

PUBBLICAZIONI DEGLI ANNALI – SEZIONE ROMANZA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

TESTI - VOLUME XVII

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
ANNALI SEZIONE ROMANZA
TESTI
XVII

“PER SEGUIR VIRTUTE E CANOSCENZA”

Studi in onore di Anna Cerbo

a cura di
LAURA CANNAVACCIUOLO E ROBERTA MOROSINI



UniorPress
Napoli 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Il volume è stato sottoposto alla revisione scientifica tra pari (peer review)

Le riproduzioni presenti nel volume sono pubblicate su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli

Volume stampato con un finanziamento del Dipartimento di studi Letterari, Linguistici e Comparati

Revisione redazionale a cura di Marco Borrelli

Prodotto nel mese di dicembre 2023

da **Il Torcoliere** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo* :

UniorPress - Università di Napoli L'Orientale,
Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-288-5

Indice

<i>Premessa</i> , di Laura Cannavacciuolo e Roberta Morosini	7
Michele Bernardini (Università di Napoli L'Orientale), Il Bajazette in gabbia ovvero Tamerlano in Trionfo. <i>La farsa</i> "arciprotatragichissima" di Domenico Antonio Di Fiore (1744)...	13
Guia M. Boni, Rosa riso d'amor: <i>Augusto de Campos traduce Giovan</i> <i>Battista Marino</i>	27
Marco Borrelli (Università di Napoli L'Orientale), <i>La mitopoiesi della</i> <i>nazione italiana. Una decodifica della ritualità risorgimentale ...</i>	39
Laura Cannavacciuolo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Mario</i> <i>Pomilio tra laicità e confessionalità. Un'analisi delle prove</i> <i>d'esordio</i>	55
Paolo Cherchi (University of Chicago), <i>Alla ricerca della virtù eroica</i>	67
Rossella Ciocca (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra transumanesimo</i> <i>e postumano. L'ontologia relazionale in Klara and the Sun di</i> <i>Kazuo Ishiguro</i>	81
Chiara Coppin (Università di Napoli L'Orientale), <i>Note sulla poesia di</i> <i>Maria Giuseppa Guacci Nobile</i>	97
Federico Corradi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Variazioni</i> <i>sull'extraordinaire: scene di primo incontro nella novella</i> <i>storico-galante del secondo Seicento</i>	111
Margherita De Blasi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Achille Mauri</i> <i>e il romanzo illustrato</i>	125
Giovanni De Vita (Università di Napoli L'Orientale), "Fare di utilità al <i>mondo corrotto". Il volgarizzamento della Quarta deca di</i> <i>Tito Livio di Boccaccio alle soglie dell'umanesimo</i>	143

Andrea F. De Carlo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra ragione e sentimento. Motivi del V canto dell'Inferno nell'opera giovanile di Józef Ignacy Kraszewski</i>	155
Valeria Giannantonio (Università degli Studi "G. d'Annunzio"), <i>Il cattolicesimo dantesco di Gregorio Di Siena</i>	171
Donatella Izzo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Il racconto dell'homo sacer: per un rilettura di Christ in Concrete, di Pietro Di Donato</i> ..	183
Roberta Morosini (Università di Napoli L'Orientale), <i>Secondo Lancellotti: una scheda sulla fortuna di Lucrezio nel Seicento. O meglio, un Lucrezio "hoggiiano" ante litteram</i>	197
Judit Papp (Università di Napoli L'Orientale), <i>La resa delle istanze di logonimia nelle traduzioni ungheresi dell'Inferno della Divina Commedia</i>	207
Hervé Pasqua (Université Côte d'Azur - CRHI-CUM), <i>Maître Eckhart. Dieu sans l'être</i>	225
Anna Maria Pedullà (Università di Napoli L'Orientale), <i>Da Boccaccio a Ferrante Pallavicino, da Tirso a Molière, la pudicizia schernita</i>	243
Rosa Piro (Università di Napoli L'Orientale), <i>La "misticanza" di Jolanda Insana: il discorso mistico di una non mistica</i>	259
Josiane Rieu (Université Côte d'Azur - CTELA), <i>L'humanisme en question</i>	273
Amneris Roselli (Università di Napoli L'Orientale), <i>I ruoli dei fiumi nel disegno della geografia dantesca ultraterrena e terrena. I fiumi di Romagna</i>	289
Giovanni Rotiroti (Università di Napoli L'Orientale), <i>L'estetica dei nomi nell'opera di Urmuz</i>	303
Paolo Sommaio (Università di Napoli L'Orientale), <i>La cupa di Mimmo Borrelli. Amara favola teatrale sulle aberrazioni umane del nostro tempo.</i>	317
Carlo Vecce (Università di Napoli L'Orientale), <i>"C'est le Décaméron qui m'a choisi": Pasolini e Boccaccio</i>	331

GUIA M. BONI

ROSA RISO D'AMOR:
AUGUSTO DE CAMPOS TRADUCE GIOVAN BATTISTA MARINO

Ad Anna, l'omaggio di una rosa

Technique is the test of sincerity.

Ezra Pound, intervista a *The Paris Review*, 1962

*Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla;
el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo,
para hablar con sinceridad, ya lo hastian un poco*
Jorge Luis Borges, «La rosa amarilla», 1923

1. Il barocco ai tropici

È all'insegna del barocco che nasce e si sviluppa la cultura nel Brasile coloniale. Nel paese, scoperto nel 1500 da Pedro Álvares Cabral, solo a partire dalla metà del secolo comincia la colonizzazione vera e propria a opera di laici e gesuiti che vi si trasferiscono, importando lo stile allora in auge in Europa. Ma se nel Vecchio continente il Barocco si esaurisce, cedendo il passo all'Illuminismo, nel Nuovo le condizioni di isolamento faranno sì che si mantenga almeno fino ai primi sintomi di indipendentismo, manifestatisi nel 1789 con il moto insurrezionale chiamato Inconfidência Mineira. Un barocco lungo e mutevole, come nella sua indole, che trascende, sotto varie fogge, tempo, spazio e cicli economici (zucchero, oro, caffè). Un barocco di cui è tanto intriso il paese da colpire Ungaretti, che a

metà del Novecento lo sentiva ancora tangibile, come lui stesso scrisse¹, persino nel cielo e nel paesaggio.

Il barocco brasiliano fa quindi storia a sé. Su di esso non ricade la diffidenza che colpirà invece quello italiano² e non solo. Anzi, il movimento sarà recuperato più volte nel corso del Novecento. Prima dai modernisti che, nel 1924, durante un viaggio di riscoperta dello stato di Minas Gerais, culla del Barocco e dell'Aleijadinho, vi ravvisarono quell'autenticità nazionale e quella capacità di riappropriazione di cui andavano in cerca e in un secondo tempo (tra gli anni Cinquanta e Sessanta) dall'avanguardia della poesia concreta guidata dai fratelli Campos – Augusto e Haroldo – da Décio Pignatari e da altri ancora che vi colsero la supremazia della forma, lo spirito sintetico, quasi epigrammatico, e il marchio di un paese nato già adulto. Una rivendicazione di autonomia culturale in opposizione a chi sosteneva che le prime manifestazioni letterarie – come quella del poeta Gregório de Mattos – non fossero altro che un ramo cadetto della letteratura portoghese. Così scriveva Haroldo de Campos: “Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem porque é a não-infância. Nossas literaturas [as latino-americanas] emergindo com o Barroco não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas, já nasceram adultas”³.

Su questa falsariga non possiamo non ricordare i lavori di Affonso Ávila⁴, il quale a sua volta introdusse un elemento esegetico originale: l'aspetto ludico⁵, irriverente, inteso come categoria critica che permette di sfuggire, seppur in maniera illusoria, a una soppressione della libertà, a un inasprimento della violenza. Citava inoltre Umberto Eco che in *Opera aperta* era riuscito con lapidaria chiarezza a descrivere le singolarità del barocco, il quale ormai privato della finitezza della forma rinascimentale, si dimostrava dinamico (il

¹ G. Ungaretti, *Brasile*, in Id., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000, pp. 453-457.

² Basti ricordare i titoli di Benedetto Croce nella sua *Storia dell'età barocca in Italia*, uscita nel 1929, *Il silenzio della grande poesia, La pseudopoesia barocca ecc.*

³ “Direi che il Barocco per noi è una non-origine perché è una non-infanzia. Le nostre letterature [latinoamericane] emergendo con il Barocco non hanno avuto infanzia (*infans*: colui che non parla). Mai afasiche, sono nate adulte” in H. de Campos, *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Casa de Jorge Amado, Salvador de Bahia 1989, p. 64 (le traduzioni, ove non indicato diversamente, sono nostre).

⁴ A. Ávila, *O elemento lúdico nas formas de expressão do barroco*, in “Barroco”, 2, 1970, pp. 7-18.

⁵ Come peraltro segnalato in G. Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.

mosso) e indeterminato (il chiaroscuro). Ragion per cui la visione privilegiata non era quella frontale ma di sbieco, sempre alla ricerca di nuovi punti di vista:

Le poetiche della *meraviglia*, dell'*ingegno*, della *metafora*, tendono in fondo, al di là della loro apparenza bizantina, a stabilire questo compito inventivo dell'uomo nuovo, che vede nell'opera d'arte non un oggetto fondato su rapporti palesi da godere come bello, ma un mistero da investigare, un compito da perseguire, uno stimolo alla vivacità dell'immaginazione⁶.

Inventiva, mistero, immaginazione sono alcuni degli stimoli che Augusto de Campos, poeta, studioso e raffinatissimo traduttore, accetterà, dedicando un inserto del suo volume *Verso. Reverso. Controverso* a cinque ottave tratte dall'*Adone* di Marino (III, 156-160), che rappresentano forse la sfida più ardua per un traduttore. Da una parte, com'è sua caratteristica, Augusto de Campos è mosso dalla voglia di divulgare un testo inedito in portoghese, dimostrandosi ancora una volta un apripista; dall'altra a Marino, al di là delle polemiche che ne hanno turbato la fortuna, Augusto de Campos riconosce un posto tra gli "inventori", artefice di una lingua di cui secoli dopo si riappropriarono persino i simbolisti.

Altri motivi di questa scelta, li vedremo entro breve, descrivendo il volume curato da Augusto de Campos, mentre la traduzione verrà analizzata nella terza parte.

2. *Verso. Reverso. Controverso*

Cominciamo dal titolo e dalla suggestiva spiegazione che ne dà l'Autore:

A poesia é uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir alguns dos seus sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso⁷.

⁶ U. Eco, *Opera Aperta* (1962, Milano), Tascabili Bompiani, Milano 1988, pp. 38-39.

⁷ "La poesia è una dispersa famiglia di naufraghi che si sbracciano nel tempo e nello spazio. Cerco qui di riunire alcuni dei rari sopravvissuti, coloro che mi parlano più da vicino: coloro che lottarono sotto una bandiera o un emblema radicali: invenzione e rigore. Gli intradotti e gli intraducibili. Coloro che allargano il verso e lo rendono controverso per giungere al *reverso*", A. de Campos, *Verso. Reverso. Controverso*, Editora Perspectiva, São Paulo 1978, p. 8.

Il volume, come vedremo, ha una visione universale, una struttura dinamica, una molteplicità di punti di vista con continui rimandi cronologici e spaziali. Molti saggi erano già stati pubblicati, per lo più tra il 1964 e il 1967, ma vengono spesso rivisti e aggiornati. È proprio la veste in volume a permettere di rivolgere all'insieme uno sguardo nuovo che concede di cogliere un itinerario che, pur spaziando attraverso secoli e continenti, alla fin fine segue un'unica direzione. Vediamo quale.

Un terzo del volume è dedicato a una lirica medievale non consueta. Le prime poesie introdotte sono quelle realiste di Guilhen de Peiteu (1071-1127), ossia Guglielmo d'Aquitania, tanto scanzonate da risultare modernissime. Di tutt'altro genere, il *trobar clus* di Marcabru con la sua sintesi che ricorda la "concisione e precisione" di Majakovskij. Non poco filo da torcere ha dato al traduttore Arnaut Daniel e la virtuosistica *L'Aura Amara* cui viene dedicato un lungo inserto. Di Bertran de Born viene tradotta la famosa poesia dedicata alla Signora Maent de Montaignac e un sirventese. Scrivendo su Bernart de Ventador, il massimo poeta del *trobar leu* (leggero, in antitesi al *clus*, chiuso), Augusto de Campos spiega parzialmente anche le altre sue scelte "O som de sua poesia não é mallarmeanamente armado como o de Arnaut, grotesco e bizarro como de Marcabru ou estrepitoso e brilhante como o de Bertran. É límpido e cursivo como água corrente"⁸. L'ultimo trovatore è Peire Cardenal cui si deve un nuovo impeto con una poesia dal carattere sociale e rivendicativo. Tutte le traduzioni, come nel resto del volume, sono precedute da brevi quanto puntuali introduzioni, applicando il metodo di Ezra Pound⁹: analisi attenta, metodo comparativo e traduzione.

Dei due saggi successivi, uno è dedicato alla lirica satirica portoghese del Medioevo, resuscitata grazie all'edizione critica delle *Cantigas de escarnho e maldizer* curata da Rodrigues Lapa; l'altro all'*Antologia da poesia portuguesa erótica e satírica* curata da Natália Correia. Qui non ci sono traduzioni, ma una riflessione su quel vocabolario polisemico dei giochi verbali, sul realismo che svela una profonda critica sociale.

⁸ "Il suono della sua poesia non è mallarmeanamente armato come quello di Arnaut, grottesco e bizarro come quello di Marcabru o fragoroso e brillante come quello di Bertran. È límpido e scorrevole come acqua corrente", in *Ibid.*, p. 80.

⁹ E. Pound, *ABC da literatura*, organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos, tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, Cultrix, São Paulo 1990.

Dopo di che, Augusto de Campos si rimette in gioco come traduttore, affrontando i poeti metafisici inglesi: una poesia concettosa cui il curatore riconosce il merito di aver introdotto, in un ambito che sembrava appannaggio di emozione e sentimento, il ragionamento per cui i suoi rappresentanti sono spesso stati tacciati di “ermetismo”, “freddezza”, “cerebralismo”, le stesse accuse poi ricadute sulla poesia moderna, la quale come quella metafisica affronta la lingua, la rinnova, non vi si adagia pigramente. La consapevolezza della lingua poetica è evidente in questi poeti grazie, nuovamente, alla concentrazione, alla concisione, al concetto (p. 126). Donne è tra i massimi rappresentanti nella letteratura amorosa, ma non disdegna il *wit* (“The Flea”). Sono in tutto sei i poeti metafisici che anticipano il barocco, rappresentato da William Blake con il suo carne figurato tradotto come *A Rosa Doente* e che serve quasi da proemio alla *Rosa* di Marino e all’introduzione sul Barocco vero e proprio. Un’introduzione come sempre molto accurata in cui l’Autore spiega brevemente al pubblico chi sia Marino, cosa abbia rappresentato *L’Adone* di cui riesce a cogliere con sobrietà i tratti caratterizzanti: “O elemento dinâmico se concentra mais na microestética do vocábulo, na invenção sonorística, nos trocadilhos e aliteraões”¹⁰, ravvisandovi l’uso della metamorfosi come “rosa/riso”. Di un altro italiano, Anton Giulio Brignole Sale, autore tra l’altro di *Le instabilità dell’ingegno* (1635) da cui è tratto il primo sonetto della terza giornata, traduce *La cortigiana frustata*. Da questo momento in poi vedremo allargarsi la categoria di barocco. Nel saggio seguente “As metamorfoses das *Metamorfoses*”, Augusto de Campos sostiene non ci sia opera letteraria più cinematografica delle *Metamorfosi* di Ovidio. La mancanza di unitarietà, l’“indole fragmentária, alógica, atemporal, descontínua, e portanto econômica e ecumênica”¹¹ si adatta perfettamente alla mentalità contemporanea, come si vede nei *Cantos* di Ezra Pound di cui infatti traduce parte del canto IV, ispirato a Ovidio.

Nel saggio seguente “Dos ‘poetas bizarros’ a Hopkins”, l’Autore sembra infine svelare la trama soggiacente all’intero volume quando si riferisce a un barocco storico o super-storico: senza voler assecondare la “baroccomania” di Eugenio D’Ors, egli abbraccia l’intuizione di Ernst Robert Curtius che nel

¹⁰ “L’elemento dinamico si concentra maggiormente nella microestetica del vocabolo, nell’invenzione sonora, in calembour e allitterazioni”, in A. de Campos, *Verso. Reverso. controverso*, cit., p. 182.

¹¹ “L’indole frammentaria, alologica, atemporale, discontinua, e quindi economica ed ecumenica” in *Ibid.*, p. 192.

suo *Letteratura europea e medioevo latino* proponeva di cambiare uno dei termini del binomio classicismo-romanticismo con classicismo-manierismo. Una categoria, quest'ultima, che è una costante della nostra cultura, radice dell'uomo moderno, in cui si accomunano Marziale a Mallarmé o Lucilio a Joyce. Con "poeti bizzarri", l'Autore intende quei poeti – secondo la definizione da Gustav René Hocke, discepolo di Curtius, nel suo *Manierismus in der Literatur* – che si spinsero ben oltre Marino come Luigi Groto o Ludovico Lepore. Quest'ultimo, inventore della poesia alfabetica, centrata sull'assonanza vocale, può contare tra i suoi adepti Gerald Manley Hopkins autore di *The Leaden Echo and the Golden Echo* qui tradotto. Ormai il passo verso l'antipoesia dei simbolisti è breve. L'antipoesia è qui rappresentata dalla corrente meno nota, la cosiddetta poesia "colloquiale ironica" che ha subito lo stesso ostracismo vissuto dai poeti medievali satirici. Tristan Corbière (1845-1865) e Jules Laforgue (1860-1887) erano stati già riabilitati da Ezra Pound e da T. S. Eliot il quale li accostava ai poeti metafisici. Con un ultimo saggio dedicato alla letteratura popolare di *cordel* si chiude il volume. Nessuna traduzione ma un'analisi accurata dove nuovamente vengono azzerati i parametri spaziali, temporali e sociali. Come anticipato dalla citazione iniziale, la famiglia riunita nel volume è all'insegna del rigore e dell'invenzione e rivela le fitte trame che sottendono alla letteratura, incurante di catalogazioni a posteriori.

3. *La "rosa-riso de Marino"*

Augusto de Campos introduce il brano di Marino, soffermandosi sulla fortuna del poeta italiano e del barocco. Movimento quest'ultimo, com'è risaputo, riabilitato da Wölfflin, il quale tuttavia, come altri critici, non si è mai dimostrato molto generoso nei confronti di Marino cui pare calzare a pennello l'anastrofe di Giuseppe Guido Ferrero che si chiedeva se la mancanza di grandi nomi italiani da affiancare a Góngora o a Donne fosse dovuta più a una mancanza di impegno o di ingegno¹². Fatto sta che ad Augusto de Campos poco interessa entrare in tale polemica, quello che più gli preme – ed è questa la linea guida di *Verso. Reverso. Controverso* – è individuare l'elemento avanguardistico che, come già si è detto, rende l'antico più nuovo

¹² G. G. Ferrero, *Marino e i marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954. Cito da Augusto de Campos, *Verso. Reverso. contro-verso*, cit., p. 179. Si veda https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-e-i-marinisti_%28I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni%29/ (consultato il 1 aprile 2023).

del nuovo e a questo titolo Marino a buon diritto può prendere posizione tra i maestri del periodo come Shakespeare, Góngora o Donne.

“Marino è musica”, “il Paganini della lirica italiana”¹³, scriveva Gustav René Hocke nella sua *Storia del manierismo letterario*, oltre all’indubbia musicalità, Augusto de Campos ricorda che egli fu sintetico come un epigramma, intraprese strade – come quella “realistico giocosa” – poco frequentate dalla poesia italiana precedente, introducendo il sensualismo panerotico.

Augusto de Campos limita la sua traduzione a cinque ottave, tra le più complicate dell’intero poema; ha ben presente l’intera economia dell’*Adone* e pur non esprimendo un giudizio di valore sul poeta napoletano, a partire dalla sua scelta ricaduta sulle ottave del canto III, gli riconosce, come anche agli altri poeti ospitati nel volume, la capacità di aver innovato, di non aver temuto di affrontare temi e forme ritenuti pericolosi perché inconsueti, innovatori,

Non sappiamo su quale edizione italiana abbia lavorato Augusto de Campos, mettendo a confronto i versi riportati in *Verso. Reverso. Controverso* con l’edizione dell’*Adone* curata da Giovanni Pozzi¹⁴, abbiamo riscontrato minime differenze che riportiamo in nota ottava per ottava. Siamo nel III canto dell’*Adone*, intitolato *L’innamoramento*, mentre Venere è in cerca di una fonte per disinfettare la puntura di una rosa, scorge Adone addormentato e se ne innamora. Marino sospende la narrazione per descrivere la bellezza della rosa (canto III, 156-160). Alla puntura della rosa corrisponde ovviamente la ferita d’amore.

Analizzeremo le ottave una per una per meglio mettere in rilievo il virtuosismo di Giovan Battista Marino cui si intona armoniosamente, come in un coro a due voci, quello di Augusto de Campos.

156 ¹⁵	Rosa riso d’amor, del ciel fatura, rosa del sangue mio fatta vermiglia, pregio del mondo e fregio di natura, de la terra e del sol vergine figlia, d’ogni ninfa e pastor delizia e cura, onor de l’odorifera famiglia, tu tien d’ogni beltà le palme prime, sovrà il vulgo de’ fior donna sublime.	Rosa riso de amor, do céu proeza, rosa que o sangue meu tornou vermelha, valor do mundo, lavor da natureza, que do sol e da terra és virgem filha, da ninfa e do pastor delícia e presa, honra da odorífera família, beleza entre beldades superior, sobre o vulgo das flores dama flor.
-------------------	---	---

¹³ A. de Campos, *Verso. Reverso. Controverso*, cit, p. 180.

¹⁴ G. B. Marino, *L’Adone*, a cura di G. Pozzi, Adelphi, Milano 1988, pp. 182-183.

¹⁵ v. 1 fattura] fattura; v. 4 de la] dela; v. 6 de l’odorifera] del’odorifera

Nella prima ottava, la traduzione di Augusto de Campos procede, attenendosi il più possibile all'asse sintagmatico, ossia all'ordine delle parole, consapevole che la geometria di Giovan Battista Marino è impeccabile. Mantiene la prima paronomasia (v. 1: "Rosa riso") mentre la seconda, isofonica, (v. 3: "pregio/fregio") viene sostituita da una metatesi che in nulla, tuttavia, è inferiore all'originale (v. 3: "valor/lavor"). Conserva l'anastrofe (v. 5: "d'ogni ninfa e pastor delizia e cura" = "da ninfa e do pastor delícia e presa") con uno slittamento semantico tra "cura" e "preda" dovuto alla rispondenza rimica in nome della musicalità. Nel secondo e settimo verso, con intensificazione semantica, privilegia l'esplicitamento del contenuto, particolarmente compromesso nel secondo dei due da "le palme prime", ossia gli onori, che Augusto de Campos scioglie attraverso un poliptoto (v. 7: "beleza/beldades") con cui salvaguarda (riprendendolo anche nel verso successivo "flores/flor") le allitterazioni. Con "dama flor" a chiudere il verso, si rasenta il neologismo per recuperare quel donna/domina – richiamo provenzale – che altrimenti sarebbe andato perduto.

Le rime mantenute per A e C, ricorrono alla consonanza tra "vermelha" (v. 2) e "filha" (v. 4) e all'assonanza con "família" (v. 6).

In questa ottava abbiamo un'ellissi verbale, essendoci "tu tien" (v. 7) che il traduttore anticipa, senza pronome, al verso 4: "és virgem filha", visto che introduce anche il relativo al principio del verso per scrupolo di comprensione poiché in portoghese non sarebbero state accettate tutte quelle apposizioni che si concatenano fino al penultimo verso.

157 ¹⁶	Quasi in bel trono imperadrice altera siedì colà su la nativa sponda. Turba d'aure vezzosa e lusinghiera ti corteggia d'intorno e ti seconda; e di guardie pungenti armata schiera ti difende per tutto e ti circonda; e tu, fastosa del tuo regio vanto, porti d'or la corona e d'ostro il manto.	Como rainha em trono sobranceira sentas-te ali sobre o nativo canto. Turba de aduladores ares beira teu rosto para cortejar-te enquanto de agudos guardas toda uma fileira armada te circunda e te protege a ti, que faustosa em gala régia trazés áurea coroa e rubro manto.
-------------------	---	--

I primi due versi riescono, con poche modifiche, a riprodurre l'asse sintagmatico, ma a costo di un'espunzione ("bel", v. 1) e di una sostituzione

¹⁶ v. 4 seconda;] seconda; v. 6 circonda;] circonda.; v. 7 e tu, [...] vanto,] E tu fastosa [...] vanto.

(“imperadrice”/“rainha”, v. 1). Infatti, il primo verso italiano conta ben tre sinalefe per rientrare nel computo dell’endecasillabo che, viceversa, non si può permettere il portoghese soprattutto per la scelta di “sobranceira” (v. 1) che, oltre al significato di “dominante”, conserva l’assonanza a-e-a (**altera/sobranceira**) e, seppur in modo un po’ azzardato, potremmo scorgervi una compensazione tra l’ottava precedente e questa. Qui c’è un richiamo tra “sobranceira” (v. 1) e “sobre” (v. 2) che richiama l’originale dell’ottava 156 tra “fatura” (v. 1) e “fatta” (v. 2).

Nei restanti sei versi, assistiamo a una serie di cambiamenti, soprattutto di ritmo. Infatti, alla punteggiatura che scandisce i versi 4, 6 e 7 corrisponde esattamente il suo opposto: una serie di enjambement che sovverte unità di verso e unità sintattica e accelera l’andatura del componimento anche con una rima spezzata (“proteje a”/“régia”, vv. 6-7). Se la descrizione di Marino procede a distici che è un po’ un suo marchio di fabbrica: la brezza che corteggia la rosa (vv. 3-4); le spine che la difendono (vv. 5-6) e il fiore che, regale, riprendendo circolarmente il primo verso, indossa la corona e il manto porpora; Augusto de Campos – eliminate le endiadi “vezzosa e lusinghiera” (v. 3) “ti corteggia [...] e ti seconda” (v. 4) – predilige azioni concomitanti: le brezze che sfiorano il fiore mentre le spine difendono la regina nel suo manto purpureo. Marino ritma le azioni come in un corteo regale, Augusto de Campos ne accentua i movimenti circolari.

158 ¹⁷	Porpora de’ giardin, pompa de’ prati, gemma di primavera, occhio d’aprile, di te le Grazie e gli Amoretti alati fan ghirlanda a la chioma, al sen monile. Tu, qualor torna a gli alimenti usati ape leggiadra o zefiro gentile, dai lor bère in tazza di rubini rugiandosi licori e cristallini.	Púrpura dos jardins, pompa dos prados, olho de abril, da primavera gema, de ti são graças e amores alados ao seio os laços, à coma o diadema. Tu, quando ao alimento apressurados abelha leve ou zéfiros gentis volvem, serves bebida de rubis, cristalinos licores e orvalhados.
-------------------	---	--

Ottava questa divisa in due blocchi. Il primo caratterizzato dall’asindeto che incantena una serie di qualificativi: il primo verso riprende la strofa precedente (II, 8: “d’ostro manto”; III, 1: “Porpora de’ giardin”), specificando come la rosa adorni la natura e la primavera di cui è gemma e simbolo

¹⁷ v. 4 a la chioma] ala chioma; v. 5 Tu, [...] a gli alimenti] Tu [...] agli alimenti; v. 7 lor bère] lor da bere; v. 8 rugendosi] rugidosi.

d'aprile (mese della fioritura) e infine la sua rappresentazione nell'arte con le Grazie che se l'appuntano in petto e gli Amorini che la portano tra i capelli. Qui la traduzione scorre parallela, tranne per i due emistichi invertiti (vv. 2 e 4). Inversione che abolisce anche il chiasmo, perché rende paralleli le chiome degli Amoretti e il seno delle Grazie. Nella seconda parte, la rosa accoglie l'ape e la brezza tra i suoi petali per offrire loro ristoro. Le rime, come nell'ottava precedente, non seguono lo schema abituale, ma sono ABABACCA, giustificando così l'espunzione di "tazza" (v. 7) e lo spostamento a fine verso di "rugiandosi"/"orvalhados" (v. 8). L'enjambement tra i vv. 6 e 7 è giustificato dal computo sillabico dovuto ai due endecasillabi tronchi in portoghese ("gentis", v. 6 e "rubis", v. 7).

159 ¹⁸	Non superbisca ambizioso il sole di trionfar fra le minori stelle, ch'ancor tu fra i ligustri e le viole scopri le pompe tue superbe e belle. Tu sei con tue bellezze uniche e sole splendor di queste piagge, egli di quelle. Egli nel cerchio suo, tu nel suo stelo, tu sole in terra, ed egli rosa in cielo.	Não se envaideça ambicioso o astro por triunfar entre estrelas menores, pois também tu triunfas entre flores consteladas aqui como as do alto. És por teu esplendor que não tem par glória deste lugar, ele do outro. Ele em seu círculo, tu em teu horto, tu sol na terra, ele rosa no ar.
-------------------	--	--

Si tratta dell'ottava più virtuosistica in cui il sole in cielo è paragonato alla rosa in terra.

Cominciamo dalla fine verso, ossia dalle rime. La prima (A: sole/viole/sole) mescola apparentemente il celeste e il terreno, andando ad anticipare il connubio degli ultimi tre versi, poi sviluppato nell'ultima strofa. Tuttavia "sole" (v. 5) è un bisticcio poiché solo foneticamente riprende l'astro, mentre semanticamente è un aggettivo femminile plurale riferito a "bellezze". La rima B mantiene la liquida – seppur doppia – e la finale in 'e'. La rima C è anch'essa bisillaba e inverte le vocali di A: "sole"/"stelo"; "viole"/"cielo".

In traduzione, abbiamo un nuovo mutamento rimico: ABBACDDC con l'introduzione di una quarta rima DD. Se si escludono B e C, le altre sono assonanze ("astro"/"alto" + la conservazione della 't' seguita o preceduta da una liquida; "outro"/"horto" + metatesi 'tr'/'rt'). Tale forzatura comporta la perdita di "sole" sostituito dal più generico "astro" (v. 1) e di "ligustri e vio-

¹⁸ v. 6 quelle.] quelle.; v. 7 Egli] egli.

le” per il campo semantico “flores” (v. 4). La perdita di sole (recuperato solo nell’ultimo verso) induce il traduttore a scegliere parole che lo echeggino nella ottava: “consteladas aqui como as do alto” (v. 4), paragonando gli altri fiori alle stelle preceduto dall’intensificazione semantica mirata a chiarire il 3° verso. Anche “esplendor” anticipato (v. 5) serve a vagheggiare la luce del sole, a mantenere l’alternanza e il chiasmo dei due versi seguenti, atti ad anticipare la comunione tra i due, anzi il loro rispecchiarsi vicendevole.

160 ¹⁹	E ben saran tra voi conformi voglie, di te fia ‘l sole, e tu del sole amante. Ei de l’insegne tue, de le tue spoglie l’aurora vestirà nel suo levante; tu spiegherai ne’ crini e ne le foglie la sua livrea dorata e fiammeggiante; e per ritrarlo ed imitarlo a pieno porterai sempre un picciol sole in seno.	Trabalhos entre vós serão parelhos, amante o sol de ti, do sol amante. Ele de teus brasões, de teus retalhos a aurora vestirá no seu levante; tu espalharás em pétalas e folhas sua libré dourada e flamejante; e para atá-lo e retratá-lo em cheio, terás sempre um pequeno sol no seio.
-------------------	--	--

Nell’ultima ottava il sole e la rosa si concedono l’uno all’altra, lui all’aurora le rivestirà i petali di luce e lei lo porterà in seno nella sua corolla. Le rime vengono per lo più mantenute con una consonanza al v. 5 della rima B (parelhos/retalhos/folhas). Da cui derivano ovviamente una serie di cambiamenti non trascurabili che riguardano principalmente i primi due versi costruiti in traduzione su una chiusura quasi a riprodurre i petali intorno alla corolla. Nel v. 1 la rima interna tra “trabalhos” e “parelhos” è accentuata nel secondo dall’epandiplosi di amante a inizio e fine verso, con all’interno anche “sol” ripetuto e in mezzo il “ti”: anticipa, come detto, l’immagine del fiore che custodisce in sé il sole. Un’ottava che in traduzione gioca tutto sul ripiegamento di petali (“crini”, v. 5) e foglie, accentuato da “atar”, ossia legare, che va a sostituire “imitarlo” vuoi per una questione metrica, vuoi per una questione quasi visiva dato che i versi vanno a chiudersi come nel calice della rosa.

Una traduzione quasi ideogrammatica, secondo il metodo proposto da Ezra Pound: una traduzione di tipo verbo-visiva che si avvicina ai calligrammi di Apollinaire e sfiora l’iperrealismo.

¹⁹ v. 2 sole,] sole; v. 4 l’aurora [...] levante;] l’Aurora [...] levante.; v. 5 tu [...] ne le foglie] Tu [...] nele foglie.

4. *Verso. Riverso. Controcanto*

Nella sua traduzione Augusto de Campos dimostra come intonare la propria traduzione alle ottave di Marino, attenendosi a invenzione e rigore, i quali, peraltro, servono da filo conduttore dell'intero volume. Il verso di Augusto de Campos – come la rosa che si riverbera nel sole – si riverbera in quello di Marino, rivivificando la tradizione nella traduzione.

Parafrasando il titolo ammiccante ed enigmatico del volume – allargare il verso per renderlo controverso e giungere al riverso – lo vorremmo adattare al lavoro traduttivo di Augusto de Campos. Il verso – ossia la poesia – resta in principio e come principio; il riverso – dal *vertere* latino – è la metamorfosi dell'originale mentre il controcanto è la melodia secondaria che si modula su quella principale-originale.