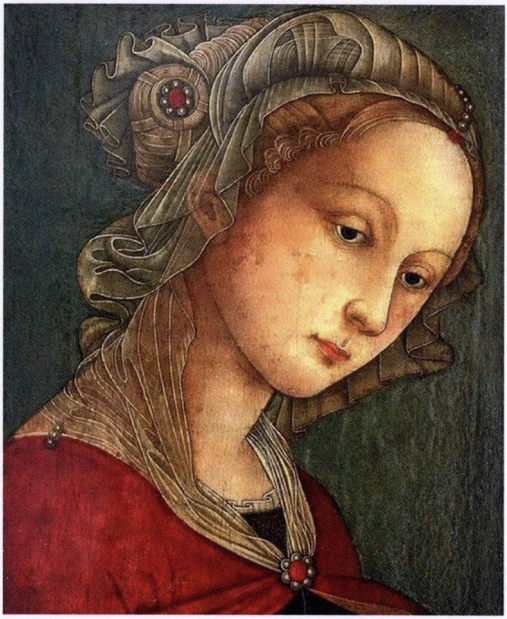
IL NUOVO MELOGRANO

Vicente Quirarte

FRA' FILIPPO LIPPI
CANZONIERE DI LUCREZIA BUTI

Con testo a fronte

A cura di
Giuliana Calabrese e Ignacio Ballester



Le Lettere

Il Nuovo Melograno
XCII

Vicente Quirarte

FRA' FILIPPO LIPPI CANZONIERE DI LUCREZIA BUTI

Con testo a fronte

a cura di
GIULIANA CALABRESE E IGNACIO BALLESTER PARDO

Traduzione di
GIULIANA CALABRESE

Postfazione di
MARINA BIANCHI

Le Lettere

In copertina: Santa Caterina, Scuola di Filippo Lippi, XV secolo, tempera su pannello.

Realizzato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo – progetto Dipartimento di Eccellenza.

Titolo originale: *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti*

Copyright © 2021 by Editoriale Le Lettere – Firenze
Isbn 9788893662871
www.lelettere.it

La luce non tradisce chi la cerca
di Giuliana Calabrese e Ignacio Ballester Pardo

«La pittura è una poesia muta
e la poesia è una pittura cieca».
Leonardo da Vinci

Non è raro imbattersi in vicende scandalose nelle biografie degli artisti. Di Filippo Lippi (Firenze, 1406 - Spoleto, 1469) racconta Giorgio Vasari che prese i voti poco più che bambino, non per vocazione ma per necessità, e che non rinunciò mai ai piaceri della carne nonostante vestisse l'abito carmelitano. Nel 1456, mentre era cappellano nel convento pratese di Santa Margherita e ricevuto il compito di dipingere la pala d'altare raffigurante la Madonna della Cintola, ottenne di avere come modella per il volto della Vergine la figlia di Francesco Buti, Lucrezia, «la quale aveva bellissima grazia et aria» (Vasari). Mentre sulla pala rimanevano immortalate linee eleganti e raffinate poi apprese dal suo allievo, Sandro Botticelli, negli occhi e nel cuore di Filippo prendevano dimora il profilo e la grazia della giovane Lucrezia. Proprio nel giorno della processione della santa Cintola, con la compiacenza di lei, il frate rapì la fanciulla e la portò ad abitare con lui nel completo disonore e suscitando un grande scandalo in città. Anche Lucrezia, infatti, era stata vittima di una monacazione forzata per via della povertà della sua famiglia, perciò, dopo aver conosciuto il pittore, non volle più tornare in convento.

Dall'amore tra Filippo e Lucrezia nacquero due figli, Alessandra e Filippo, che diverrà pittore come il padre e sarà meglio conosciuto come Filippino Lippi. La loro passione venne osteggiata in tutti i modi dalla curia e soltanto

grazie all'amicizia di Cosimo il Vecchio, grande estimatore dell'arte di Filippo, la coppia ottenne dal Papa la dispensa dai voti per potersi sposare, anche se il pittore preferì non legittimare mai l'unione «per poter fare di sé e dell'appetito suo come gli paresse» (Vasari).

Quando l'amore è peccaminoso, ma la sua fiamma si attenua nella prosaicità delle consuetudini umane, la poesia è legittimata a intervenire. Ne è convinto Vicente Quirarte Castañeda (Città del Messico, 1954), che ha dato voce alla storia tra Filippo e Lucrezia pubblicando la prima edizione del suo *Cancionero de Lucrezia Buti* nel 1981 per i tipi dell'Universidad Veracruzana; la raccolta è stata rieditata l'anno successivo presso l'Universidad Nacional Autónoma del Messico, dove il poeta e accademico della Academia Mexicana de la Lengua occupa attualmente la cattedra di Letterature Ispanoamericane. Quella del 1982 è la versione che viene tradotta in queste pagine per presentare, a quarant'anni di distanza, l'opera che ha motivato il viaggio in Italia di Vicente Quirarte. Diversamente da quel che si può immaginare, questo libro è stato scritto dal poeta messicano prima di visitare la culla del Rinascimento: l'ispirazione per comporre i testi della raccolta non deriva dall'avere apprezzato *in situ* le arti o i ritmi classici del sonetto italiano, bensì da un'opera pittorica che ha dato vita alle poesie e, solo in seguito, ha motivato il viaggio.

In un'intervista rilasciata nel 2013 (*Palabra empeñada*), Quirarte spiega che la sua prima vocazione artistica risiede nella pittura e che, ancora prima di dedicarsi alla scrittura, disegnava e dipingeva. Il suo primo viaggio in Italia, nel 1980, è stato decisivo per educare lo sguardo, ma la storia tra Filippo Lippi e Lucrezia Buti aveva assunto una forma materica e vivida nei sonetti che aveva già redatto ma non ancora pubblicato. Nel 1977 – racconta l'autore

in un'altra intervista, del 1982 – insieme al poeta Héctor Carreto aveva visitato il Museo de las Culturas di Città del Messico, dov'era rimasto affascinato da una copia della *Madonna col bambino* di Filippo Lippi.

Contemplando il dipinto, si rafforza in Quirarte la passione per l'Italia e la curiosità per la vicenda del frate fiorentino, la cui *Madonna col Bambino e angeli* (1465 ca.), la cosiddetta "Lippina", è probabilmente il suo dipinto più noto e il punto di riferimento per tutte le Madonne col Bambino successive, a cominciare da quella del suo allievo Botticelli. Ancora prima che in questo *Canzoniere*, la chiave di lettura della vicenda che ha per protagonista Quirarte si può rintracciare nell'ultimo testo di *Calle nuestra* (1979), secondo libro composto dal poeta e raccolta che precede il *Canzoniere* dedicato a Filippo e a Lucrezia. Dedicatario della poesia di chiusura dell'opera del '79, "Postscriptum per Filippo Lippi", è proprio Héctor Carreto; si tratta di un componimento allocutorio che Quirarte rivolge al pittore e che consente di addentrarsi in una dimensione in cui vivono paralleli il Rinascimento italiano e il Messico contemporaneo: quella cantata dal poeta e che vive nei versi che chiudono *Calle nuestra* è una donna non ancora sfiorata dalle ali dell'angelo caduto in disgrazia del *Canzoniere*, bensì cullata dalle ali di Alitalia o da quelle dell'Angelo dell'Indipendenza, il monumento simbolo di Città del Messico, anticipando uno sdoppiamento non solo di Quirarte e del suo personaggio ma anche della figura femminile, che «ama, suda, mangia e dorme come tutte» ("Postscriptum..."). È una presenza che inizia a delinearsi seguendo il profilo di Lucrezia Buti, ma a lei sono riservati ancora gli scenari della capitale messicana, «da los Indios Verdes fino all'Ajusco», lungo una colonna vertebrale letteraria che percorre la metropoli da nord a sud. In questa descrizione, come spiega José Carlos Ro-

vira (*El primer Quirarte...*), compare un altro riferimento anticipando i rimandi che poi verranno sviluppati nel *Canzoniere*: quello dell'amata è un profilo «lungo il quale navigano i pesci in cielo», verso con cui Quirarte inizia a tessere una feconda intertestualità con Pablo Neruda forse alludendo al verso del quattordicesimo testo delle *Venti poesie d'amore e una canzone disperata* (1924), «il cielo è una rete colma di pesci cupi».

Non è quindi solo l'ammirazione per un'opera pittorica a ispirare il *Canzoniere* di Vicente Quirarte: così come nel volto della Madonna di Filippo Lippi è stato reso eterno il profilo di Lucrezia Buti, il poeta messicano aspira a rendere immortale la storia d'amore tra il pittore fiorentino e la giovane monaca innamorandosi a livello discorsivo del suo doppio. Come avviene di consueto nella poesia messicana contemporanea, il ricorso allo sdoppiamento permette al soggetto poetico di rappresentare un altro personaggio al quale, nonostante la distanza, è vincolato da emozioni tanto forti da risultare quasi viscerali. È simile a ciò che, per esempio, mettono in pratica José Emilio Pacheco con uno dei suoi cinque eteronimi, Julián Hernández, oppure Cristina Rivera Garza con Anne-Marie Bianco o ancora lo stesso Quirarte con un altro dei suoi eteronimi, Aníbal Egea.

Quirarte è convinto del potere della poesia che alimenta la fiamma di un amore reso strumento politico che sfida le leggi dell'uomo e della Chiesa («la dura fronte di Dio», sonetto III) e ne convince anche il lettore ammantando i suoi versi di voluttuosità. La voce di Quirarte poeta, trasferita a Filippo, si insedia nell'intimità e da lì esprime la sua gioiosa fisicità carnale, fa sollevare lo sguardo all'uomo rendendolo padrone del paesaggio sferzato dalla sua stessa passione e facendogli fronteggiare con decisione le imposizioni artificiose della società: la

distanza e l'avvicinamento tra i due amanti, l'ammirazione, la bellezza e il ritmo erotico accelerano lungo i venti sonetti della raccolta per poi raggiungere uno stadio in cui l'amore è così inarrestabile da avere bisogno di uno spazio oceanico per esprimersi, appunto il "Mare aperto" dell'epilogo. Il numero dei testi non è casuale poiché anche in questo caso è evidente il riferimento alle *Venti poesie* di Pablo Neruda, con cui ha inizio una lunga influenza del cileno sulla poesia mondiale. Nei sonetti di Quirarte si percepisce lo stesso «punto acceso di ricordi e di aromi trafitti da lancinanti malinconie giovanili» con cui Neruda presentava la sua raccolta in occasione della milionesima copia venduta, anche se il vitalismo messicano avrà la meglio rispetto alla metallica durezza dei versi del poeta cileno.

I temi e le vicende narrate da Quirarte/Lippi in ogni sonetto di questa raccolta disegnano il corpo femminile, delineato di volta in volta sullo sfondo della natura o del vociare cittadino, tanto da rendere possibile l'interpretazione di ogni testo come il resoconto di una giornata di lavoro e adorazione della modella, Lucrezia, con istinti ed emozioni che si alternano e sanguinano oltre la pagina o la tela bianca. Ogni testo è indipendente dagli altri e insieme compongono il racconto di una storia racchiusa in un'immagine che, a differenza della disperazione nerudiana, apre a un universo di godimento dell'esistenza e di fede nella vita: «mi imbarco non temendo di smarrirmi», scrive il poeta messicano. Il valore della poesia di Quirarte risiede nel rapporto fra il sentimento d'amore e il paesaggio, che è presenza messicana, toscana – non ancora familiare nel momento della scrittura – ma anche acquatica e luminosa.

A ispirare il poeta nella creazione del contesto amoroso, carnale, tiepido e umido della sua raccolta è una pre-

occupazione oggettiva e che deriva dalla sua terra d'origine, ancora prima che da una suggestione letteraria. Nella seconda metà del XX secolo si assiste a una paralisi delle acque che scorrono nella tradizione poetica messicana e prolifica invece la metafora della città che si trasforma in imbarcazione, seguendo la simbologia del testo poetico come isola elaborata dal poeta messicano che più di tutti ha saputo leggere Città del Messico, José Emilio Pacheco. I problemi della metropoli prosciugata e il progressivo sfruttamento degli acquedotti di Città del Messico fanno riaffiorare alla memoria le remote acque anteriori alla Conquista, quando l'antica capitale dell'impero azteco, Tenochtitlan, sorgeva sulle piccole isole del lago di Texoco e si collegava alla terraferma tramite ponti e terrapieni prima di essere rasa al suolo dai *conquistadores*, mentre nel corso dei secoli si disseccava anche la laguna che si era creata. Quello acquatico è l'elemento naturale che nella poesia messicana scorre da sempre, ma con ancora più vitalità da quando Octavio Paz ha dato vita nei suoi versi al «regno segreto delle acque» ("Agua nocturna") e fatto della «marea dell'essere / la sillaba scordata del Principio» ("Árbol adentro").

Nel Canzoniere di Quirarte l'acqua è di volta in volta corrente costretta dalle sponde dell'Arno o ambiente mitico in cui la figura femminile assume molteplici forme di creature marine che accolgono l'uomo nel ventre oceanico, ma è soprattutto veemenza delle onde che cerca di contrastare il fuoco che divampa nell'animo di Filippo oppure freschezza che ne placa la sete e, come vedremo più avanti, allusione a quello stesso Principio creatore cantato dal poeta cileno premio Nobel. Nei sonetti di questa raccolta la presenza dell'Arno accompagna con il suo canto l'impeto amoroso che Quirarte immagina impregnare l'animo e i pennelli di Filippo Lippi. Così,

anche il personaggio che si muove lungo le strade di Firenze disegna la mappa di una città che si unisce alla cartografia del messicano, da sempre poeta dello spazio urbano a cominciare appunto da *Calle nuestra* (1979); in tale raccolta, oltre a ciò che si diceva prima riguardo al già presente Filippo Lippi, la tradizione del sonetto viene ripresa direttamente dal barocco spagnolo rielaborando il famoso amor constante quevediano nel sonetto "Amor constante más allá de Insurgentes", l'arteria principale di Città del Messico. Nel volume *Elogio de la calle* (2001), rielaborazione della sua tesi di dottorato, Quirarte traccia una vera e propria biografia letteraria della megalopoli, dimostrandosi fedele a una costante che da sempre lo accompagna nella sua creazione: in questo saggio, infatti, con il costante connubio tra l'approccio critico e quello poetico, la scrittura si intreccia sempre alla cartografia oggettiva e sentimentale di Città del Messico, spazio creativo da cui si allontana del tutto soltanto in questo Canzoniere. Spiega Ignacio Ballester (2019) che per Quirarte la città è lo scenario naturale della Storia che, insonne, insondabile e profondo, nasconde le tracce dell'essere umano ma anche le cause del suo divenire; quello tra l'uomo e l'ambiente urbano è un contatto carnale e «camminare la città», senza preposizioni, come sottolinea Quirarte, ma anche senza meta, vuol dire possederla per la prima volta come se il suo corpo non fosse mai appartenuto a nessuno.

Tornando a questo Canzoniere, lo sfondo artistico sentimentale resta petrarchesco, ma importa molto di più la vitalità drammatica che Quirarte conferisce all'esistenza, all'amore e alla narrazione di un processo creativo con cui il poeta empirico dà voce, dopo secoli, all'ardore che aveva unito Filippo e Lucrezia e di cui finora si aveva avuto testimonianza silente soltanto nei dipinti del fioren-

tino. Mentre la pittura si arricchisce con la riflessione verbale, la poesia ricerca le forme con cui può appropriarsi dello spazio. È un libro materico: ci si addentra nella sua plasticità a cominciare dalla presenza dei pennelli, che il lettore riesce a figurarsi con estrema concretezza, quasi immaginando il colore delle tempere di cui sono impregnati anche se il dettaglio cromatico non è mai menzionato.

Le luci e le ombre non sono soltanto quelle metaforiche su cui si staglia la vicenda dei personaggi reali o l'allusione quasi mistica, neoplatonica, all'unione d'amore: il contrasto luminoso è innanzitutto quello che si apprende dalla pittura e che anche nei versi riproduce l'idea della plasticità dei volumi. Non si deve trascurare che la "Lippina" da cui Quirarte rimane affascinato risale, per l'artista fiorentino, al suo periodo di ispirazione fiamminga, scuola pittorica da cui apprende un uso della luce che crea vari effetti di lustro a seconda della superficie riprodotta. E il poeta è in grado di ricreare nei suoi versi gli stessi effetti di rifrazione quando, per esempio, nomina e plasma oggetti come un diamante – con un'ulteriore allusione a Diamante di Feo, collaboratore di Lippi e come lui innamorato di Lucrezia –, una bottiglia o le numerose e fulgide lame che si stagliano in diversi endecasillabi. Si apprezza il legame quasi sinestetico tra le due arti fin dal primo dei sonetti, in cui Quirarte sancisce il parallelismo tra l'arte pittorica e quella poetica: adesso, a delineare i profili della figura è la parola e la presenza femminile è così bella e luminosa che il sole non può che eclissarsi dinanzi a tanto splendore, ma, al contempo, nella nostra mente inizia ad affiorare un'immagine concreta, plastica, la cui volumetria è definita con tanta passionalità da farla sembrare una scultura che di volta in volta è d'avorio, di marmo o d'alabastro, sempre immacolata.

Il contesto letterario rinascimentale ripreso da Quirarte nella forma metrica – seppure priva dello schema rimico –, nel tema e nell'ambientazione si approfondisce con un altro elemento tanto luminoso quanto viscerale e che il messicano apprende direttamente da uno degli autori oggetto dei suoi studi, il sivigliano Luis Cernuda, che proprio in Messico trascorre gli ultimi anni di vita e la cui poesia rinasce in ogni generazione di poeti di lingua spagnola. Per Quirarte le parole di Cernuda, sempre in bilico tra l'uomo che soffre e il poeta che crea, accompagnano «le intensità più luminose e oscure della nostra avventura quotidiana». Quirarte si appropria della tensione desiderante che ha sempre dilaniato la creazione e l'animo del sivigliano trasferendola al personaggio di Filippo Lippi: con il cuore negli occhi, anche il pittore si dibatte tra realtà e desiderio e dai suoi dipinti emana ciò che Quirarte trasmette nei suoi versi, come se l'elemento figurativo e quello verbale fossero vasi comunicanti. Come al Cernuda maturo, al poeta/pittore sembra non interessare più raggiungere l'anima attraverso il corpo, ma soltanto avere accesso al corpo senza le insidie del cuore («amare un corpo solo è la battaglia / in cui la sete placata è una tregua / per sollevarsi ancora alla sconfitta», sonetto XVI). Tuttavia, quella tra realtà e desiderio, anche per Filippo Lippi è una conciliazione impossibile ed è resa ancora più lacerante dal ricordo. Eppure è proprio nelle fessure di questa tensione costante che penetra la luce.

Secondo un'ispirazione quasi mistica, la natura luminosa dell'anima riflette la perfezione di un presente eterno, quello vissuto attraverso l'unione d'amore che nel sonetto IX, per esempio, riesce addirittura a fermare il tempo restituendolo agli orologi. Il circolo della luce emanata dal principio divino, che il poeta rielabora in senso ecfrastico attraverso metafore luminose, si trasforma in

una spirale: la luce divina che rende armonioso l'universo trova un riflesso nell'anima umana, che racchiude in sé l'anima del mondo dotando di senso il cosmo intero. Grazie a Quirarte, Filippo è in grado di osservare nel momento di presente eterno la sua stessa anima che si riflette in quella di Lucrezia («per la fortuna d'essere due in uno», sonetto IX). La luce vitale, dunque, è anche quella emanata dallo sguardo che illumina la persona amata e che trasmette il desiderio. Quello di Quirarte è animismo condensato in endecasillabi volti a emanare, sulla scia di questa rifrazione luminosa, la tensione esistente tra realtà e desiderio, la sorgente di senso nel mondo immanente.

Nel corpo della donna, che l'uomo desidera costantemente con impulsi contrastanti, con lo spirito non meno che con i sensi, si manifesta la straziante amarezza dell'inappagato, di ciò che sembra raggiunto e si rivela irraggiungibile, di ciò che è attuale e presente proprio perché trascorso o solo intravisto. L'unica presenza reale è la sensorialità, proiettata nel passato come ricordo e nel futuro come speranza, mentre risuona lo stesso ritmo della «cavalla cupa» di Neruda.

La facilità nello stabilire un dialogo corporeo con la realtà avvicina immediatamente il personaggio di Filippo attraverso il tatto, l'olfatto e i suoni al paesaggio sensoriale, fecondo e instancabile del Messico, permeato da un'atmosfera sonnolenta e al contempo pulsante, mettendolo finalmente in relazione con il mondo rinascimentale italiano. Nella passione che brulica in ogni suo spazio, il paese americano racchiude e mette in mostra i segni di una terra apocalittica e armoniosa, la vita estrema e la morte estrema e del resto, come afferma lo stesso Quirarte, «l'amore è la forma più bella che assume la morte». La concezione che il poeta ha del mondo confluisce in un'attenzione visiva e tattile, ma soprattutto istintiva, tesa a cogliere il pal-

pito segreto del mondo malgrado si sia vestito di nostalgia e abbia delineato una cartografia guidata dalla memoria dei suoi sensi; attraverso il suo ricordo, il mondo esterno evoca elementi occulti e da essi fa rinascere anche il corpo di lei: le chiome degli alberi, che rimandano alla "vastità dei pini" nerudiana, così come il fragore delle onde che già risuonava nei versi del cileno, confluiscono negli appellativi con cui nell'epilogo si invoca l'amata, epiteti che nella mente del lettore disegnano le spirali della chiocciola terrestre della figura femminile in Neruda; ma quella che si presenta al nostro cospetto adesso è una creatura marina in cui confluisce il canto dei fiumi e verso cui fugge l'anima dell'amante.

Ecco quindi che si spiega l'intensità dei sentimenti di Quirarte/Lippi e, soprattutto, la nostalgia tangibile e figurativa per un paesaggio che nel 1979 il poeta non aveva ancora visto: seguendo il precetto mallarmeano di non dipingere la realtà ma l'effetto che produce, Quirarte è in grado di rappresentare tutte le sfumature e le volute dell'animo umano nella tempesta d'amore, insensibile a qualunque tipo di bussola nella cartografia marittima proprio per la sua caratteristica di universalità, identico in tutti i tempi e a qualunque latitudine.

Come racconta José Carlos Rovira (*El primer Quirarte...*), per giunta, riverbera in queste pagine il ricordo di una storia d'amore vissuta dal poeta in prima persona, sebbene non a Firenze ma nel Chiapas. La donna di cui era innamorato il giovane Quirarte e che si cela sotto le sembianze di Lucrezia fu anche colei che ricevette il manoscritto di questo *Canzoniere* poco prima che il poeta partisse per il suo viaggio in Italia nel 1980. Nel 1982, poco dopo l'uscita della seconda edizione della raccolta, viene pubblicato *Puerta del verano*, in opinione di Rovira probabilmente il libro più importante di Quirarte. Anche

qui è presente l'impronta italiana, questa volta non nel metro ma soltanto in alcuni scenari ritratti con le sfumature di chi ha visitato in prima persona i paesaggi non solo fiorentini ma anche di Venezia o di Carrara, città quest'ultima particolarmente cara a Quirarte. Con *Puerta del verano* si chiuderà un circolo, dunque, sempre luminoso e vivido come questo *Canzoniere*, in cui «l'estate arriva per mai più partire».

Nota alla traduzione
di Giuliana Calabrese

La premessa teorica all'orientamento di questa prima traduzione italiana di una raccolta completa di Vicente Quirarte muove da due citazioni e dalle relative lezioni trasmesse da altrettanti finissimi studiosi e soprattutto traduttori di poesia. La prima è quella con cui Paul Valéry afferma che la poesia è l'esitazione prolungata tra il suono e il senso, come ricorda Fabio Scotto nel suo saggio *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo* (2013). In questa formula sembrerebbe dirsi che il suono sia altro dal senso e che quest'ultimo sussista al di là del suono, ma Scotto, da accademico, traduttore e poeta, conduce la sua riflessione al di là della coppia oppositiva suono-senso e induce a soffermarsi sugli altri due elementi dell'enunciato di Valéry, ovvero il sostantivo "esitazione" e l'aggettivo "prolungata" che lo accompagna. Nell'esitare tra l'opzione per l'uno o per l'altro aspetto della poesia, il suono o il senso, si trova un'idea di intermittenza e di oscillazione che veicolerebbe anche l'impossibilità di propendere definitivamente per l'una o per l'altra dimensione del testo poetico. La concezione di cronica e dinamica incertezza a cui l'aggettivo "prolungata" aggiunge la permanenza della continuità porta quasi a dire che la poesia è destinata ad avere sempre inscindibili i suoi due elementi costitutivi primari. A questo sono ispirate molte delle ricerche e traduzioni di Scotto, che nella sua prassi traduttiva ricorda spesso anche la "critica del ritmo" di Henry Meschonnic (1982): per quest'ultimo, il ritmo è il movimento della parola entro il linguaggio, ma al contempo è il modo in cui la parola si muove entro un soggetto. Per tale motivo, per

Scotto e anche per l'orientamento di questa traduzione, il ritmo diventa la traccia da seguire per rendere possibile l'incontro tra due testi e due identità. Ancora una volta, dunque, il concetto di forma si lega a quello di senso opponendosi al dualismo strutturalista che pretende di privilegiare il senso rispetto alla forma.

La seconda citazione e riflessione teorica che ha guidato la trasposizione in italiano dei versi di Quirarte è quella di Antonio Prete, che afferma che «la lingua per natura è ospitale» (2011, p. 14). Nel suo illuminante saggio *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione* (2011), Prete ricorda che i poeti sanno che la loro lingua è una terra di avventurosa e rischiosa esplorazione, ma una lingua è anche la casa in cui l'estraneo viene accolto senza assimilarlo e senza sottrargli la sua singolarità. Tradurre, dunque, è l'«albergo del lontano» (Berman, 2003) che accoglie un altro libro e un'altra lingua che sono in cammino e che trovano nella traduzione un nuovo tempo e una nuova stazione.

Nell'ospitare in italiano il viaggio temporale di Quirarte/Lippi, i fondamenti teorici sopra riportati si sono rivelati pertinenti. In un'ulteriore citazione di Prete si individua una perfetta sintesi dell'ospitalità della lingua d'arrivo, l'italiano in questo caso, il cui ritmo appartiene anche allo spagnolo di partenza che si è dimostrato ospitale a sua volta nell'accogliere il corpo dell'endecasillabo e la forma del sonetto. Scrive Prete:

> [la] figura mediterranea e nomade dell'ospitalità ci dice di uno stesso spazio-tempo in cui colui che ospita e colui che è ospitato si incontrano partecipando allo stesso convito o dialogo o riconoscimento. [...] L'ospitalità è l'esperienza di una cultura che riconosce l'altro senza sottrarre all'altro la sua alterità o diversità, la sua identità di carattere e sapere e costume, e nello stesso tempo pone colui che ospita nella

> condizione di non dover rinunciare alla sua singolarità, alla sua identità (2011, p. 16).

La vicendevole ospitalità tra la forma italiana del sonetto e la lingua spagnola esiste nella penisola iberica fin dalla letteratura del XV secolo con i *Sonetos fechos al itálico modo* (1438-1458) di Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, per poi affermarsi definitivamente attorno al 1526, quando l'ambasciatore veneziano Andrea Navagero, durante il suo viaggio in Spagna, conobbe il poeta Juan Boscán e lo invitò a coltivare il verso e le strofe italiane. Il successivo esempio di Garcilaso de la Vega risultò fondamentale per la diffusione della forma del sonetto nella lingua spagnola e nel corso dei secoli seguenti. Per un poeta contemporaneo, però, scrivere un sonetto non è un atto scontato perché mette in tensione l'antico con il nuovo, la formazione culturale garantita da uno strumento tradizionale da una parte e l'espressione personale e innovativa dall'altra e, in questo caso, anche due continenti e due mari, come si è potuto leggere sopra. Mentre prima della versificazione libera scrivere un sonetto significava adottare una delle molte forme possibili per la poesia, scriverlo nel Novecento è un gesto che richiama l'attenzione proprio sulla forma, che Quirarte riproduce in modo critico: pur facendo riferimento ai canzonieri antichi e all'ambito toscano e mediterraneo, i suoi sonetti non sono sempre diligenti e scolastici e ciò, in parte, è dovuto anche all'evoluzione della forma nel Messico novecentesco, in cui l'influenza parnassiana proveniente dalla Francia attraverso il Modernismo ha fatto sì che la regolarità dell'accentuazione petrarchesca passasse in secondo piano a vantaggio di varianti ritmiche (Ballester, 2020).

Per questo motivo, la focalizzazione primaria delle strategie traduttive messe in atto è stata quella di preser-

vare, ricostruendolo, l'intreccio sonoro del prototesto, proprio nel rispetto dell'analogia tra forma e senso a cui si faceva riferimento sopra. Si è trattato di una traduzione per la quale ha giovato il senso ritmico dell'endecasillabo nella resa italiana, ritrovando un'intima musica nella lingua d'arrivo senza sottrarsi alla necessità del canto dello spagnolo di Quirarte e delle sue volute dissonanze. Proprio per questo motivo si è cercato di mantenere una globale attenzione alla forma-senso, al ritmo non solo nel rispetto della metrica ma nel senso fonoprosodico dell'originale, senza però mai sconfinare nell'inarcatura aulica. Il ritmo e la materia verbale, perciò, sono stati la dominante e l'oggetto verso il quale tendere mimeticamente per riprodurre quella forma-senso ricordata da Scotto che lo stesso Quirarte ha scelto per avviare il cammino del suo *Canzoniere*.

Quirarte ha riconosciuto nell'endecasillabo lo strumento di una riflessione intima: uno dei metri più classici della tradizione lirica occidentale ha acquisito in questa raccolta anche una funzione semantica. Come si è potuto notare, però, il poeta non è ricorso allo schema di rime canonico del sonetto, dettaglio che ha di molto facilitato la resa in italiano e nel quale si può individuare un altro strumento semantico: se agli albori della sua esistenza il sonetto era la forma privilegiata per veicolare un sentimento d'amore, la libertà nella rima per cui propende Quirarte accompagna almeno in un tratto la libertà d'amore dei due protagonisti del suo *Canzoniere*.

Il viaggio dei sonetti di Quirarte ha trovato quindi un'ospitalità connaturata all'italiano, con cui si è costruito un universo linguistico parallelo, riverbero del primo che è stato al contempo replica e reinvenzione in un'analogia metrica che però è rimasta "all'ombra" della forma e del ritmo dell'originale nella sua quasi assenza di assonanze

e rime, negli sporadici *enjambements* e anche nell'alternanza tra gli endecasillabi saffici e quelli enfatici, elemento, quest'ultimo, sul quale mi soffermerò per cominciare un'analisi più dettagliata della strategia traduttiva messa in pratica.

Nella lingua spagnola l'endecasillabo saffico o *a minore* – quello che ricerca un primo appoggio accentuale sulla quarta sillaba – rivela una maggiore aderenza alla tradizione medievale rispetto alle altre combinazioni possibili del verso perché, oltre a riproporre la prima e più fiammante versione dei sonetti iberici "all'italiana", crea un collegamento naturale con l'ottonario, verso che riecheggia nella lingua spagnola fin dai primi *romances* tramandati oralmente nella penisola iberica e poi giunti in America durante l'epoca della conquista. L'endecasillabo enfatico o *a maiore* – con *ictus* in sesta posizione – è considerato invece più solenne e molto più frequente nella poesia contemporanea e italiana e, anche se la musicalità connaturata alla lingua d'arrivo avrebbe facilitato una trasformazione degli endecasillabi saffici in enfatici, si è cercato di rispettare la scansione ritmica dell'originale, talvolta con compensazioni che hanno comportato uno spostamento di lacerti versali o slittamenti sinonimici.

È stato il caso del sonetto I, per esempio, in cui i cinque endecasillabi saffici del testo di partenza (vv. 1, 6, 8, 10 e 14) sono stati rispettati nel numero, ma hanno imposto una sostituzione nel testo italiano nell'ultimo verso, trasformato in endecasillabo *a maiore* perché andava obbligatoriamente rispettato il sostantivo "labirinto" e la sua ambivalenza tra l'anatomia e lo smarrimento. La lunghezza dei termini italiani non avrebbe consentito di trasporre le componenti del verso spagnolo nella loro interezza (verso che letteralmente sarebbe risultato "il labirinto in cui la mia voce ti trova"), perciò, con una modulazione,

al sostantivo "labirinto" è stata attribuita la funzione di soggetto che «guida» la voce della persona poetica e ciò ha comportato lo spostamento dell'*ictus* sulla sesta sillaba. Il ripristino dell'endecasillabo saffico, che sarebbe stato perso rispetto all'originale, è avvenuto al v. 3 («potranno avvolgermi in un velo funebre»), in cui si è messo in pratica uno spostamento metonimico che ha coinvolto anche l'endecasillabo successivo. Rispetto al verso di Quirarte («podrán tejer en mí su azul mortaja») si nota, infatti, che nella traduzione italiana si perde il riferimento coloristico relativo alla *mortaja*, il lenzuolo funebre, ma azzurro (o blu) è anche il colore del velo che l'iconografia tradizionale cristiana attribuisce alla Vergine, la *madona* del v. 4 per la cui raffigurazione pittorica aveva posato Lucrezia Buti. Il "'lenzuolo' funebre", che lo spagnolo contrae in un unico sostantivo, è stato reso con «velo» per creare contiguità causale con il velo di Maria/Lucrezia e per compensare la perdita della nota di colore.

Cercando di rendere il più possibile poetico anche il testo d'arrivo e seguendo criteri simili a quelli appena esposti, sempre nel rispetto della forma-senso, anche i versi di altri sonetti hanno subito modulazioni che hanno invertito l'ordine degli elementi frasali. Succede, per esempio, nel sonetto successivo, ai vv. 2-3: lo sfrondamento dell'aggettivo *tanta* relativo alla bellezza si deve, ancora una volta, all'eccessiva lunghezza che l'italiano avrebbe imposto al verso (che tradotto letteralmente sarebbe risultato "E in quale istante traditore così tanta bellezza"). L'enfasi posta sulla bellezza è stata modulata connotando la resa del verbo *pasó* del verso seguente con «ha folgorato», collegato anche al campo semantico del verbo al v. 4, *Ardí* («Arso»), che avvia, appunto, la tessitura degli endecasillabi successivi attorno al sema del fuoco. Al solo prezzo di una inversione poco incisiva degli elementi del

v. 3 rispetto al prototesto, la traduzione ha guadagnato l'inserimento di un verbo in più entro il campo semantico individuato, che però si amplifica se si considera il rimando neoplatonico che Quirarte crea quando allude all'amore che pervade la sua persona poetica passando attraverso la vista per raggiungere il cuore. Non va dimenticato, riassumendo di molto la logica rinascimentale neoplatonica, che l'amore tocca l'anima degli amanti attraverso i loro occhi, colpiti dall'irradiazione luminosa del sentimento che così spinge l'anima ad ascendere di nuovo alla sua sede divina. È una lotta tra carne e spirito che il verbo "folgorare" riassume molto bene – nel suo rimando all'ambito semantico del fuoco e, a questo punto, anche della luce – e in cui Quirarte/Lippi si schiera a favore della terrenità, come si evince chiaramente nel sonetto IX oltre che in tutto il *Canzoniere*.

Quanto agli *enjambements*, seppure in numero misurato, anch'essi sono portatori di un peso semantico nella struttura dei sonetti di Quirarte, perciò è stato necessario riprodurli nella resa italiana. In generale, questo espediente prosodico viene letto come misura segnica di una volontà di liberazione dall'ingabbiamento versale e, nei sonetti dell'autore messicano, è un ricorso evidente soprattutto nei passaggi in cui si fa più vivida la lotta tra carne e spirito (ma anche tra sentimento e ineffabilità) che attanaglia il suo alter ego poetico, invadendo per giunta l'ambito dell'arte figurativa a cui si dedicava il pittore. Avviene nel sonetto XIV (ai vv. 2-3) oppure nel XII, per esempio, in cui l'agonia dell'amore è introdotta dal campo semantico della morte nella quartina iniziale, per poi essere espressa con chiarezza nei primi due versi della seconda strofa («Voglio dire che amare brutalmente / trasforma la mia pace in agonia»). Tale stato viene vissuto come un ostacolo al flusso del sentimento, come un'interruzione, appunto, ma anche

come un superamento logico del limite verbale, il tutto incarnato a livello del verso dall'*enjambement*. Nel sonetto di partenza è presente tra le due terzine e così viene riprodotto nella traduzione. Tuttavia, mi sono sentita leale nei confronti dell'intenzione dell'autore nell'introdurne (per necessità) un secondo tra i primi due versi dell'ultima terzina per poi contrarre l'elenco degli unici elementi ritenuti fecondabili dalla voce poetica di Filippo Lippi («los panes, la manzana, esta botella» sono diventati «bottiglie, pani, mele»). I momenti di tensione generata dall'*enjambement* veicolano il senso di frustrazione e al contempo di incontenibilità d'amore, tanto che il flusso verbale ha bisogno di sfociare non solo nei versi successivi ma anche nell'arte sorella della pittura, a sua volta insufficiente (rivelatore il dettaglio delle «tele sterili», v. 9) per esprimere il sentimento che resta indicibile alla fine del sonetto e di cui si può solo dire che ha un altro nome.

Nel paragrafo precedente ho parlato volutamente di 'lealtà' traduttiva seguendo la lezione di Christiane Nord, Antoine Berman o Franco Buffoni (cfr. Dacrema, 2013), per i quali nella critica di una traduzione è improprio l'uso del tradizionale binomio tra fedeltà e infedeltà: il parametro da seguire nella prassi è proprio quello della lealtà, dichiarando di essersi comportati con lealtà rispetto alla profondità del testo di partenza e, per questo, dichiarando anche in quali punti lo si è 'tradito' pur di non cadere in sotterfugi che ne avrebbero abbassato l'altezza (cfr. Buffoni, 2004, p. 15). Secondo altri studiosi che al contempo sono poeti e traduttori, come nel caso di José María Micó, la 'lealtà' o la più tradizionale 'fedeltà' in tema di traduzione poetica si verifica proprio con la conservazione dello stato poetico dell'originale: se il risultato non è poetico, afferma Micó, allora si tratta di una traduzione mancata (cfr. Micó e Capllonch, 2013).

Con una ferma convinzione di questo principio, sempre nel sonetto XII, l'unica rima presente nel *Canzoniere* è stata tradotta spostando o invertendo tra loro alcuni elementi della seconda quartina, ma sempre riproducendo la forma-senso. La riflessione ha preso avvio dal verbo *trocar* al v. 6, che significa "trasformare", com'è stato reso in italiano; nello specifico, pur essendoci alcune discordanze sull'origine di questo verbo, tutti i dizionari etimologici indicano che la trasformazione veicolata da *trocar* sia poco graduale, repentina, non sempre positiva e, anzi, quasi violenta. Inoltre, Juan Corominas, nelle più di cinque pagine che dedica al verbo sul suo *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico* (1983, pp. 645-650), suggerisce anche una probabile derivazione onomatopeica del termine. Considerate tutte queste premesse e rimanendo ferma la misura dominante dell'endecasillabo, ho scelto "trasformare" come traducente seppure non connotato in italiano. La carica negativa e presumibilmente sonora del verbo è stata trasferita al vento, che «soffia la sua litania» (v. 8) creando una rima con «agonia» al v. 6 e riproducendo dunque la stessa assonanza *agonía/mediodía* esistente nel testo di partenza. La perdita del dettaglio del mezzogiorno – con il quale non sarebbe stato possibile riprodurre l'assonanza come in spagnolo – ha permesso di mantenere sia la figura di suono sia la connotazione negativa e onomatopeica che si era attenuata nella traduzione di *troca* con «trasforma» (v. 6). La luminosità del *sol de mediodía*, invece, è stata recuperata e modulata con una traslazione su *trigal*, tradotto con «campi di grano» (v. 7) e collocato a fine verso in modo che l'*ictus* amplificasse le vocali aperte del sintagma, trasmettendo una palliativa impressione di apertura luminosa.

Gli esempi proposti sul piano metrico, lessicale e fonetico hanno dimostrato come, per favorire l'isometri-

smo e dovendo adeguarsi alla forma chiusa del sonetto, in alcune occasioni sia stata necessaria una lieve ma leale dissonanza traduttiva. Anche dal punto di vista sintattico sono stati necessari alcuni scostamenti che hanno condotto a riassemblare il testo in italiano tramite lacerti spostati da un verso all'altro, talvolta anche sopprimendo parti dell'originale oppure per modulazione, il tutto sempre per rispettare il vincolo tra senso e forma, quest'ultima costitutiva del senso stesso.

Il dialogo avvenuto grazie alla traduzione tra i due mondi è stato facilitato, reso fluido e vicendevolmente ospitale proprio grazie alla forma del sonetto e al verso endecasillabico. Con la stessa cura ho cercato di riprodurre ogni altro elemento formale anche nell'epilogo finale in verso libero, puntando a preservare l'assetto metrico e la musicalità del testo spagnolo conservando sempre l'endecasillabo, ove presente, ma anche i versi più brevi, nel rispetto delle stesse regole metriche e prosodiche che Quirarte segue nel suo dettato lirico.

Il dialogo tra i due universi linguistici, perciò, è cominciato ancora prima della trasposizione in italiano: l'ascolto silente della lingua di partenza ha indicato un luogo solo apparentemente altrove in cui il gioco di ombre non ha mai davvero oscurato una lingua o una tradizione, rinnovata ed eterna, rispetto all'altra.

I. BALLESTER PARDO, *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte*, Tirant lo Blanch/Universidad Autónoma del Estado de México, México 2019.

ID., "Un acercamiento al soneto contemporáneo en México", «Revista de El Colegio de San Luis», X, 21, 2020, pp. 5-27.

A. BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, traduzione di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata 2003.

F. BUFFONI, "La traduzione del testo poetico", in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, pp. 11-30.

J. COROMINAS, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1983, Tomo V.

N. DACREMA, "Introduzione", in Nicoletta Dacrema (a cura di), *Tradurre è un'intenzione*, Marcos y Marcos, Milano 2013.

H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

J.M. MICÓ-B. CAPLLONCH, "Semiótica y filología en la traducción poética entre lenguas romances", «Bulletin Hispanique», 115, 2, 2013, pp. 475-492.

A. PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

V. QUIRARTE CASTAÑEDA, *Palabra empeñada*, TV UNAM, México 2013.

J.C. Rovira, "El primer Quirarte: Italia, poética urbana y conjetural", in *Vicente Quirarte en sus contemporáneos*, Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro (in corso di stampa).

F. Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Donzelli Editore, Roma 2013.

A. Trejo Villafuerte, "La literatura debe estar al servicio de la vida y no al revés, indica Vicente Quirarte", «Unomásuno», 18/07/1982, p. 19.

G. Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Torino, Einaudi 1986 [1550].

Fra Filippo Lippi
Cancionero de Lucrezia Buti

Fra' Filippo Lippi
Canzoniere di Lucrezia Buti

I

No porque polvo, tiempo, telarañas,
quieran enmudecer a mis pinceles,
podrán tejer en mí su azul mortaja.
Así tu verso nace, mi madona,

no paciente y cansado como el búho
que, estéril, busca páginas ajenas,
sí con ansia de halcón que anhela presa,
libre y fugaz, sin esperar destino.

Y si ayer la palabra era la línea
de tu perfil donde el sol se oculta,
ciego de tanta luz amotinada,

hoy mis labios ocupan esa oreja
donde el marfil copió con fiel maestría
el laberinto en que mi voz te encuentra.

I

Non perché tempo, ragnatele, polvere
vogliano far tacere i miei pennelli
potranno avvolgermi in un velo funebre.
Così nasce il tuo verso, mia madonna,

non paziente ed esausto come il gufo
che cerca, sterile, pagine d'altri,
ma con l'ansia di un falco cacciatore
fugace e libero, privo di meta.

E se in passato il verbo era la linea
del tuo profilo in cui si eclissa il sole,
cieco per tanta luce ammutinata,

oggi il mio labbro copre quell'orecchio
copiato dall'avorio con perizia:
labirinto che guida la mia voce.

II

Por sólo ese perfil yo viviría.
¿Y en qué instante traidor tanta belleza
pasó de la vista al pecho solitario?
Ardí de amor desde la espada al alma.

Y era un fuego tenaz, insobornable,
como el ocaso ardiendo en la espesura,
sin lago que saciara su implacable
sed de consumirse consumiéndome.

Fuego e incendio sí, nunca ceniza,
porque el amor levanta llama viva
que no acepta caricias repetidas,

aunque esa llama arda inútilmente,
esperando otro fuego que restañe,
llaga de amor que sólo amor resguarda.

II

Solo per quel profilo io vivrei.
In quale infido istante la bellezza
mi ha folgorato il petto dalla vista?
Arso d'amore dalla spada all'anima.

Era un fuoco tenace, incorruttibile
come il tramonto in fiamme tra le foglie,
senza alcun lago a placare la sete
mentre si consumava consumandomi.

Fuoco e incendio spietato, sì, mai cenere,
perché l'amore accende fiamme vive
indocili a carezze ripetute,

sebbene stia bruciando inutilmente,
in attesa che stagni un altro fuoco,
piaga d'amore, solo amore attendi.

III

Caminando por calles de Florencia,
supe que en la locura está mi estirpe,
pues la serena voz del Arno quiso
que mirara mi vida en su corriente.

Vi al Filippo de ayer, a éste de ahora,
y no supe de cuál era la burla,
si del que antes de ti sólo vivía
o del que por tu amor vive muriendo.

La gloria de mi amor es como el río
contemplado por ojos que en ti han visto
la cruel frente de Dios y el mundo niño.

Y si miro sus aguas otro día,
sabré por fin que el tiempo sí regresa
y en las ondas su voz dirá "Lucrezia".

III

Camminando per le strade di Firenze
capii la follia della mia stirpe
poiché l'Arno sereno volle ch'io
guardassi la mia vita tra i suoi flutti.

Vidi il Filippo di ieri ed il presente
e non so tra i due quale si burlasse:
se chi prima di te viveva e basta
o chi per amor tuo vive morendo.

La gloria del mio amore è come il fiume
scrutato dallo sguardo che in te ha visto
di Dio la dura fronte e il mondo piccolo.

E se ancora guarderò la sua corrente
finalmente saprò che il tempo torna
e tra le onde ascolterò "Lucrezia".

IV

Si canto tu belleza no es por otra
razón que por guardarme de su brillo
y la cruel vocación de amar la rosa,
gozando su caricia y su castigo.

Más que tu cruel belleza transitoria,
ese barco traidor que habrá de hundirse,
celebro la hermosura que me invento,
la fe que por tu paso me sostiene.

Tu belleza es de luz pero no es tuya,
y si naces puntual, cada mañana
o te ocultas igual que el sol, sangrando,

sólo vives por mí y en mí renaces
y así vivo por ti, para desearte
y vencer a la fiera que me acosa.

IV

Se canto il tuo splendore è solo per
scampare alla sua luce e per la dura
vocazione ad amare quella rosa,
godendone carezze e punizioni.

Più che la tua bellezza transitoria,
infida barca che dovrà affondare,
celebro lo splendore che in te invento,
fede che mi sostiene coi tuoi passi.

Ma la beltà di luce non è tua
e se nasci puntuale ogni mattina
o come il sole di sangue scompari,

vivi solo per me e in me rinasci
e così per te vivo, per bramarti
e vincere la fiera che mi assale.

V

Mármol y canto viven en tu nombre
y en el aire se orquestan nota y pluma
que no impiden el vuelo de la piedra
ni dejan que la palabra quede inmóvil.

Voy a decir quizá lo que otros dicen
y acaso antes que yo lo digan otros,
pero al amante, así, ya no le queda
otra cárcel de luz que el propio canto.

Y si el mármol sereno se resiste
a mis manos que bruscas lo reclaman,
hay en mi voz guerreros más sublimes

que por tu oído toman los secretos,
y cuando el canto rompe en las alturas
nace la claridad en tu sonrisa.

V

Marmo e canto vivono nel tuo nome
e l'aria orchestra melodie e parole
che non frenano il volo della pietra
né lasciano che il verbo resti immobile.

Magari dirò cose che altri dicono
e altri prima di me l'avranno detto,
ma all'amante così non rimarrà
altra cella di luce che il suo canto.

E se il marmo sereno non si piega
alle mie brusche mani che lo bramano,
nella voce ho guerrieri più sublimi

che impugnano segreti dal tuo udito,
e quando il canto irrompe sulle alture
nel tuo sorriso nasce l'albeggiare.

VI

Quizás amé de igual a igual diamante.
Su iracunda belleza encarcelada
duerme en la oscuridad soñando llaves
para abrirnos el pecho y recobrarnos.

En tus hombros toqué primero piedra,
pero brillo y cerviz dijeron luego
que bronce y terciopelo eran su nombre,
quemadura más hielo, mas diamante.

Cuántas noches bogué por su fulgencia,
por esa terca luz que me llevaba
a través de sargazos hasta playas

en cuya arena descifré el secreto
cuando la piedra dijo no hay dureza
al aceptar del lecho la blandura.

VI

Forse ho amato come fossi diamante:
iraconda bellezza incarcerata
sopita nel buio a sognare chiavi
che ci aprissero il petto per trovarci.

Sulle tue spalle prima toccai pietra,
ma poi lo scintillio e la nuca dissero
che il loro nome era bronzo e velluto,
bruciatura più ghiaccio, ma diamante.

Quante notti vogai per quel brillio,
per la sua luce ferma, che attraverso
le alghe mi conduceva fino a lidi

sulle cui sabbie decifrai il segreto
quando la pietra disse mai durezza
nel piegarsi alla soavità del letto.

VII

La lenta orquídea viva entre tus piernas,
más cruel cuanto más mía y más lejana,
mira triunfante al oso que descansa
entre sedas y abismos de tu cuerpo.

La noche empieza apenas y la orquídea
levanta la cabeza con orgullo.
Amazona montada en jaca de oro
es garra y flor, centauro y mariposa.

Y hay un lento batir de halcón nevado,
un volcarse del mar que se hace cielo,
un abrir de compuertas al vacío,

un loco galopar hacia la nada
y ese espasmo final de cierva herida
cuando tu cuerpo dice ya me vengo.

VII

La lenta orchidea viva tra le gambe,
tanto più dura quanto mia e lontana,
guarda trionfante l'orso che riposa
tra le sete e gli abissi del tuo corpo.

S'inaugura la notte e l'orchidea
solleva la sua testa con orgoglio
– amazzone in sella a puledra d'oro
è artiglio e fiore, centauro e farfalla.

Lento battito di falco innevato,
il mare si rovescia dentro al cielo,
un aprirsi di porte verso il vuoto,

un folle galoppare verso il nulla:
l'ultimo spasmo di cerva ferita
quando il tuo corpo dice sto venendo.

VIII

Después tu cuerpo fue la calle en calma,
serena plaza absorta bajo un cielo
donde erraban dementes las estrellas
y la noche aquietaba al sol cautivo.

No busques esas huellas en tu espalda
ni pronuncies el nombre de mis manos.
La certeza del tiempo y su castigo
es sentir en la piel este aire agudo.

El sabor de tu carne desbocada
quedará sin embargo como prenda
del cuerpo que en mi sed halló su nombre

y en las tardes plateadas del otoño
la soledad sabrá que en ti el verano
es estación que llega y ya no parte.

VIII

Dopo il tuo corpo, la strada era calma
serena piazza assorta sotto un cielo
in cui le stelle erravano dementi
e il buio spense il sole prigioniero.

Non cercare tracce sulla tua schiena,
non chiamare per nome le mie mani:
la certezza del tempo e il suo castigo
è sentire aria aguzza sulla pelle.

Eppure, il sapore della tua carne
al galoppo rimarrà come preda
del corpo il cui nome è la mia sete

e nelle sere d'autunno argentate
la solitudine saprà che in te
l'estate arriva per mai più partire.

IX

Por la dicha de ser los dos en uno,
no puedo arrepentirme de quererte,
aunque hoy busque las alas y me encuentre
ángel sin gracia al borde del abismo.

Tanto cielo nos cupo en cuerpo y alma
que hay que llenar de mundo cada poro.
Penitencia de haber tomado el cielo:
dar otra vez el tiempo a los relojes.

Pero tiempo voraz y rostros ignorados,
caprichos de la distancia que te alejen,
demonios que en mí se despedacen,

no podrán derribar tu nombre angélico
y su espalda dirá dónde las alas
cuando el cielo nos diga que es infierno.

IX

Per la fortuna d'essere due in uno
non mi pento di amarti, nonostante,
cercandomi le ali, mi ritrovi
come angelo sull'orlo dell'abisso.

Tanto cielo è entrato in anima e corpo
che ogni poro va colmato di mondo.
Penitenza di aver raggiunto il cielo:
restituire il tempo agli orologi.

Ma il tempo vorace e i volti ignorati,
qualunque distanza che ti allontani,
i demoni che in me si fanno a pezzi,

non demoliranno il tuo nome angelico
e la tua schiena indicherà le ali
quando il cielo si rivelerà inferno.

X

Dijiste alguna vez el mundo es esto:
"El viento valsa solo entre los pinos
y un gorrión solitario por el cielo
lleva en su canto cruel canto de parca".

No sé si abril o mayo palpitaban
y parecía imposible de tan plena
la cima azul donde el gorrión puntuaba:
"Hay que vivir y continuar muriendo".

Hoy no eres sólo parte de la vida
sino me has dado vida que tenías,
lo dicho ayer, lo que diré mañana

y todo cuanto adoro por tus ojos:
el viento entre los pinos y ese canto
que tortura mi pecho y no me mata.

X

Qualche volta avrai detto il mondo è questo:
"Il vento balla un valzer sotto ai pini
e una rondine solitaria in cielo
porta nel canto il canto di una parca".

Non so se aprile o maggio palpitavano
e così piena sembrava impossibile
la cima blu puntata dalla rondine:
"Si deve vivere mentre si muore".

Non solo oggi fai parte della vita,
ma mi hai donato anche vita che avevi,
il passato, quel che dirò domani

e tutto ciò che adoro dai tuoi occhi:
il vento tra i pini e quel duro canto
che mi dilania il petto e non mi uccide.

XI

Si tú no hubieras sido, si la vida
no aleteara en tu aire pajarero,
acaso esta hermosura que hoy me envuelve
no me pesara tanto aquí en el pecho.

La ignorancia, el desdén de tu figura
haría crecer al ciervo que en mí estaba,
no este tigre de celos musculado
en su sorda prisión que niega el eco.

Mas volvería pasos que ya anduve
por encontrarte a ti en aquel camino
donde el otoño tuvo mejor lecho

y habría de tomar aquella hoja
por gozar de la herida y ver de nuevo
el color de mi sangre cuando amo.

XI

Se tu non esistessi, se la vita
non volteggiasse nel tuo aspetto lieve,
forse questa bellezza che mi avvolge
non peserebbe tanto sul mio petto.

Lo sdegno e l'incuranza nutrirebbero
il cervo che viveva dentro me,
non il nerbo geloso della tigre
nel sordo carcere che nega l'eco.

Ma tornerei sui passi già percorsi
per ritrovare te su quel cammino
in cui l'autunno ha avuto miglior letto

e quella foglia dovrei raccogliere
godendo la ferita e rivedendo
la tinta del mio sangue quando amo.

XII

¿Sabes, Lucrecia, que hay algunos días
en que pienso que amarte y existirme
son como las perdices y el sabueso
que en la muerte por fin se reconocen?

Quiero decir que amar tan a lo bestia
troca lo que era paz en agonía:
el viento entre el manzano y los viñedos,
el trigal bajo el sol de mediodía.

Pero pienso, al mirar la tela estéril,
que volver a vivir sólo de objetos
será segar la luz y esta tarea

de vivir sin pintar lo que fecundo
–los panes, la manzana, esta botella–
nace en mi corazón con otro nombre.

XII

Sai, Lucrezia, che a volte mi succede
di pensare che esistermi ed amarti
siano come il segugio e le pernici
che nella morte poi si riconoscono?

Voglio dire che amare brutalmente
trasforma la mia pace in agonia:
tra meli, vigne e su campi di grano
il vento soffia la sua litania.

Ma penso, mentre osservo tele sterili,
che ritornare a vivere di oggetti
sarà mietere luce e questo compito

di vivere senza ritrarre ciò
che fecondo – bottiglie, pani, mele –
mi nasce in petto con un altro nome.

XIII

Vuelvo a la tela en blanco y hoy te miro
como si el cuadro solo se pintara.
¿Es en ti o en mi pecho que palpita
ese tigre de luz que traga flores?

Si en ti, mátalo entonces y reposa
tus pies hurto del nácar en su lomo.
Y si habita en mi amor déjalo libre
deambular por mi pecho y destrozarme.

Más viva que en el cuadro, en la memoria:
luz, aroma y sabor son el sustento
del carnívoro a dieta de gladiolas,

tibia luz inmortal que lo convierte
en orgulloso dueño de una herida
que ha de ser su más alta varonía.

XIII

Torno alla tela bianca e oggi ti guardo
quasi che il quadro si dipinga solo.
Sta palpitando in te o dentro al mio petto
la tigre fulgida che ingoia fiori?

Se è in te allora uccidila ed appoggia
il tuo piede di perla sul suo dorso.
E se abita il mio amore tu concedile
di deambularmi dentro e di distruggermi.

Più viva che nel quadro, nel ricordo:
luce, aroma e sapore il nutrimento
del carnivoro a dieta di gladioli,

fioca luce immortale lo trasforma
in chi possiede fiero una ferita
che più che mai lo renderà virile.

XIV

Yo me confieso a ti, Lucrezia Buti:
nunca alabastro alguno logró tanta
hambre de amor y gloria en hombre alguno
ni verter en un vaso carne y alma.

Y si antes que Dios tú, madona mía,
condenas ya mi canto o mis pasiones,
piensa que a tantas penas tu Filippo
no sabe responder sino con sangre.

Y si aún así nada me salva,
prefiero disfrutar de infierno en vida
y embarcarme sin miedo de perderme,

porque de amor demoro en esta tierra
y el que haga arder sus naves en la orilla
debe tomar el cielo por asalto.

XIV

Io mi confesso a te, Lucrezia Buti:
mai nessun alabastro ottenne tanta
fame d'amore e gloria in nessun uomo,
racchiusi dentro a un vaso anima e corpo.

E se prima di Dio, madonna mia,
condanni i miei ardori ed il mio canto,
pensa che a tante pene il tuo Filippo
può soltanto rispondere col sangue.

E se neppure questo può salvarmi,
piuttosto godo dell'inferno in vita:
mi imbarco non temendo di smarrirmi

e per amore tardo sulla terra;
e chiunque bruci le sue navi a riva
dovrà assaltare il cielo in un agguato.

XV

La ciudad despertando entre la niebla
era un barco quebrando la mañana,
impulsado por ti y tu aroma a playa
hacia meses sin látigo ni nombre.

No le temo al oficio de perderla,
aunque aprenderlo así, tan de momento,
me deje el corazón anclado al muelle
de la ciudad sin mar que hicimos juntos.

Pero si no dejáramos Florencia,
si nos diera la última sonata,
¿qué entereza después para olvidarla

vivir sin ella y lo que fuera nuestro,
la niebla, nuestras noches, aquel río
que en su cauce llevaba a las estrellas?

XV

La città che si sveglia nella nebbia
è una barca che spezza la mattina,
spinta da te e dal tuo aroma di spiaggia
verso mesi di frusta e nome privi.

Non mi spaventa il compito di perderla,
ma apprenderlo così, all'improvviso,
lascia il cuore ormeggiato al molo urbano
senza il mare che abbiamo fatto insieme.

Però, se non lasciassimo Firenze,
se ci accordasse un'ultima sonata,
come potremmo poi dimenticarla,

vivere senza lei quel che era nostro,
la nebbia, quelle notti, il nostro fiume
che nel suo letto portava alle stelle?

XVI

Y ahora qué, me digo, y sangro a mares,
toro ignorado al fin de la corrida,
dueño del fiel estoque que al clavarse
me hace de la derrota el instrumento.

¿Triunfa el amor o sólo es que sentimos
que perdemos la flecha, nunca el arco?
Guerrero fui y hoy guardo ya la espada,
pues el valor se mide acero en vaina.

Amar un solo cuerpo es la batalla
donde la sed saciada sólo es tregua
para alzarse otra vez en la derrota.

Y surcar ese cielo enajenado
bien vale la pena otro combate,
aunque sólo de guerra sea mi vida.

XVI

E adesso? mi domando e mi dissanguo,
toro ignorato dopo la corrida,
signore che conficca la stoccata
che mi rende strumento di sconfitta.

È l'amore trionfante o è che sentiamo
di perdere la freccia ma mai l'arco?
Prima guerriero, oggi celo la spada:
si misura nel fodero il coraggio.

Amare un corpo solo è la battaglia
in cui la sete placata è una tregua
per sollevarsi ancora alla sconfitta.

E percorrere quel cielo estasiato
vale la pena di un combattimento,
anche se la mia vita è solo guerra.

XVII

No digas más recuerdo las estrellas,
brazo de Orión o llanto de la Osa,
el andar de borracho por la calle,
las hogueras ardiendo junto al lecho.

El vino bajo tu lengua, la saliva
que ahogaba las palabras del deseo
¿dónde fueron después de consumarse?
Eran otros aquellos que matamos.

Así como estos astros, tan avaros,
toda herida pasada ya es presente
y el futuro es un arco de victoria,

porque sólo el anhelo de tenerlos
les da nombre, pasión, señala rumbos
para seguir buscando su camino.

XVII

Non dire più ricordo quelle stelle,
braccio di Orione o lacrime dell'Orsa,
l'ondeggiare ubriaco per la strada,
i roghi che ardono ai piedi del letto.

Il vino tra le labbra, la saliva
che soffocava il verbo della brama,
dove sono dopo essersi esauriti?
Erano altri coloro che uccidemmo.

Così come questi astri, tanto avari,
sono presenti le vecchie ferite
e ormai il futuro è un arco di trionfo,

perché la sola smania di afferrarli
li nomina, passione, indica vie
per continuare a cercarne il destino.

XVIII

Una goleta a pique, un buque herido
que cosecha otras muertes al hundirse
tengo por corazón y en mis heridas
la sal de tu recuerdo, al fin gaviota.

Es acaso por eso que despierta
el mar toro de lidia por la noche,
trayendo en cada ola leviatanes
que muerden mi mascarón embravecido.

Mas si eres como el mar, la fiel promesa
de volver a estallar sin previo aviso,
conservo en la tormenta tu memoria:

la playa de tu pecho, el golfo manso
que se ensueña sereno en tus axilas,
donde sueltan sus anclas mis veleros.

XVIII

Una goletta a picco, nave lesa
che raccoglie altre morti mentre affonda
ho al posto del mio cuore e sulle piaghe
sale del tuo ricordo, ormai gabbiano.

Forse è per questo che si sveglia il mare,
toro da arena nella notte, l'onda
porta ogni volta nuovi leviatani
che azzannano la mia polena rabida.

Ma se, simile al mare, tu prometti
di infuriarti di nuovo senza avviso,
serbo nella tormenta il tuo ricordo:

la spiaggia del tuo seno, il golfo placido
che immagino sereno nelle ascelle
in cui i velieri miei gettano l'ancora.

XIX

La viril amargura de saberte
pozo fecundo o fuente avariciosa
que saciara otra sed y no la mía,
divide mi existencia, no la acaba.

Si te vas o te quedas no hay ausente:
he vivido sin ser fruto del tiempo,
espina del rosal, tela de pobre
raída por afanes del otoño.

En mí anhelante queda el otro, el tuyo,
potro joven marcado por tu sexo,
puñal que en cada beso abre otra herida.

¿En qué otro arroyo saciarán sus belfos
la sed de mar abierto o de llanura
que dejaste encendida en su memoria?

XIX

La virile amarezza di saperti
pozzo fecondo oppure fonte avara
che sazierà altre seti e non la mia
mi scinde l'esistenza, non conclusa.

Se te ne vai o se resti non c'è assenza:
ho vissuto da estraneo a questo tempo,
spina di rosa, cencio di un meschino
logoro per gli affanni dell'autunno.

In me desideroso resta l'altro,
tuo puledro segnato dal tuo sesso,
pugnale che a ogni bacio apre ferite.

In che altro rivo il muso placherà
la sete di pianure o mare aperto
che gli hai lasciato accesa nel ricordo?

XX

Si vuelvo a la ciudad reconquistada,
joya de los tentáculos de nube,
la niebla engastada en otra niebla,
mis ojos te verán aunque esté ciego.

No llevaré campana de leproso
porque la voz que ayer no se vestía
tendrá tu corazón por armadura
y música serena de tu aroma.

Así habré de llegar bajo la niebla
como espada de luz entre las sombras
que descifre secretos bien humildes.

Ese día Florencia abrirá puertas
y llorará por verme tan hermoso
caminar por sus puentes sin mirarla.

XX

Se torno alla città riconquistata,
tesoro dei tentacoli di nuvole,
la nebbia incastonata in altra nebbia,
anche se sarò cieco ti vedrò.

Non avrò la campana del lebbroso
perché la voce che era nuda ieri
del tuo cuore godrà come armatura
e musica serena del tuo aroma.

Così dovrò arrivare nella nebbia
come spada di luce tra le ombre
che decifrerà umili segreti.

Quel giorno Firenze aprirà le porte:
piangerà nel vedermi così bello
mentre solco i suoi ponti e non la guardo.

Epílogo
Mar abierto

Epilogo
Mare aperto

No fue por la palabra misma que yo dije:
"Tu pecho parece el Mar Egeo".
El mar era entonces sólo un niño
y la espuma infantil de esbeltos pasos
rompía en tus pies, dorándolos apenas.
Es verdad:
ciertas noches busqué desesperado,
por frescos callejones de Florencia
el recuerdo de un mar más presentido.
El mar tiraba de mí como promesa,
así como de la planta son futuro
la nube fugaz y el sol que la mantienen.
Mar Tirreno, islas del Egeo,
esmeraldas celestes coronadas
por mis ojos que siempre han visto todo
aunque a veces el brillo los engañe.
Y quién negaba que yo pudiera irme,
que pinceles y muros me dejaran
abandonar la luz, la sombra espesa,
que aquel sereno lago en que bebía
dejara de alimentar mi sed de viaje
y el horizonte nuevo que tendías
dijera hay otros mares
en qué descubrir mi oficio de hombre.
Dije otra vez:
"Tu pecho parece el Mar Egeo".

Non soltanto per il verbo io dissi
"il tuo seno assomiglia al mar Egeo".
Allora il mare era solo un bambino:
la spuma che imparava passi svelti
si infrangeva sui tuoi piedi, oro lieve.
È vero:
certe notti ho cercato disperato
per i vicoli freschi di Firenze
il ricordo di un mare più intuito.
Il mare mi attirava come un voto,
così come il futuro della pianta
sono le nubi e il sole che la nutrono.
Mar Tirreno, isole dell'Egeo,
smeraldi celesti coronati
dai miei occhi, che han sempre visto tutto
benché spesso ingannati dal fulgore.
E chi negava che potessi andarmene,
che pennelli e muri mi concedessero
di lasciare la luce, l'ombra densa,
che il lago placido da cui bevevo
non saziasse la mia sete di viaggi
e che il nuovo orizzonte che tendevi
dicesse ho altri mari
in cui scoprire il mio mestiere d'uomo.
E ancora dissi:
"il tuo seno assomiglia al mar Egeo".

Las islas navegaban otras aguas,
asombradas de piel nunca antes vista.
Más allá de las colinas tersas
la espuma plateada me esperaba:
sin saberlo el velero recorría
el Mar Mediterráneo por tu vientre.

Y qué fecundo mar y casa y mar amigo
y qué lisura inmortal para mi proa
y qué ansia por ver el mar abierto.
Sin la audacia y el coraje de otros hombres,
marineros de sueños destruidos
por el sueño grotesco de la muerte,
estuve allí, nadé por aguas tersas,
por encrespadas olas que morían
sólo después de castigar las peñas.
Quise decirte Mar Mediterráneo,
otra vez colinas tersas, islas del Egeo
(¿lo dije alguna vez?, quizás mentía)
pero ya estaba mi arboladura desplegada
y tu vientre anunciaba el maremoto.
¿Quién habló de cortar los mástiles
y detener el vértigo?
¿Qué grito cobarde en la tormenta
imploró la piedad de un cielo sordo?
A toda vela hacia el desastre
quise saber tu nombre,
pero no estaba en mí sino buscarlo,
no saber ni pensar, sólo sentirlo,
y ser uno contigo en esta lucha
donde el cielo y la tierra desembocan.
Y te llamabas yegua y eras otra,

Le isole solcavano altre acque
sconcertate da una pelle mai vista.
Al di là delle colline terse
la spuma argentea era lì e mi attendeva:
senza saperlo il veliero solcava
il mar Mediterraneo sul tuo ventre.

E com'era fecondo il mare, e casa e amico
e che eterna soavità per la mia prua
e che ansia di vedere il mare aperto.
Senza l'ardimento di altri uomini,
navigatori dai sogni distrutti
dal sogno grottesco della morte,
mi trovai lì, nuotai in acque limpide,
in onde increspate che si spegnevano
solo dopo aver punito le cime.
Volli chiamarti mar Mediterraneo,
ancora colline terse, isole dell'Egeo
(l'ho mai detto prima? forse mentivo)
ma le mie vele erano già spiegate
e il tuo ventre annunciava il maremoto.
Chi disse di tagliare l'albero e
frenare la vertigine?
Quale grido vile nella tormenta
implorò la pietà di un cielo sordo?
A gonfie vele verso il disastro
volli sapere il tuo nome,
ma il mio unico potere era cercarlo,
non sapere o pensare, ma sentire,
ed essere con te una sola cosa
nella lotta in cui cielo e terra sfociano.
Ti chiamavi puledra ed eri un'altra

y te llamabas carne y aguacero.
Te llamaba entre el viento y respondías.
Busqué el ojo de huracán, quise perderme,
Carabela de náufragos del cielo,
Fiel faro de los ángeles caídos,
Madre total, nodriza de delfines,
Relámpago en medio de la noche,
Playa de carena en el crepúsculo,
Canto de las sirenas para Ulises,
Estatura dormida con ahogados,
Isla en nacimiento, cima absorta,
Verde esposa del sol en la mañana,
Guerrera de las nubes, bienhechora,
Refugio de ballenas en invierno,
Acero del tridente de Neptuno,
Promesa de horizonte para el paria,
Veladora del Fuego de San Telmo,
Guardiana de tesoros sumergidos,
Mascarón rescatado por tritones,
Tejedora del traje de la espuma,
Campanario en mitad del maremoto,
Perfume de la rosa de los vientos,
Señora de los piratas condenados,
Pitonisa de brújulas y cartas,
Hada de los salmones peregrinos,
no me salves no pidas no renuncies
a dejarme en la gloria de perderme,

e ti chiamavi carne e acquazzone.
Ti chiamavo tra il vento e rispondevi.
Cercai l'occhio del ciclone, volli perdermi,
Caravella di naufraghi del cielo,
Faro fedele d'angeli caduti,
Madre totale, nutrice di delfini,
Lampo nel mezzo della notte,
Spiaggia di carena nel crepuscolo,
Canto delle sirene per Ulisse,
Statura sopita con annegati,
Isola nascente, cavità assorta,
Verde sposa del sole del mattino,
Guerriera delle nuvole, oblatrice,
Rifugio invernale delle balene,
Acciaio del tridente di Nettuno,
Promessa di orizzonte per il paria,
Protettrice del fuoco di san Telmo,
Guardiana di tesori sprofondati,
Polena riscattata dai tritoni,
Tessitrice d'abito della spuma,
Campanile al centro del maremoto,
Profumo della rosa dei venti,
Signora dei pirati condannati,
Pitonessa di bussole e missive,
Fatina dei salmoni pellegrini,
non salvarmi, esigi, non rinunciare
a lasciarmi alla gloria di smarrirmi,

de ascender al cielo y ver de frente
lo que algún día habrán de ver los ojos
que crucen otro mar abierto y azaroso
ahora y en la hora de nuestras vidas,
Madona.

Regresé con el triunfo en mis banderas.
Los hombres me rodearon en el puerto
envidiando la hazaña de mi buque.
Su casco estaba bruñido, carenado
como esa larga noche en que tus muslos
fueron concebidos por mis manos.
De nadie sino tuya la tristeza
de ángel que camina entre los hombres.
¿Quién puede vivir con gloria en la tierra
cuando el tiempo nos quita el goce eterno?
Por eso no olvido, Madona.
Por eso no pidas, mi Lucrezia,
que olvide el viaje por ese mar abierto.
Márcame para siempre con tus ojos
y después de la herida nazca el mundo.

di ascendere al cielo e vedere in faccia
quel che prima o poi vedranno i tuoi occhi
che solchino altri mari aperti e incerti
adesso e nell'ora della nostra vita,
mia madonna.

Tornai col trionfo sui miei vessilli.
Al porto gli uomini mi circondarono
invidiando l'impresa del mio cargo.
La chiglia levigata, carenata
come quella notte in cui le tue cosce
furono create dalle mie mani.
Solo tua e non di altri la tristezza
di angelo che deambula tra gli uomini.
Chi vivrebbe con gloria sulla terra
quando il tempo sottrae il piacere eterno?
Per questo non mi scordo, mia madonna,
per questo non mi chiedere, Lucrezia,
di scordare il viaggio in oceano aperto.
Con i tuoi occhi segnami per sempre
e dopo la ferita nasca il mondo.

Com'è noto, la traduzione poetica è un compito arduo, per le implicazioni di senso del linguaggio figurato e condensato cui si sommano la complessità strutturale e il ruolo primario del ritmo e del suono. Inoltre, si tratta di una prassi che non può prescindere da una profonda conoscenza dell'autore, della sua traiettoria creativa e, naturalmente, dell'opera da trasporre alla propria lingua. La scrittura letteraria è sempre un modello di ricostruzione della conoscenza (García Barrientos, 1999, p. 37) che implica uno stile mentale distanziato dalla situazione immediata e interattiva della comunicazione orale, più meditato e astratto (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2004, p. 79), il cui criterio costitutivo è il carattere fittizio, come insegna Gérard Genette (1993). Tutto ciò si amplifica nel genere poetico, dove l'ermetismo è una conseguenza della brevità del verso e, soprattutto, delle forme altamente rigide – come nel caso del sonetto –, ma è anche dovuto alla maggiore distanza tra il significato semantico e il senso pragmatico, che l'autore stesso può aumentare per complicare deliberatamente l'interpretazione, attraverso l'uso di figure retoriche o di espedienti linguistici: l'oscurità, l'arbitrarietà e la polisemia giungono al loro grado massimo. Al contempo, le accentuazioni, il ritmo, il tono, l'intensità, le sfumature del suono, la velocità e la tensione articolatoria evocano sensazioni nel lettore, dato che il verso nasce dall'oralità. Dámaso Alonso definisce questi elementi come «significanti parziali» (1998, pp. 35-38), vale a dire, «intuizioni non concettuali» (1998, p. 40) che tendono ad alterare ulteriormente il significato totale, poiché si sommano a quello semantico.

La ri-creazione del testo letterario in un idioma differente presuppone una nuova applicazione degli stessi procedimenti e dello stesso meccanismo per cui l'originale si era imbattuto nell'universo di possibilità implicite del linguaggio, che non è più uguale a quello utilizzato quotidianamente, come chiarisce Jurij Lotman nella sua concettualizzazione di «sistema di modellizzazione secondario» (1977, p. 9). Di conseguenza, nonostante l'affinità di suoni, forme metriche e parole, vertere poesie dallo spagnolo all'italiano e ottenere testi di qualità fedeli all'originale è un gioco filologico con implicazioni sensoriali che obbliga a un primo momento di lettura e avvicinamento, a un secondo compito ermeneutico e critico, e a un terzo atto propriamente creativo che richiede al traduttore le abilità tecniche e di ispirazione simili a quelle di cui è dotato l'autore dell'opera primaria. Per quanto riguarda la fase intermedia, sulla scia dei *Translation Studies* (Bassnett, 1980; Venuti, 2000) e dei *Post-Translation Studies* (Gentzler, 2016), e in accordo con Umberto Eco (2003), la traduzione è vincolata all'ermeneutica, poiché è intesa come una forma dell'interpretazione che scaturisce da un'intensa e rigorosa indagine critica. In merito all'ultima, invece, Octavio Paz sottolinea che riscrivere un testo in un'altra lingua si configura come una funzione specializzata della letteratura stessa, la cui finalità è redigere un nuovo componimento che produca effetti analoghi con mezzi diversi (1981, p. 13). Infine, è fondamentale ribadire che la traduzione poetica non consiste tanto nell'avvicinarsi al testo a partire dal contesto d'origine di chi verte l'opera quanto nel lasciarsi sedurre dal suo linguaggio, dai suoi significati reconditi e dalla sua semiosfera, riprendendo il noto concetto di Jurij Lotman (2005), per facilitare la migrazione tra sistemi culturali differenti, come raccomanda Mieke Bal (2002).

Da un'attenta lettura della sua versione italiana, appare chiara la consapevolezza di Giuliana Calabrese riguardo alle teorie sopra citate e alle loro applicazioni nella prassi traduttiva di *Fra' Filippo Lippi. Canzoniere di Lucrezia Buti*: nell'affrontare un'opera sensoriale e intensa che tratta di temi universali quali l'amore e la morte, ispirata da un quadro che ne definisce l'ambientazione nell'Italia rinascimentale da cui riprende la forma metrica del sonetto e nei cui versi ritroviamo un'alta concentrazione di intertestualità evidenti e celate, ha saputo cogliere appieno e restituire egregiamente sia i significati profondi sia le implicazioni sensoriali. Naturale nella sintassi poetica, ma estremamente precisa dal punto di vista lessicale e finemente rielaborata nel ritmo e nel suono, la traduzione preserva l'oscurità nei numerosi punti in cui l'originale la proponeva, ma non rinuncia alla chiarezza laddove l'opera primaria la ricercava, proponendo per la prima volta nella nostra lingua componimenti che mantengono un dialogo constante con quelli da cui provengono.

La scelta di pubblicare nel nostro paese e nella nostra lingua i versi di Vicente Quirarte è sicuramente giustificata dalla rilevanza del poeta, narratore, drammaturgo, critico letterario, docente universitario ed ex Segretario dell'*Academia Mexicana de la Lengua*, profondo conoscitore della poesia in lingua spagnola ed estimatore dell'opera di Luis Cernuda, la cui influenza si intuisce nei suoi versi, insieme a molte altre presenze intertestuali, come le definirebbe Julia Kristeva (1969, p. 146), o transtestuali, se si preferisce la denominazione di Gérard Genette (1982, pp. 7-8). Oltre a quelle citate nello studio introduttivo a questo volume, è doveroso ricordare il messicano Gilberto Owen, il suo secondo maestro dopo il sivigliano, come chiarisce lo stesso Vicente Quirarte nell'intervista di Ignacio Ballester Pardo (2016, pp. 186-187). A sua volta, l'elezione di *Fra'*

Filippo Lippi. Canzoniere di Lucrezia Buti ritrova la sua motivazione nell'indiscutibile qualità dell'opera specifica, ma l'ambientazione fiorentina e il pretesto letterario della biografia del pittore italiano, così come il fatto che il viaggio dell'autore verso la nostra penisola sia stato motivato dall'esperienza letteraria, accrescono l'interesse del lettore che si appassiona alla vicenda, oltre a lasciarsi coinvolgere dalle suggestioni estetiche o filologiche, a seconda dei casi.

Di certo è indiscutibile l'intensità delle emozioni veicolate in queste pagine che, in entrambe le lingue, ci coinvolgono nel sentire del soggetto lirico che ripercorre in prima persona quanto vissuto da Filippo Lippi nella sua relazione con Lucrezia Buti. L'opera si apre con l'ardore del desiderio di chiara impronta cernudiana ("Si el hombre pudiera decir...", 1991, pp. 76-77) del primo componimento, per trasportarci subito dopo alla lacerazione causata dalla ferita d'amore che rimanda a San Giovanni della Croce (*Llama de amor viva*, 1931) e al fuoco del sentimento che non giunge mai alle ceneri innamorate del noto sonetto di Francisco de Quevedo ("Amor constante más allá de la muerte"). La morte come metafora della sofferenza, presenza costante nella tradizione poetica occidentale, diviene consapevolezza del trascorre del tempo che conduce alla fine di un'unione passata inizialmente dagli occhi al cuore e successivamente dalla fusione dei corpi alla freddezza della distanza. Ciononostante, il personaggio ricreato di Filippo Lippi confessa che la tortura del ricordo vale la pena di essere vissuta e alimentata, nel verso o sulla tela del pittore, perché, come insegna ancora Luis Cernuda, l'amore è ciò che dà senso all'esistenza. Orgoglioso, dunque, delle pene provocate da una relazione paragonata a una guerra destinata al fallimento e alla tempesta, che si chiude con l'abbandono, il soggetto lirico ritorna a Firenze, consapevole delle conseguenze del viag-

gio e convinto della sua volontà di non dimenticare, altro riferimento implicito al maestro sivigliano. Ci troviamo di fronte a una rielaborazione del petrarchismo, alla luce di quanto abbiamo appreso nel corso dei secoli che da esso ci dividono: Vicente Quirarte ne riprende lo sguardo come mezzo che conduce all'innamoramento e la forma prediletta del sonetto, anche questa modificata nella sua struttura ritmica primaria, ma più che imitarne lo stile lo adatta alla nuova contestualizzazione contemporanea che autorizza la realizzazione fisica dell'unione, la consapevolezza delle successive esperienze della donna con altri uomini, la totale mancanza di pentimento della voce poetica e la sua volontà di non dimenticare mai quanto accaduto.

Il pretesto dell'elemento aneddotico da cui l'opera scaturisce si mescola probabilmente con il vissuto dell'autore stesso per riaffiorare dopo essere stato lasciato a sedimentare nel ricordo e riordinato dall'intelligenza, come raccomanda Gustavo Adolfo Bécquer nella sua "Introducción sinfónica" alle *Rimas,* trasformandosi in parola poetica universale che trascende la realtà da cui deriva per giungere all'anima del lettore sotto forma di viva emozione.

Marina Bianchi

Riferimenti bibliografici

I. Ballester Pardo, "Entrevista a Vicente Quirarte: al centro del margen", «Cuadernos del Aleph», 8, 2016, pp. 185-192.

G.A. Bécquer, "Introducción sinfónica", in *Rimas*, Cátedra, Madrid 2014.

L. Cernuda, *Los placeres prohibidos,* in *La Realidad y el Deseo.* Alianza Editorial, Madrid 1991, pp. 69-90.

A. Dámaso, Alonso, *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico*, Analecta Malacitana, Málaga 1998.

M. Bal, *Travelling Concept in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto, Toronto 2002.

S. Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Routledge, London-New York 1980.

H. Calsamiglia Blancafort-A. Tusón Valls, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel Lingüística, Barcelona 2004.

U. Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

J.L. García Barrientos, *La comunicación literaria. El lenguaje literario 1*, Arco Libros, Madrid 1999.

G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

Id., *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona 1993.

E. Gentzler, Edwin, *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Routledge, London-New York 2016.

J. Kristeva, *Semiotiké*, Seuil, Paris 1969.

J. LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, Michigan 1977.

ID., "On the Semiosphere", in «Sign Systems Studies», 33, 2005, pp. 205-229.

O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona 1981.

F. DE QUEVEDO, *Obra poética,* tomo I, a cura di José Manuel Blecua, Castalia, Madrid 1969-1971.

SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Llama de amor viva*, in *Obras completas,* tomo IV, a cura di P. Silverio de Santa Teresa, Tipografía de "El Monte Carmelo", Burgos 1931.

L. VENUTI (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London-New York 2000.

INDICE

LA LUCE NON TRADISCE CHI LA CERCA
di Giuliana Calabrese e Ignacio Ballester Pardo.... pag. 5

Nota alla traduzione di Giuliana Calabrese ..... » 17

Riferimenti bibliografici ..... » 27

FRA FILIPPO LIPPI
CANCIONERO DE LUCREZIA BUTI

FRA' FILIPPO LIPPI
CANZONIERE DI LUCREZIA BUTI

I ..... » 31
II ..... » 33
III ..... » 35
IV ..... » 37
V ..... » 39
VI ..... » 41
VII ..... » 43
VIII ..... » 45
IX ..... » 47
X ..... » 49
XI ..... » 51
XII ..... » 53
XIII ..... » 55
XIV ..... » 57
XV ..... » 59
XVI ..... » 61
XVII ..... » 63
XVIII ..... » 65

XIX ..... » 67
XX ..... » 69
Epílogo Mar abierto / Epilogo Mare aperto ..... » 73

Postfazione di Marina Bianchi ..... » 81

Riferimenti bibliografici ..... » 87

IL NUOVO MELOGRANO
Collana con testo a fronte

I. Alfonso Sastre, *Il viaggio infinito di Sancio Panza.* A cura di Gianni Varsi.

II. Maurice de Guérin, *Il Centauro e altri poemi.* A cura di Alessandro Parronchi.

III. Stefan George, *Poesie.* Traduzione di Leone Traverso. A cura di Giuseppe Bevilacqua.

IV. Friederich Hölderlin, *Inni e frammenti.* Traduzione di Leone Traverso. Introduzione di Laura Terreni.

V. Audrado di Sens, *Il fonte della vita.* A cura di Francesco Stella.

VI. Jaufré Rudel, *Liriche.* A cura di Robert Lafont.

VII. *Praga d'oro. Antologia di racconti boemi.* A cura di Stefano Masi.

VIII. Robert Louis Stevenson, *Favole.* Traduzione di Daniela Fink. Introduzione di Guido Fink.

IX. Georg Trakl, *Canto del dipartito.* A cura di Roberto Carifi.

X. George Herbert, *Corona di lode. Poesie da* The Temple. A cura di Maura Del Serra.

XI. Simone Weil, *Poesie.* A cura di Roberto Carifi.

XII. Jorge Eduardo Eielson, *Poesia scritta.* A cura di Martha L. Canfield.

XIII. Erma, *Il Pastore.* A cura di Anna Vezzoni. Introduzione di Antonio Carlini.

XIV. Karin Boye, *Poesie.* A cura di Daniela Marcheschi.

XV. Ana Rossetti, *Imago Passionis. E altre poesie.* A cura di Maria Grazia Profeti.

XVI. Richard Wagner, *Lohengrin.* A cura di Guido Manacorda.

XVII. Richard Wagner, *Tristano e Isolda.* A cura di Guido Manacorda.

XVIII. Richard Wagner, *La Walkiria.* A cura di Guido Manacorda.

XIX. George Bataille, *L'Arcangelico.* A cura di Roberto Carifi.

XX. *Il cuore di vetro. Novelle tedesche sulla follia (1795-1817).* A cura di Matteo Galli.

XXI. Michele Marullo Tarcaniota, *Inni naturali.* A cura di Donatella Coppini.

XXII. Alcuino, *Carmi dalla corte e dal convento.* A cura di Carlo Carena.

XXIII. D. Magno Ausonio, *Professori a Bordeaux (Commemoratio Professorum Burdigalensium).* A cura di Maria Grazia Bajoni.

XXIV. Voltaire, *Storia di Jenni.* Traduzione di Riccardo Bacchelli. Introduzione di Arnaldo Pizzorusso. Bibliografia e note a cura di Anne-Marie Pizzorusso.

XXV. Richard Wagner, *L'oro del Reno.* A cura di Guido Manacorda.

XXVI. Richard Wagner, *Siegfried.* A cura di Guido Manacorda.

XXVII. Richard Wagner, *Il crepuscolo degli Dei.* A cura di Guido Manacorda.

XXVIII. Apuleio, *Le novelle dell'adulterio. (Metamorfosi IX).* A cura di Silvia Mattiacci.

XXIX. Anne Sexton, *Poesie d'amore.* A cura di Rosaria Lo Russo.

XXX. Marco Tullio Cicerone, *Lettere dall'esilio. Dalle Epistulae ad Atticum, ad Familiares, ad Quintum fratrem.* A cura di Rita Degl'Innocenti Pierini.

XXXI. *Lirica spagnola del Novecento.* A cura di Francesco Tentori Montalto.

XXXII. Richard Wagner, *I Maestri Cantori di Norimberga.* A cura di Guido Manacorda.

XXXIII. Richard Wagner, *L'Olandese volante (Il vascello fantasma).* A cura di Guido Manacorda.

XXXIV. Richard Wagner, *Parsifal.* A cura di Guido Manacorda.

XXXV. Richard Wagner, *Rienzi.* A cura di Guido Manacorda.

XXXVI. Richard Wagner, *Tannhäuser.* A cura di Guido Manacorda.

XXXVII. Álvaro Mutis, *Gli elementi del disastro.* A cura di Martha L. Canfield.

XXXVIII. Denise Levertov, *Oltre la fine. E altre poesie.* A cura di Liliana Casati.

XXXIX. Humberto Ak'abal, *Tessitore di parole.*
A cura di Emanuela Jossa. Prefazione di Martha L. Canfield.

XL. Juan Meléndez Valdés, *I baci d'amore.*
A cura di Mario Di Pinto.

XLI. Nichita Stănescu, *La guerra delle parole.*
A cura di Fulvio Del Fabbro.

XLII. Girolamo Fracastoro, *L'Anima.* Introduzione, testo critico, traduzione italiana, commento di Enrico Peruzzi.

XLIII. Ivo Andric, *Poesie scelte.* A cura di Stevka Šmitran.

XLIV. Luis García Montero, *Tempo di camere separate.*
A cura di Alessandro Ghignoli.

XLV. *L'India dell'anima. Antologia di poesia femminile indiana contemporanea in lingua inglese.* A cura di Andrea Sirotti.

XLVI. Marina Cvetaeva, *Il ragazzo.* A cura di Annalisa Comes.

XLVII. Christina Rossetti, *Nostalgia del cielo.*
A cura di Silvio Raffo.

XLVIII. Gastón Baquero, *Poesie invisibili e altre magie.*
A cura di Gaetano Longo.

XLIX. Mario Benedetti, *Inventario. Poesie 1948-2000.*
A cura di Martha L. Canfield. Introduzione di Manuel Vázquez Montalbán.

L. Jackie Kay, *L'Adozione.* A cura di Giorgia Sensi.

LI. Carol Ann Duffy, *La moglie del mondo.* A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti.

LII. Sharon Olds, *Satana dice.* A cura di Elisa Biagini.

LIII. Tino Villanueva, *Il canto del cronista. Antologia poetica.*
A cura di Paola Mildonian.

LIV. Stefan George, *Algabal.* A cura di Bianca Maria Bornmann.

LV. Mina Loy, *Per guida la Luna. Poesie ed elegie d'amore.*
A cura di Antonella Francini.

LVI. Juan Vicente Piqueras, *Mele di mare.* A cura di Martha L. Canfield. Con una presentazione di Luis Sepúlveda.

LVII. Anne Sexton, *Poesie su Dio.* A cura di Rosaria Lo Russo. Traduzione letterale di Thomas A. Kirk. Revisione del testo a cura di Aglaia Viviani.

LVIII. *L'urgenza della luce. Cristina Campo traduce Christine Koschel.* A cura di Amedeo Anelli.

LIX. *Men/Uomini. Ritratti maschili nella poesia femminile contemporanea.* A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti.

LX. Miodrag Pavlović, *L'ultimo pranzo.* A cura di Stevka Šmitran.

LXI. Aurelio Prudenzio Clemente, *Le Corone.* A cura di Luca Canali. Collaborazione al testo e note di Maria Pellegrini.

LXII. Alfred Edward Housman, *Un ragazzo dello Shropshire e altre poesie.* A cura di Bianca Tarozzi.

LXIII. Niyi Osundare, *L'occhio della terra.* A cura di Pietro Deandrea.

LXIV. Jorge Guillén, *Cantico per Jorge Guillén.* A cura di Roberto Giacomelli.

LXV. Miguel Barbosa, *Lisbona dalla finestra dei miei occhi.* Introduzione, traduzione e note di Piero Ceccucci.

LXVI. *L'India dell'anima. Antologia di poesia femminile indiana contemporanea in lingua inglese.* Nuova edizione aggiornata e ampliata. A cura di Andrea Sirotti.

LXVII. Yusef Komunyakaa, *Totem.* A cura di Antonella Francini. Con la collaborazione di Yusef Komunyakaa.

LXVIII. Margaret Atwood, *Mattino nella casa bruciata.* A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti. Introduzione di Biancamaria Rizzardi.

LXIX. Timur Kibirov, *Latrine.* A cura di Claudia Scandura.

LXX. Henri Meschonnic, *Non ho sentito tutto.* Introduzione, traduzione e nota di Graziano Benelli.

LXXI. E.E. Cummings, *Poesie d'amore.* Traduzione di Salvatore Di Giacomo. Note introduttive di Maria Luisa Spaziani e Mary de Rachewiltz. Postfazione di Michael Webster. Saggio finale di Sergio Di Giacomo.

LXXII. Robert Pinsky, *Un'America.* Traduzione e cura di Simone Lenzi e Simone Marchesi.

LXXIII. Eavan Boland, *Tempo e violenza. Poesie scelte.* A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti.

LXXIV. Roberto Mussapi, *La veneziana.* Edizione bilingue con testo a fronte. Saggio introduttivo di Yves Bonnefoy.

LXXV. Carol Ann Duffy, *La donna sulla luna.* A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti.

LXXVI. *Isole galleggianti. Poesia femminile sudafricana. 1948-2008.* A cura di Paola Splendore e Jane Wilkinson. Traduzione di Paola Splendore.

LXXVII. Margaret Atwood, *La porta.* A cura e introduzione di Eleonora Rao. Traduzione di Giuseppina Botta e Eleonora Rao.

LXXVIII. José Luis Reina Palazón, *Exotarium II: Corpo Insicuro.* Traduzione di Carlo Ferrucci.

LXXIX. *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia.* A cura di Bernhard Arnold Kruse e Vivetta Vivarelli.

LXXX. Christine de Pizan, *A Giovanna d'Arco.* A cura di Patrizia Caraffi.

LXXXI. Abbas Kiarostami, *Il vento e la foglia.* A cura di Faezeh Mardani.

LXXXII. Rainer Malkowski, *Poesie.* A cura di Gino Chiellino.

LXXXIII. Carol Ann Duffy, *Le Api.* A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti.

LXXXIV. Marina Cvetaeva, *Il ragazzo.* Nuova edizione. A cura di Annalisa Comes.

LXXXV. Audre Lorde, *D'amore e di lotta. Poesie scelte.* A cura di WiT – Women in Translation.

LXXXVI. Karin Boye, *Poesie.* Nuova edizione. A cura di Daniela Marcheschi.

LXXXVII. Carol Ann Duffy, *Un Natale inglese. Poesie scelte.* A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti, illustrazioni di Simone Pagliai.

LXXXVIII. Anne Sexton, *Poesie d'amore.* Nuova edizione. A cura di Rosaria Lo Russo.

LXXXIX. John Donne, *Poesie d'amore.* A cura di Simone Pagliai.

XC. Diane di Prima, *Lettere rivoluzionarie.* A cura di Veruska Cantelli.

XCI. Eavan Boland, *Le storiche*. A cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti.

XCII. Vicente Quirarte, *Fra' Filippo Lippi. Canzoniere di Lucrezia Buti*. A cura di Giuliana Calabrese e Ignacio Ballester Pardo. Traduzione di Giuliana Calabrese. Postfazione di Marina Bianchi.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MARZO 2022
DALLA TIPOGRAFIA DIGITAL TEAM DI FANO (PU)
PER CONTO DI EDITORIALE LE LETTERE

Nelle pagine del *Canzoniere*, prima raccolta di Vicente Quirarte integralmente tradotta in italiano, il poeta anima il famoso artista del Quattrocento Filippo Lippi facendogli trascendere la sua dimensione umana, religiosa e soprattutto pittorica in un discorso amoroso che si colloca sulla scia del petrarchismo e dei tradizionali canzonieri italiani, ma con il rinnovamento del modernismo messicano. Quirarte infonde in questa raccolta la dimensione della battaglia, sia essa d'amore, contro la morte o tra profano e divino, che assume la forma delle gesta e delle parole del famoso pittore, nella cornice di Firenze e delle rive dell'Arno.
Negli ardenti sonetti rivolti all'amata, Filippo Lippi abbatte, grazie ai versi di Quirarte, le mura delle norme religiose e il silenzio dei secoli: la passione d'amore plana vitale su oceani e continenti, librandosi oltre i confini delle tele per cui aveva posato Lucrezia Buti e immortalando l'eternità di una storia muta che finora aveva vissuto soltanto nella pittura.

Vicente Quirarte *(Città del Messico, 1954) è docente di Letterature Ispanoamericane presso l'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e uno dei poeti messicani più importanti della sua generazione. Risale al 1979 la sua prima raccolta poetica,* Teatro sobre el viento amado, *a cui sono seguite numerose altre, riunite in* Razones del samurai. Poesía reunida 1978-1999 *(2000). Tra le uscite più recenti si segnalano* Esa cosa tan de siempre *(2013) e* La miel de los felices *(2016). Dei vari riconoscimenti si ricordano il Premio Nacional de Poesía Joven Francisco González León (1979), il Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde (2011) e il Premio Universidad Nacional (2012) per la creazione artistica e la diffusione della cultura.*

Giuliana Calabrese *è assegnista di ricerca in poesia spagnola contemporanea presso l'Università di Bergamo.*

Ignacio Ballester *è docente di Lingua e Letteratura Spagnola e ricercatore presso l'Università di Alicante.*