

L'arte pura in tutte le lingue del mondo (Luis Cernuda)

Micla Petrelli

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI URBINO

ABSTRACT

In the 20s and 30s Spain grows a fertile contradiction: on the one hand it wants to wake up taking its national identity back, on the other hand it wishes to put an end to isolation, to the feeling of being victim of an historical injustice. The same injustice which have led to its slow decline. The idea that it might be visible to the world again, the project for a spiritual regeneration through a pure and universally translatable poetry keep lots of intellectuals busy (as, in different ways, the poets of the so-called "1927 Generation"). G. Diego, J. Ortega y Gasset, M. Zambrano realize that the human destiny is becoming more and more tied up to the human linguistic condition. They draw a lot of ideas about Art and Poetry. One of the most representatives of this conception is L. Cernuda, a sort of singular, asymmetric, unapproachable poet. Cernuda, who leaves Spain losing his language and his own imagine as well, later finds them again in Mexico, where, at the climax of his *dépaysement*, he feels good, he feels it's the right place and that he can own it.

Keywords: national identity, pure poetry, universality, translation, other people's language.

La Spagna degli anni '20-'30 coltiva una fertile contraddizione: se per un verso vuole risvegliarsi riappropriandosi di una identità nazionale, per l'altro desidera solo porre fine all'isolamento, a quel sentimento di essere vittima di un'ingiustizia storica che ne aveva segnato il lento decadimento. L'idea di tornare ad essere visibile al mondo, e il progetto di rigenerazione spirituale attraverso una poesia pura ma universalmente traducibile, impegna molti intellettuali e, con soluzioni diverse, i poeti della cosiddetta "Generazione del '27". Le voci di G. Diego, J. Ortega y Gasset, M. Zambrano, O. Paz, consapevoli che il destino dell'uomo appare sempre più legato alla sua condizione linguistica, tracciano un orizzonte di questioni sull'arte e la poesia che si incarnano nell'esperienza di Luis Cernuda, poeta differente, asimmetrico, inavvicinabile. Cernuda, che lascia la Spagna perdendo la lingua, e con essa la propria stessa immagine, a contatto con il mondo messicano, al suo massimo di

dépaysement, sente di essere al suo posto, in un posto che poteva essere suo, ritrova la lingua madre e ne scopre l'universalità.

Parole chiave: identità nazionale, poesia pura, universalità, traduzione, lingua dell'altro.

I

Vi è una serie di motivi che ricorrono nel linguaggio della teoria e della critica artistica e letteraria dei primi decenni del Novecento, soprattutto di cultura ispanica, motivi che, per il modo in cui appaiono articolati e interconnessi, segnalano la condizione complessa nella quale molti artisti e poeti, in quel particolare momento, si trovano a vivere e operare. La riflessione sui valori e le categorie estetiche che gravitano intorno alle idee di *purezza*, di *universalità*, così come l'attenzione al tema culturale della *traduzione*, rivelano in realtà un bisogno ben preciso: fornire un orizzonte di comprensione al movimento di rinascita della storia e della tradizione spagnole. E, se per un verso la Spagna vuole risvegliarsi, riappropriandosi di una identità nazionale, per l'altro desidera solo porre fine all'isolamento, come scrive María Zambrano, a quel "sentimento di essere vittime di un'ingiustizia storica, di essere i dannati dell'Europa", che ne aveva segnato il lento decadimento (Zambrano, 2000, p. 66). L'urgenza, ora, di *prendere la parola*, sotto la pressione delle congiunture politiche (le dittature, le guerre civili e la disfatta della Repubblica), condurrà in molti casi, come noto, alla scelta dell'esilio. L'esperienza del *destierro* non solo aprirà le coscienze più sensibili all'Europa, ma le ricondurrà ai luoghi in cui poter attingere alla stessa radice della Spagna "antica e lavata dalla sua storia" (*ivi*, p. 40), alle terre "perdute" dell'America Latina¹. Ed è proprio da questa prospettiva, da questo angolo di osservazione su una Spagna che vuole tornare ad essere visibile al mondo, che l'idea e il progetto di rigenerazione spirituale attraverso una poesia pura ma universalmente traducibile acquisirà un significato straordinariamente moderno. Ascoltiamo, al proposito, prima José Ortega y Gasset e poi Gerardo Diego:

(La traduzione) è un movimento che può essere tentato in due direzioni opposte: o si avvicina l'autore al linguaggio del lettore o si conduce il lettore al linguaggio dell'autore. Nel primo caso, traduciamo in un senso improprio della parola: facciamo, a rigore, un'imitazione o una parafrasi del testo originale. Solo quando strappiamo il lettore dalle sue abitudini linguistiche e lo costringiamo a muoversi dentro quelle dell'autore, c'è propriamente traduzione. [...] // Così (il lettore di traduzioni) si riposa un poco di se stesso e si diverte nel trovarsi per un po' a essere un altro (Ortega y Gasset, 2001, p. 48 e p. 54).

Possiamo impostare il seguente teorema: *la purezza di una poesia è inversamente proporzionale alla sua traducibilità in prosa e direttamente proporzionale alla sua traducibilità in un'altra lingua.* [...] // La vera poesia è universale, fondamentale, traducibile in tutte le lingue del mondo, ma intraducibile in nessun tipo di lingua logico e prosaico (Diego, 2000, p. 206 e p. 219).

I due brani appena citati da Ortega e Diego ci riconducono subito a un momento e a un luogo precisi, la Spagna degli anni '20-'30, e ad una costellazione di questioni sull'arte e la poesia messe in gioco da una

¹ Ci si sta riferendo alla perdita da parte della Spagna degli ultimi possedimenti coloniali (Cuba, Filippine, Puerto Rico) in seguito alla guerra del 1898 con gli Stati Uniti, *desastre* che condusse a una crisi di fiducia politica ma anche spirituale a cui diedero voce i poeti generalmente ricondotti al gruppo della "Generazione del 98" (tra gli altri, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Ramón María del Valle-Inclán, Antonio Machado e il fratello Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez).

generazione di poeti, la cosiddetta "Generazione del '27"². Il centro della riflessione dei due tra i maggiori critici di tale eterogeneo e diffratto movimento di riaffermazione di una "tradizione del nuovo" della letteratura spagnola novecentesca è la traduzione, e i termini di possibilità del suo farsi. Entrambi, se letti oggi, svincolati, per quanto possibile, dalle circostanze e dalle pressioni del loro intervento, contengono l'indicazione di una via di uscita, di una sorta di via di fuga dallo spettro dell'identità, culturale, estetica, linguistica.

Per Ortega, al lettore è data la possibilità di salvarsi dalla rete delle abitudini linguistiche e culturali che lo tengono imbrigliato al proprio posto. Le trappole dell'imitazione e della parafrasi di cui parla appartengono infatti a quegli schemi mentali e a quei sistemi intellettuali che viaggiano sui binari linguistici assegnatici dal nostro "destino verbale". Il lettore si salva, dunque, accettando la sfida posta dall'autore, la sua distanza e differenza, le provocazioni ed erosioni che la sua scrittura continuamente apporta alla propria lingua e che non lo rendono mai pienamente leggibile. In tale modo, accettando di farsi condurre il più lontano possibile da se stesso, il lettore di traduzioni può intraprendere un cammino verso l'opera, passando attraverso le incertezze e le zone d'ombra, le zone di silenzio che per lui, per la propria lingua, l'opera proveniente da una lingua straniera porta inevitabilmente con sé.

Diego, poeta sperimentatore sul doppio versante tradizionale e avanguardista, critico e saggista in costante dialogo con le tendenze letterarie europee, a sua volta si fa interprete di una delle anime della poesia spagnola dei suoi anni, inseguendo, da teorico, un ideale di purezza poetica. La poesia "pura", alla stregua dell'impegno per un'arte orientata alla rigorosa costruzione tecnica, limpida, nei termini in cui Paul Valéry aveva parlato di una coscienza del poeta depurata da irrazionalismi, se non sopporta la sua traduzione/contaminazione con altri registri linguistici (le lingue della prosa, della logica), è invece traducibile "in tutte le lingue del mondo". Anzi, condizione peculiare di universalità della poesia pura è appunto il suo essere traducibile in un'altra lingua. Come dire che l'arte rinuncia alla propria autenticità allorché, muovendosi lungo l'asse paradigmatico, accetta di farsi tradurre all'interno del proprio stesso codice linguistico (dalla lingua poetica a quella logico-prosaica, o viceversa), insomma quando si mette a frequentare i luoghi "orizzontali" della promiscuità delle forme espressive; al contrario, è quando si estroflette, quando si volge alla molteplicità e diversità delle lingue, ed accetta di esporsi apertamente a ciò che la sospinge fuori di sé, è allora che l'arte può misurarsi con il proprio fondamentale carattere di universalità.

In entrambi i casi, per Ortega e Diego, il tradurre non si profila come semplice tecnica di sovrapposizione o strategia di coincidenza tra testi, ottenibile attraverso un percorso di avvicinamento per via di somiglianza, ma, al contrario, come presa di distanza e slancio liberatorio. In un caso, la traduzione garantirebbe al lettore quell'allontanamento, quella vacanza da sé "per essere almeno per un momento un'altra persona", e a noi tutti l'esperienza della disgiunzione e dunque della distanza tra noi e la nostra lingua; nell'altro, la distanza si realizza nella misura in cui l'opera riesce a vivere in assoluta

² Vengono riconosciuti come i maggiori esponenti della "Generazione del '27": Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso.

indipendenza, autonomia - l'opera per se stessa -, svincolata dalla realtà sociale e storica in cui nasce così da divenire universalmente traducibile. Distanza dal proprio tempo e prossimità al mondo degli altri, opera tanto aperta, dispiegata verso tutto e tutti, quanto, sembrerebbe a prima vista, scarsamente "umana", scarsamente compromessa con le questioni dell'individuo, dell'uomo. L'universalità della poesia pura, in un certo senso, aprendosi agli uomini di tutto il mondo rinunciarebbe ad appartenere alla lingua del singolo nel suo tempo.

Gli orizzonti di riferimento e gli intenti sono certo differenti. Ortega, intercettando l'utopismo umano e con esso la miseria e lo splendore che sono propri di ogni attività linguistica (leggere, scrivere, pensare, tradurre) sta dando voce al tema della disumanizzazione propria dell'"arte nuova". Disumanizzazione che non è da intendersi come ignoranza o soppressione dell'umano, bensì come reazione alle esasperazioni dell'io e del sentimento, a quella educazione sensibile, o sensibilista, che aveva condotto direttamente alla guerra, alla barbarie della prima guerra mondiale: "e adesso è ora di parlare di intelligenza", ribadisce con forza Diego (*ivi*, p. 19). Serve infatti la lettura correttiva de *La deshumanización del arte* di Ortega, del 1925, operata proprio da Gerardo Diego, a far comprendere a molti poeti suoi contemporanei (tra cui il fortemente critico Cernuda) che la disumanità orteghiana non è bestemmia o concetto inammissibile. Essa è semmai la risposta all'esaurirsi di una letteratura estetistica e di un'arte rappresentativa e figurativa, reazione "visibile soprattutto in pittura che, con il cubismo e poi con i surrealisti, smette quasi di essere rappresentativa e, quando lo è, cerca di preferenza motivi di natura morta o geometrizzata" (*ivi*, pp. 210-211): dal dipingere le cose, spiega Ortega, si è passati a dipingere le idee. Di qui la conseguente rivalutazione del mondo degli oggetti ordinari, disarticolati nelle loro usuali relazioni, colti nella loro insignificanza e restituiti al puro valore di immagine, oggetti minimi, esaltati dal potere rigeneratore della metafora. Metafora che è in grado di recidere i rapporti tra le cose e la realtà che li significa. Non solo dunque trasformatrice e sublimatrice della realtà (questo era la metafora per Góngora, sapienza del trasfigurare il reale e generare per metamorfosi un mondo altro), ma ironica distruttrice del suo stesso referente, assassina del mondo naturale (sarà compito delle poetiche dell'ultraismo e del creazionismo tentare la riconciliazione di passato e presente, rivitalizzare, sotto la spinta propulsiva delle avanguardie europee, i valori letterari della tradizione).

Per Diego, la poesia traducibile, una volta depurata da scorie sentimentali o logiche, trova proprio in questo tipo di metafora creatrice il suo strumento di realizzazione. Quanto questo ideale di "purezza" tragga vitalità da una speciale concezione della metafora, lo dimostra la definizione di "immagine poetica" di Pierre Reverdy, risalente al 1918, definizione ben presente e condivisa da Diego nonché praticata dai Poeti del Ventisette:

L'Immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un paragone ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanziate. // Più saranno lontani e giusti i rapporti delle due realtà accostate, più l'immagine sarà forte – più avrà potenza emotiva e realtà poetica. // Due realtà che non hanno rapporto alcuno non possono utilmente accostarsi. Non c'è creazione di immagine. // Due realtà contrarie non si accostano. Si oppongono. Da questa opposizione raramente si ottiene una forza. // Un'immagine non è forte perché

è *brutale* o *fantastica* – ma perché l’associazione delle idee è lontana e giusta. // Il risultato ottenuto controlla immediatamente la giustezza dell’associazione. // [...] L’emozione così provocata è pura, poeticamente, perché è nata al di fuori di ogni imitazione, di ogni evocazione, di ogni paragone. // C’è la sorpresa e la gioia di trovarsi dinnanzi ad una cosa nuova. // Non si crea immagine paragonando (sempre debolmente) due realtà non commensurabili. // Mentre si crea una immagine forte, nuova per lo spirito, accostando, senza paragonarle, due realtà distanti delle quali *il solo spirito* ha colto i rapporti. // [...] La creazione dell’immagine è perciò un potente mezzo poetico e non ci si deve stupire del grande ruolo che gioca in una *poesia di creazione*. // Per rimanere pura questa poesia esige che tutti i mezzi concorrano a creare una *realtà poetica*. // Non vi si possono far intervenire mezzi di osservazione diretta che, stonando, servono solo a distruggere l’insieme. Questi mezzi hanno un’altra origine e un altro scopo. // Mezzi di differenti estetiche non possono confluire nella stessa opera. // Solo la purezza dei mezzi determina la purezza delle opere. // La purezza dell’estetica ne consegue (Reverdy, 1975, pp. 73-74).

All’origine di tale ideale di purezza poetica vi è dunque un processo retorico che stabilisce “rapporti lontani e giusti”, che ricerca “l’accostamento di due realtà più o meno distanziate”, che non paragona, non oppone, ma insegue la giustezza di una misura data dal rapporto delle realtà accostate, giustezza di una distanza senza la quale non si dà unità di immagine creata e da cui quest’ultima riceve efficacia, forza, potenza spirituale, emotiva. La traduzione stessa, si è detto con Ortega, si nutre di distanza, favorisce la lontananza e la percezione delle diversità. Il lettore può sperimentare dinnanzi ad una traduzione una insospettabile estraneità rispetto alla propria lingua madre. Se da un lato il tradurre è pratica che abolisce le differenze da una lingua all’altra, dall’altro le rivela maggiormente, “grazie alla traduzione”, scriverà il poeta messicano Octavio Paz nel saggio *Traducción: literatura y literalidad*,

ci rendiamo conto che i nostri vicini parlano e pensano in modo diverso dal nostro. A un estremo, il mondo ci si presenta come una collezione di eterogeneità; dall’altro, come una sovrapposizione di testi, ognuno leggermente diverso dal precedente: traduzioni di traduzioni di traduzioni. Ogni testo è unico e, contemporaneamente, è la traduzione di un altro testo (Paz, 1996, p. 26).

Se pensiamo non solo alla traduzione tra lingue ma anche alla traduzione intralinguistica che ha luogo tra epoche storiche, classi sociali, generazioni, comprenderemo allora come questa pratica possa determinare la sparizione dell’originale e del suo valore di identità, di unicità. Ogni traduzione è una invenzione, è operazione letteraria non servilmente veicolata alla esplicitazione di un senso e al suo congelamento, è trasformazione che, come tale, se rivela il testo originale, lo fa producendo oggetti verbali, metafore, ogni volta nuovi. Certo la pluralità delle lingue con le quali abitiamo il mondo non ci risparmia l’esperienza della solitudine, talvolta dell’isolamento, così come la singolarità delle opere non le sottrae a quella rete di relazioni nella quale gli stili (che sono collettivi), le tradizioni (che sono transnazionali), le influenze, le tengono fertilmente imbrigliate. La poesia stessa se per taluni, in virtù del suo essere fatta di corrispondenze ed intrecci indissolubili tra suono e senso, è intraducibile, per la stessa ragione, almeno in teoria, dovrebbe essere tradotta

solo dai poeti: è il poeta il traduttore ideale, quando è capace di preservare la pluralità dei sensi pur muovendo dalla fissità dei segni.

Ecco allora che è un'oscillazione inarrestabile tra unione e separazione, tra singolarità e pluralità, a tenere in vita l'universo linguistico, ed una istanza di negazione ad orientarne i movimenti e le direzioni. L'immagine poetica, la metafora, nasce dall'addensarsi di tali tensioni interne a ciascuna lingua. Nasce dalla negazione: negare una realtà per far emergere l'irreale, o meglio, come scrive Ortega, lasciare che "la realtà si ritragga sul fondo per lasciar passare attraverso di sé, come in controluce, l'irreale" (Ortega, 2000, p. 150). Tale è l'essenza di ogni rappresentazione scenica e il principio costitutivo dell'immagine; essa, infatti, non è riducibile alla logica dell'"essere come": un antico poeta vedico non dice infatti "è duro come una roccia", bensì "è duro ma non è una roccia" (*ivi*, p. 153). La negazione attesta che due realtà si stanno scontrando l'una con l'altra e che così "si annullano reciprocamente, si neutralizzano, si smaterializzano. La metafora è una bomba atomica mentale. Il risultato dell'annichilimento di queste due realtà è precisamente quella nuova e meravigliosa cosa che è l'irrealtà" (*ivi*, p. 153).

Ma l'irrealtà è per Ortega non semplicemente una connotazione dell'immagine, essa è la sua condizione d'esistenza. Octavio Paz raccoglierà la lezione orteghiana e la riverserà all'interno di una visione critica delle costruzioni filosofiche della metafisica occidentale, indicando nel pensiero estetico orientale, pensiero "che non ha subito questo orrore dell' 'altro', di ciò che è e non è nello stesso tempo", la via attraverso cui l'uomo stesso, sradicato fin dalla nascita, può riconciliarsi con se stesso proprio "quando si fa immagine, quando *si fa altro*", così può diventare il suo desiderio, cioè se stesso (Paz, 1991, p. 108). "La poesia pone l'uomo fuori di sé e, contemporaneamente, lo fa tornare al proprio essere originario: lo fa tornare in sé" (*ivi*, p. 120). Scrive ancora Paz ne *L'arco e la lira*:

L'immagine è la cifra della condizione umana [...]; ogni immagine avvicina e unisce realtà opposte, indifferenti o lontane tra loro. E cioè, riconduce a unità la molteplicità del reale. [...] Il poeta nomina le cose: queste sono piume, queste sono pietre. E bruscamente afferma: le pietre sono piume, questo è quello. Gli elementi dell'immaginazione non perdono il loro carattere concreto e particolare: le pietre continuano a essere pietre, ruvide, dure, impermeabili [...]: pietre pesanti. E le piume, piume: leggere. L'immagine risulta scandalosa perché sfida il principio di contraddizione: il pesante è il leggero. Nell'enunciare l'identità dei contrari, attenta alle basi del nostro pensare. [...] // L'opera poetica non solo proclama la coesistenza dinamica e necessaria dei contrari, ma anche la loro identità finale. E questa riconciliazione, che non implica riduzione o trasformazione della singolarità di ogni termine, è un muro che sino ad ora il pensiero occidentale si è rifiutato di saltare o di perforare (*ivi*, p. 105 e p.107).

Muovendo da Ortega, ovvero dal cuore del rinnovamento e dell'europeizzazione della filosofia spagnola della prima metà del Novecento, per giungere ad Octavio Paz, sintesi e intelligenza poetica della cultura ispanoamericana contemporanea, il destino dell'uomo appare sempre più legato alla sua condizione linguistica. Entrambi, l'uomo, la lingua, vivono attraversati dalla forma più pura e originale di esperienza, l'esperienza dell'"alterità", che "è una sensazione di estraneità, stupore, paralisi dell'animo:

meraviglia", è la poesia (*ivi*, p. 136). Salvazione delle singolarità dei sensi ribelli a ogni spiegazione nell'unità dell'immagine. La traduzione è il procedimento, l'immagine il luogo di concrezione di tale sentimento dell'altro, e l'Altro è qualcosa che non è come noi, "un essere che è contemporaneamente il non essere" (*ivi*, p. 137).

II

Questo nodo cruciale di questioni fermenta negli ambienti artistici e letterari della Spagna surrealista e insieme tradizionalista, la Spagna della madrilenia Residencia de Estudiantes e di quei poeti che con soluzioni personalissime innestano il gioco dell'immagine multipla sul *romancero* della tradizione popolare andalusa. E non di rado l'esigenza di riaffermare l'identità spagnola, regionale, linguistica e umana, deve venire a patti con la scelta dell'esilio, spesso volontario, e dell'allontanamento, in alcuni casi, definitivo. Di migrazioni ed esili, infatti, parleremo, di esperienze di *presa di distanza* in cui la scoperta dell'alterità muove da una negazione: che sia il rifiuto politico (il quadro storico è quello della dittatura di Primo de Rivera e dunque di un regime autoritario, prima, della diaspora post repubblicana, poi), o la rinuncia ad un senso di appartenenza nazionale, europea, o più generalmente occidentale. Identità dapprima negata, per poi essere talvolta sofferatamente ricercata, nella sua forma più originaria, primigenia – forma ritenuta irrecuperabile nella madrepatria - e ricostruita, attraverso la scoperta di una comune radice linguistica, nella terra dell'*altro* (l'esperienza personale e poetica di Luis Cernuda³, come vedremo, in tale senso è esemplare).

Ciò che stava accadendo da tempo ormai tra gli intellettuali, a partire dal XIX secolo, era l'acuirsi della coscienza del conflitto dell'essere spagnoli. María Zambrano, allieva di Ortega, chiama "malattia di Spagna" il male che si era impossessato di "individui isolati, scrittori, coscienze solitarie" votate all'esilio, quando non al suicidio (Zambrano, 2000, p. 67). Ed è nel corso dell'esperienza del lungo peregrinare per quarantacinque anni in diversi paesi dell'America Latina che la Zambrano conoscerà le continue "rinascite" della persona, o meglio, la possibilità di *desnacer*, di disfare la nascita, quando accade di sentire di dover rinascere attraverso se stessi, poiché della prima nascita, in fondo, non sappiamo nulla. Forse solo a questa condizione, dando ogni volta a sé una nuova nascita, dall'altra parte dell'oceano, un continente, ampio, immenso, materno, l'America, può apparire "figlia del sogno dell'Europa", il suo fondo ultimo ed inesauribile (*ivi*, p. 246):

Per questo quando si ama qualcosa del contesto umano – una persona, una nazione o una "cultura"-, non si può non continuare a sentire la presenza di una

³ Luis Cernuda (Siviglia, 1902 - Città del Messico, 1963), dopo l'esordio poetico con *Perfil del aire* pubblicato nel 1927 sulla "Revista de Occidente", si trasferì a Madrid dove entrò in contatto con i poeti del Ventisette. In seguito si avvicinò ai movimenti repubblicani antifascisti e al Partito comunista all'interno del quale non fu accolto, forse per la sua omosessualità. Nel 1938 lasciò la Spagna e si recò prima in Inghilterra, dove insegnò in università inglesi e scozzesi, e poi negli Stati Uniti, nel 1947, per trasferirsi infine definitivamente, dal 1952, in Messico. Alla sua opera poetica, raccolta unitariamente in *La realidad y el deseo*, vanno aggiunte le prose poetiche di *Ocnos* (1940-1963) e *Variaciones sobre tema mexicano* (1949-1950), le prose narrative riunite in *Tres narraciones* (1948) e i saggi critici *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) e *Poesía y literatura* (1960-1964). Cernuda tradusse le *Poesie* di Hölderlin e *Troilo e Cressida* di Shakespeare.

“natura” al di sotto della sua storia e si accetta, così, la sua storia realizzata come superficie di quella vera: un’apparizione frammentaria del suo fondo ultimo ed inesauribile (*ivi*, p. 94).

Se allora il sentire originario, il sogno, può consentire di superare il divorzio con ciò che si ama, la Spagna può risvegliarsi sognandosi:

quando un popolo si risveglia sognandosi, quando si risveglia perché il suo sogno, il suo progetto lo esige, esige che conosca se stesso; conoscere il proprio passato, sciogliere le amarezze trattenute dalla memoria, mettere allo scoperto le piaghe nascoste, [...] purificarsi, facendo (*ivi*, 65).

D'altronde, “la Spagna”, si interroga la Zambrano, “quando fu viva, non fu forse universale?” (*ivi*, p. 39).

Ma perché lo spazio vitale dell’arte e della poesia che nasce da questa congiuntura, ovvero dal bisogno che la Spagna “disnasca” e si riconcili con il proprio passato, possa esser colto nella sua interna dinamica fatta di tensioni, di allontanamenti e riconciliazioni, di purezza e universalità, occorre tornare ancora sulla natura della relazione tra lingua e mondo. Se a Babele va la responsabilità, almeno secondo una fortunata mitografia, di aver prodotto la catastrofe della maledetta moltiplicazione degli idiomi, tale per cui a un certo momento viene a infrangersi quel patto di fiducia tra le cose e i loro nomi e a deflagrare l’accordo ontologico della lingua unica con i fatti del mondo, va anche riconosciuta la benedizione, il dono di Babele. Il mito va rovesciato e allora, come suggerisce George Steiner, la molteplicità inesauribile e la diversità delle lingue non produce solo l’incomprensione reciproca, lo smarrimento del carattere veritativo e indubitabile del senso, ma permette di creare mondi:

Parlando, creiamo mondi. [...] Una data lingua lancia la propria rete sui flutti brulicanti della totalità che incontra. Con questa rete pesca le ricchezze, le intuizioni profonde, le forme di vita che altrimenti non verrebbero realizzate. [...] Non esistono due lingue, due dialetti o idiomi locali all’interno della stessa lingua, che identifichino, designino o descrivano il loro universo nello stesso modo. [...] Parlare una lingua significa abitare, costruire, registrare un particolare ordine del mondo, una mondanità nel significato forte, etimologico del termine (Steiner, 1998, p. 110 e p. 107).

Questi, dunque, i termini in cui chiederci fino a che punto i limiti del mondo sono i limiti del linguaggio, limiti che contengono l’illimitatezza e l’irriducibilità di entrambi, i loro scambi comunicativi. Soprattutto se pensiamo che quello che chiamiamo “mondo” accoglie in sé la pluralità di mondi della poesia, delle lingue e delle loro possibilità espressive ed inventive, e il “linguaggio”, nella sua singolarità, a sua volta, si mantiene in vita se innestato sul corpo di ciascun uomo, sui suoi desideri e le intenzioni, corpo sempre incarnato nella sua personale storia e nei luoghi che attraversa. Vale la pena, allora, prima di passare ad interrogare i poeti e le loro scritture, porre a noi stessi una ulteriore domanda, chiederci, con Steiner, quale è il destino di chi viaggia tra le lingue, del poliglotta che, secondo taluni, per questa sua condizione, rinuncia ad appropriarsi della *quiddità* di una lingua e della complicità innata con le sue strutture fondamentali:

Ci sono forse svantaggi nello statuto del viaggiatore fra le lingue, dell'agente doppio, triplo e persino quadruplo che attraversa le frontiere dell'identità? Viene affermato a volte che soltanto un monoglotta o un individuo radicato senza compromessi in una lingua materna può avere pieno accesso alla sua varietà e profondità. Il poliglotta, per quanto sia sensibile alle sfumature e alla specificità, non possederà mai quella familiarità domestica, sonnambula, con un'unica lingua, che distingue non soltanto lo scrittore (e soprattutto il poeta) ma anche il lettore e il critico acuto di un testo letterario (*ivi*, p. 112).

Luis Cernuda, la sua lingua, la sua scrittura, sembrano in modi diversi segnati dalla ricerca dell'altro e proprio dal rifiuto di quel sonnambulismo della lingua materna che, certo, può garantire profilo e identità, incoraggiare talvolta una intenzione di purezza, ma solo a patto che faccia esperienza della diversità, provenendo da un gesto iniziale di allontanamento, da una mossa di negazione. Luis Cernuda, che lascia la Spagna perdendo la lingua, la madre, la propria stessa immagine, ad essa tornerà, poeticamente consapevole del fatto che "se la prima parola che hanno pronunciato le tue labbra era spagnola, e spagnola sarà l'ultima che ne uscirà, tutte le parole della tua poesia sono determinate con fatale precisione da queste due, la prima e l'estrema. Perché la poesia, in definitiva, è la parola" (Cernuda, 2002, p. 28).

Perdendo provvisoriamente - perché di perdita pur sempre provvisoria si tratta - la propria lingua e abitando le lingue del mondo, il poeta alimenta il proprio immaginario. Il vero multilinguismo (e quello di Cernuda è un caso di multilinguismo) ha d'altronde questa natura, è dato dalla presenza delle lingue del mondo nella pratica della propria. "Sappiamo di scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo, anche se non ne conosciamo nessuna", scrive Édouard Glissant (Glissant, 2004, p. 32). La realtà è che, secondo lo scrittore caraibico, non è più possibile scrivere in maniera monolingue, né tanto meno difendere la propria lingua in modo monolingustico. Nel contesto attuale, il caos-mondo, la totalità-mondo, è una dimensione poetica che impregna le letterature. Difatti "la letteratura non è sospesa per aria. Proviene invece da un luogo che produce l'opera letteraria, e oggi l'opera letteraria è ancora più legata al luogo, poiché è attraverso l'opera letteraria che si mostra la relazione fra questo luogo e la totalità-mondo" (*ivi*, p. 28)⁴. Ma allora cosa vuol dire continuare a parlare la propria lingua, seppure secondo un andamento fatto di sospensioni e di riemersioni, di "disnascite", fare la poesia sapendo che se la prima e l'ultima parola che hai pronunciato sono spagnole, le parole della tua poesia saranno da ciò inesorabilmente determinate, e nello stesso tempo esposte alle lingue del mondo? Per Glissant, per lo scrittore moderno, ciò

⁴ Due nozioni nevralgiche della *Poetica del diverso* di Édouard Glissant sono quelle di "creolismo" e di "pensiero arcipelagico". Esse fanno riferimento ad un pensiero non sistematico, il pensiero della traccia, che è in grado oggi di intercettare le culture del mondo nel loro mettersi in contatto, in modo simultaneo e cosciente, "cambiando scambiandosi" con esiti altamente imprevedibili. Una lingua creola, lingua composita nata dal contatto tra elementi tra loro eterogenei è così l'espressione di una totalità-mondo arcipelagica. A questo proposito, Glissant porta come esempio di creolismo linguistico le francofonie creole dei caraibi che sono il risultato del contatto tra il lessico, la parlata normanna e la sintassi, la sintesi delle sintassi di alcune lingue africane. I continenti, secondo Glissant, vanno intesi dunque come arcipelaghi: "le regioni culturali, al di là delle barriere nazionali, sono isole, ma isole aperte, e questa è la loro principale condizione di sopravvivenza" (*ivi*, p. 36).

vuol dire che la mia lingua la dirotto e la sovverto non operando attraverso sintesi, ma attraverso aperture linguistiche che mi permettano di pensare i rapporti di dominazione, di connivenza, d'assorbimento, d'oppressione, d'erosione, di tangenza, ecc. - come il prodotto di un immenso dramma, di una immensa tragedia cui la mia lingua non può sottrarsi (*ivi*, p. 32).

Per Cernuda ciò vuol dire, nonostante tutto, tenere in vita se medesimi insieme alla propria lingua.

III

Di Cernuda colpisce subito un dato biografico che condivide in realtà solo con un altro poeta della "Generación del '27", Emilio Prados: la nascita in Andalusia (di Siviglia Cernuda, di Malaga Prados) e la morte a Città del Messico. L'abbandono della terra natale, dopo la stagione madrilenas, l'esilio volontario, con la caduta della Repubblica, e la peregrinazione lungo l'itinerario Francia, Inghilterra, Stati Uniti, e per alcuni l'approdo nell'America Latina (Cile, Argentina, Cuba o Messico), e poi, a chiusura del cerchio, il rientro in Spagna, è esperienza che appartenne alla maggior parte dei poeti di quella generazione (certamente a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Garcia Lorca, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre). E si trattò di esperienza e destino poetico oltre che circostanza di vita ["I poeti non hanno biografia. La loro opera è la loro biografia", ricorda Paz (Paz, 1988, p.15)].

Ora, che si legga la traiettoria personale di Cernuda come un ritorno mancato oppure come il tracciato di un irreversibile nomadismo, è certo che la Spagna e il Messico rappresentano nella vita del poeta due poli esistenziali e poetici niente affatto separati, semmai due vasi comunicanti il cui liquido in transito è la propria lingua. L'abbandono della Spagna coincide con la progressiva presa di coscienza del proprio europeismo polemico impregnato di antispanismo, è un ripudio: l'eredità europea, da cui la Spagna si era a lungo tenuta in disparte, verrà lentamente riconquistata da Cernuda attraverso la lettura di Baudelaire, Gide, Nerval, Goethe, Hölderlin (che traduce, oltre a Shakespeare e Nerval), Eliot. Dovrà passare attraverso il rifiuto acre e talvolta rancoroso di quella Spagna che non ha saputo comprendere Cervantes (disapprova l'identificazione operata da Unamuno di Chisciotte come simbolo dell'anima nazionale spagnola per riscattare invece l'opera in versi cervantina) e che aveva accolto con freddezza e perplessità la sua prima raccolta di liriche *Perfil del aire* del 1927. Gli eventi storici e politici, la guerra civile, l'avvento della dittatura franchista e quanto seguì, fecero sì che i viaggi verso l'Inghilterra prima e gli Stati Uniti poi, si trasformassero in esilio permanente, esilio da una patria divenuta oramai terra inospitale, intrattabile, dalla sua lingua, sempre più distante, estranea, esilio dal suo pubblico. Nei versi di *Impresión de destierro* o di *Ser de Sansueña* si addensa penosamente l'amarrezza verso una Spagna che è morta: "esser di quella terra lo paghi col non esserlo // di nessuna: e vagare, vacuo e nullo, // pel mondo, che *Sansueña* ripudia ed i suoi figli" (Cernuda, 1971, p. 178).

Inizia a delinarsi con chiarezza il primo termine di un dissidio, l'antinomia tra realtà e desiderio, dissidio al quale la sua poesia darà voce e a

cui tenderà di restituire un equilibrio, una possibilità di conciliazione⁵. Realtà è termine che in Cernuda designa un'area semantica molto precisa e accoglie in sé esilio, dissidenza, sovversione, reticenza, isolamento, solitarietà. Della condizione personale di *impar* (così si definisce in una lettera all'amica María Zambrano), ovvero di "differente", "asimmetrico", "inavvicinabile", condizione rafforzata da quella che definisce la sua "verità differente", la purezza etica della sua omosessualità, è sempre consapevole come chi, secondo Paz, "non cessa di avanzare verso l'interno di se stesso e non cessa di domandarsi se avanzi realmente" (Paz, 1988, p. 46). Scrive Cernuda in *Palabras antes de una lectura* del 1935:

[...] cominciai a distinguere una corrente simultanea e opposta dentro di me: verso la realtà e contro la realtà, di attrazione e di ostilità nei confronti del reale. Il desiderio mi portava verso la realtà che si offriva ai miei occhi come se solo attraverso il suo possesso io potessi raggiungere la certezza della mia stessa vita. Ma siccome tale possesso non l'ho mai raggiunto se non in modo precario, ecco la corrente contraria, di ostilità di fronte all'ironica attrazione esercitata dalla realtà. [...] L'essenza del problema poetico, a mio giudizio, è costituito dal conflitto tra realtà e desiderio, tra apparenza e verità (Cernuda, 1994, p. 602).

Il desiderio, dunque, si colora in controluce delle tinte livide della disillusione, della fugacità della bellezza e degli oggetti d'amore che la incarnano, ma rappresenta anche, nella forma dell'amore, la possibilità di interpersi e sospendere, anche se precariamente, il sentimento nullificante della morte: "la conseguenza di questo vivere è che nulla ci separa dalla fine: nudo orizzonte vitale, davanti a me non percepivo che la morte. Fortunatamente l'amore mi salvò" (Cernuda, 2003, p. 6). E all'amore Cernuda deve la possibilità di mitigare la dolorosa sensazione di essere un intruso, uno straniero, nelle terre nelle quali giunse: "mi sono sempre sentito isolato e ho avuto la dolorosa sensazione che la vita fosse altrove; da lì il continuo desiderio di partire, di andare in altre terre" (*ivi*, p. 7).

L'altrove, a un certo punto, dal 1952 e per più di un decennio fino alla morte, è il Messico. Intriso di cultura inglese, europea e moderna, Cernuda ritrova il mondo ispanico, mediterraneo, anteriore, da cui proveniva, ma anche radici più profonde, altre, sotto forma dei resti del mondo indio. Ritrova la propria lingua, più viva. E se ci si è chiesti se "in questo interesse per una civiltà diversa da quella occidentale, oltre all'influenza della cultura inglese, non c'era forse un'eco del suo amore per il mondo arabo, così vivo nel sostrato psichico andaluso" (Paz, 2002, p.11), possiamo affermare che fu proprio l'inclinazione triste e indolente, intima, della parola poetica soprattutto del primo Cernuda andaluso, a restituire alla poesia spagnola la sua radice araba⁶. Scrive, al proposito:

⁵ *La realidad y el deseo* è la raccolta che riunisce l'opera poetica di Cernuda dal 1936 in poi e che registra l'intera evoluzione della sua poetica.

⁶ Si veda al proposito il noto *Teoría de Andalucía* (1942) di Ortega y Gasset. Come sostiene F. Tentori Montaldo nella premessa alla edizione italiana della raccolta cernudiana *La realtà e il desiderio*: "Quel primo Cernuda, che diremo andaluso, sembrò incarnare il pensiero di Ortega, che sulla traccia di Federico Schlegel ("la pigrizia è l'ultimo residuo che ci rimane del Paradiso") difende in *Teoría de Andalucía* l'ideale vegetativo e innalza la pigrizia andalusa a stile di vita e di cultura" (Cernuda, 1971, p. 24).

Spagna, Messico, Cuba e probabilmente qualunque paese di lingua spagnola, formano un'unità, e non mi sento estraneo, né perdo il mio affetto per la Spagna, per il fatto di vivere in un'altra terra della mia lingua. Anzi sento, vedo, meglio la Spagna, così come, Andaluso, capivo meglio l'Andalusia, senza nostalgia, dalla Castiglia (Cernuda, 2002, p. 116).

A contatto con il mondo messicano, al suo massimo di *dépaysement*, Cernuda sente di essere al suo posto, in un posto che poteva essere suo, ritrova la lingua madre e ne scopre l'universalità.

Per qualche giorno hai trovato in quella terra il tuo centro, perché anche le anime, a modo loro, hanno un centro sulla terra. La sensazione di essere un estraneo, che tempo addietro ti perseguitava nei luoghi in cui hai vissuto, lì taceva, finalmente assopita. Eri al tuo posto, o in un posto che poteva esser tuo; con tutto o quasi ti trovavi in accordo, e le cose, aria, luce, paesaggio, creature, ti erano amiche. Quasi ti avessero tolto un peso di dosso, eri come risorto (Cernuda, 2002, p. 96).

Ma questa idea di universalità per lui non è confondibile con un ideale di "Patria-Nazione-Impero"; essa è piuttosto sinonimo di molteplicità di relazioni possibili. Cernuda non sarà mai "consumato" di nostalgia per la sua terra, e se in certi momenti ravvisiamo una tensione spirituale utopica di amore verso di essa, il ricordo della patria suscita immediatamente accenti di avversione. Non mancano le occasioni in cui si fa persino astioso il tono con il quale esprime il timore che il lettore possa crederlo poeta di versi patriottici. Semmai a stupire il poeta è il silenzio e la disaffezione che gli spagnoli moderni hanno manifestato nei confronti di queste terre di origine spagnola. Così Cernuda riscopre l'universalità della sua lingua non nell'astrazione di una idea di Impero o nella rarefazione di un ideale di purezza estetica, ma nella realtà di un popolo, quello messicano, che in sé, nelle propria carne, nella propria voce e nel proprio sensualissimo e dignitoso saper *stare* come "una decisione di fronte al mondo" (*ivi*, p. 93) ha inscritto l'elemento primigenio e la propria volontà di storia. Alla poesia, ora, il compito non solamente di dire la "verità di se stesso" (la propria passione, diversità o estraneità), poiché «la sua vera verità è anche quella della sua lingua e della sua gente. Il poeta dà voce alle "bocche mute dei suoi" e così le libera. Gli "altri" sono diventati i "suoi"» (Paz, 1988, p. 73).

Nascono così i poemi in prosa di *Variaciones sobre tema mexicano*, scritti a partire dal 1950, prima ancora del definitivo trasferimento a Città del Messico. Non diario di viaggio, come a un primo sguardo potrebbe sembrare, ma libro di immagini sintetiche e intense, *Variaciones* è intriso di echi, anche molto lontane e profonde: l'infanzia, la natura dei luoghi remoti e irrecuperabili della memoria e un presente che pare, almeno per un periodo, promettere una riconciliazione. Dunque il Messico è un approdo, l'ultimo, è il luogo in cui fa esperienza radicale dell'inestricabile groviglio che tiene insieme identità ed estraneità. Varcata la frontiera, ciò che subito avverte è che la propria lingua, lo spagnolo, è la lingua dell'altro e che ad essa pure appartiene: ora sente che nella molteplicità degli idiomi parlati scritti letti tradotti, la propria lingua non ha smesso mai di risuonare. Una volta varcata la frontiera, in Luis Cernuda, si ricompono il senso di un percorso, i vasi comunicanti riportano in equilibrio il loro liquido. Passato attraverso la ribellione surrealista, la scoperta del romanticismo inglese e tedesco, ritrovata la più moderna tradizione europea ed occidentale insieme ai

suoi simboli, Cernuda “recupera”, scrive Paz ne *La parola edificante* dedicato al poeta e amico, noi diremmo meglio, inventa “la sua doppia identità di poeta e di spagnolo”(ivi, p. 52). Varrà la pena allora ascoltare alcuni dei momenti più rivelatori e straordinariamente vibranti delle *Variaciones*:

La lingua che ha parlato la nostra gente prima che noi nascessimo, quella che ci è servita a conoscere il mondo e a prendere possesso attraverso il nome, così importante nella vita di ogni essere umano, lo è ancora di più in quella del poeta. Perché la lingua del poeta non è solo materia di lavoro, ma condizione stessa della sua esistenza. [...] // Passato e presente si riconciliano, si confondono insidiosamente per ricreare un tempo già vissuto, e non da te, nel quale, passando sotto queste fronde, entri, respiri, ti muovi, [...] lasciando che il piede ricalchi le orme di qualcuno che lo ha preceduto sullo stesso cammino. Seduto sul bordo della cisterna, sotto gli archi, immagina tua una storia che tua non è stata (Cernuda, 2002, p. 27 e p. 77).

Ecco, proprio in quest’ultima frase si agglutina tutto il senso di irrealtà o di realizzazione mancata che ha attraversato la vita del poeta. Immaginare “tua una storia che tua non è stata” così come stare nell’attesa di un presagio perenne [“Non era a tali orecchie // che doveva la tua // parola risuonare, né era in tali luoghi // che dovevi trovare il centro del tuo spirito”, scrive ne *La escarcha* (Cernuda, 1971, p.175)], tutto questo tende a rinviare e a sospendere il momento della vera riconciliazione, e parla sempre di un dissidio, di una confusione insidiosa. *Vivir sin estar viviendo*, titolo di una raccolta poetica iniziata in Inghilterra nel 1944 e terminata negli Stati Uniti, è espressione che mostra uno stato perenne di disgiunzione dalla realtà, e rivela la condizione di chi è in bilico, “sul bordo di una cisterna”, è il “vivere morendo” di Maria Zambrano, quando scrive ripensando al suo esodo verso il nuovo mondo: “Vivere era questo: morire di morti distinte prima di morire nell’unico modo, quello totale che li riassume tutti; anche agonizzare, essere tra la vita e la morte, essere respinti in vario modo dalla vita, senza che per questo la morte spalanchi le sue porte. Vivere morendo” (Zambrano, 2000, p. 247).

José Ortega y Gasset e Gerardo Diego avevano intravisto nell’attività del tradurre un principio poetico: la presa di distanza dal mondo e da se medesimi, l’invenzione dell’immagine e la tensione utopica che la anima, tutta l’inquietudine densa di conflitti del suo aspirare alla purezza (che non è mai dispersione dell’umano) e alla coincidenza degli opposti; ma, nel contempo, la sua vocazione a riconoscere l’attitudine universalistica che è all’origine della poesia stessa. E tale profilo teorico del gesto traduttivo, negli stessi anni, si inverava nella vita e nella poetica di Luis Cernuda in un movimento di passaggio dentro e fuori la propria lingua, al di qua e oltre le frontiere, tra la realtà e il desiderio, un movimento scandito da continui oblii (*Donde habite el olvido*) e da rinascite (*Como quien espera el alba*). “Arte della vertigine e dell’erranza che ci salva, la traduzione si iscrive così e sempre maggiormente nella molteplicità del nostro mondo [...]”, essa è, per Glissant, “Arte della fuga da una lingua all’altra, senza che la prima si cancelli e senza che la seconda rinunci a presentarsi”(Glissant, 2004, p. 38). Ecco, quello che Cernuda aveva conosciuto, sensibilmente conosciuto, era appunto questa implicazione tra due dimensioni dell’esistere, l’una che non si esaurisce mai (l’origine, l’identità), e l’altra (la molteplicità degli approdi e degli idiomi) che la mette alla prova e negandola dal suo interno la fa vivere. Non è infatti propriamente dalla

frequentazione delle lingue e delle letterature europee, per il poeta davvero straniera, che nasce per reazione nella scrittura cernudiana una forma accettabile di sentire nostalgico per la propria terra, per “qualcosa di esotico sottilmente alleato a ciò che è tuo, qualcosa che sembravi presentire e si impossessa di te”, la memoria dell’Andalusia (Cernuda, 2002, p. 44). E’ piuttosto, come si è visto, dall’interno di un mondo creolo in cui i corpi “sono appena più scuri di tanti della tua razza” (*ivi*, p. 44), forse solo più misteriosi, e nella cui gente, alla fine, scopre infastidito un tale sentimento di rancore e inconfessata inferiorità verso gli spagnoli da rendergli tutto più difficile, è da quel Messico lontano eppure così familiare che Cernuda può rimettersi in ascolto degli accenti inauditi della propria lingua, sulle tracce della storia della Spagna che si sta risvegliando in presenza di tutte le lingue del mondo.

Bibliografia

- CERNUDA, Luis. *La realtà e il desiderio*. Milano, Accademia-Sansoni, 1971, a cura di F. Tentori Montaldo [*La realidad y el deseo (1924-1962)*, México, Tezontle, 1964].
- CERNUDA, Luis. *Prosa I. Obras completas, II*. Madrid, Siruela, 1994, a cura di D. Harris e L. Maristany.
- CERNUDA, Luis. *Variazioni su tema messicano*. Firenze, Passigli, 2002, a cura di I. Carmignani [*Variaciones sobre tema mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952].
- CERNUDA, Luis. *Poesie per un corpo*. Firenze, Passigli, 2003, a cura di I. Carmignani [*Poemas para un cuerpo*, Malaga, Imprenta Dardo, 1957].
- CERNUDA, Luis. *Poesia e letteratura*. Milano, Medusa, 2007, a cura di R. Pondero [*Poesía y Literatura*, Barcelona- México, 1964].
- DIEGO, Gerardo. *La nueva arte poética española, II (1929)*. *Obras completas. Prosa*. Madrid, Alfaguara, 2000, I, a cura di J. L. Bernal.
- GLISSANT, Édouard. *Poetica del diverso*. Roma, Meltemi, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditazioni del Chisciotte*. Napoli, Guida, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria e splendore della traduzione*. Genova, il Melangolo, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La disumanizzazione dell’arte*. Roma, Luca Sassella, 2005.
- PAZ, Octavio. *La parola edificante (Luis Cernuda)*. *Ignoto a se stesso. Saggi su Fernando Pessoa e Luis Cernuda*. Genova, Il Melangolo, 1988, a cura di E. Franco e con un saggio di A. Tabucchi.
- PAZ, Octavio. *L’arco e la lira*. Genova, il Melangolo, 1991, a cura di E. Franco.
- PAZ, Octavio. “Traduzione: letteratura e letteralità”. *Testo a fronte. Rivista semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria*. Milano, n. 14. 1996. (23-35).
- REVERDY, Pierre. “L’image”. *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l’art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.
- ROSSO, Maria (a cura di). *I poeti del Ventisette*. Venezia, Marsilio, 2008.
- STEINER, George. *Errata. Una vita sotto esame*. Milano, Garzanti, 1998 (100-124).
- ZAMBRANO, María. *Delirio e destino*. Milano, Raffaello Cortina, 2000, a cura di R. Prezzo.

Micla Petrelli

Insegna “Teoria della percezione e psicologia della forma” all’Accademia di Belle Arti di Urbino ed è stata titolare di assegno di ricerca presso il Dipartimento di Estetica all’Università di Bologna. Si occupa di teorie delle arti tra fine ‘800 e primo ‘900 e in particolare di figure del Novecento estetico-letterario: ha scritto di Antonio Delfini, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, George Steiner. Sulla poetica di Pessoa ha pubblicato *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di F. Pessoa* (Pacini, 2005), e per Quodlibet (2006) ha curato la traduzione italiana con un saggio critico delle *Pagine di estetica* di Pessoa. Oltre ai contributi in diverse pubblicazioni periodiche, per la collana “Materiali per la storia dell’estetica” dell’editrice Alinea ha pubblicato, tra gli altri: *Valori tattili e arte del sensibile* (1994), *Dell’ideale. Alcune ovvietà dell’arte all’inizio del Novecento italiano* (2000). Con Liliana Rampello ha curato la raccolta postuma di saggi di Paolo Bagni, *Linguaggi dell’estetica* (2006).
Contatto: miclapetrelli@libero.it