

GIOVANNI GAROFALO
Università di Trieste

Forme poetiche ed interpretazione testuale:
note su due traduzioni spagnole di
Il Dio Abbandona Antonio di Kostantinos Kavafis

Introduzione

“Tra la storia misteriosa della produzione di un testo e l’incontrollabile deriva delle sue letture successive, il testo in quanto testo costituisce una presenza rassicurante, un punto fermo a cui attenersi”. Con queste parole Umberto Eco (2002: 105) concludeva una serie di conferenze, da lui tenute nel 1990, su interpretazione e sovrinterpretazione¹. In quella sede, il noto semiologo prendeva le distanze dalle tendenze ermeneutiche *reader-oriented* più radicali, per sottolineare il *diritto dei testi* ad essere letti secondo le intenzioni che i medesimi manifestano sulla loro superficie. La difesa delle intenzioni dell’opera presuppone che il testo sia in grado di produrre il proprio lettore modello, vale a dire il lettore capace di intenderlo nel medesimo modo in cui esso è stato progettato per esser letto, pur senza escludere possibilità di interpretazioni alternative.

La metodologia di lettura suggerita da Eco è rilevante anche per la traduzione, anch’essa un atto di interpretazione critica, fondato su ipotesi procedurali. L’opera del traduttore è tanto più adeguata quanto più la sua lettura si avvicina a quella del lettore modello. Partendo da tali premesse, il presente lavoro pone a raffronto un testo poetico neogreco e due versioni castigliane, proponendosi di esaminare le interpretazioni fornite da entrambi i traduttori, in base al rapporto tra testo poetico e codice linguistico. In particolare, prenderò in esame la poesia *Il Dio Abbandona Antonio* (Ἐπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον), composta da Kostantinos Kavafis nel 1911, e le traduzioni spagnole di José María Álvarez (1976) e di Pedro Bádenas de la Peña (2003), per verificare, nel testo di partenza e nelle versioni di arrivo, la relazione tra forme metriche ed informazione testuale.

¹ Si tratta delle *Tanner Lectures* di Clare Hall a Cambridge, tenute da Umberto Eco nel 1990, aventi come tema centrale “Interpretazione e Sovrainterpretazione” (cfr. Eco, 2002).

1. Il testo poetico kavafiano: fonti, argomento e chiavi di lettura

Pontani riferisce che la fonte della poesia è Plutarco² (*Antonio*, 75), il quale narra l'ultima notte di vita di Marco Antonio, rivale di Ottaviano Augusto per il controllo dell'impero romano, alla morte di Giulio Cesare. Dopo aver sconfitto Antonio nella battaglia navale di Azio³, il 2 settembre del 31 a.C., le truppe di Ottaviano giunsero alle porte di Alessandria. Antonio, non ottenendo risposta ai suoi messaggi in cui invocava clemenza, capì che tutto era ormai perduto. Il brano di Plutarco allude al silenzio tombale che scese su Alessandria, per l'arrivo incombente di Ottaviano, improvvisamente rotto dalle voci di uno scalpitante corteo di invisibili baccanti⁴ che attraversò la città, dirigendosi verso la porta che dava sull'accampamento del nemico. Il prodigio venne interpretato come segno inequivocabile della decisione di Dioniso di abbandonare Antonio al suo destino.

Nel componimento *Il Dio Abbandona Antonio*, la perdita di Alessandria, luogo dello spirito e patria di Kavafis, diventa paradigma del drammatico epilogo dell'esistenza. Davanti alla morte che si presenta inattesa a porre fine ai progetti e alle speranze di una vita, l'unico atteggiamento conveniente e dignitoso è la serena rassegnazione.

2 Pontani (1961: 232-233) segnala che alla medesima fonte attinse Shakespeare, nell'atto IV, scena III, di *Antony and Cleopatra*: "Hark! – Music i' the air. – List, list! – Under the earth. – It sings well, does it not? – No. – Peace, I say: what should this mean? – 'T is the god Hercules, whom Antony loved, now leaves him". La vicenda narrata da Plutarco passò poi da Shakespeare a T.S. Eliot, nei versi della poesia *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar*: "Defunctive music under the sea / passed seaward with the passing bell / slowly: the God Hercules / had left him, that loved him well".

3 Azio è un promontorio della Grecia, nell'Acarnania, all'imbocco del golfo di Ambracia (odierno golfo di Arta).

4 Come fa notare Pontani (1961: 233), la parola *thiasos* (*θίασος*), usata da Plutarco (*ὡσπερ θιάσου τινὸς οὐκ ἀθορύβως ἐξελαύνοντος*) e da Kavafis (vv. 2, 18) significava anticamente "compagnia di iniziati" e deriva direttamente dai primitivi culti dionisiaci, al pari della parola *tirso* (*θύρσος* = bastone avvolto da tralci di vite, pianta cara a Dioniso). Successivamente, il lemma *thiasos* passò a designare un circolo di persone legate da vincoli religiosi e spirituali, mentre nel greco comune indica una compagnia drammatica.

ΑΠΟΛΕΙΠΕΙΝ Ο ΘΕΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΝ

1 Σὰν ἔξαφνα ὥρα μεσάνυχτ' ἀκουσθεῖ
 2 ἄορατος θίασος νὰ περνᾷ
 3 μὲ μουσικὲς ἐξαιτίσεις, μὲ φωνὲς -
 4 τὴν τύχη σου ποὺ ἐνδίδει πιά, τὰ ἔργα σου
 5 ποὺ ἀπέτυχαν, τὰ σχέδια τῆς ζωῆς σου
 6 ποὺ βγῆκαν ὅλα πλάνες μὴ ἀνωφέλετα θρηνησεις.
 7 Σὰν ἔτοιμος ἀπὸ καιρὸ, σὰ θαρραλέος,
 8 ἀποχαιρέτα τὴν, τὴν Ἀλεξάνδρεια ποὺ φεύγει.
 9 Πρὸ πάντων νὰ μὴ γελασθεῖς, μὴν πεῖς πὼς ἦταν
 10 ἓνα ὄνειρο, πὼς ἀπατήθηκεν ἡ ἀκοή σου·
 11 μάταιες ἐλπίδες τέτοιες μὴν καταδεχθεῖς.
 12 Σὰν ἔτοιμος ἀπὸ καιρὸ, σὰ θαρραλέος,
 13 σὰν ποὺ ταιριάζει σε ποὺ ἀχιώθηκες μιὰ τέτοια πόλι,
 14 πλησίασε σταθερὰ πρὸς τὸ παράθυρο,
 15 κι ἄκουσε μὲ συγκίνησιν, ἀλλ' ὄχι
 16 μὲ τῶν δειλῶν τὰ παρακάλια καὶ παράπονα,
 17 ὡς τελευταία ἀπόλαυσι τοὺς ἦχους,
 18 τὰ ἐξαιτία ὄργανα τοῦ μουσικοῦ θιάσου,
 19 κι ἀποχαιρέτα τὴν, τὴν Ἀλεξάνδρεια ποὺ χάνεις.

Anticipo subito le due traduzioni castigliane, sulle quali mi soffermerò in § 2:

EL DIOS ABANDONA A ANTONIO

1 *Cuando de pronto a media noche oigas*
 2 *pasar una invisible compañía*
 3 *con admirables músicas y voces –*
 4 *no lamentes tu suerte, tus obras*
 5 *fracasadas, las ilusiones*
 6 *de una vida que llorarías en vano.*
 7 *Como dispuesto desde hace mucho, como un valiente,*
 8 *saluda, saluda a Alejandría que se aleja.*
 9 *Y sobre todo no te engañes, nunca digas*
 10 *que es un sueño, que tus oídos se confunden;*
 11 *a tan vana esperanza no desciendas.*
 12 *Como dispuesto desde hace mucho, como un valiente,*
 13 *como quien digno ha sido de tal ciudad,*
 14 *acércate a la ventana con firmeza,*
 15 *escucha con emoción, mas nunca*
 16 *con lamentos y quejas de cobarde,*
 17 *goza por vez final los sonos,*
 18 *la música exquisita de esa tropa divina,*
 19 *y despide, despide a Alejandría que así pierdes.*

José María Álvarez (1976).

1 *Cuando de pronto, a medianoche, se oiga*
 2 *pasar invisible un báquico cortejo*
 3 *con músicas maravillosas, con vocerío –*
 4 *tu fortuna flaqueante, tus obras*
 5 *fallidas, los sueños de tu vida*
 6 *que salieron todos vanos, no los llores inútilmente.*
 7 *Como dispuesto desde hace tiempo, como un valiente,*
 8 *despide, despide a Alejandría que se aleja.*
 9 *Sobre todo, no te engañes, no digas que fue*
 10 *un sueño, que tu oído te engañó;*
 11 *no te acojas a tan vanas esperanzas.*
 12 *Como dispuesto desde hace tiempo, como un valiente,*
 13 *como te cabe a ti, que de una ciudad tal mereciste el honor;*
 14 *acércate resuelto a la ventana*
 15 *y escucha conmovido, mas sin*
 16 *súplicas ni lamentos de cobarde,*
 17 *como goce postrero los sones,*
 18 *los maravillosos instrumentos del místico, báquico cortejo*
 19 *y despide, despide a la Alejandría que tú pierdes.*

(Pédro Bádenas de la Peña, 2003)

Da un punto di vista semiotico, le due traduzioni spagnole costituiscono interpretazioni alternative, finalizzate a ricreare *l'intenzione del testo*: ciò che esso dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. In mancanza di documentazioni certe sull'*intentio auctoris*⁵, che comunque precede il brano in esame, *l'intentio operis* si dovrà desumere dal materiale linguistico e, soprattutto, dal codice estetico in cui è formulato, dalla letterarietà (cfr. Levý 1969) che rende unici e rinoscibili i mezzi espressivi del poeta greco.

Prima di soffermarmi sulle due versioni castigliane di *Il Dio Abbandona Antonio*, ritengo dunque conveniente un'osservazione preliminare delle strutture formali del testo greco: un'attenta lettura dell'originale consente infatti di entrare nell'atmosfera della poesia kavafiana e di cogliere le informazioni sul codice estetico che affiorano alla superficie dei versi. In un secondo momento, esaminerò il modo in cui tali intenzionalità vengono trasferite in spagnolo in un'operazione di riscrittura autorale.

5 Robert Liddell, autore di una ricca biografia di Kavafis, considera *Il Dio Abbandona Antonio* come un punto di svolta nell'evoluzione artistica del poeta, il quale nel 1911 abbandona il simbolismo per intraprendere un cammino artistico più intimista. Secondo Liddell, i versi di questa poesia raccolgono una personale riflessione di Kavafis ed esprimono l'amalgama di stoicismo ed edonismo, insito nella sua natura (Liddell 2002: 222-223).

2. Linguaggio poetico di Kavafis e struttura metrica del testo

È noto che la modernità di Kavafis è legata all'impiego di un peculiare codice espressivo, che segna una netta rottura con il gusto estetico del suo tempo. In effetti, il linguaggio di Kavafis appare semplicemente "antipoetico" (Vitti 1957: 64), per l'uso di parole scarse, essenziali, dal contorno inconfondibile, che plasmano una poesia distaccata e quasi impersonale, un dialogo interiore che cerca di imitare l'andamento della prosa⁶. Pontani (1991: 75) riferisce che il rinnovamento del linguaggio poetico operato da Kavafis fu talmente radicale da risultare incomprensibile alla maggioranza dei suoi contemporanei. Molti critici bollarono i suoi versi di "prosa poetica" e si divertirono a schernire le sue liriche, paragonandole a testi dimessi e quotidiani, come ritagli di articoli di cronaca scelti a caso dalla stampa greca dell'epoca. Si tratta, comunque, di una prosaicità tutta apparente (cfr. Pontani 1991: 122), che ad un'attenta lettura rivela una straordinaria padronanza delle forme metriche, impiegate da Kavafis in modo avanguardista. Come osserveremo, la scommessa artistica del poeta consiste nel mascherare il verso, in modo da renderlo quasi impercettibile alla lettura; altre volte il lettore esperto ne avverte la presenza, ma non riesce a definire con esattezza la struttura degli emistichi e l'esatta ubicazione della cesura.

Il Dio abbandona Antonio è una composizione di 19 versi sciolti, di lunghezza variabile: il metro si gonfia e si sgonfia, come un respiro che si cerca di mantenere regolare. In particolare, appaiono decatrisillabi (vv. 1, 7, 9, 11, 12, 16, 18); endecasillabi (vv. 2, 3, 4, 5, 14, 15, 17); decapentasilabi (vv. 8 (19), 10, 13) e versi composti (v. 6, formato da un settenario piano e un novenario piano e i vv. 8 e 19, che ammettono letture alternative: quinario sdrucchiolo e ottonario piano o, secondo il suggerimento di Pontani (1991: 97), endecasillabo sdrucchiolo – o quinario doppio – seguito da un trisillabo piano). L'irregolarità del verso non è certo dovuta all'imperizia di Kavafis, celebre per il *labor limae* cui sottometteva i suoi componimenti⁷: l'alternanza imprevedibile dei modelli metrici è funzionale agli obiettivi estetici del testo. È plausibile ipotizzare che il movimento del verso rispecchi l'accavallarsi nella mente di Antonio delle riflessioni innescate dall'improvviso passaggio dell'invisibile *tiaseo* dionisiaco, un segnale funesto che è anche un momento di rottura tra il prima e il dopo, un

6 A tal proposito, Peri (1976: 17) ritiene che una caratteristica ricorrente della poesia kavafiana sia "la sopraffazione (avvertibile nella punteggiatura e negli *enjambements*) del registro fonico e ritmico (il verso) da parte del registro sintattico (la frase)".

7 Secondo l'aneddoto riportato da Pontani (1991: 147), il poeta e critico letterario Grigorios Xenòpoulos, con un'espressione forse poco acconcia, paragonava il lungo processo di elaborazione di una poesia di Kavafis ad una gravidanza (*κωφορία*).

punto di svolta che segna la fine dei suoi progetti terreni. Il turbamento iniziale del protagonista, provocato dall'inafausto presagio, è tutto riflesso nelle forme metriche scelte da Kavafis, che si spezzano e perdono la loro regolarità per effetto dei seguenti artifici, evidenziati da Pontani (1991: 95-106):

- a) *Attacchi alla cesura*, con conseguente rottura dei modelli del decatrisillabo, del decapentasilabo o dell'endecasillabo. La forzatura della cesura canonica si riscontra già nel verso che segna l'incipit della poesia, un decatrisillabo eccentrico che presenta un primo emistichio brevissimo (trisillabo sdrucchiolo), seguito da un novenario tronco:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Σὰν	ἔ	ξαφ	να	ὦ	ρα	με	σά	νυχ	τ'ἄ	κουσ	θεῖ

Contrariamente ai modelli del decatrisillabo greco riportati dallo Stavrou (1974: 59-64), qui la pausa metrica viene effettuata dopo la quarta posizione⁸, subito dopo l'avverbio ἔξαφνα (improvvisamente, ad un tratto), che in tal modo acquista un maggior rilievo semantico, indicando l'improvvisa presa di coscienza della fine imminente. Ulteriori attacchi alla posizione regolare della pausa metrica si riscontrano, ad esempio, ai versi 10 e 13:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
ἔ	να	ὄ	νει	ρο,	πῶς	ἄ	πα	τή	θη	κεν	ἦ	ἄ	κοή	σου	
σὰν	πὸ	ται	ριά	ζει	σε	ποῦ	ἄ	ξιώ	θη	κες	μιὰ	τέ	τοια	πό	λι,

In entrambi i casi, il poeta rompe deliberatamente il modello metrico del decapentasilabo, che prevede una cesura fissa dopo l'ottava posizione⁹. Nei due versi, infatti, la pausa metrica viene a cadere all'interno dei verbi: ἄπα/τήθηκεν (è stato ingannato) e ἄξιώ/θηκες (hai meritato). Allo stesso modo, Kavafis forza lo schema dell'endecasillabo al verso 2 (un decasilabo, se non si effettuasse la dieresi in θί/α/σος), che presenta un senario

-
- 8 La lettura del verso come decatrisillabo, con un senario piano in primo emistichio ed un settenario tronco in secondo, è teoricamente possibile ma è innaturale, poiché ὄρα è semanticamente legato a μεσάνυχτα e la pausa metrica tra i due elementi renderebbe il verso ancora più eccentrico.
- 9 Il decapentasilabo è il verso più caratteristico della poesia popolare neogreca ed è quello che meglio si attaglia alla prosodia del greco moderno. Il suo modello fondamentale prevede due varianti: la prima con un ictus primario in sesta posizione ed uno secondario in ottava e la seconda con un ictus primario in ottava ed uno secondario in sesta (ovvero, con un settenario sdrucchiolo o un novenario tronco nel primo emistichio). Per un approfondimento sul modello del decapentasilabo neogreco, si veda Marcheselli Loukas (1991) e Stavrou (1974).

sdrucchiolo in primo emistichio (*ἀόρατος θίασος*), possibilità non contemplata dai modelli dell'endecasillabo *a maggiore* o *a minore*, con un ictus primario in decima posizione¹⁰ e uno secondario in sesta o in quarta rispettivamente.

- b) *Perizia nell'uso delle figure metriche* (sinalefe, dialefe, sineresi, dieresi) per “sfumare” i limiti del verso, che diventa a tratti inafferrabile. L'enunciato parenetico che ricorre ai versi 8 e 19 – ἀποχαιρέτα την, την Ἀλεξάνδρεια ποῦ φεύγει / χάνεις – è un decapentasilabo o un verso composito formato da un quinario sdrucchiolo ed un ottonario piano? Si ha quasi l'impressione che Kavafis si diletta a celare al lettore la presenza del modello metrico: si avverte la presenza del verso, ma è arduo definirne i contorni. Anche in questo caso, è plausibile ipotizzare che l'ambiguità del metro rifletta lo straniamento di Antonio per l'imminente separazione da Alessandria, metafora della vita, elemento cardine della composizione, posto al centro dei versi 8 e 19 e rafforzato dall'epanalessi e dal gioco delle assonanze (§ 3). Va notato, infine, che i versi riacquistano la loro regolarità quando Kavafis insiste sul dominio delle passioni di fronte all'inevitabile, specie in corrispondenza dei versi finali – dal 15 al 18 – tutti endecasillabi o decatrisillabi tradizionali, contenenti un invito alla stoica accettazione del destino e alla serena dipartita da Alessandria, che il protagonista dovrà predisporre ad abbandonare “come fosse pronto da tempo, come un prode”. Lo schema metrico ritorna ad essere fluttuante e le cesure incerte in corrispondenza della perdita definitiva di Alessandria nell'anafora finale, che contiene il verbo “perdere” (χάνω) e verbalizza dunque l'idea della separazione in modo più deciso rispetto al verso 8, in cui vediamo Alessandria “partire” o “allontanarsi” (φεύγω).
- c) *Ricorso all'enjambement* con funzione ludica, sotto l'apparente sembianza della prosa. La tensione che Kavafis stabilisce tra strutture semantico-sintattiche e modelli metrici gli consente di realizzare un originale gioco di rigetti e controrigetti¹¹, che camuffa forme metriche ottenute con emistichi appartenenti a versi adiacenti. A cavallo dei versi 4, 5 e 6 (tutti endecasillabi, *a maggiore* i primi due, *a minore* l'ultimo), si annidano un decapentasilabo e un alessandrino (doppio settenario o verso martelliano), embricati l'uno nell'altro. In effetti,

10 Per le definizioni di accento metrico (o ictus), sillaba metrica (o posizione) e modello metrico per il sistema del neogreco, si rinvia a Marcheselli Loukas (1991: 113-124). Per lo spagnolo, si vedano Quilis (1984: 21-36) e Baehr (1981: 22-53).

11 Quando avviene un *enjambement* (cfr. Bertone 1999: 86-87), la parte del gruppo scisso che rimane a fine verso è anche detta “controrigetto” (in francese *contre-rejet*), mentre la parte che va all'inizio del verso seguente è detta “rigetto” (in francese *rejet*).

τὰ ἔργα σου ποὺ ἀπέτυχαν τὰ σχέδια τῆς ζωῆς σου

è un decapentasilabo tradizionale (con un settenario sdrucchiolo in primo emistichio), che giace a cavallo tra il verso 4 e il 5, mentre

τὰ σχέδια τῆς ζωῆς σου ποὺ βγήκαν ὅλα πλάνες

è un alessandrino (doppio settenario) spezzato tra il verso 5 e il 6, che sottolinea, nella forma e nel contenuto, la “rottura” con i progetti illusori del passato e la separazione imminente da Alessandria, che lo schiamazzo delle baccanti invisibili lascia presagire.

3. Le traduzioni spagnole di Álvarez e di Bádenas de la Peña

Per ragioni di spazio, analizzerò solo due traduzioni castigliane¹², pubblicate in Spagna a quasi trent’anni di distanza da due neoellenisti, poeti anch’essi e studiosi di Konstantinos Kavafis: José María Álvarez (1976) e Pedro Bádenas de la Peña (2003), i quali rendono il titolo allo stesso modo: *El Dios abandona a Antonio*. Entrambi i traduttori mantengono l’assetto della composizione in 19 versi sciolti di lunghezza variabile, con la manifesta intenzione di creare in spagnolo testi identificabili come poesia. Rifacendoci alle riflessioni di James Holmes (1995: 239-256) sulla traduzione in versi, considereremo le interpretazioni critiche dei due traduttori spagnoli una forma letteraria peculiare che fa riferimento ad un oggetto linguistico preesistente, una sorta di “commento sul commento” il quale, a detta di Roland Barthes, “non ha a che fare direttamente con il *mondo*, ma con le formulazioni linguistiche prodotte da altri” (Barthes 1964: 123-129, *apud* Holmes 1995: 239). Mutuando il termine suggerito da Holmes, definiremo la particolare forma letteraria impiegata da Álvarez e Bádenas de la Peña *metapoesia*.

Nel momento in cui si decide di trapiantare un testo da una tradizione poetica di partenza ad un’altra di arrivo, il principale problema che si pone è la scelta della forma versificatoria più adeguata a riformulare la metapoesia, intendendo come *forma* solo la struttura di superficie del verso, il suo aspetto esteriore (metro, lunghezza e struttura del verso, assonanze e allitterazioni, le rime, ecc.). La letterarietà della resa spagnola, a mio avviso, dovrà esser valutata a partire dall’esame delle forme metapoetiche impiegate dai due traduttori. Nel

12 Per un panorama completo delle versioni castigliane dell’opera di Kavafis, si rinvia il lettore alla dettagliata bibliografia indicata da Pedro Bádenas de la Peña (2003: 79-80), in cui figurano ben venticinque opere in spagnolo, contenenti traduzioni di poesie scelte di Kavafis, in numero variabile (la più antica, di Vidal y Valente, è del 1964).

corso del breve esame che propongo di seguito, mi asterrò da considerazioni prescrittive o di equivalenza morfosintattica e lessicale tra lo spagnolo e il greco, limitandomi a riflessioni di tipo descrittivo, volte a raffrontare la differenza e l'originalità delle soluzioni versificatorie proposte.

La prima osservazione sulle due versioni riguarda la scelta di modelli metrici simili, ma non del tutto coincidenti con quelli greci. Entrambi i traduttori sembrano optare per quella che Holmes (1995: 249) definisce *forma organica*: non assumono come punto di partenza la forma dell'originale, ma il suo contenuto semantico, permettendo così al materiale poetico di assumere una propria configurazione nel corso del processo traduttivo. Nelle versioni spagnole, il ricorso a versi semplici *de arte mayor* e a versi composti¹³, consente ai traduttori di trasferire integralmente la quantità di informazione referenziale presente in ciascun verso del testo greco, senza perdite semantiche. La scelta della forma organica, comunque, non è avulsa da contaminazioni mimetiche, dovute all'autorità letteraria dell'originale. È evidente lo sforzo compiuto da entrambi i traduttori per conservare un'eco dei modelli metrici e degli artifici ludici di Kavafis, con il fine di ricreare in spagnolo quella "danza dell'intelletto tra le parole" che Ezra Pound (1970: 935) chiamava *logopea*, il gioco delle forme che costituisce l'aspetto più intrasferibile della poesia. Nei limiti imposti dalla morfosintassi e dal lessico spagnolo, entrambi i traduttori riescono a riprodurre l'andamento prosaico del verso kavafiano con i suoi parallelismi, ricreando un'apprezzabile quantità di epanallesi, assonanze ed allitterazioni dell'originale:

Σὰν ἔτοιμος ἀπὸ καιρό, σὰ
θαρραλέος, σὰν ποὺ ταιριάζει σε ποὺ
ἀξιόθηκες μιὰ τέτοια πόλι (1)

Como dispuesto desde hace mucho,
como un valiente / Como quien digno ha
sido de tal ciudad (Álvarez)
Como dispuesto desde hace tiempo,
como un valiente / Como te cabe a tí que
de una ciudad tal mereciste el honor
(Bádenas de la Peña)

13 In base alla classificazione tradizionale proposta da Quilis (1989: 52-53), i versi spagnoli possono essere semplici o composti, a seconda del numero di sillabe metriche. I versi semplici si dividono in *simples de arte menor* (dal bisillabo all'ottonario) e *simples de arte mayor* (dal novenario all'endecasillabo). Dalle dodici sillabe metriche in su, il verso si considera composto, cioè formato da almeno due versi indipendenti uniti (o tre, nel caso di versi tripartiti). Tra i versi spagnoli composti, particolare attenzione merita il *verso de arte mayor*, che presenta un numero di sillabe variabili – tra 8 e 16, secondo Baehr (1981: 187) – è predisposto alla cesura fissa, con numero di sillabe fluttuanti all'interno degli emistichi (di solito quinari, senari o settenari, che possono combinarsi in primo e in secondo emistichio). A causa della gran varietà di possibili combinazioni di emistichi, il *verso de arte mayor* è definito da Baehr (1987: 184) "el Próteo de los versos españoles".

ἀποχαιρέτα την, την Ἀλεξάνδρεια ποῦ φεύγει (2)	Saluda, saluda a Alejandría que se aleja (Álvarez) Despide, despide a Alejandría que se aleja (Bádenas de la Peña)
---	---

Nell'esempio (1), la riproduzione in spagnolo dell'anafora (avverbio di modo σὰν = como) non presenta alcuna difficoltà, mentre l'allitterazione dell'occlusiva apico-dentale / t / (ταριάζει τέτοια) e l'accumulazione di consonanti fricative sonore e sorde / s z / e interdentali / θ /, presenti in greco, vengono compensate da entrambi i traduttori con l'allitterazione della consonante fricativa apico-dentale / d / e della fricativa alveolare / s / ("como dispuesto desde"). Bádenas de la Peña arricchisce il gioco dell'allitterazione mantenendo la ripetizione dell'occlusiva apico-dentale / t / che figura in greco ("Como *te* cabe a *ti* que de una ciudad *tal* mereciste el honor"). Nell'esempio (2), la geminazione dell'elemento 'την', nei suoi due valori morfologici di complemento diretto e di articolo femminile singolare, accresce il potere evocativo del verso greco e focalizza l'attenzione su Alessandria, metafora della vita che si vede svanire. Entrambi i traduttori attivano una strategia che amplifica ulteriormente l'effetto dell'epanalessi, introducendo un'assonanza molto ricca tra il sostantivo e il verbo ("Alejandría / aleja"). Si tratta di una paronomasia¹⁴ che genera un'espansione semantica di Alessandria, rafforzata dal raddoppiamento dell'imperativo iniziale, con valore esortativo ("despide, despide" e "saluda, saluda", quest'ultima soluzione presenta anche assonanza della fricativa alveolare contenuta in "se aleja").

Un'analisi metrica delle versioni spagnole consentirebbe di valutare in modo più puntuale le forme metapoetiche proposte dai due traduttori e le eventuali equivalenze tra modelli neogreci e spagnoli. Per brevità, mi limiterò a riportare, per ciascun traduttore, la tipologia di versi impiegati e la mimesi del gioco metrico kavafiano.

3.1. L'interpretazione di Álvarez

José María Álvarez propone schemi metrici vicini a quelli dell'originale, ma non del tutto coincidenti. La sua riscrittura poetica impiega novenari (vv. 5, 17), decasillabi (vv. 4, 15), endecasillabi (vv. 1, 2, 3, 16), dodecasillabi (vv. 6, 11, 13, 14), un alessandrino (v. 18), decatrisillabi (vv. 9, 10) e decapentasillabi (vv.

14 La paronomasia (*annominatio*, *affictio*, *denominatio*) è una figura retorica consistente in un gioco di parole riguardante il significato di un lemma. Il gioco nasce per effetto di un mutamento di una parte del corpo della parola, in cui spesso a un impercettibile mutamento del corpo della parola corrisponde un mutamento sorprendente del suo significato. Cfr. Lausberg (1969: 148).

7, 8, 12, 19). Nel complesso, Álvarez manifesta un atteggiamento conservatore nella scelta dei modelli metrici, rivelandosi meno propenso di Kavafis a realizzare sperimentazioni ardite. Il rincorrersi dei pensieri di Antonio è reso dalla successione di versi di lunghezza variabile, ma in gran parte regolari nella collocazione della cesura. Sono rari i casi di forzatura del modello metrico impiegato, ad esempio al verso 1, dove troviamo un endecasillabo a minore di tipo saffico o giambico, con accenti sulla quarta e l'ottava sillaba (Cuando de pronto^a medianoche oigas). Lo schema metrico di questo endecasillabo non ammetterebbe, a rigore, una sinalefe che scavalca la cesura tra i due emistichi (Baehr 1981: 139-140). Al verso 14, il dodecasillabo “acércate a la ventana / con firmeza” può essere letto come variante poco frequente del *verso de arte mayor*¹⁵, con un ictus principale in undicesima posizione, un ottonario piano in primo emistichio¹⁶ e un tetrasillabo piano nel secondo.

Talvolta, l'uso delle figure metriche crea qualche incertezza nella definizione degli emistichi e riproduce in spagnolo l'effetto di mascheramento del codice estetico cercato da Kavafis, come si nota al verso 8:

Saluda, saluda a Alejandría que se aleja

L'ambiguità del modello metrico è equivalente a quella descritta per il greco (§ 2.b), poiché il verso ammette una duplice lettura: un decapentasilabo (“Sa/lu/da/ sa/lu/da/a/A/le/jan/drí^a/que/se^a/le/ja” con dialefe fra le tre “a” contigue nel gruppo *saluda - a - Alejandría* e sinalefe poco naturale in “drí^a” e “que se^aleja”) o un verso composito, contenente un trisillabo (sa-lu-da) e un endecasillabo a maiore (Sa/lu/da^a^A/le/jan/ drí/a/que/se^a/le/ja) con ictus sulla seconda, sesta e decima posizione, detto endecasillabo eroico (Baehr 1981: 138). Il verso in esame è un caso rappresentativo di forma organica, sviluppata a partire dai processi interni al testo stesso, che ammicca al gioco versificatorio del greco: è poco plausibile che si tratti di un'ambiguità casuale, poiché la struttura della poesia è parte integrante dell'informazione racchiusa in essa. Il primo schema metrico descritto, abbastanza peregrino in verità, spezza i legami fonetici spontanei tra le vocali spagnole: l'effetto straniante prodotto nel lettore esperto è notevole, paragonabile per intensità alla rottura degli equilibri naturali che, nella filosofia aristotelica, tengono uniti corpo e anima in un “sinolo”, che solo la morte riesce a scindere. La seconda lettura possibile (verso composito) restituisce al verso il suo incedere spontaneo e colloca Alessandria al centro

15 Si veda la nota n. 13.

16 Balaguer, citato da Baehr (1981: 188), riferisce un esempio di *verso de arte mayor* contenente in primo emistichio un ottonario piano, con un piede ipermetrico: *Los infantes de Aragón^¿qué/ se fizieron?* (J. Manrique, *Coplas*).

dell'endecasillabo eroico. È singolare che Álvarez avverta l'esigenza di realizzare una modulazione al verso finale:

y despide, despide a Alejandria que asi pierdes

sostituendo il verbo “saludar” con “despedir” (Kavafis ripete nei due versi il verbo αποχαιρετώ, “dire addio”, “accomiarsi”) che esprime un'idea più intensa di separazione, ed introducendo l'avverbio “así” con valore consecutivo-modale. La chiusa di Álvarez ammette un'unica lettura¹⁷: un decapentasillabo ottenuto con un quadrisillabo iniziale (y des-pi-de) ed un endecasillabo eroico (des/pi/de^a^A/le/jan/drí/a/que/ asi/pier/des), quest'ultimo risulta regolare e privo di tensione metrica (ictus in seconda, sesta e decima sillaba e pausa metrica dopo la settima) e sottolinea la composta accettazione di una separazione inesorabile.

Álvarez dimostra, infine, notevole perizia nel ricreare in spagnolo giochi metrici equivalenti a quelli kavafiani descritti in §2.c, con una predilezione per le variazioni sul tema dell'alessandrino, scelta non casuale in una poesia in cui Alessandria è elemento gravido di significati metaforici. A cavallo dei versi 4 e 5 maschera abilmente un alessandrino con ictus in terza e sesta posizione, con due sillabe in anacrusi, ritmo anapestico in primo emistichio e giambico nel secondo:

17 In modo analogo vanno letti i versi 8 e 19 di Bádenas de la Peña. Il primo presenta lo stesso grado di indeterminatezza del modello greco: decapentasillabo, con un senario piano in primo emistichio e un novenario piano in seconda (despide, despide/a^Alejandria que se^aleja) oppure verso composto da un trisillabo e un endecasillabo eroico a maiore (depide/despide^a^Alejandria que se^aleja). Il verso di chiusura (y despide, despide / a la Alejandria que tú pierdes) presenta una variazione di superficie che annulla l'ambiguità dell'originale. Il traduttore rinuncia al gioco metrico kavafiano (§ 2.b) riducendo ad una la possibilità di lettura: verso composito con un settenario piano in primo emistichio e un decasillabo piano in secondo. In tal modo, l'interpretazione di Bádenas de la Peña sembra privilegiare il livello semantico, personalizzando la perdita di Alessandria con un articolo determinativo (*la* Alessandria) e con un pronome personale (tú), elementi assenti in greco. Se il traduttore non avesse attivato questa strategia di focalizzazione semantica, avrebbe ottenuto un decapentasillabo con un settenario piano in primo emistichio e un ottonario piano in secondo (y despide, despide/a Alejandria que pierdes), soluzione coincidente con la struttura del verso greco, ma che probabilmente in spagnolo rende con minore efficacia il travaglio interiore di Antonio.

no lamentes tu suerte / tus obras fracasadas (oo óoo óo / oóo óóoo)¹⁸

mentre scorgiamo un alessandrino trocaico, con una sillaba in anacrusi, annidato tra i versi 15 e 16:

mas nunca con lamentos / y quejas de cobarde (o óo óo óo / o óo óo óo).

3.2. L'interpretazione di Bádenas de la Peña

Rispetto alla versione di Álvarez, la riscrittura di Bádenas de la Peña è caratterizzata da forme metapoetiche più audaci, che restituiscono in spagnolo il ritmo ed il movimento del verso greco. La sua composizione risulta formata da decasillabi (vv. 4, 5, 15, 17); endecasillabi a maiore (“eroici” i versi 10 e 14, con ictus distribuiti sulla seconda, la sesta e la decima posizione; “enfatico” il verso 16, con ictus sulla prima, sesta e decima posizione); un dodecasillabo *de arte mayor* (v. 2, formato da un senario piano e da un settenario piano); un decatrisillabo (v. 1), due decapentasilabi (vv. 7 e 12) e da una serie di versi doppi, con emistichi indipendenti (vv. 3, 6, 8, 9, 11, 13, 18, 19). In questa versione, le equivalenze castigliane degli artifici metrici kavafiani vanno ricercate nell'ambito dei modelli spagnoli del dodecasillabo, del decatrisillabo e del decatetrasillabo, tenendo presente che i manuali di metrica spagnola considerano questi versi varianti del verso alessandrino¹⁹. In effetti, la notevole

18 Per la descrizione dei metri spagnoli riportati tra parentesi, mi attengo alla metodologia seguita da Baehr (1981), limitandomi a indicare gli ictus rilevanti per l'individuazione dei modelli esaminati.

19 Tale è l'opinione di Baehr (1981: 164): “En España el tetradecasilabo es en realidad idéntico al verso alejandrino”. Sia Baehr (1981: 164) che Quilis (1984: 73) indicano come modello di base dell'alessandrino spagnolo il doppio settenario (chiamato *verso martelliano* in Italia), con una cesura fissa, che non ammette sinalefe. Poiché gli emistichi possono essere tronchi, piani o sdrucchioli, il numero di sillabe del verso alessandrino oscilla in effetti da dodici a sedici. Tutte le varianti dell'alessandrino tradizionale (misto, trocaico, dattilico) con primo emistichio piano hanno in comune ictus invariabili in sesta e in tredicesima posizione, con una cesura fissa. Baehr (1981: 174-175) segnala altri due modelli “speciali” di alessandrino, introdotti in Spagna nel XVIII e nel XIX secolo: *l'alessandrino alla francese*, inventato da Iriarte (è un *decatrisillabo*, in cui la cesura fissa dell'alessandrino diventa cesura comune) e *l'alessandrino ternario*, giunto in Spagna per influenza dei simbolisti francesi (un *decatrisillabo tripartito*, con tre gruppi di quattro sillabe aventi ictus sulla quarta, ottava e dodicesima posizione. In questo modello, l'ictus sulla sesta sillaba perde la sua importanza e scompare la cesura forte dell'alessandrino tradizionale). Va rilevato, inoltre, che nell'ambito della versificazione ispanica i versi decatrisillabi e

originalità della metapoesia di Bádenas de la Peña consiste nel trasferimento interculturale della metafora cardine – il distacco da Alessandria e i progetti infranti del protagonista – attraverso la rottura dei modelli dell'alessandrino ispanico. Il gioco di rigetti e controrigetti risulta anch'esso imperniato sulle varianti spagnole di questo verso, in un felice connubio di forma metapoetica e contenuto semantico. Il verso 1, ad esempio, ha una forma squisitamente kavafiana nella sua ambivalenza e può essere letto come endecasillabo enfatico *a minore* (cua/do/de/pron/to^a/me/dia/no/che/se^oi/ga) ma anche come decatrisillabo, se non si effettua sinalefe:

cuando de pronto, a medianoche, se oiga (óoo óo /oóo óo / oóo)

questa seconda lettura rompe il modello del decatrisillabo definito "alessandrino ternario con ritmo anapestico" (Baehr 1981: 167), dato che gli ictus sono distribuiti sulla quarta, nona e dodicesima sillaba (anziché sulla quarta, ottava e dodicesima) e non si ha una tripartizione regolare del verso in tre gruppi di quattro sillabe. Un fenomeno analogo si riscontra a cavallo dei versi 15 e 16, dove l'enjambement maschera un alessandrino ternario anapestico, con una distribuzione non canonica degli accenti metrici sulla terza, ottava e dodicesima sillaba:

mas sin súplicas / ni lamentos de cobarde (ooóoo / ooóo /ooóo).

Il modello dell'alessandrino anapestico, con ictus principale in tredicesima posizione (Baehr, 1981: 165-166), viene forzato al verso 9:

sobre todo, no te^engañes, no digas que fue (oo óoo oóo oóo oó)

in cui la distribuzione degli accenti sulla terza, settima, decima e tredicesima sillaba (anziché sulla terza, sesta, decima e tredicesima) altera deliberatamente lo schema metrico ed il modello ritmico tradizionale²⁰.

Riguardo alle varianti dell'alessandrino elaborate da Bádenas de la Peña, va rilevato un tendenziale ricorso a modelli metrici tripartiti, come il dodecasillabo ternario²¹ figurante al verso 11:

decatetrasillabi sono definiti rispettivamente *tridecasílabos* e *tetradecasílabos* (Baehr 1981: 164–175).

20 Si veda il verso canonico di Berceo, citato da Baehr (1981 : 165): *Demostroli la carta que en punto tenía* (oo óoo óo / oo óoo óo).

21 Si tratta di un dodecasillabo asimmetrico, in cui non rimane traccia di cesura forte dopo la sesta sillaba. Anziché presentare due emistichi con lo stesso numero di sillabe, il verso appare diviso in tre tetrasillabi, necessariamente di ritmo trocaico, con accenti sulla terza, settima e undicesima sillaba. Baehr lo considera un verso popolare ispanico, le cui prime testimonianze risalgono agli *estribillos anisosilábicos*

no te acojas / a tan vanas /esperanzas (ooóo ooóo ooóo).

L'espedito del modello metrico tripartito, inoltre, consente a questo traduttore di evidenziare il suo talento di metapoeta, in grado di ricreare in spagnolo giochi metrici equivalenti a quelli kavafiani: l'intreccio di due alessandrini al verso 13, ottenuto con tre settenari tronchi che si compenetrano, è di indiscutibile qualità estetica:

como te cabe^a ti, / que de^una ciudad tal / mereciste^el honor
(óoo óo ó / oóo ooó / ooóo oó).

La strategia descritta è particolarmente efficace poiché restituisce in spagnolo l'indeterminatezza metrica dell'originale, dovuta alla mimesi della prosa (§ 2). Un ulteriore caso di tripartizione del verso con libero intreccio di componenti, lasciato all'interpretazione del lettore, è osservabile al verso 18:

los maravillosos / instrumentos del místico, / báquico cortejo
(oóo oóo / ooó ooóoo / óóo oóo)

La lettura del verso come tripartito, con due senari piani agli estremi ed un settenario sdrucchiolo in centro (los maravillosos / instrumentos del místico / báquico cortejo), rivela due *versos de arte mayor* embricati, entrambi di quattordici sillabe totali: un decatrisillabo sdrucchiolo (los maravillosos / instrumentos del místico) o un decatetrasillabo piano (instrumentos del místico / báquico cortejo). Se il ricorso al modello ispanico del *verso de arte mayor* (vv. 2, 18) può essere percepito come inevitabile compromesso con la *forma analogica*²², tendente ad assorbire il testo poetico nella tradizione poetica ispanica e a "naturalizzarlo", un'operazione di segno opposto è compiuta da Bádenas de la Peña ai versi paralleli 7 e 12, in cui il decapentasilabo, raro nella tradizione poetica spagnola²³, "esotizza" il testo, avvicinandolo alla cultura di provenienza:

di alcune ballate, ad esempio la *tonadilla* anonima *El chasco del perro*, del XVIII secolo (cfr. Baehr 1981: 159-162).

- 22 La *forma analogica*, è una forma metapoetica non coincidente con quella dell'originale, ma che svolge la medesima funzione nella tradizione poetica della lingua di arrivo (Holmes 1995: 248).
- 23 Baehr (1981: 175-176) sostiene che il decatetrasillabo (verso alessandrino) è il più lungo tra i versi comunemente impiegati nella poesia ispanica, mentre i versi più lunghi sono decisamente rari e appaiono in alcuni poeti romantici e modernisti (specie in America Latina). Esempi di decapentasilabo si trovano in Rubén Darío: *¿Del ciclope al golpe qué pueden las risas de Grecia?* / *¿Qué pueden las gracias, si Herakles agita su crin?* (citati da Quilis 1984: 74). È singolare che, nei versi

Como dispuesto desde^hace tiempo, como^un valiente
(óoo óo oóo óo / óo oóo oppure óoo óo / oóo óo / óo oóo).

La strategia metrica che il traduttore attiva per ottenere il decapentasilabo è comunque ispanica: non ricorre alla cesura fissa dopo l'ottava posizione, tipica del modello neogreco, ma al verso bipartito o tripartito, costruito con un decasilabo piano e un quinario piano (come *dispuesto desde hace tiempo / como un valiente*) o con tre quinari piani (come *dispuesto / desde hace tiempo / como un valiente*). Anche in questo caso, la pluralità di possibili letture riproduce in spagnolo l'artificio d'occultamento delle forme metriche, caratteristico del testo kavafiano.

Il nitore formale che il componimento acquisisce prima della chiusa, in coincidenza dei versi 14, 15, 16 e 17 (endecasillabi a maiore alternati con decasilabi piani), è interpretabile come manifestazione dei nessi semantici sulla superficie del testo: l'elegante regolarità del metro rispecchia la compostezza d'animo e la stoica accettazione della fine, evidenziate in § 2.b.

4. Conclusioni

Nella comunicazione letteraria, il rapporto tra il testo e il codice linguistico sta alla base dell'interpretazione, potenzialmente illimitata, che ogni operazione di riscrittura comporta. Accanto alla trasmissione di un determinato contenuto, l'informazione sul codice svolge un ruolo addirittura maggiore del valore referenziale del messaggio (cfr. Lotman, 1995: 257-263). Nel testo poetico esaminato, le strutture concepite da Kavafis (§ 2) costituiscono parte essenziale dell'informazione trasmessa ed entrambi i traduttori spagnoli attivano adeguate strategie per creare forme metapoetiche con effetto estetico-ludico equivalente. Le due versioni castigliane contengono sufficienti indizi sui principi costitutivi della struttura dell'originale: il lettore acuto è messo nelle condizioni di scoprire da sé le regole che presiedono all'interpretazione del testo. In particolare, i giochi metrici imperniati sulle varianti del verso alessandrino spagnolo, più arditi in Bádenas de la Peña, cementano il rapporto tra forma e contenuto in una poesia costruita intorno a un lemma così polisemico e connotativo come l'Alessandria di Kostantinos Kavafis.

riportati, il modello del decapentasilabo appaia associato ad un argomento tratto dalla cultura greca. Si veda anche la nota n. 9.

Bibliografia

- Álvarez J.M.^a. (a cura di) (1976) *Konstantino Kavafis, Poesías Completas*, Pamplona e Madrid, Peralta e Ayuso.
- Bádenas De La Peña P. (a cura di) (2003) *C.P. Kavafis. Poesía Completa*, Madrid, Alianza Editorial.
- Baehr R. (1981) *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- Barthes R. (1964) "Criticism as Language", in *The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature*, London, Faber, pp. 123-129.
- Bertone G. (1999) *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi.
- Eco U. (2002) *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Milano, Bompiani.
- Holmes J.S. (1995) "La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme", in *Teorie Contemporanee della Traduzione*. A cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani.
- Lausberg H. (1969) *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna.
- Levý J. (1969) *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Francoforte sul Meno, Athenäum.
- Liddell R. (2002) *Kavafis*, Athina, Govòstis.
- Lotman J.M. (1995) "Il problema della traduzione poetica", in *Teorie Contemporanee della Traduzione*. A cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani.
- Marcheselli Loukas L. (1991) "Preliminari per una nuova descrizione della metrica neogreca", in *Atti III Convegno Nazionale di Studi Neogreci (Palermo-Catania, 19 – 22 Ott. 1989)*, Palermo, pp. 11-34.
- Peri M. (1976) "Strutture in Kavafis", in *Quaderni 11*, Padova, Università di Padova Studi Bizantini e Neogreci.
- Pontani F.M. (1991) *Eptà dokímia kai meletímata già ton Kavafi (1936-1974)*, Athina, Morfotikò Idryma Ethnikís Trapézis.
- Pontani F.M. (a cura di) (1961) *Costantino Kavafis. Poesie*, Milano, Oscar Mondadori.
- Pound E. (1970) *Opere scelte*, Milano, Mondadori.
- Quilis A. (1984) *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- Stavrou Th. (1974) *Neoellinikì Metriki*, Thessaloniki, Idryma M. Triandafyllidi.
- Vitti M. (a cura di) (1957) *Poesia greca del novecento*, Parma, Guanda.