



ESTUDIOS ITALIANOS

Vol. VII, issue 1-2, novembre 2019
n°13



DOSSIER: La Poesia Crepuscolare Italiana

Edita

Asociación Cultural Zibaldone
C/ Santa Bárbara, 5
46111, Rocafort, Valencia

ISSN: 2255 - 3576

www.zibaldone.es



Los textos publicados en esta revista están - si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución NoComercial Sin Obra Derivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>>.

DIRECTOR / EDITOR

Juan Pérez Andrés
Doctor en Filología Italiana. Valencia, España

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Paolino Nappi
Doctor en Filología Italiana. Univ. Complutense de Madrid, España

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir
Licenciada en Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España
Berta González Saavedra
Doctora en Filología Clásica y Lingüística Indoeuropea. UAM, España

Ivana Margares
Doctora en Estudios Culturales. Palermo, Italia
Juan Francisco Reyes Montero
Licenciado en Filología Clásica. Univ. Cádiz, España

Adele Ricciotti
Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia
Matteo Tomasoni
Licenciado en Historia de Europa Contemporánea. Bolonia, Italia

M^a Natalia Trujillo
Licenciada en Filología. Hispánica, Clásica y Francesa. Universidad de La Laguna, España
Massimiliano Vellini
Licenciado en Ciencias Políticas. Universidad de Pavia, Italia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Angela Albanese
Università di Modena, Italia
Michele Cometa
Università di Palermo, Italia
Adriana Crolla
Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina
Juan Carlos De Miguel
Universitat de València, España
Paolo Fasoli
Hunter College, Nueva York, EEUU
Paolo Puppa
Università di Venezia, Italia
Gaetano Rametta
Università di Padova, Italia
Marina Sanfilippo
UNED, Madrid, España
Giorgio Taffon
Università Roma Tre, Italia
Salvo Vaccaro
Università di Palermo, Italia

ILUSTRADOR

Juan Díaz Almagro

ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (Nº13)
vol. VII, issue 1-2, noviembre 2019

4 Breve presentación del dossier. En recuerdo del profesor Joaquín Espinosa Carbonell

DOSSIER: LA POESÍA CREPUSCULAR ITALIANA

- 5 José MUÑOZ RIVAS
Notas sobre la “Tabes literaria” y la configuración textual de la ironía en la poética de Guido Gozzano
- 23 Daniele Comberiati
Un crepuscolare “minore”? Compendio delle esperienze letterarie di Tito Marrone

TRADUCCIONES

- 44 Amalia GUGLIELMINETTI (1881-1941), *Almas (fragmento de ‘Le vergini folli’)*
- 59 Guido GOZZANO (1883-1916), *Antología de los «Poemas dispersos»*
- 122 Giulio GIANELLI (1879-1914), *Selección de poemas*
- 130 Fausto Maria MARTINI (1886-1931), *Crónicas latinas (fragmento)*
- 142 Carlo VALLINI (1885-1920), *Los sonetos de la casa y otros poemas*
- 160 Sergio CORAZZINI (1886-1907), *Soliloquio de las cosas*
- 189 Tito MARRONE (1882-1967), *Doce poemas*
- 212 Carlo CHIAVES (1882-1919), *En el siglo dos mil trescientos. Breve antología*
- 229 Nino OXILIA (1889-1917), *El saludo a los poetas crepusculares*

PICCOLO ZIBALDONE

- 246 Marcella Di Franco
Fonosimbolismo, tra suono e senso nella ‘Digitale purpurea’ di Giovanni Pascoli

PRESENTACIÓN DEL DOSSIER. EN RECUERDO DEL PROFESOR JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL

La presente edición de la revista *Zibaldone. Estudios Italianos* (Vol. VII, Issue 1-2, noviembre 2019) es en muchos aspectos un número muy diferente a los doce publicados desde que arrancó el proyecto en enero de 2013.

Son varias las razones. La primera es consecuencia directa de la concesión en abril de 2019 del *Premio Nazionale per la Traduzione* a la Asociación Cultural Zibaldone por parte del Ministerio de Cultura Italiano. Agradecemos enormemente al jurado, formado por Franco Buffoni, Maria Cristina Assumma, Riccardo Campa, Luca Crescenzi, Daria Galateria y Barbara Ronchetti, que haya apreciado el trabajo realizado durante este tiempo y que, además, lo haya hecho motivando el premio en uno de los objetivos con los que justamente arrancó nuestro Zibaldone, al valorar positivamente "*l'operato di diffusione della cultura italiana in ambito ispanico e l'incentivazione delle relazioni culturali mediante la pubblicazione di materiali originali e la traduzione di opere*". El galardón es importante, antes que nada, porque con él la asociación recibe un nuevo impulso que nos va a permitir llevar a cabo otros proyectos editoriales que de momento habían quedado postergados.

Algunas de las nuevas actividades que el premio ha propiciado ya están, de hecho, llevándose a cabo, como es la creación de varias colecciones de textos impresos (la primera iniciada el mes pasado con la edición bilingüe de la obra *Kohlhaas* de Marco Baliani y Remo Rostagno) o la convocatoria de un Congreso Internacional que tendrá lugar el 30 y 31 de marzo en la sede de la UIMP de Valencia. Ello ha implicado, por el contrario, que nos hayamos vistos obligados a posponer unos cuantos meses la salida del presente número y a adoptar la decisión de concentrar todo el material en un único dossier monográfico anual en lugar de en dos números semestrales.

La segunda cuestión que hace de este número algo especial deriva del tema elegido para el dossier: la poesía crepuscular italiana. Para abordarlo, antes que reunir material bibliográfico o estudios académicos que realmente poco pueden decir al lector español, se ha optado por elaborar una antología poética lo más completa posible dentro de sus limitaciones. Es cierto, sin duda, que el crepuscularismo italiano es susceptible de múltiples e iluminadores matices teóricos en torno a cuestiones como su filiación poética, la diferenciación entre las distintas escuelas (fundamentalmente la turinesa y la romana) o la fugaz evolución misma del movimiento, temas que esperamos poder tratar con profundidad en otro número más adelante. En esta ocasión, sin embargo, hemos preferido ofrecer al lector los poemas directamente, sin ningún tipo de aparato crítico, pensando simplemente en poner a su alcance una magnífica escuela poética de la forma más directa posible y dejándonos llevar para ello por nuestro propio gusto literario. Y es aquí donde el dossier adquiere su particularidad en el contexto de nuestra revista.

Para muchos estudiantes de las distintas promociones de italiano que pasamos por la Facultad de Filología de Valencia y formamos parte de *Zibaldone. Estudios Italianos*, los poetas crepusculares que aquí traducimos (la mayoría de ellos por primera vez en español), así como todo su universo íntimo repleto de *piccole cose di pessimo gusto*, quedaron hace tiempo indisolublemente ligados al magisterio del profesor Joaquín Espinosa Carbonell (1942-2016). Ahora que tan lejano nos parece el paso por la facultad, pocas cosas parecen tan vivas como la morosidad, la cadencia y el tono con que el profesor Espinosa nos leía lleno de pasión y arrobamiento poemas como *La morte di Tantalo* de Sergio Corazzini. Pese al tiempo pasado, leer a Guido Gozzano o a Tito Marrone sigue siendo para muchos de nosotros leerlo de forma instintiva con la voz del profesor Espinosa. Queremos dedicar, pues, este pequeño dossier a su recuerdo en sincero agradecimiento a su labor docente y a la pasión por la poesía italiana que nos supo inculcar.

... confessa al viandante / che non abbiamo saputo morire / negandoci il frutto saporoso / e l'acqua d'oro, come la luna. / E aggiungi che non morremo più / e che andremo per la vita / errando per sempre.

Juan Pérez Andrés

Notas sobre la 'Tabes literaria' y la configuración textual de la ironía en la poética de Guido Gozzano

Notes on 'Literary Tabes' and the Textual Configuration of Irony in Guido Gozzano's Poetics

José Muñoz Rivas

Universidad de Extremadura (España)

jmunoz@unex.es

Texto recibido el 21/01/2019, aceptado el 25/03/2019 y publicado el 15/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Resumen: El artículo analiza la importancia en la primera obra de Gozzano del desmontaje teórico del esteticismo de Gabriele D'Annunzio. De hecho, una vez que Gozzano descubre la imposibilidad de la autonomía de la estética para la literatura de su tiempo, y consciente de la dificultad de superar la obra dannunziana, pone en el centro de los intereses de su creación artística la que denomina "Tabes literaria", que él asocia al esteticismo dannunziano, fuente de "intoxicación" y "falsedad". El dispositivo de la ironía le servirá a Gozzano en su obra madura para combatir la falsedad de la literatura, y será el que conceda a la poesía el único espacio posible en un mundo que niega cualquier arte que no sea útil y falso.

Palabras clave: Gozzano; Esteticismo; Tabes literaria; Ironía

]

Abstract: *The article analyses the importance of the theoretical disassembly of Gabriele D'Annunzio's aestheticism in Gozzano's first work. In fact, once Gozzano discovered the impossibility of the autonomy of aesthetics for the literature of his time, being aware of the difficulty of overcoming D'Annunzio's work, he placed at the centre of his artistic creation what he called "Literary Tabes", which associated to D'Annunzio's aestheticism, a source of "toxicity" and "falsehood". Irony as a device will be used in Gozzano's mature work to combat the falseness of literature, and will give poetry the only possible space in a world that denies any art that is not useful and false.*

Keywords: *Gozzano; Aestheticis; Literary Tabes; Irony*

De los autores de entre siglos, la obra de Guido Gozzano es probablemente la que más ha sido estudiada por la crítica ya en vida del poeta, en las primeras reseñas a sus dos libros de poesía publicados en 1907 y 1911. Unas reseñas en general de mucho interés, que de algún modo cimentaron la tradición crítica de su obra hasta nuestros días, que al menos desde los años ochenta del siglo anterior se presenta como realmente amplia e incisiva. Algo que podemos constatar en la bibliografía gozzaniana que propone Andrea Rocca en su reciente reedición de la poesía completa de Gozzano (2016, pp. 767-879), donde se recogen casi todos los estudios de esta tradición crítica al día de hoy imponente. En estas reseñas, que actualmente podemos leer nuevamente propuestas en las publicaciones de algunos críticos y profesores vinculados al “Centro de Estudios para la Literatura en el Piamonte Guido Gozzano y Cesare Pavese” (Masoero, 2007; Gozzano, 2004, pp. 217-236)¹, y al margen de los juicios valorativos positivos o negativos sobre la incipiente carrera literaria del autor piamontés, es muy destacable la calidad intelectual de los críticos de este complejo periodo de la cultura literaria italiana que prestaron atención a la ‘novedad’ que supuso la poesía de Gozzano, así como la variedad de perspectivas.

Y esto pese a que su obra se moviera en un espacio bastante conocido y sobre todo compartido por otros muchos escritores jóvenes del momento, y tuviera unos referentes literarios y culturales muy claros. Unas señas de identidad que de algún modo conformaron lo que se conoce como el crepuscularismo italiano, una corriente en buena medida “pobre e impura” contrapuesta al “escribir precioso” de D’Annunzio, usando la definición del mismo Giovanni Papini para con su obra (de ningún modo crepuscular) al término de su ciclo en *Il Leonardo* (Raimondi, 1990, p. 19). Lo que viene a cuestionar la relación ‘exclusiva’ conflictiva del estetismo dannunziano en el ámbito crepuscular, y situar el problema D’Annunzio más en la literatura italiana de entre siglos, y decididamente en los escritores jóvenes italianos que iniciaron sus obras en un periodo que en otros países se denominó el Modernismo.

En este sentido, creo que Luciano Anceschi ha sido uno de los críticos que mejor ha afrontado el estudio de este periodo de la cultura literaria italiana en el que se mueve Gozzano a lo largo de su breve existencia. Por ejemplo, en el capítulo que dedica precisamente al crepuscularismo de su libro ya clásico de la historiografía literaria italiana *Le poetiche del Novecento in Italia* (Anceschi, 1990, pp. 135-197) donde alude a las influencias comunes (cuando existieron) de los poetas franceses y flamencos en los autores italianos, para los que tuvieron una función muy precisa. Así lo defiende en esta cita que propongo a continuación, y que nos puede servir perfectamente de introducción a la problemática que afrontaré en estas páginas:

solleccitarono un mutamento già in atto, contribuirono (assumendo spesso un significato assai diverso da quello che essi possono avere nei loro originari sistemi di riferimento) a determinare una situazione di cultura poetica nuova, e a trasformare il senso della parola. Essi offrirono anche taluni oggetti-simbolo a una poesia che ebbe in comune immagini e amicizie. Si determinò così un mondo di organetti di Barberia, di chiesette, di beghine, di cimiteri di campagna, di certose. E là dove aveva campeggiato il Superuomo, nacque un paese di dolore, indifferenza, di volontà di morte, di ironia, di divertimenti assurdi... (Anceschi, 1990, p. 149).

¹ www.gozzanopavese.com

Naturalmente, los escritores *grosso modo* comprendidos en este grupo, que por comodidad se siguen indicando como “crepusculares”, como matiza muy atinadamente Niva Lorenzini (2005, p. 31), se mueven también desde la conciencia de una voluntad antidannunziana más o menos radical, que también les ofrece cierta coherencia de grupo, siendo muy claras las posturas críticas frente a la obra de los tres grandes autores ‘áulicos’ italianos del siglo XIX, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, y especialmente Gabriele D’Annunzio, cuyas obras a principios del Novecientos aún siguen operativas, es decir, plenamente vigentes en el sistema literario en ebullición de la literatura de entre siglos, y de cuya tradición ninguno de los jóvenes poetas en Italia es ni por asomo independiente. Antes bien, como es conocido, la obra de D’Annunzio va a ser un obstáculo para ellos, que resuelven de manera bastante similar, si exceptuamos quizá la obra gozzaniana. De hecho, para gran cantidad de críticos, incluyendo a Anceschi, la poética de Gozzano manifestaría el punto más álgido de esta problemática, y un efecto ‘unificador’ en muchos de los autores crepusculares, o simplemente poetas de su generación con quienes tuvo relaciones amistosas y profesionales. Una cuestión de la que se ocupó con gran competencia documental y finura crítica Marziano Guglielminetti en un estudio imprescindible sobre Gozzano recensor al que remito (Guglielminetti, 1984, pp. 7-33).

Para Anceschi, entonces, es posible hablar de una “palabra crepuscular”, que parece tener poca densidad, o si queremos espesor, o resistencia, y que según escribe, tiene una inmediatez no siempre resuelta. De hecho, él considera que puede corregir los límites de la escasa cultura de muchos de estos autores con la intensa modulación interior, realizando una reflexión realmente interesante desde esta perspectiva que recojo también al implicar el recurso a la ironía, común en el ‘ambiente’ crepuscular, y de la que me voy a ocupar en las siguientes páginas:

tuttavia essa è la più adatta, la più flessibile ad esprimere la realtà di un mondo non significato, uno stato dell’umanità che si afferma e si istituisce pericolosamente sull’ironia. Infine, il gesto dei crepuscolari, così discreto, è stato assai più efficacemente liberatore e rinnovatore di tante altre proclamazioni clamorose. Essi hanno, di fatto, due volti: da un lato concludono un’epoca esaurendone la crisi, dall’altro aprono l’epoca nuova coltivandone i primi germi. La loro malattia, la loro “indifferenza” fu, come accade, anche la loro forza, la loro vitalità nel tempo seguente della cultura poetica; noi li ritroviamo poi, ovunque, sotto mille aspetti, in mille guise, fecondissimo tramite di poetica contemporanea (Anceschi, 1990, p. 150).

De la reflexión anceschiana tan incisiva sobre esta etapa compleja de la cultura literaria italiana, creo que es posible concluir que la poética crepuscular representó en buena medida el inicio de la poética del Novecientos, y que recibió notables influencias europeas que se articulan con mucha nitidez en el grupo de autores que se han llamado hasta ahora crepusculares. Un grupo que llegó a consolidarse al menos durante un periodo de tiempo como corriente ‘nacional’, y que propuso algunas instituciones literarias, quedando en la base de movimientos, o corrientes, de mayor relevancia artística como el hermetismo, del que Gozzano por ejemplo sería un claro precursor. De entre los recursos comunes de estos autores, Anceschi indica la consolidación del recurso a la ironía, que les permite también afirmarse e instituirse, como él afirma, y expresar la realidad de un mundo no significado. Un mundo que es el que les tocó vivir a estos poetas, pertenecientes a

una categoría de literatos ‘menores’, más o menos menores, si exceptuamos, quizá, a Gozzano (y con muchas dudas también a Sergio Corazzini), que presentaría un perfil de autor crepuscular muy problemático, como ya anunciaba Anceschi (1990), y claramente Sanguineti (1975; 1977), que defendió una “línea crepuscular” en el Novecientos con todo tipo de cautelas (Sanguineti, 1977, pp. 40-79).

En líneas generales, creo que se ha simplificado bastante el proceso que lleva al joven literato Guido Gustavo Gozzano² a ponerse como problema, sin solución en su vida, el esteticismo de Gabriele D’Annunzio, una vez que se plantea en serio su carrera de literato en pleno triunfo de la literatura del creador de Andrea Sperelli³, que lo habría influenciado durante años. Es decir, una vez que Gozzano cumplió con su cometido de darse a conocer como poeta en su ambiente regional y ‘alto burgués’, a través de sus poemas dannunzianos anteriores a su primer libro, *La via del rifugio* (1907), que para algunos críticos significó el cambio de rumbo en su poética en cuanto a su posición frente al esteticismo. Esta etapa forzosamente dannunziana del primer Gozzano, sin lugar a dudas bastante farragosa, la estudió con mucha bondad su discípulo en las clases de Arturo Graf y amigo personal Carlo Calcaterra (1944, pp. 3-8), a quien debemos las numerosas informaciones importantes para entender muchas de las decisiones posteriores del autor. Con todo, y como afirmaba, se trata de unos poemas, que como afirmaba Andrea Rocca en un estudio en que además publicó composiciones inéditas de este periodo, representan en su conjunto:

ancora una prova, insomma, di come un dannunzianesimo fondamentalmente pre-letterario sia destinato a consegnare alla pagina autoaffermazioni che immancabilmente tradiscono le proprie premesse biografiche e i propri intenti ‘mondani’, degradano la scrittura a invariabile paludamento del generazionale “nulla da dire” (Rocca, 1978, pp. 383).

Es fundamental para la relación Gozzano-D’Annunzio el episodio tan conocido de la censura que realizó el amigo Mario Vugliano en la Sociedad de la Cultura de Turín de elementos carduccianos y dannunzianos de *La via del rifugio* antes de su publicación en abril de 1907, del que me he ocupado recientemente (Muñoz Rivas, 2017, pp. 155-173), y que habría que considerarlo todavía como un episodio abierto, y especialmente lleno de sombras. De hecho, habría que reflexionar en el proceso que llevó a Gozzano al abandono del esteticismo, la filosofía del personaje prototipo dannunziano, después de una gran frustración y desilusión existencial, como el mismo poeta escribe por ejemplo en su oda “A Massimo Bontempelli” (Gozzano, 1904a). Un poema realmente clave para este periodo que puede leerse entre los “poemas dispersos” de su cancionero en la edición de Rocca a

² Como explican los biógrafos y estudiosos de Gozzano, y entre estos Henriette Martin (1971, pp. 28-36), Guido Gustavo Gozzano era el nombre con el que el autor firmó sus primeras obras hasta poco antes de la publicación de *La via del rifugio* en 1907. El cambio se produjo a causa de una broma pesada “pública” de un conocido en el círculo cosmopolita “La Società di Cultura” de Turín, decidiendo el autor firmar sus textos solo con Guido Gozzano. Una anécdota que nos introduce en el ambiente de goliardismo en el que se mueve desde la infancia el poeta piemontés, como indicaré más adelante, especialmente para la construcción del entramado de la ironía y en general de la parodia en su obra.

³ La influencia del protagonista de *Il Piacere* (compuesto en 1889 y publicado en 1890) de Gabriele D’Annunzio se produjo en toda Italia, y fue apoteósica, como ha mostrado minuciosamente Ezio Raimondi en un estudio imprescindible para conocer las ideas de la literatura en la primera mitad del siglo XX al que remito (Raimondi, 1990).

la que remito para mayores informaciones sobre este periodo prepoético que como he afirmado todavía está lleno de sombras (Gozzano, 2016, pp. 178-180).

No quiero afirmar con esto que las informaciones que de este proceso de censura ha ofrecido, por ejemplo, el pionero en los estudios gozzanios Carlo Calcaterra (1944; 1948), y otros críticos de gran relevancia digamos ‘históricos’ no sean exactas, o atendibles. Más bien, que se trata de una cuestión que hay que revisar con mucha mayor atención aún en nuestros días, y que puede arrojar luz novedosa en la espectacular y vertiginosa evolución y maduración de la poética de Gozzano a través de una serie de etapas detectables claramente a lo largo de sus primeras publicaciones en periódicos piemonteses. Y en esta dirección, la ‘leyenda’ de Gozzano, que se va repitiendo en las biografías, y en los cientos de estudios monográficos, no estaría mal cuestionarla en algunos puntos capitales, como este de la censura del poemario *La via del rifugio*, que habría convertido de la noche a la mañana a Gozzano en un autor antidannunziano. O lo que es más difícil de mantener, que habría condicionado la escritura gozzaniana en dirección antiesteticista para el resto de su producción literaria.

Los dignos del desconcierto, o más exactamente, del cambio de rumbo de la poética gozzaniana, son muy claros en los poemas *Il frutteto* (Gozzano, 1905b) y en el cercanísimo en el tiempo *Il viale delle statue* (Gozzano, 1904b), que curiosamente comparten de algún modo confundido en ambos el paisaje de varios jardines de Agliè, de donde era originaria la familia Gozzano, como indica en su estudio Calcaterra (1984, pp. 3-26). Pertenecen también a los “poemas dispersos” y de ellos da noticia Rocca en su edición a la que remito (Gozzano 2016, pp. 705-707), informando por ejemplo del dato importante de que *Il frutteto* estaba dedicado en el manuscrito de 1904 al poeta Cosimo Giorgieri Contri, un poeta muy famoso en estos años, perteneciente al llamado segundo romanticismo italiano, que convive con la producción de la “Scapigliatura”, y cuyos versos se fundieron en cierto modo con la producción crepuscular de la generación de Gozzano y Marino Moretti.

En general, es el tono prosaico el que acerca estos poemas por ejemplo a “L’analfabeta”, compuesto de 1904 a 1906, incluido en *La via del rifugio*, aparte del ‘tono’ de cuento, de narración, que el autor mantendrá después en los poemas extensos de *I colloqui*. No es marginal entonces en estos poemas iniciales el fenómeno del prosaísmo, e incluso de la parodia, de la desromantización a través del lenguaje ‘áulico’ de lugares sagrados ‘románticos’, que estudió asimismo Calcaterra (1948), y que pertenecerían a la etapa del debut literario de Gozzano. Un debut nada desdeñable, iniciado con el poema “Primavere romantiche”, compuesto en ocasión de la muerte del padre en 1901 (aunque publicado solo en 1924), y sobre todo *La Vergine declinante*, dos sonetos típicamente dannunzianos (Gozzano, 1903) pertenecientes también a los “poemas dispersos” (Gozzano, 2016, pp. 155-156), indudablemente estetizantes, pero con intención si no ligeramente ‘paródica’, sí al menos algo ‘lúdica’ y exasperante, como he indicado más arriba.

El poema “Il frutteto”, por su fuerte narratividad y tendencia a la parodia sutil y eficaz de los elementos áulicos tradicionales en la poesía romántica y particularmente en la de D’Annunzio, realiza un giro importante de su aludido debut como poeta dannunziano, como afirmó perspicazmente Calcaterra (1944, p. 3-26), que indicaba en este y en *Il viale delle statue*, entrecruzados temáticamente y espacialmente de modo confuso, el inicio de la anulación progresiva del ‘romanticismo’ en el autor. Un fenómeno que para Calcaterra incide con más fuerza en “Il frutteto” (Gozzano, 2016, pp. 189-191), que sería la composición más destacable de este periodo a nivel de experimentación, y no solo por la cuestión del

esteticismo y el romanticismo, sino en general, a nivel estilístico y textual. Sobre el poema escribe Calcaterra el siguiente comentario que propongo, donde también analiza la omnipresencia esteticista de D'Annunzio en estos versos:

Questo modo d'arte, tutto melodico, fra la trepidazione e un sospeso sbigottimento, toccava nel giovine Gozzano un nativo e inquieto senso d'indefinito. Esempio tipico è la dannunzianissima chiusa dell'ode *Il frutteto*, in cui la figurazione mitica si risolve in un sapiente arpeggio, nel quale non sai se prevalga un nominalismo capzioso o una estenuante tristezza umana. Si direbbe a tutta prima il regno dell'*Hortus larvarum*, che nel *Poema paradisiaco* svanisce tra le note di arie lontane e le erme che "ridono" in sogni vani "come nei tempi che non sono più" (Calcaterra, 1948, p. 19).

Los "poemas dispersos" citados de 1904, e incluso "L'analfabeta", que se remonta a 1904 pero el autor lo finalizó en 1906, y donde este consigue uno de sus primeros inolvidables poemas como narrador en verso, se sitúan con todo en una posición anterior a una de las prosas más significativas a nivel teórico de este momento de crisis de identidad en la poética del autor piemontés, que indudablemente fuerza los cambios radicales de su actividad literaria. Se trata de la prosa "I benefizi di Zaratustra", de 1905⁴, que leemos en la edición de Calcaterra y Alberto De Marchi (Gozzano, 1948, pp. 835-844), y también en la edición posterior de De Marchi (Gozzano, 1978, pp. 813-821). Una prosa, o 'novella', que no brilla precisamente por su arte, pero donde ya encontramos el inicio de la perceptible degradación aparentemente despreocupada, y de la erosión del lenguaje dannunziano a través de la citación de la literatura áulica y aristocrática de D'Annunzio. Un autor que desde ahora se presenta cada vez más como el mayor obstáculo a resolver en el camino hacia la literatura que Gozzano está intentando en estos momentos diría que de preocupación general, pensando en sus achaques de salud cada vez más graves, y en el diagnóstico definitivo de tisis aguda de 1907.

Como apuntaba más arriba, la prosa a todas luces no tiene la capacidad con la lengua evidentemente de los relatos posteriores, especialmente de los que Gozzano fue escribiendo mientras daba cuerpo a la edición de *I colloqui* en 1911, que publicó mayoritariamente en el periódico católico de Turín *Il Momento*, y posteriormente en *La Stampa*, después de su viaje a la India de 1912. Unos relatos que lo muestran maestro del texto en prosa⁵, o al menos con un fuerte interés profesional como escritor, que en 1905 no se percibe con mucha claridad. Y esto sin duda porque Gozzano más bien estaba ajustando, disponiendo su nueva relación con la literatura áulica y aristocrática del autor de su vida, Gabriele D'Annunzio, del que se puede afirmar sin exagerar mucho que dirige la literatura italiana, y especialmente la poesía, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, como ha constatado Annamaria Andreoli, especialista en su obra, en su reciente biografía a la que remito (Andreoli, 2000).

⁴ El relato se publicó en un semanal de Turín (Gozzano, 1905a) junto con la oda de Massimo Bontempelli y el poema "A un'amica mandandole in dono un Carducci" (Gozzano, 1948, p. 1231).

⁵ Me refiero a los relatos que componen las prosas para la Exposición de Turín de 1911 de las que me permito citar mi edición bilingüe (Gozzano, 2018), así como las cartas indias que se publicaron póstumas en 1917, con un prólogo de Giuseppe Antonio Borgese (Gozzano, 1917). Se trata de textos que representan, especialmente las cartas indias, la cima más alta a la que llegó el arte en prosa de Gozzano.

No creo que sea marginal para la configuración de la ironía en el texto de Gozzano, su fuerte carácter goliardo y picarón al que ya he aludido más arriba, ya desde los primeros años de la adolescencia. Es fácil de constatar en el epistolario con Ettore Colla (Gozzano, 1993), donde abundan las tretas de todo tipo, y en general la resolución ‘paródica’ de cualquier conflicto. Una actitud vital indudablemente infantil que el poeta mantiene con los años, y que entra directamente en las connotaciones que su obra tiene para los lectores italianos de cierta edad, y que no podría entenderse como antiesteticismo, sino como una posición en la realidad cargada de ternura e indefensión. Una actitud que se proyecta potentemente en la literatura infantil de Gozzano tanto en verso como en prosa a lo largo de su vida. De esta trata extensamente Henriette Martin en su monografía, en la que abundan las referencias biográficas que podrían interesar para esta faceta importante a menudo plasmada en sus textos (Martin, 1971, pp. 7-22).

Lo que la crítica gozzaniana clásica, como por ejemplo la que representa Calcaterra, ha entendido como un cierto proceso de ‘humanización’, como reacción a la literatura superhombrita de D’Annunzio, me parece que conforma el inicio de la configuración en el texto gozzaniano del dispositivo de la ironía, de la parodia propiamente dicha. Un dispositivo ya incisivo en este texto de 1905, que desde el principio se posiciona frente al problema fundamental en Gozzano de la “Tabes literaria”. El término, “tabes”, habría que entenderlo aquí etimológicamente, en la acepción de “consunción”, “agotamiento”, y especialmente, de “intoxicación”, como veremos enseguida. Un procedimiento que no se le escapó a Calcaterra al escribir sobre el relato desmitificador de Zaratustra, afirmando en esta dirección lo siguiente:

Da quel momento la concezione disumana dell’esteta, riguardato come essere supersquisito, che parla un’altra lingua, gli parve contro natura. Gli piacque osservare e raffigurare “quella signora che ride, quell’uomo che parla, quella popolana che canta”, quel bimbo che giuoca, con fantasia lirica aderente al sentimento, alle passioni, ai modi di vita, proprii di ciascuno. || Linguisticamente la prosa *I benefizi di Zaratustra* per la sua stessa genesi è una commistione di parole comuni e di gergo letterario, filosofante, quale si ascoltava spesso tra le persone “intelligenti” al principio del gaietto Novecento (Calcaterra, 1948, p. 46).

No parece posible establecer en la obra de Gozzano un antes y un después en cuanto al uso del esteticismo en sus textos, es decir, en cuanto a la clara presencia textual de la obra de D’Annunzio. Y ni mucho menos, un límite temporal para esta influencia y el inicio del antidannunzismo, un término me parece que más apropiado que el de antiesteticismo, ya que es D’Annunzio quien acapara toda la atención de Gozzano. Efectivamente, después de la publicación en 1973 de la edición de Sanguineti, no parece que se pueda plantear el final de la relación textual entre ambos autores, al menos en estos términos, debido a que el poeta piemontés nunca dejó de citar a D’Annunzio en sus textos (Sanguineti, 1990). El planteamiento de poética que Gozzano se propone, entonces, más que hacer una literatura contraria a la de su fuente ineludible que es siempre D’Annunzio, es el de anular, erosionar en lo posible a partir de 1907 los textos del creador del esteticismo italiano activo en la cultura literaria italiana desde finales del siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX. Es algo que defendió en 1951 Eugenio Montale (2006), aludiendo al conocidísimo *shock* que producían en el lector los textos de Gozzano por el choque entre lo áulico y lo prosaico hasta entonces desconocido en la literatura italiana. Y

más tarde los estudios de Sanguineti, imprescindibles, que han mostrado innumerables filones hasta entonces desconocidos del arte de Gozzano.

De Sanguineti me interesa ahora una reflexión sobre este proceso que se va consolidando en el Gozzano que prepara el material para el libro de su vida, *I colloqui*, publicado en la editorial Treves de Milán en 1911, la misma editorial donde D'annunzio publicó *Il Piacere* en 1890. Y a través de su mediación, o 'intervención', se dirige a la poesía de Montale, y en parte de Cesare Pavese y Vittorio Sereni, por citar dos ejemplos ilustres, es decir, crea la famosa "línea crepuscular", a la que me he referido más arriba:

L'opera di liquidazione compiuta da Gozzano per questa via è un profondo e tenace lavoro di erosione, che ancora attende di essere riconosciuto nel suo autentico e ricco significato storico [...] l'opera poetica di Gozzano ha in primo luogo un efficace significato e un efficace valore polemico, come del resto era, a voler leggere bene, nelle proclamate intenzioni dell'artista; l'opera poetica di Gozzano ha un efficace peso, non diremo più "critico" (nel senso in cui abbiamo riservato l'aggettivo alle tre voci maggiori della poesia del nostro secondo Ottocento), ma certo, meglio anche che "acritico" (come pure dicevamo), finalmente, "diacritico", diagnostico (Sanguineti, 1977, pp. 44-45).

Interesa para nuestro estudio justo este tiempo de experimentación con la poesía de la compleja vida de Gozzano a partir del diagnóstico de tisis aguda que como he afirmado, coincide con la publicación de *La via del rifugio*, y con el inicio de su relación con la poetisa Amalia Guglielminetti, también en 1907. Concretamente del periodo 1907-1908, son tres poemas que no se incluyeron en el nuevo libro, y que dan el empujón definitivo y perfilan a nivel teórico la ironía de Gozzano en toda su complejidad textual. Se trata de los "poemas dispersos", o "idilios", como apunta Calcaterra en su edición (Gozzano, 1948), que aparte de tener una gestación digamos incómoda para el autor, no se incluyeron en el libro de 1911. Aquí aludiré a tres de ellos, pero se podrían citar de este periodo otras composiciones, como por ejemplo *Historia, Dante, I colloqui* (que terminaría siendo el poema *Alle soglie* en el cancionero *I colloqui*), también representativos de esta etapa de ajuste en su poética del diálogo, del prosaísmo y de la ironía.

El poema "L'ipotesi" (de 1907) sería el más relevante a nivel artístico por anticipar y ser preámbulo de "La signorina Felicita ovvero la Felicità" (1909), una de las obras maestras de Gozzano. Un poema muy complejo, descartado desde el primer momento, que publicó después de muchas vacilaciones el amigo Tommaso Monicelli en el periódico *Il Viandante* del 6 de febrero de 1910. En segundo lugar, habría que considerar el poema titulado "Il commesso farmacista", también de 1907, publicado póstumo en la edición que editó Pio Schinetti de *La via del rifugio*, publicada por la editorial Treves de Milán en 1936⁶. Y finalmente, el más complejo temática y estructuralmente al representar una irrisión de una de sus composiciones, "L'amica di nonna Speranza", y también rechazado, "L'esperimento", un poema de 1908 publicado en el número 23 de *Il Viandante*, del 7 de noviembre de 1909⁷. Unos

⁶ Sobre la edición que realizó la editorial Fratelli Treves de Milán de las "obras completas" de Gozzano (de 1917 a 1936), a cargo de Pio Schinetti, que complicó temerariamente la tradición textual de la obra de Gozzano, se ha referido Calcaterra (in Gozzano, 1948, pp. VII-XXIV).

⁷ Como leemos en una carta a Carlo Vallini, desde Génova, del 7 de febrero de 1908 (Gozzano, 1971, pp. 59-61), Giovanni Cena le había solicitado a Gozzano material poético

poemas en general que se resienten claramente de una fuerte carga ideológica en la denuncia de la falsedad del arte en el mundo contemporáneo, que los convierte en metapoemas implacables, representativos por antonomasia del germinar de la poética de la erosión de la mala literatura, y a menudo, del texto de D'Annunzio, que servirá como taller para la erosión y deformación.

Del motivo fundamental de la “tabes literaria” en la obra de Gozzano, que en este momento en que nos movemos se agudiza considerablemente, escribe el mismo autor en una extensa carta a Amalia Guglielminetti, del 20 de junio de 1908, donde si bien la temática es realmente variopinta, el autor se refiere a su trabajo de escritura con vistas a la publicación de *I colloqui*. En el texto que propongo es muy visible la dimensión de la problemática derivada de la “tabes literaria”, a la que Gozzano se refiere en los mismos términos que a su propia enfermedad incurable:

Novità presenti, nessuna. Scrivo qualche po' e in certe ore non sono contento di me. In certe altre, invece, sono così demoralizzato che vorrei morire. Le cose abbozzate, i versi limati a gran fatica mi sembrano tentativi spregevoli e vorrei dare tutto alle fiamme e guarire per sempre dalla Tabes letteraria. || Ma poi ché so che non guarirò mai, mi rasserenò, riprendo le mie povere carte e proseguo il mio lavoro inutile rassegnatamente (Gozzano & Amalia Guglielminetti, 1951, p. 109).

Pero es en el breve relato “Intossicazione”, publicado en *Il Momento* en 1911 (Gozzano, 1911), que podemos leer en la edición de Calcaterra y De Marchi (Gozzano, 1948, pp. 986-997), y de Alberto De Marchi (Gozzano, 1978, pp. 1078-1083) donde el poeta piamontés articula teóricamente con amplitud el tema de la “tabes literaria”. En la perspectiva de Gozzano se entrecruzan las teorías de Oscar Wilde y otros autores, en opinión de Sanguineti (1975, pp. 27-38) que ha estudiado magistralmente la prosa. Entre estos autores de finales del siglo XIX habría que citar a Max Nordau (1885), y sobre todo Paul Burget (1883), del que el crítico cree que Gozzano toma el término “intoxicación” referido a la literatura, especialmente pensando en su ensayo sobre *Madame Bovary*. Un tema, insisto, que complementa el tema de la vida que imita el arte, del que Gozzano va a sacar mucho partido para la configuración de la ironía en su literatura.

En “Intossicazione”⁸, entonces, se asocian derivaciones de la problemática general de la “tabes literaria”, como el principio wildiano del ya entonces famoso

para publicar en la revista *Nuova Antologia* que entonces dirigía. En un primer momento envió tres composiciones largas, y al pedirle Cena otras dos, pues consideraba el material enviado insuficiente en cantidad, el autor le envió “L'ipotesi”, sin ningún convencimiento, como leemos en la carta citada, consciente de las limitaciones “artísticas” del poema. De hecho, en breve pedirá a Cena que no realice la publicación y le reenvíe el texto, que tendrá la publicación indicada en *Il Viandante* en 1910, y ofreciendo en cambio Gozzano el texto de “La signorina Felicita ovvero la Felicità”, que se publicará en la *Nuova Antologia* del 16 de marzo de 1909.

⁸ El siguiente párrafo sintetiza el argumento de la prosa periodística, protagonizado por un joven montañero llamado Stefano Ala, que también escribe versos, bajo el influjo de Pascoli (“Fanciullino” y más adelante, del falso esteta Lorenzo Stecchetti (“Postuma”): “L'Ala corteggiava la sua compaesana Caterina Viola; costei non comprese i voli poetici dell'innamorato sognatore, lo derise, gli preferì un baldanzoso reduce di Francia, col quale si fidanzò. Il poeta disperato, dopo lunghi colloqui coi fiori, col vento, con l'acqua, con le stelle e soprattutto con il suo maestro favorito, Lorenzo Stecchetti, corse al ballo pubblico, dove la

ensayo “La decadencia de la mentira” (Wilde, 2012, pp. 61-100), que Gozzano había aludido y profundizado en varias prosas de este importante periodo de ebullición en su obra, publicadas también en *Il Momento* de Turín (Gozzano, 2018), de que “no es el arte el que imita la vida, sino la vida el arte”. Es decir, el principio que reafirmaba la verdadera autonomía de la estética, que es en realidad la que el Gozzano está moldeando y cuestionando en estos momentos, y el tema de la intoxicación de la literatura, que se asocia y es equivalente en el texto a la “tabes literaria”. Con este párrafo que propongo ahora Gozzano resuelve conclusivamente su relato, proponiendo (paródicamente) a Lorenzo Stecchetti como maestro de alta poesía, y portador de “tabes literaria”, con una socarronería que recuerda bastante los versos de “Il commesso farmacista”. De hecho escribe:

Stefano Ala è vittima di molti autori, ma di Stecchetti, specialmente. Stecchetti è il suo Vergilio, “*Postuma*” il suo libro prediletto. La coscienza del giovinotto s’è disgregata sotto l’azione funesta della lettura e in quel temperamento paranoico (tale lo definì l’indagine psichiatrica) timido, fantastico, il veleno grossolano, impotente sugli spiriti nostri, trovò il “locus minoris resistentiae” come il bacillo di Koch nel tessuto del polmone già lesa; l’infezione fu rapida e fatale (Gozzano, 1978, p. 1082).

En la teorización de Sanguineti, a la que remito necesariamente para profundizar en todas las direcciones posibles de esta problemática tan sumamente determinante que aquí me es obviamente imposible tratar, la interpretación de la prosa requiere insistir en uno de los grandes temas de su obra, que es la separación entre la vida y la literatura. Como él afirma, del divorcio entre la prosaica realidad actual y lo sublime artístico del pasado, tal y como se sufre en el mundo moderno, en el que estamos ‘inmunizados’ contra cualquier peligro de confusión. Como muestra el siguiente párrafo de “Intossicazione” que creo que aclara bastante lo que vengo argumentando tan sintéticamente:

Non la vita foggia la letteratura; la letteratura foggia la vita. Di questo mimetismo siamo un po’ vittima tutti; tutti viviamo un po’ per educazione letteraria, cercando di imitare incosapevolmente un modello appreso dalle varie letterature predilette. Ma in noi cittadini evoluti e raffinati la letteratura non ha un’azione nefasta così immediata. Siamo “immunizzati”, come dicono i medici, dal nostro stesso ambiente. La strofe di un poeta ci esalta per un attimo a tavolino; ma, a volume chiuso, non ne riportiamo conseguenze gravi nella vita reale; sappiamo dare il giusto valore alle fantasie troppo romantiche e troppo tragiche dei poeti (Gozzano, 1978, p. 1081).

Pero quien de esta separación no tenga conciencia, el protagonista de la prosa Stefano Ala, será fatalmente intoxicado por la literatura, víctima de la “tabes literaria”, de la que es típica encarnación el dannunzianismo, necesariamente falsificador, al mismo tiempo, de la vida y del arte⁹. En mi opinión, este pasaje se ha

fanciulla sdegnosa e il rivale fortunato danzavano ridendo e li freddò all’istante con due perfetti colpi di rivoltella” (Gozzano, 1978, p. 1079).

⁹ En su monografía Marziano Guglieminetti (2007, pp. 178-179) banaliza demasiado la prosa “Intossicazione”, estableciendo un paralelismo muy simple entre Stefano Ala y el dannunziano, y como él afirma, el autor que se ha depurado en *La via del rifugio*, sin captar

interpretado demasiado ‘biográficamente’, también por parte de Sanguineti, aunque lo que creo que más interesa es el punto de llegada del crítico a la nueva determinación ‘lúdica’ para su poesía, perfectamente compatible con sus estudios posteriores a su edición de la poesía de Gozzano en 1973 que he aludido más arriba¹⁰. De hecho, afirma:

Riportiamo la cosa sopra il terreno vissuto di Gozzano, nella sua immediata ragione biografica. Avremo il primo, giovane, illuso Gozzano, contaminato dal dannunzianesimo, colpito dalla “tabe letteraria” [...] che sogna il dannunziano vivere inimitabile, e pratica, per quanto può, la decadente, estetizzante confusione dell’arte e della vita, della letteratura e del quotidiano. E avremo, poi, questo Gozzano criticamente disincantato, che ha sciolto la confusione, che ha scoperto l’errore radicale del dannunzianesimo, e lo ha scoperto, come era naturale, ad un tempo, nella vita e nell’arte: ha scoperto, per dirla in termini dottrinali, qui piegati in particolare inclinazione, l’autonomia dell’estetica. La vita è vita, e la letteratura è sogno. I poeti, “sappiamo anche, e molto bene, chi sono”: i poeti sono “amabili giocolieri” (Sanguineti, 1975, p. 33).

Para Sanguineti, de este planteamiento derivan dos consecuencias distintas e indispensables para entender el arte de este tiempo de entre siglos y particularmente el de Gozzano. En primer lugar, la nostalgia por el tiempo remoto en el que el contacto entre vida y literatura no se había roto, sin ninguna “tabes”, sino manteniendo una unión perfecta entre la realidad y la imaginación. En segundo lugar, la existencia de un presente donde existe la plena conciencia del divorcio establecido, de la imposibilidad para la vida de alcanzar lo sublime del arte, y la imposibilidad para el arte de instituir un sublime auténtico, capaz de reflejarse en el pasado, de haberse deducido de la literatura. Así, en esta perspectiva, desde el momento en que el arte se reconoce, debe reconocerse como juego inocente, como gozada y saboreada falsificación, como concluida esfera de lo irreal, del sueño, y cualquier confusión solo puede ser pagada a un precio muy caro.

La adhesión inmediata a lo sublime, la práctica de los mitos estéticos, en la reflexión gozzaniana, ya no es posible por los motivos expuestos: todo lo más, esta adhesión se convierte, concretamente, en el delito, como el de Stefano Ala. Los verdaderos y los falsos mitos desarrollan la misma función, tanto Honoré de Balzac como el poeta patriota italiano Felice Cavallotti, sin ninguna diferencia. Para Sanguineti, consecuentemente, el error no está en la elección de un modelo impuro y corrompido, sino en la misma aceptación, en sus raíces, de un modelo literario, categorialmente. En este sentido, para Gozzano no es necesario llegar hasta D’Annunzio, que pone simbólicamente como fuente literaria áulica de Stefano Ala

del todo la socarronería de Gozzano en la prosa. Y ni siquiera la trascendencia del análisis realmente lúcido de Sanguineti para el concepto de “tabes literaria”, y para toda la obra de Gozzano.

¹⁰ Me refiero concretamente a su teoría sobre la “obsolescencia” artística en Gozzano, es decir, de la tendencia en la obra gozzaniana a construir un arte que no tiene caducidad porque está situado en el pasado: “anziché fabbricare il moderno destinato all’ invecchiamento, come accade per i vini di buona annata e per ogni *neue Dichtung*, cioè l’obsolescendo, fabbrica direttamente l’obsoleto, in perfetta coscienza e serietà. Ciò che è di moda è da lui contemplato e assunto come un già démodé: il tocco da fantino è subito percepito come esotico nel tempo, esattamente al modo in cui (rovesciato il procedimento) la fotografia è una ‘novissima cosa’” (Sanguineti, 1990, p. VII).

precisamente a un poeta “falso tuberculoso” como Stecchetti, una fuente cínicamente áulica a la que se superpone contradictoriamente la encarnación del “fanciullino” pascoliano, que es la decimonónica encarnación de la pureza de espíritu ejemplar, como escribe Gozzano aún en “Intossicazione”:

In Stefano Ala sono due personalità distinte, come in un’erma bifronte; l’impulsivo passionale e sanguinario, e il poeta, il “fanciullo musico” di Cebes Tebano, il fanciullo che abbiamo in noi tutti, ma che in taluni s’affaccia soltanto alla finestra dell’anima e si meraviglia d’ogni cosa e canta la sua gioia e il suo dolore di esistere. Di questo soltanto voglio parlare e indagare la causa prima che sospinse l’anima canora del piccolo montanaro sulle vie fosche del delitto senza riparo (Gozzano, 1978, p. 1079).

La argumentación de Sanguineti en torno a “Intossicazione” es muy conocida en la crítica gozzaniana, y a grandes rasgos habría que considerarla como continuadora de las ideas de Montale aludidas, al menos en cuanto a la reacción al esteticismo dannunziano a través del aludido choque (y el consiguiente shock en el lector no iniciado al proceso) entre los materiales altos con los bajos, y a la inversa. De cualquier modo, sorprendente al día de hoy el escaso seguimiento que ha tenido entre los críticos esta perspectiva a la hora de interpretar sus textos, si exceptuamos a Giorgio Bàrberi Squarotti, quien ha insistido desde finales de los años cincuenta hasta prácticamente la actualidad en el condicionamiento que produce en sus textos la reducción del fenómeno artístico impuesto por la sociedad industrial y mercantil. La decadencia de los valores, de la belleza, que encuentran su lugar normal en las villas ruinosas de Gozzano, donde hay solo espacio para el patetismo y la resignación irónica (Bàrberi Squarotti, 1960; 1976). En definitiva, el reino de Felícita y Totò Merùmeni, que giran en torno a la “tabes literaria”: por ignorancia en el primer caso, y por aceptación y resignación de su condición e inutilidad en el segundo caso. Cito a continuación los versos correspondientes a la III parte de *Totò Merùmeni*, que son bien representativos de la resignación patética que propone Gozzano para este *alter ego* (Gozzano, 2016, p. 132):

La Vita si ritolse tutte le sue promesse.
Egli sognò per anni l’Amore che non venne,
sognò pel suo martirio attrici e principesse,
ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne.

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza,
fresca come una prugna al gelo mattutino,
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza
su lui che la possiede, beato e supino...

La última paradoja de Gozzano el poeta Sanguineti la encuentra también en el material de “Intossicazione”, cuando constata que un arte auténtico solo puede nacer en estrecha conexión con la vida, y solo puede nacer en contradicción con toda pretensión corrompida de la autonomía de la estética. Lo que supone la superación de la condición de un arte reducido a vana fantasía, a lujosa ficción, a engaño vacuo, a gabrieldannunziano. Gozzano es ya consciente de que la condición actual del arte

impide toda participación ingenua, al no tener la prosa de la vida contemporánea un sueño que la pueda redimir sin culpa, estando la espontaneidad, tanto en la poesía como en la vida, arruinada fatalmente por lo inauténtico.

Propongo finalmente otro párrafo del estudio de Sanguineti que me parece definitivamente relevante para la valoración crítica del espacio que adquiere la tradición áulica italiana en la obra de Gozzano y en buena parte del llamado crepuscularismo¹¹. Una valoración que presupone evidentemente la participación del autor piamontés en esta corriente estética como vistosamente ‘problemática’:

Il contatto tra la vita e l’arte non può ristabilirsi, ormai, né per mezzo di un patetico abbraccio immediato, né per mezzo di una artificiosa nobilitazione dell’esistere. Se un contatto è recuperabile, ciò avverrà esclusivamente su basi criticamente avvertite, di cui l’ironia sarà la tipica espressione: il contatto sarà appunto ristabilito come coscienza critica della frattura verificata, del divorzio consumato [...] E l’autenticità dell’azione poetica non riposerà più che sopra la mediatezza riflessa, la “tabe letteraria” sarà vinta soltanto dalla precisa coscienza del morbo patito, l’“intossicazione” sarà superata, paradossalmente, mediante la sua cruda denuncia poetica: l’“aulico” e il “prosaico”, ancora una volta, si misureranno e controlleranno a vicenda, si mortificheranno giocati a stretto contatto, l’uno sopra l’altro, l’uno contro l’altro (Sanguineti, 1975, pp. 36-37).

Unos resultados de poética que se reflejan con mucha nitidez en este fragmento de “Il commesso farmacista” de 1907, que nos aclara hasta qué punto una vez publicada *La via del rifugio* Gozzano necesitara un serio replanteamiento definitivo de su actividad literaria. El poema no fue incluido en *I colloqui* por los motivos que he indicado más arriba, y que podrían reducirse a su tosquedad socarrona, y la gran artificialidad, o la mucha irrisión patética que se reflejan de estos versos que cito también por la edición de Rocca (Gozzano, 2016, pp. 272-73):

Il cor... l’amor... l’ardor... la fera vista...
il vel... il ciel... l’augel... la sorte infida...
Ma non si rida, amici, non si rida,
del povero commesso farmacista.

Non si rida alla pena solitaria
di quel poeta; non si rida, poi
ch’egli vale ben più di me, di voi
corrosi dalla tabe letteraria...

Egli è poeta più di tutti noi
che, in attesa del pianto che s’avanza,
apprestiamo con debita eleganza
le fialette dei lacrimatoi.

Vale ben più di noi che, fatti scaltri,
saputi all’arte come cortigiane,

¹¹ En este punto, evidentemente la cercanía con el Futurismo italiano es muy clara, ya que el pasado se convierte para futuristas y crepusculares, o en otros términos más convincentes, para la cultura literaria italiana de entre siglos, algo así como en un impedimento para el arte. Me permito citar sobre esta problemática un estudio de hace unos años en el que planteaba esta cuestión (Muñoz Rivas, 2006).

tentiamo il sogno per piacere agli altri.

Las tres composiciones que he indicado anteriormente como ‘de transición’, es decir, “L’ipotesi”, “Il commesso farmacista”¹² y “L’esperimento”, que como afirmaba Calcaterra derivaban del *modus operandi* de “Il responso”, “Le due strade”, y “L’amica di nonna Speranza” publicados en *La via del rifugio* (Gozzano, 1948, p. 1233). A estos también se les podría añadir alguno más de este periodo, que comparten con mucha vivacidad los signos de esta problemática que en el autor adquiere también un carácter eminentemente trágico, y sin duda impiden en este periodo (1907-1910) llevar los poemas a realización artística plena. Un carácter trágico, en el sentido que en el fondo aceptar una poética de esta configuración antiesteticista significaba también admitir la imposibilidad del arte en el mundo contemporáneo.

Los poemas que cito a continuación el autor los incluyó en la colección mayor, y evidentemente contienen las claves últimas de su posición como literato, para entender el sentido de la “tabes literaria” en su la obra, así como la estructuración textual de la ironía: “Totò Merùmeni” (1911), que inicia la tercera y última sección del cancionero de 1911 titulada significativamente “El superviviente”¹³, “In casa del sopravissuto” (1911) de la misma sección. Y finalmente, el ya aludido “La signorina Felicita ovvero la Felicità” (1909), del que citaré dos sextinas donde Gozzano articula y propone límpidamente la problemática que vengo tratando derivada de la “tabes literaria” (Gozzano, 2016, p. 113):

Oh! questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,
ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì, mi vergogno d’essere un poeta!

Tu non fai versi. Tagli le camicie
per tuo padre. Hai fatta la seconda
classe, t’han detto che la Terra è tonda,
ma tu non credi... E non mediti Nietzsche...
Mi piaci. Mi faresti più felice
d’un’intellettuale gemebonda...

Es evidente que la obra de Gozzano no termina en el posicionamiento irónico frente a la tradición áulica, o dannunziana, y que por esta transitan enriqueciéndola

¹² El lector español puede acceder a los poemas “Il commesso farmacista” y “L’ipotesi”, así como al resto de poemas citados en referencia a la “tabes literaria”, a través de mi edición bilingüe que me permito citar aquí (Gozzano, 2014, pp. 234-261).

¹³ Sobre la composición de este poema-manifiesto para toda la obra de Gozzano se ha detenido Cesare Federico Goffis del que quisiera citar un párrafo de su estudio: “L’esilio che Totò ha scelto non consiste nella rinuncia per la poesia alle professioni di avvocato o gazzettiere. Consiste nella libertà che egli implicò nell’esercizio dell’arte poetica, qualora di essa sia rifiutata l’utilizzazione: rifiuta di fare l’onesto borghese, la persona seria che vive nel mondo, e guadagna tanto da poter affidare a infermieri la madre inferma, la prozia canuta e lo zio demente. In questo esercizio di libertà Totò fu punitore di se stesso per aver inaridito ‘le fonti prime del sentimento’, come degno figlio del secolo, perdendo la fede in tutto, senza acquisire il cinismo che fa trionfare” (Goffis, 1985, p. 38).

algunas corrientes artísticas de su tiempo, como el impresionismo, y especialmente el parnasianismo, que detectó también Montale en su estudio famoso al que me he referido (Montale, 2006). Movimientos artísticos que se entrecruzaban en la corriente mayor conocida por decadentismo, donde sin duda habría que situar a Gozzano y algunos conocidos poetas crepusculares. En este sentido, y conclusivamente, me sigue pareciendo válida la afirmación de Giulio Marzot (1970, pp. 116-123), para quien el autor de *I colloqui* ofrece el signo más inquietante de la poesía italiana en el primer cuarto del siglo XX, que corresponde a la estación más abierta al gusto decadente. Una afirmación que habría que completar, si hacemos justicia a su obra, añadiendo que Gozzano además entendió como muy pocos, y en buena medida clausuró con su obra, la cultura literaria de su tiempo, mostrando el camino de la poesía a los grandes autores del Novecientos. Unos autores que reconocieron enseguida el oficio maravilloso pero implacable que había detrás de sus versos y prosas, aparentemente efervescentes de romanticismo de salón burgués de otro tiempo.

Referencias bibliográficas:

- Anceschi, L. (1990). *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* (L. Vetri, ed.). Venezia: Marsilio (1a ed. 1962).
- Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D'Annunzio*. Milán: Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, G. (1960). Realtà, tecnica e poetica di Gozzano. En Id., *Astrazione e realtà* (pp. 83-119). Milán: Rusconi e Paolazzi.
- (1976). Il poeta fra le rovine. En Id., *Poesia e ideologia borghese* (pp. 84-118). Napoli: Liguori.
- (2009). La moda e Gozzano. En Id., *La poesia, il sacro e il Pâtinoire. Saggi su Gozzano e Pavese* (pp. 18-34). Sestri Levante: Gammarò.
- Burget, P. (1883). *Essais de Psychologie contemporaine. Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendhal*. París: Alphonse Lemerre.
- Calcaterra, C. (1944). Poeti all'ombra di Medusa (pp. 3-8); L'edizione definitiva delle "Opere" di Guido Gozzano (pp. 51-74). En Id., *Con Guido Gozzano e altri poeti*. Bologna: Zanichelli.
- (1948). Estetismo e antiestetismo romanticismo e preciosismo nel Gozzano (pp.3-26). I benefizi di Zaratustra (pp. 45-48). Dalle "Poesie sparse" di Guido Gozzano (pp. 95-107). En Id., *Della lingua di Guido Gozzano*. Bologna: Libreria Editrice Minerva.
- Goffis, C. F. (1985). Totò Merùmeni "Heautontimorumenos". *Misure critiche*, 54, 29-52.
- Gozzano, G. (1903, 14 de octubre). La Vergine declinante. *Venerdì della Contessa*.
- (1904a, 1 de octubre). Oda a Massimo Bontempelli. *Il Piemonte*.
- (1904b, 23 de octubre). Il viale delle statue. *Gazzetta del Popolo della Domenica*.
- (1905a, 19 de febrero). I benefizi di Zaratustra. *Il Piemonte*.
- (1905b, 20 de agosto). Il frutteto. *Il Piemonte*.
- (1911, 17 de mayo). Intossicazione. *Il Momento*.
- (1917). *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India (1912-1913)* (Prefacio de G. A. Borgese). Milán: Fratelli Treves.
- (1948), *Opere* (C. Calcaterra & A. De Marchi, eds.). Milán: Garzanti.
- (1971). *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti* (G. De Rienzo, ed.). Turín: Centro Studi Piemontesi.
- (1978). *Poesie e prose* (A. De Marchi, ed.). Milán: Garzanti (1a ed. 1961).
- (1993). *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla* (M. Masoero, ed.). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- (2004). *I colloqui* (M. Guglielminetti y M. Masoero, eds.). Milán: Principato.
- (2014). *Poesía* (J. Muñoz Rivas, ed.). Sevilla-Cáceres: Renacimiento-Universidad de Extremadura.
- (2016). *Tutte le poesie*. (A. Rocca, ed.; Introducción de M. Guglielminetti). Milán: Mondadori (1a ed. 1980).
- (2018). *La ciudad de la fantasía. Prosas para la Exposición de Turín de 1911* (ed. bilingüe de J. Muñoz Rivas). Vigo: Academia del Hispanismo.
- Gozzano, G., & A. Guglielminetti (1951). *Lettere d'amore* (S. Asiamprener, ed.). Milán: Garzanti.

- Guglielminetti, M. (1984). Gozzano recensore. En Id., *La scuola dell'ironia: Gozzano e i vincitori* (pp. 7-33). Firenze: Olschki.
- (2017). Gozzano e la pratica della letteratura. En Id., *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli* (pp. 49-188). Florencia: Olschki.
- Lorenzini, N. (2005). Le tensioni del nuovo. En Ead., *La poesia italiana del Novecento* (pp. 29-46). Bologna: Il Mulino (1a ed. 1999).
- Martin, H. (1971). *Guido Gozzano*. Milán: Mursia (1a ed. 1968).
- Marzot, G. (1970). *Il decadentismo italiano*. Bologna: Cappelli.
- Masoero, M. (2007). “Un nuovo astro che sorge”. *Giudizi 'a caldo' sulla Via del rifugio*. Florencia: Olschki.
- Montale, E. (2006). Gozzano, dopo trent'anni. En Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* (tomo I, pp. 1270-1280). Milán: Mondadori (1a ed. 1951).
- Muñoz Rivas, J. (2006). Crepuscularismo y Futurismo en la primera poesía italiana del Novecientos. *Anuario de Estudios Filológicos*, 29, 221-236.
- (2017). El canto popular narrativo en la obra de Guido Gozzano. En Id., *Guido Gozzano y el oficio feliz de escribir versos* (pp. 153-217). Sevilla-Cáceres: Renacimiento-Universidad de Extremadura.
- Nordau, M. (1885). *Paradossi*. Milán: F.lli Dumolard.
- Pagnotta, L. (2003). “Un sogno troppo a lungo sognato”. L'ipotesi di Guido Gozzano in un'inedita redazione autografa. *Paragone*, 45-46-47, 43-69.
- Raimondi, E. (1990). *Le poetiche della modernità in Italia*. Milán: Garzanti.
- Rocca, A. (1978). Gozzano debuttante: cinque sonetti e una prosa. *Lettere italiane*, 3, 371-387.
- (2017). “Un gros meuble à tiroirs”. Gli scartafacci di Guido e le seduzioni della “Musa del tempo che fu già”. En AA.VV. (eds.), “L'immagine di me voglio che sia”. *Guido Gozzano cento anni dopo*. Convegno internazionale, Torino, 27-29 ottobre 2016 (pp. 27-75). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Sanguineti, E. (1975). Intossicazione. En Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture* (pp. 27-38). Turín: Einaudi (1a ed. 1966).
- (1977). Da D'Annunzio a Gozzano. En Id., *Tra Liberty e Crepuscolarismo* (pp. 40-79). Milán: Mursia (1a ed. 1961).
- (1990). Introduzione. En Guido Gozzano, *Le poesie* (E. Sanguineti, ed.) (pp. V-VIII). Turín: Einaudi (1a ed. 1973).
- Wilde, O. (2012). La decadencia de la mentira. En Id., *El secreto de la vida* (A. Jaume, ed.) (pp. 61-100). Barcelona: Lumen.

Un crepuscolare 'minore'? Compendio delle esperienze letterarie di Tito Marrone

*A 'minor' crepuscolare? Compendium of the
literary experiences of Tito Marrone**

Daniele Comberati

Université Paul-Valéry Montpellier 3, Francia
daniele.comberati@univ-montp3.fr

* Una versione più breve e meno elaborata del saggio era stata presentata nella rivista *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, con il titolo "L'opera di Tito Marrone all'interno del cenacolo romano di Sergio Corazzini", 2012, 27(1), pp. 72-82.

Texto recibido 03/05/2019, aceptado 31 19/09/2019 y publicado el 15/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Riassunto: Si affronta la figura di Tito Marrone, un poeta solo apparentemente ‘minore’ aderente al crepuscolarismo romano, rintracciando le sue relazioni con i maggiori autori coevi, da Corazzini a Pirandello, passando per Rosso di San Secondo. Quella di Marrone è una poetica singolare e originale che riesce a cogliere i cambiamenti di contenuti e stile del suo tempo, oltre a mostrare una particolare sensibilità nelle recensioni teatrali.

Parole chiave: Tito Marrone; Sergio Corazzini; Crepuscolarismo; Pirandello; Rosso di San Secondo

Abstract: *This article considers the figure of Tito Marrone, a poet only apparently ‘minor’ who participated in the Roman crepuscularism, by analyzing his relations with the major contemporary authors, from Corazzini to Pirandello, passing through Rosso di San Secondo. The singular and original Marrone’s poetics manages to capture the changes in content and style of his time, as well as to show a particular sensitivity in theatrical reviews.*

Keywords: *Tito Marrone; Sergio Corazzini; Crepuscularism; Pirandello; Rosso di San Secondo*

INTRODUZIONE: IL CANONE LETTERARIO CREPUSCOLARE. La questione del canone, soprattutto nell'epoca attuale, nella quale assistiamo ad una moltiplicazione di canoni, è un elemento centrale nello studio della letteratura, sia esso concentrato sulle produzioni linguistiche e nazionali, oppure diretto a movimenti, periodi e gruppi di autori. Il gruppo dei crepuscolari non fa eccezione: al suo interno, infatti, è possibile operare una prima distinzione geografica (ad esempio separando le produzioni romane da quelle fiorentine), una distinzione cronologica fra il primo e il tardo crepuscolarismo influenzato ormai dalle avanguardie storiche, o infine una divisione rispetto al ruolo interno degli autori. È in tal senso che ho optato, in questa sede, per presentare la figura letteraria di Tito Marrone attraverso un percorso che mostri l'originalità dell'autore. Marrone infatti non è semplicemente un crepuscolare 'minore' legato al gruppo romano di Corazzini ma, grazie alla conoscenza del francese, è anche il maggiore artefice dell'avvicinamento tematico fra i corazziniani e i simbolisti d'oltralpe e belgi; inoltre il suo eclettismo e la sua curiosità intellettuale, nonché le sue origini siciliane, lo portarono a intessere rapporti di stima con Pirandello e Rosso di San Secondo. Tale attività esterna al gruppo crepuscolare mostra la sua indipendenza da Corazzini, evidenziata anche dalle frequentazioni con alcuni futuristi romani. Nell'articolo, oltre a presentare cronologicamente l'opera dello scrittore siciliano, analizzerò anche i rapporti con Pirandello e Rosso di San Secondo, attraverso riscontri testuali precisi che ne mettono in rilievo l'importanza.

MARRONE CREPUSCOLARE. Il percorso letterario di Tito Marrone è noto soprattutto per il suo ruolo all'interno del cenacolo romano di Sergio Corazzini (Breschi, 1974, pp. 195-198; Mugno, 1993; Farinelli, 1998, pp. 39-45). Nel libro che rappresenta la biografia ufficiosa del gruppo, il romanzo *Si sbarca a New York* di Fausto Maria Martini (1930; seconda edizione 2008), altro esponente di rilievo della cerchia, di Marrone non si fa alcun cenno. In realtà l'assenza di Marrone è facilmente spiegabile se si considerano i particolari rapporti tra i due scrittori all'interno del cenacolo, deterioratisi soprattutto dopo la morte di Corazzini nel 1907. Il viaggio a New York di Martini, Alberto Tarchiani e Gino Calza Bini, sodali di Corazzini negli ultimi anni di vita, era stato considerato dall'autore di *Si sbarca a New York* come un estremo saluto all'amico scomparso, e il libro come una sorta di biografia romanzata del poeta di origine umbra. Si può certamente affermare, seguendo le intuizioni di Guido Baldassarri nella Prefazione alla nuova edizione, da lui di recente preparata, che il romanzo costituisce tuttora un documento prezioso per analizzare i rapporti interni al cenacolo, anche se ovviamente va considerato una rivisitazione personale, non sempre veritiera, di una particolare fase dell'esistenza caratterizzata da un intenso fervore poetico e da una continua scoperta e formazione culturale.

Il ruolo di Marrone all'interno della cerchia non era certo di scarso rilievo; è possibile ricostruirlo non solo attraverso il confronto con le opere di Corazzini e degli altri poeti più importanti, ma anche analizzando la biografia letteraria dello scrittore, che rivela i suoi riferimenti artistici e l'influenza che ha avuto sui membri del cenacolo. Innanzitutto desta l'attenzione un elemento non secondario: nato a Trapani nel 1882, egli è il più anziano del gruppo, e come tale si comporta; assume infatti un atteggiamento paterno soprattutto nei confronti del più giovane Corazzini, poeta di indubbio talento ma da poco giunto a Roma e dunque meno inserito nell'ambiente letterario capitolino. Marrone, da parte sua, oltre che al gruppo crepuscolare, solito riunirsi al caffè Aragno, partecipava talvolta ad incontri con i siciliani Pirandello e Rosso di San Secondo e frequentava sporadicamente Soffici,

Ardenghi e Marinetti. Certamente la sua attività teatrale gli consentì di allargare il giro delle amicizie letterarie romane e di frequentare un circolo più ampio di scrittori.

Le funzioni principali di Marrone all'interno della cerchia furono essenzialmente due: in primo luogo, per ragioni su cui mi soffermerò in seguito, contribuì a far conoscere ai giovani poeti crepuscolari parte dell'opera dei simbolisti francesi e belgi; inoltre, grazie alle sue conoscenze e all'intensa attività critica e giornalistica (Marrone, 2006), si erse a 'recensore' delle opere del gruppo, riuscendo a diffondere i testi migliori e a dare loro un respiro più ampio.

Marrone aveva esordito nel 1899 con la pubblicazione del singolo componimento *A Carlo Alberto. Ode* (Marrone, 1899a). Da un esame dei registri dei prestiti operati dalla Biblioteca Fardelliana di Trapani fra il 24 luglio 1898 e il 13 novembre 1899 (numeri progressivi 21-24) si desume che su quaranta libri presi in prestito dal poeta, più della metà appartenessero a Carducci e D'Annunzio, di cui il giovane Marrone consultò più volte le stesse opere. Di Carducci lesse le raccolte *Poesie, Opere poetiche, Opere in prosa e Opere complete*, oltre a *Giambi ed epodi e Rime nuove*. Di D'Annunzio invece studiò i romanzi *Le Vergini delle rocce, Il trionfo della morte e L'innocente*.

Il primo libretto, *Cesellature*, risale ugualmente al 1899 e si rivela piuttosto originale (Marrone, 1899b). L'opera, infatti, pur presentando ancora toni tardo-ottocenteschi e reminiscenze scolastiche, rappresenta un deciso passo in avanti verso un registro personale. Non è affatto un caso, tra l'altro, che uno dei componimenti si intitolò *Crepuscolo*, come notò in seguito Alberto Frattini:

È certo singolare che già nel libretto d'esordio del Marrone, *Cesellature* (1899), si avvertano precorriti "crepuscolari", sia nel senso di una attenuazione e quasi estenuazione della tradizione alta, dal Petrarca al D'Annunzio, sia nel senso di registri più sommessi, di più smorte modalità, a specchio di un accorato e desolato sentimento della realtà e dell'esistenza. [...] Il problema dei rapporti Marrone-Corazzini è, del resto, assai complesso; secondo una testimonianza di Goffredo Bellonci, proprio il Marrone avrebbe in quel tempo fatto conoscere il Laforgue al Corazzini, come riferisce Filippo Donini [...] (Frattini, 1969, p. 66).

Si ha ragione di credere alla veridicità dell'affermazione di Donini (1949, p. 59). D'altra parte il padre di Marrone, Francesco, si era trasferito nel 1902 da Trapani a Roma con il figlio, dopo la morte della moglie, per insegnare Lingua e letteratura francese all'università La Sapienza. Marrone quindi aveva avuto la possibilità di leggere in lingua originale i maggiori poeti di espressione francese del tempo, e di farne menzione all'interno del cenacolo. Vista la differenza di età e di livello culturale (Tito Marrone era l'unico laureato), lo scrittore trapanese nella cerchia manteneva l'atteggiamento del fratello maggiore, più colto ed esperto degli altri, ma pronto a elargire i propri consigli e suggerimenti letterari a giovani talentuosi ma acerbi. Inoltre lo stesso autore si era preparato per l'insegnamento del francese, prendendo nel 1916 il diploma di abilitazione di primo grado.

Frattini per la verità non è stato l'unico critico a far risalire la paternità del crepuscolarismo italiano a Tito Marrone, mettendo in evidenza l'importanza di *Cesellature*. Oltre agli interventi di Pasquale Tuscano (1981, pp. 30, 46) e Francesco Sgroi (1983, p. 85), particolarmente autorevoli, nonché precise, si rivelano le affermazioni di Umberto Marvardi:

[...] influenze evidenti di certa sua [di Marrone] modalità poetica le ebbe sul Corazzini e sul Martini, di cui basta ricordare il titolo, di immediata derivazione marroniana, di *Poesie provinciali* (Marvardi, 1967, pp. 25-26).

Per quel che riguarda le influenze, più o meno reciproche, è da considerare che Marrone era il più anziano del gruppo dei crepuscolari e, come tale, assai più maturo dei suoi amici Corazzini, Martini, Govoni; senza pensare che, come s'è visto, le sue liriche sorgono, piuttosto che da una suggestione letteraria, da una profonda stigmata [sic] esistenziale il cui rilievo stilistico non ha niente a che fare col tono, a volte salmodiante, di certi crepuscolari francesi e nostrani (Rodembach-Govoni). Per cui, certamente, influenza i suoi più giovani amici [...] Non è quindi affatto esagerato parlare di Marrone come iniziatore della poesia crepuscolare (Marvardi, 1979, pp. 821-822).

Non è importante in questa sede indagare sulla presunta paternità crepuscolare di Tito Marrone, tenendo conto del fatto che fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento un particolare clima filosofico e poetico presente in gran parte dell'Europa rendeva propizie esperienze poetiche del genere (Villa, 1999). Marrone è stato semplicemente uno dei primi autori di una certa rilevanza a cogliere con sensibilità tali riferimenti. Nel suo primo periodo poetico, l'opera di maggior spessore risulta senza dubbio *Poemi provinciali (1903-1907)*, rimasta in parte ancora oggi inedita, che annovera alcuni temi cari a Gozzano insieme a componimenti più classici e ad altri ispirati in maniera evidente alle esperienze simboliste d'oltralpe. La poesia *Le piccole cose* (Marrone, 1974, p. 128) è di aiuto per comprendere la poetica di Marrone:

Talvolta
(la notte è scesa
con la paura
e il vipistrello sventola
l'ali sue di spettro
che non fanno strepito)
dentro la nostra casa solitaria
sentiamo brevi rumori nell'aria...

Sono le piccole cose che tremano.

Talvolta
(entrando nella stanza
dove l'ombra ha dormito in una bara)
sentiamo una lima
lontanissima limare,
stridere un tarlo...

Sono le piccole cose che gemono.

Talvolta
(l'anima nostra è in pace
e l'occhio svara
dalla finestra aperta
su la campagna che giace
quieta e solitaria
sotto la luna deserta)
sentiamo nell'aria...

Sono le piccole cose che cantano.

La tematica riguardante un limbo fra la vita e la morte, esemplificata dai continui riferimenti al silenzio o al vuoto (“l’ali sue di spettro / che non fanno strepito”, “su la campagna che giace / quieta e solitaria / sotto la luna deserta”) e a figure come il pipistrello o gli spettri (“e il vipistrello sventola”, “dove l’ombra ha dormito in una bara”), può senz’altro far pensare al Rodenbach di *Bruges-la-morte*, romanzo tradotto per la prima volta in italiano da Fausto Maria Martini, e fonte di ispirazione continua per i crepuscolari romani (Rodenbach, 1892). D’altra parte una delle tematiche principali dei crepuscolari romani era proprio il lato inconfondibile della morte, concepita come mistero totalizzante e ossessivo. È probabile che, dopo la lettura di *Bruges-la-morte*, Marrone ed altri esponenti del cenacolo corazziniano abbiano ritrovato suggestioni e motivi dominanti nella poetica dello scrittore belga. Al di là degli esempi più noti, anche autori minori come Giulio Gianelli (1904) e Guido Ruberti (1905) riprendono le atmosfere cupe e crepuscolari/notturne care a Marrone. Certamente in tematiche quali l’ombra, la morte o il silenzio vi è una sostanziale sovrapposizione fra le suggestioni crepuscolari e quelle simboliste. Da notare è inoltre, in un componimento giovanile quale è *Le piccole cose*, il lessico già ‘crepuscolare’, diversi anni prima però che Borgese coniasse la definizione di “crepuscolarismo” subito accettata dalla critica: termini come “notte”, “ombra”, “quieta”, “solitaria” ritorneranno nei versi, fra gli altri, di Corazzini e di Fausto Maria Martini. Il termine “vipistrello” si trova anche in D’Annunzio e Carducci, come si è visto molto letti in gioventù da Marrone, mentre il tema degli oggetti agonizzanti è presente, tra gli altri, in poeti appartenenti o vicini alla sensibilità crepuscolare quali Marchese, Govoni, Civinini e Auro d’Alba. La campagna notturna, la casa deserta e abbandonata, la sera che sommerge con il buio gli oggetti e le stanze vuote e inquietanti sono, tra le altre cose, alcuni dei *Leitmotive* della raccolta corazziniana *Libro della sera della domenica*, come ha già visto Solmi nel suo lavoro critico su Corazzini (Solmi, 1963, pp. 263-267).

In generale si può affermare che la poesia di Marrone si presenta non priva di qualche sorpresa per chi la ascriveva immediatamente e facilmente al simbolismo dannunziano. Si considerino, ad esempio, i versi di *Sonetto roggio* (Marrone, 1974, p. 41):

Io del più puro sangue di mie vene
tingo l’oro e l’avorio elaborato;
colgo il piropo di lontane arene
e lo aspergo su ’l verso delicato.

Il rosso de’ tramonti ove riviene
l’Ombra nemica, e ’l mare insanguinato;
nel lavoro si gonfiano le vene:
ride il sangue su l’oro cesellato.

Il foco de’ vulcani ove scintilla
la maestà de la natura, il Sole
e la pallida fiamma de la Morte.

Ecco il sonetto roggio, e le parole
ardono, vita de la viva morte:
le cinge il foco de la tua pupilla.

Al di là di alcune associazioni o contrasti che ritornano e che potremmo definire ‘crepuscolari/marroniani’ (le immagini de “l’Ombra nemica” e del “mare insanguinato”; il contrasto anche cromatico fra il “Sole” del “foco de’ vulcani” e “la pallida fiamma de la morte”), sono evidenti i riferimenti all’area francese, in particolare a *Voyelles* di Rimbaud, come lo stesso autore ha riconosciuto in una nota autografa (Breschi, 1974, p. 179). Non si tratta però di una ripresa del sonetto originale, bensì di una “autonoma applicazione del principio delle ‘corrispondenze’”, come annota ancora la Breschi, realizzando la struttura del componimento attraverso corrispondenze e contrasti cromatici (“oro”, “avorio”, “rosso”, “oro”, ecc.). È subito visibile, inoltre, come ci si trovi davanti a un materiale anche parnassiano, che in un certo senso oltrepassa il riferimento a Rimbaud: in effetti anche il rapporto fra Corazzini e Jammes fu fondamentale per l’apertura della poesia crepuscolare a nuove suggestioni, così come i riferimenti del cenacolo romano a Baudelaire e Verlaine (ma anche, per citare un parnassiano *stricto sensu*, a Bourget). Né è un caso, tra l’altro, se Marrone in più occasioni si avvicina alla metrica barbara: in ciò si può scorgere l’influenza di Carducci, certo, ma anche la fascinazione per un ‘classicismo’ da recuperare in senso moderno. A tal proposito, l’*Antologia poetica* curata dalla Breschi si chiude con una traduzione dal latino: si tratta della quarta Ode del Libro Primo di Orazio, a mia conoscenza l’unica prova di traduzione di Marrone dal latino. La traduzione era uscita nel numero di novembre del 1939 di *La Vita Letteraria* e, a partire dalle suggestioni cromatiche e metereologiche, è possibile cogliere gli aspetti che dovettero interessare al tempo Marrone.

L’ATTIVITÀ COME CRITICO E I RAPPORTI CON I FUTURISTI. Il lungo silenzio poetico durato più di quarant’anni ha certo contribuito ad enfatizzare il ‘mito’ di Tito Marrone, che grazie alla sua attività poetica e teatrale si è trovato a percorrere diversi tratti di strada con alcuni dei più noti scrittori italiani del Novecento. Dal 1907 al 1950, infatti, Marrone si eclissa dalla vita sociale romana, che pure aveva frequentato con entusiasmo, e non pubblica più nulla. Continua a scrivere in privato, come emerge dall’attribuzione al poeta, nel 1947, del premio Fusinato per il corpus inedito di *Carnascialate*, *Poemi provinciali* e *Favole e fiabe*. Tale silenzio era dovuto a ragioni strettamente personali: nel 1906 infatti Marrone aveva perso l’amato padre, con cui viveva a Roma, e l’anno seguente era venuta a mancare, a causa di un’epidemia di tifo, la sua giovane fidanzata. A tali lutti si aggiunse, sempre nel 1907, la morte dell’amico Corazzini, che certamente lo allontanò ancor di più dagli ambienti letterari del tempo. Nel 1950, con la pubblicazione della raccolta poetica *Esilio della mia vita* (Marrone, 1950), Marrone ottiene il premio Siracusa e la sua figura letteraria riemerge timidamente nel panorama nazionale. Il componimento *Le Palme* rappresenta una sorta di testamento poetico, nonché una breve riflessione autobiografica sul primo periodo e sui lunghi anni di silenzio successivi:

Quelle due palme
 su la fulgente
 marina mia di Drèpano
 io vedo, come getto
 d’acqua che s’apra
 e subito in ventaglio
 verde si fermi.
 E non altri alberi
 che il caduco viaggio

mi offerse, freschi
 reami di fruscianti
 malinconia. Fanciullo,
 ne avvinsi lo scaglioso
 tronco, e l'Africa apparve
 con immoti deserti
 dove già mi smarrivo.
 Alte colonne
 d'oro al calante sole
 della mia vita, io sono
 con voi. Nel tempio
 che non eressi, sole
 rimanete. Il fanciullo
 malinconicamente vi saluta
 oggi e vi canta.

Oltre all'attività poetica di Marrone, i testi critici possono aiutare a ricostruire la complessa tela di relazioni letterarie che il poeta trapanese riuscì a intessere, in Sicilia ma soprattutto a Roma, nel primo decennio del Novecento (Farinelli, 1998). Alcuni critici hanno notato rapporti stretti fra Marrone ed esponenti del futurismo siciliano (Mugno, 1995; Miligi, 1989): in realtà il poeta trapanese, pur entrando in contatto (per la verità principalmente nei suoi anni romani) con alcuni intellettuali che in seguito avrebbero partecipato all'avanguardia futurista, restò legato, all'interno delle sue poesie, ad un'atmosfera crepuscolare e decadente. Si rivela comunque fruttuoso testimoniare i legami con gli intellettuali coevi: ad esempio i testi critici sulle opere pre-futuriste di Marinetti e Palazzeschi sono illuminanti.

Marrone parla dei due scrittori in un articolo del 1907 pubblicato sul periodico *La Vita Letteraria*, di cui era divenuto direttore. Egli divenne condirettore della rivista nell'aprile del 1905, insieme agli amici Giuseppe Piazza, Federico De Maria e Armando Granelli. Si dimise il 28 dicembre del 1907, insieme a Piazza e De Maria, mostrando una certa insofferenza nei confronti del mestiere del critico. La sua fu una direzione formale, in cui non orientò realmente le scelte del periodico, anche se vi pubblicò diversi lavori, come i componimenti *Ode alla libertà*, *Le piccole cose*, *Da Quinto Orazio Flacco*, *Dove andrò* e *Il manichino*. Fra i collaboratori del periodico durante gli anni della sua condirezione, si possono però annoverare amici e conoscenti: Carlo Basilici, Fausto Maria Martini, Sergio Corazzini, Giuseppe Lipparini, Luigi Pirandello, Marino Moretti, Yosto Randaccio.

Nell'articolo su Palazzeschi, insieme alle opere di Aristide Marino Gianella, Francesco Rocchi e Mattia Limoncelli, in due brevi paragrafi Marrone illustra la *Lanterna*:

Respiriamo. Aldo Palazzeschi mi manda da Firenze la sua *Lanterna*; al lume della quale egli fa passare le immagini che la sua vivida fantasia gli suggerisce. Non forse veramente poesia è questa ch'egli fa: son più che altro impressioni pittoriche, rese con mezzi ritmici d'una musicalità volutamente monotona, ma che s'accorda spesso mirabilmente con l'immagine evocata.
 Egli non trasforma la sua visione e non la commenta, ma la rende così come l'ha ricevuta: sforzandosi con ogni mezzo che il lettore la riceva con la medesima intensità. E il più delle volte ci riesce.

Palazzeschi aveva allora ventuno anni e non era ancora noto negli ambienti letterari: la sensibilità critica di Marrone si rivela nell'intravederne *in nuce* le qualità poetiche.

A Marinetti invece Marrone dedica una lunga recensione a *Le Roi Bombance, tragédie satirique en 4 acts, en prose* (Marrone, 1905). Al di là di alcuni appunti e critiche riguardanti soprattutto la struttura della tragedia e il suo eccessivo intellettualismo, Marrone dimostra in fondo di apprezzare l'opera marinettiana:

La quale è veramente una bella tragedia, non solo per la coraggiosa ed energica satira d'una teoria che va guadagnando malauguratamente terreno, il che è opera di pensatore; ma per l'eleganza e la sveltezza del dialogo, per il ricco maneggio della lingua, per la novità delle forme, per l'onda di poesia che vi corre dentro, il che è opera insieme di poeta e d'artista. E se questo ci era già ben noto, per i suoi libri antecedenti, non si può dir che non abbia acquistato, con quello di cui ci siamo occupati, un maggior diritto alla nostra stima e alla nostra aspettazione.

Sul rapporto con Marinetti possono essere d'aiuto le poche righe scritte dal crepuscolare romano Carlo Basilici in un manoscritto inedito conservato tra le carte di Marrone a Roma, citato da Daniela Marcheschi (1974, p. 198):

Si presentò [...] al pubblico come vivace conferenziere, trattando argomenti di letteratura e di musica, o leggendo i suoi versi, da solo o con altri poeti (lo ricordo una volta col Marinetti) al Teatro Nazionale, nella Sala Bernini, nella Sala del Circolo di Filosofia e Lettere, nell'aula magna del Collegio Romano, e in altri numerosi ritrovi romani.

Se Marrone con l'arrivo a Roma allargò il proprio giro di conoscenze, fino a frequentare piuttosto assiduamente, come vedremo in seguito, Rosso di San Secondo, e a condividere diverse serate con Luigi Pirandello, non interruppe mai del tutto i contatti con l'ambiente siciliano in generale e trapanese in particolare, al quale rimase legatissimo. Di notevole importanza è il carteggio con Federico De Maria. Attraverso il carteggio Marrone-De Maria (di cui si dispone solamente delle lettere del primo) è possibile ricostruire la biografia (e in alcuni casi la genesi delle opere) dello scrittore crepuscolare (Mugno, 1993, pp. 91-158); inoltre tale corrispondenza è fondamentale perché, al contrario di altri carteggi dell'autore (valgano come esempio le missive a Rosso di San Secondo), nelle lettere a De Maria egli si pone in un ruolo di forza, vista la maggiore età e l'esperienza in ambito letterario. In un certo senso si può affermare che, essendo nel rapporto con De Maria più 'libero' da questioni di opportunità, Marrone esprime in modo più esplicito i propri gusti sui contemporanei e le proprie riflessioni sulla sua fortuna letteraria. Ne sono validi esempi due lettere spedite all'amico nel 1949, quando Marrone aveva iniziato già da due anni la propria 'resurrezione' poetica. Nella prima, datata 3 ottobre 1949, lo scrittore ritorna con fervore ad uno dei suoi argomenti critici prediletti: il rapporto fra antichi e moderni, fra contemporaneità e tradizione:

Non dico cose nuove, ma pare che, benché ovvie, gli artisti contemporanei non le tengano presenti: niente scuole, di nessun genere: il Petrarca, e non i petrarchisti; il Manzoni e non i manzoniani; il Carducci, il D'Annunzio, il Pascoli, ma non i loro pallidissimi copierecchiatori. [...] Credono, codesti signori, di essere nuovi e sono invece terribilmente vecchi: della vecchiaia delle mondane disfatte che celano le rughe antiche sotto i recenti belletti: senza ricordare che tali pretese novità risalgono a Mallarmé e a Rimbaud, e, più oltre, a certi alessandrini (trascurando la

scuola di Lione = secoli XVI-XVII = con Maurice Scève e seguaci). Si può ancora aggiungere che, quanto più si vuol indulgere alla moda di un tempo, tanto più si rischia di essere contingenti, trascorso quel tempo e le sue forme caduche: o che impressione farebbero oggi le neoclassiche alcaiche barbare, che parvero, allora, il *non plus ultra* della modernità? (Mugno, 1993, p. 93).

Il tono polemico ricorda uno dei suoi articoli più noti, *Alessandrinismo moderno*, in cui Marrone criticava con fervore la “moda”, a suo dire, del verso libero, nonché l’affannosa ricerca dell’originalità stilistica da parte dei poeti contemporanei che talvolta dimenticavano che tale supposta ‘originalità’ era in realtà già stata utilizzata da altri autori e molti anni prima. Il contenuto della lettera del 17 ottobre 1949 è, se possibile, ancora più esplicito. Questa volta Marrone, come gli accade raramente, parla della propria opera e del mancato riconoscimento della sua poesia. Lo spunto nasce dall’invito a Siracusa che De Maria gli aveva formulato per assistere alla serata finale del locale premio di poesia, del quale Marrone era risultato vincitore *ex aequo* con il poeta belga Geo Libbrecht. La lettera è accompagnata dal titolo “Riservatissima”, seguito dall’appunto fra parentesi “da lacerare”:

Ancora: tutta, dico tutta, la poesia crepuscolare nasce da me e prestissimo ne avranno la prova documentata, benché ormai siano in molti a scriverlo; terzo: premi (primi) nella mia cinquantennale carriera ne ho già vinti cinque, e in taluno di essi è stato sonoramente bocciato proprio taluno che si fa dire ora poeta. Ultimo: per questo e per molte altre ragioni che taccio, anch’io ho da difendere il mio nome e il giudizio che di me diede Pirandello chiamandomi onore della nostra Letteratura.

Quindi, verrò soltanto a Siracusa se, senza accomodamenti, il mio nome potrà fregiarsi esplicitamente del titolo di vincitore vero del premio internazionale in questione. E sia anche appaiato a me il poeta belga, ma non mi preceda (Mugno, 1993, p. 127).

Piuttosto curioso che vent’anni dopo un altro caro amico di Marrone, lo scrittore siciliano Lucio D’Ambra, scrivesse del poeta trapanese in un suo volume di memorie e ricordi letterari, andando oltre la semplice cronaca e rintuzzando i fuochi del ‘caso’ Marrone, con toni affatto differenti:

C’è in Italia uno scrittore drammatico, completamente inedito, che non vuole essere conosciuto. Mille smaniano, scritto un dramma, per farlo rappresentare. [...] Marrone, nell’ombra, zitto, sempre zitto... Zitto tutta la vita, nella fioca luce d’una candela, sepolto vivo... Perché? Ma c’era negli occhi di quel ragazzo – se lo rivedo bene con la memoria – una gran luce... Una di quelle luci che a vent’anni possono promettere un mondo e che a cinquanta possono anche spiegare una pazzia. Una pazzia – o un eroismo (D’Ambra, 1930, p. 179).

Evidentemente nel rapporto con De Maria emergono alcuni lati intimi e nascosti di Marrone, quali l’ansia (legittima) di emergere finalmente all’interno del contesto letterario nazionale e la paura che il suo lungo silenzio poetico potesse nuocere ad una carriera che, fra mille difficoltà, stava cercando di riavviare. Tutti sentimenti che, nelle lettere e nelle relazioni con scrittori più affermati, sono messi da parte se non addirittura celati.

MARRONE E PIRANDELLO. Ritornando alla lettera inviata a De Maria, di rilievo si rivela l’allusione a Luigi Pirandello. Marrone, sulle pagine del periodico *La Vita*

Letteraria, aveva recensito con parole di ammirazione la raccolta di novelle *Erma bifronte*, soffermandosi sull'accezione pirandelliana dell'umorismo:

L'umorismo del Pirandello – e un fortissimo esempio ce n'è dato in quest'ultimo suo libro – non consiste già in una lente attraverso la quale egli guardi uomini e cose, lente che gli renda le une e gli altri dissimili dalla realtà, foggiate secondo il suo modo di vedere, per servire a' suoi disegni; ma sì nella visione del mondo com'è, o meglio dalla parte che in esso rappresenta l'uomo in contrasto col caso; che gli antichi, forse per un pietoso inganno verso se stessi, chiamano fato, indipendenti dagli uomini, superiore agli dei medesimi; ma che noi, con un concetto più scientifico ma anche più desolante, sappiamo il più delle volte figlio della nostra azione, legato indissolubilmente a tutto l'essere nostro (Marrone, 1907, p. 3).

Notizie sull'amicizia che legò i due siciliani sono contenute anche in un dettagliato articolo di Cesare Giulio Viola, in cui vengono ricostruiti i rapporti e la costituzione dei cenacoli letterari romani nel primo decennio del Novecento:

I giovani letterati romani fondarono una *Società dei Poeti*, che aveva sede al Caffè Marini, in via Venti Settembre n. 21, e diffondevano un invito per tutta Italia che si concludeva così: *Caro Poeta, volete anche voi, sebbene lontano, far parte dell'Associazione? Se sì, non dovrete fare altro che mandarci per ora la vostra adesione. E se in una sera di martedì o di venerdì, capitando a Roma, vorrete venire a trovarci, saremmo lieti di offrirvi una fraterna tazza di onesto caffè. (Oh! Bei tempi!) Vi salutiamo cordialmente.* Per la *Società dei Poeti* firmavano: Diego Angeli, Carlo Basilici, Antonio Cippico, Guelfo Civinini, Giovanni Diotallevi, Tito Marrone, Giuseppe Piazza, Luigi Pirandello, Salvator Ruju. [...] Tito Marrone aveva molto frequentato Luigi Pirandello; aveva partecipato a quel primo gruppo che si riuniva intorno allo scrittore siciliano, quando Pirandello ancora non era passato dalla novellistica al teatro. Primi anni di Roma, nella casa in via S. Martino al Macao (Viola, 1943, p. 21).

Nel già ricordato manoscritto inedito di Carlo Basilici, si leggono alcune informazioni supplementari: “Nel 1904 fu insieme con Pirandello e Civinini uno dei firmatari del manifesto della Fondazione della Società dei Pochi, che si radunava nel romano Caffè Marini in via XX settembre” (cit. in Breschi, 1974, p. 7). È da rilevare che Marrone contribuì a correggere il testo di Basilici e che le righe appena citate appaiono sottolineate, probabilmente ad opera dello stesso poeta trapanese. Anche Alfredo Barbina riporta, riprendendola dalla monografia di Luigi Ferrante (1955), una tessera nella ricostruzione di tale amicizia; si tratta di una lettera del 29 dicembre 1916 di Luigi Pirandello al figlio Stefano, al tempo prigioniero di guerra:

Stefanuccio mio, abbiamo ricevuto la tua del c.m. con insolita sollecitudine e con la lietissima sorpresa della tua fotografia inclusa, che puoi bene immaginarti quale e quanta gioia ci abbia arrecato! Ci siamo messi a studiare in tutti i modi e in tutti i sensi il tuo aspetto, e chi ha manifestato un parere e chi un altro; ma ci è parso infine di poter convenire almeno in questo: che non sei molto dimagrito, come si temeva. [...] C'erano con noi, al momento dell'arrivo della lettera, Nino Martoglio, Tito Marrone e San Secondo, venuto da Venezia per ragioni di servizio (riparte stasera); e tutti e tre si son mostrati molto contenti di rivederti in effigie e m'hanno incaricato di salutarti affettuosamente (Barbina, 1998, p. 12).

Nello stesso volume viene riprodotta dall'autore una cartolina, non datata ma risalente molto probabilmente agli inizi del Novecento, scritta da Rosso di San Secondo e indirizzata a Tito Marrone, con in calce due righe autografe di Pirandello. Ripropongo il breve testo perché contiene un elemento degno di nota, ovvero il riferimento a *Cola Berretta*, un testo teatrale scritto a quattro mani da Rosso di San Secondo e Marrone, rimasto inedito e oggi disperso, poiché non è contenuto né presso il "Fondo Pier Maria Rosso di San Secondo" (non ancora del tutto riordinato, per la verità), conservato alla Biblioteca Comunale di Camaiore, in provincia di Lucca (dove tra l'altro è possibile leggere alcune lettere inviate da Marrone a Rosso e a sua moglie, Inge Reidlich), né fra le carte di Marrone, che ho avuto la possibilità di visionare a Roma presso gli eredi.

Soriano del Cimino, 23. Caro Tito, al Valle viene la compagnia Guasti e C.i che fa per noi e per Cola. Preparalo dunque. Bisogna farlo leggere. Io sono qui da un mese, il 10 ottobre sarò a Roma. Bisogna pensarci seriamente. Ciao tuo S. Secondo. Saluti affettuosissimi dal suo Luigi Pirandello (Barbina, 1998, p. 64).

Diventa utile a questo punto comprendere in che modo Pirandello e Rosso di San Secondo abbiano lasciato traccia, nelle loro opere, del sodalizio con Tito Marrone. Si tratta di una traccia notevole, poiché il poeta e commediografo trapanese entra con prepotenza in due testi narrativi dei suoi più noti amici. Indicativo dei rapporti con i due noti scrittori, inoltre, è il "tu" colloquiale utilizzato da Rosso di San Secondo, indice di una certa familiarità con il collega, mentre Pirandello si firma "suo", a dimostrazione di un legame certo meno stretto.

Luigi Pirandello pubblica nel 1911 *Suo marito*, romanzo sul quale lavora almeno dal 1909 e che ha una particolare storia editoriale poiché, com'è noto, l'autore lavorerà per anni ad una nuova versione destinata a rimanere incompleta (Pirandello, 1911). Le due versioni sono oggi confrontabili nel volume I dell'edizione di *Tutti i romanzi*, curata da Giovanni Macchia e Mario Costanzo (Pirandello, 1973).

Il romanzo contiene *in nuce* alcune delle tematiche e delle strategie narrative visibili anche negli scritti più noti, e sicuramente si presta a diversi livelli di lettura. Qui interessa soprattutto la descrizione dei circoli intellettuali romani nonché della stessa protagonista Silvia Roncella, esemplata, com'è risaputo, sulla figura di Grazia Deledda; *Suo marito*, insieme a *I vecchi e i giovani*, mette in evidenza la figura dell'intellettuale, in particolar modo dell'intellettuale umorista, all'inizio del Novecento (Rambelli, 2001, pp. 33-65), ma presenta anche altre chiavi di lettura: ad esempio Guglielminetti (2006, pp. 152-156) ha ritrovato nella Roncella tratti della moglie di Pirandello, Antonietta, nonché di Sibilla Aleramo, l'altra nota scrittrice dell'epoca insieme alla Deledda; la volontà dell'autore di affrontare la questione della letteratura 'femminile' è evidente e costituisce un aspetto specifico del testo. Un'altra ottica secondo la quale potrebbe essere analizzato il romanzo è senz'altro il discorso metalinguistico: attraverso la descrizione di scrittori e drammaturghi è possibile risalire alla particolare relazione, ovviamente fondamentale nell'autore siciliano, fra scrittura narrativa e drammatica e alle interferenze che ne derivano (O'Rave, 2001, pp. 21-34). Il rapporto con l'autobiografia si lega ad un ulteriore elemento presente nel romanzo, ovvero ai riferimenti interni alle opere dello stesso Pirandello, secondo una linea che si riscontra costantemente nella sua produzione. Le continue autocitazioni e i rimandi ad altre opere sono una cifra costante nella narrativa e nel teatro pirandelliani (Macchia, 1981). In *Suo marito* per esempio troviamo il titolo di *Ciascuno a suo modo*, scritto sull'orologio del campanile della

chiesa del paese dove la Roncella trascorre alcune settimane per riprendersi dal parto insieme alla suocera e al figlioletto. In questo caso non si tratta di semplice autocitazione: riflettendo sul senso di quelle parole, la Roncella diverrà consapevole del cambiamento avvenuto nella sua esistenza e inizierà a maturare la decisione di allontanarsi dal marito. Anche i titoli delle opere della Roncella fanno riferimento in diversi casi a quelli di Pirandello: si pensi al racconto dell'autrice *Se non così*, che verrà messo in scena con il titolo di *La ragione degli altri*, oppure al particolare percorso del dramma roncelliano *La nuova colonia*, che nella variante del 1941 ha per titolo *L'isola nuova*, perché nel 1928 *La nuova colonia* era stato rappresentato proprio da Pirandello.

A questo punto è possibile isolare uno degli aspetti più singolari del romanzo, ovvero la descrizione dell'ambiente letterario romano di inizio secolo. Oltre allo scavo delle personalità dei coniugi, nel romanzo assume un netto rilievo la satira all'ambiente dei circoli letterari romani. Man mano che, all'interno della relazione matrimoniale fra Silvia e Giustino, emerge la progressiva affermazione letteraria della moglie che di fondo logora il rapporto fra i due fino al culmine simbolico della morte del loro unico figlio, l'attenzione del lettore si concentra sull'affresco della cerchia intellettuale (o pseudo-intellettuale), letteraria e giornalistica, che ruota attorno alla coppia. Pirandello si prende gioco della mondanità e la frivolezza di un mondo al quale, sia pure in maniera conflittuale, egli stesso appartiene. Roma è, insieme alla Sicilia, l'ambiente maggiormente utilizzato da Pirandello per i suoi intrecci narrativi, e in questo caso si nota tutta la sua distanza dalla Roma barocca o dalla visione classica della capitale. Mazzacurati parla, a proposito della seconda vita di Mattia Pascal, del suo soggiorno nelle "metropoli opache" (Mazzacurati, 1998, pp. 118-119), lontane dagli sfolgorii dannunziani: la stessa piazza San Pietro di *Suo marito* è più volte descritta di notte, quando l'acqua delle fontane sembra l'unico elemento vivo in un contesto di immobilità perpetua. In effetti la Roma di Pirandello ha l'aria di una 'città morta', chiusa nel suo passato glorioso ma incapace di vivere il presente. In quest'analisi non ci sono fascinazioni decadentistiche, ma emergono la tristezza e l'amarezza nel descrivere la città all'inizio del Novecento. I luoghi dove l'azione si svolge sono quelli della Roma moderna, umbertina: via Alessandria e i quartieri della stazione ferroviaria, oltre ai quartieri Prati e Macao. Così descrive la città Silvia Roncella, catapultata da Taranto in un contesto a lei sconosciuto e che a volte le sembra persino ostile.

Bastava soltanto proferire questo nome – Roma – perché tanti e tanti si sentissero obbligati all'ammirazione, all'entusiasmo. Sì, aveva ammirato anche lei; ma con senso d'infinita tristezza: aveva ammirato le ville solitarie, vegliate dai cipressi; gli orti silenziosi del Celio e dell'Aventino, la tragica solennità delle rovine e di certe vie antiche come l'Appia, la chiara freschezza del Tevere... Poco la seduceva tutto ciò che gli uomini avevano fatto e detto per fabbricare innanzi ai loro stessi occhi la propria grandezza. E Roma... sì, una prigione un po' più grande, dove i prigionieri apparivano un po' più piccoli e tanto più goffi, quanto più gonfiavano la voce e si sbracciavano a far più larghi gesti (Pirandello, 1973, pp. 645-646).

Il riferimento alla via Appia non è forse casuale, e certamente è funzionale al nostro discorso. La via Appia, soprattutto nella sua parte più rurale, che dalle catacombe di San Sebastiano andava verso l'esterno, lungo la strada che oggi porta all'aeroporto di Ciampino, è stata una delle vie più amate dai crepuscolari romani e in particolare dal cenacolo di Corazzini, Fausto Maria Martini, Alberto Tarchiani e ovviamente Tito Marrone. Pirandello fa apparire lo stesso Marrone in una delle

principali scene iniziali del romanzo *Suo marito*, all'interno del grande affresco sulla società letteraria romana del primo decennio del Novecento. I tratti della sua descrizione sono esplicitamente caricaturali: Attilio Raceni, direttore della rivista femminile *Le Muse*, organizza un banchetto in onore di Silvia Roncella, appena giunta insieme al marito da Taranto. Durante il banchetto, che vede la scrittrice fortemente a disagio in mezzo ai vari protagonisti del 'circolo letterario' della capitale – critici, scrittrici d'appendice, uomini politici e donne mondane –, viene presentato anche un giovane scrittore dall'aspetto vagamente comico:

Sopravvenne, saltellando secondo il solito suo, il giovine giornalista tirocinante Tito Lampini, Ciceroncino come lo chiamavano, autore anche lui d'un volumetto di versi; smilzo, dalla testa secca, su un collo da cicogna, riparato da un solino alto per lo meno otto dita (Pirandello, 1973, p. 606).

Vi sono certamente in tale descrizione, come ha notato per primo Wolfgang Sahlfeld (2001), alcuni elementi reali della biografia di Marrone: innanzitutto il nome, Tito, comune sia al personaggio della finzione che al poeta (anche se va ricordato che Tito era un nome d'arte, poiché il nome di battesimo di Marrone era Sebastiano Amedeo); in secondo luogo la menzione del "volumetto di versi" (Marrone aveva pubblicato nel 1907 la raccolta *Le gemme e gli spettri*); in ultima istanza l'allusione all'attività giornalistica (Marrone era diventato condirettore della rivista *La Vita Letteraria* nel 1907). Accanto a questi elementi 'reali', come accade spesso in Pirandello e come è molto frequente nel romanzo *Suo marito*, ve ne sono altri di pura invenzione: la descrizione fisica, per esempio, non corrisponde affatto alla persona di Marrone, ma ne è piuttosto una caricatura, a cominciare dal carattere fanciullesco del personaggio (ben esemplificato con quel "saltellando come al solito suo") fino all'eccessivo realismo del corpo e del capo ("smilzo, dalla testa secca, su un collo da cicogna"). Jurišić (2012, pp. 67-93) ha creduto di riconoscere nella descrizione di Lampini la figura di D'Annunzio, in virtù del suo soprannome "il cicognino", proveniente dal nome dell'istituto superiore in cui aveva svolto gli studi. È però difficile pensare che Pirandello potesse alludere a D'Annunzio come "autore anche lui d'un volumetto di versi".

Si potrebbe pensare ad una descrizione irriverente da parte di Pirandello, ma così non è, per una serie di ragioni. La prima si lega allo specifico impiego delle metafore animalesche, che nell'autore siciliano rivestono un'importanza particolare (Zangrilli, 2000, p. 133). Il bestiario pirandelliano crea infatti una "zoologia fantastica" in cui la figura dell'animale spesso si presenta per raffigurare temi e argomenti con un simbolismo non facile da decifrare. Il bestiario di Pirandello è inesauribile, insolubile, complesso quanto lo è la realtà stessa degli animali, impenetrabile in fondo ancora oggi. In tal senso la metafora della cicogna e le altre con animali presenti in *Suo marito* sono ambigue, poiché rivelano al tempo stesso delle verità, ma ne nascondono altrettante.

La seconda motivazione può essere riferita alle modalità di messa in scena, all'interno del testo, dei personaggi della Roma letteraria del tempo. Prendiamo un altro esempio nel romanzo, il già citato Attilio Raceni, che certamente nell'economia dell'opera riveste un'importanza maggiore di Tito Lampini. Nel giornalista Raceni, Sahlfeld ha creduto di ritrovare Giovanni Cena, all'epoca molto amico di Pirandello. Ebbene, anche in questo caso l'autore inserisce reali elementi biografici (sia Cena che Raceni sono direttori di una rivista) accanto ad altri di pura invenzione (la rivista femminile di cui Raceni è direttore non ha davvero nulla a che vedere con *La Nuova Antologia* che Cena dirigeva all'epoca); inoltre Cena al tempo era un caro amico di

Pirandello, mentre in *Suo marito* Raceni è un personaggio ridicolo, del tutto immerso nel mondo frivolo e mondano. Non si tratta dunque di precisi obiettivi critici, quanto piuttosto di un discorso più generale che coinvolge sia Marrone/Lampini che Raceni/Cena. Pirandello inserisce elementi reali e fittizi nella costruzione dei personaggi, che diventano così ‘maschere’ adatte a illustrare l’ambiente su cui l’autore vuole porre l’attenzione.

Infine si può dire che le situazioni grottesche davanti alle quali la Roncella si trova durante il banchetto siano assolutamente funzionali al suo disagio: le caricature, insomma, non sono *ad personam*, ma vanno lette alla luce della costruzione narrativa. In *Suo marito* Pirandello ha passato nel tritacarne della satira tutto il mondo letterario romano dell’epoca, senza intenzioni denigratorie nei confronti dei singoli, ma prendendo spunto dalle personalità dei singoli.

Per quanto riguarda la rappresentazione dei cenacoli e dei protagonisti della scena romana di inizio secolo, Pirandello nel romanzo non si limita a descrivere i letterati, ma inserisce in modo molto accurato anche i luoghi in cui questi erano soliti riunirsi. La scena del banchetto, per esempio, contiene un altro elemento decisivo per comprendere i riferimenti al movimento crepuscolare. I invitati infatti si riuniscono al ristorante Castello di Costantino, che viene così descritto:

Aspettate: al Castello di Costantino. Ecco. Delizioso. Nella sala vetrata, con tutta la campagna davanti... i monti Albani... i Castelli... e poi, di fronte, il Palatino... sì, sì, là... è un incanto! Senz’altro (Pirandello, 1973, p. 601).

Inizialmente in tale riferimento Sahlfeld aveva visto il Castello dei Cesari, in via Santa Prisca, che è collocato sull’Aventino (dunque al tempo davvero con la campagna davanti) e che era un luogo di ritrovo abbastanza consueto per Corazzini e il suo gruppo. In realtà però Pirandello ha in mente un altro locale, utilizzato dai commediografi e dalle loro *troupe* per festeggiare le prime dei loro spettacoli. Tale locale, dal nome Castello di Costantino, fu ‘inaugurato’ proprio da Tito Marrone, che vi andò dopo la rappresentazione della sua traduzione dell’*Aulularia* di Plauto, nel 1903 (Porzio, 1958, p. 25). Per la creazione della scena del banchetto, oltre ad avere in mente alcuni banchetti celebri fra i suoi colleghi ed amici (in particolare un banchetto in onore di Fogazzaro), Pirandello ha utilizzato il luogo in cui l’azione si svolge alla stregua di un personaggio: come nel caso di Marrone/Lampini e di Cena/Raceni (ma anche di Roncella/Deledda), il nome del ristorante, Il Castello di Costantino, si rifà al luogo in cui si festeggiavano le prime teatrali, ma assume caratteristiche di un altro luogo, il Castello dei Cesari caro ai crepuscolari.

Per quanto riguarda la rappresentazione dei cenacoli nel romanzo, Pirandello, in tono stavolta leggermente più amareggiato, ne traccia una descrizione piuttosto precisa, identificandone i movimenti interni e i meccanismi di potere. In un certo senso la costituzione dei cenacoli si lega alla nuova conformazione della città e al ruolo degli intellettuali nell’industria letteraria:

Pensava che tutti costoro vivevano a Roma come avrebbero potuto vivere in qualunque altra città moderna, e che la nuova popolazione di Roma era composta da gente come quella, bastarda, fatua e vana. Che sapevano di Roma tutti costoro? Tre o quattro frasucce retoriche. Che visione ne avevano? Il Corso, il Pincio, i caffè, i salotti, i teatri, le redazioni dei giornali... Eran come le vie nuove, le case nuove, senza storia, senza carattere, vie e case che avevano allargato la città solo materialmente, e svisandola. Quando più angusta era la cerchia delle mura, la

grandezza di Roma spaziava e sconfinava nel mondo; ora, allargata la cerchia... eccola là, la nuova Roma (Pirandello, 1973, 609).

Ci troviamo di fronte a un Pirandello disilluso, che descrive gli autori che Lucio D'Ambra (1930, p. 19) definì "veterani della cinquantina", intendendo con questo gli scrittori che erano obbligati a scrivere almeno cinquanta articoli al mese per sopravvivere con quello che pagavano allora i giornali. Nella breve citazione è palese la critica ai letterati dell'inizio del Novecento, che si ritrovavano nei cenacoli e sviluppavano un'orgogliosa identità nel contempo elitaria e povera. A tale visione pessimistica del presente, si contrappone, in un movimento alterno fra ironia e disillusione che pervade l'intero romanzo, uno sguardo senz'altro ironico, pur non privo di sarcasmo, verso gli amici dell'epoca:

Ciascuno, dentro di sé, faceva una critica più o meno acerba dell'altro; ciascuno avrebbe voluto che si parlasse di sé, della sua ultima pubblicazione; ma nessuno voleva dare all'altro questa soddisfazione. Due magari parlavano piano fra loro di ciò che aveva scritto un terzo ch'era pur lì, poco discosto, e ne dicevano male; se poi questi si avvicinava, cambiavano subito discorso e gli sorridevano. C'erano i malinconici annojati e i rumorosi come il Luna. E quelli invidiavano questi, non perché ne avessero stima, ma perché sapevano che alla fine la sfrontatezza trionfa. Essi li avrebbero molto volentieri imitati; ma, essendo timidi, e per non confessare a sé stessi la propria timidezza, preferivano credere che la serietà dei loro intenti li trattenesse dal fare altrettanto (Pirandello, 1973, p. 611).

MARRONE E ROSSO DI SAN SECONDO. Il caso di Rosso di San Secondo è invece differente e se possibile ancora più evidente rispetto al romanzo di Pirandello. Il rapporto con Marrone d'altronde era molto stretto, tanto che il più esperto e noto amico si era offerto di aiutarlo a terminare un paio di drammi che Marrone non riusciva a concludere (oltre al già citato caso di *Cola Berretta*, opera teatrale a quattro mani oggi dispersa). Non deve stupire quindi che il romanzo *Incontri di uomini e di angeli* (Rosso di San Secondo, 1946), pubblicato in prima edizione nel 1946, sia totalmente imperniato sulla figura di Tito Marrone, come hanno giustamente notato sia Sahlfeld sia Giuseppe Savoca nella Prefazione all'edizione del romanzo da lui curata. Nel libro viene narrata la storia d'amore fra Vittorio Mesoni, giunto da Trapani a Roma insieme al padre, il professor Giacomo Mesoni, e la giovane Valeria Bellaria. Anche dai pochi cenni biografici apposti in apertura è possibile dedurre la quasi perfetta simbiosi con il personaggio creato da Rosso di San Secondo; in entrambi i casi il mestiere del padre è il medesimo, come identico risulta il percorso di studi del figlio. Allo stesso modo, se si confrontano temporalmente i principali avvenimenti della vita di Marrone e del personaggio letterario Mesoni, è semplice notare come tali eventi coincidano (dai lutti di padre e fidanzata fino alle prime pubblicazioni), avvalorando l'ipotesi che *Incontri di uomini e di angeli* sia anche un romanzo sull'amico poco noto al grande pubblico, una sorta di omaggio per una sensibilità poetica che aveva ispirato nel corso degli anni Rosso di San Secondo ma non era riuscita ad emergere dai cenacoli e dalle cerchie degli addetti ai lavori. Si è inoltre fatto riferimento al lungo silenzio che ha contraddistinto la carriera di Tito Marrone: in *Incontri di uomini e di angeli* l'autore ne svela la motivazione che al tempo non era nota. La giovane fidanzata di Marrone (che nel romanzo diventa Valeria Bellaria) era morta molto giovane e il poeta aveva impiegato diverso tempo per riprendersi dal lutto. Poiché tale romanzo è il primo dopo la conversione di Rosso di San Secondo, nel testo il dolore per la morte della giovane viene in un certo senso

‘rielaborata’ dal protagonista in vista di una vita edulcorata ed eterna in un aldilà che appartiene di diritto ai due amanti, vista l’assoluta purezza del loro amore. Ma più che la trama, interessano qui le descrizioni di Tito Marrone e i rimandi alla citata opera pirandelliana. Scrive Rosso:

Tu, caro Mesoni, sei poeta. Forbitissimo letterato, sei poeta, nel senso che esprimi pienamente quel che senti profondamente, e quel che senti non è comune, è personalissimo, perciò assolutamente originale (Rosso di San Secondo, 1946, p. 31).

Come si può vedere, Rosso di San Secondo, rispetto a Pirandello, si sofferma più sulle capacità poetiche dell’amico, esulando dalla descrizione fisica e ovviamente da qualsiasi aspetto caricaturale, che poco si addice alla struttura e al senso del romanzo. Ciò che desta maggior interesse in *Incontri di uomini e di angeli* è la possibilità di ritrovare, in una sorta di contrappunto, non solo alcuni personaggi presenti in *Suo marito*, ma anche lo stesso Pirandello, nonché l’editore fiorentino Quattrini che ne pubblicò la prima edizione. Oltre al cenacolo del giovane Mesoni, in cui è possibile vedere il gruppo crepuscolare di Corazzini, Rosso di San Secondo descrive infatti un cenacolo di autori più maturi e affermati, amici in particolare del padre di Mesoni. In tale gruppo di letterati non è difficile riconoscere il cenacolo del caffè Bussi al quale partecipava Pirandello, che nel romanzo dell’amico si eleva sugli altri letterari. Inoltre nel libro viene descritta l’ascesa professionale del giovane editore Aurelio Boldrini, mutuato sulla figura di Attilio Quattrini, vero e proprio padrone dei ‘suoi’ scrittori oltre che artefice di carriere letterarie e di repentini declini. Uno degli episodi che Rosso di San Secondo narra fa riferimento in maniera esplicita alle vicissitudini della pubblicazione del romanzo pirandelliano, dovute al risentimento della Deledda.

Tale gioco di rimandi e riprese, all’interno dei testi di Rosso di San Secondo ma anche di autori a lui contemporanei, è costante e tra l’altro non sembra un azzardo asserire che una delle fonti per il romanzo possa essere stata proprio *Suo marito*, che nel 1941 era stato ristampato con un titolo differente e che probabilmente l’autore aveva riletto. L’amicizia di entrambi nei confronti di Marrone ha fatto il resto: oggi *Incontri di uomini e di angeli*, al di là della qualità letteraria e dell’importanza nell’economia delle opere di Rosso, rimane una delle testimonianze più preziose e complete sulle sue vicende biografiche.

CONCLUSIONE. Le vicissitudini letterarie di Tito Marrone meritano senza dubbio attenzione, poiché si tratta di uno scrittore che ha collaborato con alcune fra le maggiori personalità del nostro Novecento; forse è giunta l’ora di studiarlo anche al di fuori di contributi regionali e locali che, per quanto valenti e generalmente ben documentati, non sempre riescono a contestualizzarne l’opera nel panorama nazionale.

Risultano di particolare urgenza due operazioni: la prima è la pubblicazione completa e commentata delle sue poesie, comprese quelle risalenti alla prima giovinezza, per mostrarne le evoluzioni, i riferimenti iniziali e successivi, nonché i rapporti con il crepuscolarismo e il simbolismo. L’edizione della Breschi del 1974 è solo un’antologia che, pur valida e ancora utile, necessita oggi di un aggiornamento soprattutto in seguito agli studi di Angela Ida Villa (199) e Giuseppe Farinelli (1998). Per il teatro di Marrone sono state recentemente pubblicati, con una breve introduzione critica, tutti gli atti e i drammi scritti o rappresentati (Marrone, 2001). Occorrerebbe un lavoro del genere anche per la poesia.

La seconda operazione è legata strettamente alla prima: si tratta di recuperare i non pochi inediti e gli scritti autografi di Marrone, nella quasi totalità (tranne i pochi citati nell'archivio di Rosso di San Secondo e qualche lettera privata di scarsa importanza per il nostro lavoro custodita nella Biblioteca Fardelliana di Trapani) custoditi dall'erede a Roma, che ringrazio perché ho avuto la possibilità di visionarli. Va da sé che lo studio di tali documenti inediti potrebbe permettere una collocazione precisa del ruolo che Marrone ha svolto nella cultura del primo Novecento e anche del rapporto con Corazzini. D'altronde l'acquisizione degli autografi risulterebbe di grande importanza anche per l'analisi del movimento crepuscolare, visto che gli scritti originali dei vari Corazzini, Tarchiani e Martini sono davvero rari e anche l'edizione commentata dalla Villa delle opere di Corazzini (1999) è basata esclusivamente sui testi pubblicati, poiché non è stato possibile recuperare gli autografi. Una ragione ulteriore per continuare ad approfondire i testi di Tito Marrone.

Riferimenti bibliografici:

- Barbina, A. (1998). *Elegie ad Amaranta. Ricerche e documenti su Rosso di San Secondo*. Roma: Bulzoni.
- Breschi, D. (1974). *Notizia bio-bibliografica*. In T. Marrone, *Antologia poetica* (pp. 4-9). Napoli: Guida.
- Corazzini, S. (1999). *Opere. Poesie e prose* (A.I. Villa, cur.). Roma-Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- D'Ambra, L. (1930). *Il ritorno a fil d'acqua*. Milano: Corbaccio.
- Donini, F. (1949). *Vita e poesia di Sergio Corazzini* (prefazione di A. Palazzeschi). Torino: De Silva.
- Farinelli, G. (1998). «*Vent'anni o poco più*». *Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Milano: Edizioni Otto/Novecento.
- (2005). *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Roma: Carocci.
- Ferrante, L. (1955). *Pirandello*. Firenze: Parenti.
- Fratini, A. (1969). Alle origini della poesia crepuscolare. Tito Marrone. *Nuova Antologia*, 53(4), 51-68.
- Gianelli, G. (1904). *Mentre l'esilio dura*. Torino: Streglio.
- Guglielminetti, M. (2006). *Pirandello*. Roma: Salerno Editrice.
- Jurišić, S. (2012). La presenza assente: la filigrana dannunziana ne *Il fu Mattia Pascal*. In B. Van den Bossche (ed.), *Finzioni & finzioni. Illusioni e affabulazioni in Pirandello e nel modernismo internazionale*. Atti del convegno internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010 (pp. 139-154). Roma-Leuven: Bulzoni/Leuven University Press.
- Macchia, G. (1981). *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori.
- Marrone, T. (1899a). *A Carlo Alberto. Ode*. Trapani: Tipografia Fratelli Messina.
- (1899b). *Cesellature*. Trapani: Tipografia Fratelli Messina.
- (1905, 12 novembre). Nota drammatica. F.T. Marinetti, *Le Roi Bombance*, tragédie satirique en 4 acts, en prose (Paris, Société Mercure de France, MCMV). *Rivista di Roma*, 4.
- (1907). Erma bifronte di Luigi Pirandello. *La Vita Letteraria*, 1(1), 3.
- (1950). *Esilio della mia vita (1945-1948)*. Roma: Pagine Nuove.

- (1974). *Antologia poetica* (D. Breschi, cur.). Napoli: Guida
- (2001). *Teatro* (con un saggio introduttivo di S. Mugno). Palermo: ISSPE.
- (2006). *Saggi di critica letteraria e teatrale* (S. Mugno, cur.). Palermo: ISSPE.
- Martini, F.M. (1930). *Si sbarca a New York*. Milano: Mondadori (nuova edizione 2008, a cura di G. Baldassarri. Roma: Salerno Editrice).
- Marvardi, U. (1967). Un precursore: Tito Marrone. *Persona*, 4, 25-26.
- (1979). Tito Marrone proto-crepuscolare. In AA.VV., *Letteratura Italiana. Novecento. I Contemporanei* (vol. I, pp. 818-824). Milano: Marzorati.
- Mazzacurati, G. (1998). *Stagioni dell'apocalisse* (introduzione di M. Palumbo). Torino: Einaudi.
- Miligi, G. (1989). *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia – 1900/1918*. Messina: Sicania.
- Mugno, S. (ed.) (1993). *Tito Marrone, poeta e commediografo trapanese fra crepuscolarismo e futurismo*. Palermo: Isspe.
- (1995). *Trapani futurista*. Palermo: Isspe.
- O'Rave, C. (2001). Authors and authenticity: *Suo marito* between theory and practice of artistic creation. *Pirandello Studies*, 22(3), 21-34.
- Pirandello, L. (1911). *Suo marito*. Firenze: Quattrini.
- (1973). *Tutti i romanzi*, Vol. I (a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo). Milano: Mondadori.
- Porzio, N. (1958). Il poeta che fermò l'orologio. *Iniziativa*, 4, 25.
- Rambelli, P. (2001). Il contributo di *Suo marito* e de *I vecchi e i giovani* allo sviluppo della figura dell'intellettuale umorista. *Pirandello Studies*, 22(3), 33-65.
- Rodenbach, C. (1892). *Bruges-la-morte*. Paris: Flammarion [trad. italiana a cura di F. M. Martini. Roma: Voghera, 1907].
- Rosso di San Secondo, P.M. (1946). *Incontri di uomini e di angeli*. Milano: Garzanti.
- Ruberti, G. (1905). *Le fiaccole*. Roma: Casa Editrice Nazionale.
- Sahlfeld, W. (2001). *Già un siciliano complicato... La sfera pubblica letteraria nel romanzo del primo Novecento*. Berna: Peter Lang.
- Sgroi, F. (1983). Tito Marrone, un poeta galantuomo. *La Fardelliana*, 1(1), 85-98.

- Solmi, S. (1963). *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*. Milano: Il Saggiatore.
- Tuscano, P. (1981). Gozzano e i crepuscolari nella critica dell'ultimo decennio. *Cultura e scuola*, 12(2), 30-50.
- Villa, A.I. (1999). *Neoidealismo e rinascenza latina fra Otto e Novecento. La cerchia di Corazzini: poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*. Milano: Led.
- Viola, C.G. (1943). Tito Marrone scrittore segreto. *Scenario*, 2(1), 12-21.
- Zangrilli, F. (2000). Bestiario pirandelliano. *Campi immaginabili*. 23(2), 122-136.

Almas (fragmento de ‘Le vergini folli’)

*Souls (fragment of The crazy virgins)**

Amalia Guglielminetti (Turín, 1881 – 1941)

Traducción de Berta González Saavedra

* Poemas extraídos de, *Anime*, primera parte de *Le vergini folli* (Turín: 190).

Traducción recibida el 21/07/2019 y publicada el 015/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Amalia Guglielminetti nació en Turín en 1881. Tuvo una formación escolar de corte religioso, condicionada por la presencia de su abuelo, que asumió el papel de *pater familias* tras la muerte del padre de Amalia. Su primer libro de poemas se publicó en 1901, pero fue considerado demasiado infantil y sencillo. Con el segundo, en cambio, *Le vergini folli* (del cual hemos traducido la primera sección, dedicada a las almas), alcanzó el éxito y sus versos, bien estructurados y de gran perfección técnica, le valieron los elogios de su profesor, Arturo Graf, del crítico Dino Mantovani y del poeta Guido Gozzano, sobre todo por la espontaneidad que desbordan. Sin embargo, ella consideraba que apenas había rozado la esencia del arte y consideró que debía seguir trabajando para alcanzar ese estado. Amalia Guglielminetti fue una escritora muy prolífica que se dedicó no solo a la poesía, sino también al teatro (tanto comedia como tragedia) y a la novela. Tras un intento de ser periodista en Roma, volvió a Turín, donde murió en 1941 a causa de una herida que se hizo cuando bajaba a un refugio antiaéreo.

Palabras clave: Amalia Guglielminetti; *Le vergini folli*; crepuscularismo; traducción

ABSTRACT: *Amalia Guglielminetti was born in Turin in 1881. He had a religious school education, conditioned by the presence of his grandfather, who assumed the role of pater familias after the death of Amalia's father. His first book of poems was published in 1901, but it was considered too childish and simple. With the second, however, Le vergini folli (of which we have translated the first section, dedicated to souls), he achieved success and his verses, well structured and of great technical perfection, earned him the praise of her teacher, Arturo Graf, of the critic Dino Mantovani and of the poet Guido Gozzano, especially because of their spontaneity. However, she considered that she had barely touched the essence of art and considered that she should continue working to reach that state. Amalia Guglielminetti was a very prolific writer who dedicated herself not only to poetry, but also to theater (both comedy and tragedy) and narrative. After an attempt to become a journalist in Rome, he returned to Turin, where he died in 1941 because of an injury done when he was going down to an air raid shelter.*

Keywords: Amalia Guglielminetti; *Le vergini folli*; Almas; poetry; crepuscularism

HERMANAS...

Hermanas, yo erraba por táticos senderos,
ya a la sombra oscuros y ya claros al sol,
cuando muchachas en blanco y largo tul
se me acercaron con paso ligero.

Una portaba en los ojos trémulos deseos,
otra los labios anhelantes de lindos cuentos.
Cada una me susurró palabras
cautas desvelando sus suaves misterios.

Parecía cada una flor de junquillo,
un tallo de ligustro o de gladiolo,
y se abrieron de tal maravilloso modo

que luego yo: – “No sé si buen hado os manda”,
respondí. – “A cada una le robo su secreto:
ojalá sepa con ellos modelar digna guirnalda”.

SORELLE...

Sorelle, io errava taciti sentieri,
scuri or nell'ombra ed or chiari nel sole,
quando fanciulle in bianche lunghe stole
m'accostaron coi lor passi leggieri.

Chi avea negli occhi trepidi pensieri,
chi labbra vaghe di leggiadre fole.
A me ciascuna bisbigliò parole
caute, svelando tenui misteri.

Pareva ognuna un fiore di giunchiglia,
uno stel di ligustro o di giaggiolo,
e s'atteggiaron tutte a meraviglia

poi ch'io: – Non so se buon destin vi manda –
risposi. – A ognuna il suo segreto involo:
ch'io ven sappia foggjar degna ghirlanda.

LAS MÁS ALABADAS

Y las ensalcé: – “Alabadas seáis, hermanas,
del puro lirio entre las puras manos,
iguales a inciertos albores antelucanos
en el ondear de las figuras espigadas.

Alabadas vosotras, de ojos dulces
de gacela, que un rayo cegará mañana
atónitas ante el florecer de un corazón humano
como de rosas en bellas primaveras.

Pero más alabadas vosotras, a quienes brilla en la mirada
temblor de llanto, y vosotras que de la más amarga
sangre del corazón bautizaréis el lirio.

Más alabada sea aquella que apriete
en el alma el sollozo y el sueño querido
sola, en la sombra de su duelo silenciado.

LE PIÙ LODATE

E le esaltai: – Lodate voi, Sorelle,
dal puro giglio fra le pure mani,
simili a incerti albori antelucani
nell'ondeggiar delle figure snelle.

Lodate voi, dagli occhi di gazzelle
dolci, che un raggio abbaglierà domani,
attonite a un fiorir di cuori umani
come di rose in primavere belle.

Ma più lodate voi, cui brilla al ciglio
tremor di pianto, e voi che del più amaro
sangue del cuor battezerete il giglio.

Più lodata colei che avrà premuto
nell'anima il singulto e il sogno caro
sola, nell'ombra del suo duolo muto.

AQUELLA QUE CALLA

Entonces vi a una que se llevaba el dedo
al labio e imploraba con ojos funestos.
A lo que: – “Hermana, – advertí – con estas
palabras mías quizá un oscuro dolor despierto.

Mas no te turbes porque parezca osado
mi discurso. Más te molestaría
si escondiera con feliz disfraz
el áspero mal que toda alegría nos ha quitado.”

Mi voz la conveció y sonrió
levemente asintiendo. Su helada
mano me ofreció reclinando la cara.

– “Hermana, – dijo – es necesario que veñe
esta herida. Está bien que yo oculta quede:
pero tú, por todo lo que yo callé y llore, habla”.

COLEI CHE TACE

Allora io vidi alcuna alzare il dito
al labbro ed implorar con occhi mesti.
Onde: – Sorella, – io l'ammonii, – con questi
miei detti io forse un duolo oscuro irritato.

Ma non ti turbi s'anche paia ardito
il mio parlar. Ben più te ne dorresti
s'io mascherassi sotto gaie vesti
l'aspro mal ch'ogni gioia ci ha rapito.

La voce mia la persuase a un riso
lievissimo d'assenso. La sua diaccia
mano mi porse reclinando il viso.

– Sorella, – disse, – d'uopo è pur celarla
questa ferita. È ben che occulta io giaccia:
ma tu, per quel ch'io tacqui e piansi, parla.

AQUELLA QUE DESESPERA

Me pareció que otra salía de su estupor
de fiebre para rogar con voz callada:
– “Habla también por mí. Deja que sienta de nuevo
arder la pasión de mi dolor,

deja que escuche, de tu labio evocador,
temblar este deseo que me asalta,
llorar la pasión que horrorizada
me llevó a envidiar a quien amando muere”.

– “Oh, desesperada, que te llegue la paz, olvida” –
le invoqué piadosamente. Y ella:
– “Buscando Olvido encontraré Locura”.

Besé sus manos y la silueta
grácil se esfumó como entre las vueltas
de un negro remolino de su melena.

COLEI CHE DISPERA

E parve un'altra uscir da un suo stupore
di febbre, per pregar con voce spenta:
– Anche per me tu parla. Ch'io risenta
arder la voluttà del mio dolore,

ch'io ascolti, pel tuo labbro evocatore,
tremar questo desìo che mi tormenta,
pianger la passione che sgomenta
mi trasse a invidiar chi amando muore.

– O disperata, a te sia pace. Oblia! –
Io le invocai pietosamente. Ed ella:
– Oblìo cercando incontrerò Follia.

Io baciai le sue mani e la figura
esile sparve, come fra le anella
di un gorgo nero, in sua capigliatura.

EL CANTO SERENO

Pero blancas trenzas brillaron al sol
 en serpenteantes giros de oro.
 Tintineantes voces exclamaron a coro:
 – “¿Quién reina en la juventud y quién en el dolor?”

Parecían florecer en intactas praderas,
 trayendo cándidas riquezas
 en la palma de las manos. Sus muñecas
 veteraban como tiernas violetas.

Hicieron una corona con sus rosados brazos
 y cantaron juntas: – “¡Amar, amar!”
 Parecían volar siguiendo el rastro del sueño.

Entonces una me señaló riendo: – “¿Vienes?”
 Me negué, con la vista fija en su mirada marina.
 No estaban mis ojos, sin embargo, tan serenos.

IL SERENO CANTO

Ma bionde treccie fulsero nel sole
 in serpentini avvolgimenti d'oro.
 Tinnule voci squillarono in coro:
 – Qui regna giovinezza e chi si duole?

Sembravano fiorir da intatte aiuole
 queste, recando un candido tesoro
 nel cavo delle palme. I polsi loro
 venavan quasi tenere viole.

Fecer corona di lor rosee braccia
 e cantarono insieme: – Amare, amare!
 Parean volar del sogno in su la traccia.

Quand'una m'accennò ridendo: – Vieni!
 io negai, fisa al suo sguardo di mare.
 Non eran gli occhi miei tanto sereni.

LAS IGNORANTES

Yo me retiré a la sombra de un abeto
y en el tronco rugoso me apoyé, dispuesta
a observar a aquel grácil grupo
abrir del corazón las alas secretas.

Tenían movimientos tan ágiles y discretos
que todas la gracias parecían en ellas recogidas.
Y ya que venían contentas adonde yo estaba,
les pregunté: – “¿Por qué pedís amar?”

Sonrieron todas como a un solo reclamo
y una dijo: – “Cosa alegre es amar,
y si el amor es un gozo, nosotras lo invocamos.”

Yo insinué: – “El amor la mente subyuga...”
Salieron en estampida y rieron ignorantes
gritando: – “¡Ah, calla! ¡Es hermoso aunque engañe!”

IGNARE

Io mi ritrassi all'ombra d'un abete
e al tronco scabro m'appoggiai, rivolta
ad observar quella leggiadra accolta
aprir del cuor le dolci ali segrete.

Avean movenze sì agili e discrete
ch'ogni grazia pareva in lor raccolta.
E poi che venner gaie alla mia volta,
le interrogai: – Perchè d'amar chiedete?

Sorriser tutte come a un sol richiamo,
ed una disse: – Lieta cosa è amare,
e se una gioia è amor, noi l'invochiamo.

Io insinuai: – Amore mente, affanna...
Sciamaron via e risero le Ignare
gridando: – Ah taci! È bello anche se inganna!

LA RENUNCIA

Pero aquellas que ya dijeron pensativas
 en la renuncia: – “Envuélveme con tu velo”
 florecían las sobras, como asfódelo
 de los lagos quedos que las orillas tienen roídas.

¿Fue quizá el sueño quien las anilló como casadas?
 ¿O el terror, o el temor, o un debacle
 de ilusiones, o un beso áspero de hielo
 que al “no” perenne su labio obligaba?

Vieron mi pensamiento en mi frente
 y me ciñeron con un murmurar
 fuerzas de agua que brotan de la fuente.

– “¿A quién entreabres selladas puertas?
 Es tan dulce refugiarse en esta sombra...
 No es la vida pero todavía no es la muerte”.

LA RINUNZIA

Ma quelle che già dissero pensose
 alla Rinunzia: – Avvolgimi in tuo velo, –
 fiorian dall'ombre, come l'asfodelo
 dai laghi immoti che le sponde han rôse.

Fu forse il sogno a inanellarle spose?
 O l'errore, o il timore, o uno sfacelo
 d'illusioni, o un bacio aspro di gelo
 al – no – perenne il labbro lor compose?

Videro il mio pensier su la mia fronte
 esse, e mi cinser con un mormorare
 lene d'acqua che sgorghi dalla fonte.

– A che dischiudi suggellate porte?
 Ci è sì dolce in quest'ombra dileguare...
 Non è più vita e non è ancora morte.

LA FIDELIDAD

– “La nuestra es muerte en vida”, – entonces tenue
gimió un lamento de abatida voz.
¡Con las manos al pecho formando una cruz
venían otras y con tan cansado paso!

Venían aquellas a quienes les fue prometido todo,
a quienes todo en flor segó la hoz atroz
blancas entre velos, bajo su precoz
luto, espiando la sombra de un ciprés crecido.

Y las vírgenes viudas, las esposas
sin boda, las consagradas a la memoria
de un amor, las fieles dolorosas

desfilaron, fúnebre teoría,
en actitud de piedad escultural
degustando gota a gota su agonía.

LA FEDELITÀ

– La nostra è morte in vita, – allor somnesso
gemette un lagno d'accorata voce.
Con le mani sul sen foggiate a croce
veniano altre, e con sì stanco incesso!

Venian quelle cui fu tutto promesso,
cui tutto in fior mietè la falce atroce,
bianche tra i veli, sotto il lor precoce
lutto, spiando l'ombra d'un cipresso.

E le vergini vedove, le spose
senza nozze, le sacre a una memoria
d'amore, le fedeli dolorose

sfilarono, funerea teoria,
in attitudin di pietà scultoria,
goccia a goccia gustando l'agonia.

POR AMOR

Aun más gozosas ante los ojos,
aunque tristes, se me aparecieron las Amadas,
con tal imagen de almas beatas
que yo caí extasiada, muda, de rodillas.

– “Que este fervor que en nosotras parece desbocarse,
nos consuma, como luciérnagas en verano.
No brillan más las antorchas en sagrados pórticos
que estos corazones nuestros tocados por tal llama”.

Y eran sus palabras luminosas
e igual las sonrisas y las frentes y sus ojos,
que yo hablando cubrí mi cara avergonzada.

– “Cantad todas vuestros cantos virginales”
– dije – “ya descende el amor con alas de oro
a celebrar con vosotras sus esponsales”.

PER AMORE

Tanto più gaudiose innanzi agli occhi,
tristi tuttor, m'apparvero le Amate,
in tal figura d'anime beate
ch'io me n'estasiai, muta, a ginocchi.

– Questo fervor ch'è in noi sembra trabocchi,
ne accenda, quasi lucciole d'estate.
Più non risplendon torcie in sacre arcate
che i nostri cuori da tal fiamma tocchi.

Ed erano i lor detti luminosi,
e i sorrisi e le fronti e gli occhi loro
sì, ch'io parlando il volto mi nascosi.

– Cantate tutti i canti verginali –
dissi. – Già scende Amor con ali d'oro
a celebrar con voi i suoi sponsali.

DESDÉN

Entonces se oyó en concorde tintineo
de un largo reír el eco del vecino
bosque. Cada una un hielo repentino
por sus venas sintió deslizarse.

Parecía vibrante de ironías amargas,
frío de desdenes el reír cristalino.
Retomaron las Amadas su camino
mas una duda rondaba sus frentes claras.

La sombra yo exploré. Sorprendí a las que reían
desdeñosas reunidas al pie de un roble
tratando de trenzar flores y palabras.

Les oí decir: – “De una áspera esclavitud se jacta
esa loca multitud. Nuestro corazón más noble,
ebrio de libertad, alegre canta”.

DISDEGNO

Allor s'udì concorde tintinnare
d'un lungo riso l'eco del vicino
bosco. Ciascuna un gelo repentino
lungo le vene si sentì guizzare.

Parea vibrante d'ironie amare,
freddo di sdegni il riso cristallino.
Ripigliaron le Amate il lor cammino,
ma un dubbio errava su le fronti chiare.

L'ombra io esplorai. Sorpresi le ridenti
disdegnose riunite a' pie d'un faggio,
intente ad intrecciar fiori e comenti.

Le udii: – Di un'aspra schiavitù si vanta
quel folle stuolo. Il nostro cuor più saggio,
ebro di libertà, ilare canta.

MÍSTICAS

Semejantes a grullas, migrantes a oriente,
sobreolaban las Místicas, tan calmadas,
en tal celestial sueño raptadas,
que cada acto suyo sonreía elocuente.

Del pasado olvidadas, del presente
inconscientes, ora vivían vidas
seráficas, ora se elevaban a infinitas
promesas, cuyo prometedo no miente.

Ya las frentes radiantes, como en
una aureola. Ya las largas pestañas,
como cegadas por el fervor, entrecerradas.

Ya junto al límite de la ribera
sagrada, donde el rey en clámide grana
dirá a cada una: – “Ven, esposa mía”.

MISTICHE

Simili a gru, migranti ad oriente,
trasvolavan le Mistiche, in sì mite,
in sì celestial sogno rapite,
ch'ogni atto lor ne sorrìdea eloquente.

Del passato obliose, del presente
inconscie, già viventi delle vite
serafiche, già assunte alle infinite
promesse, il cui promettitor non mente.

Già le fronti raggianti, quasi incluse
nell'aureola. Già le lunghe ciglia,
quasi abbagliate dal fulgor, socchiuse.

Già presso al limitar della vallea
sacra, ove il re in clamide vermiglia
dirà a ciascuna: – Veni Sponsa mea.

PEREGRINAS

Como romeros de camino a lugares santos
llegaban nuevas peregrinas
más bien semejantes a valquirias y a reinas
en el fiero ardor de sus rostros soñadores.

Fijaban la vista y los deseos al frente
en un rayo sin fin ascendente.
Coronas sobre las alabastrinas frentes
parecían llevar, corazas bajo los mantos.

Me acerqué a la que menos absorta iba
y una estrella me la mostró a mi mirada
engarzada en la bóveda cava.

– “Alta es la meta y la duda nos desalienta
– sonrió–, pero el querer nos empuja gallardo.
Largo es el camino, pero atenta está la escolta”.

PELLEGRINE

Come romei rivolti a' luoghi santi,
sopraggiungean nuove pellegrine,
ma simili a Valchirie ed a regine
nel fiero ardor de' bei volti sognanti.

Fissavan gli occhi e i desideri avanti
lungo un raggio ascendente senza fine.
Corone su le fronti alabastrine
parean portar, corazze sotto i manti.

Quella io accostai che meno assorta andava,
e una stella additò essa al mio sguardo,
incastonata nella volta cava.

– Alta è la mèta e il dubbio ci sconforta, –
sorrise. – Ma il voler sprona gagliardo.
Lungo è il cammin, ma vigile la scorta.

LA INVOCACIÓN

– “Oh, blancas peregrinas, que me acogéis
en vuestro grupo. Si un mal o una locura
de mi camino árido me desvía
vosotras sabias guías de un loco corazón seréis.

Vivaces tiene el sueño las alas. El querer
inquieta pero muy débiles. La larga travesía
yo temo desierta. Anhelante a cada umbría
me hace parar insaciable sed”.

Se entretuvieron a escuchar mi oración
las peregrinas, y con un parco gesto
me admitieron en su exigua facción.

Desde entonces sigo a mis nuevas hermanas,
buscando en el cielo con fervor despierto
mi flor de oro entre un florecer de estrellas.

L'INVOCAZIONE

– O bianche pellegrine, m'accogliete
nel vostro stuol. Se un male o una follia
dal mio cammino arido mi svia,
voi saggie guide a stolto cuor sarete.

Alacri ha il sogno l'ali. Irrequiete
ma ben fiacche il voler. La lunga via
deserta io temo. Anela ad ogni ombria
mi fa sostare insaziata sete.

Indugiarono a udir la mia preghiera
le pellegrine, e con un parco gesto
mi ammiser nella loro esigua schiera.

Ond'io seguí le mie suore novelle,
cercando in cielo con fervor ridesto
il mio fior d'oro tra un fiorir di stelle.

Traducción de Berta Gonzalez Saavedra

Antología de los ‘Poemas dispersos’

Anthology of the ‘Scattered poems’

Guido Gozzano (Turín, 1883-1916)

Traducción de José Muñoz Rivas

* “Poemas dispersos” es un conjunto de textos poéticos de Guido Gozzano procedentes de la edición Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1990 [1973].

Traducción recibida el 19/01/2019 y publicada el 015/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Guido Gozzano (Turín, 1883 - 1916) está considerado uno de los máximos exponentes del movimiento poético crepuscular italiano. Su prematura muerte hizo que solo viera publicados en vida dos poemarios, ambos de vital importancia en el contexto de la poesía italiana de principios de siglo, *La via del rifugio* (1907) e *I colloqui. Liriche* (1911). De su obra en prosa destacan los textos escritos tras su viaje a la India y publicados póstumamente en 1912 con el título *Verso la cuna del mondo. Lettere dal India*. Su obra se sitúa en la crisis surgida tras el estancamiento de la literatura decadente esteticista y clasicista de Gabriele D'Annunzio y Giovanni Pascoli, a los que supo oponer una poesía repleta de tierna ironía volcada en la recreación de interiores burgueses repletos de "buone cose di pessimo gusto" en la línea de los modelos franceses intimistas e impresionistas.

Palabras clave: Guido Gozzano; traducción; crepuscularismo; poesía

ABSTRACT: *Guido Gozzano (Turin, 1883 - 1916) is considered one of the greatest exponents of the Italian twilight poetic movement. Due to his premature, he only published two collections of poems in life, both of vital importance in the context of early-century Italian poetry, La via del rifugio (1907) and I colloqui. Liriche (1911). The texts written after his trip to India stand out and published posthumously in 1912 with the title Verso la cuna del mondo. Lettere dal India. His work has to be understood in the context of the crisis that arose after the stagnation of the decadent aestheticist and classicist literature of Gabriele D'Annunzio and Giovanni Pascoli, to whom he oppose a poetry full of tender irony turned to the recreation of bourgeois interiors full of "buone cose di pessimo gusto" in the line of the intimate and impressionist French models.*

Keywords: *Guido Gozzano; translation; crepuscularism; poetry*

EL CASTILLO DE AGLIÈ

... Princesse, pardonnez, en lisant cet ouvrage
 Si vous y retrouvez, crayonnés par ma main,
 Les traits charmants de votre image:
 J'ai voulu de mes vers assurer le destin...
 (Le chevalier de Florian
 à la Sérénissime Princesse de Lamballe).

Luego que el romano Pájaro el estandarte
 latino impuso en las ítalas tierras
 surgiste amenazador baluarte.

Surgiste amenazador y en las guerras
 que devastaron el campo opimo
 gran alma de guerreros dentro encerró.

Entonces Duque no había ni Reina,
 sino muchos heridores y ballesteros
 para lo peor del enemigo y la ruina.

Basto surgías entonces, pero entre los negros
 costados contenías impávida cohorte
 de hombres armados de coraje y fieros.

De tus muros torreados de la fuerte
 armazón de los costados, de los bastiones
 las albarranas lanzaban la muerte

a los señores feudales, a los barones
 deseosos de posar la mano predadora
 en nuevas tierras y tener nuevos blasones.

El Evo Medio pasó, pero no se calla
 todavía el hierro: los Condes San Martín
 en la antigua manera no tienen paz.

Torresano, según Atila, hasta
 estas colinas por orden de Francia
 trae guerra con su formación ferina.

Mas Bassignana su cohorte arroja
 y, mientras entre los brazos de Leonarda
 meretriz este duerme, he ahí que lo agarra.

En el derruido castillo hasta tardía
 edad vive Doña Catalina,
 esposa ejemplar en época mordaz.

Y contra el Cardenal que Cristina
 de Francia como su súbdita mira
 Don Felipe defiende a la Reina.

Por algún tiempo aquí, cuando la tardía
baronía declinó, resistió la urna
que de Arduino la ceniza guarda.

Pero envidiosa y ladrona nocturna
va con los bandidos la antigua Marquesa,
la urna se lleva y huye taciturna.

¡Oh cuántos espectros viven de arcana
vida en mis sueños! Hablan los abetos
del gran parque, se anima la llanura

de los prados ilustres. Aparece en los lauredales
bella huésped del Rey Carlos Felice
María Luisa, la de grandes ojos inquietos;

y he aquí el Rey que una era nueva proclama,
he aquí María Cristina su consorte,
he aquí resurgida la época feliz.

Así mientras merodeo y las muertas
hojas aprieto con el pie por la avenida
miles de imágenes veo resurgidas.

Y todo calla. No el sepulcral
silencio rompe el sonido de los timbres
no el ladrido de galgos. La otoñal

luz es silenciosa. No canto de grillos
veraniego y ronco. Solo indefinido
débil llega un sonido de chorros.

Es el hierro de caballo. Allá atrevido
sobre el delfín cabalga aún Neptuno
de verde-amarillos líquenes vestido.

Las sirenas de piedra con oscuro
manto de musgo señalan al férreo
Señor del lugar. Y no responde nadie.

Pero en las aguas, en tiempo igual el Cisne
mueve las palmas con ritmo saliente
y gira entorno el ojo fiero y ceñudo.

¿Sueña aún quizá Leda en las atentas
pupilas negras a lo largo de la divina
orilla del Eurota? Ay de mí, la Diosa está ausente.

Pero entre los mirtos, en los laureles la Reina
del lugar aparece cabalgando y rubia

como blanca matrona bizantina.

Avanza el bayo hasta el borde
de la fuente. Se refleja temerosa
la señora en el agua. Y el sol la inunda.

Y las hermas antiguas que recuerdan tantas
Diosas paganas del bello mito ausente
la rediviva Diana cabalgando

escrutan inmóviles, misteriosamente.

IL CASTELLO D'AGLIÈ

... Princesse, pardonnez, en lisant cet ouvrage
 Si vous y retrouvez, crayonnés par ma main,
 Les traits charmants de votre image:
 J'ai voulu de mes vers assurer le destin...
 (Le chevalier de Florian
 à la Sérénissime Princesse de Lamballe).

Poi che il romano Uccello lo stendardo
 latino impose su l'itale terre
 surgesti minaccioso baluardo.

Surgesti minaccioso e nelle guerre
 che devastaron la campagna opima
 gran nerbo di guerrieri entro rinserre.

Allor Duca non v'era non Reïna,
 ma molti feditori e balestrieri
 per il peggio dell'oste e la ruina.

Rozzo surgevi allora, ma tra i neri
 fianchi adunavi impavida coorte
 d'uomini armati di coraggio e fieri.

Da i tuoi muri turrìti da la forte
 ossatura dei fianchi da i bastioni
 le bertesche gittavano la morte

su i signori feudali su i baroni
 vogliosi di posar la man predace
 su nuove terre e aver nuovi blasoni.

L'Evo Medio passò, ma non si tace
 per anco il ferro: i Conti San Martino
 nell'antico manier non hanno pace.

Il Torresan, secondo Attila, insino
 questi colli per ordine di Francia
 porta guerra con suo stuolo ferino.

Ma il Bassignana sua coorte slancia
 e, mentre fra le braccia di Leonarda
 meretrice quei dorme, ecco l'abbrancia.

Nel dirutto castello fino a tarda
 etade vive Donna Caterina,
 sposa esemplare in epoca beffarda.

E contro il Cardinale che Cristina
 di Francia come sua suddita guarda
 Don Filippo difende la Regina.

Per alcun tempo qui, quando la tarda
baronia declinò, ristette l'urna
che d'Arduino il cenere riguarda.

Ma invidiosa poi ladra notturna
viene coi bravi antica Marchesana,
l'urna si toglie e fugge taciturna.

O quante larve vivono d'arcana
vita in miei sogni! Parlano gli abeti
del grande parco, s'anima la piana

dei prati illustri. Appare fra i laureti
bella ospite del Re Carlo Felice
Maria Luisa da i grandi occhi inquieti;

ed ecco il Re che un'era nuova indice,
ecco Maria Cristina sua consorte,
ecco risorta l'epoca felice.

Così mentre m'aggiro e su le morte
foglie premo col piede lungo il viale
mille immagini son da me risorte.

E tutto tace. Non il sepolcrale
silenzio rompe il suono delli squilli
non latrato di veltri. L'autunnale

luce è silente. Non canto di grilli
estivo e roco. Solo indefinito
fievole viene un suono di zampilli.

È il ferro di cavallo. Quivi ardito
sul delfino cavalca ancor Nettuno
di verde-gialli licheni vestito.

Le sirene lapidee dal bruno
manto di musco accennano al ferigno
Signor del luogo. E non risponde alcuno.

Però su l'acque in tempo eguale il Cigno
muove le palme con ritmo saliente
e volge attorno l'occhio fiero e arcigno.

Sogna ancor forse Leda nelle intente
pupille nere lungo la divina
sponda d'Europa? Ahimè, la Dea è assente.

Ma fra i mirti, fra i lauri la Regina
del luogo appare cavalcante e bionda

come bianca matrona bizantina.

Avanza il baio fino su la sponda
del bacino. Si specchia trepidante
la signora nell'acqua. E il sol la inonda.

E l'erme antiche memori di tante
Iddie pagane del bel mito assente
la rediviva Diana cavalcante

guatano immote, misteriosamente.

LA GRIETA

¿Por qué en el cristal de Bohemia antigua
después de una hora, languidece la olorosa
flor que me ofreció mi dulce Amiga?

Porque la verbena allí languidece, cual
la Mujer que amó el rubio Garcilaso
ya marchita por el secreto mal.

Yo conozco aquel mal: el cáliz del tiesto
la bella mano — ¡oh gran desventura! —
con el abanico de marfil golpeó por caso.

Y además bastó. La leve grieta
es ya insanable; la moribunda
flor se inclina, cansada, en la sequedad,

porque la herida del cristal duro
tácitamente cumple todo el recorrido
por camino invisible y seguro.

Se desvanece el agua y muere la flor. Yo miro
el cáliz mortífero que guarda
casi sin huella de herida por ahí,

y una muy triste semejanza acerba
siento entre el vidrio y el cáliz de un corazón
rozado apenas por una mano soberbia.

La herida por sí, sin rumor,
el cáliz circunda en lo redondo
y la flor de amor poco a poco muere.

El corazón que sano y fuerte parece al mundo
serpear siente la secreta pena
en círculo inexorable y profundo.

E incluso la mano lo ha rozado apenas...
Porque en el cristal de Bohemia antigua,
después de una hora, ya languidece la verbena

que allí compuso mi dulce Amiga?

L'INCRINATURA

Perché nel vetro di Boemia antica,
dopo un'ora, già langue l'aromale
fior che m'offerse la mia dolce Amica?

Ché la verbena vi languisce, quale
la Donna amante il biondo Garcilaso
già martoriata dal segreto male.

Io so quel male: il calice del vaso
la bella mano — o gran disavventura! —
col ventaglio d'avorio urtò per caso.

E pur bastò. La lieve incrinatura
è insanabile ormai; il morituro
fiore s'inchina, stanco, nell'arsura,

ché la ferita del cristallo duro
tacitamente compie tutto il giro
per cammino invisibile e sicuro.

Vanisce l'acqua e muore il fiore. Io miro
il calice mortifero che serba
quasi non traccia di ferita in giro,

e una assai trista simiglianza e acerba
sento fra il vetro e il calice d'un cuore
sfiorato a pena da una man superba.

La ferita da sé, senza romore,
il calice circonda nel rotondo
e il fior d'amore a poco a poco muore.

Il cuor che sano e forte pare al mondo
sèrpere sente la segreta pena
in cerchio inesorabile e profondo.

E pur la mano l'ha sfiorato a pena...
perché nel vetro di Boemia antica,
dopo un'ora, già langue la verbena

che vi compose la mia dolce Amica?

A MÁXIMO BONTEMPELLI

Il passato obliar, veder sagace
in un dolce avvenir, forse non vero,
ma che rinnova quanto è piú fallace...

(BONTEMPELLI, *Egloghe – Le Compagne*).

I

Poeta, ahora que más alegre sonrío Mayo
volverás al verde nido sombrío
«con Aquella que de Amor te tiene rehén».

Y alegre más que nunca te sea el reposo
ya que a tu hermano has dado el bien
del libro salutífero y gozoso.

El sentido de la Vida a mis venas
retorna y a la mente la dulce luz
y se fugan los fantasmas de mis penas

si voy releendo tu libro.

II

Pero tú no sabes lo que yo sea: soy la triste
sombra de un hombre que se hizo débil
por el veneno del «otro evangelista».

Mi puerilidad, ilusa por el ridículo
artificio de los sonidos y de los jadeos
de un sueño exasperante y miserable,

dispuso la cicuta a mis veinte años:
amé estúpidamente, como el Herrero,
las músicas compuestas y los engaños

de mujeres bellas solo de cinabrio.

III

Ahora demasiado el sol vasto me conmueve
tan acostumbrado estaba a la luz exigua
que envuelven las cortinas de las alcobas.

¿Tú me reclamas en el campo regadío?
Demasiado me ilusionó el sueño de Sperelli,
demasiado me gustó nuestra vida ambigua.

Oh benditos seáis vosotros, rebeldes,
que hacia la salud y hacia la verdad
fortalecéis los destinos de los hermanos.

Para mí nada intentéis. Ya nada espero.

IV

A mí no me confortarás. Quizá ya estoy
demasiado enfermo y quizá ya no vale
fortalecerme en los tercetos de tu regalo.

Pero escucha y respóndeme: ¿antes un tal
morbo también tuviste? ¿Tú también
enfermaste y sanaste de este mal?

¿Hermana Tierra entonces te ha sanado?
Yo también iré a ella, pero mis apagados
miembros distenderé, como el Beato,

para esperar a la hermana Muerte.

A MASSIMO BONTEMPELLI

Il passato obliar, veder sagace
in un dolce avenir, forse non vero,
ma che rinnova quanto è piú fallace...

(BONTEMPELLI, *Egloghe – Le Compagne*).

I

Poeta, or che piú lieto arride Maggio
ritornerai al verde nido ombroso
«con Quella che d'Amor ti tiene ostaggio».

E lieto piú che mai ti sia il riposo
però che al tuo fratello hai dato il bene
del libro salutare e gioioso.

Il senso della Vita alle mie vene
ritorna ed alla mente il dolce lume
e fuggonsi i fantasmi di mie pene

se vado rileggendo il tuo volume.

II

Ma tu non sai ch'io sia: io son la trista
ombra di un uomo che divenne fievole
pel veleno dell'«altro evangelista».

Mia puerizia, illusa dal ridevole
artificio dei suoni e degli affanni
di un sogno esasperante e miserevole,

apprestò la cicuta ai miei vent'anni:
amai stolidamente, come il Fabro,
le musiche composite e gl'inganni

di donne belle solo di cinabro.

III

Or troppo il sole aperto mi commuove
tanto fui uso alla penombra esigua
che avvolgon le cortine delle alcove.

Tu mi richiami alla campagna irrigua?
Troppo m'illuse il sogno di Sperelli,
troppo mi piacque nostra vita ambigua.

O benedetti siate voi, ribelli,
che verso la salute e verso il vero
ritemprate le sorti dei fratelli.

Per me nulla tentar. Più nulla spero.

IV

Me non solleverai. Forse già sono
troppo malato e forse più non vale
temprarmi alle terzine del tuo dono.

Però senti e rispondimi: già un tale
morbo tenne te pur? Tu pur malato
fosti e guaristi del mio stesso male?

Sorella Terra dunque t'ha sanato?
Io pure ne andrò a lei, ma le mie smorte
membra distenderò, come il Beato,

per aspettare la sorella Morte.

EL PASEO DE LAS ESTATUAS

... las blancas antiguas estatuas
acéfalas o chatas,
de misterio difusas
en las pupilas vacuas:

Veranos que las copias
de las flores y las aristas
ocasionan mixturas
en las cornucopias,

Dianas que sostienen el arco
y los brazos extendidos
y las pupilas dirigidas
hacia las presas de paso,

Leda que se mira
en las aguas con el reo
cándido cisne, Orfeo
que afina su lira,

Juno, Ganímedes,
Mercurio, Deucalión
y toda la legión
de otra muerta fe:

hermas defensoras
de un bello antiguo mito,
de mi tedio infinito
únicas consoladoras,

criaturas sublimes
de mármol, caras antiguas
compañeras y únicas amigas
de mis dulces años primeros:

heme aquí, retorno a vosotras,
después de la larga ausencia,
sin vida ya, sin
ilusiones, luego

que todo me ha tentado,
todo: incluso la inmortal
gloria y el bien y el mal
y todo me ha tediado.

La bisabuela mía
vosotras ya la consolabais
y ahora consoláis
también la melancolía

del pálido nieto:
 habladle de la antepasada
 cuando peregrinaba
 en las épocas remotas,

llevando sus jadeos
 por estos solos viales
 bajo sombras sepulcrales
 ya hace más de cien años.

Es cierto que la misma
 pena mía la tenía
 mas que un sentido tenía
 fino de poetisa.

¿Solamente a dolerse
 venía a esta bóveda?
 ¿O bien alguna vez
 le gustaba rimar,

cantando su dolor
 entre vosotras, hermas, entre
 los boj y los cipreses,
 y su lejano amor?

¿Era su figura
 maravillosa y fina,
 la boca pequeña
 como en la miniatura?

¿Divididos los bellos cabellos
 en dos bandas onduladas
 así como las beatas
 de Sandro Botticelli?

¿Tenía un peplo blanco
 de seda adamascada
 y que su gracia hábil
 abría un poco de lado?

(En vano la abertura
 sujetaban tres broches
 de finísimos granates,
 porque el caminar

lento descubría al ojo
 la pantorrilla escultural
 y la pierna de marfil
 hasta casi la rodilla).

¿Llevaba un cinturón de bellas
Medusas en cielo sereno
que constreñía el seno
hasta arriba de las axilas?

¿Y ostentaba los bellos
piecitos empolvados
con los dedos constelados
de gemas y de camafeos?

Vuelvo a ver así a la solitaria
peregrinar aún entre los espesos
mirtos y entre las urnas, hermas, cipreses
la cándida persona estatutaria.

Los faunos se doblaban a escrutar,
codiciosos, la belleza; a su pasar
se volvían las Diosas a remirar
la hermana magnífica de carne.

No siempre estuvo sola: un día despierto
pareció el recuerdo de los antiguos espectros:
y esa mañana la poetisa apareció
toda vestida de brocado rojo.

También llevaba, contra su costumbre,
dos rosas rojas en la negra melena:
lucían las pupilas azules como
renovadas por insólita luz.

Baja al parque y deja sobre un coro
dos libros: Don Juan y Parisina.
Luego palidece: una sombra se acerca
entre los bosques del mirto y laurel.

¿Quién viene entonces? Y entre las plantas
un joven bellísimo avanza
(Alma no tiembles, no tiembles)
y es su paso un poco claudicante.

¿Quién viene entonces a los sueños y al olvido?
(Alma no tiembles, no tiembles).
Tiene los iris color de verde mar,
es en el semblante similar a un dios.

Es Él, es Él quien viene por la maestra
calle de los laureles; aquí: está cerca
(¿y era este el lugar? ¿Este mismo?...) y
mi antepasada le tiende la diestra.

Y el poeta rebelde de los Britanos

la blanca mano se inclina a besar
(Alma no tiembles, no tiembles)
entre estos boj... Ya hace casi cien años.

IL VIALE DELLE STATUE

... le bianche antiche statue
acefale o camuse,
di mistero soffuse
nelle pupille vacue:

Estatì che le copie
dei fiori e delle ariste
arrecano commiste
entro alle cornucopie,

Diane reggenti l'arco
e le braccia protese
e le pupille intese
verso le prede al varco,

Leda che si rimira
nell'acque con il reo
candido cigno, Orfeo
che accorda la sua lira,

Giunone, Ganimede,
Mercurio, Deucalione
e tutta la legione
di un'altra morta fede:

erme tutelatrici
di un bello antico mito,
del mio tedio infinito
sole consolatrici,

crèature sublimi
di marmo, care antiche
compagne e sole amiche
dei miei dolci anni primi:

ecco, ritorno a voi,
dopo la lunga assenza,
senza piú vita, senza
illusioni, poi

che tutto m'ha tentato,
tutto: anche l'immortale
gloria e il bene e il male
e tutto m'ha tediato.

La bisavola mia
voi già consolavate
ed ora consolate
pur la malinconia

del pallido nipote:
parlategli dell'ava
quando pellegrinava
nell'epoche remote,

recando i suoi affanni
per questi ermi viali
all'ombre sepolcrali,
or è piú di cent'anni.

È certo che la stessa
mia pena la teneva
però che un senso aveva
fine di pöetessa.

Soltanto a dolorare
veniva a questa volta?
oppure qualche volta
piacevale rimare,

cantando il suo dolore
tra voi, erme, lung'h'essi
i bussi ed i cipressi,
e il suo lontano amore?

Era la sua figura
maravigliosa e fina,
la bocca piccolina
qual nella miniatura?

Divisi i bei capelli
in due bande ondulate
siccome le beate
di Sandro Botticelli?

Aveva un peplo bianco
di seta adamascata
e che la grazia usata
apriva un po' di fianco?

(In vano l'apertura
fermavan tre borchianti
finissimi granati,
ché la camminatura

lenta scopriva all'occhio
il polpaccio scultorio
e la gamba d'avorio
fino quasi al ginocchio).

Portava un cinto a belle
Meduse in ciel sereno
che costringeva il seno
fin sopra delle ascelle?

Ed ostentava i bei
piedini incipriati
da i diti constellati
di gemme e di cammei?

Io rivedo così la solitaria
pellegrinare ancora tra gli spessi
mirti e fra l'urne e l'erme ed i cipressi
la candida persona statutaria.

I fauni si piegavano a guatarne,
cupidi, la bellezza; al suo passare
volgevasi le Iddie a riguardare
la sorella magnifica di carne.

Ma non sempre fu sola: un dí riscosso
sembrò il ricordo delle antiche larve:
e in quel mattin la poetessa apparve
tutta vestita di broccato rosso.

Anche portava, contro il suo costume,
due rose rosse nelle nere chiome:
lucivan le pupille azzurre come
rinnovellate da insüeto lume.

Scende nel parco e posa sopra un coro
due libri: Don Giovanni e Parisina.
Poi trascolora: un'ombra s'avvicina
fra i boschetti del mirto e dell'alloro.

Chi viene dunque? Ed ecco fra le piante
un giovane bellissimo avanzare
(Anima non tremare, non tremare)
ed è il suo passo un poco claudicante.

Chi viene dunque ai sogni ed all'oblio?
(Anima non tremare, non tremare).
Ha l'iridi color di verde mare,
è nel semblante simile ad un dio.

È lui, è Lui che vien per la maestra
strada dei lauri; or ecco: è già da presso
(ed era questo il luogo? Questo stesso?...)
e l'ava mia porgegli la destra.

E il poeta ribelle dei Britanni

la bianca mano inchinasi a baciare
(Anima non tremare, non tremare)
fra questi bussi... Or è quasi cent'anni.

EL HUERTO

También ni melancólico ni contento
 (quizá la costumbre secundo
 grata hace tiempo al bello chiquillo rubio)
 hoy cruzo el umbral del huerto.

¡Ah! ¡Veo, veo! ¡Cómo lo reconozco!
 Es bien este el lugar. En esta calma
 concluida, sin duda el intangible cuerpo
 yació para siempre por el amor muerto,

del verdadero antiguo Amor que busqué
 melancólicamente por mi inquieta
 adolescencia, la resplandeciente meta
 tan perseguida y no alcanzada nunca.

Ahora me detengo con pupilas atentas:
 las cosas me introducen lejos
 en el Tiempo — ¡irrevocable reclamo! —
 me veo chiquillo, adolescente.

¡Oh bellas, bellas como los nombres bellos,
 Simona y Gasparina las gemelas!
 Incluso os veo en veste de angelitas
 dulce-rientes en medio de estos manzanos.

Y también aquí las estatuas y los setos
 y el boj rebelde con las podaderas
 (¡Navidades de la infancia, oh buenas alegrías,
 adornando los montes de los pesebres!)

Pero sobre las hermas, los coros, el boj
 simétrico, los laureles, los espesos
 carpes, sobre las rosas, los cipreses,
 los vestigios del antiguo lujo

hace cien años una espesura se compuso
 de manzanos y perales; el reino estatuario
 recubrió; en el florido sudario,
 florecieron los setos de las rosas;

en las sombras el musgo recubrió los coros
 curvos de mármol intacto (¿la Antepasada
 no ve la ruina, entristecida?)
 y en las sombras languidecieron los laureles.

Son las sombras de una gran paz tranquilas:
 el sol, transparentándose desde la espesura,
 señala la grava del jardín antiguo
 de monedas, de lúnulas, de armellas.

Avanzo por el sendero ahora destruido
por la grama y el nabo espeso;
escucho el gran silencio, atento, escucho
el golpe melancólico de un fruto.

¡Pero cuántos frutos! Caen en gran copia
a la tierra, sobre los bojés, sobre los rosales:
Rey Otoño, este año cómo es posible,
munífico vació la cornucopia.

¡Oh juego extraño! Incluso en el carcaj
de Diana cayó una perfecta pera,
tan perfecta que no parece verdadera
sino esculpida en la misma piedra.

El fruto en lo alto mucho me tienta:
salto sobre el plinto, el don de la Tierra
quito a los agudos símbolos de Guerra,
atándome a la herma soñolienta.

¿Se indigna ella, quizá, de que yo toque
la herma de mirada gélida y siniestra?
(el tiempo voraz lineó de bistre
los párpados pétreos de los ojos)

Pero una sonrisa hermética tiene la cara
atractiva, esparcida de promesas,
— ¡Oh mitos helenos! — ¡si ella me estrechara
de imprevisto, así, entre sus brazos!

Y cojo y muerdo el fruto aventurado
y me parece chupar del fruto
una infinita paz, un bien, todo
todo el olvido del tedio y del pasado.

Pero miro alrededor. Veo cortejo
de hermas sonrientes en sus blancas clámides,
sonrientes entre las escuálidas pirámides
del boj. — Vuelve la melancolía:

reían así cuando mi Padre
expiró el gran alma y así tales
(¿oirán ellas mis gritos mortales?)
sonreirán y morirá mi madre.

Reían tanto que en la cuna
dormía inconsciente del afán:
¡implacables aún sonreirán
cuando de mí ya no quede nada!

IL FRUTTETO

Anche né malinconico né lieto
 (forse la consuetudine assecondo
 cara d'un tempo al bel fanciullo biondo)
 oggi varco la soglia del frutteto.

Ah! Vedo, vedo! Come lo ravviso!
 È bene questo il luogo. In questa calma
 conchiusa, certo l'intangibil salma
 giacque per sempre dell'amore ucciso,

del vero antico Amore ch'io cercai
 malinconicamente per l'inquieta
 mia giovinezza, la raggiante mèta
 sí perseguíta e non raggiunta mai.

Or mi soffermo con pupille intente:
 le cose mi ritornano lontano
 nel Tempo — irrevocabile richiamo! —
 mi rivedo fanciullo, adolescente.

O belle, belle come i belli nomi,
 Simona e Gasparina le gemelle!
 Pur vi rivedo in vesta d'angellette
 dolce-ridenti in mezzo a questi pomi.

Ed anche qui le statue e le siepi
 ed il busso ribelle alle cesoie
 (Natali dell'infanzia, o buone gioie,
 quando n'ornavo i colli dei presepi!)

Ma sull'erme, sui cori, sopra il busso
 simmetrico, sui lauri, sulli spessi
 carpini, sulle rose, sui cipressi,
 sulle vestigia dell'antico lusso

da cento anni un folto si compose
 di pomi e peri; il regno statutario
 ricoperse; nel florido sudario
 sfiorirono le siepi delle rose;

nell'ombre il musco ricoperse i cori
 curvi di marmo intatto (l'Antenata
 non vede lo sfacelo, contristata?)
 e nell'ombre languirono li allori.

Son l'ombre di una gran pace tranquille:
 il sole, trasparente dall'intrico,
 segna la ghiaia del giardino antico

di monete, di lunule, d'armille.

M'avanzo pel sentiero omai distrutto
dalla gramigna e dal navone folto;
ascolto il gran silenzio, intento, ascolto
il tonfo malinconico d'un frutto.

Ma quanti frutti! Cadono in gran copia
in terra, sui busseti, sui rosai:
Sire Autunno, quest'anno come mai,
munifico vuotò la cornucopia.

O gioco strano! Pur nella faretra
di Diana cadde una perfetta pera,
così perfetta che non sembra vera
ma sculturata nell'istessa pietra.

Il frutto altorecato assai mi tenta:
balzo sul plinto, il dono della Terra
tolgo alli acuti simboli di Guerra,
avvicandomi all'erma sonnolenta.

S'adonta ella, forse, ch'io la tocchi
l'erma dal guardo gelido e sinistro?
(il tempo edace lineò di bistro
le palpebre lapidee delli occhi).

Ma un sorriso ermetico ha la faccia
attirante, soffuso di promesse,
— O miti elleni! — s'ella mi strngesse
d'improvviso, così, tra le sue braccia! —

E tolgo e mordo il frutto avventurato
e mi pare di suggerire dal frutto
un'infinita pace, un bene, tutto
tutto l'oblio del tedio e del passato.

Ma guardo in torno. Vedo teoria
d'erme ridenti in loro bianche clamidi,
ridenti fra le squallide piramidi
del busso. — Torna la malinconia:

ridevano così quando mio Padre
esalò la grande anima e pur tali
(udran elle le mie grida mortali?)
sorrideranno e morirà mia madre.

Ridevano così che nella culla
dormivo inconsapevole d'affanno:
implacabili ancor sorrideranno
quando di me non resterà piú nulla!

A UN DEMAGOGO

Tú dices bien: ¡es tiempo que consagres
a los hermanos la mente que se eleva,
también el Poeta, citarista loco
raptado en los antiguos simulacros!

No más las sienas coronadas de acres
coronas de rosas a la Belleza blanda;
¡venga fuera! ¡Cante entre las gentes,
tienda la mano a sus hermanos sacros!

Y tú no me perdonas si me demoro,
ya que de rosas no se hacen espadas
para la lucha de tus sueños bermejos...

Pero una flor tiraré desde mi refugio
siempre a quien sufre y sueña y llora y cae.
¡He aquí una flor, oh tú que me pareces!

A UN DEMAGOGO

Tu dici bene: è tempo che consacri
ai fratelli la mente che si estolle
anche il Poeta, citaredo folle
rapito negli antichi simulacri!

Non piú le tempie coronate d'acri
serti di rose alla Bellezza molle;
venga all'aperto! Canti tra le folle,
stenda la mano ai suoi fratelli sacri!

E tu non mi perdoni se m'indugio,
poiché di rose non si fanno spade
per la lotta dei tuoi sogni vermigli...

Ma un fiore gitterò dal mio rifugio
sempre a chi soffre e sogna e piange e cade.
Eccoti un fiore, o tu che mi somigli!

LA BEATA ORILLA

Aquel que saciado de la vida gris
navegó hacia las islas custodias
una voz alzarse escuchó entre melodías
más dulce que la flauta frigia:

«¡Hombre! ¡Vuelve sobre tus huellas
al dulce mundo! ¡Por tu bien me oyes!
Porque el agua de los canoros arribos
es la que nutre las ciénagas estigias».

«¡Con una flor el pasado se borra!»
«¡Borrarías la cara de la Madre
y de la Esposa?» — «¡Tú sola me gustas!»

«¡Amarse es bello!» — «¡Pero tú eres más bella!»
«¡Entre estos brazos sufrirás!» — «¡Agradados!»
«Vendrá la muerte». — «¡Aunque tú me beses!»

LA BEATA RIVA

Quegli che sazio della vita grigia
navigò verso l'isole custodi
una levarsi intese fra melodi
voce piú dolce della canna frigia:

«Uomo! Ritorna sulle tue vestiglia
al dolce mondo! Pel tuo bene m'odi!
Ché l'acqua stessa dei canori approdi
quella è che nutre la palude stigia».

«Con un fiore il passato si cancella!»
«Cancellerai la faccia della Madre
e della Sposa?» — «Tu sola mi piaci!»

«L'amarsi è bello!» — «Ma tu sei piú bella!»
«Fra queste braccia soffrirai!» — «Leggiadre!»
«Verrà la morte». — «Pur che tu mi baci!»

EL MODELO

¿Por qué no intentaremos la fortuna
de un bello soneto mascullante en *horas*
y donde el corazón rime con amor
y donde luna rime con laguna?

¡Pensamiento! — Y no belleza inoportuna.
¡Sinceridad! — El tema de las «ocho horas».
¡Amor! Uno que se atraviesa el corazón
por una modista, al claro de la luna.

«¡Pero qué arte, qué lima!... Quien se afana,
escribiendo, haciéndose entender con poca
fatiga, será válido y sincero...»

Así haré. Así, dejada la obra
del caldero y del cucharón, la cocinera
dirá contigo: «¡Pero aquí hay pensamiento!»

IL MODELLO

Perché non tenteremo la fortuna
d'un bel sonetto biassicante in *ore*
e dove il core rimi con amore
e dove luna rimi con laguna?

Pensiero! — E non bellezza inopportuna.
Sincerità! — Il tema delle «otto ore».
Amore! — Un tal che si trapassa il core
per una sarta, al chiaro della luna.

«Ma che arte, che lima!... Chi s'adopra,
scrivendo, a farsi intendere con poca
fatica, sarà valido e sincero...»

Cosí farò. Cosí, lasciata l'opra
del paiolo e del mestolo, la cuoca
dirà con te: «Ma qui c'è del pensiero!»

EL OTRO

El Dios que todo dispone
podía hacerme poeta
de fe; el alma tranquila
habría cantado la Fe.

Me es extraño el olor a incienso:
pero incluso te perdono la ayuda
que no me diste, si pienso
que también habrías podido,

en vez de hacerme gozzano
un poco bobalicón, pero burdo,
hacerme gabrieldannunziano:
¡habría sido bastante peor!

Buen Dios, y puro conserva
este estilo mío similar
al estilo de un escolar
corregido algo por una criada.

¡No tengo nada más bello
en el mundo, entre dolor y achaques!
Me es como un hermano menor,
otro gozzano: a los tres años.

¡Le debo las horas de gozo
más dulces! Lo mantengo cercano;
¡no cedo por todas *Las Laudas*
a este otro gozzano niño!

Le cojo los dedos pequeños,
le enseño por el mundo
la cosa que dicen Mundo,
la cosa que dicen Vida...

L'ALTRO

L'Iddio che a tutto provvede
 poteva farmi poeta
 di fede; l'anima queta
 avrebbe cantata la Fede.

Mi è strano l'odore d'incenso:
 ma pur ti perdono l'aiuto
 che non mi desti, se penso
 che avresti anche potuto,

invece di farmi gozzano
 un po' scimunito, ma greggio,
 farmi gabrieldannunziano:
 sarebbe stato ben peggio!

Buon Dio, e puro conserva
 questo mio stile che pare
 lo stile d'uno scolare
 corretto un po' da una serva.

Non ho nient'altro di bello
 al mondo, fra crucci e malanni!
 M'è come un minore fratello,
 un altro gozzano: a tre anni

gli devo le ore di gaudi
 piú dolci! Lo tengo vicino;
 non cedo per tutte *Le Laudi*
 quest'altro gozzano bambino!

Gli prendo le piccole dita,
 gli faccio vedere pel mondo
 la cosa che dicono Mondo,
 la cosa che dicono Vita...

LAS GOLOSAS

Yo estoy enamorado de todas las señoras
que comen dulces en las confiterías.

Señoras y señoritas —
los dedos sin guante —
eligen el dulce. ¡Cómo
se hacen otra vez niñas!

Para que nadie las vea,
dan la espalda, de prisa,
levantan el velete,
devoran a la presa.

Está la que se informa
pensativa de la elección;
la que coge rápida,
no cuida color o forma.

Una, también mientras traga,
ya piensa en el después, en el luego;
y domina las bandejas
con las pupilas tragonas.

Otra —el dulce creció —
¡mueve los desesperados
blanquísimos al julepe
dedos confitados!

Otra aún, con arte,
chupa la punta extrema:
¡en vano! Porque la crema
sale por la otra parte!

Una, sin fijarse
en joven que observe,
devora en paz. Los ojos
otra levanta, y parece

chupe, en supremo anuncio,
no crema y chocolate,
sino superlicuadas
palabras de D'Annunzio.

Entre los aromas agudos,
extraños, tan mezclados
de cedro, de jarabe,
de cremas, de terciopelos,

de esencias parisinas,

de violetas, de melenas:
¡oh! ¡Las señoras cómo
se hacen otra vez niñas!

¿Por qué no se me permite —
¡oh ley inoportuna! —
el ir cerca de ellas,
besarlas una a una,

oh bellas bocas intactas
de jóvenes señoras,
besarlas con el sabor
de crema y chocolate?

Yo estoy enamorado de todas las señoras
que comen los dulces en las confiterías.

LE GOLOSE

Io sono innamorato di tutte le signore
che mangiano le paste nelle confetterie.

Signore e signorine —
le dita senza guanto —
scelgon la pasta. Quanto
ritornano bambine!

Perché niun le veda,
volgon le spalle, in fretta,
sollevan la veletta,
divorano la preda.

C'è quella che s'informa
pensosa della scelta;
quella che toglie svelta,
né cura tinta o forma.

L'una, pur mentre inghiotte,
già pensa al dopo, al poi;
e domina i vassoi
con le pupille ghiotte.

Un'altra — il dolce crebbe —
muove le disperate
bianchissime al giulebbe
dita confetturate!

Un'altra, con bell'arte,
sugge la punta estrema:
invano! ché la crema
esce dall'altra parte!

L'una, senza abbadare
a giovine che adocchi,
divora in pace. Gli occhi
altra solleva, e pare

sugga, in supremo annunzio,
non crema e cioccolatte,
ma superliquefatte
parole del D'Annunzio.

Fra quegli aromi acuti,
strani, commisti troppo
di cedro, di sciroppo,
di creme, di velluti,

di essenze parigine,

di mammole, di chiome:
oh! le signore come
ritornano bambine!

Perché non m'è concesso —
o legge inopportuna! —
il farmivi da presso,
baciarsi ad una ad una,

o belle bocche intatte
di giovani signore,
baciarsi nel sapore
di crema e cioccolatte?

Io sono innamorato di tutte le signore
che mangiano le paste nelle confetterie.

EL EXPERIMENTO

«Carlota»... Veo el nombre que susurro
 escrito en oro, en cursiva, en medio de un adorno
 oval, en los libros de internado
 de hace tiempo, encuadernados en cuero azul...

En el salón donde parece apenas muerta
 la risa de Carlota, entre las buenas
 feas cosas burguesas, en el salón
 hoy mismo, amiga, haremos un juego.
 Habla el salón al alma corrompida,
 de otra edad beata y casera:
 por mi nostalgia quiero que tú finjas
 una comedia: tú serás Carlota.

Desviste la falda de hoy que adelgaza
 tu persona como una funda,
 deshaz tu melena parisina
 demasiado recogida sobre las cejas;
 viste la falda de aquel tiempo: los viejos
 tejidos a rombos, a guirlandas, a franjas,
 reparte las melenas en lisas bandas
 guardianas de las mejillas y las orejas.

Ponte en las orejas los pendientes arcaicos
 oblongos, de oro tejido,
 y en el cuello un collar de mosaicos
 que efigien las ciudades de Italia...
 Te esperaré sobre el diván, atento
 a aquella estampa: Venus y Vulcano...
 Tú busca en la inmensa cómoda
 de la otra habitación tu disfraz.

Luego, disfrazada de los días lejanos,
 (¡comediante!) ven entre las buenas
 feas cosas burguesas del salón,
 ven cantando un eco del Ernani,
 ven diciendo los versos delicados
 de una musa del tiempo que ya pasó:
 alguna balada de Giovanni Prati,
 dulce a Carlota, hace sesenta años...

.....

Fuera por las cerúleas
 bóvedas estrelladas
 más melancólica
 la luna erró.
 Y el suave y pálido
 grupo de las hadas
 en el mar del éter

se disipó...
 Solo un espíritu
 bajo aquel tilo
 donde se amaban
 se oía cantar.
 ¡Ay! ¿En las lágrimas
 de este exilio
 qué importa vivir,
 de qué sirve amar?

.....

¿De qué sirve amar?... La voz se acerca,
 Carlota aparece. Viste de una tela
 de guirlanditas, tan dulce y gofa
 en el círculo inmenso del miriñaque...
 Ven, fantasma vano que me apareces,
 aquí donde en sueño ya te vi y te oí,
 aquí donde una vez estuvieron los Tíos
 muy de bien, como buenos conversadores.

¡Ah! Para ti no seré, pequeña alumna
 diligente, el sofista escarnecedor;
 sino aquel primo que se apretaba el corazón
 y que decía «¡te amo!» y no reía.
 ¡Oh! ¡El collar de ciudades! ¡Viaje
 a lo largo de la retahíla pesada de mosaicos:
 dulce seguir los panoramas arcaicos,
 hacer con los labios tal peregrinaje!

¡Cómo se sobresalta al ritmo de tu aliento
 la Plaza San Marcos y al ritmo de una vena
 cómo se sobresalta la ciudad de Siena...
 Pisa... Florencia... todo el Gran Ducado!
 Sigo entre los besos muchas maravillas,
 columnas partidas, golfos sonrientes:
 Castellamare... Nápoles... Girgenti...
 ¡Todo el Reino de las Dos Sicilias!

Dulce intentar las últimas que tienes
 encerradas entre los senos pequeñas cornisas:
 ¡Roma papal! ¡Palpita entre los senos
 la Roma de los Estados Pontificios!
 Alterno, amiga, un beso a cada grito
 de tu garganta desnuda y palpitante;
 ¡Carlota no está ya! ¡Comediante
 de mi soñar de chiquillo, río!

¡Río! Perdona la risa que me da,
 mientras me besas con pupilas fijas...

¡Río! ¡Si aquí, si aquí reapareciera
el Tío con la Tía muy de bien!
Ponte la falda, peina las melenas,
pon el falbalá en la cómoda.
Comediante del tiempo lejano,
de Carlota solo queda el nombre.

¡El nombre!... Veo el nombre que susurro,
escrito en oro, en cursiva, en medio de un adorno
oval, en los libros de internado
de hace tiempo, encuadernados en un cuero azul...

L'ESPERIMENTO

«Carlotta»... Vedo il nome che susurro
scritto in oro, in corsivo, a mezzo un fregio
ovale, sui volumi di collegio
d'un tempo, rilegati in cuoio azzurro...

Nel salone ove par morto da poco
il riso di Carlotta, fra le buone
brutte cose borghesi, nel salone
quest'oggi, amica, noi faremo un gioco.
Parla il salone all'anima corrotta,
d'un'altra età beata e casalinga:
pel mio rimpianto voglio che tu finga
una commedia: tu sarai Carlotta.

Svesti la gonna d'oggi che assotiglia
la tua persona come una guaina,
scomponi la tua chioma parigina
troppo raccolta sulle sopracciglia;
vesti la gonna di quel tempo: i vecchi
tessuti a rombi, a ghirlandette, a strisce,
bipartisci le chiome in bande lisce
custodi delle guancie e degli orecchi.

Poni a gli orecchi gli orecchini arcaici
oblunghi, d'oro lavorato a maglia,
e al collo una collana di mosaici
effigianti le città d'Italia...
T'aspetterò sopra il divano, intento
in quella stampa: venere e Vulcano...
Tu cerca nell'immenso canterano
dell'altra stanza il tuo travestimento.

Poi, travestita dei giorni lontani,
(commediante!) vieni tra le buone
brutte cose borghesi del salone,
viene cantando un'eco dell'Ernani,
viene dicendo i versi delicati
d'una musa del tempo che fu già:
qualche ballata di Giovanni Prati,
dolce a Carlotta, sessant'anni fa...

.....

Via per le cerule
volte stellate
piú melanconica
la luna errò.
E il lene e pallido
stuol delle fate
nel mar dell'etere

si dileguò...
 Solo uno spirito
 sotto quel tiglio
 dov'ei s'amavano
 s'udia cantar.
 Ahi! Fra le lacrime
 di quest'esiglio
 che importa vivere,
 che giova amar?

.....

Che giova amar?... La voce s'avvicina,
 Carlotta appare. Veste d'una stoffa
 a ghirlandette, così dolce e goffa
 nel cerchio immenso della crinolina...
 Vieni, fantasma vano che m'appari,
 qui dove in sogno già ti vidi e udii,
 qui dove un tempo furono gli Zii
 molto davvene, in belli conversari.

Ah! Per te non sarò, piccola allieva
 diligente, il sofista schernitore;
 ma quel cugin che si premeva il cuore
 e che diceva «t'amo!» e non rideva.
 Oh! La collana di città! Viaggio
 lungo la filza grave di musaici:
 dolce seguire i panorami arcaici,
 far con le labbra tal pellegrinaggio!

Como sussulta al ritmo del tuo fiato
 Piazza San Marco e al ritmo d'una vena
 come sussulta la città di Siena...
 Pisa... Firenze... tutto il Gran Ducato!
 Seguo tra i baci molte meraviglie,
 colonne mozze, golfi sorridenti:
 Castellamare... Napoli... Girgenti...
 Tutto il Reame delle Due Sicilie!

Dolce tentare l'ultime che tieni
 chiuse tra i seni piccole cornici:
 Roma papale! Palpita tra i seni
 la Roma degli Stati Pontifici!
 Alternò, amica, un bacio ad ogni grido
 della tua gola nuda e palpitante;
 Carlotta non è piú! Commediante
 del mio sognare fanciullesco, rido!

Rido! Perdona il riso che mi tiene,
 mentre mi baci con pupille fisse...

Rido! Se qui, se qui ricomparisse
lo Zio con la Zia molto dabbene!
Vesti la gonna, pettina le chiome,
riponi i falbalà nel canterano.
Commediante del tempo lontano,
di Carlotta non resta altro che il nome.

Il nome!... Vedo il nome che susurro,
scritto in oro, in corsivo, a mezzo un fregio
ovale, sui volumi di collegio
d'un tempo, rilegati in cuoio azzurro...

EN LA ABADÍA DE SAN GIULIANO

Buen Dios en el que no creo, buen Dios que no existes
(¿no son los objetos nunca vistos más queridos que los que veo?)

¡yo te amo! Porque no hay necesidad de creer en ti para amarte
(¿y es que creo en las Artes? ¿Y es que creo en el sueño?)

¡Yo te amo, Purísima Fuente, que no existes! ¡Y te anhelo!
(¿Existe el azul del cielo? ¿Existe el perfil del monte?)

Me acoja la antigua Abadía: tiene muchas luces y sonidos.
Me gustan los frailes: son buenos para el corazón en melancolía.

Son buenos: «¿No crees? ¿Qué importa? ¡Vamos entra! ¡Vamos cruza la puerta!
¡Descansa un poco en los bancos! ¡Se aceptan a todos los cansados!»

Me siento — la mente persuadida — pero cómo podría sentarse
un invitado tal con los criados y no con el dueño de la casa.

«Descansa, ¡oh alma saciada! ¡Descansa, dobla las rodillas!
¡Quién sabe si el Señor te toque! ¡Quién sabe si te conceda la gracia!»

«Me gusta el Señor. Me place el rostro que le habéis hecho:
¡oh!, ¡el Abuelo! ¡El mismo retrato! Llevaba él también la barba...

¡oh curas, pero es absurdo que domine sobre Todo lo inhumano y amorfo
aquel Ser antropomorfo que han creado los hombres!»

«¡Pero no razones! La indagación es la que te ofusca la luz.
Inclínate sobre el libro, pero sin pasar las páginas.

Oh alma sin consuelo, y piensa que solo una fe
revisa la vida, revisa el rostro de los pobres muertos.

Oh Cura, el amor es un instinto humano. Se apaga en las puertas
del Todo. El amor y la muerte son vanos al tomista convencido».

NELL'ABAZIA DI SAN GIULIANO

Buon Dio quale non credo, buon Dio che non esisti
(non sono gli oggetti mai visti piú cari di quelli che vedo?)

Io t'amo! Ché non c'è bisogno di credere in te per amarti
(e forse che credo nell'Arti? E forse che credo nel sogno?)

Io t'amo, Purissima Fonte, che non esisti! E t'anelo!
(Esiste l'azzurro del cielo? Esiste il profilo del monte?)

M'accolga l'antica Abazia: è ricca di luci e di suoni.
Mi piacciono i frati: son buoni pel cuore in malinconia.

Son buoni!: «Non credi? Che importa? Su entra! Su varca la porta!
Riposati un poco sui banchi! Si accettano tutti gli stanchi!»

Vi seggo — la mente suasa — ma come potrebbe sedervi
un tale invitato dai servi e non dal padrone di casa.

«Riposati, o anima sazia! Riposati, piega i ginocchi!
Chissà che il Signore ti tocchi! Chissà che ti faccia la grazia!»

«Mi piace il Signore. Mi garba il volto che gli avete fatto:
oh!, il Nonno! Lo stesso ritratto! Portava anch'egli la barba...

o preti, ma è assurdo che d'omini sul Tutto inumano ed amorfo
quell'Essere antropomorfo che hanno creato gli uomini!»

«Ma non ragionare! L'indagine è quella che offuscati il lume.
Inchínati sopra il volume, ma senza voltarne le pagine.

O anima senza conforti, e pensa che solo una fede
rivede la vita, rivede il volto dei poveri morti.

O Prete, l'amore è un istinto umano. Si spegne alle porte
del Tutto. L'amore e la morte son vani al tomista convinto».

DANTE

Un día, encerrado, el pedagogo flaco
me impuso la desidia de un comentario
alternado a la toma de tabaco.

Me acuerdo de la clase, me acuerdo
del alumnado mudo que se aburre
en el anotar lento, soñoliento...

¡Veo dar saltos en la silla
al buen maestro por un escolar
que se dormía sobre ti, comedia!

¡Atentos! ¡Atentos! — ¡Ah! ¡Más dulce soñar
con la mejilla apretada en el frontispicio
el ojo dirigido a las ventanas claras!

De vez en cuando un aliento propicio
nos traía un perfume de ginestas
sobre el comentario retórico, ficticio.

La primavera, la exiliada campestre
sonreía a la gran paz escolar
por el vano azul de las dos ventanas.

Yo miraba los aparatos de gimnasia,
los olmos florecidos, el infinito azul
en no sé qué perplejidad fantástica.

Y tendía el oído a un susurro,
a un chillido de lejanas alegres,
dando vueltas en lo alto, en el azul;

se escabullían donde las obreras
atareadas en pajas, arcilla, en plumas,
reparando las casas en los canalones.

Con la mirada deslumbrada por aquella luz,
cerraba los ojos, me inclinaba exhausto,
volvía a apretar la mejilla en el volumen.

Y volvía a oír al pedagogo flaco
alternar el comentario de cada verso
con la habitual toma de tabaco...

¡Ah! ¡No encerrado, sino en el cielo terso,
en el aliento nuevo de la antigua madre,
en la serenidad del Universo,

en el infinito me hablabas, oh Padre!

DANTE

Un giorno, al chiuso, il pedagogo fiacco
m'impose la sciattezza d'un commento
alternato alla presa di tabacco.

Mi rammento la classe, mi rammento
la scolaresca muta che si tedia
al postillare lento, sonnolento...

Rivedo sobbalzare sulla sedia
il buon maestro per uno scolare
che s'addormiva su di te, commedia!

Attenti! Attenti! — Ah! piú dolce sognare
con la gota premuta al frontespizio
l'occhio rivolto alle finestre chiare!

Ad ora ad ora un alito propizio
ci portava un profumo di ginestre
sul commento retorico, fittizio.

La Primavera, l'esule campestre
sorrideva alla gran pace scolastica
pel vano azzurro delle due finestre.

Io fissavo gli attezzi di ginnastica,
gli olmi gemmati, l'infinito azzurro
in non so che perplessità fantastica.

E tendevo l'orecchio ad un sussurro,
ad un garrito di sperdute gaie,
in alto roteanti, nell'azzurro;

guizzavano da presso l'operaie
affaccendate in paglie, in creta, in piume,
riattando le case alle grondaie.

Lo sguardo abbarbagliato da quel lume,
chiudevo gli occhi, mi piegavo stracco,
ripremevo la gota sul volume.

E riudio il pedagogo fiacco
alternare al commento d'ogni verso
la consueta presa di tabacco...

Ah! Non al chiuso, ma nel cielo terso,
nel fiato nuovo dell'antica madre,
nella serenità dell'Universo,

nell'infinito mi parlavi, o Padre!

LAS NO GOZADAS

Deseadas más que las devotas
 que dejaremos ya sin añoranzas,
 amigas, algunas, de nuestras amantes,
 unas conocidas y otras desconocidas
 pasan, en nuestros días, con el rostro
 semiescondido por el sombrero enorme,
 despertando el deseo que duerme
 con el destello de los ojos y la sonrisa.

Y la ansiedad sutil no nos da
 tregua: pero más se enturbia y se afina
 idealmente a lo largo de la funda
 mórbida del vestido que las enfunda...
 Deseadas y no gozadas — aún
 ninguna prueba nos decepcionó — algunas
 guardan como una pureza inmune
 de la gente que pasa y que las roza.

Otras, consumidas taciturnas absortas
 miran y no sonríen: pero parece
 que la oferta de los bellos miembros
 haga al Amor similar a la Muerte;
 ardientes todas de una fiebre, y ciegas
 de vanidad; rubísimas de un rubio
 oro, las ciñe el peine según
 la manera de las mujeres griegas.

Para otras el nudo grave de la oscura
 trenza es de insostenible tormento:
 parece que el cuello, demasiado grácil, apenas
 sostenga el peso del peinado;
 la obra de los venenos en otras cumple
 un prodigio purpúreo: las melenas
 resplandecen de reflejos sin nombre
 dilatándose a los lados de las sienes...

Bellas promesas inútiles de un bien
 lisonjero de nuestra codicia,
 cuando una sola mujer que no se ama
 nos encadena con todas las cadenas;
 cuando cada día el alma desilusionada
 siente que huye lo mejor de la vida,
 como huye la arena entre los dedos
 apretada en el hueco de la mano cerrada.

Las encontramos por doquier: en las noches
 de teatro, a la luz que nos ilusiona;
 la bella curva de los hombros desnudos

nos cautiva con su mágico poder;
y cuando la sombra se abatió sobre ellas
condensándose oscura en las filas
de los palcos, el frío destello de un collar
fue la señal del doble tesoro.

Y las hay compañeras, pero por breves
horas, en viajes tácitos, en regresos,
las encontramos después de pocos días
en los refugios de los Alpes, en las nieves;
las encontramos en la playa, en el mar,
donde la codicia nos hirió más aguda:
¡ah! ¡Por la señora desconocida
horas insomnes, de noche, en el mar!...

¿Quiénes son? ¿Y dónde van? ¿Dónde van
las criaturas nómadas? ¿Por cuántos
años, en el tiempo, estuvieron los amantes
presos y hartos del eterno engaño?
¡Ah! Estaremos contentos de un destino
inesperado que nos las pusiera
al lado, tristes y peregrinas también ellas
en nuestro melancólico camino.

Más de un engaño dejó ancho lugar
a más de una herida aún viva...
Alguna — intacta — nos atrajo furtiva
consigo, pero por un provecho escondido;
otras, ya casi vencidas, casi domadas,
en nuestra confianza demasiado inerte,
fantaseadas cuales presas seguras,
se salvaron, no sabemos cómo...

Y otras... ¿Pero por qué tantos recuerdos
suben desde el inútil pasado?
Suben, con el perfume del pasado,
de un cofre lleno de recuerdos:
y ahí están los signos, las cosas mudas,
supervivientes de amores nuevos y viejos
cartas desteñidas, cintas, flores secas
de las gozadas y las no gozadas...

Deseos y cansancios, indicios ciertos
de una existencia dedicada a la angustia
turbia, que se quiebra y que se deshace
haciéndonos más tristes y más desiertos...
Sin embargo, un día, esta fiebre interna
pareció desvanecerse: cuando se supo,
tarde, de aquella que sería quizá
la única verdadera amante eterna...

Tanto la amamos por aquel solo instante
que ella palideció ante nosotros
en la oferta de un momento, pero luego
se fue, ella también; se fue como tantas
otras mujeres que pasan, con el rostro
semiescondido por el sombrero enorme
exasperando la codicia que no duerme
con el destello de los ojos y la sonrisa...

LE NON GODUTE

Desiderate più delle devote
 che lasceremmo già senza rimpianti,
 amiche, alcune, delle nostre amanti,
 altre note per nome ed altre ignote
 passano, ai nostri giorni, con il viso
 seminascosto dal cappello enorme,
 svegliando il desiderio che dorme
 col baleno degli occhi e del sorriso.

E l'affanno sottile non ci lascia
 tregua: ma più si intorbida e si affina
 idealmente lungo la guaina
 morbida della veste che le fascia...
 Desiderate e non godute — ancora
 nessuna prova ci deluse — alcune
 serbano come una purezza immune
 dalla folla che passa e che le sfiora.

Altre, consuete taciturne assortite
 guardano e non sorridono: ma sembra
 che la profferta delle belle membra
 renda l'Amore simile alla Morte;
 ardenti tutte d'una febbre, e cieche
 di vanità; biondissime d'un biondo
 oro, le cinge il pettine secondo
 l'antiga foggia delle donne greche.

Per altre il nodo greve dell'oscura
 treccia è d'insostenibile tormento:
 sembra che il collo, esile troppo, a stento
 sorregga il peso dell'acconciatura;
 l'opera dei veleni in altre adempie
 un prodigio purpureo: le chiome
 splendono di riflessi senza nome
 dilatandosi ai lati delle tempie...

Belle promesse inutili d'un bene
 lusingatore della nostra brama,
 quando una sola donna che non s'ama
 c'incatena con tutte le catene;
 quando ogni giorno l'anima delusa
 sente che sfugge il meglio della vita,
 come sfugge la sabbia tra le dita
 stretta nel cavo della mano chiusa...

Le incontrammo dovunque: nelle sere
 di teatro, alla luce che c'illude;
 la bella curva delle spalle ignude
 ci avvinse del suo magico potere;

e quando l'ombra si abbatté su loro
addensandosi cupa entro le file
dei palchi, il freddo lampo d'un monile
fu l'indice del duplice tesoro.

E le avemmo compagne, ma per brevi
ore, in viaggi taciti, in ritorni,
le ritrovammo dopo pochi giorni
nei rifugi dell'Alpi, tra le nevi;
le ritrovammo sulla spiaggia, al mare,
dove la brama ci ferí piú acuta:
ah! Per quella signora sconosciuta
ore insonni, alla notte, lungo il mare!...

Chi sono? E dove vanno? Dove vanno
le creature nomadi? Per quanti
anni, nel tempo, furono gli amanti
presi e delusi dall'eterno inganno?
Ah! Noi saremmo lieti d'un destino
impreveduto che ce le ponesse
a fianco, tristi e pellegrine anch'esse
nel nostro malinconico cammino.

Piú d'un inganno lasciò largo posto
a piú d'una ferita ancora viva...
Taluna — intatta — ci attirò furtiva
seco, ma per un utile nascosto;
altre, già quasi vinte, quasi dome,
nella nostra fiducia troppo inerte,
fantasticate quali prede certe,
furono salve, non sappiamo come...

Ed altre... Ma perché tanti ricordi
salgono dall'inutile passato?
Salgono, col profumo del passato,
da un cofanetto pieno di ricordi:
ed ecco i segni, ecco le cose mute,
superstiti d'amori nuovi e vecchi
lettere stinte, nastri, fiori secchi
delle godute e delle non godute...

Desideri e stanchezze, indizi certi
d'un avvenire dedito all'ambascia
torbida, che si schianta e che ci sfascia
rendendoci piú tristi e piú deserti...
Eppure, un giorno, questa febbre interna
parve svanire: quando ci s'accorse,
tardi, di quella che sarebbe forse
per noi la sola vera amante eterna...

Tanto l'amammo per quel solo istante

ch'ella si volse pallida su noi
nell'offerta di un attimo, ma poi
sparve, ella pure; sparve come tante
altre donne che passano, col viso
seminascosto dal cappello enorme
inasprendo la brama che non dorme
col baleno degli occhi e del sorriso...

HISTORIA

Y el año pasado murió.
Tuvo un amante. Parece.

¿Recuerdas? Yo la recuerdo,
recuerdo a la compañera,
la clase, la pizarra,
y ella inclinada en la retahíla
de los verbos griegos... Delgada
y máscula: un efebo
muy rizado y bello...
¿Recuerdas? Yo la recuerdo:
rubia, tontita, alegre:
un pequeño cerebro
poco intelectual
de pequeña modista
muy sentimental.
¿No la recuerdas? Apagada,
con ciertos iris claros
con un vasto arco en las cejas...

Y el año pasado murió.
Tuvo un amante. Parece.

Aquella es la casa donde
creció chiquilla. Mira
aquella ventana donde
velaba en hora tarda:
con la rubia cabeza inclinada
sobre pergaminos toscos
de griego y de latín,
sobre los axiomas desnudos...
Pero luego deja los estudios
masculinos, pasando a bodas
conspicuas: un amigo antiguo
de la madre, un esposo
riquísimo y añoso
inglés que la lleva
a tierra de ultramar...

Y el año pasado murió.
Tuvo un amante. Parece.

Pasaron los años. Y ella
exiliada en el Támesis
no daba ya noticias...
Incluso, en los días grises,
entre mis grises recuerdos,
veía de vez en cuando
a los cónyuges discordes:

el esposo venerable
y la débil compañera
señora en Gran Bretaña...

Cuando he aquí que retorna
entre nosotros, sin marido;
y fue vista un día
más bella con un vestido
oscuro... Buscaba alrededor
con el rostro asombrado,
con la pupila absorta
quién la quisiera amar...

Y el año pasado murió.
Tuvo un amante. Parece.

HISTORIA

E l'anno scorso è morta.
Ebbe un amante. Pare.

Ricordi? Io la rivedo,
rivedo la compagna,
la classe, la lavagna,
e lei china alla filza
dei verbi greci... Smilza
e mascula: un cinedo
molto ricciuto e bello...
Ricordi? Io la rivedo:
bionda, sciocchina, gaia:
un piccolo cervello
poco intellettuale
di piccola crestaia
molto sentimentale.
Non la ricordi? Smorta,
con certe iridi chiare
dal vasto arco ciliare...

E l'anno scorso è morta.
Ebbe un amante. Pare.

Quella è la casa dove
crebbe fanciulla. Guarda
quella finestra dove
vegliava ad ora tarda:
il biondo capo chino
su pergamene rozze
di greco e di latino,

sugli assiomi nudi...
 Ma poi lascia gli studi
 maschi, passando a nozze
 cospicue: un amico,
 pare, un amico antico
 della madre, uno sposo
 richissimo ed annoso
 inglese che la porta
 in terra d'oltremare...

E l'anno scorso è morta.
 Ebbe un'amante. Pare.

Volsero gli anni. Ed ella
 esule sul Tamigi
 non dava più novella...
 Pure, nei giorni grigi,
 tra i miei grigi ricordi,
 vedevo a quando a quando
 i coniugi discordi:
 lo sposo venerando
 e l'esile compagna
 signora in Gran Bretagna...

Quand'ecco fa ritorno
 tra noi, senza marito;
 e fu rivista un giorno
 più bella nel vestito
 cupo... Cercava intorno
 col volto sbigottito,
 con la pupilla assorta
 chi la volesse amare...

E l'anno scorso è morta.
 Ebbe un amante. Pare.

[DESPEDIDA]

También tú, querida, que no despedí
 desde aquí te despido, la última. ¡Ánimo!
 Viajo para huir de otro viaje.
 ¡Arriba los corazones! Tú sabes bien.

¡Arriba los corazones! Los marineros
 cantan dulces, ríe la tripulación,
 ¡el aroma del atlántico salvaje
 me sanará, me sanará, verás!

Desde aquí, entre cielo y mar, oh Bendita,
 yo te pido perdón en tu nombre
 si no busqué palabras para tu pena,

si el cuello liberé de aquel apretón
 rompiendo el círculo de los brazos como
 se rompe a viva fuerza una cadena.

[CONGEDO]

Anche te, cara, che non salutai
 di qui saluto, ultima. Coraggio!
 Viaggio per fuggire altro viaggio.
 In alto, in alto i cuori! E tu ben sai.

In alto, in alto i cuori! I marinai
 cantano leni, ride l'equipaggio,
 l'aroma dell'Atlantico selvaggio
 mi guarirà, mi guarirà, vedrai!

Di qui, fra cielo e mare, o Benedetta
 io ti chiedo perdono nel tuo nome
 se non cercai parole alla tua pena,

se il collo liberai da quella stretta
 spezzando il cerchio delle braccia come
 si spezza a viva forza una catena.

LA MÁS BELLA

I

Pero más bella de todas es la Isla No-Encontrada:
la que el Rey de España obtuvo de su primo

el Rey de Portugal con firma sigilada
y bula del Pontífice en gótico latín.

El Infante hizo vela por el reino fabuloso,
vió las Afortunadas: Junonia, Gorgo, Hera

y el Mar de Sargazo y el Mar Tenebroso
aquella isla buscando... Pero la isla no estaba.

En vano las galeras panzudas con velas redondas,
las carabelas en vano armaron la proa:

Con paz del Pontífice la isla se esconde,
y Portugal y España la buscan hasta ahora.

II

La isla existe. Aparece a veces a lo lejos
entre Tenerife y Palma, cubierta de misterio:

«... ¡la Isla No-Encontrada!» El buen Canario
desde el Pico alto del Teide la indica al forastero.

La señalan las cartas antiguas de los corsarios.
... ¿Hifola da-trovarfi?... ¿Hifola peregrina?...

Es la isla hechizada que resbala por los mares;
a veces los navegantes la ven cercana...

Rasuran con las proas aquella bendita orilla:
entre flores nunca vistas podan palmas sumas,

huele la divina foresta espesa y viva,
llora el cardamomo, sudan las gomas...

Se anuncia con el perfume, como una cortesana,
la Isla No-Encontrada... Pero, si el piloto avanza,

rápida se disipa como apariencia vana,
se tiñe del color azul de lontananza...

LA PIÙ BELLA

I

Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata:
quella che il Re di Spagna s'ebbe da suo cugino

il Re di Portogallo con firma suggellata
e bulla del Pontefice in gotico latino.

L'Infante fece la vela pel regno favoloso,
vide le Fortunate: Iunonia, Gorgo, Hera

e il Mare di Sargasso e il Mare Tenebroso
quell'isola cercando... Ma l'isola non c'era.

Invano le galee panciute a vele tonde,
le caravelle invano armarono la prora:

con pace del pontefice l'isola si nasconde,
e Portogallo e Spagna la cercano tuttora.

II

L'isola esiste. Appare talora di lontano
tra Tenerife e Palma, soffusa di mistero.

«... l'Isola Non-Trovata!» Il buon Canariano
dal Picco alto di Teyde l'addita al forestiero.

La segnano le carte antiche dei corsari.
... Hifola da-trovarfi?... Hifola pellegrina?...

È l'isola fatata che scivola sui mari;
talora i naviganti la vedono vicina...

Radono con le prore quella beata riva:
tra fiori mai veduti sveltano palme somme,

odora la divina foresta spessa e viva,
lacrima il cardamomo, trasudano le gomme...

S'annuncia col profumo, come una cortigiana,
l'Isola Non-Trovata... Ma, se il pilota avanza,

rapida si dilegua come parvenza vana,
si tinge dell'azzurro color di lontananza...

IM SPIELE DER WELLEN

Entre las sirenas que Boecklin lanzaba
 en el temblor de las olas verdeazules
 falta una, apenas adolescente,
 ágil más que todas y la más bella.

Ya que no es la que supina escucha
 al Tritón soplar en la caracola,
 no la que goza la abundancia
 con tres bromistas albatros cansados,

y no las que huyen al Centauro,
 una cogida por las melenas, la otra sumergida
 con el busto, erigida con las piernas esbeltas:

¡no todas estas vencen la gracia
 apenas adolescente que abandona
 el mar preferido del gran basilés,
 el mar Azul por el mar Gris!

¡Y al mar nuestro solo le queda viva
 la imagen hecha de memoria,
 veloz en el surco donde más se agita
 la espuma y donde la ola es toda gemas!

IM SPIELE DER WELLEN

Tra le sirene che Boecklin gittava
 nel fremito dell'onde verdazzurre
 una ne manca, appena adolescente,
 agile piú di tutte e la piú bella.

Poiché non quella che supina ascolta
 il Tritone soffiare nella conca,
 non quella che si gode la bonaccia
 con tre scherzosi albàtri affiancati,

e non quelle che fuggono al Centauro,
 l'una presa alle chiome, l'altra emersa
 con volto sorridente, l'altra immersa
 col busto, eretta con le gambe snelle:

non tutte queste vincono la grazia
 appena adolescente che abbandona
 il mare caro al grande basilese,
 il mare Azzurro per il mare Grigio!

E al mare nostro piú non resta viva
 che l'immagine fatta di memoria,
 svelta nel solco dove piú ribolle
 la spuma e dove l'onda è tutta gemme!

[¡AH! ¡DEFECTIVOS SILOGISMOS!]

¡Ah! ¡Defectivos silogismos! El yo
 que tanto queremos, muere a cada instante
 sin añoranza. Muere en el reposo
 y en la vigilia. Un cáliz de vino
 un grano de opio, un estupor,
 una herida, basta a disiparlo.
 Pero nos sosiega la idea que al despertar
 encontraremos intacto y vigilante
 al buen muchachito interior
 que nos repite que somos nosotros...
 ¡Ah! Infantil es verdaderamente esta
 alma sencillita que reduce
 a nuestra romana el infinito;
 nutre esperanzas, pide privilegios
 más pavorosos que el más pavoroso
 nada, porque la nada es no poder morir.
 ¿Cómo pensar sin estremecerse
 toda la eternidad encerrada en el yo
 en esta angosta cárcel terrena?
 Casi codiciosos muchachitos vanos
 rezamos un bien y no sabemos cuál.
 Cuando por años o por locura se ofusca
 el cerebro ajeno, esa decadencia
 más no nos inquieta que la decadencia
 corpórea. Permanece la esperanza
 que el yo del querido sobreviva aún
 mientras es como si no estuviese ya.
 ¿Ahora bien si uno casi se apacigua en vida
 a la ruina de la mente desmemoriada
 qué más queremos de la muerte inmune?
 Esta cosa de nosotros que quiere persistir
 indefinida, es entonces indefinible
 como el rayo que emana de la lámpara,
 como el sonido que emana del laúd;
 lámpara y laúd están entre los adornos
 más familiares y simples que puedo
 descomponer, recomponer con las manos;
 el misterio me aparece si me pregunto
 qué sea, de dónde venga, dónde vaya
 el prodigio del sonido y de la luz...
 ¡Ay de mí! La esencia que vibra en nosotros
 no puede por el intelecto ser comprendida
 ya que el yo solo consigo mismo,
 sujeto, objeto del conocimiento,
 como un espejo vano se multiplica
 inútilmente e indefinidamente
 y en el reflejo está prisionero el rayo
 de verdad que el ojo no discierne.
 Sirve entonces abstraerse al hechizo,

a la voz que implora revivir
 como a un morbo insanable terrestre.
 En los momentos de gracia, cuando el yo
 se disipa en las ideas contemplativas,
 cuando el instinto calla y se complace
 en la alegría de lo útil no nuestro
 o tiembla con una estrofa, con una música
 en la ebriedad sin ganancia del arte
 quizá nos llega el pálido reflejo
 de una luz remota, de la vida
 que nos espera más allá, en el puro espíritu,
 en el no ser nosotros, en lo inefable.
 Es la fe que Sócrates moribundo
 predicaba al alumno: «¡Date paz!
 No moriré: sepultarán al otro».
 Es la luz que Baghava Purana
 revelaba sobre el tronco de palmera:
 «Solo eterno es el espíritu. No llores
 por ti, por mí, por otros. Porque yo
 y el no yo son fruto de ignorancia.
 Deseabas un hijo, oh Rey; lo tuviste;
 hoy sientes el tormento de la separación,
 tormento que dan todas las fortunas
 a quien se engaña y cree duraderas
 las apariencias caducas de la vida.
 Solo eterno es el espíritu. ¿En los tiempos
 quién fue para ti aquel hijo que tú lloras?
 ¿Quién fuiste tú para él? ¿Qué seréis
 el uno para el otro en el desconocido andar?
 Arena del mar, hojas dadas al viento...
 Solo eterno es el espíritu. Consuélate».
 Pero el Rey solloza desesperado aún
 y por el prodigio de uno de aquellos rishy
 el alma se despierta en el cadáver,
 se mira alrededor asombrada, dice:
 «¿En cuál de las innumerables apariencias
 de animales, de hombres, de devhas
 me tuvo por padre este que me abraza?
 No me toques: yo no te reconozco.
 Oh tú que lloras por mí no llores.
 Solo eterno es el espíritu. ¡Consuélate!»
 Así hablado el jovencito muere
 otra vez. El alma se desvanece
 eternamente. Y el Rey no llora más.

[AH! DIFETTIVI SILLOGISMI!]

Ah! Difettivi sillogismi! L'io
 che c'è sí caro, muore ad ogni istante
 senza rimpianto. Muore nel riposo
 e nella veglia. Un calice di vino
 un grano d'oppio uno sbigottimento
 una ferita, basta a dileguarlo.
 Ma ci acqueta il pensiero che al risveglio
 ritroveremo intatto e vigilante
 il buono fanciulletto interiore
 che ci ripete d'esser sempre noi...
 Ah! Fanciullesca è veramente questa
 anima semplicetta che riduce
 alla nostra stadera l'infinito;
 nutre speranze, chiede privilegi
 piú spaventosi del piú spaventoso
 nulla, ché il nulla è non poter morire.
 Come pensare senz'abbrividire
 tutta l'eternità chiusa nell'io
 in questo angusto carcere terreno?
 Quasi bramosi fantolini e vani
 preghiamo un bene e non sappiamo quale.
 Quando per anni o per follia s'offusca
 l'altrui cervello quella decadenza
 piú non c'inqueta della decadenza
 corporea. Permane la speranza
 che l'io del caro sopravviva ancora
 mentre è già come se non fosse piú.
 Ora se quasi ci si acqueta in vita
 allo sfacelo della mente immemore
 che mai vogliamo dalla morte immune?
 Questa cosa di noi che vuol persistere
 indefinita, è dunque indefinibile
 come il raggio ch'emana dalla lampada,
 come il suono che emana dal liuto;
 lampada e liuto sono tra gli arredi
 piú famigliari e semplici che posso
 scomporre ricomporre con le mani;
 il mistero m'appare se mi chiedo
 che sia, di dove venga, dove vada
 il prodigio del suono e della luce...
 Oimè! L'essenza che rivibra in noi
 non può per intelletto esser compresa
 da poi che l'io solo con se stesso,
 soggetto, oggetto della conoscenza,
 come uno specchio vano si moltiplica
 inutilmente ed infinitamente
 e nel riflesso è prigioniero il raggio
 di verità che l'occhio non discerne.
 Giova quindi sottrarci all'incantesimo

alla voce che implora di rivivere
 come a un morbo insanabile terrestre.
 Negli attimi di grazia, quando l'io
 dilegua nei pensier contemplativi
 quando l'istinto tace e si compiace
 nella gioia dell'utile non nostro
 o freme ad una strofe ad una musica
 nell'ebbrezza senz'utile del arte
 forse ci giunge il pallido riflesso
 d'una luce remota, della vita
 che ci attende al di là, nel puro spirito,
 nel non essere noi, nell'ineffabile.
 È la fede che Socrate morente
 predicava all'alunno: «Dati pace!
 Non morirò: seppelliranno l'altro!».
 È la luce che Baghava Purana
 rivelava sul tronco del palmizio:
 «Solo eterno è lo spirito. Non piangere
 su te su me su altri. Perché l'io
 ed il non io son frutto d'ignoranza.
 Desideravi un figlio, o Re; l'avesti;
 oggi provi lo strazio del distacco,
 strazio che dànno tutte le fortune
 a chi s'illude e pensa durature
 l'apparenze caduche della vita.
 Solo eterno è lo spirito. Nei tempi
 chi fu per te quel figlio che tu piangi?
 Chi tu fosti per lui? Che voi sarete
 l'uno per l'altro nell'ignoto andare?
 Sabbia del mare, foglie date al vento...
 Solo eterno è lo spirito. Consolati».
 Ma il Re singhiozza disperato ancora
 e pel prodigio d'uno di quei rishy
 l'anima si ridesta nel cadavere,
 si guarda intorno sbigottita, dice:
 «In quale delle innumeri apparenze
 d'animali, di uomini, di devhas
 m'ebbi per padre questo che m'abbraccia?
 Non mi toccare: io non ti riconosco.
 O tu che piangi su di me non piangere.
 Solo eterno è lo spirito. Consolati!»
 Così parlato il giovinetto muore
 un'altra volta. L'anima s'invola
 eternamente. E il Re non piange piú.

Traducción de José Muñoz Rivas

Selección de poemas

Selected poems

Giulio Gianelli (Turín, 1979 – Roma, 1914)

Traducción de Berta González Saavedra

Traducción recibida el 20/06/2019 y publicada el 015/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Giulio Gianelli (Turín, 1879 - Roma, 1914) vivió una infancia marcada por la desaparición de su padre y la muerte de su madre, por lo que se formó en un internado, siguiendo el itinerario de lenguas clásicas. A pesar de no poder pagarse ulteriores estudios, asistió a las clases de Arturo Graf, donde entró en contacto con otros poetas crepusculares. Sin embargo, Guido se distancia de este grupo, pues sentía inquietud por la infancia, a la que dedicó parte de su obra y de su tiempo. Tras haber colaborado con algunas revistas literarias en Turín, se mudó a Roma, donde trabajó en un proyecto de alfabetización de campesinos, pero su misericordia también lo llevó a Mesina ese mismo año, para ayudar a las víctimas del terremoto que había asolado la zona. Allí conoce a dos niños huérfanos de los que se hará cargo el resto de su vida. Desde ese momento y hasta su muerte, en 1914, publicó pequeños cuentos en el periódico *Buon Augurio*, pero quizá su obra más famosa es la *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino*, aunque en su momento no tuvo mucho éxito.

Palabras clave: Giulio Gianelli; crepuscularismo; poesía; traducción

ABSTRACT: *Giulio Gianelli (Turin, 1879 - Rome, 1914) lived a childhood marked by the disappearance of his father and the death of his mother, so he trained in a boarding school, following the itinerary of classical languages. Despite not being able to pay for further studies, he attended Arturo Graf's classes, where he came into contact with other crepuscular poets. However, Guido distances himself from this group, because he felt restlessness for childhood, to which he dedicated part of his work and his time. After having collaborated with some literary magazines in Turin, he moved to Rome, where he worked on a peasant literacy project, but his mercy also took him to Messina that same year, to help the victims of the earthquake that had ravaged the area. There he meets two orphaned children who will take care of the rest of his life. From that moment and until his death, in 1914, he published short stories in the newspaper Buon Augurio, but perhaps his most famous work is the Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino, although at the time it didn't get much success.*

Keywords: *Giulio Gianelli; crepuscularism; poetry; translation*

CIELO

a Angelo S. Novaro

En el florido cielo vespertino
 hay una existencia de aéreas cosas:
 entre lirios y rosas
 vestimentas de niñas y esposas
 que mientras miro desaparecen ya

Ya no hay tierra, ya no hay hombres
 para mí: solamente aquella florida...
 ¡Ay, mi vida
 tan soñada, tan desvanecida
 en la infantil serenidad!

CIELO

Ad Angelo S. Novaro

Nel floreale cielo del vespero
 V'ha un'esistenza d'aeree cose:
 Tra lini e rose
 Vestizioni di bimbe e spose
 Che mentre io guardo sfumano già.

Non v'è terra non v'è più uomini,
 Per me: soltanto quella fiorita...
 Ah la mia vita,
 Così sognata, così vanita
 Ne l'infantile serenità!

OSCURIDAD

Yo, como rayo consumí, lunciendo,
 ya sobre esta ya sobre aquella frente
 iluminando ya uno, ya otro corazón
 así, naturalmente,
 por voluntad de expandirme; y la luz
 que repartí a unos los conduce
 y los anima a vencer el destino,
 fecunda, en los otros, actividad de amor;
 pero ninguno está conmigo
 ahora que me voy apagando.
 Desaparecieron todos con la luz en la frente,
 desaparecieron todos con la luz en el corazón
 y por la oscuridad que ahora siento
 yo, si miro en mí, siento terror.

BUIO

Io, come raggio consumai, lucendo
 ora su questa ed or su quella fronte,
 illuminando or l'uno or l'altro cuore,
 così naturalmente,
 per volontà d'expandermi; e la luce
 che sparsi agli uni è duce
 e li avvalora a vincere il destino,
 feconda, in altri, attività d'amore;
 ma niuno m'è vicino
 ora che sono spento!
 Sparvero tutti con la luce in fronte,
 sparvero tutti con la luce in cuore,
 e dal buio che sento
 io, se riguardo in me, provo terrore.

SORPRENDIDOS POR LA NOCHE

Apriétate a mí, que tu corazón no tenga ni un sobresalto.
 ¿Tiemblas? no es nada, o casi; un remoto sollozo
 de arroyo bajo los arcos de hielo, o que en el hielo un brote
 se rompió. Volvamos ya, ¿qué importa que el día nos abandone?
 Volvamos con pasos hermanos: tus pasos son buenos,
 no rozan la tierra, solo tienen dóciles sonidos.
 No los temen las flores, la hierba los ama, los desea. Oh, María,
 ¡qué palabras de niño te digo! Me abrevian el camino.
 Mira, el sol, atrapado por los montes, con toques ligeros
 recoge los velos y se va: quedan ciegos los senderos.
 Habla tú también, hermana, ¿qué piensas? Ah, aquella campana
 en éxtasis de llanto (un alma que se distancia).
 Está bien escuchar, ¡ qué angustia en el roto lamento!
 quiere, quizá, con el grito alcanzar en el firmamento
 el alma fugitiva... o quizá ella llora, ella suena
 para decir que la tierra saluda, recuerda, perdona.
 Pero no llores tú, no llores ahora: vendrán
 nuestras lágrimas, hermana, con el tiempo, y serán
 las bienvenidas, ¿sabes? estoy seguro, las gemas del año.
 Volvamos, que está oscuro, ya chirrían puertas y cancelas
 cerrándose a la noche, volvamos con pasos fraternales:
 ayuda escuchar las fúnebres campanillas, pensar en las sepulcros.

SORPRESI DALLA SERA

Stringiti a me, non abbia il tuo cuore neppure un sussulto.
 Rabbrividisci? è nulla, o quasi: un remoto singulto
 di rivo sotto gli occhi di gelo; o che al gelo un virgulto
 s'infranse. Torniamo, ora: che importa se il dì ci abbandoni?
 Torniamo con passi fratelli: i tuoi passi son buoni,
 non isfioran la terra, non hanno che docili suoni:
 non li temono i fiori, l'erbetta li ama, li vuole... O Maria,
 che parole da bimbo ti dico! ma abbrevidian la via.
 Guarda: il sole adescato dai monti, con tatti leggeri
 raccoglie i veli ed esula: restano ciechi i sentieri.
 Parla anche tu, sorella. Che pensi?.. Ah quella campagna
 in estasi di pianto! (un'anima che s'allontana).
 È bene... ascoltare. Che angoscia nel rotto lamento!
 Vuole, forse, col godo raggiungere nel firmamento
 l'anima fuggitiva... o, forse, ella piange, ella suona
 per dir che la terra saluta, ricorda, perdona.
 Ma non pianger tu pure, non piangere, ora; verranno
 le lacrime nostre, o sorella, col tempo; e saranno
 le benvenute, sai? sicuro: le gemme de l'anno.
 Torniamo che fa buio; già stridono porte e cancelli
 chiudendosi a la notte: torniamo con passi fratelli:
 giova ascoltar le funebri squille, pensare agli avelli.

EL CUENTO

A la Tierra, el mar, los astros pregunté soñando,
huidizo y solo con mi porqué.
Pero no obtuve respuesta:

Solamente
los niños me prometieron: “mañana
responderemos si tú nos cuentas
hoy, el cuento”.

Quizá sea verdad
yo meditaba, que responderán
ellos, mañana, a mi porqué... Hace falta
que yo narre... A los niños se les paga antes.

Así imaginé hombres y tiempos:
hablé de reyes que se tocaban la corona
en el acto absurdo en que, para ajustársela,
se buscan la cabeza y no la hallan;
de pordioseros hechos reyes... Hablé de
ridículas y dolorosas maravillas.

Religiosamente estos me oían
mientras yo exprimía como oliva en el molino
el alma hasta que el gemido, velado,
salía de ella alegre, casi con el tema.

Se marchaban tras la narración
uno a uno con mi beso en la frente;
uno a uno con mi canto en el corazón;
pero... tristes y ya no sabían jugar...
...
Crecieron.

Ninguno me respondió. También ellos
del cuento sorbieron un porqué...
sutil y vano preguntando en vano.

¿Volverán?
Sin reconocirme

o quizá sí, me asaltarán armados
de palabras afiladas como espadas
para dejarme luego, taciturno sobre mi
porqué, sin respuesta y sin adiós.

LA FIABA

Terra madre astri interrogati sognando,
fuggisaco e solo con il mio perché.
Ma non ebbi risposta.

Solamente
i bimbi mi promisero: “domani
risponderemo noi se tu ci narri,
oOggi, la fiaba”.

Sarà forse vero,
io mi pensava, che risponderanno
essi, domani, al mio perché... Bisogna
ch'io narri... I bimbi van pagati prima.

Così favoleggiavi uomini e tempi:
narrai de re palpanti la corona
ne l'atto buffo che per inchiodaverla
si cercano la testa e non la trovano;
e di pezzenti fatti re... Narrai
ridicole e piangenti meraviglie.

Religiosamente essi mi udivano,
mentr'io spremavo come uliva al torchio
l'anima finché il gemito, velato,
ne usciva, ilare, quasi, come il tema.

Se ne andavano pooi dopo il racconto,
ad uno ad uno col mio bacio in fronte;
ad uno ad uno col miocanto in cuore;
Ma... tristi e non sapevan giocar più...
.....
Crebbero.

Nino mi rispose. Anch'essi
delle fiabe sorbirono un perché...
sottile e vnno interrogando invano.

Ritorneranno?
Senza riconoscermi...

O forse, sì; mi assaliranno armati
di parole affilate come spade
per poi lasciarmi, cupo, sopra il mio
perché, senza rispondere e senza addio.

VIDA EN EL ESPACIO

Espacio, inconcebible, mar entre los mundos,
 yo soy como el aire, la nube, la estrella.
 Mutablemente me dehago en el éter: salto,
 rayo de sol, coloreando la tiniebla; espíritu
 de todos los vientos, silbando me lanzo sin parar,
 luego, desde lejos, silbando regreso. No sé
 cuánto conozco. Los elementos se plegan ante mí.
 Cerca del sol, en las llamaradas de las doradas tardes,
 zonas de fuego me abren abismos horrendos;
 los salto y yo subo, permeable, incorruptible.
 ¡Oh alturas mías! ¡Latitudes mías donde esperan
 gérmenes de vida dentro del vientre de no reveladas
 maternidades!... Melodías en la luz y en la sombra...
 ¿Quizá confusas voces de almas astrales? ¿De Dios
 quizá la voz? No pregunto, subo. Convulsa,
 sin una meta, en el giro precipitado, la tierra
 se disuelve como una remotísima estrella que cae.

VITA NELLO SPAZIO

Spazio, non concepibile, mare tra i mondi,
 io sono tuo come l'aria, la nube, la stella.
 Mutevolmente mi disfaccio ndell'etere: guizzo,
 raggio di sole, colorando la tenebra; spirito
 di tutti i venti, sibilando mi lancio a distesa,
 poi, da lontano, sibilando ritorno. Non so
 quanto conosco. Gli elementi si spiegano a me.
 Prossimo al sole, nelle vampe dei crocei vespri,
 zone di fuoco mi spalancano baratri orrendi;
 li varco io e salgo, permeabile non corruttibile.
 O altezze mie! Latitudini mie, dove attendono
 germi di vita entro l'alvo di non rivelate
 maternità!... Melodie nella luce e nell'ombra...
 Forse confuse voci d'animale astrali? Di Dio
 forse la voce? Non interrogo, salgo. Convulsa,
 sSenza una meta, nel precipite giro, la terra
 dilegua come remotissima stella candente.

Traducción de Berta González Saavedra

Crónicas latinas (fragmento)

Latin chronicles

Fausto Maria Martini (Roma, 1886-1931)

Traducción de Carlotta Bonsega

* Fragmento del texto autobiográfico *Si sbarca a New York* (Mondadori, Milán, 1930).

Traducción recibida el 15/05/2019 y publicada el 015/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Fausto Maria Martini nació el 14 de abril de 1886 en Roma, ciudad en la que falleció en 1930. Su obra como poeta, crítico y dramaturgo se inició con la publicación de la colección poética *Le piccole morte* (1903), libro que supuso su incorporación a la nómina de la entonces naciente escuela de los crepusculares. Dentro de los parámetros del movimiento publicó otros dos conjuntos de poemas *Panem nostrum* (1907) y *Poesie provinciali* (1910). Tras la muerte de su amigo Sergio Corazzini en 1907, realizó un viaje a América, experiencia que sería la base sobre la que escribió *Si sbarca a New York* (1930) y en la que traza algunos de los más sentidos retratos del amigo desaparecido.

Palabras clave: Fausto Maria Martini; crepuscularismo; poesía; traducción

ABSTRACT: Fausto Maria Martini was born on April 14, 1886 in Rome, the city where he died in 1930. His work as a poet, critic and playwright began with the publication of the poetic collection Le piccole morte (1903), a book that meant his incorporation to the group of the Italian crepuscularism. Within the parameters of the movement he published two other collections of poems Panem nostrum (1907) and Poesie provinciali (1910). After the death of his friend Sergio Corazzini in 1907, he made a trip to America, an experience that would be the base on which Si sbarca a New York (1930).

Keywords: Fausto Maria Martini; crepuscularism; poetry; translation

I.

Volvió convencido de que solamente entre sus amigos él recuperaría su plena serenidad y que su espíritu gozaría de un inmediato alivio en cuanto hubiera recuperado las costumbres de un tiempo, aquellas en las que Sergio, tranquilizado, solía acomodarse según la única forma posible de certidumbre permitida para su vida. Cotidiana certeza; y el enfermo parecía agarrársele tanto más tenazmente cuanto más sentía otra escaparse.

Este convencimiento se lo leímos en su rostro cuando lo vimos bajar del tren, ese tren junto al que Alfredo nos había convocado a casi todos, y también se lo leímos inmediatamente después, cuando le encaramamos a una carroza a la que subimos nosotros cuatro poniéndonos a su alrededor embocando la primera calle de la ciudad, juntos. Sus ojos iban corriendo por todos lados, sin descanso, de las personas a las cosas y luego miraba a la calle, cuanto más lejos posible, mejor; cada uno de nosotros percibía que esta reaparición del sentido de poseer Roma había encendido en el adolescente una inquieta exaltación, como si su ausencia no hubiera durado dos meses solamente, sino un tiempo infinito en países lejanos. Nuestro joven poeta, de sangre romana, parecía intensificar su trepidación según la carroza, procedente de los suburbios relucientes, desvestidos e indiferentes, se internaba en calles siempre más apartadas y oscuras, dirigiéndose hacia las del centro, familiares para él, y que en esa tarde de julio estaban llenas de sombra húmeda y fresca, como si la intrincada estructura misma de ese punto de la ciudad las protegiera de los bochornos del sol del verano circunstante: en la desembocadura de cada una de estas calles, siempre más cercanas a la de su casa, se veía Sergio resplandecer, mientras su boca parecía saborear esa sombra como la pulpa de un fruto dulcísimo. Poco a poco dejaba caer alguna palabra en voz tan baja que casi no le oíamos, tanto que se habría podido decir que el adolescente estaba conversando con un misterioso espíritu local, reconocible solamente por él mismo.

Pero dicha exaltación nos provocó algo de angustioso, como un escalofrío que a partir de sus extremidades se propagaba en las nuestras, que lo apretaban por todos lados y en las que él se sumergía como en un hogar. Como siempre, fue Gino quien, con una broma, intentó interrumpir la absorta meditación de Sergio señalándole una gran maleta roja que vacilaba en cada tumbo de la carroza y que el cochero estaba obligado a reponerla incesantemente en equilibrio ya que estaba colocada a su lado en el asiento, le preguntó:

– ¿Maleta llena de reliquias de amor?

Sin embargo a Sergio no le agradó aquella alusión. De hecho se le demudó visiblemente el rostro y con su silencio impuso el silencio a todos nosotros. Ni en ese primer encuentro después de su larga ausencia, ni en los siguientes, se volvió nunca sobre ese argumento que Sergio ocultaba con celoso pudor, tanto porque él consideraba esa circunstancia carente de relieve, como –hipótesis mucho más admisible por quien conocía a Sergio de manera profunda– porque le habría parecido nada menos que ofender la pureza de nuestro amor por él, mezclándolo con amores de otras naturalezas e insignificantes, detrás de los cuales corrían los chicos de su edad.

Él también, por un momento, pudo calentarse con aquel amor; una de las cartas que mandó a Alfredo testimoniaba precisamente aquella fiebre, pero ahora que, una vez regresado entre nosotros, sentía reconstruido a su alrededor su auténtico y único

refugio, reputaba como su deber el hecho de hacerse perdonar por nosotros por aquella lejanía y por aquella aventura que asociaba a una traición. O quizás, dentro de sí mismo, e incluso de manera incomprensible, se afligía por haber ofendido las criaturas puras de su fantasía, las amantes imaginarias que no sabía cómo llamar sino mediante nombres vagos e insustanciales, las que se encuentran en sus versos “hermana, alma, niña querida” –vocativos desesperados proferidos por un muchacho ronco en el borde del abismo– cotejando esas imágenes oníricas con una mujer concreta, pues sentía que tenía que ser castigado a causa de una audacia no admitida por su suerte, la cual imponía a su propia juventud la perpetua penumbra de un limbo y el alejamiento de toda realidad.

Sergio se nos mostraba apartado, asimismo, de las realidades más cercanas, las que siempre se incorporaban a su vida y que inevitablemente determinaban las vicisitudes; resignado a ese aislamiento debido a la conciencia de que no habría tenido el tiempo para juntarse con ellas con indefensión y espontaneidad quienes caracterizan el pleno disfrute de la vida por parte de la adolescencia, y persuadido de que era mucho mejor consagrarse solamente a aquellas realidades forjadas por su pensamiento y destinadas a extinguirse con él.

En efecto, ese mismo día tuvimos una prueba cuando Alfredo y yo le acompañamos a su casa, ya que asistimos al encuentro de Sergio con su madre, a la que él no veía desde hace dos meses. Le había omitido el horario de su llegada, probablemente para no obligar a esa mujer enferma a salir de casa en una jornada tan sofocante, o por estar solo con sus amigos a la hora de su regreso a la ciudad; sin embargo la señora Lina había visto, a través de la ventana, la carroza acercarse hacia el edificio. Así es que en cuanto entramos en el portón oímos la voz de ella que llamaba a Sergio desde arriba y, bajada la primera escalera, el ruido de sus pasos acelerados en dirección a nosotros produjo un fragor de pequeños ecos que se repercutían en los rellanos desiertos.

Instintivamente non apartamos en el momento en que la señora Lina abrazó a su hijo. Vimos a Sergio besarla dos veces y distanciarse prontamente, quizás con el fin de mirarla bien a la cara y darse cuenta de su estado de salud. Con toda seguridad lo hizo por esto; pero de esta manera, Sergio, que sin duda amaba a su madre con mucha delicadeza, inmediatamente interrumpió toda efusión de afecto a la que la mujer se habría abandonada con mucho gusto, pues por un momento le temblaron el rostro y las manos por no haber podido encontrar su desahogo. Sólo un momento: lo suficiente para que la señora Lina pudiera absorber esa falta de ternura y volver a adoptar la actitud dolorosamente recatada que solía exhibir en tales circunstancias. Todo lo que Sergio quería de su madre era sólo un brazo para que ella lo ayudara a subir escaleras. Se apoyó con el derecho, mientras con el izquierdo se agarraba al brazo de Alfredo; y yo, entretanto, a petición de la señora, me fui para abajo para preguntar la razón por la que el conserje todavía no había subido la maleta que le habíamos dejamos en frente de su cuchitril. Desde allí los ví que seguían subiendo de esa misma manera. Alfredo se había quedado un poco atrás, tal vez para dejarles más libertad para conversar sobre algo personal y, puesto que la escalera de ese típico edificio del casco histórico de Roma era, en el primer tramo, oscura y húmeda como la de un sótano para luego iluminarse de tramo en tramo mediante el tragaluz, esa madre y ese hijo parecían arrastrar hacia un pequeño cielo espectral y esconderse lentamente.

II.

Sergio se extrañaba en cuanto cualquiera de nosotros (y era suficiente el mínimo esbozo) le llamaba al mundo de sus sueños y de los nuestros...

Había que ver cómo estaba de entusiasmado la misma tarde de su llegada cuando, reunidos todos después de la cena, Alfredo le relató sus conversaciones con el tipógrafo (dueño de una pequeña imprenta escondida dentro de un patio de la calle Tomacelli y desde hacía tiempo especializado en la publicación, financiada por el autor, de versos¹) que en esos días estaba imprimiendo *Libro per la sera della domenica*, enseñándole luego algunos patrones de papel y ejemplos de caracteres tipográficos para que Sergio pudiera elegir el tipo de portada, el tamaño del título, y del nombre... Palpaba aquellos folios de papel de Fabriano, con placer casi sensual, le ofrecía; y mientras discutía con Alfredo y conmigo sobre las diferentes posibilidades de elecciones tipográficas, sus ojos resplandecían con esa luz que brilla cuando se alcanza una meta.

Sin embargo, después de muchas noches, en una mesa del Café Aragno –donde justo en ese tiempo nos instalamos ocasionando infinita aflicción al pobre Pinotto del Café de Madama Sartoris, donde el cenáculo se solía reunir en torno a Sergio–Donatello, tras un largo silencio lleno de misterio, por fin le dio la gran noticia:

– ¿Te has enterado? Hemos decidido fundar una revista para llevar a cabo nuestras batallas artísticas y publicar así lo que escribimos: una revista que tú gestionarás y cuyo primer número se abrirá con una poesía tuya. Después de ésta, a partir del primer número, estarán todas nuestras prosas y poemas: por mi parte, un soneto en elogio de Don Giovanni Boccaccio que comenta Dante; por la de Alfredo, una página deliciosa titulada *Marfil antiguo*...

Alfredo, que era el más mayor de la compañía y a la vez el más tímido, oyendo el adjetivo utilizado por su compañero, se ruborizó y bajó la mirada:

– Mírale: se pone rojo como un tomate porque elogio su obra... tenemos que ser nosotros mismos los primeros satisfechos por nuestro trabajo de artistas, de lo contrario...

Y enseguida volvió a enumerar sus propósitos.

– Fausto, una interpretación suya de Wagner....

Aquí Gino sonrió, anticipando visiblemente la objeción de Sergio, el cual sabía lo mucho que yo estaba desprovisto de erudición musical, pues llegados a este punto del proyecto se había quedado un poco desconcertado; mientras que yo, listo:

– Que no, Sergio: no se trata de una obra mía original; simplemente he traducido la famosa página de Mallarmé. Es conveniente que el nombre de un magnífico poeta como el de Mallarmé figure en el primer número de una revista de poetas jóvenes y de defensores de la poesía: de la poesía pura...

Si me hubieran preguntado la razón por la cual clasifiqué a Mallarmé como magnífico poeta, habría estado avergonzado de contestar. De hecho, yo había empezado a estudiar a ese poeta desde hacía poco, y para mí, la mayoría de su poemas seguían siendo un misterio; además, algunos esfuerzos de traducir al italiano ciertas prosas suyas, que parecían más accesibles respecto a los versos, me habían provocado un agotamiento angustioso. Pero esa misma oscuridad y esa misma angustia tenían su propia fascinación, tal como debía de tenerla ya sólo el nombre del simbolista francés, del cual en esos tiempos se hablaba mucho en de los cenáculos de

¹ Allí estaba ubicada la tipografía Battiferri e Pinci, donde se imprimieron las *Crónicas latinas*.

los amantes de la poesía. Al oír ese nombre todos se callaron, desconcertados. Donatello reiteró:

– Ya, Mallarmé... Stephane Mallarmé... Cuando yo estaba en París...

Pero no había garantía de que aquel silencio suspenso escondiera pensamientos llanos y claras razones admirativas. En efecto, el compañero cambió de tema inmediatamente y volvió a hablar de la revista.

– También está *La casa de las golondrinas*, acto único de Alberto, el cual ha encontrado un buen título para su comedia, aunque aún no ha decidido el nombre artístico que le dará. Yo le sugerí *Vettor Celdauro*. Bonito, ¿no te parece, Sergio? Todo un vuelo este nombre...

Sergio seguía callado, atropellado por ese torrente de palabras, entretanto, Alberto se agitaba debajo de esa cúpula de aire y de oro que la fantasía de Donatello le había colocado sobre la cabeza y se veían, detrás de las lentes, los ojos del joven revoltar a la manera de unas mariposas acostumbradas a un cielo mucho más modesto y desorientadas a causa de esa imprevista invasión del horizonte.

Sin embargo, Donatello estaba presionando, forzado esta vez por la presencia de un chico que había aparecido justo en ese momento en la sala y que se quedaba al margen en una actitud de timidez con la que contrastaban la audacia impetuosa del rostro muy joven, iluminado por dos ojos dinámicos bajo un espeso pelo negro, y todo el vigor desbordante de la persona.

– Y tenemos una prosa crítica sobre el teatro dramático, debida a nuestro nuevo compañero al que había prometido presentarte, Sergio, en cuanto hubieras vuelto. Aquí está. Ven, Antonello²....

Más tarde le dijimos a Sergio en voz baja, cuando el otro por fin se acercó, aunque seguía sosteniendo el sombrero en la mano como el colegial frente al maestro:

– Su nombre verdadero es Antonio; pero cuando escribe firma como Antonello. Es escritor de raza, ya sabes. Temperamento crítico de primera clase: un sardo entusiasta de tus poemas. Se sabe *Il calice amaro* de memoria...

La timidez del nuevo adepto pareció impresionar a Sergio, quien inmediatamente le extendió su mano y le dijo:

– Ven, Antonello, siéntate aquí. Eres amigo de todos ellos: amigo mío, por lo tanto...

El otro se sentó al lado de Sergio; pero para entonces no podía decir ni una palabra. Observaba a Sergio y rápidamente volvía la mirada hacia otro lado, para que nadie pudiera enterarse de la conmoción demasiado profunda producida por aquel inesperado tuteo. Finalmente Donatello pudo concluir:

– Pero aún no te he dicho el nombre que le vamos a dar a la revista. Editamos en Roma, la llamaremos: *Cronache latine*. Y tampoco te he dicho que ya tenemos una redacción: la casa de Fausto. Él nos va a alojar.

Sólo entonces Sergio se atrevió a hacer una objeción, en la que evidentemente estaba pensado desde que Donatello había empezado a exponerle el proyecto:

– Pero, ¿de dónde se saca el dinero para todo esto?

Y Donatello, preparado:

– Para el primer número ya lo tenemos. Lo juntamos como pudimos, a la buena, nosotros mismos; cada uno su propia parte. Muy a la buena: yo, con la habitual letrecita de cambio a tres meses, ya que en casa en estos tiempos se han apretado el cinturón; Fausto vendió casi la mitad de la biblioteca de su padre: todas

² Antonio Caprino, nacido en Cerdeña, en Sassari, en 1886, se trasladó a Roma con su familia donde se licenció en Derecho. Participó activamente en la experiencia de las *Crónicas latinas*.

las obras de Padre Tosti³, si no me equivoco...Y también Corrado, que ha vuelto a retirarse en Ferrara, ha enviado su parte, su aporte a la idea... ¿Qué no se hará por la poesía? En cuanto se publique el primer número, las suscripciones y la venta servirán para seguir adelante...

Estuvieron hablando de ello toda la noche, y Sergio fue informado también de otro hecho. Nuestras intenciones fueron tenidas en cuenta por escritores de renombre, entre ellos destaca Giuseppe Vannicola –un tipo extravagante, entre el gran señor y el asceta, conocido como un refinado experto de la poesía, exquisito traductor de Wilde y excelente violinista⁴– a quien, desde la época del café de Madama Sartoris, habíamos visto muchas veces cruzar la sala, sujetando a un monstruoso *bull-dog* con la correa, y dirigiéndose a esa mesa atestada de celebridades literarias y artísticas, de la que non atrevíamos, de momento, a levantar más que una mirada trémula. Ahora este hombre, que Donatello consiguió acercar e informar de nuestras intenciones, había prometido para el día siguiente visitar nuestra redacción. Allí nos trajo un manuscrito suyo, además de acompañar a un sacerdote francés, gran poeta y muy amigo suyo, Louis Le Cardonnel⁵, que estaba de viaje por Italia y del que acababan de aparecer los *Poèmes*, publicados por la editorial *Mercure de France*, que en sus ediciones amarillas, desde los escaparates de los librerías, deslumbraban hasta a escritores en ciernes como nosotros.

Así es que Sergio me preguntó:

– ¿Tú conoces a Le Cardonnel?

– Yo no, quizás Donatello...

De hecho, Donatello sí estaba enterado, pues dijo:

– Es un cura que en Francia consideran un gran poeta. Incluso Vannicola le tiene en gran estima. Parece que tiene dos pasiones: la poesía y el *pernod*. En todo caso, es un ilustre escritor francés que viene a nosotros: y ésto tiene su importancia...

Nos despedimos después de haber concertado una cita para el día siguiente en mi casa, donde podríamos recibir a invitados de semejante talla, ya que esa misma noche cada uno de nosotros sintió que, definitivamente, se nos había incorporado a la literatura italiana, si no directamente a la europea.

III.

El día después nos vimos en la redacción de las *Crónicas latinas*, es decir, den de mi dormitorio, donde, tras largas discusiones familiares que dejaron a mi madre muy preocupada, había obtenido la autorización para albergar al equipo de la redacción de la revista. Condiciones: nada de hacer alboroto y sobre todo, bajo ningún concepto, ni una invasión a las habitaciones adyacentes habitadas por la familia o a la sala de espera, en la que los enfermos venían a consultar a mi padre, oftalmólogo. En las habitaciones de la casa mis amigos podrían, además, verse con mis hermanas, ya señoritas; según mis padres había que evitar contactos como estos; tampoco los clientes de mi padre, gente seria y preocupada por sus males, deberían verse mezclados con gente de asuntos turbios como los literatos. Si yo y mis compañeros no respetábamos estas condiciones, el permiso sería revocado de inmediato.

³ Luigi Tosti, (1811-1897) beneditino de noble familia calabresa, fue un apriado historiador.

⁴ Giuseppe Vannicola, músico y escritor, activo en aquellos años entre Florencia y Roma.

⁵ Le Cardonnel, poeta francés (1862-1936). Amigo de Verlaine, fue frecuentador de los círculos simbolistas y colaborador de numerosas revistas. Fue ordenado sacerdote en 1896.

Mi dormitorio, convertido en la oficina editorial de la revista, era irreconocible... los fascículos de la facultad de derecho, que hasta el día anterior abarrotaban el pequeño escritorio, habían acabado entre la lencería invernal acumulada dentro del último cajón de la cómoda. Con la ayuda de Gino, las paredes estaban recubiertas por imágenes y retratos a juego con la nueva función a la que se había destinado el cuarto. Pegado a la puerta, el dibujo en blanco y negro que un joven artista nos había propuesto para la portada principal de las *Crónicas latinas*: dos enormes hipogrifos estirados en movimiento hacia misteriosas lenguas de fuego y montados por dos jóvenes cuyos rostros, deformados como los descritos por el *Alighieri* y medio escondidos por las alas de los monstruos, estaban agachados sobre la llama de dos lámparas que el viento de la carrera amenazaba apagar en cada momento. (Entre nosotros se discutió mucho acerca del significado de aquellas lámparas y del valor simbólico de aquellas lenguas de fuego cuyo lugar de origen era desconocido, aunque Alberto fue el que se quedó más perplejo; luego, sin comprender demasiado y persuadidos por la elocuencia análogamente hermética de Donatello, acabamos sucumbiendo al encanto de esa zarabanda de llamas, viento y vuelos, aceptando el dibujo, de este modo, de manera entusiasta.) En la pared más ancha de la habitación estaba colgada una reproducción enorme del *Beethoven* de Balestrieri⁶, pintura famosísima en ese entonces y, más abajo, retratos de pintores y poetas: un Baudelaire retratado por Carrère⁷, arrancado, recuerdo, de una edición francesa de los *Fleurs du mal*, un Gabriele D'Annunzio entre una fila de galgos, y para concluir, un cuadro de Genua⁸ en el que se representaba a Giovanni Papini sobre el fondo de un cielo tormentoso. Por encima de esta suerte de altar de nuestra religión de jóvenes poetas, aunque mucho más arriba y casi en el techo (fue necesaria la agilidad simiesca de Gino para encaramarse hasta allí) se hallaba la usual mascarilla de Beethoven, vendida por poco dinero por uno de esos vendedores dibujantes que exponen su mercancía en las esquinas de los edificios. Lo mostraba revuelto en una mueca estereotipada de durmiente, seguramente por haber sido interrumpido su eterno sopor, y revestido todo de un lúgubre blancor de lápida sepulcral.

Pero al pie del altar, es decir, sobre el mármol de la cómoda, qué desorden colorido... un par de corbatas enrolladas y un chafado cuello de camisa desmontable entre un fichero de direcciones y un paquete de pruebas de imprenta; mi cepillo para el pelo justo sobre *La sagesse et la destinée* de Maeterlinck; mi peine como marcapáginas de uno de los primeros volúmenes donados a la revista que aún no había salido pero que ya empezaba a ser conocida gracias a nuestra propaganda... Mas, ¿cómo impedir esa confusión y esa mezcla de la miseria de mi vida cotidiana con la austeridad de templo del arte y del pensamiento, que nos hubiera gustado darle al lugar, si a pesar de todo ésto, seguía siendo mi cuarto de dormitorio? Precisamente hoy, ya que se esperan a invitados tan considerables, hay que hacer desaparecer esta fealdad. Donatello lo dijo de inmediato tan pronto como entró echando un vistazo a su alrededor; mientras tanto Sergio, que había llegado antes que él con Alfredo, parecía divertido y casi conmovido por esa mezcla... tanto que, con los codos apoyados en el mármol de la cómoda, se detuvo a examinarla un poco sonriendo callado. Colocamos luego para él, entre el escritorio y la ventana, el único sillón de mi cuarto; y desde allí Sergio controlaba a Donatello, que se afanaba en despejar la

⁶ Lionello Balestrieri, (1872-1958) pintor italiano, estuvo en París desde 1894 donde se hizo amigo de Vannicola.

⁷ Eugène Carrière, (1849-1906) alumno de Cabanel. Pintor y escultor, famoso por sus retratos.

⁸ Guglielmo Genua, (1885-1959) pintor, dibujante y autor de textos literarios.

cómoda de los objetos “indecorosos”, los cuales terminaron guardados en el último cajón, tal y como recomendó el consejo del esteta del grupo. Siempre desde allí, él era el primero a ver, de vez en cuando, abrirse la puerta que estaba justo delante de la ventana para ver entrar uno a uno de sus compañeros, los cuales iban a sentarse donde podían, incluso hasta encima de la cama. Sin embargo, Sergio quizás no se daba cuenta, al contrario de mí, de que esa puerta, cada vez que entraba alguien, se quedaba apenas abierta, lo suficiente para dar un vistazo hacia el interior de la habitación a quien estuviera detrás de la misma, y enseguida se volvía a cerrar. ¿Quién nos vigilaba?

Todos los compañeros estaban ya allí, aunque destacaba el afán de Donatello por decirnos algo muy importante que había estado ponderando durante un tiempo: empezó a recorrer toda la habitación con un ritmo nervioso, parándose algunas veces como para repetir para sí el discurso que quería dirigirnos. Finalmente estalló:

– Muchachos, el periódico de ayer informaba de la muerte de un escritor, una noticia a la que siguieron unos panegíricos que podrían justificarse solamente si Italia hubiese perdido un gran poeta...

Sergio no debía de haber leído los periódicos de ayer, visto que se inclinó hacia adelante con curiosidad; sin embargo, los labios de Antonello ya habían sido marcados con el nombre del escritor al que se refería nuestro compañero, y éste último tenía pinta de estar a punto de atrapar ese nombre de su boca cuando el otro declaró:

– Severino Ferrari, ya... Ahora nosotros, revista literaria, no podemos ignorar el acontecimiento; frente a las fútiles idolatrías tenemos que tomar una clara posición ahora mismo. Dado que somos jóvenes y miramos sobre todo hacia el futuro, no debemos tolerar exaltaciones relacionadas con una forma de poesía muy desusada como la de Severino Ferrari. ¿No os parece?

El tono del asentimiento a estas cuestiones generales fue tal que se podría asumir que cada uno de nosotros conocía íntimamente la obra del fallecido. ¡Pero ni hablar! Lo que nos seducía era el ímpetu elocuente del muy joven esteta y, por la felicidad de escucharle, le habríamos permitido cualquier herejía. Donatello le escuchó y aprovechó.

– Gran amigo de Carducci, Severino Ferrari; pero, ¿esto es suficiente para ser considerado un gran poeta? Ya... yo incluso tengo dudas sobre la grandeza de Carducci mismo...

Esta afirmación Alberto generó una inmediata sacudida y enseguida el otro, dirigiéndose específicamente a él:

– Lo entiendo: para ti y tus compañeros de despacho eso es un Dios; sin embargo, aquí no se trata de Carducci. Aquí se trata, por parte de nosotros, jóvenes, de tomar una posición clara frente a ciertos melindres burgueses. Por consiguiente, propongo que este escritor sea recordado en una concisa apostilla y que se especifique que, sobre todo, fue un hombre dócil y amable, erudito antes que poeta, y, por último, que el silencio del que estaba rodeado en la vida no fue injusto con él...

Todos llevábamos un rato esperando a que Sergio se pronunciara; pero Sergio, hundido en el sillón, no habló. Escuchó con atención las divagaciones de Donatello, pero permaneciendo ajeno a lo que pasaba en esta habitación, separado de todos nosotros por esa extraña sonrisa que le había iluminado el rostro desde que entró. Luego, adoptó una expresión semejante al recelo. Se diría que todo eso no le parecía que tuviera nada que ver con la poesía...

En poco tiempo, él también se vio obligado a salir de esa absorta inmovilidad. Se oyó escarbar en la parte inferior de la puerta, como si un perro estuviera

intentando entrar; y al instante se oyó la voz de Vannicola que sujetaba al animal. Entonces, el violinista apareció en el umbral. Detrás de él estaba el sacerdote francés. Los dos tipos eran cada uno la antítesis del otro: el violinista poeta estaba tan pálido, espiritado y casi céreo, que parecía apenas sostenerse sobre los pliegues del traje muy elegante. Al igual que el sacerdote, traía muy iluminado el rostro. Este, a quien acababa de ceder el paso, pronunció en voz alta su nombre añadiendo de inmediato “*Notre exquis poète...*” dirigiéndose a todos nosotros.

Luego Vannicola nos presentó a su amigo, uno tras otro con una sonrisa y una palabra para cada uno. Pero cuando le tocó a Sergio, el extranjero añadió:

– *J'ai lu, j'ai lu. Vous êtes vraiment un poète, mon jeune homme! Vous avez le don, mon cher...*

Y quiso que Sergio se sentara a su lado, y le habló mucho tiempo, en voz baja, susurrando como en un confesionario. A poca distancia de los dos, Alfredo y yo, contemplando discretamente la situación, estábamos tratando de entender algunas de las frases de ese diálogo: estábamos convencidos de que esa reunión estaba marcando una fecha decisiva para Sergio y que, a partir de ese momento, “nuestro” poeta nos sería arrebatado, al haber sido convocado por la auténtica gloria de los poetas que no conoce fronteras. Estábamos felices y orgullosos de ello; pero dentro de nosotros, aunque nunca nos atrevamos a confesárnoslo, surgió un inesperado y oscuro sentimiento de envidia, porque después de todo, nosotros dos también éramos poetas y nadie se había dado cuenta todavía de que lo éramos...

Desde el vano de la ventana, ocupado hasta hacía poco por Sergio, emergió la voz de Vannicola, quien se llevó a nuestros compañeros hasta allí para leerles el poema en prosa ofrecido como regalo a la revista. Sacamos algunas frases, moduladas por el orador con esa extraña entonación de un niño enfurruñado: “Y las hojas, que descienden de las ramas y no saben dónde posarse, tal vez sufren...” o “Como una hostia bendita, la luna resalta sobre el canto meditado y quieto de la noche” o “La música, esta fluidez de todas las artes, ¿quizá no expresa la verdadera presencia escondida, la Eucaristía que simboliza la oclusión de Dios?” y por cada frase nos llegaban las exclamaciones de estima de Donatello. Pero cuando nos giramos hacia el grupo, nos sorprendió el rostro de nuestro compañero sardo que, atento y pegado al orador, contraponía su ardiente salud de muchacho isleño con la palidez atormentada del violinista. Debido a que ese mismo día había participado por primera vez en la actividad del cenáculo, parecía preguntarse a qué mundo tan extraño lo había arrastrado su pasión de veinteañero de las letras.

Mientras tanto, Donatello se alejó de la ventana, seguido por los demás, se paró en medio de la habitación y leyó el sumario ya terminado. Entonces exclamó con impetuosidad:

– *Alea jacta est*: a los lectores italianos, que se muestren dignos de este trabajo de jóvenes por la poesía...

Hubo un fuerte aplaus, para el que mi habitación parecía demasiado limitada. Louis Le Cordonnell sonrió de una manera ambigua, y la misteriosa puerta se abrió esta vez más de lo habitual, como si alguien se hubiese decidido finalmente a entrar.

Cuando la reunión terminó (ya casi era la noche) tuve la explicación de la continua apertura de la puerta.

– ¿Quién es –me preguntó mi madre, reteníendome en la puerta de la casa, mientras los demás ya estaban en las escaleras– ese señor con el perro, macilento como un fantasma, que dice cosas tan insólitas? ¿Y quién es ese cura que dejó un extraño olor de aguardiente? ¿Con qué clase de gente te juntas, hijo?

IV.

Las *Crónicas latinas* no tuvieron éxito. Ocasionalmente, en los primeros días después de la publicación de la revista, se podía ver a algunos de nosotros curioseando a distancia por los comercios para comprobar si el montón de copias que quedaban había disminuido, e incluso, animados por una fácil ilusión óptica, se nos veía acercarnos con el aire sospechoso y vigilante del malhechor e interrogar al hombre o a la mujer del quiosco. No faltó quien, para no escuchar siempre la humillante respuesta de “Va mal...” recurrió a la estratagema de pararse en un café cerca del quiosco, mandar al camarero a comprar la revista y presentarse al comerciante unos instantes después, con la cara más alegre del mundo, para preguntarle si las *Crónicas latinas* se empezaban a vender...

¡De ninguna manera! Una semana después de este gran acontecimiento de la cultura literaria romana, los montones de copias estaban más o menos intactos en los comercios. El ejemplar que habíamos lanzado para aquietar nuestras reiteradas protestas en contra de un presunto boicoteo, mostraba en la portada principal los enormes hipogrifos inútilmente descoloridos por el sol.

Hasta que –y lo recuerdo como si fuera ayer– en la ciudad estalló una de esas furiosas tormentas que de repente surgen de la serenidad más compacta del cielo en verano. Los monstruos alados terminaron ahogándose miserablemente en las esquinas de las calles sumergidos en una sucia basura, descoloridos de verde y amarillo. De una vez para siempre se apagaron las lámparas que los dos obstinados caballeros luchaban por proteger del viento de la carrera.

Pero no fue sólo la indiferencia del público y el fracaso absoluto lo que nos disuadió de continuar con la publicación de la revista; sino que fue, sobre todo, la sensación de que Sergio, aunque efectivamente se había interesado en un principio por el asunto, parecía divertido y se había dejado guiar a nuestras primeras reuniones, poco a poco se mostraba cada vez más ajeno a las actitudes combativas de muchos de nosotros y fastidiado ante las preocupaciones de tipo práctico que nos atormentaban. Casi como si se hubiera sentido amenazado y contaminado por la confusión y las ansiedades que él consideraba como lo más distante de su pura pasión de poeta.

Un verano romano milagroso: con esas largas horas del día que parecían desbordarse de tiempo incontenible, con esas primeras horas del atardecer que consumían la luz tan lentamente hasta el punto de que cada una se apagaba en un espasmo de eternidad ya casi alcanzada, con esas divinas horas nocturnas que arrojaban su manto de estrellas sobre las calles y plazas y, aboliendo el perfil habitual, introducían tanto espacio y tanto tiempo que el espasmo de las últimas horas del día se convertía en una plena certidumbre. La vastedad de la ciudad, que ya no tenía fronteras, podía reflejarse orgullosamente en el cielo abierto que se levantaba encima de sus murallas y dos caras diferentes de lo eterno parecían ser comparadas.

Sergio conocía bien ese rostro nocturno de su Roma y, trepidando, lo contemplaba: casi bochornoso por bordear la inmortalidad con ese salto de vida tan efímero que aún lo mantenía en pie, por acercarse a una hoguera inconsumible sosteniendo una llama que estaba a punto de apagarse, o bien como una ilusión repentina de que la ciudad no podía negar un don de vida a quien mostraba que la amaba tan locamente. Estos eran raros momentos de éxtasis. Entonces se veía al adolescente bordeando la pared de la casa más cercana o las columnas de una iglesia,

tocando ese mármol o esa pared y acariciándolos como carne humana, para reanudar inmediatamente el camino entre nosotros que ya nos estábamos preguntando: “Pero ¿por qué Sergio se para, qué hace?”, renovado por ese contacto y enriquecido por un nuevo impulso de vida.

Un atardecer de ese verano que ya estaba desapareciendo y en que el Ave María ya no flotaba como antes en un lago de luz tranquilo y claro, él nos dijo a mí y a Alfredo, de quienes prefería tener compañía:

– Este año el acortamiento de los días casi me asusta: a mí también me deja sin palabras la noche que cada día cae más rápidamente...

Y en una de las primeras noches de octubre, aún tibias y nítidas:

– He amado y disfrutado este verano como ningún otro. Me pregunto por qué.

Trepidación y presagio que, si bien él no se percibió o al menos no mostró signos visibles de ello, provenían de un repentino empeoramiento de su enfermedad. A finales de octubre, el médico y el padre, que entretanto había regresado a su familia, le acompañaron a una casa de reposo junto al mar, para que pudiera pasar el invierno allí.

Traducción de Carlotta Bonsegna

Los sonetos de la casa y otros poemas

The sonnets of the house and other poems

Carlo Vallini (Milán, 1885-1920)

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

Traducción recibida el 16/06/2019 y publicada el 15/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Carlo Vallini (Milán, 1885 - 1920) se dedicó tempranamente a la poesía tras entrar en Turin en con el poeta Guido Gozzano, con quien estableció una nutrida correspondencia epistolar. En 1907 publicó dos colecciones de poemas, *Un giorno* y *La renunzia*, en las que se distinguió por una notable sensibilidad expresiva en poemas de tonos apagados y melancólicos típicos de la escuela crepuscular. En 1909 se graduó en Bologna, pasando a ejercer como profesor en diferentes poblaciones italianas. Son estos años de una intensa actividad teatral, con exitosas obras como *Radda. Damma lirico in un atto*. La intensa actividad poética y teatral tuvo que ser arrinconada, como en el resto de su generación, tras ser llamado a filas en 1916. En 1920 se publica su traducción en prosa del poema *La prisión de la balada de Reading* de Oscar Wilde, publicada meses antes de su muerte a causa de una embolia.

Palabras clave: Carlo Vallini; Sonetos de la casa; crepuscularismo; poesía

ABSTRACT: *Carlo Vallini (Milan, 1885 - 1920) devoted himself early to poetry after getting in touch in Turin with Guido Gozzano, with whom he established a large epistolary correspondence. In 1907 he published two collections of poems, Un giorno and La renunzia, in which he distinguished himself by a remarkable expressive sensibility in poems of muted and melancholic tones typical of the crepuscular school. In 1909 he graduated in Bologna, becoming a teacher in different Italian cities. These are years of intense treatral activity, with successful works such as Radda. Damma lirico in un atto. The intense poetic and theatrical activity had to be cornered, as in the rest of his generation, after being called up in 1916. In 1920, his prose translation of the poem The Prison of the Ballad of Reading by Oscar Wilde was published months before his death because of a stroke.*

Keywords: *Carlo Vallini, The Sonnets of the House; crepuscularism; poetry*

LOS SONETOS DE LA CASA

I.

De esta vieja casa por las abiertas
 ventanas, como de una fiala
 el olor de un tiempo ya ausente exhala
 agudo en taciturnidades muertas.

Se advierte en las vacuidades inciertas
 solo a veces el frémito de un ala
 que surcando imperceptible la sala
 se esfuma por las alcobas desiertas

Nada cambió alrededor: mas mi vera
 alma de niño donde te he amado
 en tu encanto natural y superno

ausente en la primera primavera
 ay, esa nunca jamás ha regresado,
 ¡vieja casa de mi abuelo materno!

II.

Oh Abuelo, goza ahora tu morada
 del sol; está como en un abandono
 último, ya sin vida ya sin tono,
 de tu torrente en la orilla agraciada.

Y a mí que de una alabanza pensada
 melancólicamente la coronó,
 grato quizás baja ahora tu bono
 espíritu guardián de la morada.

Aún en la memoria te discierno
 de pronto abriendo los brazos, lucido
 sonreír a mi inocencia primera.

Pero tú que duermes un sueño eterno,
 tú no sabes, no sabes qué escondido
 llanto por llorar aún me desespera.

III.

Todavía tu bella cara honesta
toda en mi mente se ilumina clara
cuando decías: -Aprende, alma cara,
la hazaña no tiene que ser molesta...-

Y el fin de los largos días de fiesta
cuando mi alma pequeñita e ignara
oía la voz perderse más rara
en la enorme paz de aquella hora mesta!

Yo veía en la sombra expuesta a un sordo
tormento, hacerse tu templa cava.
-¿Quién esperamos?- preguntaba austero.

Tú decías un nombre... no me acuerdo.
¿Quién, pues, oh abuelo, entonces se esperaba
tanto tiempo, que ahora ya no espero?

IV.

Nadie se espera aquí, ya: entre abundante
objeto muerto, sepulto, única seña
de vida, ahora, es un oriol de leña
que el voraz tiempo ha impreso en el cuadrante.

Calla desde hace tiempo: trepidante
de ansia, un buen día, con paciente maña,
yo reparé aquella sencilla enseña
en su vetusta caja rechinante.

En lo alto de la escala solitaria
el resucitado oriol ya resuena
con un fuerte tic-tac irregular;

mas aquel ruido, por la cineraria
aura, una sombría advertencia suena:
-¡Dejad a los muertos en su lugar!.

V.

Descansen en paz en su ataúd: solo
 los alegre entre coníferas prietas,
 émulo suspiroso de los poetas,
 con sus flébiles cantos el ruseñor.

Ciñen aún las golondrinas con un vuelo
 la casa: aún el verde está en las cañetas
 todo aún vive: que el alma aquietas
 lenta, así, entre la dulzura y el duelo.

Alma gacha hacia ti misma, escucha:
 el árbol de la vida, quizás, todo
 lleno de presentes hacia ti se inclina.

¿Y tú no gozarás una vez más
 del sabor fugaz de un fruto,
 de la sombra de la nube que pasa?

VI.

Bendita seas, oh triste ilusión
 de un tiempo, que me complaces el alma
 y tú, de vida y de personas vaga,
 casa, ¡perdida en ignota región!

¿Quizás la presente generación
 nuestra, sometida a la nueva maga,
 mucho el enigma de la vida indaga,
 y el bien repone en una indagación?

¿Quién, entonces, la flor esparcirá
 del olvido sobre el bien, sobre el mal,
 ignorando la gloria y la vergüeña?

Sea la sombra del sueño que irá
 gélida, a aquella de la muerte igual:
 pero tú no huyas de ella, alma: sueña.

I SONETTI DELLA CASA

I.

Da questa vecchia casa per le aperte
finestre, come da un'antica fiala,
l'odor d'un tempo ora scomparso esala
acutamente nel silenzio inerte.

Sol nella muta vacuità s'avverte
a quando a quando il fremito d'un'ala
che solcando invisibile la sala
dilegua per le camere deserte.

Nulla è mutato intorno: ma la vera
anima mia di bimbo onde t'amai
nelle tue grazie semplici e leggiadre,

scomparsa con la prima primavera,
ah quella non ritornerà piú mai,
vecchia casa del padre di mia madre!

II.

O Nonno, la tua casa ora si gode
il sole; sta come in un abbandono
ultimo, senza vita e senza suono,
del tuo torrente sulle dolci prode.

E a me che d'una mia pensosa lode
malinconicamente l'incorono,
memore forse ora discende il buono
tuo domestico spirito custode.

Ancor nella memoria ti discerno
aprendomi le braccia a un tratto, lieto
sorridere alla mia innocenza prima.

Ma tu che dormi nel tuo sonno eterno,
tu non sai, tu non sai quale secreto
pianto non pianto ancora oggi m'opprima.

III.

Ancora la tua bella faccia onesta
tutta nella mia mente si rischiara,
quando mi consigliavi: – Impara impara,
non deve la fatica esser molesta... –

E i tramonti dei dí lunghi di festa
quando l'anima mia piccola e ignara
udía la voce perdersi piú rara
nella gran pace di quell'ora mesta!

Io guardavo nell'ombra in preda a un sordo
dolore, la tua tempia farsi cava.
– Chi aspettiamo? – chiedevo piano. Tu

dicevi qualche nome... non ricordo.
Chi dunque, o nonno, allora s'aspettava
tanto, che adesso non aspetto piú?

IV.

Nessuno qui s'attende, ora: fra tante
cose morte e sepolte, unico segno
di vita, adesso, è un oriol di legno
che il tempo edace ha impresso nel quadrante.

Tacea da lungo tempo: trepidante
d'ansia, un bel dí, con paziente ingegno,
io rassettai quel semplice congegno
nella sua vecchia cassa cigolante.

A sommo della scala solitaria
il risorto Oriolo ora rintrona
con un forte tic-tac irregolare;

ma in quel rumor metallico, per l'aria
morta, un oscuro ammonimento suona:
– Lasciate i morti nelle loro bare! –

V.

Sia pace ai morti nelle bare: solo
degnò è che fra i cipressi alti li allieti,
emulo sospiròso dei poeti,
coi suoi flebili canti il rosignolo.

Cingono ancor le rondini d'un volo
la casa: ancora il verde è nei canneti;
tutto ancor vive: l'anima s'acqueti
lenta, cosí, tra la dolcezza e il duolo.

Anima china su te stessa, ascolta:
l'albero della vita, forse, tutto
grave di doni verso te s'abbassa:

e tu non gioirai anche una volta
del sapore fuggevole d'un frutto,
dell'ombra della nuvola che passa?

VI.

Sii benedetta, o triste illusione
d'un tempo, che mi fai l'anima paga
e tu, sperduta in un'ignota plaga,
casa, lungi alla vita e alle persone!

Non forse questa generazione
nostra, asservita alla novella maga,
troppo gli enigmi della vita indaga
e il bene in un'indagine ripone?

Chi dunque il fior della dimenticanza
spargerà sopra il bene e sopra il male,
ignorando la gloria e la vergogna?

Sia pur l'ombra del sogno che s'avanza
gelida, all'ombra della morte uguale:
ma tu non la fuggire, anima: sogna.

LOS SONETOS DE SEPTIEMBRE

I.

Oh septiembre dorado, oh bel garzón
delicado en tus róseos velarios,
mesto dios de lugares solitarios
que cubres tu sien de coronación,

oh afligido como una imploración
que la pesadumbre de tus pomarios
ocupas solo, modulando en varios
acentos el llanto de tu canción,

oh tú que bajo un cúmulo de muerte
hojas con una sonrisa te preparas
cada día tu gélida tumba,

oh deja tú que el alma, más fuerte
esparza en tu fin lágrimas amaras
mientras con la sombra el pesar retumba.

II.

Septiembre, ¿qué nueva dulzura emana
con la lenta claridad placentera
del sol en tu claridad mañanera,
de mi delicada tierra emiliana?

Parece cada forma hecha más lejana
de un velo de sueño y silencio: pareciera
que cada árbol, cada terrón, cada hilera,
temblara en el sol de una alegría humana.

Mientras, perdido en el silencio, empiezo a escuchar
cómo cada fruto en un respiro armónico
va enfermando de una ebriedad celeste,

me parece la tierra a un bel rostro similar,
donde, como un pensar melancólico,
pasa de nubes suaves una hueste.

III.

Oh septiembre, tu viña sosegada
 donde brillan bellos racimos de oro
 se encuentra despojada del tesoro
 péndulo en roja pámpana afamada.

Ya no más, cuando flagra la encarnada
 nube al ocaso, el feliz tropel canoro
 libera hacia el cielo el vasto coro
 báquico, de la alta hierba ruborizada.

Oh mesto septiembre, oh tú joven Sir,
 ocúltame en el pámpano que trema
 de un racimo olvidado hoy la alegría!

Haz que lo coja y dentro de mí fluir
 yo sienta una dulce embriaguez extrema:
 tanto que ebrio el corazón moriría.

IV.

Septiembre, si viviera hoy en el gran parque
 do un día en el sueño reinar creía
 el sonido irse de tu tibia oíría
 del bosque de acacias curvadas en arco.

Inclinando bajo el muy grave encargo
 del mito donde te estimaría
 divino cayó herida mi utopía
 de la vida que un día la esperó al paso.

Calló entonces el repique de cientos
 de fuentes y en la lúgubre demora,
 fúnebres, vivieron los cipreses en soledad.

Ahora, inmotos, en tardes sin vientos,
 mientras el último sol grave los dora,
 sollozan, sumisos, en la gran paz.

V.

Oh septiembre, en el bel parque silente
 donde vagué absorto en mi sueño un día,
 haz que de rosales vea todavía
 florecer rosas, prodigiosamente.

Que oiga de entre los bosques dulcemente
 sollozar mis fuentes dulce agonía
 y de estatuas inmutables la fría
 mirada, de indagarme pendiente

Irrumpa en los cipreses, entre abiertas
 ventanas, en el castillo, la soberana
 llama sanguina del gran sol que muere

y pausada anegue por las desiertas
 zonas, una voz triste que lejana
 me parezca mas mi corazón lllore.

VI.

Septiembre, en la santidad del ahora
 nuncio del atardecer, por los vastos
 árboles de los huertos, no te baste
 infundir la ambrosía que allí mora;

sino en vías desiertas aún hora
 ama vagar, celebrando los fastos
 de la tristeza que me revelaste
 en el soplo de tu tibia sonora.

Oh joven con su cabello morado
 ceñido de pámpano rojo ardiente
 igual que un semidiós mesto y creído,

siento mientras el sonido callado
 se dispersa en el ambiente silente,
 deshacerme en un ancho mar de olvido.

I SONETTI DI SETTEMBRE

I.

O Settembre tutt'oro, o bel garzone
soave nei tuoi rosei velarii,
o mesto iddio dei luoghi solitarii
che ti cingi le tempie di corone,

O triste come un'implorazione
che la malinconia dei tuoi pomarii
popoli solo, modulando in varii
accenti il pianto della tua canzone,

O tu che sotto un cumulo di morte
foglie con un sorriso ti prepari
ogni giorno la tua gelida tomba,

oh lascia tu che l'anima, piú forte
sparga nei tuoi tramonti i pianti amari
mentre con l'ombra la tristezza piomba.

II.

Settembre, qual dolcezza nuova emana
al lento luminoso dilagare
del sole nelle tue mattine chiare,
dalla mia blanda terra emiliana?

Sembra ogni forma fatta piú lontana
da un vel di sogno e di silenzio: pare
che ogni albero, ogni zolla, ogni filare,
tremi nel sole d'una gioia umana.

Mentr'io, sperduto nei silenzi, ascolto
come ogni frutto in un respiro armonico
d'una celeste ebrietà s'aggravi,

m'appar la terra simile a un bel volto,
ove, come un pensiero malinconico,
passin ombre di nuvole soavi.

III.

O Settembre, le tue placide vigne
ove splendeano i bei grappoli d'oro,
giacciono dispogliate del tesoro
pendulo tra il rossor del tralcio insigne.

Or non piú quando flagran le sanguigne
nubi all'ocaso, il lieto stuol canoro
libera verso i cieli il vasto coro
bacchico, su dall'alte erbe rossigne.

Mesto Settembre, o tu giovane Sire,
celami sotto il pampino che trema
d'un grappolo obliato oggi la gioia!

Fa' ch'io lo colga e dentro me fluire
io senta quella dolce estasi estrema:
dolce cosí che il cuor ebro ne muoia.

IV.

Settembre, se vivesse ora il gran parco
ove regnar nel sogno un dí credei,
vanire il suon della tua tibia udrei
dal folto delle acacie incurve ad arco.

Piegando sotto il troppo grave incarco
del mito onde per me divin tu sei,
s'abbatteron trafitti i Sogni miei
dalla Vita che un dí li attese al varco.

Tacque allora il crosciare delle cento
fontane e nella lugubre dimora,
funebri, soli, vissero i cipressi.

Ora, immoti, nei vespri senza vento,
mentre l'ultimo sol grave li indora,
piangono, nella gran pace, sommessi.

V.

O Settembre, nel bel parco silente
ove assorto al mio sogno un dí vagai,
fa' ch'io rivegga ancora dai rosai
fiorir le rose, prodigiosamente.

Ch'io rioda tra i boschi dolcemente
gemer le mie fontane dolci lai
e le gelide statue che mai
mutano gesto, interrogarmi intente.

Irrumpa tra i cipressi, per le aperte
finestre, nel castello, la sovrana
fiamma sanguigna del gran sol che muore

e dilaghi via via per le deserte
plaghe, una voce triste che lontana
mi sembri e pianga invece nel mio cuore.

VI.

Settembre, nella santità dell'ora
nunzia del tramonto, per i vasti
alberi dei frutteti non ti basti
infondere l'ambrosia che li irrori;

ma tra i sentieri solitarii ancora
ama vagare, celebrando i fasti
della tristezza che mi rivelasti
nel soffio della tua tibia sonora.

O giovine dal crine di viola,
cinto il fronte di pampino rubente,
mesto e superbo come un semidio,

io sento mentre il suon senza parola
si disperde nell'aere silente,
profondarmi in un gran mare d'oblio.

LA MUJER DEL PARQUE

I.

Tú que te efigias en mí solitaria
 cuando en el sueño el ánima domina
 celando oscura una umbra sibilina
 en la inmensidad de tu mirada lunaria,

tú que anhelas en la alameda silenciaria
 la serena tristeza vespertina
 si el rayo que en los cipreses declina
 brilla sobre la cumbre lapidaria,

ahora alma amante, ora alma fraterna,
 abismo ignoto donde Amor astringe
 temblando a la Muerte que lo convida,

¿no reflejas tú la imagen eterna
 de quien rige en el acto de una esfinge
 las fontanas del Sueño y de la Vida?

II.

Sola en el parque, al ocaso, una fresca
 fontana, rompe en chorros de corales
 y emergen caballos y faunales
 ágiles, en su gracia pintoresca.

Mas parece que más lánguida crezca
 la pena del parque allende los cristales
 iridiscentes, de tonos joviales
 de tu vasta morada seiscientasca.

Vacía está la casa: oscuros los centenarios
 cuadros, como los pensamientos que abarque
 inmóvilmente tu inclinada frente.

mientras miras con ojos solitarios
 cómo mueren las hojas en el parque
 y sobreviene una ruina en tu mente.

III.

No más la huida de la casa vacía
grave de tanta y tanta cosa inerte
turbe el ruido aciago del pianoforte
que el silencio secular sacudía.

El sueño es sagrado: y aquí se veía
entre la blandura de tela exangüe
acaso muy inesperado, muy fuerte
este sonoro torbellino de melodía.

Quiero un tema lento, donde presida
la nota alta del llanto, mas con una
potencia que me vincule y me absorba;
como cuando, de noche, allende la vida,
un desdichado va, bajo la luna,
endulzando las notas en la tiorba.

IV.

Y tú, igual a aquel herma que cuantiosas
eras minaron, te preparas sin calvarios
para ver entre arbustos centenarios
sucederse los cólquicos, las rosas.

¡Infinito retorno de las cosas
en el tiempo! Solo, dentro, en tus arios
ojos, como dentro de solitarios
estanques, tu místico sueño posas.

Bien te conocí entonces que yo crío
de todo ignaro, presentía el lento
avance de la historia indefinida,
cuando, floreciendo en mayo el jardín mío
triste, con nefando desaliento,
¡me asustaba ese ímpetu de vida!

LA DONNA DEL PARCO

I.

Tu solitaria ch'entro me t'effigi
 quando nel sogno l'anima sconfinata,
 cupa celando un'ombra sibillina
 nella profondità delli occhi grigi,

tu che nel muto parco prediligi
 la serena tristezza vespertina
 se tra i cipressi il raggio che declina
 folgori sopra gli ultimi fastigi,

anima amante ed anima sorella,
 abisso ignoto ove l'Amore cinge
 brividendo la Morte che l'invita,

non tu rendi l'immagine di quella
 che presiede nell'atto d'una sfinge
 alle fonti del Sogno e della Vita?

II.

Sola nel parco, a vespero, una fresca
 fontana rompe in getti di coralli
 e n'emergono i fauni ed i cavalli
 snelli, in atti di grazia pittoresca.

Ma sembra che piú languida s'accresca
 la tristezza del parco oltre i cristalli
 iridescenti, a toni rossi e gialli
 della tua vasta casa secentesca.

Vuota è la casa: oscuri i secolari
 quadri, come i pensieri che raccoglie
 immobilmente la tua fronte china,

mentre guardi con occhi solitari
 come nel parco muoiano le foglie
 e crolli nel tuo cuore una rovina.

III.

Non piú la fuga delle stanze vuote
 gravi di tante e tante cose morte
 turbi il rombo feral del pianoforte
 che i silenzi dei secoli riscote.

Il sogno è sacro: e qui si ripercote
 tra la mollezza delle stoffe smorte
 forse troppo improvviso e troppo forte
 questo sonoro turbine di note.

Voglio un motivo lento, ove predòmini
 la nota alta del pianto, ma con una
 potenza che mi vincoli e m'assorba;

come quando, di notte, lungi agli uomini,
 un infelice va, sotto la luna,
 addolcendo le note alla tiorba.

IV.

E tu, simile all'erma che corrose
 il tempo, senza fine ti prepari
 a riveder tra i bussi secolari
 avvicinarsi i colchici e le rose.

Infinito ritorno delle cose
 nel tempo! Solo, in fondo alli occhi chiari
 tuoi, come in grembo a laghi solitari,
 il tuo mistico sogno si compose.

Ben ti conobbi allora ch'io bambino
 di tutto ignaro, presentivo il lento
 svolgersi della favola infinita,

quando, fiorendo a maggio il mio giardino
 triste, con indicibile sgomento
 m'atterrivo a quell'impeto di vita!

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

Soliloquio de las cosa y otros poemas

Soliloquy of Things and other poems

Sergio Corazzini (Roma, 1886 – 1907)

Traducción de María Antonia Blat Mir

Traducción recibida el 11/06/2019 y publicada el 015/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Sergio Corazzini (Roma, 1886 – 1907) es uno de los máximos exponentes del crepuscularismo del círculo romano. Su incipiente carrera se fundamenta tanto en las sólidas relaciones de amistad que entabló en las sesiones del célebre Caffè Sartoris (lugar de encuentro habitual del cenáculo romano formado, entre otros, por Fausto Maria Martini, Giulio Cesare Santini, Antonello Caprino, Tito Marrone, Enrico Brizzi, Armando De Santis, Rosario Altomonte o Corrado Govoni) como en sus variadas lecturas (de Carducci, Pascoli y D'Annunzio, a Francis Jammes, Maurice Maeterlinck o Jules Laforgue). Pese a la repentina aparición de la tuberculosis en 1902, no cesó nunca su actividad literaria, dando a la imprenta en unos pocos años algunos de los poemarios más celebrados de su generación, como *Dolcezza* (1904), *L'amaro calice* (1905), *Le aureole* (1906), *Piccolo libro inutile* (1906), *Elegia* (1906) o *Libro per la sera della domenica*. En 1906, Corazzini, debido al empeoramiento de la enfermedad, ingresó en un sanatorio, del que salió en 1907 para fallecer meses después.

Palabras clave: Sergio Corazzini; poesía; crepuscularismo; Soliloquio de las cosas

ABSTRACT: *Sergio Corazzini (Rome, 1886 - 1907) is considered one of the greatest exponents of the Crepuscular Roman cenacle. His incipient career is based so much on the solid relations of friendship that he established in the sessions of the famous Caffè Sartoris (usual meeting place of, among others, Fausto Maria Martini, Giulio Cesare Santini, Antonello Caprino, Tito Marrone, Enrico Brizzi, Armando De Santis, Rosario Altomonte or Corrado Govoni) as in his varied readings (from Carducci, Pascoli and D'Annunzio, to Francis Jammes, Maurice Maeterlinck or Jules Laforgue). Despite the sudden appearance of tuberculosis in 1902, his literary activity never ceased, publishing in a few years some of the most celebrated poems of his generation, such as Dolcezza (1904), L'amaro calice (1905), Le aureole (1906), Piccolo libro inutile (1906), Elegia (1906) or Libro per la sera della domenica. In 1906, Corazzini, due to the worsening of the disease, entered a sanitarium, which he left in 1907 to die months later.*

Keywords: Sergio Corazzini; poetry; crepuscularism; Soliloquy of Things

EL ALMA

a Guido W. Sbordoni

Tú sabes: el alma en vano se tortura
 con sueños; las fragosas aguas de los ríos
 al mar ya no afluyen deseosas
 de confundir su voz sonora

con esa que tan fuerte las enamora
 y las hace de cada imagen desidiosas
 pero van sobre ondas pétalos de rosas
 como si Ofelia allí aun durmiera.

Tú sabes: el alma ya vio caer
 todas las hojas y en cada hoja un puro
 deseo, hasta que, en su tormento,

le pareció bello imaginarse en negras
 vestiduras, para siempre crucificada en el muro
 de un lejano antiquísimo convento.

L'ANIMA

a Guido W. Sbordoni

Tu sai: l'anima invano si martòra
 di sogni; al mar non piú le fragorose
 acque dei fiumi giungon desiose
 di confondere lor voce sonora

con quella che sí forte le innamora
 da farle di ogni immagine obliose,
 ma van per l'onda petali di rose
 come se Ofelia vi dormisse ancora.

Tu sai: l'anima ben vide cadere
 tutte le foglie e in ogni foglia un puro
 desiderio, fin che, in suo tormento,

le parve dolce figurarsi in nere
 vesti, per sempre crocifissa al muro
 di un lontano antichissimo convento.

ESPLÍN

¿Qué me cantarás tú
 esta noche?
 Amiga, no quiero pensar
 demasiado: la primera canción
 que recuerdes, antigua,
 no importa;
 una de esas canciones
 que ya no se cantan
 desde hace tanto,
 que ya no hacen abrir balcones
 desde hace un siglo. ¿Quieres
 darme la nostalgia
 de una canción muerta?

Estás triste, me das pena
 esta noche; no cantas, no me hablas...
 ¿Qué te pasa? ¿Melancolía
 de morir? ¿Te afliges
 porque estamos solos?
 ¿Recuerdas el último baile
 en tu salón amarillo
 roído por la carcoma?
 ¿Sabes que es primavera?
 Yo no me había dado cuenta;
 no tengo rosales,
 nunca los he tenido
 en mi triste huerto.

¿Por qué no tocas? Languidece
 de deseo
 aquel pequeño piano tuyo exangüe,
 en la sombra; o así no,
 amiga,
 ¿el alma suspira en la espera
 de quien
 sepa hacerla vibrar?

¡Oh! ¡Qué tristeza! Parece,
 en el blancor lunar,
 enferma de tisis,
 con todas sus puertas
 cerradas, nuestra calle
 desierta y aquel faro
 solo y turbio parece
 que esperando la muerte
 vele su agonía.

SPLEEN

Che cosa mi canterai tu
 questa sera?
 Amica, non voglio pensare
 troppo: la prima canzone
 che ricordi, antica, 5
 non importa;
 una di quelle canzoni
 che non si cantano piú
 da tanto,
 che non fanno piú schiuder balcon
 da un secolo. Vuoi
 darmi la nostalgia
 di una canzone morta?

Sei triste, mi dai pena
 questa sera; non canti, non mi parli...
 Che hai? malinconia
 di morire? Ti duoli
 perché siamo soli?
 Ricordi l'ultimo ballo
 nel tuo salotto giallo
 rosato dai tarli?
 Sai che è primavera?
 Io non me n'ero accorto;
 non ho rosai,
 non ne ho avuto mai
 nel mio triste orto.

Perché non suoni? Langue
 di desiderio
 quel tuo piccolo pianoforte esangue,
 nell'ombra; o non così,
 amica,
 l'anima ci sospira nell'attesa
 di chi
 sappia farla vibrare?

Oh, che tristezza! Pare,
 nel biancore lunare,
 malata di etisia,
 con tutte le sue porte
 chiuse, la nostra via
 diserta e quel fanale
 solo e torbido pare
 che attendendo la morte
 ne vegli l'agonia.

LA VENTANA ABIERTA AL MAR

a Francesco Serafini

No me arrepiento. Yo la vi
 abierta al mar.
 como un ojo mirando,
 coronada por nidos.
 Pero no sé ni dónde, ni cuándo,
 se me apareció; tenebrosa
 como el corazón de un usurero,
 musical como el alma
 de un joven. Era
 la ventana de una torre en medio del mar, desolada
 terrible en el crepúsculo,
 espantosa en la noche,
 triste borradura
 en la claridad del alba.

Las antiquísimas salas morían
 de aburrimiento: solamente el eco de las gavotas,
 bailadas en tiempos lejanos
 por menudas y alocadas señoras maquilladas,
 las reconfortaba un poco.

Algún búho con tristes
 ojos, desde lo alto del nido
 crepitante encantaba
 la sombra virgen de estrellas.
 Y ya no había nadie
 desde hacía tantos años, en la torre,
 como en mi corazón.

Bajo el polvo todavía,
 un olor marchito, indefinido,
 exhalaban las cosas,
 como si las últimas rosas
 de la última lejana primavera
 estuviesen todas muertas
 en aquella torre triste, en una noche triste.

Y lagrimaba por los techos
 pálidos, el cielo, tal vez
 sobre la degradación de las cosas.
 Lagrimaba dulcemente
 quietamente durante horas
 y horas, como un niño pequeño enfermo.
 Después, por la ventana
 venía el sol, y el mar,
 debajo, cantaba

Cantaba el azul amante,
envolviendo a la torre tristísima
con tenuras imprevistas,
y el canto del titán
tenía dulzuras, sufrimientos,
melancolías, tristezas
profundas, nostalgias
terribles ... Y él le ofrecía sus muertos,
todas las naves destruidas,
nafragadas en la lejanía.

Una noche por la melancolía
de un cielo que en vano
llamó durante horas y horas
a las estrellas, volaron lejos
con el corazón
lleno de temor
las últimas golondrinas y poco
a poco en el mar
cayeron los nidos: un día
no quedó nada alrededor
de la ventana. Entonces
algo tembló
se rompió
en la torre y, casi
en un arrodillarse lento
de resignación
delante del gris altar
de la aurora,
la torre
se donó al mar.

LA FINESTRA APERTA SUL MARE

a Francesco Serafini

Non rammento. Io la vidi
 aperta sul mare,
 come un occhio a guardare,
 coronata di nidi.
 Ma non so né dove, né quando,
 mi apparve; tenebrosa
 come il cuore di un usuraio,
 canora come l'anima
 di un fanciullo. Era
 la finestra di una torre in mezzo al mare, desolata
 terribile nel crepuscolo,
 spaventosa nella notte,
 triste cancellatura
 nella chiarezza dell'alba.

Le antichissime sale morivano
 di noia: solamente l'eco delle gavotte,
 ballate in tempi lontani
 da piccole folli signore incipriate,
 le confortava un poco.

Qualche gufo co' i tristi
 occhi, dall'alto nido
 scricchiolante incantava
 l'ombra vergine di stelle.
 E non c'era più nessuno
 da tanti anni, nella torre,
 come nel mio cuore.

Sotto la polvere ancora,
 un odore appassito, indefinito,
 esalavano le cose,
 come se le ultime rose
 dell'ultima lontana primavera
 fossero tutte morte
 in quella torre triste, in una sera triste.

E lacrimava per i soffitti
 pallidi, il cielo, talvolta
 sopra lo sfacelo delle cose.
 Lacrimava dolcemente
 quietamente per ore
 e ore, come un piccolo fanciullo malato.
 Dopo, per la finestra
 veniva il sole, e il mare,
 sotto, cantava

Cantava l'azzurro amante,
cingendo la torre tristissima
di tenerezze improvvisi,
e il canto del titano
aveva dolcezze, sconforti,
malinconie, tristezze
profonde, nostalgie
terribili... Ed egli le offriva i suoi morti,
tutte le navi infrante,
naufagate lontano.

Una sera per la malinconia
di un cielo che invano
chiamava da ore e ore
le stelle, volarono via
con il cuore
pieno di tremore
le ultime rondini e a poco
a poco nel mare
caddero i nidi: un giorno
non vi fu piú nulla intorno
alla finestra. Allora
qualche cosa tremò
si spezzò
nella torre e, quasi
in un inginocchiarsi lento
di rassegnazione
davanti al grigio altare
dell'aurora,
la torre
si donò al mare.

EL MUCHACHO

a Guido Ruberti

Campanas de oro y tú las quieres, sí, de oro,
 muchacho, por el corazón que te tiembla
 de inefable angustia, oh, sí, campanas
 de oro como los castillos de las hadas,
 peregrino que vas sin una meta,
 encorvado y pensativo de una lejana luz
 que alumbre en la puerta de una casa
 triste pero dulce a tu martirio... ¡oh, de oro,
 sí, las campanas como las altas estrellas!

Tú reencontrarás a tus hermanas
 de siempre, humildes y buenas y, quizás, es su
 risa la que canta con las fuentes y trina
 con los nidos y luce al final de tu calle.

Muchacho, abre tu corazón y que en él caiga
 la última hoja del otoño: nunca
 mayor tristeza mortal albergarás
 a lo largo del seto del eterno camino.
 Tú quieres morir, tú quieres dormir,
 solo, para siempre, con tus coronas
 marchitas y cierras las pupilas buenas,
 dulce, así, que parece que se desvanezca
 el alma, desolado, peregrino.

Y sueñas... y en tu casa en un tétrico
 crepúsculo, las pálidas hermanas
 van inquietas por el ausente, el
 dulce muchacho que las consolaba
 con la inocencia de sus palabras,
 y te buscan y miran las estrellas
 que te miran, y tocan las cosas
 que ya tocaste con los temerosos
 dedos y no saben que tú estás cerca.

Cerca sí, pero cansado, pero sentado,
 pero ignorante. ¡Oh! Dios, estas campanas de oro
 cómo insisten... ¿quién entonces te quiere,
 muchacho, si no tu sueño? ... ¡¿Ellos?!
 ¡¿Ellos?! pero ¿dónde? ¿no te has perdido?

Quizás: perdido, y no puedes retornar.
 En tus fuentes ya no debes beber,
 has sepultado tus primaveras
 para siempre; tú no puedes resucitar.

Mañana, si retomas el camino
encorvado y pensativo de una lejana luz
que alumbre en la puerta de una casa,
muchacho, como el sueño divino
querrás morir después de un breve andar,
tan solo y perdido estarás,
peregrino que vas, que vas, que vas
como el río que no encuentra mar,
como la semilla que no puede fecundar
por su melancólico destino.

Vendrán las hermanas a mirar
en el umbral desierto si no vuelves,
dulce el hermano de los lejanos días
aún y siempre... y no podrás volver.

IL FANCIULLO

A Guido Ruberti

Campane d'oro e tu le vuoi, sí, d'oro,
 fanciullo, per il cuore che ti trema
 d'ineffabile angoscia, oh, sí, campane
 d'oro come i castelli de le fate,
 pellegrino che vai senza una meta,
 curvo e pensoso di un lontano lume
 che brilli sulla porta di una casa
 triste ma dolce al tuo martirio... oh, d'oro,
 sí, le campane come le alte stelle!

Tu le ritroverai le tue sorelle
 di un tempo, umili e buone e, forse, è il loro
 riso che canta con le fonti e trilla
 co` i nidi e luce in fondo alla tua strada.

Fanciullo, apri il tuo cuore e in esso cada
 l'ultima foglia dell'autunno: mai
 piú mortale tristizia accoglierai
 lungo la siepe della eterna strada.
 Tu vuoi morire, ecco, tu vuoi dormire,
 solo, per sempre, con le tue corone
 sfiorite e chiudi le pupille buone,
 dolce, cosí, che sembra ti vanisca
 l'anima, desolato pellegrino.

E sogni... e nella tua casa in un tetro
 crepuscolo, le pallide sorelle
 vanno inquiete per l'assente, il loro
 dolce fanciullo che le consolava
 con l'innocenza delle sue parole,
 e ti cercano e guardano le stelle
 che ti guardano, e toccano le cose
 che già toccasti con le timorose 30
 dita e non sanno che tu sei vicino.

Vicino sí, ma stanco, ma seduto,
 ma ignaro. Oh! Dio, queste campane d'oro
 come insistono... chi dunque ti vuole,
 fanciullo, se non il tuo sogno?... Loro?!
 Loro?! ma dove? non ti sei perduto?

Forse: perduto, e non puoi ritornare.
 Alle tue fonti piú non devi bere,
 hai seppellito le tue primavere
 per sempre; tu non puoi resuscitare.

Domani, se riprenderai cammino
curvo e pensoso di un lontano lume
che brilli sulla porta di una casa,
fanciullo, come il sogno divino
vorrai morire dopo un breve andare,
tanto solo e perduto ti sarai,
pellegrino che vai, che vai, che vai
simile al fiume che non trovi mare,
al seme che non possa fecondare
per un suo malinconico destino.

Verranno le sorelle a riguardare
su la soglia deserta se non torni,
dolce il fratello dei lontani giorni
ancora e sempre... e non potrai tornare.

SOLILOQUIO DE LAS COSAS

...*Je crois que nous sommes à l'ombre.*
MAETERLINK

Les choses ont leur terrible "non possumus"
HUGO

Dicen las pobres pequeñas cosas: ¡Oh, sofocamos de sombra! Nuestro amigo se fue hace demasiado tiempo: ya no volverá. Cerró la ventana, la puerta; su paso cayó en el silencio del largo corredor en el que nunca entra el sol, como en el vano de las campanas inmóviles, después la soledad extendió su alfombra verde y todo terminó.

Algo dentro de nosotros se estrella, algo que nuestro amigo llamaría: corazón. Somos viejas vírgenes, encerradas en la sombra como en el ataúd. Y tenemos flores. Él antes de irse, para siempre, dejó sobre su pequeño lecho negro unas violetas agonizantes. Desesperadamente nos penetró ese pequeño aliento y pensamos en una delicada tumba de jovencita, muerta de amoroso secreto. ¡Oh! ¡Qué triste fue la pérdida cotidiana inexorable del pobre perfume! Y se fue como él, con él, para siempre. Nosotros no somos más que cosas en una cosa: imágenes terriblemente perfectas de la Nada.

Algunas veces las campanas de la pequeña parroquia suenan a muerto. Esto sería tristísimo para nosotros, pobres pequeñas cosas solas, si él estuviera aquí. Pero está lejos y las campanas no carcomen el silencio por él, pobre amigo

Hace tiempo lo vimos y lo oímos llorar sin fin: queríamos consolarlo, entonces, y nunca nos sentimos tan espantosamente crucificadas. Hoy, oh, hoy es otra cosa: ¿dónde llora? ¿por qué llora?

Entonces sollozó desoladamente porque una pequeña y blanca hermana suya no venía, de noche, como en el pasado, a hacerle sentir menos solo... o más solo. Así él le decía mientras la abrazaba. Y añadía: "Nosotros recordamos y nada como el recuerdo es símbolo de soledad y de muerte". Evocaban muchas dichosas fortunas y muchos tristes acontecimientos, también, pero no mucho de ellos se amargaban.

Una noche, nuestro amigo esperó inútilmente. Esperó hasta la hora de las primeras golondrinas y de las últimas estrellas...

Oh, él nos quería: a veces nos hablaba largamente, como en un sueño. En sueños hablaba. Antes de dormir, encendía una pequeña luz amarilla, colgada en la pared. Quizás tenía miedo.

Es una cosa tan dulce, el miedo, ¡justo porque es de los niños!

Nosotras no dormimos; nosotras somos las eternas oyentes, nosotras somos el silencio que ve y que escucha: el visible silencio.

La casa debe de ser muy vasta. Oímos a trozos voces lejanísimas que pensamos que no vengan de la pequeña plaza. ¡Oh, la ventana, si se abriese y dejase entrar un poco de sol, un poco de viento! oh, nada es similar al corazón perdido como el sol que quiere entrar, y todos los días pregunta y todas las noches, triste y blanco, languidece de renuncia.

Un convento, una iglesia, un largo muro bajo, interrumpido por dos pequeñas puertas, cuyo umbral entronces era siempre verde. La nieve permanecía intacta, frente a aquel muro, antes interminable. Nuestro amigo decía que una puerta cerrada es figuración de gran alegría. Nosotros somos sencillos, nunca comprendimos estas palabras, será, quizás, porque estamos tan solas y tan desconsoladas, desde hace tantos años, en esta habitación cerrada!

Oh, los ojos abiertos sobremanera en la sombra terrible, son tan símiles a nosotras! Saben ver pero no pueden ver.

¿Hasta cuándo nos desharemos en la oscuridad como las estrellas detrás de las nubes? ¿Cuánto nuestra ceguera aparente, nos prohibirá el sol, o, quizás también, un poco de dulce luna?

Como tantas pequeñas monjas de clausura, nosotras, pobres cosas, vivimos y moriremos. ¡Piedad! ¡Piedad!

¡Cuántas arrugas nos surcan! Somos viejas, oh tan viejas como para temer el fin imprevisto. Y el polvo que nos parecía maquillaje, nos sepulta cotidianamente como un botones demasiado escrupuloso.

¡Cómo nos acariciaban las cortinas, llenas de viento en primavera! Ella debía acariciar así a nuestro amigo, tenía que hacerlo morir de pena, así. Ahora, incluso aquellas, como las velas de una decrepita barca inservible, varada al abrigo de un pequeño puerto solitario y triste, penden flojas y viejas: hoy una caricia suya nos haría pensar en las manos de un agonizante.

Un paso. Una mano prueba la llave... oh, no nos asustemos: es un niño, es el mismo niño de todos los días, que pasa por el pasillo para ir quién sabe dónde; no nos asustemos, es inútil.

SOLILOQUIO DELLE COSE

...*Je crois que nous sommes à l'ombre.*

MAETERLINK

Les choses ont leur terrible «non possumus».

HUGO

Dicono le povere piccole cose: Oh soffochiamo d'ombra! Il nostro amico se ne è andato da troppo tempo: non tornerà piú. Chiuse la finestra, la porta; il suo passo cadde nel silenzio del lungo corridoio in cui non s'accoglie mai sole, come nel vano delle campane immote, poi la solitudine stese il suo tappeto verde e tutto finí.

Qualche cosa in noi si schianta, qualche cosa che il nostro amico direbbe: cuore. Siamo delle vecchie vergini, chiuse nell'ombra come nella bara. E abbiamo i fiori. Egli avanti di andarsene, per sempre, lasciò sul suo piccolo letto nero delle violette agonizzanti. Disperatamente ci penetrò quel sottile alito e ci pensammo in una esile tomba di giovinetta, morta di amoroso segreto. Oh! Come fu triste la perdita quotidiana inesorabile del povero profumo! E se ne andò come lui, con lui, per sempre. Noi non siamo che cose in una cosa: immagine terribilmente perfetta del Nulla.

Qualche volta le campane della piccola parrocchia suonano a morto. Tutto ciò sarebbe tristissimo per noi, povere piccole cose sole, se egli fosse qui. Ma è lontano e le campane non parlano il silenzio per lui, povero caro.

Un tempo lo vedemmo e l'udimmo piangere senza fine: volevamo consolarlo, allora, e mai ci sentimmo così spaventosamente crocefisse. Oggi, oh, oggi è un'altra cosa: dove piange? perché piange?

Allora lacrimò desolatamente perché una sua piccola e bianca sorella non veniva, a sera, come per il passato, a farlo men solo... o piú solo. Così egli le diceva mentre l'abbracciava. E soggiungeva: «Noi ricordiamo e nulla come il ricordo è simbolo di solitudine e di morte». Rievocavano molte liete fortune e molte tristi vicende, anche, ma non troppo di queste si amareggiavano.

Una sera il nostro amico attese inutilmente. Attese fino all'ora delle prime rondini e delle ultime stelle...

Oh, egli ci voleva bene: qualche volta ci parlava a lungo, come in sogno. In sogno parlava. Avanti di dormire, accendeva un piccolo lume giallo, sospeso al muro. Forse aveva paura.

È una così dolce cosa, la paura, appunto perché è dei fanciulli!

Noi non dormiamo; noi siamo le eterne ascoltatrici, noi siamo il silenzio che vede e che ascolta: il visibile silenzio.

La casa dev'essere molto vasta. Udiamo a tratti delle voci lontanissime e che pensiamo non vengano dalla piccola piazza. Oh, la finestra, se si spalancasse e facesse entrare un poco di sole, un poco di vento! oh, nulla è simile al cuore perduto come il sole che vuole entrare, e tutti i giorni domanda e tutte le sere, triste e bianco, smuore di rinunzia.

Un convento, una chiesa, un lungo muro basso, interrotto da due piccole porte, la cui soglia allora era sempre verde. La neve restava intatta, davanti a quel muro, un tempo interminabile. Il nostro amico diceva che una porta chiusa è figurazione di gran gioia. Noi siamo semplici, non abbiamo mai comprese queste parole, sarà, forse, perché siamo così sole e così sconsolate, da tanti anni, in questa camera chiusa!

Oh, gli occhi aperti smisuratamente nell'ombra terribile, sono così simili a noi! Sanno vedere ma non possono vedere.

Per quanto ci disfaciamo nel buio come le stelle dietro le nuvole? Per quanto la nostra cecità apparente, ci vieterà il sole, o, forse anche, un poco di dolce luna?

Come tante piccole monache in clausura, noi, povere cose, viviamo e morremo. Pietà! Pietà!

Quante rughe ci solcano! Siamo vecchie, oh così vecchie da temere la fine improvvisa. E la polvere che noi pensavamo cipria, ci seppellisce quotidianamente come un becchino troppo scrupoloso.

Come ci carezzavano le tende, piene di vento a primavera! Ella doveva carezzare così il nostro amico, doveva farlo morire di spasimo, così. Ora, anch'esse, come le vele di una decrepita barca inservibile, chiusa nel vano di un piccolo porto solitario e triste, pendono flosce e vecchie: oggi una loro carezza ci farebbe pensare alle mani di un agonizzante.

Un passo. Una mano tenta la chiave... oh, non spasimiamo: è un bambino, è il solito bambino di tutti i giorni, che passa lungo il corridoio per andare chi sa dove; non spasimiamo, è inutile.

EXHORTACIÓN AL HERMANO

Pero en la cruz de la tribulación y de las aflicciones podemos gloriarnos, de que esto es nuestro.

SAN FRANCISCO

Pero un día quiero arrancarlos del suelo y disponerlos de modo que cada uno sea independiente para que aprenda qué es la soledad.

NIETZSCHE

Joven, si amor de perfecta leticia en ti hay, vigila para que la mala mujer a la que los humanos llaman Esperanza no seduzca al inexperto Deseo.

Sé simple y puro como un niño; no disfrutes de otra sombra sino de aquella generada por la preciosa luz de tu alma.

Y que esta luz, tan dulce, sepas nutrir con aceites no vanos y cuidar hasta que su rayo no sea parte de un todo, sino un todo, por sí mismo. Ama, por tanto, la sombra y huye de la luz que, similar al tiempo, es ingenuamente maligna y terriblemente justa.

Y, con la sombra, ama el silencio, ya que la sombra de tus palabras es el silencio.

Ámalo como Calvario de tus Imágenes, como Cruz de tu Sueño, como Tumba de tu Alma. Sabrá darte una estrella por una palabra, un águila por un grito, un lloro por un recuerdo, siempre. Tú no vivirás más que del Pasado: te será inmensamente menos grave rehuir la esperanza y la vana felicidad.

Y tendrás que vivir con ello hasta la muerte. La angustia blanca será para guardar cada hora: todo lo más infantil y más lejano que vendrá a llamar a tu puerta, deberás acoger en lo más hondo y gozarte.

Tu tristeza será la de un hombre que siempre retorna: tristeza y alegría mayor tú no conocerás, ni nunca conociste.

Aunque quieras, en la sombra y en la soledad, morir esta muerte. Sudario del agonizante sea el Silencio. Y tu alma no poseerá nunca más el escalofrío libidinoso de la Esperanza, pero cada gesto Suyo será de resignación como el cerrarse de las vidrieras, por la noche.

Cuando largamente tu vida sea extraída por el desierto del Dolor y no tú la garganta árida -oyendo las fuentes de la caduca felicidad cantar- halagada estarás de Placer; cuando el alma se haya alimentado, devotamente con la ostia del Silencio, postrada ante el altar de la Soledad, el dolor alegre querrá tenerte todo, hasta que la Muerte no se presente a ti como el maravilloso florecer de una semilla desconocida y divina.

Y en ti estará, verdaderamente, la felicidad y la dedicación de la corola que se abre, en la mañana, al sol.

Joven, yo te exhorto a que consideres y medites mi voluntad. No temas al humano; es más, si llegaras a provocarle una sonrisa, disfruta y entiende que en el desprecio del otro está la verdadera felicidad del solitario. Felicidad de exaltación

que no querrás desdeñar como aquella que, sola, vana no esté y haga crecer en ti el deseo de la soledad.

¡Getsemaní!

Oh, que tengas que arrodillarte y orar y sudar sangre, novicio, para que una cantilena suya, incomprensible y monótona como las palabras de un loco, te llore la Muerte, dulce hermana, y tú a ella te des de forma similar al exiliado que vuelve y al alma de las viejas cosas todo tu ser confíes, colmado el corazón de una mortal felicidad.

ESORTAZIONE AL FRATELLO

*Ma nella croce delle tribolanti et delle afflizioni
ci possiamo gloriare, però che questo è nostro.*
SAN FRANCESCO

*Ma un giorno voglio sradicarli dal suolo e
disporli in modo che ognuno stia da sé, affinché
apprenda la solitudine.*
NIETZSCHE

Giovine, se amor di perfetta letizia in te sia, vigila affinché la mala femina cui gli umani dicono Speranza non adeschi l'inesperto Desiderio.

Sii semplice e puro come un fanciullo; non altra ombra godere se non quella generata dal prezioso lume della tua anima.

E questo lume, assai dolce, sappia tu nutrire di olii non vani e curare affinché il suo raggio non sia parte di un tutto, ma un tutto, per se stesso. Ama, dunque, l'ombra e fuggi la luce ché, a simiglianza del tempo, essa è ingenuamente maligna e terribilmente giusta.

E, con l'ombra, ama il silenzio, poiché l'ombra delle tue parole è il silenzio.

Amalo come Calvario delle tue Immagini, come Croce del tuo Sogno, come Tomba della tua Anima. Saprà darti una stella per una parola, un'aquila per un grido, un pianto per un ricordo, sempre. Tu non vivrai che di Passato: ti sarà, in tal modo, assai men grave fuggir la speranza e la vana felicità.

E dovrai viverne fino a morire. Lo spasimo bianco sarà per tenerti ognuna ora: tutto che di piú infantile e di piú ontano verrà a battere alla tua porta, dovrai accogliere nel profondo e goderti.

La tua tristizia sarà quella de l'uomo che sempre ritorna: tristizia e letizia maggiore tu non saprai, né mai sapesti.

Or tu voglia, nell'ombra e nella solitudine, morir questa morte. Sudario dell'agonizzante sia il Silenzio. E l'anima tua non piú possederà il brivido libidinoso della Speranza, ma ogni Suo gesto sarà di rassegnazione come il chiudersi delle vetrate, a sera.

Allora che lungamente la tua vita per il deserto del Dolore tratta sarà e non tu la gola arida – in udendo le fonti della caduca felicità cantare – lusingata avrai di Piacere; allora che l'anima si sarà cibata, divotamente dell'ostia del Silenzio, prona all'altare della Solitudine, lo spasimo gaudioso vorrà tenerti tutto, in fino a che la Morte non a te si figuri come il meraviglioso fiorir di un seme ignoto e divino.

E in te sarà, veramente, la gioia e la dedizione de la corolla che s'apra, nel mattino, al sole.

Giovine, io ti esorto a considerare e meditare la mia volontà. Non temer dell'umano; anzi, se avvenga che tu gli mova riso, godi e sappi che nello spregio degli altri è la vera felicità del solitario. Felicità di esaltazione che non vorrai disdegnare come quella che, sola, vana non sia e cresca in te il desio della solitudine.

Getsemani!

Oh, che tu debba inginocchiarti e orare e sudar sangue, novizio, in fin che una sua cantilena, incomprensibile e monotona come le parole di un folle, ti lacrimi la Morte, dolce sorella, e tu a lei ti doni a simiglianza dell'esule che ritorni e all'anima delle vecchie cose tutto se stesso affidi, colmo il cuore di una mortale felicità.

DESOLACIÓN DEL POBRE POETA SENTIMENTAL

I.

¿Por qué tú me dices: poeta?
 Yo no soy un poeta.
 Yo no soy más que un niño pequeño que llora.
 Mira: no tengo más que lágrimas para ofrecer al Silencio.
 ¿Por qué tú me dices: poeta?

II.

Mis tristezas son pobres tristezas comunes.
 Mis alegrías fueron sencillas,
 sencillas, tanto que si yo hubiera de confesarlas a ti, me ruborizaría.
 Hoy yo pienso en morir.

III.

Yo quiero morir, solamente, porque estoy cansado;
 solamente porque los grandes ángeles
 en las vidrieras de las catedrales
 me hacen temblar de amor y de angustia;
 solamente porque, yo estoy, ahora ya,
 resignado como un espejo,
 como un pobre espejo melancólico.

Mira que yo no soy un poeta:
 soy un niño triste que tiene ganas de morir.

IV.

¡Oh, no te sorprendas de mi tristeza!
 Y no me preguntes;
 yo no sabría decirte más que palabras tan vanas,
 Dios mío, tan vanas,
 que me pondría a llorar como si fuera a morir.
 Mis lágrimas serían como
 desgranar un rosario de tristeza
 delante de mi alma siete veces doliente
 pero yo no sería un poeta;
 sería, simplemente, un dulce e pensativo muchacho
 a quien le sale rezar, así, como canta y como duerme.

V.

Yo me comunico del silencio, cotidianamente, como de Jesús.

Y los sacerdotes del silencio son los ruidos,
ya que sin ellos yo no habría buscado y encontrado a Dios.

VI.

Esta noche he dormido con las manos en cruz.
Me vi como si fuera un pequeño y dulce muchacho
olvidado por todos los humanos,
pobre tierna presa del primero en llegar;
y deseé ser vendido,
ser abatido
ser obligado a ayunar
para poder ponerme a llorar completamente solo,
desesperadamente triste,
en un rincón oscuro.

VII.

Yo amo la vida simple de las cosas.
¡Cuántas pasiones vi nacer, poco a poco,
por cada cosa que se iba!
Pero tú no me comprendes y sonrías.
Y piensas que yo soy un enfermo.

VIII.

¡Oh, yo soy, de verdad un enfermo!
Y muero, un poco, cada día.
Mira: como las cosas.
No soy, así, un poeta:
yo sé que para ser llamado: poeta, ¡hay que
vivir una vida diferente!
Yo no sé, Dios mío, más que morir.
Amén.

DESOLAZIONE DEL POVERO POETA SENTIMENTALE

I.

Perché tu mi dici: poeta?
 Io non sono un poeta.
 Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
 Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
 Perché tu mi dici: poeta?

II.

Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.
 Le mie gioie furono semplici,
 semplici così, che se io dovessi confessarle a te arrossirei.
 Oggi io penso a morire.

III.

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco;
 solamente perché i grandi angioli
 su le vetrate delle cattedrali
 mi fanno tremare d'amore e di angoscia;
 solamente perché, io sono, oramai,
 rassegnato come uno specchio,
 come un povero specchio melanconico.
 Vedi che io non sono un poeta:
 sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.

IV.

Oh, non maravigliarti della mia tristezza!
 E non domandarmi;
 io non saprei dirti che parole così vane,
 Dio mio, così vane,
 che mi verrebbe di piangere come fossi per morire.
 Le mie lagrime avrebbero l'aria
 di sgranare un rosario di tristezza
 davanti alla mia anima sette volte dolente
 ma io non sarei un poeta;
 sarei, semplicemente, un dolce e pensoso fanciullo
 cui avvenisse di pregare, così, come canta e come dorme.

V.

Io mi comunico del silenzio, cotidianamente, come di
 Gesù.
 E i sacerdoti del silenzio sono i romori,
 poi che senza di essi io non avrei cercato e trovato il
 Dio.

VI.

Questa notte ho dormito con le mani in croce.
 Mi sembrò di essere un piccolo e dolce fanciullo
 dimenticato da tutti gli umani,
 povera tenera preda del primo venuto;
 e desiderai di essere venduto,
 di essere battuto
 di essere costretto a digiunare
 per potermi mettere a piangere tutto solo,
 disperatamente triste,
 in un angolo oscuro.

VII.

Io amo la vita semplice delle cose.
 Quante passioni vidi sfogliarsi, a poco a poco,
 per ogni cosa che se ne andava!
 Ma tu non mi comprendi e sorridi.
 E pensi che io sia malato.

VIII.

Oh, io sono, veramente malato!
 E muoio, un poco, ogni giorno.
 Vedi: come le cose.
 Non sono, dunque, un poeta:
 io so che per essere detto: poeta, conviene
 vivere ben altra vita!
 Io non so, Dio mio, che morire.
 Amen.

A UN ORGANILLO

I.

Limosna triste
 de viejas arias perdidas,
 ¡vanidad de una oferta
 que nadie recoge!
 Primavera de hojas
 en una calle desierta
 ¡Pobres estribillos
 que pasan y vuelven a pasar
 y son como pájaros
 de un cielo musical!
 Arias de hospital
 que parece que pidan
 un eco de limosna

II.

Ves: nadie escucha.
 deshojas tu tristeza
 monótona delante
 de la pequeña casa
 provincial que duerme;
 sollozas aquel brindis tuyo
 loco de agonizantes
 una segunda vez,
 vuelves a tus llantos
 obstinados de pobre
 muchacho descontento,
 y nadie te escucha.

PER ORGANO DI BARBERIA

I.

Elemosina triste
 di vecchie arie sperdute,
 vanità di un'offerta
 che nessuno raccoglie!
 Primavera di foglie
 in una via diserta!
 Poveri ritornelli
 che passano e ripassano
 e sono come uccelli
 di un cielo musicale!
 Ariette d'ospedale
 che ci sembra domandino
 un'eco in elemosina.

II.

Vedi: nessuno ascolta.
 Sfogli la tua tristezza
 monotona davanti
 alla piccola casa
 provinciale che dorme;
 singhiozzi quel tuo brindisi
 folle di agonizzanti
 una seconda volta,
 ritorni su` tuoi pianti
 ostinati di povero
 fanciullo incontentato,
 e nessuno ti ascolta.

LA MUERTE DE TÁNTALO

Nos sentamos en el borde
de la fuente en la viña de oro.
Nos sentamos lacrimosos en silencio.
Los párpados de mi dulce amiga
se henchían detrás de las lágrimas
como dos velas
tras una ligera brisa marina.

Nuestro dolor no era dolor de amor
ni dolor de nostalgia
ni dolor carnal.
Nosotros moríamos todos los días
buscando una causa divina
mi dulce amor y yo.

Pero el día ya desvanecía
y la causa de nuestra muerte
no había sido descubierta.

Y cayó la noche sobre la viña de oro
y era ella tan oscura
que a nuestras almas pareció
una nevada de estrellas.

Degustamos toda la noche
los maravillosos racimos.
Bebimos el agua de oro,
y el alba nos encontró sentados
al borde de la fuente
en la viña, ya no de oro.

Oh dulce mío amor,
confiesa al viandante
que no hemos sabido morir
negándonos el fruto sabroso
y el agua de oro, como la luna.

Y añade que ya no moriremos
y que iremos por la vida
errando para siempre.

LA MORTE DI TANTALO

Noi sedemmo sull'orlo
della fontana nella vigna d'oro.
Sedemmo lacrimosi in silenzio.
Le palpebre della mia dolce amica
si gonfiavano dietro le lagrime
come due vele
dietro una leggera brezza marina.

Il nostro dolore non era dolore d'amore
né dolore di nostalgia
né dolore carnale.
Noi morivamo tutti i giorni
cercando una causa divina
il mio dolce bene ed io.

Ma quel giorno già vanía
e la causa della nostra morte
non era stata rinvenuta.

E calò la sera su la vigna d'oro
e tanto essa era oscura
che alle nostre anime apparve
una nevicata di stelle.

Assaporammo tutta la notte
i meravigliosi grappoli.
Bevemmo l'acqua d'oro,
e l'alba ci trovò seduti
sull'orlo della fontana
nella vigna non più d'oro.

O dolce mio amore,
confessa al viandante
che non abbiamo saputo morire
negandoci il frutto saporoso
e l'acqua d'oro, come la luna.
E aggiungi che non morremo piú
e che andremo per la vita
errando per sempre.

Traducción de María Antonia Blat Mir

Doce poemas

Twelve poems

Tito Marrone (Trapani, 1882 – Roma, 1967)

Traducción de Eduardo Pérez Andrés

Traducción recibida el 11/05/2019 y publicada el 15/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Tito Marrone, pseudónimo de Sebastiano Amedeo Marrone (Trapani 1882 - Roma 1967) publica *Cesellature* en 1899, con tan solo diecisiete años. Tres más tarde su familia emigra a Roma y el joven Tito frecuenta cafés literarios y revistas del momento: entra a formar parte del prolífico cenáculo crepuscular del *Primo Novecento*. En 1904 publica *Liriche* y se dedica a la actividad teatral; mientras que a su vida llega Maria Valle, amor de epílogo funesto. La joven, como tantos de su época, muere afectada de tuberculosis en 1909. Conmovidó por la tragedia y desencantado por el alcance mínimo de su poesía, decide dejar de cultivar el poema crepuscular.

Palabras clave: Tito Marrone; Liriche; poesía; crepuscularismo

ABSTRACT: *Tito Marrone, pseudonym of Sebastiano Amedeo Marrone (Trapani 1882 - Rome 1967) publishes Cesellature in 1899, when he was seventeen years old. Three later his family emigrates to Rome and the young Tito frequents literary coffees and magazines of the moment: he becomes part of the prolific twilight Cenacle of the Primo Novecento. In 1904 he published Liriche and devoted to theatrical activity; then Maria Valle arrives in her life, love of a sad epilogue. The young woman, like so many of her time, dies affected by tuberculosis in 1909. Moved by the tragedy and disenchanted by the minimum scope of her poetry, he decided to stop writing crepuscular poetry.*

Keywords: *Tito Marrone; Liriche; poetry; crepuscularism*

LA URNA

La urna vacía se oculta
tras los recuerdos; oculta
los recuerdos en la Sombra.

Tú que la abres ¿no sientes
el peso sobre las lentes
serpentear la Sombra?

No imaginas, sola,
en el fondo, una palabra
inexpresable: ¿Sombra?

L'URNA

L'urna vota si cela
tra le memorie; cela
le memorie ne l'Ombra.

Tu che l'apri non senti
gravare sopra i lenti
meandri l'Ombra?

Non imagini, sola,
nel fondo, una parola
inesprimibile: Ombra?

UN NIÑO

Tú que me das la mano
a través de gélidas calles,
sin hablarme, extranjero,
¿adónde me llevas? Yo te sigo

dócil: soy un niño
dócil. ¡Oh, llévame al sol!
Yo no sé estar a la sombra
sin la madre a mi lado.

Cuando, de noche, dormía,
yo no temía nada de nada;
estaba conmigo mi madre:
había entre sombras la luz.

Ahora, no sé el porqué
de este infinito viaje;
estoy cansadísimo: cae
sobre mi pecho la cabeza.

Me parece que de lejos
llegan voces infantiles.
¿Para que yo sonría, me llevas
hacia los agradables juegos?

Veo lejanos niños.
¿Son mis pequeños amigos?...
¿Está la madre con ellos?...
Estoy contento. Sonrío.

UN FANCIULLO

Tu che mi guidi per mano
lungo le gelide vie,
senza parlarmi, straniero,
dove mi porti? Io ti seguo

docile: sono un fanciullo
docile. Oh, portami al sole!
Io non so stare nell'ombra
senza la mamma vicina.

Quando, la notte, dormivo,
io non temevo di niente;
c'era con me la mia mamma:
c'era nell'ombra la luce.

Ora, non so perché faccia
questo infinito viaggio;
sono stanchissimo: cade
sopra il mio petto la testa.

Sembrami che di lontano
vengano voci infantili.
Per ch' io sorrida, mi porti
verso i piacevoli giochi?

Vedo lontani fanciulli.
Sono i miei piccoli amici?...
C'è la mamma con loro?...
Sono contento. Sorrido.

SOL DE INVERNO

Sol que acaricias, rosado, los muros
abandonados de jardines enfermos,
y rejuveneces, cuando te detienes,
los viejos musgos de una grieta,

y los regueros de variopintas
gemas compones, y medias en cosas
que el óxido del tiempo corroe
y dan pena como cosas extintas,

¡sol de invierno!, tu sonrisa incierta
que sonrío un momento y se consume
¿acaso por nuestro corazón enfermo exhuma
formas de un antiguo tiempo en un desierto?

Oigo una suave música de danza
como un eco del viejo siglo XVIII;
o sí o no me reconduce el viento
la música que palpita, que brama.

Veo al cobijo de grandes árboles de laurel
caballeros canosos y antiguas damas;
o sí o no brilla a través de las ramas
un alambre, y cae a tierra un disco de oro.

Apenas un poco de sol se propaga
en la sombra solitaria de los jardines;
y con una breve emoción en el aire
la música nostálgica se esparce.

Sol de invierno, si tú declinas en tu ocaso,
regresan los fantasmas a la tarde:
la sombra se hace más lúgubre, más negra
allí donde florecían sueños divinos;

sin estrépito, se cierran las puertas
del pasado; permanece un pío lamento;
de aquella sonrisa breve un largo llanto,
un deseo vago de la muerte:

de la muerte que pende sobre las cosas
vetustas, sin hacerlas caer nunca,
con la sombra de las antiguas primaveras,
con la floración de las rosas nuevas.

SOLE D'INVERNO

Sole che sfiori, roseo, le mura
 abbandonate de' giardini infermi,
 e ingiovanisci, quando ti soffermi,
 i vecchi muschi d'una fenditura,

e gli zampilli di variopinte
 gemme componi, e indulgi su le cose
 che il rovaio del tempo già corrose
 e fanno pena come cose estinte,

sole d'inverno!, il tuo sorriso incerto
 che sorride un momento e si consuma
 forse pel nostro cuor malato esuma
 forme d'antico tempo in un deserto?

Odo una molle musica di danza
 come un' eco del vecchio settecento;
 or sì or no mi riconduce il vento
 la musica che palpita, che ansa.

Vedo sotto grandi alberi d'alloro
 cavalieri canuti e antiche dame;
 or sì or no traluce dalle rame
 un filo, e cade a terra un disco d'oro.

Appena un po' di sole si diffonde
 su l'ombra de' giardini solitaria;
 e con un breve brivido nell'aria
 la musica nostalgica s'effonde.

Sole d'inverno, ma se tu declini,
 rientrano i fantasmi nella sera:
 l'ombra si fa più lugubre più nera
 dove fiorivano sogni divini;

senza strepito, chiudonsi le porte
 del passato: rimane un pio rimpianto;
 da quel sorriso breve un lungo pianto,
 un desiderio vago della morte:

della morte che pende su le cose
 vetuste, senza farle mai cadere,
 con l'ombra delle antiche primavere,
 con la fiorita delle nuove rose.

LOS RECUERDOS

¡Ah, no tocad el címbalo
 en la estancia vacía:
 si no queréis que resurjan,
 a la primera nota,

tantos muertos que duermen
 donde tú no sabes,
 lejanos e invisibles;
 y que volverás a ver,

si tocas un poco el címbalo!
 Evocas claras
 palabras: los Recuerdos
 duermen lejanos;

mas si la luz musical
 reavivas tú
 despertarse aún pueden:
 seguir durmiendo.

LE MEMORIE

Ah, non toccare il cembalo
 nella stanza vota:
 se non vuoi che risorgano,
 con la prima nota,

tanti morti che dormono
 dove tu non sai,
 lontani ed invisibili;
 ma che rivedrai,

se tocchi appena il cembalo!
 Proferisci piane
 parole: le Memorie
 dormono lontane;

ma se luce di musica
 riaccendi tu
 destarsi ancora possono:
 dormire più.

EL GATO

El gato al sol perezoso se tuesta,
 entrecerrados los ojos, como si una emoción
 de frío erizase sus
 pelos, y se estira blandamente.

Mas si el engaño de la traición
 oculta, ¡oh hombre!, bobo olvidas,
 y deshojas con la mano, suave
 suave, el lomo sedoso, él brinca

de repente, hostil, listo para la pequeña
 batalla: saca las uñas; una rosácea
 herida traza en tu
 mano, y pacífico vuelve al sol.

IL GATTO

Il gatto al sole pigro si grogiola,
 socchiusi gli occhi, come se un brivido
 di freddo scorra nelle sue
 fibre, e distendesi mollemente.

Ma se l'inganno della perfidia
 celata, o uomo, stolto dimentichi,
 e sfiori con la mano, lieve
 lieve, il sericeo dorso, ei balza

d'un tratto, ostile, pronto alla piccola
 battaglia: spiega l'unghie; una rosea
 ferita traccia su la tua
 mano, e pacifico torna al sole.

UNA VELA

Soy una vela.
 Profundidad del mar, no te veo;
 inmensidad del cielo, no te observo.
 Reflejo ingenuos
 juegos de luces,
 paso con liviana
 fragancia del aire
 durante la hora breve.
 No sé qué será de mí con el tiempo
 y no sé qué me espera.
 Soy una vela
 que se despliega
 entre cielo y mar,
 y que nadie espera
 después de su navegar.
 ...

UNA VELA

Sono una vela.
 Profondità del mare, non ti vedo;
 immensità del cielo, non ti guardo.
 Rifletto ingenui
 giochi di luce,
 passo con lieve
 fragranza d'aria
 nell'ora breve.
 Non so che sia dietro di me nel tempo
 e non so che mi aspetti.
 Sono una vela
 che si distende
 tra cielo e mare,
 e che nessuno attende
 dopo il suo navigare.
 ...

DIÁLOGO DE JUEVES DE CARNAVAL

– Marquesa, ¿permite?
 Quizás es incómoda la hora...
 – Pero, ¿cómo? Sois
 vos querido abad.
 Ánimo: adelante.
 – ¿Me perdonáis
 por presentarme sin
 peluca y sin guantes?
 – ¡Oh, confiamos aún
 en vuestra clemencia!
 Pero venís en mal momento. –¿En mal momento?
 – Cogeos una silla.
 – Gracias. La busco...
 – ... sin encontrarla. Aquel maldito
 dueño de casa es un fiera que juega a la comedia
 para dejarme así. –¡Permanezco en pie,
 de la mañana a la noche, de la noche a la mañana,
 adorador perpetuo de vuestra belleza!
 – Vos sois el fénix de los abades galantes
 – Por favor, marquesa:
 sin mi peluca y sin los guantes...
 – ¡Oh, no pasa nada! Yo misma
 estoy fuera de mí,
 querido abad, porque...
 Pero, primero:
 ¿os acordáis del vestido
pompadour, que de Francia
 me trajo mi marido
 hace ciento treinta años,
 el que me puse por última
 vez en el baile *dogale*? –Recuerdo
 que aquella noche quise besaros en la mejilla
 (¡estábais tan bella!)
 y me llamó la atención el pequeño abanico de nácar.
 – Recordáis incluso demasiado.
 O aquella bata y aquel abanico mínimo
 cuando por economía
 vine a vivir aquí, y dejé en mi
 morada, en Ca' d'oro,
 encerrados en un armario con incrustaciones,
 al lado de bellas joyas
 que me dejó en herencia Loredano...
 Hace poco, antes
 de que usted viniese,
 afectada por el raro
 ruido de la calle,
 entreabro la celosía,
 me asomo... y veo

¡una máscara en el brazo
 de un abad cualquiera cómico y adulator,
 vestido con mi bello vestido *pompadour!*—
 – Marquesa la aventura
 no es demasiado agradable;
 ¿y si me dijerais que aquel abad de nada
 llevaba mi bella peluca polvorienta?
 – ¿De verdad? –Cierto. La reconocí
 cuando se tropezó, pasando a mi lado
 con su desgarrada dama maquillada...
 Hoy las máscaras
 salen a pasear:
 me dicen que es jueves de carnaval.
 Los vivos se divierten, y los muertos se dan paz.
 – Abad mío... –¿Marquesa?
 – ¿No me ofrecéis una muestra
 de vuestro buen tabaco de entonces?
 –Lo siento,
 es que lo doné
 al estanco. Practico economía...

DIALOGO DI GIOVEDÌ GRASSO

–Marchesa, permette?
 Forse è incomoda l'ora...
 –Ma come? Siete
 voi caro abate.
 Coraggio: avanti.
 –Mi perdonate,
 se mi presento senza
 parrucca e senza guanti?
 –Oh, confidiamo ancora
 nella vostra clemenza!
 Ma venite in cattivo punto. –In cattivo punto?
 –Prendetevi una sedia.
 –Grazie. La cerco...
 –... senza trovarla. Quel maledettissimo
 padron di casa è un pezzo che gioca la commedia
 di lasciarmi così. –Rimango in piedi,
 dal mattino alla sera, dalla sera al mattino,
 adorator perpetuo della vostra bellezza!
 –Voi siete la fenice degli abati galanti
 –Per carità marchesa:
 senza la mia parrucca e senza i guanti...
 –Oh non è nulla! Io stessa
 sono fuori di me,
 caro abate, perché...
 Ma, prima:
 vi ricordate l'abito
pompadour, che di Francia
 mi recò mio marito
 centotrent'anni fa,
 che indossai l'ultima
 volta al ballo dogale? –Mi ricordo
 che quella sera volli bacciarvi sulla guancia
 (tanto eravate bella!)
 e fui percosso dal ventaglino di madreperla.
 –Ricordate anche troppo.
 Or quella veste e quel ventaglio miniato
 quando per economia
 venni ad abitar qui, li lasciai nella mia
 dimora, alla Ca' d'oro,
 chiusi dentro un armadio intarsiato,
 accanto a' bei gioielli
 lasciatimi in eredità dai Loredano...
 Poco fa, prima
 che voi foste venuto,
 colpita dallo strano
 rumore della via,
 schiudo la gelosia,
 mi affaccio... e vedo

una maschera a braccetto
 d'un abatino buffo e svenevole,
 vestita con la bella mia veste *pompadour!*–
 –Marchesa l'avventura
 non è molto piacevole;
 ma se vi dicessi che quell' abatino
 portava la mia bella parrucca incipriata?
 –Davvero? –Certo. La riconobbi
 quando mi urtò, passandomi vicino
 con la sua goffa dama imbellettata...
 Oggi le maschere
 vanno a spasso:
 mi dicono che sia giovedì grasso.
 I vivi si divertono, e i morti si dan pace.
 –Abate mio... –Marchesa?
 –Non m'offrite una presa
 del vostro buon tabacco d'un tempo? –Mi dispiace,
 ma ho dato via
 la tabacchiera. Faccio economia...

EL BALCÓN

¿Quién se asoma,
dime, a tu balcón aquel a pecho palomo,
ahora que los muros se desmoronan
y los suelos se precipitan
y hay lamentos en el patio, callada
voz de soledad,
la fuente de agua ronca?

No solloces. Dime si tú estás
muerta o perdida
en un lejano camposanto donde
durante años y años
la hierba ha crecido
sobre tu lápida desgastada.
Dime cuánto tiempo ha pasado;
que eras ya vieja, que moriste en paz.
Y sofoca tu llanto;
te olvidaré.

Pero si te lamentas
de esta sombra vecina,
enseguida tu recuerdo juvenil
resurgirá del alma corroída
desesperadamente;
¡pensaré en ti con vida,
cabellos rubios, ojos azules, boca
de rosa!

No lloriquees. Tu casa se derrumba.
Tu balcón está oxidado. El tiempo
como viento transporta
las ráfagas de su polvo
para recubrirnos. Dime que eres vieja
y que estás muerta: te crearé.

Sentiré sobre mi cabeza apesadumbrada
cada uno de los cabellos blancos.

IL BALCONE

Chi ci s'affaccia,
dimmi, a quel tuo balcone a petto d'oca,
ora che i muri si sgretolano
e i pavimenti crollano
e si lamenta nel cortile, fioca
voce di solitudine,
la fontanella roca?

Non singhiozzare. Dimmi che tu sei
morta o perduta
in un lontano camposanto dove
per anni ed anni
l'erba è cresciuta
su la tu pietra logora.
Dimmi che tanto tempo è passato;
ch'eri già vecchia che sei morta in pace.
E soffoca il tuo pianto;
ti dimenticherò.

Ma se tu singhiozzi
da quest'ombra vicina,
subito il tuo ricordo giovanile
mi balzerà dall'anima corrosa
disperatamente;
ti penserò vivente,
capelli biondi, occhi d'azzurro, bocca
di rosa!

Non singhiozzare. La tua casa crolla.
Il tuo balcone è arrugginito. Il tempo
come vento trasporta
l'onda della sua polvere
per ricoprirci. Dimmi che eri vecchia
e che sei morta: ti crederò.

Sentirò sul mio capo appesantito
tutti i capelli bianchi.

LAS PEQUEÑAS COSAS

A veces
 (la noche desciende
 con el miedo
 y el murciélago aerea
 sus alas de espectro
 que no provocan estrépito)
 dentro de nuestra casa solitaria
 escuchamos breves sonidos en el aire...
 Son las pequeñas cosas que tiemblan.

A veces
 (entrando en la estancia
 en que la sombra ha dormido en una caja)
 escuchamos una lima
 lejanísima limar,
 crujir un parásito...
 Son las pequeñas cosas que sollozan.

A veces
 (nuestro alma está en paz
 y el ojo es otro
 desde la ventana abierta
 sobre el campo que reposa
 tranquilo y solitario
 bajo la luna desierta)
 escuchamos en el aire...
 Son las pequeñas cosas que cantan.

LE PICCOLE COSE

Talvolta

(la notte è scesa
con la paura
e il pipistrello sventola
l'ali sue di spettro
che non fanno strepito)
dentro la nostra casa solitaria
sentiamo brevi rumori nell'aria...
Sono le piccole cose che tremano.

Talvolta

(entrando nella stanza
dove l'ombra ha dormito in una bara)
sentiamo una lima
lontanissima limare,
stridere un tarlo...
Sono le piccole cose che gemono.

Talvolta

(l'anima nostra è in pace
e l'occhio svara
dalla finestra aperta
su la campagna che giace
quieta e solitaria
sotto la luna deserta)
sentiamo nell'aria...
Sono le piccole cose che cantano.

CRISÁLIDA

En tu casa habita
 el hambre y la miseria;
 junto a tu puerta sin bisagras
 durante horas y horas
 estiércol amontonado
 que afea estas calles privadas de sol.
 Sombras sombrías balbucean
 truncadas palabras,
 arrastrándose frente a la puerta donde el canario
 canta mañana y tarde al cielo inmenso
 su canción de exilio.

¡Melancolía de la prisión eterna!
 ¡Tú lo sabes, tú lo sabes, que coses y zurces
 trapos, en el mojado
 pozo, y sonríes;
 tú lo sabes porque trabajas y no suspiras,
 y te arrastras por el laberinto
 de los callejones sobrantes,
 mientras más allá hay pradera montaña
 marina cielo!

Crisálida, si abrieres una mañana
 la prisión a tu corazón,
 ¿liberándote, aérea mariposa,
 por las sendas del amor?

CRISALIDE

Nella tua casa c'è
 la fame e lo squallore;
 vicino alla tua porta senza cardini
 per ore e ore
 stagna il letame
 che ammorba queste vie prive di sole.
 Ombre fosche balbettano
 tronche parole,
 strisciando innanzi all'uscio ove il canario
 flauta mattina e sera al cielo immenso
 la sua canzon d'esilio.

Malinconia della prigionia eterna!
 Lo sai tu, lo sai tu, che cucì e logorì
 stracci, nell'umido
 pozzo, e sorridì;
 lo sai tu che lavori e non sospiri,
 e ti trascini per il labirinto
 delle viuzze luride,
 mentre di là c'è prateria montagna
 marina cielo!

Crisalide, se aprissi una mattina
 la prigionia al tuo cuore,
 liberandoti, aerea farfalla,
 per le vie dell'amore?

DÍA DE AYUNO

Colombina susurra
 A los pies de Arlequín
 Que cantando le pone ojitos.
 Y él a ella en agraciada reverencia:
 Permitidme, bella mía,
 Que por vuestra
 Cena yo os dé
 Lo mejor que tengo...
 Colombina alarga
 La mano con un
 Bostezo de apetito
 Y una sonrisa de amor...
 De rodillas cae Arlequín:
 ¡Devorad mi corazón!

GIORNO DI MAGRO

Colombina bisbiglia
 Sommeso ad Arlecchino
 Che in un canto le fa l'occhio di triglia.
 Ed egli a lei con un leggiadro inchino:
 Permettete, mia bella,
 Che per la vostra
 Cena io vi dia
 Quel che serbo di meglio...
 Colombina protende
 La man con uno
 Sbadiglio d'appetito
 E un sorriso d'amore...
 In ginocchio precipita Arlecchino:
 Divorate il mio cuore!

EL MANIQUÍ

En un estudio de Via Margutta,
 refugio extremo
 de los oropeles
 náufragos de las ventas;
 entre un Pulchinela bobo
 sin pelo,
 con media cara,
 apartado en una esquina
 y una Bauta
 abandonada sin
 pies ni brazos,
 vi a vuestra Eminencia.

Se ponía la púrpura
 como en los días de solemnidad,
 dándome la espalda:
 un poco curvada, sentada en la silla
 de damasco con líneas amarillas,
 con resignado aire de pobreza.
 El cielo nublado escatimaba su luz
 desde la altísima ventada enrejada,
 como dentro de un pozo.
 Y olía fatal a moho y a humedad,
 Eminencia, aquel vestido rojo de usted.

¿Pero cómo desde el palacio Vaticano
 fuisteis reducida
 a malvivir discapacitada allá abajo?
 ¿Qué suceso extraño
 os hubo más tarde conducido
 a aquella otra lamentable compañía?
 ¿Y desde el encarcelamiento
 quién le habría ahora vuelto a liberar?

Cuando me acerqué
 para leeros a la cara la respuesta
 candente de indignación,
 me di cuenta que vuestra
 frente y la nariz y la boca;
 eran de madera;
 vi –pero sin
 sorpresa, Eminencia–
 que vuestra cabeza gris era de estopa.

IL MANICHINO

In uno studio di Via Margutta,
 rifugio estremo
 degli orpelli
 naufragati nelle vendite;
 fra un Pulcinella scemo
 senza capelli,
 con mezza faccia,
 confinato in un angolo
 e una Bautta
 rimasta senza
 piedi né braccia,
 vidi vostra Eminenza.

Indossava la porpora
 come ne' giorni di solennità,
 volgendomi le spalle:
 un po' curva, seduta su la sedia
 di damasco a righe gialle,
 con rassegnata aria di povertà.
 Il cielo nuvoloso lesinava la sua luce
 dall'altissima finestra a inferriata,
 come dentro un pozzo.
 E c'era tanfo di muffa e d'umido,
 Eminenza, in quel vostro abito rosso.

Ma come da palazzo Vaticano
 v'eravate ridotta
 a vivacchiare invalidita laggiù?
 Qual caso strano
 vi aveva poi condotta
 quell' altra miseranda compagnia?
 E dalla prigionia
 chi v'avrebbe ora liberata più?

Quando m'avvicinai
 per leggervi sul viso la risposta
 fiammeggiante di sdegno,
 m'accorsi che la vostra
 fronte e il naso e la bocca;
 eran di legno;
 vidi –ma senza
 meraviglia, Eminenza–
 che il vostro capo grigio era di stoppa.

Traducción de Eduardo Pérez Andrés

En el siglo dos mil trescientos. Una breve antología

*In the two thousand three hundred century. A brief
anthology*

Carlo Chiaves (Turín, 1882-1919)

Traducción de Paolino Nappi

Traducción recibida el 21/08/2019 y publicada el 15/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Carlo Chiaves (Turín, 1882 - 1919) nació en el seno de una de las familias de mayor renombre de la Turín de fin de siglo (su padre fue senador, diputado y ministro del Reino de Italia). Carlo se graduó en derecho, aunque nunca llegó a ejercer, ya que se volcó muy pronto en su labor como periodista. Amigo de los poetas Guido Gozzano y Amalia Guglielminetti, en 1910 publicó una primera colección de poemas, *Sogno e ironía*, que gozó del beneplácito del crítico literario Giuseppe Antonio Borgese, a quien se debe el haber acuñado el término de "crepuscularismo" para definir la poesía del grupo.

Palabras clave: Carlo Chiaves; crepuscularismo; Sogno e ironia; poesía

ABSTRACT: *Carlo Chiaves (Turin, 1882 - 1919) was born into one of the most renowned families of Turin at the end of the century (his father was a senator, deputy and minister of the Kingdom of Italy). Carlo graduated in law, but he never worked as a lawyer, because he became soon a semiprofessional journalist. Friend of the poets Guido Gozzano and Amalia Guglielminetti, in 1910 he published a first collection of poems, Sogno e ironia, which enjoyed the approval of the literary critic Giuseppe Antonio Borgese, whom coined the term "crepuscularism" to define the poetry of the whole group.*

Keywords: *Carlo Chiaves; crepuscularism; Sogno e ironia; poetry*

EN EL SIGLO DOS MIL TRESCIENTOS

En el siglo dos mil trescientos (supongo que estará
por aquel entonces, en ruinas, perdida la costra del mundo)
tal vez un turbulento niño, hurgando en el fondo
de una desierta, ya inútil librería,

Encuentre, oh libro, oh débil indicio de mis pálpitos,
tu ejemplar extremo, algo corroído por la carcoma;
y corra inquieto, curioso, a enseñarlo
al padre — ¿Qué es esto, papá? — Pues, ¡no sé!

— ¿Dónde lo has encontrado? ¿Entre esos más grandes? ¡Tal vez
sea esto el escrito más raro de algún poeta!
— ¿Qué quiere decir eso? — Hijo, ¡quiere decir una clase inquieta
de gente, que desapareció ya hace casi una eternidad!

Gente que vivía, fantaseando, y que luego,
todo cuanto notaban arder en el fondo de la mente extraña,
recogía en papeles, con ritmo grave y ligero,
con voces iguales y casi del todo ignotas para nosotros. —

Entonces el niño que sin duda nada, pero nada
entendería, sin pensar o buscar más por ahí,
te atará a una cuerda, libro mío, y te empleará
algún tiempo todavía, para jugar con el gato.

Entonces, con tus hojas sueltas, rotas, y pisadas, en el fuego
te desharás, más rápido de lo que nosotros tardaremos
en la tierra en deshacernos, poetas inútiles o héroes,
tú que al menos durante un instante serviste para un juego.

NEL SECOLO DUEMILA TRECENTO

Nel secolo duemila trecento (suppongo non sia
per anco rovinata, dispersa la crosta del mondo)
chi sa che un turbolento bambino, frugando nel fondo
di una allormai diserta, inutile libreria,

Non trovi, o libro, o labile indizio de' palpiti miei,
il tuo esemplare estremo, un poco corroso dal tarlo;
non corra irrequieto, incuriosito, a mostrarlo
al padre — O cos'è questo, babbo? — Mah! non lo saprei!

— O dove l'hai trovato? fra quelli più grandi? Chi sa
non sia questo lo scritto più raro d'un qualche poeta!
— Che vuol mai dire? — O figlio, vuol dire una razza inquieta
di gente, che è scomparsa da quasi un'eternità!

Di gente che campava, ma fantasticando, e che poi,
quanto sentiva fervere in fondo al bizzarro pensiero,
fermava su le carte, con ritmo o grave o leggero,
con voci uguali e quasi del tutto ignorate fra noi.—

Allora il bimbo che certo nulla, ma nulla affatto
ne avrà compreso, senza pensare o cercare più in là,
ti infilerà a uno spago, mio libro, e ti adopererà
un qualche istante ancora, per trastullarsi col gatto.

Indi, dispersi, laceri, i fogli, e calpesti, nel foco
consumerai, più presto di quanto saremo già noi
in terra consumati, poeti inutili o eroi,
tu che un istante almeno avrai servito ad un gioco.

LA PIEDRA CORROÍDA

¿De dónde te extrajeron? ¿de qué
ladera de monte, o espelunca,
o piedra errática, o cuenca
o lápida sepulcral?

¿No fuiste astilla que salta
de fragoroso derrumbamiento?
¿o acaso fragmento que el hielo,
a lo largo de los siglos, socava?

Para los hombres ya no eres más
que una mesa de jardín,
con cuatro bancos a su lado:
resto de un tiempo pasado.

En la inmutable y tétrica
sombra del pequeño claustro,
¡cuánto tiempo llevo conociendo
la basta mesa de piedra!

Desde que (hace mucho tiempo, ya ves),
desde que, pero siempre en vano,
intentaba tocarlo con mi mano,
levantándome de puntillas.

Y llegó el día que, más alto,
hasta la piedra miré;
mas no me alegré,
me pareció haber dado un salto.

Muy doloroso; la despedida
de alguna pequeña cosa,
de alguna visión rosa:
el mal, pero sin olvido.

Oh! Tal como innumerables y varias
y antiguas sus manchas, sobre ella
la piedra: y, en los siglos, impresa
la huella de las parietarias.

Sin embargo, lisa en los lados,
como consumida: la traza
de muchos y muchos brazos,
que dejan como una raya

Donde se apoyan: las huellas
de mil pensamientos,
transcurridos, o graves, o ligeros,
por algún cerebro que duerme.

Pero esta mesa firme,
con cuatro bancos a su lado
evoca la vida de un día,
¡como una lápida o una herma!

Oh! antes de que yo, prudente y callado,
con mil y mil penas,
con manos, pies, dientes
trepara allí encima, derecho,

cuántas, en el pequeño claustro,
bajo las hojas de parra
virgen, cuántas más vidas
transcurrieron, que yo no conozco.

¿Acaso no surgió aquí
el murmullo de las confidencias?
¿O los lánguidos, por las ausencias,
suspiros, o llantos de despedida?

¿O, bajo las estrellas pensativas,
alguna promesa de amor,
seguro, eterno, que muere
al marchitar las rosas?

Amor, dolor, misterio:
mudable vicisitud infinita
que dura lo que la vida,
lo que el humano pensamiento.

El cual, infatigable, alrededor
del corazón yendo, corroe
día tras día las orillas,
cada día más delgadas.

¿O, bajo las estrellas pensativas
alguna promesa de amor,
seguro, eterno, que muere
al marchitar las rosas?

Amor, dolor, misterio:
mudable vicisitud infinita
que dura lo que la vida,
lo que el humano pensamiento.

El cual, infatigable, alrededor
del corazón yendo, corroe
día tras día las orillas,
cada día más delgadas.

Hasta que el corazón se deshaga.
Como la piedra, que extenuaron
misterios, añoranzas, promesas,
se tornará, de aquí a un siglo, polvo.

LA PIETRA CORROSA

D'onde mai tratta? da quale
fianco di monte, o spelonca,
o masso erratico, o conca
o lapide sepolcrale?

Non fosti scheggia che balza
da fragoroso sfacelo?
o non frammento che il gelo,
nei lunghi secoli, scalza?

Per gli uomini or non sei più
che un tavolo da giardino,
con quattro panche vicino:
avanzo d'un tempo che fu.

Ne l'immutabile e tetra
ombra del piccolo chiosco,
da quanto tempo io conosco
il tavolo rozzo di pietra!

Da quando (è gran tempo, lo vedi),
da quando, ma sempre invano,
tentavo toccarlo con mano,
levandomi in punta di piedi.

E giunse il dì che, più alto,
fin su la pietra guardai;
ma, non me ne rallegrai,
mi parve d'aver fatto un salto.

Ben doloroso; l'addio
a qualche piccola cosa,
a qualche visione rosa:
il male, ma senza l'oblio.

Oh! come innumeri e varie
e antiche le macchie, sovr'essa
la pietra: e, nei secoli, impressa
l'orma de le parietarie.

Pure d'attorno era liscia,
come consunta: la traccia
di tante e poi tante braccia,
che lasciano come una striscia

Dove si poggiano: l'orme
di chi sa quanti pensieri,
trascorsi, o gravi, o leggeri,
per qualche cervello che dorme.

Ma questa tavola ferma,
con quattro panche d'attorno,
richiama la vita d'un giorno,
come una lapide o un'erma!

Oh! prima ch'io cauto e zitto,
con mille più mille stenti,
con mani, con piedi, con denti
mi arrampicassi su, dritto,

quante, nel piccolo chiosco,
sotto le foglie di vite
vergine, quante altre vite
trascorsero, che io non conosco.

Non forse qui il mormorio
surse de le confidenze?
Non languidi, lungo le assenze,
sospiri, o singhiozzi d'addio?

Non sotto le stelle pensose
qualche promessa d'amore,
sicuro, eterno, che muore
con l'appassir de le rose?

Amore, dolore, mistero:
alterna vece infinita
che dura quanto la vita,
quanto l'umano pensiero.

Che, infaticabile, attorno
al cuore andando, ne rode
di giorno in giorno le prode,
esili di giorno in giorno.

Fino a che il cuor si dissolve.
Come la pietra, che oppressero
misteri, rimpianti, promesse,
andrà, fra un secolo, in polvere.

PEREGRINAJE INVERNAL

El otro día —no sé por qué coraje
sentí de repente mi alma invadida—
volví a tu casa chica
con mis recuerdos, en devoto peregrinaje.

Volví casi en sueño: atraído
por aquel sentimiento que se complace y sacia
como de un juego, en exacerbar la llaga,
arreciarla, dentro del corazón destruido.

Pasado el río, empecé muy adagio
a subir por el camino de la colina:
resplandecía el sol y había tanta escarcha
que cada rama parecía como plateada.

Llegué y pasé el umbral: ¡qué desierto,
el jardín! ¡Qué ruina! Tus rosas,
¡muertas! ¡Y los geranios! ¡Cuántas cosas muertas!
Vino una mujer, me abrió la puerta.

Dentro de la casa, ¡cuán rápido estremecimiento
cogió mi corazón y hasta los huesos!
Encontré tu bufanda roja,
un pasador, un guante sin pareja, un velo.

Subí a tu cuarto: ¡desnudo
como un sepulcro, todo cerrado, oscuro!
Justo en frente de la cama, contra la pared,
¿sabes qué encontré? ¡Una mujercita desnuda!

La que te envié, la que pone...
¡pero tú ya sabes lo que pone!
yo me la llevé, sigilosamente,
Si no te importa, me la quedo yo.

Volví a bajar, errando por el jardín
viviendo solo de recuerdos, casi una hora.
La viejecita me preguntó — ¿Y la señora? —
No contesté: me quedé cabizbajo.

¡Qué tristeza, qué angustia, a la vuelta!
Miraba yo en los jardines amplios y desiertos
¡y todos los lugares me parecían expertos
de traición y piedad, aquel día!

Anocheceía. Más abajo, en la niebla,
entre las luces trémulas de las farolas,
se cubría la ciudad de opales.

Algún destello se rompía en el río.

Mientras sentía mi corazón más cogido
por las angustias de la melancolía,
vi a dos amantes, lentos en la calle,
acercarse a mí, cogidos del brazo.

Pensé: — ¿Tal vez, aquí, desde la eterna
añoranza, el sueño vuelve a mí? —
Mas ella decía — Ya acaba el día:
¡qué lástima que el invierno aún no se acabe!

— ¡Escucha, amigo, escucha! — ¿Qué quieres? —
— ¡Cuánta serenidad! ¡qué tarde más bonita!
volveremos en primavera?
— ¡Querida! — le dijo él — ¡Y antes, claro! — ¡Y después!

PELLEGRINAGGIO INVERNALE

L'altro giorno — non so da qual coraggio
l'anima a un tratto mi sentissi invasa —
son tornato a la tua piccola casa
coi miei ricordi, in pio pellegrinaggio.

Sono tornato quasi in sogno: attratto
da quel senso che si compiace e appaga
come di un gioco, di inasprir la piaga,
di ravvivarla, in fondo al cuor disfatto.

Varcato il fiume, presi, lento, lento,
a salir per la via de la collina:
splendeva il sole e tanta era la brina
che ogni ramo pareva quasi d'argento.

Ho rivista la panca, tutta verde
di musco; il ponticello; la fontana
ghiacciata: più non canta in voce umana
e solo a gocce giù l'acqua disperde.

Giunsi e varcai la soglia: che deserto,
il giardino! che schianto! le tue rose,
morte! e i gerani! quante morte cose!
Una donna è venuta, che mi ha aperto.

Entro la casa, che subito gelo
m'è disceso nel cuore e fino a l'ossa!
Ho ritrovato la tua sciarpa rossa,
uno spillone, un solo guanto, un velo.

Son salito a la tua camera: nuda
come un sepolcro, tutto chiuso, oscuro!
proprio di fronte al letto, contro al muro
sai che ho trovato? una donnetta nuda!

Quella ch'io t'ho mandato, e su cui c'è
scritto... ma tu lo sai cosa c'è scritto!
io me la son ripresa, zitto, zitto,
se non ti spiace, la terrò per me.

Son ridisceso, errando pel giardino
vivo sol di memorie, quasi un'ora.
La vecchietta mi ha chiesto — E la signora? —
Non risposi: rimasi a capo chino.

Pure comprese: tentennò la testa,
poi disse piano, ma in tono profondo:
— Come l'estate passa presto al mondo!

Solo l'inverno e la miseria restano! —

Che tristezza, che angoscia, nel ritorno!
Guardava io pei giardini ampi e deserti,
e tutti i luoghi mi pareano esperti
di tradimento e di pietà, quel giorno!

Cadea la sera. In basso, fra le brume,
per le tremule fiamme dei fanali,
si costellava la città di opali.
Qualche bagliore si frangea, nel fiume.

Pur, mentr'io mi sentiva il cor più stretto
da le angosce de la melanconia,
vidi due amanti, a basso de la via,
salirne verso me, lenti, a braccetto.

Pensai: — Forse ridesto da l'eterno
rimpianto, il sogno qui mi fa ritorno? —
Ma lei diceva — Già declina il giorno:
che peccato che duri ancor l'inverno!

— Ascolta, amico, ascolta! — Ebben che vuoi? —
— Quanta serenità! che bella sera!
ritorneremo questa Primavera?
— Cara! — ei rispose — E prima, certo! — e poi!

CAPERUCITA ROJA

La reconocí enseguida,
aunque no llevaba
los zuecos bajos
ni la capucha escarlata.

Sin embargo, su toca era
de un bermejo hermoso e intenso,
aunque la engalanaba un denso
níveo y largo lazo.

Le dije: — Oh niña, ¿en este
gris y nevoso día,
quieres volver conmigo
a un refugio honesto?

Contestó con mucha calma:
— Señor, no le metas miedo
a una criatura
que busca su nido en vano... —

Sonreí: — Ya se sabe
la historia: ¡la conozco!
Ya te encontré en el bosque
hace más de cien años...

Se volvió: — ¡Ah! ¿Pues usted es
el escriba impertinente
que, entre la buena gente,
divulga mis asuntos?

Pero ya no es así
la historia: a quien te escuche,
cuéntala ahora
de esta manera distinta:

La abuela esta mañana
al despertar me ha dicho:
— ¿Quieres salir, niña?
Sal, ¡te doy el permiso!

Pero acuérdate de lo que
aprendiste en el colegio:
¡Ay de la criatura
que anda sola por ahí!

— Abuelita, quédese usted tranquila,
haré todo lo posible. —
Mas en estos tiempos tan horribles,
por muy experta que seas...

Si encuentro a un tipo nuevo,
hoy está distraído y taciturno:
¡ojalá viniera el lobo
al lugar de siempre!

Ese lobo que, una mañana
de nieve como esta,
me persiguió, bajo el pretexto
de enseñarme el camino.

Y en cambio obtuvo,
ofreciéndome amparo,
los restos de mi pobre
pudor de menor...

La abuela juró, pro forma,
vengarse duramente:
yo le sugerí: ¡Ya está!
¡Déjelo a mí y duérmase ya!

Hoy el lobo se ha vuelto
para mí cordero de oro,
y mientras yo lo devoro,
sonríe satisfecho.

No muerde, no ladra,
me cree y no me espía,
trata con cortesía
la abuela y la conserje.

¡Ahí va! ¿No ves
cómo se da prisa y trota
aunque tenga gota,
con las cuatro patas? —

¡Pobre lobo! En cuanto
me vio, alargó su morro
atónito, confuso,
tan triste que me daba pena.

Pero no dijo nada,
se despidió correctamente...
y mientras, Caperucita
se reía en el manguito.

CAPPUCETTO ROSSO

La conobbi sull'atto,
per quanto non portasse
le zoccolette basse
né il cappuccio scarlatto.

Era pur sempre il tocco
d'un bel vermiglio intenso,
ma lo guarniva un denso
niveo fluente fiocco.

Le dissi: — O bimba, in questo
Bigio e nevoso giorno,
meo vuoi far ritorno
ad un rifugio onesto?

Rispose piano piano:
— Uomo, non far paura
ad una creatura
che cerca il nido invano... —

Sorrisi: — Già si sa
la storia: la conosco!
t'ho già incontrata al bosco
più di cent'anni fa...

Si volse: — Ah! dunque è lei
lo scriba impertinente
che, fra la buona gente
divulga i fatti miei?

Però non è più vera
la storia: a chi ti ascolta,
nàrrala questa volta
in quest'altra maniera:

La nonna stamattina
destandosi mi ha detto:
— Tu vuoi uscir, bambina?
esci, te lo permetto!

Ma pensa a la scrittura
che hai imparato a scuola:
guai per la creatura
che va d'attorno sola! —

— Nonnina, stia pur certa
che farò il mio possibile. —
Ma in grazia al tempo orribile,

si ha un bell'essere esperta.

Se incontro un tipo nuovo,
oggi è distratto e cupo:
venisse almeno il lupo
al solito ritrovo!

Quel lupo che, un mattino
Di neve come questo,
mi inseguì, col pretesto
di insegnarmi il cammino.

Ed in compenso ottenne,
offrendomi ricovero,
gli avanzi del mio povero
pudore minorenni...

Nonna giurò, pro forma,
di trarne aspra vendetta:
io suggerii: La smetta!
mi lasci fare e dorma!

Oggi il lupo s'è fatto
per me l'agnello d'oro,
che mentre io lo divoro,
sorridente soddisfatto.

Non morde, non abbaia,
mi crede e non mi spia,
tratta con cortesia
e nonna e portinaia.

Eccolo là! non vedi
come si affretta e trotta
per quanto abbia la gotta
a tutti e quattro i piedi? —

Povero lupo! a pena
mi vide, allungò un muso
attonito, confuso,
triste, da farmi pena.

Però non fece motto,
mi salutò corretto...
e intanto Cappuccetto
ridea nel manicotto.

Traducción de Paolino Nappi

El saludo a los poetas crepusculares

The greeting to the crepuscular poets

Nino Oxilia (1889-1917)

Traducción de Juan Pérez Andrés

Traducción recibida el 11/06/2019 y publicada el 15/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Angelo "Nino" Oxilia (Turín, 1889 - Monte Tomba, 1917) fue poeta, dramaturgo y director de cine. Tras su paso por la Facultad de Letras de la Universidad de Turín, donde solo cursó los dos primeros años, se centró en el periodismo, colaborando a partir de 1907, entre otros, en la *Gazzetta di Torino* y más tarde en *Il momento*. En 1909 publica su primer poemario, *Canti brevi*, y empieza a interesarse en el cine, faceta en la que destacarán sus colaboraciones con Sandro Camasio, con títulos como *La zingara*, *Addio giovinezza!* o *Cose dell'altro mondo*. Al estallar la Gran Guerra, se fue voluntariamente, donde desempeñó un notable como documentalista. Insistió y llegó a la línea del frente como teniente de artillería, encontrando la muerte a los 28 años. En 1918 se publicó póstumamente la colección de poemas *Gli orti*. Cada 18 de noviembre, la lápida colocada en recuerdo suyo en la calle Garibaldi de Turín es adornada con flores y lavada con vino blanco por alumnos de la Universidad.

Palabras clave: Nino Oxilia; crepuscularismo; poesía; traducción

ABSTRACT: Angelo "Nino" Oxilia (Turin, 1889 - Monte Tomba, 1917) was a poet, playwright and film director. After passing through the Faculty of Letters of the University of Turin, where he only attended the first two years, he focused on journalism, collaborating since 1907, among others, in the *Gazzetta di Torino* and later in *Il momento*. In 1909 he published his first collection of poems, *Canti brevi*, and began to be interested in cinema, a facet in which his collaborations with Sandro Camasio, with titles such as *La zingara*, *Addio giovinezza!* or *Cose dell'altro mondo*. When the Great War broke out, he left voluntarily, playing a notable role as a documentary filmmaker. He insisted and reached the front line as an artillery lieutenant, finding death at age 28. In 1918 the collection of poems *Gli orti* was published posthumously. Every November 18, the tombstone placed in his memory on Garibaldi Street in Turin is adorned with flowers and washed with white wine by students of the University.

Keywords: Nino Oxilia; crepuscularism; poetry; translation

EL SALUDO A LOS POETAS CREPUSCULARES

.....

*Aunque visteis el fuego
 en el mundo, no podréis
 cantar la vida futura.
 Caísteis en el confín
 del Tiempo: moristeis de sed
 dejando impresa
 una breve sonrisa de muerte:
 vuestra suerte
 fue la de la ola que llega
 suave suave a la arena,
 no la oleada que rompe
 contra los escollos con ímpetu de rabia;
 fuisteis la nube que pasa;
 vuestro nombre se escribió en el agua...*

*¡Y tú cantabas a la provincia,
 las tragedias de las marionetas,
 el sonido del Ave María;
 cantabas a los domingos
 llenos de sol y de melancolía
 y esperabas la muerte,
 Sergio Corazzini!
 Yo soñaba que cantaba
 a la carrera en un mundo
 más vasto; en un cielo más profundo,
 dentro de un más profundo mar
 la vertiginosa carrera:
 volvía la cabeza y sin cesar
 vería tus marionetas
 bailar, moverse, manitas, piecitos,
 al ritmo de tu corazón cansado...
 Luego moriste. Y yo te canto,
 sepulto entre las rosas
 del camposanto,
 poeta de las pequeñas cosas,
 mientras retumba el tambor...*

Mañana las pequeñas cosas
 estarán para siempre sepultadas
 y la provincia dominical
 no tendrá ya tu tumba de almohadas.
 Las muchas
 provincias se tornarán un reino
 sin tus inútiles reyes de cartón
 con la corona en la cabeza...

Todo el mundo será
República sin ciencia,
tierra de libertad
donde gobierna el ingenio
y los logros modernos
y las invenciones
harán girar más rápidos los mundos
entre las constelaciones;
arrastrarán consigo a los hombres
con gestos histéricos
y a los rostros cadavéricos
bajo las lámparas...

*¡Y tú cantabas al pasado, Guido Gustavo Gozzano!
Cantabas al juego del volante y al diván carcomido;
cantabas suave, en sordina, a los daguerrotipos, la esencias
de rosa, las diligencias; cantabas al miriñaque...
Yo soñaba que cantaba al presente
vertiginoso, a las máquinas
rodantes, los bordillos,
las luminosas aceras;
giraba el rostro y oía
al año mil ochocientos setenta
tocar una gavota francesa en el piano de cola
con el aire de quien disfruta si una de las cuerdas está rota...
Habría dado todo Grimm,
tu Grimm falso y carcomido
por un tango en Chez Maxim...
Luego moriste. Y yo te canto,
poeta del pasado,
mientras retumba el tambor...*

¡Muerto está el Pasado, poeta!
... Mañana pasarán silbando los trenes
por las villas lánguidas
de tu sueño vestido de sombra y de nada:
muerto está el Pasado y con las bayonetas
estamos matando el Presente
para poner en su trono al Futuro...

*... Pero tú, Sandro, tú
no cantabas más que al amor,
y no usabas rima; amor amor
que da besos e hijos...
¡Oh, qué perfume de tilos
allá abajo
en las avenidas del Valentino!
¡Oh, esos besos en la niebla matutina,
gustosos como fruta! ¡Oh, esos besos recibidos
y dados y paseados por las colinas*

turinesas!

*Recuerdo las tardes, las locas
quimeras, las angustias divinas,
los círculos de las modistas,
el cake-walk...
¡Oh, juvenil certeza
de gloria! ¡O del futuro
agitado escalofrío santo!
Pero estás muerto. Y yo te canto,
poeta de la juventud,
mientras retumba el tambor...*

Mañana las cosas pequeñas
dormirán sepultadas entre las rosas,
mañana el pasado
será olvidado,
pero el amor, el amor
florecerá de nuevo en el corazón
tras
tanto odio sin meta,
reabriendo a flor de agua el ojo puro...

¡Llamas crepitantes, lacerantes
incendian el viejo mundo,
poetas crepusculares!
¡Junto al borde del abismo sin fondo
donde cayeron uno a uno despedazados
los viejos altares,
me despido de vosotros! Retumba el tambor.

IL SALUTO AI POETI CREPUSCOLARI

*Ma voi non vedeste la vampa
sul mondo, nè potrete
la vita futura cantare.
Cadeste sul limitare
del Tempo; moriste di sete
lasciando alla stampa
un breve sorriso di morte:
la vostra sorte
fu quella dell'onda che sciacqua
lieve lieve sulla sabbia,
non quella dell'ondata che si squassa
sugli scogli con impeti di rabbia;
foste la nuvola che passa;
il vostro nome fu scritto sull'acqua...*

*E tu cantavi la provincia,
le tragedie dei burattini,
il suono dell'Avemaria;
cantavi le domeniche
piene di sole e di malinconia
e aspettavi di morire,
Sergio Corazzini!
Io sognavo di cantare
la corsa in un mondo
più vasto; in un ciel più profondo,
dentro a un più profondo mare
la corsa vertiginosa:
volgevo la testa e senza posa
vedevo i tuoi burattini
ballare, gestire, manine, piedini,
al ritmo del tuo cuore stanco...
Poi sei morto. Ed io ti canto,
sepolto tra le rose
del camposanto,
poeta delle piccole cose,
mentre rulla il tamburo...*

Domani le piccole cose
saranno per sempre sepolte
e la provincia domenicale
non avrà che il tuo tumulo a guanciaie.
Le molte
province diverranno un regno senza
gli inutili tuoi re di cartapesta
con la corona in testa...
Tutto il mondo sarà
repubblica di scienza,
terra di libertà

dove l'ingegno governa,
 e la conquista moderna
 e le invenzioni
 faran più svelti roteare i mondi
 tra le costellazioni;
 trascineranno gli uomini
 con gesti isterici
 e volti cadaverici
 sotto le lampade...

E tu cantavi il passato, Guido Gustavo Gozzano!
Il gioco del volano cantavi e il divano parlato;
cantavi soave, in sordina, i daggherrotipi, le essenze
di rosa, le diligenze; cantavi la crinolina...
Io sognavo di cantare il presente
vertiginoso, le macchine
rotanti, i salvatacchi,
il marciapiede lucente;
volgevo la testa e udivo
il milleottocentosessanta
suonare la gavotta sul pianoforte a coda
con l'aria di chi goda se qualche corda è rotta...
Avrei dato tutto Grimm,
il tuo Grimm falso e parlato,
per un tango chez Maxim...
Poi sei morto: Ed io ti canto,
poeta del passato,
mentre rulla il tamburo...

Morto è il Passato, poeta!
 ...Domani passeran fischiando treni
 per le ville languidette
 del tuo sogno vestito d'ombra e niente:
 morto è il Passato e con le baionette
 stiamo uccidendo il Presente
 per mettere in trono il Futuro...

...Ma tu, Sandro, tu
non cantavi che l'amore
e non usavi rime; amore, amore,
che dà baci e figli...
Oh! quel profumo di tigli
laggiù
nei viali del Valentino!
Oh! i baci nella nebbia del mattino,
gustosi come frutta! Oh! i baci presi
e dati e trascinati per i colli
torinesi!

Ricordo le sere, le folli

*chimere, le angosce divine,
i circoli delle sartine,
il cake-walk...
Oh! giovanile certezza
di gloria! O del futuro
smanioso brivido santo!
Ma sei morto. Ed io ti canto,
poeta della giovinezza,
mentre rulla il tamburo...*

Domani le piccole cose
dormiranno sepolte fra le rose,
domani il passato
sarà dimenticato,
ma l'amore, l'amore
rifiorirà nel cuore
dopo
tanto odio senza scopo,
riaprendo a fior d'acqua l'occhio puro...

Fiamme scoppiettanti, laceranti
incendiano il vecchio mondo,
poeti crepuscolari!
Sull'orlo dell'abisso senza fondo
ove caddero ad uno ad uno infranti
i vecchi altari,
m'accomiato da voi! Rulla il tamburo!

EL CORAZÓN ESTÁ LLENO DE MARIPOSAS DE ORO

El corazón está lleno de mariposas de oro
 que vuelan y relucen.
 Cientos de campanillas suenan
 dentro de mí con leve
 ritmo plateado.
 Los pensamientos afloran, desaparecen,
 juegan a la añoranza,
 hacen bolas de nieve...
 Y el verso protesta...
 Estoy cansado de las palabras
 de siempre.
 Tengo sed
 de cantarte, oh corazón, libremente
 saltando riendo llorando de amor.

IL CUORE È PIENO DI FARFALLE D'ORO

Il cuore è pieno di farfalle d'oro
 che volano e scintillano.
 Cento campanellini squillano
 dentro di me con lieve
 ritmo argentino.
 I pensieri compaiono, scompaiono,
 giocano a rimpiattino,
 fanno a palle di neve...
 E il verso brontola...
 Sono stanco delle parole
 consuete.
 Ho sete
 di cantarti, o cuore, liberamente
 saltando ridendo piangendo d'amore.

ES TARDE

Es tarde. Es muy tarde. Está bien que me vaya.
 Ven, dame la mano:
 rehagamos el camino.
 Tu casa está lejos.
 ¿Por qué callas y te miras
 la punta de los dedos?
 Pequeña tú, vida mía,
 ven, se hace tarde.
 Las nubes se han recogido
 todas sobre el Monte Mario
 cerrando las alas grises.
 Tú lloras y no sabes por qué lloras.
 Se encienden las luces:
 quisieras decirme algo
 y me acaricias las manos
 y tus ojos brillan
 entre las lágrimas.
 Ven, dame la mano
 está bien que regresemos.
 No me digas nada: yo sé bien
 por qué lloras.
 Vamos, pequeña mía, ven.
 Lloras porque se hace tarde.

E' TARDI

E' tardi. E' molto tardi. E' bene che si vada.
 Vieni, dammi la mano;
 rifacciamo la strada.
 La tua casa è lontano.
 Perchè taci e ti guardi
 la punta delle dita?
 Piccola tu, mia vita,
 vieni, fa tardi.
 Le nubi si sono raccolte
 tutte su Monte Mario
 chiudendo l'ali grige.
 Tu piangi e non sai perchè piangi.
 S'accendono i lumi;
 tu vorresti dirmi qualcosa
 e mi accarezzi le mani
 e i tuoi occhi luccicano
 tra le lacrime.
 Vieni, dammi la mano;
 è bene che rincasiamo.
 Non dirmi nulla: io so bene
 perchè tu piangi.
 Andiamo mia piccola, vieni.
 Tu piangi perchè fa sera.

ESTOY CANSADO DE LAS PALABRAS DE SIEMPRE

Estoy cansado de las palabras
de siempre.
Oh sed
de cantarti, oh corazón,
libremente
saltando riendo llorando de amor.
Mi escritorio humea
como un cráter.
El corazón es una pelota de goma:
rebota, es una ola de espuma...
¡Dejadme beber
la lava que humea!

SONO STANCO DELLE PAROLE CONSUETE

Sono stanco delle parole
consuete.
O sete
di cantarti, o cuore,
liberamente
saltando ridendo piangendo d'amore.
Il mio scrittoio fuma
come un cratere.
Il cuore è una palla di gomma:
rimbalza, è un 'onda di schiuma...
Lasciatemi bere
la lava che fuma !

CONTRADICCIÓN I

Yo, macho bien construido
 por el amor y aficionado a los deportivos
 juegos físicos, yo, el hombre de los lascivos
 ímpetus, el hombre en cuyo instinto reside todo,
 estoy triste.

Yo, fecundo animal,
 que no albergo ningún respeto
 al columpio social,
 y me complazco poniendo zancadillas
 a las doctrinas de la inteligencia,
 saltando con ambos pies sobre el pecho
 de esa mentira llamada conveniencia,
 estoy triste.

Yo, que paseo por el puritanismo
 a pecho descubierto como un gladiador,
 que escupo a Loyola con furor
 y le doy patadas al indeterminismo,
 yo, que aborrezco el método y el silogismo
 y el hado griego y el místico fervor,
 yo, que soy esperma y manos y ojos y arcilla,
 pero no soy poeta,
 estoy triste.

Yo, que tengo la pluma en la mano y fumo y desvarío
 como un tren directo,
 que estoy en plena marcha, cabeza, pecho,
 piernas, sonrisa, blasfemias, grito, perdón,
 yo estoy triste...

CONTRADDIZIONE I

Io maschio ben costruito
 per l'amore e avezzo agli sportivi
 giochi fisici, io, l'uomo dai lascivi
 impeti, l'uomo in cui l'istinto è tutto,
 io sono triste.

Io fecondo animale
 che non riconosco il rispetto
 dell'altalena sociale,
 e mi compiaccio dando lo sgambetto
 alle dottrine dell'intelligenza,
 saltando di piè pari sopra il petto
 della menzogna detta convenienza,
 io sono triste.

Io che passeggio sul puritanesimo
 a torso nudo come un gladiatore,
 che sputo su Loyola con furore
 e prendo a calci l'indeterminismo,
 io che il metodo aborro e il sillogismo
 e il fato greco e il mistico fervore,
 io che son sperma e mani e occhi e creta,
 ma che non son poeta,
 io sono triste.

Io che ho la penna in mano e fumo e stono
 come un treno diretto,
 che sono tutto in marcia, testa, petto,
 gambe , riso, bestemmie , urla , perdono,
 io sono triste....

¿QUIÉN SABE? A LO MEJOR INCLUSO TÚ...

¿Quién sabe? A lo mejor incluso tú
 has buscado en vano
 a tu amante perdido.
 De la propiedad lejana
 ya no recordabas
 más que el gesto mudo.
 Y ahora titubeas e ignoras
 por qué quiere verte:
 entra por las ventanas abiertas
 el perfume de las flores
 y entre los raros muebles
 y los cachivaches de moda
 el piano de cola
 ríe con dientes claros.

CHI SA? FORSE ANCHE TU...

Chi sa? Forse anche tu
 ài ricercato invano
 il tuo amante perduto.
 Del possesso lontano
 non ricordavi più
 altro che il gesto muto.
 E ora indugi e ignori
 perché voglia vederti:
 entra dai vetri aperti
 il profumo dei fiori
 e tra i mobili rari
 e i ninnoli di moda
 il pianoforte a coda
 ride dai denti chiari.

HE VISTO

I.

He visto a la multitud por las calles,
 la multitud pasando alegre.
 Pero la más alegre de todos
 era una niña
 que había encontrado la manera
 de comprarse una muñeca...

II.

He visto a la multitud peregrinar
 ante el santuario:
 había lisiados, paralíticos,
 éticos, ciegos:
 todos estaban tristes,
 pero la cosa más triste
 era el rostro de un niño
 que no podía comprar un silbato que le gustaba
 y que estaba en el banco de la feria
 que está siempre cerca del santuario.
 Todas las demás tristezas a su lado
 parecían diminutas...

III.

He visto las monjas pasar entre los lechos
 del hospital,
 pasar llanas ligeras
 con un tintineo de rosarios
 sobre las toscas faldas;
 y tenían los ojos buenos
 los ojos sumisos y calmos,
 y yo me he acordado de Dog,
 de mi pobre perro,
 que me miraba con los mismos ojos
 cuando yo estaba enfermo...

Ò VISTO

I.

Ò visto la folla per le vie,
la folla passare gaia.
Ma più gaia di tutti
era una bimba
che aveva trovato il modo
di comprarsi una bambola...

II.

Ò visto la folla peregrinare
davanti al santuario:
c'erano gli storpi, i paralitici,
gli etici, i ciechi:
tutti erano tristi,
ma la cosa più triste
era il volto di un bimbo
che non poteva comprare un fischiello che gli piaceva
e che stava sul banco della fiera
che c'è sempre vicino ai santuari.
Tutte le altre tristezze vicino alla sua
parevano diminuite...

III.

Ò visto le monache passare tra i letti
dell'ospedale,
passare piane leggere
con un ticchettò di rosari
sulle gonne grossolane;
e avevano gli occhi buoni,
gli occhi sommessi e calmi,
e io mi sono ricordato di Dog,
del mio povero cane,
che mi guardava con occhi simili
quando io ero malato...

Traducción de Juan Pérez Andrés

Tra suono e senso. Il fonosimbolismo nella "Digitale purpurea" di Giovanni Pascoli

*Between sound and sense. Phonosymbolism in
Giovanni Pascoli's "Digitale purpurea"*

Marcella Di Franco

Italia

info.zibaldone@gmail.es

Texto recibido el 25/05/2019, aceptado el 19/07/2019 y publicado el 01/11/2019



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: La produzione poetica di Giovanni Pascoli è senz'altro ascrivibile alle manifestazioni più tipiche della temperie letteraria decadente di respiro europeo, spesso declinata in una raffinata prosa poetica dal carattere simbolico, sottilmente inquietante. È quanto accade in *Digitale purpurea*, la cui l'atmosfera ambivalente, ipnotica e visionaria risulta sospesa tra sogno e realtà, onirismo e recupero memoriale. Il tessuto poetico pascoliano è amplificato nelle sue risonanze dalle frequenti anafore, onomatopoeie o dalla forte presenza del vago e dell'indefinito; si fonda su una trama complessa di impressioni, segmenti discontinui, sintagmi autonomi e giustapposti. L'originalità è concentrata nel dato fonico, più che in quello logico, rivelando un'ipersensibilità che lega suono e significato, secondo rapporti alogici e irrazionali che evidenziano qualcosa di ossessivo e oscuro.

Parole chiave: Giovanni Pascoli; Fonosimbolismo; Suono e senso; Onirismo; Visionarietà

ABSTRACT: *Giovanni Pascoli's poetry is undoubtedly ascribable to the most typical manifestations of European decadent literary climate, often declined in a refined poetic prose with a symbolic, subtly disturbing character. This is what happens in Digital purpurea whose ambivalent, hypnotic and visionary atmosphere is suspended between dream and reality, oneirism and memory. The poetic fabric is continuously amplified by frequent repetitions, onomatopoeia and by the presence of vagueness and indefiniteness; it is based on a complex plot of impressions, fragments, discontinuous segments, phrases autonomous and juxtaposed. The originality of this work mainly resides in its phonic aspect, rather than in the logical one, showing a sort of hypersensitivity which binds sound and meaning. These alogical, irrational relationships reveal something obsessive and obscure.*

Keywords: *Giovanni Pascoli; Symbolism; Sound and meaning; Oneirism; Visionary*

Apparso per la prima volta nel 1898 sulla rivista fiorentina *Marzocco*, successivamente inglobato nei *Primi poemetti* del 1900, *Digitale purpurea* di Giovanni Pascoli (2003, pp. 82-84) è senz'altro ascrivibile alle manifestazioni più tipiche della temperie letteraria decadente di respiro europeo (Ferroni, 2012, p. 32). Articolato in tre parti di venticinque versi ciascuna, suddivise in otto strofe di endecasillabi, ciascuna con un verso conclusivo isolato, per un totale di settantacinque versi, il componimento poetico è strutturato in terzine dantesche a rime. Ma al di là della struttura metrica, resta un testo dalle molte sfaccettature che si presta a diversi risvolti ermeneutici.

Fin dall'*incipit* assume l'andamento di lungo racconto, declinato in una raffinata prosa-poesia dal carattere simbolico, sottilmente inquietante. Si presenta in apparenza come un colloquio tra Maria (Mariù), la sorella di Giovanni Pascoli, quando era educanda in un convento, e una seconda figura femminile, Rachele, sbocciata dall'immaginazione del poeta, a prestar fede a quanto riferito dalla stessa sorella di Pascoli: "In Maria ha voluto raffigurare me, ma Rachele l'ha creata lui" (Pascoli M., 1961, p. 48).

Secondo un'interpretazione tradizionale forse dietro Rachele si cela l'altra sorella di Pascoli, Ida, la quale, sposandosi nel 1895, profanò e distrusse il 'nido' familiare, quel cerchio geloso di affetti già così tanto provato dai molti lutti familiari precedenti (a partire dalla tragica morte del padre Ruggero, il 10 agosto del 1867). Ida sperimentò quell'esperienza 'proibita', almeno come viene patologicamente recepita da Pascoli e da Maria, in un misto di attrazione, paura e repulsione dell'eros, simboleggiato dal fiore, un 'tradimento' che mai le fu del tutto perdonato.

L'attacco poetico è un *ex abrupto*, un dialogo già avviato del quale il lettore ignora gli antefatti, svelati a poco a poco attraverso la tecnica dell'analessi nel corso del tessuto poetico. L'espedito accentua l'atmosfera ambivalente, ipnotica e visionaria, sospesa tra reale, sogno, onirismo e memoria, sfumati e misteriosi (Colella, 2015). Il filo del racconto non ha un andamento cronologico lineare, ma frammentato da continue anacronie temporali, sguardi retrospettivi, rapidi assalti e salti nel passato che si contrappongono al dialogo presente tra le due amiche. Le ragazze ricordano che un giorno, passeggiando nel giardino del convento, avevano scorto tra le molte piante 'innocenti', una pianta singolare, affascinante, con un grappolo di fiori rosso vermiglio, a forma di ditali maculati:

Era una pianta dal lungo stelo rivestito di foglie, come in una bella spiga di fiori rossi a campanelle, punteggiate di macchioline color rosso cupo: la digitale purpurea (Pascoli M., 1961, p. 56).

Più che il colore, in una fusione sinestetica, ciò che le attrasse irresistibilmente fu il profumo intenso e penetrante del fiore, purtroppo venefico e mortale. La suora Maestra intimò alle ragazze di non avvicinarsi al fiore velenoso, ma Rachele più ardita e curiosa, nella fantasia di Pascoli, attratta dal fascino del mistero, del male, del proibito e della trasgressione, infranse il divieto impostole. Le ragazze, nel rivedersi e dialogare, a distanza di anni, ricordano i tempi trascorsi insieme nel collegio. L'apertura del testo contrappone infatti le due figure femminili che si guardano l'un l'altra, specularmente: "L'una / esile e bionda, semplice di vesti / e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna, / l'altra..." (vv. 1-4). Maria, bionda, ricorda l'innocenza verginale, l'immagine convenzionale della donna-angelo, spiritualistica, di matrice stilnovista, Rachele, al contrario, è la donna bruna che evoca la *femme fatale*, la 'Nemica' di matrice dannunziana, seducente, passionale, avida di vita e

sensualità istintiva. La netta differenza è da rinvenire soprattutto negli occhi, tradizionalmente ‘specchio dell’anima’, “semplici e modesti” (v. 4) in Maria, “ch’ardono” (v. 5) in Rachele. Ma ad affiorare è la sensazione, evidente, che non si tratti tanto di un dialogo reale, quanto piuttosto di un silenzioso e intimo monologo interiore tra Maria e se stessa, o meglio dello stesso Pascoli con il proprio *alter ego*, la parte più oscura e inconscia del sé, il ‘doppio’ che è al fondo di ogni essere umano, la luce e l’ombra, la “farfalla” e il “verme immondo” di reminiscenza scapigliata, come in *Dualismo* di Arrigo Boito (vv. 1-2): “sono un caduto cherubo / dannato a errar sul mondo, / o un demone che sale, / affaticando l’ale, / verso un lontan ciel...” (Boito, 2008, p. 81). È il motivo del doppio, del male che si annida in ogni uomo, come in *Dottor Jekyll e Mister Hyde* di Robert Louis Stevenson. Il fiore malato, deforme e maligno, è proiezione dell’inconscio, degli impulsi più oscuri e inconfessabili, ‘mostri’ che convivono dentro l’animo umano irrimediabilmente scisso: da un lato il Pascoli proteso verso il bene, la bellezza, la vita serena ed equilibrata, semplice e rassicurante della campagna, in armonia fraterna con i suoi simili ed il creato, protetto nel “grembo” familiare, il “fanciullino” chiuso in un mondo fatto di cose piccole, delicate, umili e gentili, dall’altro l’attrazione verso il torbido, propria dell’anima decadente, inquieta e malata (Ruggio, 1998, p. 44).

Maria è pertanto la donna “solare” contrapposta a quella “notturna” più privata e nascosta. Ma la parte oscura (Rachele) è volutamente soffocata e rimossa da quella luminosa (Maria) perché l’unica eticamente accettabile per la tormentata sensibilità del poeta. Non a caso Maria ritorna a visitare le suore del convento che la educarono nell’adolescenza, “rividi le mie bianche suore” (v. 8) e rivive “i dolci anni» cari al cuore. Rachele, invece, in quel convento non ritornò mai più: “E mai / non ci tornasti?”. “Mai!”. “Non le vedesti / più?”. “Non più cara” (vv. 5-7). Le parole di Rachele rimbalzano come un’eco suadente, anaforica e fatua che allude forse alla “morte” di Rachele oppure alla “fine” del suo stato d’innocenza fanciullesca, come se la parte adulta del sé si auscultasse nell’intimo confessandosi. Il “mai più” risuona inesorabile come i battenti di quelle “invisibili porte / che non s’aprono più? ...; / e c’era quel pianto di morte... / chiù...” nell’*Assiuolo* (vv. 21-24) (Lavezzi, 2015, p. 102).

La vegetazione lussureggiante, selvaggia e spontanea, “i rovi con le more”, i “ginepri”, i “bussi” non solo riflettono la rigorosa nomenclatura, frutto della perfetta conoscenza scientifica di Pascoli in fatto di botanica, ma delineano una natura incumbente, sovrastante che l’essere umano non può dominare, ma di cui può restare solo succube fino alla morte, come il “*fior di...?*”: è infatti la domanda trepida e sospesa di Maria a cui fa da contraltare la risposta asciutta e recisa di Rachele: “morte” (vv. 15-16). La digitale purpurea emana un aroma inebriante, conturbante, insidioso, ma “dolce come miele” che intride l’aria avvolgendola per chi lo inspira, fino a trafiggere l’anima per darle “un oblio dolce e crudele” (v. 23) in chiara contrapposizione ossimorica.

Nella seconda sezione entrambe le ragazze, o forse Maria da sola a colloquio con l’ombra bruna di Rachele, fissano l’orizzonte lontano e rievocano il cielo di maggio, di un azzurro intenso, il convento isolato sulla montagna, probabilmente quello di Sogliano del Rubicone dove trascorsero l’infanzia ambedue le sorelle di Pascoli, l’odore di incenso, il suono di un organo che viaggia nell’aria tersa, i cui tasti sono sfiorati e premuti da dita misteriose, il brusio delle preghiere, l’andamento monotono e sonnolento delle litanie ossessivamente ripetute. Il convento è presentato come un *locus amoenus*, un “orto chiuso” di pace, isolato dal mondo esterno, un rifugio apparente contro il tumulto rumoroso dei suoi perenni conflitti, un’immagine

languida ed estenuata che Pascoli derivò dal Simbolismo di Francis Jammes e Maurice Maeterlinck (Garboli, 2000, p. 56).

Nella totale fusione dei sensi del panismo decadente, nell'assoluta "corrispondenza" dei sensi, anche il "pensiero", si profuma "d'odor di rose e di viole a ciocche" (vv. 4-5), intrecciando il fascino del mistero con l'innocenza, il rispetto delle regole formali e la loro segreta trasgressione. Come nei *Fiori del male* di Charles Baudelaire:

Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et
profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les
couleurs et les sons se répondent¹.

Le educande, infatti, dopo le cerimonie sacre, ricevevano la visita di qualche "ospite caro" (v. 11) in cui l'*hospes* gradito ha una duplice valenza in bilico tra il sacro e il profano: o è il Cristo ricevuto attraverso l'ostia della comunione per cui le fanciulle ritornano liete nelle loro camerate, oppure si tratta della visita di qualche parente o conoscente incontrato nel parlatorio che rincuora le ragazze, o più allusivamente è il turbamento delle prime esperienze amorose adolescenziali, i primi innamoramenti gelosamente custoditi nel segreto, per cui "più rosse e liete / tornaste alle sonanti camerate" (vv. 11-12), nella dimensione appartata dei loro dormitori. L'esaltazione interiore conferisce anche al coro della preghiera dell'*Ave Maria* un che di mistico e di vagamente voluttuoso.

Del tutto impressionistica è l'immagine delle ragazze vestite di bianco che sciamano per il giardino dopo che "piangono, un poco, nel tramonto d'oro, / senza perché" (vv. 16-17). Il bianco richiama in chiave analogica le candide vele di una barca, spiegate e gonfiate dal vento, come le ragazze che nel loro entusiasmo giovanile si affacciano ai sogni della vita, lasciandosi trasportare dalle brezze delle loro fantasie, ma subito richiamate al dovere e all'austerità morale dalla lettura di qualche "libro buono" (v. 21), forse qualche testo sacro. Ma isolato, "in disparte», sull'innocenza leggiadra delle giovani "agili e sane" (v. 22) si accampa minaccioso e grava un grappolo di fiori singolari, dalla forma tubolare "spruzzolate di sangue, dita umane» (v. 24) dall'"alito ignoto".

Nella terza e ultima parte Pascoli, abbandonando la precedente digressione sulla vita conventuale delle ragazze, focalizza e restringe il campo visivo di nuovo sulle due amiche che si sono riabbracciate dopo così tanto tempo. Ma la fanciullezza pura, ingenua e ancora ignara è solo un caro ricordo, ormai remoto, fatto di "memorie dolci" subitamente interrotte dal congedo "triste e pio" (vv. 4-5) con una preziosa e non casuale reminiscenza del canto V dei lussuriosi di Dante (*Inferno*, V, 117). L'addio di Maria e Rachele è intriso di lacrime ancora pudiche in Maria, è risoluto, invece, nello sguardo profondo di Rachele con i suoi "neri occhi" che, soltanto nelle ultime strofe, confida e rivela a Maria il suo segreto: l'aver sperimentato la dolcezza di quel fiore "Io [...] sì sentii quel fiore" (v. 10), come attraversando "un sogno notturno" (v. 14) che l'ha irresistibilmente attratta nell'anaforico "Vieni!" (vv. 21-22), un suadente imperativo, ripetuto due volte, che è anche un'esortazione, un "brivido" freddo che conduce alla morte, ma che all'alba si è spento come in *Gelsomino notturno*: "È l'alba: si chiudono i petali / un poco gualciti" (vv. 21-22).

¹ Nella versione di Raboni: "Come echi che a lungo e da lontano / tendono a un'unità profonda e buia / grande come le tenebre o la luce / i suoni rispondono ai colori, i colori ai profumi" (Baudelaire, 1996, p. 11).

L'attrazione morbosa verso la morte, la distruzione e l'annientamento del sé nell'abisso dell'ignoto ben si allinea con il clima decadente della poesia e con le valenze simboliche sottese a tutta la trama del testo, pur lasciate volutamente sospese nel vago e nell'indefinito.

L'ampio discorso narrativo del poemetto è continuamente spezzato da pause interne, franto in frasi brevi, battute di dialogo fulminee, a volte ellittiche del verbo, con forti segni di interpunzione, come i punti fermi o il punto e virgola, che fungono da cesure a metà verso. Più spesso però il linguaggio è amplificato nelle sue risonanze, dilatato dalle frequenti anafore, onomatopee “i ginepri tra cui zirlano i tordi” (v. 13) o dai numerosi puntini di sospensione, del non detto o del sottinteso, a rivelare una visione del reale non più stabile, definita e certa, ma ormai priva dei saldi valori di riferimento della tradizione, propri dell'ultimo scorcio dell'Ottocento e dello schiudersi di un nuovo secolo, il Novecento, ancora ‘nebuloso’ ed *in fieri*. Alla “sanità” classica del mondo antico o umanistico-rinascimentale, con la sua visione limpida e armonica, Pascoli contrappone dunque la “malattia” dell'età a lui coeva, sfuggente e incomprensibile (Roda, 1998).

Il tema conduttore di *Digitale purpurea* è ripreso da Pascoli ne *Il vischio*, una pianta parassita che crescendo opprime e soffoca un albero di pero, succhia le sue linfe vitali, gli impedisce di sbocciare, fruttificare naturalmente, trasformandosi da ultimo in qualcosa di maligno, una sostanza collosa, “glutine di morte” (v. 13) che serve a catturare gli uccelli, invischiarli e infine farli morire.

Ma già nell'età romantica, Giacomo Leopardi intuì il binomio indissolubile vita-morte che si insinua anche nelle più mansuete e splendide epifanie della natura. Significativo in tal senso è un passo specifico dello *Zibaldone*, il n. 4176 (“Bologna il 22 aprile 1826”), in cui si appalesa l'immagine di un giardino aprico e “sofferente”:

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite delle stagioni dell'anno. Voi non potete volgere lo sguardo in nessuna parte che voi non troviate nel patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno.[...] Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. [...] Quell'albero è infestato da un formicaio, [...]quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti; quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco, troppa luce, troppa ombra; [...] In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta.[...] Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Ogni giardino è quasi un vasto ospedale [...], certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere (in Di Stefano, 2007, p. 61).

Il motivo non è nuovo neanche nella letteratura decadente che spesso attinse ad una natura florida, pullulante, ma nello stesso tempo malsana e corrotta i cui esempi si possono ricondurre a *La sensitiva* di Percy Bysshe Shelley (1820), una pianta dalle ruvide foglie maculate che tendono a richiudersi e disseccare al solo sfiorarle:

Like a doe in the noontide with love's sweet want,
As the companionless Sensitive Plant (vv. 11-12).²

² Nella traduzione di Rosario Portale: “Nella fratta nessun fiore fremette e palpito mai di beatitudine / come cerva nel meriggio, in dolce bisogno d'amore, quanto la solitaria Sensitiva” (Shelley, 2014, p. 26).

Similmente nel racconto nero di Nathaniel Hawthorne *La figlia di Rappaccini* una fanciulla coltiva in un giardino piante velenose che attraggono gli insetti che vanno a bere inconsapevoli il veleno della loro morte, come le “cetonie” (v. 11) indicate da Pascoli. Il motivo è ripreso da Joris-Karl Huysmans in *Au rebours* (1884), quando indugia sull’aspetto mostruoso e malato di alcuni fiori rari, dalle forme e dai colori bizzarri, ma soprattutto nell’*Intermezzo di rime* di D’Annunzio (1883) nel quale una fanciulla ingenua, attratta dal colore cremisi di un fiore lo coglie e muore avvelenata. Il “fiore di morte” allude alla dimensione degli impulsi freudiani dell’inconscio, come quelli erotici, repressi dalla coscienza che li maschera e respinge, relegandoli in una dimensione occulta e sommersa.

Ma ampliando lo sguardo dal campo circoscritto del testo poetico esaminato fino alla complessiva produzione poetica di Giovanni Pascoli, è possibile osservare che tutto il linguaggio poetico pascoliano si fonda su una trama complessa di impressioni, frammenti, segmenti discontinui, linee spezzate, sintagmi autonomi, giustapposti, non incatenati da vincoli di subordinazione (Debenedetti, 1979, p. 123). Il periodo è paratattico e asindetico, privo di congiunzioni: le frasi sono semplicemente allineate. L’andamento non è quello logico di una narrazione, ma è fatto di richiami, frasi e pensieri che ritornano, chiusi in un “cerchio musicale”, ha osservato il Momigliano (1976, p. 74). La sintassi è fortemente iterativa, non progressiva, pervasa da una tensione sintetica, non dispersiva, ricca di parallelismi, iterazioni, antitesi, parole chiave che ricorrono più di altre. Ne deriva, soprattutto nella raccolta poetica *Myricae*, già fin dalla prima edizione del 1891, un effetto di rapido impressionismo, solo in apparenza spontaneo ed ingenuo. Non mancano le cadenze popolari, come in *Lavandare*, *Orfano*, *Fides* e i nessi, più che sintattici e semantici, sono ritmico-musicali, inconsci legami di sentimenti e sensazioni (Beccaria, 1989, p. 54).

La poetica del Pascoli, delineata nel saggio *Il Fanciullino, una poetica decadente*, pubblicato sul *Marzocco* nel 1897, non è più declamazione oratoria, ragionamento, solennità, descrizione oggettiva. Il senso di una parola può trasmettersi ad un’altra solo perché è omofono. La sua poesia mira più all’espressione che non alla comunicazione. Quella del Pascoli è una trama di unità ritmiche, di analogie, assonanze, consonanze ed allitterazioni. L’autore elabora una forma di metalinguaggio che punta sulle affinità foniche più che semantiche tra le parole, un discorso poetico irrazionale, dove può capitare che il gruppo consonantico di una parola si ripeta in quelle contigue, come un’eco che trascorre da un punto all’altro, che contamina le parole vicine, come in *Rane*, *Fior da fiore*, *Arano*. Le parole non sono più legate per via di connettivi logico-sintattici, scompare il “come” delle similitudini tradizionali, come ancora avveniva in Giosuè Carducci.

Ciò che è nuovo in Pascoli è la forma, la struttura dell’ordito poetico, fatto di equivalenze eufoniche che compensano la sua sintassi franata e il procedere per accumulo progressivo del suo discorso. I suoni non sono fini a se stessi, ma servono ad esprimere uno stato interiore ed è quest’ultimo che conferisce ai suoni uno specifico significato. Pascoli, una volta selezionata la parola-tema tende a disseminarne il suono in tutto il resto della trama poetica. I suoi componimenti sono miniature cesellate di elegante fattura, come *Pioggia* e *Il piccolo bucato*. Il poeta assecondò l’allora diffuso gusto alessandrino incastonando preziosismi arcaici in un testo moderno, come in *Nozze*. Il suono ha autonomia, autosufficienza, acquista un suo significato, viene semiologizzato, diventa un segno portatore di significato. La

capacità del poeta di scomporre i suoni, sillabarli, come farà più tardi Eugenio Montale in *Ossi di seppia*, fu portata avanti anche dai poeti del primo Novecento.

C'è però anche un Pascoli 'allievo' di Carducci che ama la parola nitida, precisa, nella quale si percepisce un certo compiacimento fonico ed edonistico. Ma soprattutto c'è un Pascoli 'moderno' che sperimenta, va alla ricerca di termini reali, concisi e che tuttavia, nella loro suggestività fonica, tendono a perdere la loro determinatezza per diventare simboli sfumati, come ne *Il ciocco*, *La mia casa*, *Il mendico*. Gli aggettivi più ricorrenti ("tremulo"/ "fragile"/ "gracile"/ "blando"/ "fioco"/ "remoto"/ "sommesso"/ "lieve"/ "velato"/ "tacito"/ "muto" etc.), non vogliono tanto sottolineare la fragilità fisica delle cose, quanto rendere il sentimento di quell'incertezza che le pervade. Accade così che anche il vocabolo più definito si trasformi in risonanza, eco di un mondo simbolico e ignoto, memoria di sensazioni acustiche, rimando verso l'inesprimibile. I richiami sonori non hanno lo scopo di ricreare effetti realistici, mimetici, di delimitare e definire ciò che si descrive ma, al contrario, c'è la tendenza all'evanescenza, alla dissolvenza, all'evasione che è fuga dal reale. Di ciò Pascoli è più consapevole rispetto al Carducci aumentando la frequenza delle allitterazioni in proporzioni sconosciute alla sua epoca. I suoni hanno una risonanza psicologica: evocano ricordi, un senso di fragilità, di angoscia, di inquietudine, la massa fonica rimanda ad un linguaggio sconosciuto e primigenio.

Molto frequente è l'uso delle consonanti liquide, "l", "r", delle labiali "p", "b", delle dentali "d", "t". Il tutto a volte rivela esibizione dotta di tecnicismi, preziosismi, aulicismi, abilmente sparsi nella trama poetica, conoscenza erudita del vocabolario, virtuosismo verbale. È quella che il Petrini chiama "oratoria onomatopeica del Pascoli dotta" (cit. in Mengaldo, 2003, p. 47), come in *La canzone del carroccio*. Fu una tecnica già seguita dai poeti latini dell'età augustea, soprattutto da Virgilio ed Orazio che puntavano su sofisticate collisioni tra sillabe omofone, rime interne, paronomasie la cui lezione il poeta ha assimilato nel profondo. Il Pascoli latino e quello italiano riservano ampio spazio alla tematica natura-campagna con richiamo alle *Georgiche* (tuono, vento, pioggia, cavalli al galoppo, nitriti, mormorio di fronde, sussurro d'api etc.). Parole che diventano "cellule onomatopeiche" ha detto il Traina (cit. in Nava, 1974, p. 33) come negli aggettivi "tremula", "querula", "stridula". Il pubblico a cui l'autore si rivolgeva, memore della lezione di un Prati e di un Aleardi, era già preparato ad accogliere quell'eccedenza sonora, quella ricerca esasperata di legami fonici. Talvolta questi legami fonici sono quelli di una secolare convenzione letteraria: il brusio delle api richiede quasi d'obbligo l'uso della sibilante "s", "z", e della "r", il tuono sollecita l'uso di "tr", "fr", "scr", "str". La "a" invece viene adoperata per indicare tutto ciò che si amplia e dilata come in "scrosciare". Pascoli plasma i significanti linguistici, in sé neutri, trasformandoli in segni carichi di significati. Quest'abitudine diventerà maniera nei suoi seguaci. Ma egli stesso si serve di vocaboli già presenti e collaudati nella tradizione letteraria latina ed italiana e, in quanto tali, automatici, prevedibili, specialmente quando deve descrivere eventi naturali.

L'originalità pascoliana è certamente nel suo lasciarsi interamente trascinare dal dato fonico, più che da quello logico, in misura di gran lunga superiore ai suoi contemporanei. Il che rivela la sua ipersensibilità, che lega suono e significato secondo rapporti alogici, irrazionali che evidenziano qualcosa di ossessivo ed oscuro per cui solo in apparenza sembra rifarsi a procedimenti classici del passato. La frequenza della "o", della "u" dal suono cupo, oppure della "i", di "io" dal suono stridulo o termini onomatopeici come "rimbombo", "sussurro", "bubbolio", "mormorio", rivelano che la novità in Pascoli è nella trama fonica, nel modo in cui

dispone i suoni evocando suggestioni autonome dal significato, dal contenuto di una poesia o di una sola parola, suoni che di per sé generano significati fonosimbolici. Alla parola “fremito” il poeta associa costantemente una carica fissa di espansione, come in *L'ultimo viaggio*. Si veda anche il tema del “sibilo del fuso” in cui la “s” sibilante ricorre in molte liriche, quali il *Il vischio* o *Napoleone III*.

Non è in Pascoli la rima, non sono le immagini a rendere suggestive le sue poesie, quanto il ripetersi di una medesima ‘sonorità tematica’ all’interno di una sequenza. È come se il poeta fosse costretto dalla necessità creativa a mettere in relazione gli elementi sonori che formano un componimento poetico. Le parole suggeriscono una molteplicità di idee grazie alla loro sonorità. È questo un procedimento stilistico che anticipa la poesia moderna: egli è il primo che ha trasformato i versi in immagini, anziché mettere in versi le immagini. In lui non è la parola che si adatta al suono, ma è il suono che passa alla parola cosicché il suono avvicina nel senso parole differenti da cui derivano “corrispondenze”, intimi legami fonosimbolici tra cose apparentemente distanti. Tipicamente pascoliano è anche il riferimento alla luminosità incerta tra nebbia e luce, o alle luci sprofondate nell’immensità dell’universo, lontananze cosmiche siderali, come in *La vertigine*. Dall’assoluta libertà di intreccio delle parole, dagli accostamenti apparentemente ‘gratuiti’ dei termini scaturisce un effetto ‘ipnotico’.

Altri critici, soprattutto il Contini (1958, p. 27), hanno evidenziato in Pascoli la tendenza ad una lingua oscillante tra “l’umano e il non umano” che passa dalla grammatica al suono e dal suono alla grammatica per creare un linguaggio “gitano” che più non si conosce, un linguaggio simbolico in grado di dire più cose di quello umano. È un ordito costruito artificialmente che non avvicina naturalisticamente suono di parola e suono di natura, suono e senso. Da qui scaturisce il dramma di una sperimentazione formale incerta tra il desiderio del senso e il desiderio dell’udito. La poesia è una costruzione arbitraria di armonie nel tentativo di afferrare l’inafferrabile, l’inconscio e l’indecifrabile. È un linguaggio onomatopeico che, per quanto sembri imitare la natura, vuole in realtà spingersi più in là di essa, si sforza di travalicare le apparenze e la materialità. Tentativi in questa direzione avevano incontrato un predecessore in Carducci, ma in Pascoli raggiungono approfondimenti inediti.

Pascoli in Italia è il primo tra i moderni a non avere creduto che la poesia scaturisca dalle idee, dai contenuti, quanto piuttosto dallo stile, dalla forma, dall’espressione di quei contenuti. Lo stile diventa così un’attività attraverso la quale sforzarsi di conoscere il senso profondo delle cose. C’è dunque una stretta affinità tra mondo dei suoni e mondo del pensiero, mondo del contenuto e dell’espressione. Gli accordi tra le parole non sono solo fonici, ma psicologici, evocativi, come in *Ultimo sogno*. La stessa musicalità delle parole non è di natura fisica, naturale, ma convenzionale, artificio letterario. È la sensazione musicale che al poeta danno le cose, non importa l’effettiva corrispondenza col piano reale. A dimostrazione di ciò è la presenza nella poesia del Pascoli di espressioni ossimoriche del tipo “tacito tumulto” che rinvia ad un’impossibile realtà di un rumore silenzioso. Anche il procedimento dell’aggettivo a contrasto col nome è tipicamente pascoliano: “brivido blando” equivalente ad una riduzione sinestetica. Quando il poeta congiunge parole omofone, ma diverse o opposte nel significato, non fa altro che evidenziare quel “senso” di diversità nella somiglianza facendolo risaltare meglio di qualunque spiegazione razionale. D’altra parte gli elementi acquistano un particolare significato anche in base alla posizione che occupano all’interno della struttura complessiva della poesia. La parola è tesa al limite della sua vibrazione. La sinestesia esprime una

tensione verso l'evanescente, l'elusivo, l'evocativo. Le associazioni foniche forzano i significati perché le parole che si assomigliano nel suono si trovano reciprocamente attratte per il senso. È la scoperta del comune in ciò che è diverso che esprime la segreta irrazionalità delle cose, la loro precarietà e la loro fragilità ontologica. Il predominio del significante è la molla che fa scattare l'analogia, l'immagine inattesa e che coagula l'evanescenza. Sono le parole nella loro forma ad esprimere il mistero delle cose: è la forma delle parole che diventa realtà.

Pascoli è un simbolista italiano nel senso che, camminando lungo il solco della nostra tradizione letteraria, ha cercato di esprimere l'irreale servendosi di una poesia realistica. La risonanza musicale del suo discorso è la chiave di comprensione dei significati reconditi della sua produzione lirica. La sua poesia, anche latina, dice Saussure (2009, p. 55), è un anagramma da decifrare, frutto di artificio calcolato con estrema maestria. La critica tra Ottocento e Novecento ha visto in Pascoli un simbolista-decadente che cerca di andare oltre l'apparenza effimera delle cose per attingere una realtà sconosciuta, misteriosa, indecifrabile. Il poeta è un "veggente" che ha una vista più acuta degli altri per cogliere l'essenza più intima e nascosta della realtà. Lo stesso Pascoli dichiarava che la poesia è una sorta di estasi mistica tra il poeta e le cose:

La poesia consiste nella visione di un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi, nel concentrarsi in quel particolare da cui scaturisce l'effluvio poetico delle cose (Barilli, 2012, p. 13).

La sua bravura è nella capacità di cogliere i rapporti e le intime risposdenze segrete delle cose, le corrispondenze, le analogie del particolare con il tutto (panismo). Non sappiamo se abbia letto i simbolisti, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, ma è certo che egli fa della parola un simbolo, altro da sé. Lesse senz'altro Poe, Maeterlinck, Tennyson, Shelley, Wordsworth, Byron, Heine, Hugo, Lamartine, Musset, Whitman. Ma nuova ed esclusiva è la rivoluzione linguistica da lui operata. La ripetizione di suoni uguali in un testo è prerogativa della poesia in generale, ma nella poesia pascoliana acquista un'intonazione particolarmente autentica e personale: egli non descrive la realtà, non sostituisce la forma alla realtà, ma costruisce una 'sua' realtà formale, un suo originale ed inimitabile universo verbale dove i suoni delle parole si rincorrono, si dilatano, si disperdono e poi ritornano grazie alla sapiente costruzione del ritmo che ne costituisce la più intima essenza poetica.

Pascoli ha dimostrato che la realtà non può essere descritta, né nominata con esattezza. La realtà è solo la forma, le parole del componimento usate arbitrariamente e staccate dal loro valore denotativo. Da qui scaturisce la "stregoneria evocativa" del tessuto poetico, come scrive il Baudelaire (1996, p. 31), che coincide con l'abilità creativa di Pascoli nel combinare con originalità i significanti ed i significati.

Pascoli voleva fare della sua poesia un 'cristallo' perfetto, puro, che non può essere riprodotto e imitato; curò la forma, attraverso un *labor limae* portato all'estremo limite; da qui il suo tormento, i suoi scrupoli per estrarre il nuovo dall'antico. Egli era convinto che la *simpatia* tra le parole si scopre, non si inventa, mentre la *differenza* tra le parole aiuta ad oltrepassare il dato materico per penetrare nei labirinti dello spirito e delle cose.

Riferimenti bibliografici:

- Barilli, R. (2012). *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia debole*. Bologna: Bononia University Press.
- Baudelaire, C. (1996). *I fiori del male* (G. Raboni, trad.). Mondadori: Milano.
- Beccaria, G.L. (1989). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi.
- Boito, A. (2008). *Il libro dei versi*. Modena: Mucchi.
- Colella, M. (2015). Conducendo i sogni, echi e fantasmi d'opere canore. Pascoli, Dandolo e l'onirismo conviviale. *Rivista pascoliana*, 27, 97-112.
- Contini, G. (1958). Il linguaggio di Pascoli. In AA.VV., *Studi pascoliani* (pp. 27-52). Faenza: Fratelli Lega.
- Debenedetti, G. (1979). *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*. Milano: Garzanti.
- De Saussure F. (2009). *Corso di linguistica generale* (T. De Mauro, cur.) Bari: Laterza.
- Di Stefano, M.D. (2007). *Per ragionare da poeta. Il linguaggio poetico nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*. Scandicci : Firenze Atheneum.
- Ferroni, G. (2012). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*. Milano: Mondadori.
- Garboli, C. (2000). *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*. Torino: Einaudi.
- (2002). *Poesie e prose scelte di Giovanni Pascoli*. Milano: Mondadori.
- Hawthorne, N. (2006). *Tutti i racconti* (S. Antonelli, & I. Tattoni, curr.), Roma: Donzelli.
- Lavezzi, G. (2015). *Myricae. G. Pascoli*. Milano: Rizzoli.
- Luperini, R. (1981). *Pascoli: la vita come poesia*, in Id., *Il Novecento* (pp. 23-33). Torino: Loescher.
- Martelli, M. (2010). *Pascoli 1903-1904. Tra rima e sciolto*. Firenze: Società editrice fiorentina.
- Mengaldo, P.V. (2003). *La tradizione del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Momigliano, A. (1976). *Studi di poesia*. Firenze: G. D'Anna.
- Nava, G. (1974). *Myricae*. Firenze: Sansoni.

- Pascoli, G. (2002). *Poesie e prose scelte* (C. Garboli, cur.). Milano: Mondadori.
- Pascoli, M. (1961). *Lungo la vita di Giovanni Pascoli. Memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli*. Milano: Mondadori.
- Roda, V. (1998). *La folgore mansuefatta. Pascoli e la rivoluzione industriale*. Bologna: CLUEB.
- Ruggio, G.L. (1998). *Giovanni Pascoli. Tutto il racconto della vita tormentata di un grande poeta*. Milano: Simonelli.
- Segre, C. (2004). *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Laterza.
- Shelley, P.B. (2014). *La difesa della poesia* (R. Portale, trad.) Chieti: Solfanelli.