

Dalla Summa di Maqroll a Desmedida Plegaria

Analisi dell'incontro letterario fra Álvaro Mutis e Fabrizio De André

di Giacomo Falconi

SMISURATA PREGHIERA

Alta sui naufragi
dai belvedere delle torri
china e distante
sugli elementi del disastro
dalle cose che accadono
al disopra delle parole
celebrative del nulla
lungo un facile vento
di sazietà di impunità

Sullo scandalo metallico
di armi in uso e in disuso
a guidare la colonna
di dolore e di fumo
che lascia le infinite battaglie
al calar della sera
la maggioranza sta
la maggioranza sta

recitando un rosario
di ambizioni meschine
di millenarie paure
di inesauribili astuzie
coltivando tranquilla
l'orribile varietà
delle proprie superbie
la maggioranza sta
come una malattia
come una sfortuna
come un'anestesia
come un'abitudine

DESMEDIDA PLEGARIA

Sobre los naufragios
desde el mirador de las torres
lejana y
sobre los elementos del desastre
de las cosas que suceden
por encima de las palabras
celebrantes de la nada
en un viento tan fácil
de saciedad de impunidad

Bajo el escándalo metálico
de armas prontas o en desuso
conduciendo la columna
de dolor y de humareda
que deja las batallas infinitas
al caer de la tarde
la mayoría está
la mayoría está

recitando un rosario
de mezquinas ambiciones
de temores milenarios
de inagotables astucias
cultivando tranquila
la horrible variedad
de su propia soberbia
la mayoría está
como una enfermedad
como un infortunio
como un anestésico
como una costumbre

per chi viaggia in direzione
ostinata e contraria
col suo marchio speciale
di speciale disperazione
e tra il vomito dei respinti
muove gli ultimi passi
per consegnare alla morte
una goccia di splendore
di umanità di verità

per chi ad Aqaba curò la lebbra
con uno scettro posticcio
e seminò il suo passaggio
di gelosie devastatrici e di figli
con improbabili nomi
di cantanti di tango

in un vasto programma di eternità

ricorda Signore
questi servi disobbedienti
alle leggi del branco
non dimenticare il loro volto
che dopo tanto sbandare
è appena giusto che la fortuna li
aiuti

come una svista
come un'anomalia
come una distrazione
come un dovere

Para quien viaja con obstinada
y contraria dirección
con su estigma especial
de especial desesperanza
y entre vómitos de rechazados
sus últimos pasos va dando
para entregarle a la muerte
una gota de esplendor
de humanidad de verdad

por quien en Aqaba curó la lepra
con un cetro ficticio
y sembró su travesía
de celos devastadores y de hijos
con improbables nombres
de cantantes de tango

en un vasto programa de eternidad

recuerda Señor
a estos siervos desobedientes
a las leyes de la manada
no olvides sus rostros
que al cabo de la alternancia
es apenas justo que la fortuna los
toque

como un descuido
como una anomalía
como una distracción
como un deber

In questo breve studio verranno riportati alcuni versi del poeta e scrittore colombiano Álvaro Mutis ‘presi in prestito’ da Fabrizio De André (citazione A) per realizzare la canzone “Smisurata Preghiera”. Nella nostra analisi, tali versi verranno seguiti dalla loro traduzione italiana contenuta nella *Summa di Maqroll il Gabbiera* di Mutis, curata da Fabio Rodríguez Amaya (citazione B) e pubblicata da Einaudi in un’edizione con testo originale a fronte; passeremo quindi ai versi della canzone di De André che rimandano più o meno direttamente all’opera di Mutis nella traduzione di Amaya (citazione C), per finire con gli stessi versi, ma questa volta nella traduzione in spagnolo intitolata “Desmedida Plegaria” (citazione D), *cover* cantata da De André e inclusa nella colonna sonora del film “Ilona llega con la lluvia” (Ilona arriva con la pioggia), pellicola diretta da Sergio Cabrera e tratta dal racconto omonimo di Álvaro Mutis.

Lo scopo del seguente lavoro di ricostruzione e confronto è quello di visualizzare e commentare i vari passaggi realizzati, e di comprendere l’eccezionalità di quest’operazione, davvero unica nel suo genere. I versi scelti sono quelli che presentano una maggiore somiglianza fra la versione poetica e quella canora, infatti, mentre in alcuni casi i versi utilizzati da De André hanno subito pochissime variazioni, in altri i cambiamenti sono stati ben più macroscopici, ma hanno comunque permesso di notare i rimandi intertestuali fra il lavoro di Mutis e quello del cantautore genovese.

Prima di iniziare con la nostra analisi, presentiamo quanto dichiarato da Mutis nei confronti di De André e della sua “Smisurata Preghiera”:

Soltanto un uomo con una grande anima avrebbe potuto scrivere una cosa così, una preghiera davvero smisurata... L’eleganza, la forza, la grazia di quei versi, vestiti di una musica come di sogno, non potevano che provenire dalla mente e dal cuore di un artista immenso. Dubitai che forse dovevo essere io, tra i due, quello lusingato di aver incontrato l’altro.

(Á. Mutis, 1999).

Tutte le citazioni seguono l'ordine in cui appaiono nella canzone di De André, vengono riportati fra parentesi i titoli (in lingua originale) della poesia e della raccolta poetica di cui fanno parte. Al termine dello studio è stato aggiunto un breve riepilogo schematico delle stesse e alcune interessanti note bibliografiche. Iniziamo quindi con le citazioni:

(da *Estela para Arthur Rimbaud*, in “Diez Lieder”)

(1A) *Y desde el mirador de la torre más alta*

[testo originale in spagnolo di Á. Mutis]

(1B) *E dal belvedere della torre più alta*

[testo italiano tradotto da F. R. Amaya]

(1C) *Alta sui naufragi dai belvedere delle torri*

[“Smisurata Preghiera” di De André]

(1D) *Sobre los naufragios desde el mirador de las torres*

[“Desmedida Plegaria”]

In questa prima citazione troviamo elementi che ricorrono più volte, come l'uso nella canzone di De André di un aggettivo, “*alta*”, scelto per descrivere la posizione fisica della “maggioranza”, che non viene mantenuto nella canzone in spagnolo, dove troviamo invece “*sobre*” (sopra) che ne descrive sì la posizione, ma non certo allo stesso modo. L'aggettivo “*alta*” è presente anche nella poesia di Mutis e nella traduzione della canzone in spagnolo, ma è riferito alla “*torre*” e non include il riferimento ai “*naufragi*”. Inoltre, nelle due canzoni, non si parla di “*torre*” al singolare ma al plurale; questa variazione, che può apparire al lettore come un cambiamento del tutto marginale, ha avuto invece una sua importanza per l'autore genovese, che, probabilmente, ha ritenuto giusto descrivere la presenza di più torri in quel grande affresco, raffigurante la maggioranza, che è la prima strofa di “Smisurata Preghiera”.

(da *Los Elementos del Desastre*, in “Los Elementos del Desastre”)

(2A) *Los elementos del desastre*

(2B) *Gli elementi del disastro*

(2C) *China e distante sugli elementi del disastro*

(2D) *Lejana y sobre los elementos del desastre*

La seconda citazione non riguarda un verso tratto dall'antologia poetica, ma piuttosto il titolo di una poesia, intitolata appunto “los elementos del desastre”, facente parte di una raccolta omonima sempre contenuta nella *Summa*. Si tratta di un rimando intertestuale che ha la funzione di descrivere ulteriormente la posizione della maggioranza, vista come un elemento quasi fisico ed organico che dalla sua posizione privilegiata osserva e controlla i movimenti dei servi disobbedienti. Come possiamo vedere, la canzone in spagnolo elimina l'aggettivo “china”, decisione dovuta forse a motivi metrici o al ritenere tale aggettivo non adatto a descrivere in spagnolo la posizione della maggioranza.

(da *Trilogía*, in “Los Elementos del Desastre”)

(3A) *Si éstas y tantas otras cosas suceden por encima de las palabras*

(3B) *Se queste e tante altre cose accadono al di sopra delle parole*

(3C) *Dalle cose che accadono al disopra delle parole*

(3D) *De las cosas que suceden por encima de las palabras*

É da segnalare, in questa terza citazione, il passaggio dalla struttura ipotetica introdotta dal “*si*” nella poesia, ad affermativa nella canzone. Ciò può essere spiegato tenendo presente il fatto che, essendo quella cantata da De André una preghiera, sia basata su affermazioni e non su ipotesi o interrogative indirette che trovano ben più facilmente il loro spazio in una poesia piuttosto che in una preghiera.

Si può notare inoltre che mentre nel testo originale ci si domanda se esistano “*cose che accadono al di sopra delle parole*”, la canzone rende esplicito questo concetto, affermando con certezza l’esistenza di queste “*cose*” che non hanno poi una grande importanza, visto che, nel verso successivo della canzone, scopriamo che le parole che stanno al di sotto di esse sono “*celebrative del nulla*”. Inoltre, sempre nella canzone, di tali “*cose*” si descrive il fatto che la maggioranza (il soggetto che regge tutta la prima strofa) sia distante da esse,¹ e non se esistano, questo grazie alla preposizione iniziale “*dalle*”, mentre Mutis, nella sua poesia, pone enfasi su quali e quante siano (“*si estas y tantas otras cosas*”) e non su dove si trovino.

(da *Fragmento*, in “*Reseña de los Hospitales de Ultramar*”)

(4A) *Con un escándalo metálico de oxidadas armas en desuso*

(4B) *Con uno scandalo metallico d’ armi arrugginite in disuso*

(4C) *Sullo scandalo metallico di armi in uso e in disuso*

(4D) *Bajo el escándalo metálico de armas prontas o en desuso*

Anche in questo caso sono due gli elementi da analizzare. Il primo riguarda il passaggio dalla preposizione “*con*”, presente sia nella poesia

¹ Ricostruendo la prima strofa della canzone secondo un ordine più naturale dei versi possiamo leggerla nel seguente modo: “*la maggioranza sta / alta sui naufragi / dai belvedere delle torri / china e distante / sugli elementi del disastro / dalle cose che accadono al di sopra delle parole celebrative del nulla*”.

di Mutis che nella traduzione della stessa, a “*su*” / “*bajo*”; come abbiamo visto, tale modifica è causata dal fatto che Fabrizio De André utilizza questo verso per descrivere esplicitamente la posizione della “maggioranza”: il verso si collega infatti ad uno dei successivi, per creare la coppia “*sullo scandalo metallico di armi in uso o in disuso [...] la maggioranza sta*”. Naturalmente, anche nella canzone in spagnolo si mantiene il collegamento tra i due versi, tuttavia non è chiaro perché il traduttore abbia utilizzato “*bajo*” (sotto) e non la traduzione diretta “*sobre*” (sopra) che ne indica esattamente il contrario. Ci sono diverse interpretazioni che possono spiegare questa scelta, come primo punto va detto che in spagnolo la collocazione “*bajo + escándalo*” è molto comune, dato che descrive, generalmente, il fatto di trovarsi coinvolti in una situazione imprevista; il traduttore potrebbe quindi avere deciso di ricorrere ad una espressione comune, piuttosto che alla collocazione inusuale formata da “*sobre + escándalo*”.

Un’ altra interpretazione possibile riguarda l’uso letterario del termine *bajo*, inteso con la stessa accezione di “*debajo de*” (sotto a)² che dà al verso una certa dose di ambiguità utile per far scegliere al lettore il significato di “*bajo*”; tuttavia, quella che probabilmente è l’interpretazione più verosimile, si riferisce all’immagine distinta che i due autori hanno voluto creare per questa prima parte del brano. Nella canzone di De André notiamo come la “maggioranza” abbia scelto la posizione più elevata per osservare meglio quello che accade, si trova infatti “*alta dai belvedere delle torri*” e osserva tutto quello che succede al di sotto di essa, come “*lo scandalo metallico di armi in uso e in disuso*”, ma soprattutto la posizione dei servi disobbedienti che viaggiano “*in direzione ostinata e contraria*”.

Tutto ciò è in aperto contrasto con la figura di Maqroll, l’alter ego di Mutis che rappresenta, in quanto servo disobbediente, la minoranza. Tale personaggio è soprannominato “il gabbie”, un ruolo che all’interno di una nave consiste appunto nell’osservare da una posizione sopraelevata tutto ciò che accade, perché quindi per De André è la “maggioranza” ad

² Per il DRAE si tratta dell’accezione n.43 riferita a “*bajo*”, il suo uso appare quindi come molto limitato: “prep. **debajo de** (en lugar inferior a)”.

osservare dall'alto, e non il gabbiero da lui omaggiato, insieme al suo creatore, in questa canzone? Si tratta di un allontanamento dall'opera di Mutis che non è stato mantenuto nella canzone in spagnolo.

Ma cerchiamo ora di capire meglio, con l'aiuto del DRAE, il soprannome dato a Maqroll, quel termine, “*gaviero*”, la cui traduzione in italiano con “*gabbiero*” non sembra mantenerne pienamente il senso:

Gaviero: (de gavia) Marinero a cuyo cuidado está la gavia y el registrar cuanto se puede ver desde ella.

Gavia: Vela que se coloca en el mastelero³ mayor de las naves, la cual da nombre a este, a su verga, etc. / 2 Cada una de las velas correspondientes en los otros dos masteleros.

Vediamo ora le definizioni proposte dal Devoto-Oli per i due termini in italiano:

Gabbiero: Marinaio addetto alla manovra delle vele di gabbia.

Gabbia: La vela quadra (o vela di gabbia) disposta al disopra della vela maggiore di ogni albero e di particolare di quello di maestra.

Riportiamo anche quelle fornite dallo Zingarelli:

Gabbiero: Marinaio scelto ed esperto destinato alle manovre alte sugli alberi e sui pennoni.

Gabbia: Ciascuna delle vele quadre bordate sopra le vele quadre maggiori di ciascun albero. (per antonomasia) la seconda vela quadra dell'albero di maestra.

³ Anche per questo termine includiamo la definizione tratta dal DRAE.
Mastelero: Palo o mástil menor que se pone en los navíos y demás embarcaciones de vela redonda sobre cada uno de los mayores, asegurado en la cabeza de este.
Mastelero de gavia: El que va sobre el palo mayor y sirve para sostener la verga y la vela de gavia.

Il nostro obiettivo è stato quello di dimostrare, attraverso le varie definizioni, come il termine italiano “*gabbiera*” non rappresenti appieno il significato del termine spagnolo “*gaviero*”, dato che descrive sì il marinaio addetto alla vela di gabbia, ma non si riferisce esplicitamente al ruolo di “vedetta” che è il significato principale del sostantivo spagnolo. Maqroll è infatti colui che per primo scruta l’orizzonte, per poi comunicare quello che ha visto a chi non gode della sua posizione privilegiata.

Altrettanto complesso è il passaggio da “*oxidadas armas*” a “*armas prontas*”. Se la traduzione italiana della poesia rispecchia in modo totale il testo originale utilizzando la collocazione “*armi arrugginite*”, De André per la sua canzone sceglie di creare una dicotomia fra due tipi di armi, quelle “*in uso*” e quelle “*in disuso*”, aggiungendo quindi un riferimento alla prima tipologia di armi assente nel testo di partenza che si riferiva solo a quelle arrugginite, e quindi in disuso. Tale divisione è sottolineata dall’utilizzo della congiunzione “*e*”, che in italiano ha sia valore coordinativo che disgiuntivo. Tale soluzione stilistica è solo in parte accettata dal traduttore della canzone in spagnolo, che non sceglie di tradurre letteralmente con “*armas en uso o en desuso*”, ma con “*armas prontas o en desuso*”, soluzione ancora una volta comprensibile ma che si discosta, almeno in parte, sia dal suo testo originale che dalla canzone di De André. In questo modo si mantiene l’opposizione fra i due tipi di armi (dato che si fa ricorso alla congiunzione “*o*” e non alla “*y*” che in spagnolo, al contrario dell’italiano, non ha anche un valore disgiuntivo) ma si perde il contrasto proveniente dall’uso del prefisso di negazione –*des* che dava una maggiore valenza retorica al verso.

Va comunque ricordato che anche nel sintagma introdotto nella “Desmedida Plegaria” (“*armas prontas*”) possiamo riscontrare un valore retorico, ossia l’allitterazione della **r** e la ripetizione del suffisso con la marca del plurale –**as**. Inoltre, descrivere le armi con “pronte”, sottintende il fatto che siano “pronte all’uso”, riprendendo il termine che

era stato eliminato dalla canzone di De André e mantenendo il valore semantico del verso, seppur da un' altra prospettiva.

(da *Trilogía*, in “Los Elementos del Desastre”)

(5A) *¿Quién guía la columna de humo y dolor que **dejan** las **batallas** al caer de la tarde?*

(5B) *Chi guida la colonna di fumo e di dolore che **lasciano** le **battaglie** al calar della sera?*

(5C) *A **guidare** la colonna di dolore e di fumo che **lascia** le **infinite** **battaglie** al calar della sera*

(5D) *Conduciendo la columna de dolor y de humareda que **deja** las **batallas infinitas** al caer de la tarde*

In questa quinta citazione vediamo invece come poesia e canzone procedano apparentemente sullo stesso percorso, le differenze sono del tutto stilistiche, il contenuto appare a prima vista quasi invariato, ma vedremo che ciò non è del tutto vero. A livello testuale, abbiamo una trasposizione dall' interrogativa iniziale (*Chi guida*) all'uso dell'infinito (*a guidare*), questo passaggio fa sì che il significato del verso non riguardi più un'interrogativa,⁴ ma un'affermazione certa, nella canzone è infatti la “maggioranza” a “*guidare la colonna di dolore e di fumo*”. Non a caso, nella canzone in spagnolo il traduttore rende la struttura” a + infinito”, presente in questo verso con valore finale, e largamente commentata nel piano sintattico, con un gerundio, la soluzione da noi utilizzata più volte, che permette di conservare il passaggio da

⁴ Tale interrogativa non deve essere intesa come un'interrogativa retorica, visto che l'autore si domanda esplicitamente chi sia a guidare tale colonna, si può quindi parlare di una interrogativa senza risposta che viene risolta, ed esplicitata, solo nella canzone. De André risponde quindi alla domanda di Mutis, sviluppando maggiormente il tema presente nel testo originale.

interrogazione ad affermazione senza che il verso ne risenta eccessivamente.

Altro elemento da citare è il passaggio del soggetto da “*le battaglie*” a “*la colonna*”, e quindi, a sua volta, da forma plurale a singolare per il verbo (“*che lasciano*” vs “*che lascia*”); viene inoltre aggiunto l’aggettivo “*infinito*” al sostantivo “*battaglie*” sia per questioni di metrica sia per riallacciarsi al tema del tempo che passa (che è uno dei leit motiv di *Anime Salve*). La canzone in spagnolo segue di pari passo quella di De André, oltre all’uso del gerundio già commentato, è presente anche la posposizione dell’aggettivo “*infinitas*”, con finalità più stilistiche che metriche, una scelta questa, che apparirà più volte, e che rappresenta uno dei principali cambiamenti attuati fra la due canzoni.

Riportiamo, per completezza, anche il mantenimento totale dell’espressione idiomatica finale, “*Al caer de la tarde*” - “*al calar della sera*”, che in Mutis fa parte di una interrogativa e che in De André completa invece un’affermativa.

(da *A un retrato de su católica Majestad Don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello*,
in “*Crónica regia y Alabanza del Reino*”)

(6A) *Desgranando [...] un rosario de cuentas ambarinas*

(6B) *Sgranando [...] un rosario di corone ambrate*

(6C) *Recitando un rosario di ambizioni meschine*

(6D) *Recitando un rosario de mezquinas ambiciones*

In questa sesta citazione possiamo notare come, fra il testo originale e la canzone di De André, si conservi la struttura sintattica a scapito del contenuto semantico; resta infatti invariata la struttura “gerundio + articolo indeterminativo + sostantivo + preposizione semplice + sintagma nominale” mentre cambiano completamente i termini utilizzati,

ad eccezione del sostantivo “*rosario*” che ha permesso l’identificazione di questo esempio per la nostra analisi. Tale termine viene però utilizzato secondo le sue due accezioni: negli esempi A e B è da intendersi come oggetto materiale, mentre in C e D è sinonimo di “preghiera”.

Sempre dal punto di vista semantico, notiamo come nella poesia originale, e quindi anche nella traduzione di Rodríguez Amaya, si faccia riferimento al rito cattolico di sgranare il rosario, descrivendone poi le caratteristiche estetiche (*un rosario di corone ambrate*), il sostantivo “rosario” denota quindi un oggetto ben preciso, visualizzabile anche grazie al sintagma nominale seguente. Al contrario, nelle due canzoni il verso rimanda all’immagine dello “scettro fasullo” che verrà commentata nella tredicesima citazione, questo perché il rosario non viene più sgranato, ma recitato, come se si stesse facendo finta di pregare, recitando, in realtà, delle “*ambizioni meschine*”. Il simbolo religioso, quindi, non viene più descritto esteticamente, è invece paragonato ad una finta preghiera composta appunto da “*ambizioni meschine*”; l’aggettivo “*meschino*” rimanda chiaramente al concetto di falsità e di artificiosità che è alla base non solo di questo verso, ma di gran parte della canzone.

La stessa struttura, quella formata dal sostantivo “*rosario*” seguito da un sintagma nominale, riappare anche nel romanzo di Mutis intitolato *Un bel morir* (Mutis, 1993a: I: 260): in questo caso (“*rosario de sórdidos desastres*”) il sostantivo è usato nella seconda accezione, quella relativa alla preghiera, in più, come nella canzone di De André, il sintagma nominale è connotato negativamente sia dall’aggettivo (sordidi) che dal sostantivo (disastri). Si tratta di una coincidenza quanto mai inusuale, che evidenzia quanto l’autore Mutis consideri importante questo termine.

Per completare l’analisi di questa citazione, nella canzone in spagnolo notiamo anche la presenza dell’anteposizione dell’aggettivo (*mezquinas ambiciones*), rispetto alla struttura italiana (*ambizioni meschine*), un elemento già commentato che ha valenza tanto metrica quanto stilistica.

(da *Caravansary*, in “Caravansary”)

(7A) *Un sórdido rosario de astucias, mezquinas ambiciones, cansada lujuria, miedos milenarios.*

(7B) *Un sordido rosario di astuzie, ambizioni meschine, stanca lussuria, paure millenarie.*

(7C) *Recitando un rosario di ambizioni meschine di millenarie paure di inesauribili astuzie*

(7D) *Recitando un rosario de mezquinas ambiciones de temores milenarios de inagotables astucias*

Questa citazione si collega direttamente alla precedente. La strofa di De André rappresenta un’unione di due diversi estratti riferiti entrambi al rosario e alle sue implicazioni. Avendo già analizzato il secondo dei quattro sintagmi nominali che si collegano al termine “rosario” (“*di ambizioni meschine*”), passiamo ora ad esaminare gli altri.

Il sintagma (“*un sordido rosario di astuzie*”) viene in parte mantenuto ed in parte eliminato nella canzone, l’aggettivo “*sordido*” infatti non compare in “Smisurata Preghiera”, al contrario, il sostantivo “*astuzie*” viene arricchito dall’aggettivo “*inesauribili*”, tale sintagma passa però, all’interno della citazione, dalla posizione iniziale all’ultima. Nella canzone in spagnolo tale cambiamento viene mantenuto completamente, così come l’anteposizione dell’aggettivo “*inagotables*”.

In cambio, il terzo sintagma (*stanca lussuria*) non è presente nelle due canzoni, questo perché avrebbe aggiunto un aspetto, quello riferito alla lussuria, che si discosta nettamente dai molti temi proposti nella canzone.

Di ben altro interesse è l’ultimo sintagma presente nella citazione della poesia: “*miedos milenarios*”, che è stato tradotto letteralmente da Amaya con “*paure millenarie*”. De André, per la sua canzone, riprende appieno questo sintagma, tuttavia decide di invertire ancora una volta la

posizione dell'aggettivo, che passa ad essere anteposto al sostantivo (“*millenarie paure*”). Nella canzone in spagnolo vediamo invece come venga mantenuta la posizione originale anteposta dell'aggettivo “*milenarios*”, è invece il sostantivo ad essere modificato, si passa infatti da “*miedos*” a “*temores*”. Anche in questo caso ricorriamo all'uso dei dizionari monolingue per comprendere appieno questo passaggio:

Miedo: “Estado afectivo del que ve ante sí un peligro o ve en algo una causa posible de padecimiento o de molestia para él”

(DUE, 1994).

Miedo: “1 Perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario; / 2 Recelo o aprensión que alguien tiene que le suceda algo contrario a lo que desea”

(DRAE, 2001).

Temor: “1 Miedo moderado; / 2 Recelo o sospecha de que ocurra, haya ocurrido o pueda ocurrir cierta cosa mala”

(DUE, 1994).

Temor: “1 Pasión del ánimo, que hace huir o rehusar aquello que se considera dañoso, arriesgado o peligroso; / 2 Presunción o sospecha; / 3 Recelo de un daño futuro; **Temor de Dios**: Miedo reverencial y respetuoso que se debe tener a Dios”

(DRAE, 2001).

Dunque il termine “*temor*” indica un particolare tipo di paura, è lo stesso tipo di rapporto presente fra “*desesperanza*” e “*desesperación*”, ossia non indica una paura incontrollata per quanto potrebbe accadere di negativo, ma piuttosto un certo sospetto sulla possibilità che questo qualcosa possa accadere, sospetto che comporta il rifiuto di tutto ciò che potrebbe causare un esito negativo. Tutto ciò assume una maggior valenza contestualizzando la strofa in questione, è infatti “la maggioranza” a provare questo timore, è per questo che continua ad

osservare tutti dall'alto, ha il sospetto che qualcosa possa cambiare, che i "servi disobbedienti" possano ribellarsi ponendo fine al suo ruolo di comando. Il termine scelto per "Desmedida Plegaria" è ancora più adatto a questa canzone se ci soffermiamo sul concetto di timore di Dio; quella di De André è una invocazione al Signore, atta a descrivere le astuzie e le caratteristiche della maggioranza, il simbolo del Potere che teme il confronto con Dio da tempo, perché sa di aver condotto un'esistenza colma "di ambizioni meschine e di inesauribili astuzie, coltivando tranquilla l'orribile varietà delle proprie superbie".

(da *El Hospital de los Soberbios*,

in "Reseña de los Hospitales de Ultramar")

(8A) *La **horrible** variedad de sus soberbias*

(8B) *La varietà **orribile** delle loro superbie*

(8C) *L'**orribile** varietà delle proprie superbie*

(8D) *La **horrible** variedad de su propia soberbia*

Questo frammento contiene ancora una volta due diversi elementi da commentare. Possiamo notare come la posizione dell'aggettivo "orribile", collegato a "varietà", subisca degli oscillamenti da posizione anteposta a posposta nel corso dei quattro versi proposti. Per entrambe le canzoni e per il testo originale di Mutis si è scelto di porre l'aggettivo in posizione anteposta rispetto al sostantivo, questo forse sia per questioni di ritmo che per creare un effetto letterario particolare, dato che entrambe le lingue sono solite preferire la posizione posposta per gli aggettivi. Tuttavia, ciò che colpisce il lettore non è tanto la posizione dell'aggettivo, che, come detto, può variare in entrambe le lingue, quanto piuttosto la collocazione in sé, visto che l'aggettivo "orribile"

connota in modo marcato il sintagma ed il verso in questione. Analizzando invece la traduzione italiana della poesia, notiamo come Amaya utilizzi la posizione posposta, probabilmente per porre maggiore enfasi sull'importanza dell'aggettivo e per creare, sempre secondo il suo punto di vista, una struttura più naturale e comune in italiano. Tuttavia, un'altra spiegazione può essere quella relativa al fatto che, dovendo tradurre un testo che in spagnolo presentava un' inusuale anteposizione dell'aggettivo, il traduttore abbia ritenuto necessario il dover eliminare tale uso inconsueto, arrivando così a tradurre il sintagma scambiando l'ordine dei costituenti. Ad ogni modo, per concludere l'analisi di questo primo aspetto, ribadiamo ancora che è il sintagma stesso a catturare l'attenzione del lettore, indipendentemente dalla posizione dell'aggettivo.

L'altro aspetto interessante di questo frammento riguarda la variazione di numero e di pronomi personale relativa al sostantivo "*superbia*". Notiamo come i primi tre esempi mantengano l'uso di questo termine al plurale, mentre è soltanto la canzone in spagnolo a fare uso di tale sostantivo al singolare. Ciò si spiega ricordando che in spagnolo l'aggettivo possessivo "su/sus" (in questo caso relativo a "*soberbias*") può essere riferito sia ad uno che a più referenti. Tale ambiguità non è presente in italiano, in quanto usando "*loro*" il lettore non ha difficoltà a capire che si sta facendo riferimento a più persone.

Oltre alla pura scelta stilistica atta ad evitare ambiguità, non ci pare di riscontrare un'ulteriore motivazione per questo cambiamento marginale, visto che il traduttore della *cover* decide di utilizzare "*su*" al singolare mentre Mutis opta per il plurale; sempre per ragioni puramente stilistiche si spiega l'uso di diversi aggettivi possessivi collegati a "*superbia*". Si fa infatti ricorso a "*sus*" – "*loro*" – "*proprie*" – "*su propia*", quattro scelte discordanti che a livello macroscopico non aggiungono né tolgono alcunché al verso, ma che sottolineano la volontà degli autori di mantenere, per quanto possibile, la propria impronta stilistica, decidendo secondo la loro sensibilità letteraria di esplicitare o meno il sintagma.

(da *Los viajes*, in “Primeros Poemas”)

(9A) *Los que viven en mitad del mar desde hace siglos y que nadie
conoce porque siempre **viajan en dirección contraria** a la nuestra.*

(9B) *Coloro che vivono in mezzo al mare da tanti secoli e che nessuno
conosce perché **viaggiano sempre in direzione contraria** alla nostra.*

(9C) *Per chi **viaggia in direzione ostinata e contraria***

(9D) *Para quien **viaja con obstinada y contraria dirección***

Con questo frammento inizia la seconda parte della canzone, quella atta a descrivere “i servi disobbedienti”. Il passaggio del verbo “viaggiare” dalla terza persona plurale (“*viajan*”) dell’originale alla terza singolare “*viaggia*” della canzone è dovuta al fatto che De André si rivolge prima al singolare e poi al plurale ai membri della minoranza, forse perché in questa prima strofa il suo primo destinatario è Maqroll. L’uso nelle canzoni del “*per chi*” iniziale verrà successivamente chiarito nella tredicesima citazione.

Sempre nelle canzoni, viene aggiunto anche un altro aggettivo al sostantivo “*direzione*” oltre a “*contraria*”, si tratta di “*ostinata*” che marca in modo ancora più netto la volontà dei servi di andare contro la maggioranza, nonostante tutte le avversità che devono affrontare. Notiamo inoltre che il traduttore della *cover*, per la sua “Desmedida Plegaria” preferisce ancora anteporre gli aggettivi al sostantivo, traducendo così con “*para quien viaja **con obstinada y contraria dirección***”. Singolare infine il cambiamento di preposizione da “*en*” a “*con*” nei due testi in spagnolo, in questo caso la seconda preposizione chiarisce maggiormente il fatto che si sta descrivendo il modo di viaggiare, mentre con “*en*” ci si riferiva solo alla destinazione del viaggio.

(da *Pregón de los Hospitales*,
in “*Reseña de los Hospitales de Ultramar*”)

(10A) *Con su signo de especial desesperanza*

(10B) *Con il suo marchio di speciale disperanza*

(10C) *Col suo marchio speciale / di speciale disperazione*

(10D) *Con su estigma especial / de especial desesperanza*

Questo verso presenta due elementi particolarmente interessanti. Cominciamo dal primo termine, “*signo*”. Notiamo come la traduzione della poesia in italiano e la canzone di De André procedano di pari passo utilizzando entrambi “*marchio*”; Mutis usa per la poesia “*signo*”, mentre la canzone in spagnolo ricorre a “*estigma*”. Vista la quantità di scelte discordanti, cerchiamo di capire, con l’aiuto delle definizioni e dei dizionari bilingue, il passaggio da “*signo*” a “*estigma*”, passando per la traduzione italiana con “*marchio*”:

“Signo: 1 Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. / 2 Indicio, señal de algo”

(DRAE, 2001).

“Marchio: 1 Segno indelebile di riconoscimento; spec. quello che si stampa con un ferro rovente sui capi di bestiame o che, in passato, veniva impresso sulla pelle di chi si fosse macchiato di delitti infamanti. / 2 Traccia più o meno vistosa, che si riscontra sulla pelle per fatti naturali o patologici. / 3 fig. Segno inconfondibile, carattere peculiare o emblematico”

(Devoto-Oli, 1991).

“Estigma: 1 Marca o señal en el cuerpo. / 2 Huella impresa sobrenaturalmente en el cuerpo de algunos santos extáticos, como

símbolo de la participación de sus almas en la pasión de Cristo”. / 3
Marca impuesta con hierro candente, bien como pena infamante, bien
como signo de esclavitud”

(DRAE, 2001).

La “*disperanza*” che affligge l’uomo narrato da Mutis può essere descritta semplicemente come “*un signo*”, e cioè come un elemento caratterizzante, come è stato fatto nella poesia iniziale, oppure può essere considerata come un qualcosa di più fisico e visibile (*il marchio*), così è stata definita da Amaya e De André, infine può addirittura essere vista come un marchio che racchiude in sé connotazioni che vanno dalla schiavitù (il numero marchiato a fuoco sulla pelle) alla religione (le stigmate). Quest’ultima analisi è quella alla quale si è giunti in “Desmedida Plegaria”, dopo un percorso che ha visto l’iniziale riferimento generico a un “*signo*” passare ad essere un vero e proprio “*marchio*” fisico ed infine un qualcosa di ancor più visibile e dalle molteplici connotazioni, un “*estigma*”.

Analizziamo ancora questi passaggi, questa volta presentando le possibili traduzioni fornite dai tre principali dizionari bilingue per “*signo*” e per “*marchio*”:

(Signo)

- ❖ Segno, lettera; carattere, tipo, simbolo, emblema, indizio, segnale.

(Ambruzzi, 1973)

- ❖ 1 Segno. / 2 Carattere, lettera, tipo. / 3 Sigillo.

(Carbonell, 1997)

- ❖ 1 Simbolo, segno. / 2 Indizio, indice, manifestazione, sintomo.

(Tam, 1999)

Come è evidente, in nessuno dei tre principali dizionari bilingue si indica “*marchio*” come possibile traduzione, questo perché rappresenta un concetto che, pur potendo essere collegato facilmente al “*signo*” spagnolo analizzando il contesto, rappresenta un elemento ben diverso da quello di partenza sotto molti punti di vista. La traduzione di Rodríguez Amaya si allontana dal testo originale pur arricchendo il valore semantico del verso, viste le molteplici sfumature e connotazioni che il termine “*marchio*” può acquisire in italiano.

Ma veniamo ora al passaggio da “*marchio*” a “*estigma*”:

(Marchio)

❖ Marca, señal, tacha, mancilla; fig. estigma, sambenito, baldón, padrón, sello de infamia.

(Ambruzzi, 1973)

❖ Marca, marchamo; sello; fig. estigma.

(Carbonell, 1997)

❖ Marca; fig. estigma, mancha.

(Tam, 1999)

In questo caso tutti e tre i dizionari sono concordi nell’indicare “*estigma*” come possibile traduzione, in senso figurato, di “*marchio*”, sono comunque molte le possibilità fornite, una su tutte “sello de infamia”, che connota in modo decisamente marcato il simbolo, stemma o marchio descritto da Mutis. Per concludere questa analisi va ricordato che tutti e tre i termini commentati possono essere accostati al concetto di “disperanza” proposto da Mutis, la differenza sta nell’immagine che si viene a creare ricorrendo a uno di questi tre sostantivi, aspetto del quale erano consapevoli i tre autori citati.

Altro elemento fondamentale da analizzare è quello relativo al termine finale, “*desesperanza*”: possiamo notare che, contrariamente a quanto avvenuto nell’esempio precedente, i due testi in spagnolo utilizzino giustamente lo stesso termine: “*desesperanza*”; mentre, per i due versi in italiano, ci troviamo di fronte a due indicazioni diverse, “*disperanza*” scelta da Amaya, e “*disperazione*”, scelta da De André. Per chiarire le scelte fatte riportiamo anche in questo caso le definizioni sia del termine spagnolo che dei due italiani:

“Desesperanza: 1 Falta de esperanza. / 2 Estado del ánimo en que se ha desvanecido la esperanza. / 3 ant. **Desesperación** (alteración extrema del ánimo)”

(DRAE, 2001).

“Disperanza: La condizione spirituale di chi è privo di speranza”

(Devoto-Oli, 1991).

“Disperazione: 1 Stato di abbattimento, di sconforto, provocato dall’incapacità di reagire di fronte alle avversità. / 2 Manifestazione incontrollata di dolore o di rabbia. / 3 Motivo di cruccio, scoraggiamento, avvillimento”

(Devoto-Oli, 1991)”.

A nostro avviso, nonostante il termine “*desesperanza*” rimandi, nella sua terza accezione, ad un uso arcaico di “*desesperación*” e quindi dell’italiano “*disperazione*”, quest’ultimo termine, scelto dall’autore genovese, appare forse troppo negativo ed estremo rispetto alla sua controparte scelta da Mutis. L’uso di “*disperanza*”, come proposto da Amaya, oltre a rappresentare un termine letterario di chiaro impatto, che rappresenta il diretto corrispettivo linguistico del termine spagnolo, rimanda anche ad un concetto presente in molte delle opere di narrativa di Mutis, non a caso l’ultima raccolta pubblicata in Italia, nel 2003, da Einaudi si intitola *Storie della Disperanza*.

Riguardo a questo aspetto va ricordato che la disperanza è uno degli aspetti su cui si basa la psicologia del personaggio di Maqroll, alter ego di Mutis e simbolo dei servi disobbedienti, a questo proposito, per inquadrare meglio il personaggio, e per ribadire l'importanza di questo concetto, riportiamo le parole di Fabio Rodríguez Amaya, tratte dalla sua postfazione alla *Summa di Maqroll il gabbiero*:

Comprendere o assumere la morte come elemento di coesistenza con la vita getta le basi per la poetica della disperanza, in cui l'uomo in agonia di fronte alla propria finitudine, alla catastrofe di eventi inaspettati, al dolore cosmico e al lento sgretolarsi delle forme di vita, non reagisce solo con il titanismo letterario della dignità ma prosegue al timone della propria nave, vaticinando un imminente naufragio. (Amaya in Mutis, 1993: 324).

Lo stesso traduttore di “Desmedida Plegaria”, che come abbiamo visto finora aveva generalmente mantenuto le scelte linguistiche e stilistiche di De André, in questo caso sceglie chiaramente di mantenere “*desesperanza*”, a voler ribadire l'importanza di questo termine ‘rifiutato’ da De André. È forse questo l'unico caso in cui non condividiamo una scelta lessicale dell'autore, che si discosta marcatamente dall'opera di Mutis, forse per dare alla sua canzone un carattere autonomo, sottolineando la sua volontà di creare un omaggio che potesse (e dovesse) essere considerato un testo originale, caratterizzato quindi dal marchio di fabbrica del cantautore genovese.

Infine, per quanto riguarda la ripetizione di “*speciale*”, si tratta di una ripresa anaforica a fini ritmici, presente in entrambe le canzoni, che non sembra avere particolari valori semantici.

(da *La Nieve del Almirante*)

(11A) *en donde el vómito de los rechazados se cuaja como un señal de infortunio*

(11B) *dove il vomito dei respinti si rapprende come un segno di sfortuna*

[traduzione di Ernesto Franco]

(11C) *e tra il vomito dei respinti muove gli ultimi passi*

(11D) *y entre vómitos de rechazados sus últimos pasos va dando*

L'undicesima citazione è in parte tratta da una frase contenuta nel romanzo "*La nieve del Almirante*" scritto sempre da Álvaro Mutis: "*en donde el vómito de los rechazados se cuaja como un señal de infortunio*"⁵ – "*dove il vomito dei respinti si rapprende come un segno di sfortuna*"⁶. Quest'ulteriore prova del legame fra i due autori si spiega con un'affermazione fatta da De André, in cui ricordava che si era prima avvicinato al romanzo in questione e poi all'opera poetica di Mutis, traendo quindi ispirazione da entrambi per la sua "Smisurata Preghiera"; è questo comunque l'unico legame esplicito fra il primo romanzo e la canzone da noi individuato.

Sempre nella citazione del romanzo incontriamo il sostantivo "*señal*" che è stato reso nella traduzione italiana con "*segno*", questi due termini rimandano in parte alla decima citazione, dove il sostantivo spagnolo "*signo*" non era stato tradotto nel modo più diretto, ma con "*marchio*", modificando in maniera marcata il testo originale. Al contrario, in questo caso si è scelto di non effettuare un allontanamento particolarmente evidente rispetto al termine presente nel romanzo in lingua originale.

⁵ Mutis, 1993a: 63.

⁶ Mutis, 1996: 71.

(da *Los viajes*, in “Primeros Poemas”)

(12A) *De ellos depende la última gota de esplendor.*

(12B) *Da loro dipende l'ultima goccia di splendore.*

(12C) *Per consegnare alla morte una goccia di splendore*

(12D) *Para entregarle a la muerte una gota de esplendor*

Citazione questa che riprende, secondo la nostra opinione, uno dei versi più belli sia dell'antologia di Mutis che della canzone di De André. Possiamo notare che nel testo originale di Mutis il sintagma in questione presentava anche l'aggettivo “*ultima*”, questo elemento, naturalmente mantenuto da Amaya, è stato eliminato da De André, forse per dare al sintagma un valore più positivo, data anche la vicinanza con il termine “*morte*” che non è presente nella poesia originale.

Altri elementi da rilevare sono l'esplicitazione del valore finale del verso, dato che nella canzone in spagnolo, si traduce il “*per*” iniziale con “*para*” e non con “*por*”, e l'aggiunta, sempre nella stessa canzone, della forma atona del pronome relativo al complemento indiretto (*entregarle*), dovuta crediamo a ragioni puramente grammaticali.

(da *Caravansary*, in “Caravansary”)

(13A) *En Abidján curó la lepra tocando a los enfermos con un cetro de utilería*

(13B) *Ad Abidjan curò la lebbra toccando i malati con uno scettro posticcio*

(13C) *Per chi ad Aqaba curò la lebbra con uno scettro posticcio*

(13D) *Por quien en Aqaba curó la lepra con un cetro ficticio*

Questa volta abbiamo invece un periodo che contiene due aspetti di particolare interesse: si nota subito il cambiamento di referente geografico, il guaritore non ‘opera’ più ad Abidjan⁷ ma ad Aqaba.⁸ Tale cambiamento è ancora più sorprendente se si considera uno dei versi precedenti, tratto dalla stessa poesia di Mutis: “*En Akaba dejó la huella de su mano en la pared de los abrevaderos*” / “*Ad Akaba lasciò l’impronta della sua mano sui muri degli abbeveratoï*”.

Probabilmente, De André ha ritenuto la seconda località più adatta, dal punto di vista metrico e musicale, ad essere usata per la sua canzone, e di conseguenza tale scelta è stata mantenuta anche nella *cover* in spagnolo, anche se tale procedimento appare comunque inusuale.

Insolito anche il cambiamento nella grafia di “*Aqaba*”, presente con la lettera **k** nel testo originale e nella traduzione della poesia di Mutis, ma utilizzato con la **q** sia da De André nella sua canzone che nella *cover* in spagnolo. Si tratta, in ogni caso, di un toponimo dalla grafia incerta in italiano che non comporta una mancata comprensione da parte del lettore, sia se scritto con una grafia che con un’altra. Per quanto riguarda la lingua spagnola, va ricordato che per le trascrizioni dei nomi di origine araba (come nel caso di “*Aqaba*”) esiste generalmente una grafia determinata e standardizzata.

L’altro elemento da analizzare, per questa citazione, si riferisce all’aggettivo che accompagna il sostantivo “*scettro*”. Nel testo originale, notiamo che tale termine era definito “*cetno de utilería*”, che non deve essere tradotto, come vedremo, in modo letterale con “*scettro da utensileria*”. Amaya, nella sua traduzione, connota in modo parzialmente distinto lo scettro, definendolo infatti “*posticcio*”, e quindi (come verrà analizzato) fasullo, probabilmente come le guarigioni dalla lebbra che venivano elargite dal fantomatico guaritore. Tale accostamento deve essere stato molto apprezzato da De André, che lo ha conservato in toto nella sua canzone, antepoendo però alla preposizione locativa (*ad*) una costruzione (*per chi*), che non si riferisce alla località geografica successiva ma che rappresenta una sorta di elemento vocativo. Ciò che

⁷ Città costiera della Costa d’Avorio.

⁸ Porto marittimo della Giordania.

viene lasciato implicito è il fatto che la “Smisurata Preghiera” sia stata creata per far sì che Dio possa ricordarsi di chi “*ad Aqaba curò la lebbra con uno scettro posticcio*”, ossia di un altro dei “*servi disobbedienti*” che formano “*la minoranza*”. L’uso di “*per chi*” è quindi una sorta di dedica, presente anche nella canzone in spagnolo, che riprende anaforicamente il verso iniziale della precedente strofa: “*per chi viaggia in direzione ostinata e contraria*” (e “*per chi ad Aqaba...*”).

Ritornando al termine “*posticcio*”, vale la pena soffermarci ancora sulla traduzione spagnola della canzone, che non ricorre più a “*cetno de utilería*” ma a “*cetno ficticio*”.

Partiamo quindi con la nostra analisi dalla definizione di “*utilería*”, passo fondamentale per poter comprendere appieno il processo traduttivo attuato da Amaya e ripreso poi da De André:

“1 Conjunto de útiles; / 2 Conjunto de objetos y enseres que se emplean en un escenario teatral o cinematográfico”.

(DRAE, 2001)

Notiamo, grazie a questa definizione, che lo scettro descritto da Mutis non è un semplice utensile, come poteva apparire a prima vista, ma un oggetto realizzato per scopi teatrali, che fa quindi parte dell’arredo scenico. L’immagine data da Mutis è quella di un oggetto fasullo, che può essere scambiato per uno scettro ma che non lo è in realtà. Sempre a questo proposito, va segnalato che tale termine, inteso in questa seconda accezione, è da considerarsi un americanismo; il *Diccionario de uso del Español de América y España* lo definisce come voce proveniente dall’Argentina e dal Messico, e dà come prima accezione del termine “conjunto de objetos o elementos empleados en escenografía teatral o cinematográfica”. Anche il *Diccionario de Americanismos* di Brian Steel include questo termine, rimandando per la definizione ad “*accesorios*” e a “*props*”, termine inglese che descrive appunto l’arredo scenico.

Analizziamo, a questo punto, le definizioni di “*posticcio*” e “*ficticio*” per chiarire il passaggio compiuto da Amaya e Mutis.

“Posticcio: Di oggetto artificialmente aggiunto o sostituito (spesso con una sfumatura sgradevole”

(Devoto-Oli, 1991).

“Posticcio: Detto di ciò che è artificiale, finto, e sostituisce qualcosa di naturale che manca”

(Zingarelli, 1995).

“Ficticio: Fingido, imaginario o falso”

(DRAE, 2001).

“Ficticio: No real, sino fingido o simulado”

(DUE, 1994).

Ciò che si riscontra, da queste definizioni, è che il termine italiano “*posticcio*” non si riferisce direttamente a un qualcosa di “finto” o di “fittizio”, ma può comunque essere interpretato in questo modo. Nella canzone in spagnolo si è invece scelto di rendere più esplicita tale connotazione, utilizzando il termine “*ficticio*” che è molto più diretto nel descrivere la falsità dello scettro. Un’altra scelta altrettanto adeguata sarebbe stata quella di utilizzare “*postizo*”, che, di pari passo con la sua controparte italiana, rimanda in maniera implicita al concetto di artificiosità e falsità, anche se in quest’accezione appare poco usato:

“Postizo: Que no es natural ni propio, sino agregado, imitado, fingido o sobrepuesto” (DRAE, 2001).

“Postizo: No nacido naturalmente en el sitio donde está, sino añadido o sobrepuesto. (Poco u.) falso o ficticio” (DUE, 1994).

I due passaggi analizzati (da “*utilería*” a “*posticcio*”, e da “*posticcio*” a “*ficticio*”) sono serviti per presentare tre termini che descrivono lo scettro allo stesso modo, seppur da diverse prospettive e con diversi valori semantici; tale aspetto sottolinea ancora di più la decisione presa

dai vari autori coinvolti in questo processo traduttivo di far emergere, dove possibile, la propria sensibilità stilistica, arrivando anche a modificare in più punti il contenuto, pur restando fedeli all'idea di partenza.

Prima di passare a commentare l'ultimo aspetto traduttivo relativo a questa citazione, presentiamo al lettore un estratto da un altro romanzo di Mutis, *Un Bel Morir*, che contiene anch'esso l'espressione appena analizzata:

Algunas noches, una victrola rompía la callada tiniebla con el chillón y casi irreconocible lamento de tango de los años treinta o una gangosa canción del doctor Ortiz Tirado que hablaba del amor con la unción **melodramática** de un **fatal pecado de utilería**" (Mutis, 1993a: I: 216).

Notiamo come anche in questo caso l'espressione venga utilizzata nella seconda accezione, quella prevalente nello spagnolo americano, vista anche la presenza dell'aggettivo "*melodramático*" che rimanda anch'esso al mondo del teatro e della cinematografia. Il peccato va quindi considerato come "finto", o "fasullo". Il traduttore italiano di questo romanzo, Ernesto Franco, non è invece stato di questo avviso, visto che ha tradotto la parte finale del periodo nel seguente modo: "[...] parlava dell'amore con la compunzione **melodrammatica** di un **fatale peccato d'uso**" (Mutis, 1997: 8). Vediamo quindi che il traduttore non ha inteso tale espressione nell'accezione americana da noi citata, ma nel modo più letterale, creando un sintagma nominale di difficile comprensione che si allontana, a nostro parere, dal significato del testo originale.

Ricordiamo infine l'eliminazione, probabilmente per motivi ritmici, del frammento "*tocando a los enfermos / tocando i malati*" in entrambe le canzoni, dato che si tratta di una informazione aggiuntiva facilmente inferibile da parte del lettore e per questo messa da parte.

(da Amirbar)

(14A) *Tragedias de celos devastadores e hijos con nombres de improbables cantantes de tango*

(14B) *Tragedie di gelosie devastatrici e di figli con nomi di improbabili cantanti di tango*

[traduzione di Fulvia Bardelli]

(14C) *Di gelosie devastatrici e di figli con improbabili nomi di cantanti di tango*

(14D) *De celos devastadores y de hijos con improbables nombres de cantantes de tango*

Questa citazione è tratta da un'altra delle opere di narrativa di Mutis, il romanzo "Amirbar", tradotto in italiano per la Einaudi da Fulvia Bardelli.

È da commentare il fatto che, in modo difforme da quanto avvenuto per altre citazioni, la posposizione dell'aggettivo "gelosie" rispetto al sostantivo "devastatrici" viene rispettata in tutti e quattro i casi. Ciò che cambia è il sostantivo a cui è collegato tale sintagma nominale, nell'opera narrativa si tratta di "tragedie", mentre nella canzone di "passaggi". Caso distinto è quello dell'aggettivo "improbables", che nell'opera narrativa si riferisce direttamente ai cantanti di tango, ma che nella canzone di De André passa invece a descrivere i nomi degli stessi. In entrambi i casi commentati le due traduzioni rispecchiano fedelmente i rispettivi testi di partenza.

(da Moirologhia, in “Reseña de los Hospitales de Ultramar”)

(15A) *Tus vastos planes*

(15B) *I tuoi vasti programmi*

(15C) **In** *un vasto programma*

(15D) **En** *un vasto programa*

Questa quindicesima citazione ha un'importanza marginale, presenta soltanto il ricorso ad un sintagma nominale parallelo che, come vediamo, passa dalla versione al plurale (presente nel testo originale e nella traduzione) a una versione al singolare nelle due canzoni, che includono anche il ricorso alla preposizione iniziale “*in/en*” riferita, come nella quinta citazione, alla posizione e alle caratteristiche della “maggioranza”; è interessante sottolineare la frequenza dei cambiamenti di numero in queste citazioni, di solito tale cambiamento è fra i testi originali in spagnolo e la canzone di De André, la traduzione di Amaya e quella finale rispecchiano in cambio le scelte effettuate dai rispettivi testi di partenza.

Anche il passaggio nella due creazioni in spagnolo da “*planes*” a “*programa*” non sembra costituire una modifica di particolare rilevanza, visto che i due sostantivi sono molto vicini a livello semantico e possono essere interscambiati senza alterare marcatamente il contenuto del verso:

“Plan: Programa de cosas que se piensan hacer y de cómo se piensa hacerlas”.

(DUE, 1994).

“Programa: exposición del plan de distribución y orden de las partes que han de constituir un trabajo, una fiesta, una enseñanza, etc.”.

(DUE, 1994).

(da *Oración de Maqroll*, in “Los Elementos del Desastre”)

(16A) *Recuerda señor que **tu siervo** ha observado **pacientemente** las leyes de la manada. No olvides **su rostro**.*

(16B) *Ricorda signore che **il tuo servo** ha osservato **pazientemente** le leggi del branco. Non dimenticare **il suo volto**.*

(16C) *Ricorda Signore **questi servi disobbedienti** alle leggi del branco / non dimenticare **il loro volto**.*

(16D) *Recuerda Señor estos **siervos** desobedientes a las leyes de la manada / no olvides **sus rostros**.*

Come appare evidente, nella canzone italiana sono due le variazioni di rilievo rispetto al verso originale, la prima è il passaggio da singolare a plurale del sostantivo “*servo*”, questo perché nella poesia è Maqroll ad invocare il Signore per proprio conto, mentre nella canzone De André crea una preghiera atta ad aiutare tutti i servi disobbedienti. Questa caratteristica rispetta anche il carattere individuale del personaggio di Mutis, alla perenne ricerca di una qualche realizzazione personale, e la continua lotta di De André per dare voce a quelli che non hanno la forza di far sentire la loro. È interessante notare inoltre che, mentre De André passa da “*il suo volto*” a “*il loro volto*”, modificando quindi il numero del possessivo ma non del sostantivo collegato, per la canzone in spagnolo si è deciso, al contrario, di modificare entrambi gli elementi, passando così a “*sus rostros*”.

Quest’ultima soluzione introduce una certa ambiguità nel sintagma, questo perché, al contrario di quanto avviene in italiano, l’espressione “*sus rostros*” non chiarisce se si stia facendo riferimento ai vari volti che possono descrivere il singolo individuo o a vari volti che appartengono a vari individui. Naturalmente, si tratta di un problema marginale, non individuabile in italiano, che comunque si presenta al momento di dover tradurre la canzone in spagnolo, visto che è necessario scegliere se

mantenere l'ambiguità o risolvere il tutto, esplicitando una delle due possibilità ed escludendo quindi l'altra.

Tuttavia la vera differenza fra il testo originale e la canzone sta nel punto di vista da cui trae origine il senso del verso. Maqroll afferma di aver rispettato “*pazientemente*” le leggi del branco, frase volutamente ironica, dato che questo personaggio rappresenta per antonomasia il viaggiatore che non rispetta le leggi della terraferma, affidandosi solo a quelle del mare e della natura. De André si riferisce invece direttamente a quelli che, come lui, hanno volutamente disobbedito alle leggi del branco, si schiera quindi apertamente con loro, e auspica l'intervento di Dio in loro aiuto.

(da *Amirbar*)

(17A) *Después de tanto andar y tanto escarbar, es apenas justo que la suerte nos ayude*

(17B) *Dopo tanto andare e tanto raschiare, è appena giusto che la fortuna ci aiuti*

[traduzione di Fulvia Bardelli]

(17C) *Che dopo tanto sbandare è appena giusto che la fortuna li aiuti*

(17D) *Que al cabo de la alternancia es apenas justo que la fortuna los toque*

Ultima citazione (sempre tratta da un romanzo) ed ultimi due elementi da analizzare. L'indicazione temporale iniziale, “*dopo tanto + infinito*”, viene riproposta per i primi tre esempi, la sua funzione è quella di evidenziare il lungo passare del tempo e la lunga attesa di un evento positivo in favore di chi ne ha bisogno. Quello che sorprende è la

soluzione utilizzata per la canzone in spagnolo: “*al cabo de la alternancia*”, che pur essendo a nostro giudizio un’espressione particolarmente poetica e riuscita, si allontana forse eccessivamente sia dalla canzone che dal testo di Mutis.

L’altro aspetto si riferisce alla seconda parte della citazione, che viene mantenuta quasi invariata nei quattro esempi: “*è appena giusto che la fortuna ci aiuti*”. Il cambiamento riguarda il pronome possessivo collegato a “fortuna”: “*nos*” e “*ci*” per il romanzo, dato che la frase è riferita al colloquio fra Eulogio e Maqroll, che si aspettano un intervento seppur limitato della fortuna in loro aiuto, dopo il fallimento del loro progetto relativo alla sfruttamento della miniera d’oro ribattezzata Amirbar. Nelle due canzoni il pronome utilizzato è invece “*li/los*” dato che De André si sta riferendo esplicitamente ai “*servi disobbedienti*”, al bisogno di un intervento divino in loro aiuto.

In conclusione, le molte citazioni fin qui commentate sono servite per dare la possibilità al lettore italiano di avvicinarsi al mondo di Álvaro Mutis, non solo per scoprire i molti collegamenti, più o meno espliciti, che rinforzano i legami fra lo scrittore colombiano ed il poeta genovese, ma soprattutto per far conoscere anche in Italia un autore molto apprezzato in Spagna (ricordiamo che ha vinto il premio Cervantes nel 2001) ed in Sudamerica ma che forse non ha ancora ottenuto la giusta consacrazione in Europa e in Italia.

Riepilogo delle citazioni commentate:

¹ Alta sui naufragi
dai belvedere delle torri

china e distante

² sugli elementi del disastro

³ dalle cose che accadono
al disopra delle parole

celebrative del nulla
lungo un facile vento
di sazietà di impunità

⁴ Sullo scandalo metallico
di armi in uso e in disuso

⁵ a guidare la colonna
di dolore e di fumo
che lascia le infinite battaglie
al calar della sera

la maggioranza sta
la maggioranza sta

⁶ recitando un rosario
di ambizioni meschine

⁷ di millenarie paure
di inesauribili astuzie
coltivando tranquilla

⁸ l'orribile varietà
delle proprie superbie

la maggioranza sta

come una malattia
come una sfortuna
come un' anestesia
come un'abitudine

⁹ per chi viaggia in direzione
ostinata e contraria

¹⁰ col suo marchio speciale
di speciale disperazione

¹¹ e tra il vomito dei respinti
muove gli ultimi passi

per consegnare alla morte

¹² una goccia di splendore
di umanità di verità

¹³ per chi ad Aqaba curò la lebbra
con uno scettro posticcio

e seminò il suo passaggio

¹⁴ di gelosie devastatrici e di figli
con improbabili nomi
di cantanti di tango

¹⁵ in un vasto programma
di eternità

¹⁶ ricorda Signore
questi servi disobbedienti
alle leggi del branco
non dimenticare il loro volto

¹⁷ che dopo tanto sbandare
è appena giusto
che la fortuna li aiuti

come una svista
come un'anomalia
come una distrazione
come un dovere

Legenda delle citazioni:

- ¹ da *Estela para Arthur Rimbaud*, in “Diez Lieder” (p. 253).
- ² da *Los Elementos del Desastre*, in “Los Elementos del Desastre” (pp. 31-91).
- ³ da *Trilogía*, in “Los Elementos del Desastre” (p. 77).
- ⁴ da *Fragmento*, in “Reseña de los Hospitales de Ultramar” (p. 113).
- ⁵ da *Trilogía*, in “Los Elementos del Desastre” (p. 75).
- ⁶ da *A un retrato de su católica Majestad Don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello*, in “Crónica regia y alabanza del Reino” (p. 261).
- ⁷ da *Caravansary*, in “Caravansary” (p. 195).
- ⁸ da *el Hospital de los Soberbios*, in “Reseña de los Hospitales de Ultramar” (p. 115).
- ⁹ da *Los viajes*, in “Primeros Poemas” (p.27).
- ¹⁰ da *Pregón de los Hospitales*, in “Reseña de los Hospitales de Ultramar” (p. 97).
- ¹¹ dal romanzo *la Nieve del Almirante* (p. 63).
- ¹² da *Los viajes*, in “Primeros Poemas” (p. 27).
- ¹³ da *Caravansary*, in “Caravansary” (p. 201).
- ¹⁴ dal romanzo *Amirbar* (p. 121).
- ¹⁵ da *Moirologhia*, in “Reseña de los Hospitales de Ultramar” (p. 133).
- ¹⁶ da *Oración de Maqroll*, in “Los Elementos del Desastre” (p. 45).
- ¹⁷ dal romanzo *Amirbar* (p. 130).

Opere di Álvaro Mutis pubblicate in Italia:

- 1993: - *Summa di Maqroll il Gabbiera*. Torino: Einaudi.
- 1996: - *Ilona arriva con la pioggia*. Torino: Einaudi.
- *La neve dell'ammiraglio*. Torino: Einaudi.
- 1997: - *Trittico di mare e di terra*. Torino: Einaudi.
- *La casa di Araucaíma*. Milano: Adelphi.
- *Un bel morir*. Torino: Einaudi.
- *Gli elementi del disastro*. Firenze: Le Lettere.
- 1999: - *La vera storia del pifferaio di Hamelin*. Milano: Mondadori.
- 2000: - *Disperanza del gabbiera*. Trieste: Puzzo.
- 2001: - *Abdul Bashur, sognatore di navi*. Torino: Einaudi.
- 2002: - *L'ultimo scalo del Tramp Steamer*. Torino: Einaudi.
- *Da Barnabooth a Maqroll*. Firenze: Le Lettere.
- *Amirbar*. Torino: Einaudi.
- 2003: - *Storie della disperanza*. Torino: Einaudi.

Bibliografia essenziale su Álvaro Mutis

- Canfield, M L (1990). “A proposito di Maqroll il Gabbiero e la peregrinazione degli eletti”. In *La Collina* n.14-15. Firenze: 17-24.
- Longo, G. (2000). *Mutis a Trieste*. Trieste: Puzzo.
- Milano, E. (2003). *Solitudine, erranza e consolazione: Álvaro Mutis legge Cervantes*.
<http://www.artifara.com/rivista2/testi/mutis.asp>
- Rodríguez Amaya, F. (1993). “Postfazione”. In Mutis 1993.
- Rodríguez Amaya, F. (1997). “Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis. In *Caravelle* n. 69. Toulouse: 173-191.
- Rodríguez Amaya, F. (2000a). *De Mutis a Mutis*. Lucca: Baroni Editore.
- Rodríguez Amaya, F. (2000b). “Mutis nudis” in *Literatura y cultura. Narrativa colombiana en el siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura: 499-537.
- Ruiz Portella, J. (2001). *Caminos y encuentros de Maqroll el gaviero: escritos de y sobre Álvaro Mutis*. Barcellona: Altera.