

«Verd ch'i ti brami verd»  
Bozze per un ritratto di Pasolini  
traduttore di Federico García Lorca

Giorgio Giuffrè

Pubblicato: 7 agosto 2024

*Abstract*

Accepting Rienzo Pellegrini's call to delve deeper into Pasolini's translations of twentieth-century Spanish poets, this research aims to investigate a largely overlooked aspect, perhaps the least known, of Pasolini's wide production. Placed between the categories of «tempo del mito» and «tempo della storia», in which Guido Santato includes Pasolini's dialectal production, the translations, including the Lorchian versions can be traced back to an aesthetic and cultural project which should have been a considerable part of a poetic anthology entitled *La zolja*. Despite its significant incompleteness, the manuscripts and typescripts of this anthology of contemporary poets, with particular reference to the Spanish poets of the 20<sup>th</sup> century, allow us to trace some sketches of Pasolini as a translator, or rather poet-translator.

Raccogliendo l'invito di Rienzo Pellegrini ad approfondire le traduzioni di Pasolini dai poeti spagnoli novecenteschi, la presente ricerca si propone di indagare un aspetto largamente trascurato, forse il meno conosciuto, dell'assai vasta produzione pasoliniana. Collocate a cavallo tra il «tempo del mito» e il «tempo della storia», efficaci etichette in cui Guido Santato racchiude la produzione friulana di Pasolini, le traduzioni dell'autore bolognese, tra le quali le versioni lorchiane, sono riconducibili a un progetto estetico e culturale che avrebbe dovuto assumere la forma di un'antologia poetica intitolata *La zolja*. Nonostante il suo stato di sostanziale incompletezza, i manoscritti e i dattiloscritti del florilegio di poeti contemporanei a noi pervenuti, con particolare riferimento ai poeti spagnoli del XX secolo, consentono di tracciare qualche schizzo del Pasolini traduttore, o meglio poeta-traduttore.

**Parole chiave:** friulano; Lorca; Pasolini; ricezione; traduzione.

**Giorgio Giuffrè:** Università di Torino  
✉ [giorgio.giuffre@edu.unito.it](mailto:giorgio.giuffre@edu.unito.it)

Copyright © 2024 Giorgio Giuffrè  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### 1. Il 'félibrige' friulano e la ghirlanda di Pasolini

Per rintracciare i prodromi dell'incessante vivacità progettuale pasoliniana in «quel paese di temporali e di primule»,<sup>1</sup> occorre risalire all'adolescenza bolognese di Pasolini, caratterizzata dal proficuo scambio di idee, dall'amicizia intellettuale e da tentativi editoriali<sup>2</sup> che avrebbero visto la luce soltanto nella stagione friulana. In tal senso, una tappa decisiva fu senz'altro l'eremo decameroniano di Versuta, durante il quale il poeta delle ceneri fondò, insieme alla madre e agli amici di Casarsa, una piccola scuola per i ragazzi sfollati, ai quali, durante la guerra, leggeva i grandi poeti contemporanei. Dalla sintesi tra esperienza poetica, vocazione pedagogica e riflessione linguistica scaturisce il «modesto félibrige»<sup>3</sup> dell'Academiuta di lenga furlana, un istituto linguistico-letterario il cui organo principale è una rivista: lo «Stroligut di cà da l'aga», poi rinominato «Stroligut» e infine «Quaderno romanzo».

«Friulanità assoluta, tradizione romanza, influenza delle lettere contemporanee, libertà, fantasia»,<sup>4</sup> è la formula, comparsa in apertura del primo numero, in cui è condensato il manifesto programmatico della rivista. Si tratta di un programma riconducibile al personale canone romanzo di Pasolini, un *fil rouge* che dal «fantasma estetico»<sup>5</sup> del *trobar clus* provenzale approda ai più moderni e difficili poeti; o ancora, una tradizione che «trova la propria caratteristica essenziale nella coscienza della poesia, o, in termini più netti, nella poesia pura; e dove è quindi esasperata la ricerca linguistica». <sup>6</sup> Giacché i primi versi friulani di Pasolini nascono «all'incrocio tra lo studio della poesia provenzale [...], l'amore per i poeti spagnoli e la memoria delle recenti letture pascoliane»,<sup>7</sup> non stupiscono le serie triadiche suggerite in una lettera inviata alla promettente poetessa Novella Cantarutti:

Parli della tua solitudine, perché non la popoli di letture? Hai Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Poi magari gli spagnoli: Machado, Jiménez, García Lorca. Poi magari i negri [*sic*] del Nord America. Il tutto dopo un'attenta lettura di Montale e Ungaretti, che, al nostro fine, direttamente, hanno meno possibilità di suggerimenti.<sup>8</sup>

Il valore di tale canone si estende oltre la mera dichiarazione di poetica o l'immediata indicazione di lettura: buona parte di questi poeti, infatti, sono stati tradotti da Pasolini e dai giovani compagni dell'Academiuta in vista della pubblicazione degli Stroligùs, ma anche – e questo è il

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 1267.

<sup>2</sup> Tale tentativo si riferisce al progetto di «Eredi», rivista ideata da Pasolini insieme agli amici Francesco Leonetti, Luciano Serra e Roberto Roversi il 22 giugno 1941 e mai realizzata, cfr. R. Roversi, *Gioventù d'un poeta. Gli anni bolognesi di Pasolini nei ricordi di un amico*, «Bologna incontri», VI, 1975, II-12, p. 15.

<sup>3</sup> P.P. Pasolini, *Lettera dal Friuli*, «La Fiera Letteraria», I, 1946, 21, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di S. De Laude, W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, p. 174.

<sup>4</sup> Id., *Academiuta di lenga furlana*, «Il Stroligut», I, agosto 1945, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 75.

<sup>5</sup> Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 137, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 856.

<sup>6</sup> Id., *Presentazione dell'ultimo «Stroligut»*, «Libertà», 26 maggio 1946, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 164.

<sup>7</sup> M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2021, p. 44.

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 557.

caso di Pasolini e del cugino Naldini – della realizzazione di due volumi di poesia straniera contemporanea. Peraltro, proprio *poesiis forestis di vnei* è il sottotitolo della raccolta di traduzioni pasoliniane, che si sarebbe dovuta intitolare *La zoja*, appunto la ghirlanda. Il progetto, caratterizzato, come di consueto, dalla «tipica dismisura pasoliniana»,<sup>9</sup> avrebbe compreso un numero piuttosto consistente di poesie tradotte principalmente in dialetto, da oltre dieci lingue, e tutte riconducibili ai filoni prediletti da Pasolini.

L'attenzione rivolta alle questioni linguistiche, mai scevre di implicazioni politiche, in particolar modo rispetto alle «piccole Patrie di lingua romanza»,<sup>10</sup> consente di osservare da una prospettiva inconsueta il rapporto tra lingua e dialetto: «se innestato in una tradizione in lingua, e divenuto quasi “metafora” di questa lingua, – afferma Pasolini, sulla scorta delle teorie ascolicane – il friulano può riscattarsi non teoricamente ma praticamente dalla sua inferiore condizione di dialetto».<sup>11</sup> Ai fini di colmare tale distanza, proprio la traduzione costituirebbe per il friulano – benché nella pratica poetica esso si conservi entro l'alveo aurorale e cristallino di un «*pur langage de l'exil*»<sup>12</sup> – «il passo più probatorio»<sup>13</sup> per la sua promozione a lingua:

Non si tratterebbe (e qui si innesta la nostra polemica anti-zoruttiana e anti-vernacola) di ridurre, ma di tradurre; cioè non si tratterebbe di trasferire la materia da un piano superiore (la lingua) a un piano inferiore (il friulano), ma di trasporla da un piano all'altro a parità di livello.<sup>14</sup>

## 2. Una cassapanca piena di manoscritti di uno dei tanti ragazzi poeti

La scrivania e la cassapanca della dimora casarsese sono i simboli della bulimia intellettuale del poeta delle ceneri. Lì si trovano le bozze e gli appunti di alcuni tra i suoi romanzi più riusciti, ma soprattutto le traduzioni poetiche in friulano, che una volta giunto a Roma, nel gennaio 1950, Pasolini domandò insistentemente al cugino Nico Naldini di salvare e di spedirgli:

Aspetto, intanto, con particolare ansia le traduzioni da Teocrito. Poi, per quanto disperi profondamente, ecco un nuovo incarico: spediscimi seduta stante gli “Scartafacci”,<sup>15</sup> quelli che hai trovato nel cassetto destro della mia scrivania, per metterli in salvo. Nell'ultimo o nel penultimo di quei fascioletti ci devono essere delle traduzioni da Verlaine. Prima di spedirmi tutto assicuratenene.<sup>16</sup>

Oltre agli scartafacci e alle versioni dai francesi, è quantomeno verosimile che tra i materiali richiesti figurasse anche il fascicolo contenente le traduzioni dallo spagnolo e recante l'intestazione autografa di Pasolini, *Traduzioni. 'Piccola antologia ibèrica'* [corretto su: 'Pissula antologia ibèrica'], apposta sul frontespizio di una cartellina. I fogli manoscritti e dattiloscritti, in tutto

<sup>9</sup> W. Siti, *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 1783.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Academiuta di lenga furlana*, cit., ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 74.

<sup>11</sup> Id., *Presentazione dell'ultimo «Stroligut»*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 163.

<sup>12</sup> G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 8.

<sup>13</sup> P.P. Pasolini, *Dalla lingua al friulano, «Ce fastu?»*, XXIII, 1947, 5-6, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 282.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 282-283.

<sup>15</sup> Gli scartafacci a cui si riferisce Pasolini nella lettera a Naldini corrispondono ai fascicoli contenenti le traduzioni da Guillaume Apollinaire, da Jules Laforgue, che recano l'intestazione *Scartafaccio '49*, e da Paul Verlaine, con l'intestazione *Scartafaccio '44-48*, tutte contenute nell'Archivio Pasolini (AP), cfr. W. Siti, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1784.

<sup>16</sup> P.P. Pasolini, *Le lettere*, cit. p. 653.

una cinquantina, avrebbero dovuto comporre un florilegio di poeti spagnoli contemporanei nel pieno spirito degli anni Trenta del Novecento, durante i quali, in aperto contrasto con la politica culturale del regime, l'antologia e la traduzione si configurarono come preziosi strumenti di apertura verso ciò che «in linguaggio fascista si chiamava esterofilia».<sup>17</sup>

Benché rimasto incompiuto, il progetto di Pasolini rivela sin dal primo sguardo l'assoluta preminenza di García Lorca,<sup>18</sup> pur essendo, il poeta granadino, meno apprezzato rispetto a Juan Ramón o ad Antonio Machado, come afferma il poeta stesso in un'intervista concessa al giornalista spagnolo Luis Pancorbo nel maggio del 1975, rispondendo ad alcuni quesiti posti dall'intervistatore riguardo al suo rapporto con la Spagna:

La poesía española ha tenido una gran importancia en mi período de formación, es decir, un poeta como Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, han tenido más influencia sobre mí que Ungaretti o Montale. [...] Porque los leí en aquellos años, 1938, 1939, estaban traducidos, y los leí, y me quedé impresionado. Por ejemplo, Machado junto con Kavafis, y quizá Apollinaire ha sido el mayor representante de la poesía europea de este siglo. Y yo me quedé casi traumatizado al leer estos poetas. García Lorca, en cambio, me impresionó mucho menos.<sup>19</sup>

Tuttavia, l'encomio rivolto ai poeti più amati è un elemento del tutto secondario ai fini della ricostruzione della traiettoria ricettiva di Lorca e, ancor di più, della sua traduzione. Assumendo come centrale il dato cronologico, parrebbe piuttosto inverosimile che il sedicenne Pasolini, ancorché lettore insaziabile, avesse avuto modo di confrontarsi in maniera sistematica con la poesia lorchiiana nel biennio '38-39 per diverse ragioni.<sup>20</sup> Innanzitutto, gli esigui contributi su García Lorca antecedenti il 1940 riguardano primariamente la notizia della morte del poeta,<sup>21</sup> peraltro giunta tardivamente in Italia, e a latere la traduzione di Bo del *Llanto*, quella di Macrì dell'*Oda a Salvador Dalí* e alcuni articoli sulla poesia lorchiiana.<sup>22</sup> Perciò si fa strada l'ipotesi di

<sup>17</sup> C. Pavese, *Letteratura americana e altri saggi* (1951), Torino, Einaudi, 1990, p. 197.

<sup>18</sup> I componimenti spagnoli tradotti da Pasolini e inclusi nel Meridiano sono: quattro versioni da Juan Ramón Jiménez (*Doraba la luna el río, A la puente del amor, Sé bien que soy tronco, Viene una música lánguida*), cinque da Guillén (*Arroyo claro, Río, Los jardines, Advenimiento, Vocación de ser*), una da Salinas (*Far West*), e sei da Lorca (*Romance sonámbulo, Cazador, Canción de la muerte pequeña, Preciosa y el aire, La balada del agua del mar e Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*). Tra le traduzioni lorchiiane non incluse nel Meridiano figurano anche *Malagueña, San Miguel (Granada), Romance de la luna, luna* e un tentativo cassato di *Canción de jinete*.

<sup>19</sup> L. Pancorbo, *Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini*, «Revista de Occidente», tercera época, 1976, 4, pp. 42-43.

<sup>20</sup> La data del '39 è da escludere anche per Machado, per il quale il 1940 è «la data spartiacque tra la circolazione "speciastica" della poesia machadiana, che non oltrepassava la cerchia di ispanisti e letterati, e l'effettiva diffusione della sua poesia anche al di fuori di tali confini», S. Sartore, *La poesia spagnola nel Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato in cotutela, Università per Stranieri di Perugia e Universidad de Castilla-La Mancha, 2014-2015, p. 41. Tale data si potrebbe forse apporre alla prima lettura di Juan Ramón, di cui Carlo Bo tradusse cinque poesie che si aggiungono alle sette già tradotte l'anno precedente. Tuttavia, lo spartiacque anche per Juan Ramón Jiménez è il 1941, infatti a questa data risalgono sia i *Lirici spagnoli* sia il prezioso saggio *La poesia con Juan Ramón*. Quest'ultimo in particolare si trovava con certezza nella biblioteca di Pasolini recando il timbro della Libreria Beltrami di Firenze, cfr. G. Chiarcossi, F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki, 2017, p. 12.

<sup>21</sup> Cfr. M. Intaglietta, *García Lorca*, «Meridiano di Roma», IV, 1939, 18, 1939, p. 12.

<sup>22</sup> Cfr. A. Marcori, *Poesia spagnola contemporanea*, «Letteratura», I, 1937, 2, pp. 124-138; C. Vian, *Note sulla poesia e sul teatro di Federico García Lorca*, «Vita e pensiero», XXV, 1939, 30, pp. 64-74. Si tenga presente che una più ampia diffusione della poesia lorchiiana è principalmente ascrivibile a Carlo Bo e alle traduzioni e i saggi risalenti alla prima metà degli anni Quaranta, realizzati da figure come Oreste Macrì, Luigi Panarese e Giovanni Maria Bertini.

una lettura postdatabile di almeno un biennio rispetto a quanto dichiarato nell'intervista.<sup>23</sup> Il nome del poeta granadino, del resto, compare per la prima volta in un articolo scritto per «Architrave» nell'agosto 1942, quando, al ritorno da un raduno della Hitler-Jugend, Pasolini riflette sul concetto di cultura europea:

Così passeggiando con ansia quasi tremante, come chi si senta di respirare un'aria non regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconcertato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso García Lorca o Picasso; soffermarci quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi. [...] Trovandomi con i miei amici, a discutere con i giovani spagnoli, noi potemmo discorrere abbastanza agevolmente di Machado, García Lorca ecc., mentre essi non conoscevano nemmeno il nome di Ungaretti.<sup>24</sup>

L'incontro con i coetanei spagnoli nella cittadina tedesca ha consentito a Pasolini di travalicare i confini marcati dal rigido regionalismo culturale di regime e di affacciarsi sul panorama poetico della Spagna contemporanea, mentre le precedenti generazioni – da quella del '98 a quella del '27 – erano per lui già piuttosto familiari. Dal momento che il nome di Federico García Lorca era già noto in Italia, quantomeno limitatamente ai più attenti alle novità provenienti d'oltralpe, è facilmente attestabile una distinta conoscenza della poesia lorchiana all'altezza dell'estate del 1942. Del resto, la scoperta di Lorca per Pasolini «si deve al frontespiziano ed ermetico Carlo Bo»,<sup>25</sup> traduttore e prefatore della prima consistente raccolta di versi lorchiani comparsa in Italia,<sup>26</sup> nonché curatore della più celebre antologia degli anni Quaranta, i *Lirici spagnoli*,<sup>27</sup> che da vorace lettore quale era egli potrebbe aver posseduto nella sua vasta biblioteca.<sup>28</sup> Inoltre, a suffragare l'ipotesi di postdatare la scoperta di Lorca al biennio '40-41, contribuiscono diversi luoghi della corrispondenza epistolare con gli amici, ai quali l'aspirante poeta bolognese forniva consigli di lettura e giudizi sugli autori letti recentemente.<sup>29</sup>

È una lunga fedeltà, quella con i poeti spagnoli, che perdurerà per buona parte del decennio friulano, passando per il decameroniano eremo a Versuta, necessaria tappa durante la quale i

<sup>23</sup> Una vicenda analoga riguarda la lettura giovanile di Freud, che Pasolini sostiene di aver letto interamente durante la sua adolescenza bolognese, mentre Nico Naldini pensa che si tratti di «un'enfasi memorialistica che anticipa i tempi di quella conoscenza, dato che Freud sotto il regime fascista era un autore proibito e solo un'edizione universitaria semiclandestina di *Tre contributi alla teoria sessuale*, ottenuta dalla riproduzione di un testo dattiloscritto, fu quella che Pasolini ebbe modo di leggere in quegli anni», N. Naldini, *Al nuovo lettore di Pasolini*, in P.P. Pasolini, *Un paese di temporalità e di primule*, a cura di N. Naldini, Parma, Guanda, 1993, p. 22.

<sup>24</sup> P.P. Pasolini, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, «Architrave», II, 10 agosto 1942, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di S. De Laude, W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, pp. 7-9.

<sup>25</sup> Id., *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, «Paragone», VI, 1955, 64, 1955, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 597.

<sup>26</sup> Cfr. F. García Lorca, *Poesie*, a cura di C. Bo, Parma, Guanda, 1940.

<sup>27</sup> Cfr. C. Bo (a cura di), *Lirici spagnoli*, Milano, Corrente, 1941.

<sup>28</sup> «Comprava tutti i libri che desiderava, fino a possedere a vent'anni una biblioteca molto consistente di letteratura classica e moderna, di grandi monografie d'arte e di intere collezioni delle principali riviste del tempo: "Primato", "Prospettive", oltre alle annate arretrate del "Frontespizio", N. Naldini, *Al nuovo lettore di Pasolini*, cit., p. 17.

<sup>29</sup> Si vedano a tal proposito le lettere inviate all'amico Franco Farolfi tra l'inverno e l'autunno del 1941: «Ma queste ultime settimane ho forse esagerato in questo senso; ho letto in media un libro e mezzo al giorno; la mia cultura si è del tutto rinsanguata, si è estesa in nuove estese regioni, ancora in parte oscure: hanno tutto il fascino vergine di ciò che è ignoto e si deve scoprire. (Letteratura moderna, contemporanea s'intende)», P.P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 346; «[...] E insieme ad essa molte altre passioni: quella dello spagnolo, quella del latino (!), quella dell'Arte (conseguenza di queste passioni sarà un'enorme spesa di libri)», ivi, p. 410.

versi lorchiani e machadiani allontanarono Pasolini e Naldini dalla tragica realtà bellica, immergendoli in quell'«Abril divino, que vienes l cargado de sol y esencias»<sup>30</sup> (*Canción primavera*) e porta con sé il ricordo del «buen perfume de la hierbabuena l y de la buena albahaca»<sup>31</sup> (*El limonero lánguido suspende*). Risultato di tale inebriante esperienza di lettura è il parallelismo istituito tra il paesaggio andaluso di Lorca, quello castigliano di Machado e il Friuli de *La meglio gioventù*: un paesaggio simbolico-poetico caratterizzato da continui echi e reminiscenze, che costituiranno uno degli elementi chiave della traduzione dei poeti spagnoli. Non è dunque un caso che tra le «reti di lettura»<sup>32</sup> degli anni friulani il nome di Lorca figuri imprescindibilmente, soprattutto «por su inclinación hacia lo popular y por la manera dialogada en que hace su poesía»,<sup>33</sup> ma anche in ragione del singolare impiego dell'analogia e del vivido espressionismo linguistico, che costituirà la cifra dello stile unico di Pasolini.<sup>34</sup>

Riavvolgendo il nastro per recuperare il nocciolo dell'indagine, la centralità del dato cronologico è altrettanto fondamentale per quanto concerne l'individuazione del periodo preciso in cui Pasolini ha realizzato le sue versioni da Lorca. Come rileva Siti, le traduzioni «appartengono a un preciso progetto di politica culturale, databile agli anni 1945-1947»,<sup>35</sup> e nello specifico un foglietto che accompagnava lo «Stroligut» dell'aprile 1946 annunciava i volumi di traduzioni, ossia *Seris par un frut* di Naldini e *La zoja* di Pasolini, in preparazione per le Edizioni dell'Accademia. In conclusione, se Pasolini scoprì Lorca nel biennio '40-'41 è assai verosimile che le traduzioni lorchiane siano state realizzate tra il periodo della scuoleta di Versuta, e la fine del '47 o, al massimo, l'inizio del '48, che con l'avvicinamento al Partito Comunista sancisce di fatto la fine della stagione poetica friulana. La pietra definitiva è posta dal poeta stesso in un articolo intitolato *Dalla lingua al friulano* e pubblicato sulla rivista «Ce fastu?» il 31 dicembre 1947:

Noi abbiamo tentato traduzioni soprattutto dai moderni, in quanto presentano difficoltà il cui superamento sarebbe stato più probatorio per il friulano, mettendolo a confronto con un'asperata coscienza linguistica. Abbiamo tradotto quindi da Ungaretti, [...] J. Guillén, J. R. Jiménez, García Lorca.<sup>36</sup>

### 3. «Romance sonámbulo», o «Verd ch'i ti brami verd»

Il *Romance sonámbulo*, uno dei componimenti capitali del *Romancero gitano*, fu composto da Lorca entro il settembre del 1923, data in cui il poeta granadino ne farebbe menzione in una lettera all'amico Melchor Fernández Almagro.<sup>37</sup> Il *Romance* lorchiano appare in Italia per la prima volta grazie alla mediazione di Bo, che lo include nella prima edizione delle *Poesie* di

<sup>30</sup> F. García Lorca, *Obras completas* (1965), vol. 1, recopilación y notas de A. Del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1980, p. 18.

<sup>31</sup> A. Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de G. Ribbans, Madrid, Cátedra, 2021, p. 98.

<sup>32</sup> G.L. Beccaria, *In contratempo. Un elogio della lentezza*, Torino, Einaudi, 2022, p. 8.

<sup>33</sup> J.C. Díaz Pérez, *Presencia de la cultura española en la obra de Pier Paolo Pasolini*, «Revista de Filología Románica», 1993, 1993, p. 66.

<sup>34</sup> Cfr. W. Siti, *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana», VII, 1989, 1, pp. 97-135, ora in *Quindici riprese*, Milano, Rizzoli, 2022, pp. 127-160.

<sup>35</sup> Id., *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1783.

<sup>36</sup> P.P. Pasolini, *Dalla lingua al friulano*, cit., p. 284.

<sup>37</sup> Cfr. A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, in F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de A. Josephs, J. Caballero, Madrid, Cátedra, 2020, p. 70. Tuttavia, secondo gli autografi lorchiani pubblicati da Martínez Nadal il *Romance sonámbulo* sarebbe invece stato composto precisamente il 2 agosto del 1924.

Lorca, uscita nel 1940 per Guanda, poi successivamente nel 1941 nei *Lirici spagnoli*, sempre a cura di Bo, e nel 1943 sia nei *Poeti spagnoli contemporanei* di Bertini sia nella seconda edizione delle *Poesie*. Dal momento che l'antologia bertiniana è priva di traduzione italiana, sarebbe più probabile ipotizzare come fonte il secondo volume curato dall'accademico urbinato, di cui Pasolini avrebbe più verosimilmente potuto disporre. Quale delle traduzioni di Bo sia la fonte certa del poeta-traduttore bolognese è difficile a dirsi; tuttavia, esaminando alcune varianti testuali, si potrebbe propendere per i *Lirici spagnoli*.<sup>38</sup>

*Romance sonámbulo*<sup>39</sup>

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura 5  
ella sueña en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana, 10  
las cosas la están mirando  
y ella no puede mirarlas.

*Cansoneta sonámbula*<sup>40</sup>

Verd ch'i ti brami verd.  
Verd àiar, verdís ramis.  
La barcia sor'il mar,  
Il çaval in montaña.  
Con l'ombrena tai flancs 5  
ic a duarm tal balcon,  
vierda çar, vers çavei  
con vui di frèit arzent.  
Verd ch'i ti brami verd,  
sot la luna gitana 10  
li robis a la vuardin  
ma ic non pol vuardalis.

Il *Romance* lorchiano immerge il lettore, sin dal primo dei suoi ottantasei *octosílabos asonantados*, in una coltre di ambiguità entro la quale è necessario muoversi cautamente, da un lato per via delle metafore ardite «capaci di creare risposdenze sottili che saldano in un unico blocco forme e profilo, realtà e apparenze, colori e sensazioni»;<sup>41</sup> dall'altro in virtù dell'impossibilità di dire del colore verde, ma non soltanto, «que significa una sola cosa».<sup>42</sup> Della prima strofa ottosillabica, il celebre verso incipitario «verde que te quiero verde» è architettato in maniera talmente suggestiva dal punto di vista fonosimbolico – con il vocalismo di –e appoggiato ora alla velare ora alla vibrante – da renderne assai complessa la traduzione.<sup>43</sup> Tuttavia, Pasolini non si scoraggia dinanzi all'impresa e traduce il metro ottonario con un settenario, a lui più familiare e congeniale, che estenderà pressoché all'intero componimento, salvo qualche sporadica eccezione. La modificazione del ritmo, percepibile sin da una prima lettura, è imputabile al maggior numero di parole

<sup>38</sup> Dal punto di vista formale la traduzione pasoliniana presenta la medesima suddivisione in strofe dei *Lirici spagnoli* (L.s.), che, contrariamente alle *Poesie* del 1943 (Po43), mancano di una divisione della seconda strofa tra il v. 24 e il v. 25, poi tra il v. 34 e il v. 35, e infine tra il v. 40 e il v. 41. Dal punto di vista lessicale invece al v. 17 «a grata» di Pasolini corrisponde a «frega» di (L.s.) e non a «raschia» di (Po43); al v. 27 «abit» si rifà a «montura» (L.s.) più che a «bardatura» (Po43); al v. 36 «desentimintri» richiama chiaramente «decentemente» (L.s.) e non «onoratamente» (Po43); al v. 52 «suna» corrisponde a «risuona» (L.s.) più che a «rimbomba» (Po43); al v. 73 «vas-cia» si rifà evidentemente a «vasca» (L.s.) e non già a «cisterna» (Po43). Non sono state considerate varianti di minor conto come segni di interpunzione poco rilevanti o forme alternative, la cui occorrenza è spesso dettata da precise scelte stilistiche del poeta-traduttore.

<sup>39</sup> C. Bo (a cura di), *Lirici spagnoli*, cit., pp. 282-291.

<sup>40</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1440-1445.

<sup>41</sup> G. Morelli, *García Lorca*, Salerno, Roma, 2016, p. 77.

<sup>42</sup> A. Josephs, J. Caballero, *Notas*, in F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, cit., p. 229.

<sup>43</sup> Bo nelle *Poesie* del 1943 mantiene infatti il verso lorchiano nella sua traduzione, e lo stesso fa ad esempio Maria Rosso nel più recente volume *I poeti del Ventisette*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 193.

tronche presenti in friulano e, di conseguenza, impiegate dal poeta-traduttore che ne fa buon uso alternandole sapientemente con quelle piane in clausola, come testimonia esemplarmente la prima strofa. Dal secondo *octosílabo* di Lorca emerge il «viento verde», simbolo di oscuri presagi, che si alza e spira in *Preciosa y el aire*, al cui v. 64 la traduzione pasoliniana rende «viento» con «vint», come suggerisce anche il titolo, mentre «àiar» traduce l'«aire» del v. 2 di *Cazador*. «La barcia sor' il mar», con elisione della preposizione, e «il çaval in montaña», con conservazione della grafia spagnola per via dell'omofonia con il corrispondente italiano, sono due immagini giustapposte per antitesi «como medios de locomoción o más bien de transporte de mercancías». <sup>44</sup> Se da un lato sono attinenti ai contrabbandieri che compariranno sulla scena al v. 25, d'altro canto, nell'ampio ventaglio di simboli lorchiani esse sono correlate alla presenza di una radice oscura insita nella voce di Lorca, di cui è etimologicamente martire Soledad Montoya, «caballo que se desboca | al fin encuentra la mar | y se lo tragan las olas» <sup>45</sup> (*Romance de la Pena negra*).

Al v. 5 una misteriosa «sombra», secondo Morelli «l'ombra antropomorfa della morte», <sup>46</sup> cinge una donna «tai flancs» – così Pasolini rende il lorchiano «cintura» –, che «sueña en su baranda». Dopo una sequenza eminentemente lirica capace di calare tutti gli elementi in un paesaggio traslucido, Lorca introduce un piano narrativo grazie alla presenza di un'ignota figura femminile che in Pasolini «a duarm» e non «a insumia», alterando così l'onirico sonnambulismo ordito dal poeta granadino. Se la «vierda çar», con dittongamento insolito funzionale però al mantenimento dello schema metrico, e i «vers çavei» della ragazza possono essere compenetrati tanto di vita quanto di morte, non v'è alcun dubbio per quanto riguarda l'attributo seguente. Infatti, i lorchiani «ojos de fría plata», linearmente tradotti con «vui di frèit arzent», sono correlati sia per la forma circolare sia per il colore dettato dalla metafora materiale <sup>47</sup> alla «luna gitana» del v. 10, che nel *Romancero* tornerà sotto forma di «ajo de agónica plata» <sup>48</sup> (*Muerto de amor*). Procedendo tra gli ultimi versi della prima strofa, il ritorno dell'incipitario «verde que te quiero verde», che rinnova l'insolubile ambiguità circa lo statuto del tu, anticipa l'altrettanta vaghezza scaturita dai due *octosílabos* finali. Suggestionati dal potere della «luna gitana» anche gli elementi inanimati divengono presenze antropomorfe dotate di vista. Queste «la están mirando | y ella no puede mirarlas», anche se nella versione pasoliniana tale intensità dello sguardo, determinata dalla perifrasi progressiva lorchiana, sfuma nell'indicativo presente «a la vuardin». Un tentativo di compenso è individuabile nell'avversativa pasoliniana del v. 12 che mira a sottolineare lo scarto tra chi osserva e chi, inerme e cinto da un'oscura coltre, viene osservato.

Considerando la strofa nella sua interezza, oltre al settenario che assicura unità strutturale alla versione pasoliniana, una rispondenza ai versi assonanzati di Lorca è costituita dalle rimalmezzo «àiar»-«mar» e «çaval»-«tal» e da precise corrispondenze fonosimboliche, come testimoniano i vv. 7-8. L'inversione «vers çavei», rispetto all'originario «pelo verde», è dunque funzionale a

<sup>44</sup> M. Gauthier, *Poesía y Realidades en el «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 2010, p. 88.

<sup>45</sup> F. García Lorca, *Obras completas*, cit., p. 408.

<sup>46</sup> G. Morelli, *García Lorca*, cit., p. 77.

<sup>47</sup> Per un elenco esaustivo delle metafore lorchiane riferite ai materiali e, in particolare ai metalli, cfr. C. Zardoya, *La técnica metafórica de Federico García Lorca*, «Revista Hispánica Moderna», XX, 1954, 4, p. 323.

<sup>48</sup> F. García Lorca, *Obras completas*, cit., p. 421.

sottolineare la combinazione tra la vibrante e i timbri vocalici -a ed -e, unitamente ai dittonghi che occorrono in entrambi i versi.

Verde que te quiero verde.		Verd ch'i ti brami verd	
Grandes estrellas de escarcha		grandis stelis di brusa	
vienen con el pez de la sombra	15	vegnin cu'l pes d'ombrena	15
que abre el camino del alba.		c'a viers la strada a l'alba.	
La higuera frota su viento		Il figar a grata il vint	
con la lija de sus ramas,		cu «...» dai soi ramps,	
y el monte, gato garduño,		la montaña, giat lari,	
eriza sus pitas agrias.	20	[...]	20
Pero ¿quién vendrá? Y por dónde?		Cùì vegnia? Par dulà?	
Ella sigue en su baranda,		Ic simpri sta al balcon	
verde carne, pelo verde,		verda ciar, verd ciavièl,	
soñando en la mar amarga.		sugnant il mar amaru.	

Dopo il reiterato verso incipitario la seconda strofa si apre con un'altra sequenza lirica, il cui susseguirsi di immagini contribuisce alla vivificazione del paesaggio e alla simbolica definizione dello stesso. In primo luogo, figurano le grandi stelle «di brusa», venetismo per «escarcha», e il «pez de sombra», evidente rimando alla «noche llena de peces»<sup>49</sup> (*Preciosa y el aire*), che indica il cammino all'alba. Stagliate sul limitare del giorno, momento di «confluencia de luz y sombras»,<sup>50</sup> compaiono gli altri due elementi animati: da un lato il fico che «frota su viento», privato nella traduzione del possessivo «su» con il rischio di rendere ambiguo il verso, e dall'altro il monte, «gato garduño», accostato a un animale che «tiene fama de saltar tapias y comer gallinas»,<sup>51</sup> appunto un «giat lari». In questa sequenza Pasolini procede con l'impiego del settenario, interrotto da un solo ottonario al v. 17, mentre dal punto di vista lessicale, oltre all'omissione dell'intero v. 20 e del sostantivo «lija», sono rilevanti i termini «strada» e «alba», italianismi solo apparenti giacché presentano la pasoliniana desinenza in -a, comune a buona parte della poesia friulana di Pasolini; e infine il plurale monosillabico «ramps» al posto del bisillabico «ramis».

Il v. 21 costituisce un netto spartiacque per via della duplice interrogazione che preannuncia l'arrivo e l'entrata in scena di qualcuno, fattore di drammatizzazione del componimento poetico, come si vedrà a partire dal v. 25. Oltre alla sostituzione del futuro spagnolo con il presente indicativo friulano, negli ultimi tre versi il costrutto «sigue» con gerundio viene rimpiazzato dall'avverbio «sempri» che indica il protrarsi del sogno della giovane gitana.

– Compadre, quiero cambiar	25	– Compari i vuei giambià	25
mi caballo por su casa,		il ciaval cu la ciasa,	
mi montura por su espejo,		il me abit pal so spieli,	
mi cuchillo por su manta.		il curtis pal pleòn.	
Compadre, vengo sangrando,		Compari, insanganàt	
desde los puertos de Cabra.	30	i vend ai puàrts di Cabra.	30
– Si yo pudiera, mocito,		– Si podares, fantàt,	
ese trato se cerraba.		il contràt i farès.	
Pero yo ya no soy yo,		Ma jo i no soi pi jò,	
ni mi casa es ya mi casa.		ciasa me a no è me.	

<sup>49</sup> Ivi, p. 395.

<sup>50</sup> C. Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 138.

<sup>51</sup> A. Josephs, J. Caballero, *Notas*, cit., p. 230.

Il piano drammatico del componimento si inserisce *ex abrupto* con una parte dialogica in cui, riprendendo e rinnovando l'antica arte del *romancero*, Lorca narra le avventure non già di eroi della tradizione bensì di due contrabbandieri; si tratta precisamente di ciò che Josephs e Caballero definiscono «la agitanización del universo». <sup>52</sup> Attraverso i diversi allocutivi impiegati nel testo lorchiano si percepisce lo stacco delle voci, segnalato già nella traduzione di Bo dai trattini, che permette di individuare i ruoli dei due interlocutori, cioè l'amante e il padre della ragazza. Il primo si rivolge al secondo manifestando il suo desiderio di cambiare vita e cessare l'attività contrabbandiera abbandonandosi a un'esistenza tranquilla dedicata all'amore per sua figlia, e lo fa attraverso l'anaforica contrapposizione di tre elementi afferenti ora alla *gitanería* ora alla vita sedentaria. Nei settenari pasoliniani il «ciaval», il «me abit», cioè la montura del cavallo, e il «curtis», nuovamente senza l'aggettivo possessivo – elementi senza i quali il gitano diverrebbe un cervantino caballero Andrés – dovrebbero essere scambiati con la «ciasa», il «so spieli» e il «pleòn». L'assenza dell'anafora degli aggettivi possessivi «mi» e «su» nella versione di Pasolini non consente di mettere a fuoco la radicalità del cambiamento che vuole compiere il giovane liberandosi soprattutto del coltello e del cavallo, paradigmaticamente associati alla morte nella poesia lorchiana. Alla prima richiesta il gitano aggiunge, sempre rivolgendosi al *compadre*, «vengo sangrando, l desde los puertos de Cabra», che, sia per mantenere la misura del settenario sia per creare una rima con «fantà» e una rimalmezzo con «puàrts», viene tradotto con il participio «insanganà» prima del verbo venire.

Non si fa attendere la risposta del padre della giovane gitana, le cui parole rendono ancor più fosche le vicende di Cabra, occorse al di fuori del testo e dinanzi alle quali egli è impotente: «pero yo ya no soy yo, l ni mi casa es ya mi casa». L'allitterazione dell'approssimante palatale, seppur parzialmente, è mantenuta da Pasolini, il quale rende personale il verso «se cerraba» riferito verosimilmente a un accordo matrimoniale. Tuttavia, il «contrà» non può più essere siglato poiché mentre i due discorrono, come ben evidenzia Ramos-Gil, «ya es tarde; la gitana se halla en los “barandales de la luna l por donde retumba el agua”». <sup>53</sup>

– Compadre, quiero morir decentemente en mi cama. De acero si puede ser, con las sábanas de Holanda. ¿No ves la herida que tengo desde el pecho a la garganta?	35    40	– Compari i vuei murì tal me jet, desentimintri. Sa è pussibil, di fiar, e cu'ì pleons di Olanda. Ioditu se ferida dal sen al gosarò?	35    40
– Trecientas rosas morenas lleva tu pechera blanca. Tu sangre resuma y huele alrededor de tu faja Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa.	    45	– Tresinta rosis scuris ta la blanca ciamesa. Il sanc al <...> e a odora intor da la to fasa. Ma jo i no soi pi jò, ciasa me a no è me.	    45

Il *mocito*, dunque, cambia la sua richiesta manifestando il desiderio di morire «decentemente en mi cama», che nella traduzione di Pasolini subisce l'inversione «tal me jet, desentimintri»

<sup>52</sup> Idd., *Introducción*, cit., p. 68.

<sup>53</sup> C. Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, cit., p. 125.

dando vita a un ottonario assonanzato con il verso precedente. Il giaciglio assume tuttavia una configurazione ben precisa, infatti esso, «de acero si puede ser, | con las sábanas de Holanda», allude chiaramente alla risonanza funebre dei metalli e della «sábana», che ricomparirà nel celebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Per quanto concerne l'ambito lessicale, «sa», «possibil» e «fiar» si discostano naturalmente dalla forma friulana dal momento che essa è intrisa di quel veneto parlato *di cà da l'aga*, cioè sulla sponda destra del Tagliamento, e dell'italiano letterario, che resta il codice di riferimento per il poeta-traduttore. Sempre inerente al lessico, il termine «pleon», invece, manifesta qui la sua natura polisemica traducendo tanto «manta» quanto «sábana», che peraltro indica la ferita riportata dal giovane gitano «desde el pecho a la garganta».

Per mantenere invariato lo schema metrico di settenari, interrotto solamente dall'ottonario del v. 36, Pasolini riduce al minimo l'elaborazione del verso sostituendo la relativa «que tengo» con il dimostrativo «se», ed elimina la negazione che introduceva la domanda retorica. Ne scaturisce una più asciutta e disadorna domanda «ioditu se ferida | dal sen dal gosaròt?», di cui l'ultimo termine, indicante il gozzo, mostra una certa prossimità tanto con il friulano *gose* quanto con il veneto *gòso*. Nella risposta del *compadre* figura un'iperbolica metafora floreale di ascendenza barocca che evidenzia il contrasto cromatico tra il colore del sangue e quello che «leva tu pechera blanca», semplificato in Pasolini nel complemento «ta la blanca ciamesa», che in parte scarnifica l'espressionismo del verso lorchiano. I versi successivi presentano un *signum crucis* nella traduzione proprio in corrispondenza del verbo spagnolo «rezuma», che significa emanare o trasudare riferito in questo caso al sangue, mentre «faja» è reso con la forma degeninata «fàsa» rispetto al friulano standard «fasse». Nonostante l'insistenza del giovane, la risposta del padre si arena sulla constatazione dell'impossibilità di agire in balia delle forze oscure che percorrono il *Romancero*: «la “pena negra”, la “soledad sin descanso”, el dolor de cauce remoto que mantiene despiertas las cosas y no está presente en el espíritu». <sup>54</sup>

– Dejadme subir al menos	– Lassimi vegni su
hasta las altas barandas	fin ai als balconùs
¡dejadme subir! dejadme,	lassimi, ah, vegni su
hasta las verdes barandas. 50	fin ai vers balconùs. 50
Barandales de luna	«...» da la luna.
por donde retumba el agua.	dulà c'a l'aga suna.

L'estesa seconda strofa si conclude con sei versi teatrali dal pathos crescente in cui l'innamorato riprende parola supplicando il padre della ragazza affinché lo lasci salire «hasta las verdes barandas». Il desiderio impellente di arrivare a casa e vedere la «niña amarga» si manifesta al v. 49, dove all'esclamazione si accompagna l'iterazione del verbo, sostituito in Pasolini per necessaria *brevitas* dall'interiezione, che peraltro è ampiamente ricorrente in Lorca. Nonostante tale alterazione della sfumatura semantica, non viene compromessa in alcun modo l'identificazione dei tre elementi cardinali, «barandas», «luna» e «agua», che, anzi, il poeta-traduttore correla strutturalmente grazie all'identità di rima. Ciononostante, la versione pasoliniana si dimostra ulteriormente incompleta proprio al v. 51, dove il termine «barandales», cioè ringhiere, resta privo di traduzione. Al verso seguente, invece, lo spagnolo «retumba» restituisce anche foneticamente

<sup>54</sup> Ivi, pp. 38-39.

l'impressione dello sprofondamento e dell'annegamento, che la traduzione, occupata a ricreare la rima, non riesce a rendere con «suna», calco della versione di Bo.

Ya suben los dos compadres hacia las altas barandas.		A van su i doi comparis fin in alt sui pajols.	
Dejando un rastro de sangre.	55	Lasant un fil di sanc	55
Dejando un rastro de lágrimas.		Lasant un fil di lacrimis.	
Temblaban en los tejados Farolillos de hojalata.		A trimavin sui cops lampionùs di lata.	
Mil panderos de cristal herían la madrugada.	60	Mil tamburs di cristàl a ferivin l'aurora	60

La terza strofa, che consta di soli otto versi nell'edizione di Bo, riporta in primo piano la dimensione narrativa che si sviluppa con la salita dei «dos compadres | hacia las altas barandas», di cui Pasolini muta il complemento diretto rendendolo indiretto in «fin in alt sui pajols», variante lessicale del già impiegato «balcon». I vv. 56–57 sono costruiti secondo il parallelismo «sangre»–«lágrimas» che indica le tracce lasciate dai due uomini mentre salgono in casa, uno sanguinando e l'altro piangendo. In Pasolini «rastro» è tradotto con «fil», una lieve variazione sul testo lorchiano dal cui significato originario tuttavia non si discosta, mentre il termine «lacrimis» manca della sonorizzazione della velare, che è tipica del friulano di Pasolini in questo contesto. Chiudono la strofa due immagini spalmate su quattro versi, di cui nella prima, contenuta nell'unico senario della strofa, figurano dei lampioncini di latta che «a trimavin sui cops», traducendo metonimicamente «los tejados». Della seconda invece, come dice lo stesso Lorca, il significato deve rimanere oscuro e non si può spiegare, nonostante i «panderos de cristal» rimandino al tamburello suonato da Preciosa nell'omonimo componimento lorchiano. Pasolini riprende il settenario lasciato al v. 57 e traduce quest'ultima immagine simbolica mantenendo intatto il quoziente di oscurità e mistero insito nel testo di partenza.

Verde que te quiero verde, verde viento. Verdes ramas. Los dos compadres subieron. El largo viento dejaba en la boca un raro gusto	65	Verd ch'i ti brami verd verd àiar, verdís ramis. Sevin su i doi comparis. Il lunc vint a lassava in bocia un stran savòur	65
de hiel, de menta y de albahaca. ¡Compadre! ¿Dónde está, dime, donde está tu niña amarga? ¡Cuántas veces te esperó! ¡Cuántas veces te esperara,	70	Compari! Dulà èisa, dimi la nina amara? Quant c'a ti à spetàt. Quant c'a ti ò spetàt, musa fres-cia, nigra testa in chistu verd balcon!	70
en esta verde baranda!			

Nei primi versi della penultima strofa fa il suo ritorno quella voce fantasmica che proviene da spazi indefiniti portando con sé una duplice traccia, colta e popolare, e avvolgendo «todo el romance en un velo de irrealidad y pesadilla». <sup>55</sup> Poi dinanzi agli occhi dei «doi comparis», posposti al verbo nella traduzione, spira «el largo viento» che lascia nelle loro bocche l'amaro sapore di

<sup>55</sup> Ivi, p. 226.

«fièl, menta e basiilc», senza la ripetizione della proposizione «de». Riprende invece la sezione dialogica al v. 67, quando il *mocito*, impiegando il *tuteo*, domanda al padre dove si trovi la «tu niña amarga», la cui correlazione con la morte per acqua è già presagita dall'attributo che l'accompagna. La versione pasoliniana riduce allo scheletro il senso di sospensione e di attesa creato dall'iterato «donde está» e dalla frapposizione dell'imperativo «dime» nell'originaria domanda lorchiana.

Nella risposta del *compadre* gli interventi di Pasolini, oltre all'eliminazione dell'anaforico «veces», risultano evidenti soprattutto al v. 70, dove la traduzione riporta una significativa variazione rispetto al testo *source*. «Quant c'a ti ò spetà», infatti, attribuisce la condizione di indugio e di attesa al padre della ragazza, mentre nel *Romance* di Lorca è lei che avendolo aspettato invano si toglie la vita morendo annegata, come la *niña* di *Poeta en Nueva York*. Dopo i due senari di Pasolini seguono i mutati tratti distintivi con cui si identifica la ragazza, ovverosia da un lato l'assonanzata «musa fres-cia, nigra testa», la cui vitalità è sopraffatta dal colore nero, e dall'altro il «balcon» illuminato dalla mortale luce verde della luna.

Sobre el rostro del aljibe, se mecía la gitana.		Tal vuli da la vas-cia a si mouf la gitana.	
Verde carne, pelo verde,	75	Verde ciar, verda testa	75
con ojos de fría plata.		cun vui di frèit arzent.	
Un carámbano de luna		Un <...> di luna	
la sostiene sobre el agua.		la ten su sora l'aga.	
La noche se puso íntima		La not a si fá íntima	
como una pequeña plaza.	80	coma un pìsul curtif.	80
Guardias civiles borrachos		Carabiners bevùs	
en la puerta golpeaban.		a batin ta la puarta.	
Verde que te quiero verde.		Verd ch'i ti brami verd.	
Verde viento. Verdes ramas.		Verd aiar, verdìs ramis.	
El barco sobre la mar.	85	La barcia sor'il mar	85
Y el caballo en la montaña.		Il çaval in muntagna.	

L'ultima strofa si apre con la gitana che «a si mouf» – mentre in Lorca «se mecía» – «tal vuli da la vas-cia», cioè sopra il centro del pozzo, luogo angosciante e profondo in cui, insieme alle «hondas cisternas»<sup>56</sup> (*Poema de la soledá*), giacciono inermi i corpi dei morti per acqua. Pasolini, per non modificare la struttura metrica della strofa, traduce «sobre» con il monosillabico «tal» e non con «sora», come farà al v. 78, poi sceglie «vas-cia» per tradurre «aljibe» e «vuli» per «rosto», non alterando in alcun modo il significato della metafora pur cambiandone i referenti. Nei due versi seguenti ricompaiono invece «verde carne, pelo verde» e «ojos de fría plata», tratti identificativi della donna che il poeta-traduttore ripropone nella versione friulana in due settenari identici a quelli dei vv. 7-8. Più avanti il «carámbano de luna», che «la ten su sora l'aga», non viene tradotto da Pasolini, il quale procede verso la notte intima paragonata al «pìsul curtif», cioè il cortile che rimpiazza la lorchiana «pequeña plaza». In questa strofa la versione realizzata dal poeta-traduttore bolognese è quasi del tutto priva delle assonanze che caratterizzano il testo di Lorca e mantengono tra loro legati gli elementi maggiormente significativi. L'ultimo cambiamento significativo nel testo pasoliniano è ravvisabile al v. 82, dove l'originario sintagma «en la puerta» viene

<sup>56</sup> F. García Lorca, *Obras completas*, cit., p. 167.

postposto al verbo «a batin», ripristinando l'ordine SVO proprio in corrispondenza dei settenari che concludono la vicenda dei tre gitani sui quali si è abbattuta la *Pena negra*. Dopo i colpi alla porta delle «guardias civiles borrachos», per eccellenza antieroi e nemici dei gitani, l'atmosfera onirica introdotta nei primi quattro versi ritorna dando vita a una struttura ad anello e dissolvendo nella sua opacità il *mocito* e il *compadre*, «el barco sobre la mar» «y el caballo en la montaña». Si tratta, come afferma Scamuzzi, della «più chiara manifestazione che il canto dell'umanità sofferente può portare al secolo della crisi».<sup>57</sup>

#### 4. Bozze per un ritratto di Pasolini traduttore

Il traduttore di poesia, «anche se finge ossequi alla natura, all'oggetto e quindi al testo di partenza, in pratica opera in vista del testo d'arrivo».<sup>58</sup> Sulla scorta del ritratto fortiniano del traduttore, con lo sguardo teso verso la foce e le spalle voltate alla sorgente, il testo d'arrivo, che necessita primariamente di un'analisi comparativa con il testo di partenza, in ultima analisi merita anche un'autonoma e indipendente valutazione critico-qualitativa.<sup>59</sup> L'ipotesi di Fortini, come ammette lo stesso autore, non è scevra di dubbi e di riserve, benché, nonostante la sua provvisorietà, sembri applicabile al caso di Pasolini. Nelle sue versioni da Lorca egli rivolgerebbe chiaramente il suo orientamento verso il *target context*, – si badi, dunque, non solo verso il testo –, in quanto la «letterarizzazione della lettera», come la definisce Berman, sarebbe motivata da ragioni letterarie ed extra-letterarie ambedue individuabili nella scelta del friulano. Riavvolgendo il nastro si può fare ritorno con maggiore indugio sulle parole dello stesso Pasolini, il quale, accantonando le questioni meramente letterarie, afferma a proposito delle traduzioni che «la dignità del friulano sarebbe egualmente dimostrata anche da una mediocre riuscita di una simile operazione».<sup>60</sup> È dunque lecito domandarsi se si possa parlare di traduzione etnocentrica o di acculturazione seguendo la prospettiva extra-letteraria, e se piuttosto la lettera, scalzata dal suo centro di gravità, mantenga ancora la sua centralità o si defili dirigendosi verso una parziale autonomia del testo di arrivo rispetto a quello di partenza. Non è certo semplice fornire una risposta sistematica e universalmente valida, benché nel binomio letteralità-letterarietà Pasolini sembri propendere per quest'ultima, meno interessato a una resa letterale del testo quanto più incline a una sua ri-scrittura. Il bisogno di ricostruire analogicamente in friulano, e non di tradurre, non scaturisce dalla distanza o dall'incomunicabilità tra le due lingue, bensì dall'intenzione chiara di innestare i propri moduli poetici sulla voce e sulla scrittura di Lorca. Sfruttando alcuni punti di contatto, come il largo impiego del settenario e le corrispondenze fonosimboliche ricreate *mutatis mutandis* nella traduzione, il dantesco legame musaico si disgrega «ricomponendosi poi nel testo d'arrivo ma con altra gerarchia».<sup>61</sup> Lo straniamento che ne deriva è ben visibile nelle versioni pasoliniane, in cui la traduzione si configura innanzitutto come un'operazione di selezione che privilegia alcuni aspetti invece di altri. Del resto, la traduzione pone sempre un

<sup>57</sup> I. Scamuzzi, *L'eterno canto della Pena: Adorno, Garcia Lorca e il Cante Jondo*, in G. Sertoliet al. (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 558.

<sup>58</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Trinato, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 118.

<sup>59</sup> Ivi, p. 85.

<sup>60</sup> P.P. Pasolini, *Dalla lingua al friulano*, cit., p. 283.

<sup>61</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 116.

problema di forma e di stile rispetto a cui il traduttore delinea una propria personale «gerarchia di elementi»<sup>62</sup> che non rispecchia necessariamente quella presente nel testo di partenza.

Considerando invece l'aspetto meramente letterario, il movimento di allontanamento dall'originale compiuto dalla traduzione accentua lo scavo nei più profondi antri della parola, laddove risiede «la lingua pura che è stata esiliata».<sup>63</sup> La prossimità *de lonh* tra lingua traducete e lingua tradotta, cioè l'«albergo nella lontananza»,<sup>64</sup> è infatti l'elemento essenziale affinché l'estraneo si apra al proprio spazio poetico, e dunque linguistico, preservando nella sua manifestazione un vento di novità. Inoltre, tale carattere della traduzione risulta ulteriormente accentuato se all'incontro tra le lingue poetiche si aggiungono anche quelle private – come il friulano di Pasolini – le quali sono foriere di significati estranei alla dimensione letteraria, capaci di spiegare da una diversa prospettiva le sue motivazioni estrinseche, cioè non rintracciabili nel testo. Le traduzioni in friulano da Lorca richiedono, dunque, la fissità di uno sguardo che, con un occhio sul testo e uno sul mondo, possa elaborarne gli innumerevoli stimoli da sintetizzare in un'immagine complessa, magari caleidoscopica.

<sup>62</sup> Ivi, p. 124.

<sup>63</sup> Ivi, p. 16.

<sup>64</sup> A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, trad. it. di G. Giacometti, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 62.