



N.º 38-39

Invierno 1996

*DIRECTORA*

Emma Pérez Coquillat

*CONSEJO DE REDACCIÓN*

David Pujante

Antonio Durá

Emma Pérez Coquillat

*CONSEJO ASESOR*

Francisco Brines

José Manuel Caballero Bonald

Jaime Siles

Luis Antonio de Villena

*DISEÑO Y MAQUETACIÓN*

Pedro Manzano

*IMPRIME*

EL TALLER - Ingramur, S.L

D.L. MU-737-1983

I.S.S.N.: 0211-8149

IL SECONDO NOVECENTO

POESÍA

**ATTILIO BERTOLUCCI**

**GIORGIO CAPRONI**

**VITTORIO SERENI**

**MARIO LUZI**

**ANDREA ZANZOTTO**

**GIOVANNI GIUDICI**

**GUIDO CERONETTI**

**VALERIO MAGRELLI**

TRADUCCIÓN Y SELECCIÓN DE TEXTOS:

Pedro Luis Ladrón de Guevara: *Giorgio Caproni - Valerio Magrelli*

Carmelo Vera Saura: *Attilio Bertolucci - Vittorio Sereni*

Carlos Vitale: *Mario Luzi - Andrea Zanzotto*

Antonio Pablo Zamora: *Giovanni Giudici - Guido Ceronetti*

COORDINACIÓN DEL NÚMERO:

Pedro Luis Ladrón de Guevara, David Pujante y Carmelo Vera Saura

**Derroteros de la poesía italiana de postguerra**

La poesía italiana de este siglo podría caracterizarse, entre otras cosas, por dos fenómenos que la atraviesan: por un lado, nos sumerge en temas y motivos propios de la realidad cotidiana, de elementos reales, tangibles, sin que falten temas sublimes o conceptuales; por otro, nos ofrece una tensión entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano o hablado. La primera característica es ya visible en Giovanni Pascoli (1855-1912), continúa con los crepusculares, Gozzano, Govoni y otros, conecta con la generación de los años treinta que aquí se traduce, Bertolucci, Sereni, Luzi, y más tarde con Zanzotto, Giudici y recientemente con Magrelli. La tensión entre lenguaje literario y hablado estaba también ya presente en Pascoli, aunque éste último provenga más de la memoria popular, de cantos romañolos o campesinos, por lo que será Gozzano quien dará un paso más al, mezclar, como declaraba Montale, lo «literario y lo prosaico».

Pero la tensión entre lenguaje literario y hablado se hace más evidente y se explota en su mayor grado a partir de esta tercera generación o generación de los años treinta, pero en sus publicaciones de postguerra, a partir de los años cincuenta. Sin embargo, cada poeta explota las posibilidades de esta amalgama de manera diferente. Existe, pues, una tendencia a partir de los años cincuenta de escribir poesía acercándose a un tono de lengua media, lejos de la poesía pura ungarrettiana o quasimodiana que pretende lo absoluto, lo mítico, lo no cotidiano. En los años de postguerra la poesía italiana se aparta de toda manifestación retórica de poesía pura, ya que según los nuevos poetas era una poesía de la ausencia, de lo no real, mientras con la nueva realidad era necesario una expresión más adherente a la vida humana. Pero esta tendencia se acentúa aún más a partir de los años setenta y ochenta, con el advenimiento de la poesía neovanguardista y de alguno de sus filones, baste señalar la poesía de carácter narrativo de Elio Pagliarani en *La chica Carla* (1960) en su reciente *Balada de Rudi* (1995). En la primera se nos narra la vida de una empleada de Milán mezclando diferentes registros de lenguaje: hablado-coloquial, realista, narrativo, cronístico, intercalando citas, para terminar, superado el drama psicológico de la joven, con un lenguaje puro, esencial.

Sin embargo, la tendencia a una poesía que quiere «ser prosa sin querer serlo» y un lenguaje conversacional debe tomarse con precauciones, pues aparece mezclada con un sintaxis y un léxico literarios. La poesía italiana se encuentra tan arraigada a

una fuerte tradición que va desde Dante y Petrarca hasta Leopardi, Pascoli o D'Annunzio que no puede ni sabe prescindir de ella. Por ello ambas tendencias, la tradición literaria y la propensión hacia una lengua media hablada, prosa o confidencia, se amalgaman para formar una libertad expresiva individual y heterogénea. Esta narrativa implica una asunción de ideología respecto al mundo, pues quien cuenta rinde cuentas con la realidad.

Pasolini, que en la revista *Officina* había acusado al lenguaje italiano de petrarquista y esclerotizado en la tradición, y de ser autónomo respecto al lenguaje hablado, intenta, junto a Pagliarani, superar el lenguaje tradicional. Neorrealismo y experimentalismo convergen en la búsqueda de una poética opuesta a la poesía hermética, el primero instaurando una nueva relación con la realidad, el segundo estableciendo en lugar de una estructura ideológico-estilística fija otra sin certidumbres definidas, e intentando no quedar anclado en el neorrealismo. Problematiza la realidad y el lenguaje bajo el prisma ideológico. En su artículo «La libertad estilística» de 1957 ve en el neoexperimentalismo una zona franca donde se confrontan neorrealismo y posthermetismo, más allá del canon tradicional. Pasolini rechaza el mundo exquisito y refinado de la poesía hermética y favorece un lenguaje en contacto con otros lenguajes y con la realidad. Es un experimentalismo problematizado, dramático, que pretende llevar la poesía al nivel de la prosa. Para Pasolini, como luego dirá Sanguineti en *Ideología y lenguaje* (1965), el lenguaje es ideología, no puede ser neutro. En *Las cenizas de Gramsci* (1957) adopta el terceto encadenado como forma tradicional (retomado de la *Divina Comedia* y en Pascoli) en oposición a la poesía pura, la cadencia hablada se entrecruza al lenguaje literario, el verso se hace expresionista para definir su espíritu trágico, la narración realista se hace descriptiva, la ideología contradictoria, ama y odia a Gramsci y al proletariado, el subjetivismo es omnipresente, pero no se define ni ideológica ni estilísticamente, sino que crea una conmixión de elementos heterogéneos.

Pagliarani no sufre la laceración ideológica de Pasolini, sino que lo experimental es para él el lenguaje. *La chica Carla* es una crónica narrativa de observación minuciosa en la realidad que entronca con una línea lombarda de empeño civil, de conciencia crítica, sin una fuerte ideología. En lugar de ésta adopta la ironía sin énfasis, como el asignar comportamientos mecánicos al hombre propio de la gran ciudad y de la modernidad.

Es obvio que la Segunda Guerra Mundial y la nueva realidad de la postguerra influyen decisivamente en la poesía de estos escritores. La tragedia estará presente de diversas formas en todos estos poetas, a veces como ausencia, como olvido voluntario, como en Bertolucci. La guerra y el cambio del progreso industrial y urbano que en los cincuenta y sesenta se lleva a cabo en Italia son telón de fondo de muchos de estos poetas. El poeta moderno, desde Leopardi, y no sólo desde Baudelaire como expone Hugo Friedrich en su *Estructura de la lírica moderna*, se siente tan desterrado, un extraño en tierra propia, un *flâneur* sin meta fija, un *voyeur* exiliado. Así se sienten los poetas de postguerra.

En Bertolucci encontramos un tono medio, epicúreo, resignado, diletante y lejos de la poesía sublime para expresar su temor ante el fluir del tiempo en *La cabaña india* (1951-55), su primer libro de madurez, que entronca con Pascoli y Carducci, en oposición, como Pasolini, a la poesía pura. Esta idílica elegía se complica anímica y sintácticamente en *Viaje de invierno* (1971), pero no a causa del nuevo experimentalismo del que hablaba Pasolini, sino por causas biográficas personales, por ello el viaje de invierno deviene un viaje de infierno, el impuesto que paga el poeta ante el paso de la vida y la disgregación de la afectividad familiar y consanguínea, aunque es también un experimentalismo que se opone a una sociedad homogeneizadora. Precisamente para recomponer este cuerpo familiar y para dejar clara su oposición a la línea de poesía simbolista y hermética, Bertolucci quiere hacer prosa la poesía en *El dormitorio* (1984-88), diario biográfico en verso que cuenta los eventos desde sus antepasados hasta 1951 en que el poeta se traslada a vivir de Parma a Roma. Como es visible en el capítulo aquí traducido el verso narra sin dejar de ser lírico-descriptivo, más que ideológico. Pero su ideología de la vida está implícita. Bertolucci es un poeta fuera de la historia, por ello aunque el capítulo narre un episodio traumático de final de la Segunda Guerra, apenas el poeta entra en polémica con este horror bélico, a pesar de que familiares suyos mueren quemados en sus casas a manos de las hordas nazis alemanas. A Bertolucci le importa la poesía y no la realidad, el dormitorio y no el campo de exterminio, la historia camina paralela al poeta sin que nunca le interfiera. La única historia que le interesa («divina egoísta» le llamaba Sereni) es la preservación de su historia privada, los lazos y afectos familiares ante la realidad hostil del mundo que sucumbe. Esta defensa a ultranza de lo privado ante la historia se delineaba en cierto modo en la poesía de Pascoli, uno de los modelos subyacentes a toda esta generación de postguerra.

La poesía de Caproni ya nace con sus primeros libros *Como una alegoría* (1936) y *Baile en Fontanigorda* (1938), un poco como los del primer Bertolucci, ajeno a la poesía hermética de los años treinta y volcado hacia un uso personal del lenguaje medio y cotidiano en breves estampas pasiajísticas de relación directa con la naturaleza y con el sentimiento amoroso, como se refleja en *A una joven esposa*, aquí traducido. Se dan la mano lo popular y lo cotidiano, lo prosaico y lo literario, siempre con una forma métrica cerrada. El gusto por la musicalidad de la poesía, por la *canzonetta* regularmente rimada, presente en esta época, no lo abandonará nunca. A partir de los *sonetos del aniversario de Cronistoria* (1943) su poesía se distiende hacia el endecasílabo y es influenciado por los modos herméticos. Con *El paso de Eneas* (1956) y *La semilla del llanto* (1959) alcanza su madurez. Génova, su ciudad de adolescencia, es la protagonista de estos libros, y el viaje es la metáfora por excelencia que retoma de Baudelaire, el viaje hacia la nada o hacia la muerte en versos que se extienden. El poeta, como Eneas con el que se identifica para preservar su identidad, se siente exiliado, amenazado, e intenta salvar, en una epopeya familiar, lo único que tiene de auténtico de la vida: los familiares y la Génova mitificada y popular de su juventud, contra la mezquina realidad de los años cincuenta. La figura de la madre es la protagonista de *La semilla del llanto*, recordada desde que era joven y considerada

como madre-novia del poeta. Con *El muro de la tierra* (1975), cuyo título, al igual que *La semilla del llanto* provienen de Dante, se insiste en la pérdida de la identidad, sobre la condición del exiliado y de la vida como viaje en un mundo que lo transporta inexorablemente hacia la muerte. Para ello el poeta en *El franco cazador* (1982) se convierte en cazador que apela a Dios para que lo socorra, un Dios existente-inexistente ya que muere en el momento en que el hombre lo piensa: «Cazador, la presa/que buscas, jamás la vi yo.// –Calla. Dios existe sólo/en el momento en el que lo matas». (*Réplica*). Una actitud de estoicismo rezuma por esta última poesía caproniana. Dios es el padre que interfería ante la relación madre-hijo de *La semilla del llanto*. Este sentido de la orfandad se acentúa en su libro póstumo *Res amissa* (1992), cuyo título alude a la derrota de la vida.

Sereni, que había iniciado su periplo poético con devaneos líricos con la poesía pura en *Frontera* (1941), cuyo título alude al origen geográfico del poeta, que vive entre la Europa libre (Suiza) y la Italia fascista. Pero también la frontera tiene un valor simbólico como barrera que divide la juventud (simbolizada por la primavera) de la madurez (simbolizada por el verano) que desemboca en la muerte. El lago se convierte en un paisaje sonriente y emblemático, pero también espejo narcisista del yo, que está amenazado por el presagio de la futura guerra y por las sombras siempre presentes de los muertos que no están nunca en paz (de nuevo el modelo es Pascoli). Es un poemario de dictado lípido, sin decorado ni metafísica, que siente, como Bertolucci, el ciclo de las estaciones como temporalidad que amenaza. *Diario de Argelia* (1947) está compuesto con motivo de su prisión por los Aliados en el país africano (1943-45). A causa de este exilio involuntario Sereni sentirá un remordimiento en toda su obra por no haber luchado y vivido en la Resistencia italiana. El diario de la guerra fratricida, una forma de desmitificar a la vieja Europa libre de *Frontera* y una forma de denuncia de un «hijo en fuga» que tiene como único enemigo el dolor (*Italiano en Grecia*). Este hijo de su tiempo representa a toda una generación frustrada: la prisión es metáfora misma de la vida que deja al poeta en la marginación y el extrañamiento, y que lo aleja del compromiso de otros poetas como Quasimodo o Gatto. Con *Instrumentos humanos* (1965) Sereni nos ofrece su mejor poesía, una obra compleja y áspera que refleja esa otra realidad que existe más allá del progreso y del bienestar de la sociedad de consumo, en la que los hombres siguen prisioneros tras el muro de la fábrica (el poema *Una visita en fábrica* es un buen ejemplo). Los instrumentos son los que, en su sentido artesanal, el hombre ha empleado para poder subsistir. El lirismo de su etapa anterior se abre paso a una sintaxis de tipo narrativo pero laberíntica como reflejo de los vaivenes del flujo de conciencia, porque para Sereni la poesía tiene la capacidad de conocer la realidad, precisamente de la reflexión y de la fatiga que conlleva esta misión del poeta nace la belleza lírica. El léxico es muy cuidado y seleccionado, aunque introduzca elementos del habla cotidiana o de jergas, como la del deporte. Pero al mismo tiempo Sereni siente la temporalidad como repetición del existir y como pérdida de la identidad del yo, produciéndose un desdoblamiento del sujeto que siente de este modo su extrañamiento de sí mismo y de su tiempo. Esta pérdida de identidad se acentúa en el diálogo con los

difuntos familiares o amigos, y con el paso del tiempo (*Aun sobre la carretera de Zema*), ante el que el poeta pierde su fe en las ideologías, y casi en la poesía, último bastión de todo poeta. Su única fe será entonces la *Estrella variable* (1981), a la que confía su destino perdido y frustrado. La cotidianidad del poeta está entonces poblada de fantasmas del pasado que lo atenazan y no lo dejan vivir en paz (*Será el tedio*), de diálogos con seres espectrales con los que comparte un espacio de muerte (*Autopista de la Cisa*) y de un sentido de alienación existencial.

En 1952 Luciano Anceschi (contertulio de Sereni en el Blu Bar de Milano, junto a Solmi, Bo, Erba, Antonielli, Spagnoletti, etc.) publicó una antología titulada *Línea lombarda*, en la que daba cabida a poetas insertos en una tradición del moralismo «lombardo» como Sereni, Erba, Orelli, o Rebora, que se remonta a escritores como Parini o Manzoni. Aunque cada uno de estos poetas se diferencian entre sí los acomuna una desconfianza hacia el valor estético puro de la poesía en detrimento de un moralismo y una ética reflexiva sobre la vida y el mundo, en donde aunque el yo es el que dirige y ordena el texto son las cosas de la realidad las que se imponen sobre el poeta, siguiendo la línea de Montale. Dentro de esta línea participa el moralismo político de Raboni o el moralismo irónico de Giudici.

Giudici, aunque lugar que ha vivido en Roma y en Torino, reside en Milano, capital de la literatura italiana desde el destronamiento de la Firenze de los años treinta y cuarenta, a la que también se transfirió Montale en 1956 para colaborar en el *Corriere della sera*. Periodista, traductor aguerrido y técnico de la Olivetti, encarna al intelectual moderno injertado en el engranaje de una sociedad capitalista en la que se siente muerto en vida, como Sereni, y ahora con nostalgia otra sociedad. La contradicción y la máscara son elementos esenciales de la poesía de Giudici. Acorde con la línea pascoliana-montaliana el yo del poeta va desapareciendo poco a poco en esta poesía, ante lo cual el poeta crea otras máscaras de personas que lo objetivan. La ironía, el patetismo, a veces masoquista y victimístico, la confianza conversacional están ya presentes en *La vida en versos* (1965). La contradicción ideológica entre educación católica (así se titula uno de sus poemas) y esperanza en el cambio revolucionario (visto como impuesto y no voluntario) marxista no se problematiza en el plano de las ideas sino de la interioridad psicológica-existencial, como sucede en *Una tarde como tantas otras*. Aquí el poeta se equipara a un hombre de la masa ciudadana, desublima el lenguaje, pierde el derrotero del futuro, prefiere traicionar(se) antes que indefectiblemente ser fiel a mitad, la bondad se convierte en miedo, se autocompadece, oscila entre el conformismo pasivo y la rebelión, en un doble juego del que el poeta es consciente. A partir de *Autobiología* (1969) *Oh, Beatriz* (1972) y *El mal de los acreedores* (1977) el yo del poeta se convierte en máscara en diversos personajes, entre ellos el personaje de Madame Bovary de *Madame Bovary c'est moi*, a través de la cual el poeta expresa su propia condición de frustración permanente encarnándose en la frustración vivida desde el nacimiento por el ser femenino. Palabras desgastadas por el uso de periódicos, televisión, publicidad, etc., contribuyen a esa tenencia hacia la lengua hablada standard, a la que se pretende al mismo tiempo parodiar. La poesía para Giudici es todavía el único lenguaje que resiste a la destrucción de los lenguajes, es la

«más solitaria defensa de la palabra humana, es la antítesis de la sociedad de la información total», como declara en una entrevista de 1987. A partir de *Oh Beatriz* la narrativa va desapareciendo en favor de una dicción más directa y natural, aunque con algunas muestras de estilo narrativo-onírico, como en *Descripción de mi muerte*, en donde el poeta ensueña su muerte como rebelión de ser el «niño bueno» que ha seguido a Beatriz (símbolo de madre y esposa) durante la muerte en vida. El doble del poeta elige en sueños transgresivamente «vivir su muerte», rebelarse, y no, en un juego de palabras, vivir la muerte como hasta entonces había hecho. Es la única alternativa a la existencia, que se ve amenazada real y simbólicamente por los acreedores de una sociedad inhumana en *El mal de los acreedores*. La única vía de escape a esta imposibilidad de vivir se encuentra en convertirse en otro en *El restaurante de los muertos*, de 1981, que continúa en *Luz de tus misterios* (1984) en donde sueños, historias diversas de amor, cada vez más tristes y cansadas, escrituras sin signos se entremezclan.

Luzi comienza siendo uno de los abanderados de la poesía pura florentina con sus primeros libros en los años treinta, pero a partir de *Primicias del desierto* (1952) y de *Honor de la verdad* (1957), en correspondencia con los nuevos tiempos de postguerra en que la poesía se abre al otro, su poesía se hace más discursiva y reflexiva y, por tanto, más cercana al lenguaje hablado y a un interlocutor al que se dirige. El preciosismo de las figuras de arte de su primera poesía da paso a las nuevas figuras humanas oprimidas y humilladas dentro de un paisaje toscano desértico, atrasado y preindustrial. Una realidad (vero) a la que el poeta rinde (onore) su verdad poética. El poeta se convierte en un testimonio y peregrino callado. Con resignación, pero sin desesperanza el poeta no abandona su tendencia a la reflexión trascendente, típica de un poeta que se debate entre una visión religiosa y un humanismo immanente que ve efímero cuanto le rodea. Su léxico se hace más filosófico y ensayístico. Estos elementos, junto con otros como el recuerdo de sus difuntos propio de todos estos poetas, aparecen en *En la inminencia de los cuarenta años* de una manera resignada, sin aspavientos. A partir de *En el magna* (1963) su poesía tiende al prosaísmo, al verso ininterrumpido, a la reflexión y al diálogo dilatado, a la representación de personajes y pliegues de la cotidianidad, como se presenta en *Ménage*, pero vistos como si estuvieran fuera del tiempo, como si fuesen fruto de la relación dialógica de su pensamiento, porque aunque haya diálogo en realidad es el poeta el que maneja el turno de las voces que son su voz. Esta propensión desembocará más tarde en textos poético dramatizados, como el *Libro de Ipazia* (1978). En *Sobre fundamentos invisibles* (1971) continúa su indagación existencial de comunicación en el que lo espiritual (el fundamento invisible) es la base de su visión del mundo. La identificación de los opuestos es una de las formas de exposición de su universo poético, todo es bueno y malo, falso y verdadero, pero bajo una visión de lo trascendente y escatológico. Las dudas, las afirmaciones y negaciones, lo que continuamente está cambiando para acoger algún sentido que quede en las voces de los hombres de forma fragmentada es cuanto se nos ofrece en *Al fuego de la controversia* (1978) y *Por el bautismo de nuestros fragmentos* (1985).

Zanzotto es un poeta que instaura una dimensión problematizada con la realidad y con la poesía que hacen de él el poeta de más difícil lectura. Apegado a su tierra véne-

ta natal, ésta se convertirá en eje incesante de su obra. En sus primeras obras *Detrás del paisaje* (1951), *Elegía y otros versos* (1954), *Vocativo* (1957), aun con reminiscencias de gusto de poesía alta y hermética, las evocaciones de paisaje suponen la búsqueda de un ámbito idílico incontaminado en el que el poeta desahogue su desasosiego y de terror ante la historia, com es natural hostil para quien ha sufrido la Segunda Guerra Mundial y la pérdida de amigos queridos. La naturaleza natal es su madre protectora, evocada como en la tradición poética petrarquista pero ya con elementos de reflexión cerebral mezclados a un abandono sin pensamientos, y con la conciencia de un lenguaje corrompido. La segunda época, que engloba *IX églogas* (1962), *La beldad* (1968) y *Pascuas* (1973), y la trilogía *El galateo en el bosque* (1978), *Fosfenos* (1983) e *Idioma* (1986), se caracteriza por una relación traumática y agresiva con la realidad y con el lenguaje, al haber reconocido el vacío de un paisaje y de un mundo que ya no son suyos, que cambian con el ritmo del progreso imparable arrastrando cuanto encuentran a su paso. Los «agotamientos nerviosos» influyen en esta nueva percepción alucinada y transgresora de la realidad. El yo desaparece y sólo los objetos existen. La belleza es lo único objetivo. El experimentalismo lingüístico de Zanzotto posee, pues, una base privada y los juegos del significante se llevan a su máxima radicalidad, hasta llegar al balbuceo o a la afasia: aliteraciones, figuras etimológicas, neologismos, latinismos, oxímoron, analogías, etc. La terminología poética acoge vocablos de registros filosóficos, científicos y tecnológicos, además de fórmulas del lenguaje de la publicidad, de los comics, o de los spots televisivos.

El lenguaje zanzottiano se ve amenazado por el lenguaje de los medios de comunicación, contra los que sarcásticamente se encarniza, ironizando sobre el conformismo y la separación operada entre lenguaje y realidad. La lengua de uso cotidiano y la de uso literario se han quedado vacías de contenido, de sentido y de valor. Su experimentalismo intenta penetrar en lo más profundo de la lengua (del inconsciente) por captar también lo más profundo y auténtico del ser humano. Al contrario de la neovanguardia de los años sesenta, que ha perdido toda fe en el poder reconstructivo de la palabra poética, ante lo cual sólo es posible mixtificar, distorsionar el nexo entre significante y significado a través de la ideología, Zanzotto todavía cree en el poder del lenguaje poético o al menos lo busca en su propio cuerpo-significante sin contactos con la ideología. No existe resquicio de idealismo para comprender la totalidad del mundo, ya que éste sólo es comprensible a retazos, en el distanciamiento irónico, fuera de la ideología (como en *Al mundo*), en una operación de excavación del lenguaje y del sentido. Pero el sentido está vacío, hay que formarlo, de ahí su incesante indagación regresiva en el lenguaje del niño (el «petèl»), de la lengua materna, del dialecto como zona franca, primigenia. Esa lengua materna representa a los que la han hablado, a los difuntos, es otro idioma opuesto al detritus que representa la lengua literaria y la realidad que le rodea, de ahí los continuos elementos de una naturaleza fósil (*Proteínas, proteínas*) que es el mundo moderno. Lenguaje y realidad coinciden, lenguaje e inconsciente (individual y colectivo) se entrelazan en la materialidad biológica del verso que busca un resquicio de vida, de sentido. Pero sólo hay huesos en el bosque del «Galateo». La única guía son las apariencias de los fosfenos, el dialecto, el

significante, el poeta como chivo expiatorio que se quema en el mismo incendio del signo poético. Pero, cómo no, también la fuerza del deseo del erotismo como exceso de la palabra (Zanzotto traduce a Bataille), como regresión al deseo preconsciente del «infans» hacia la madre, hacia la fuente originaria del placer. Por ello el huevo de *Pascuas* es el arquetipo de la regresión protectora de la vida.

No lejano de Zanzotto Magrelli acciona una poesía en la que el pensar sobre el propio acto de crear poesía se convierte en el centro de su obra, es decir, la reflexión metapoética, que nos remita también al arquetipo de la creación, al primer arquetipo de la vida, pero también a la página en blanco con la que se enfrenta el poeta, motivo mallarmeano. Su poesía retoma el campo semántico de la filosofía y de la ciencia. En Magrelli la naturaleza ha desaparecido por completo, sólo existe la naturaleza muerta de la cocinas, los baños, las tazas, los gritos, etc., la naturaleza moderna. Estamos ante una naturaleza fósil, arqueológica, geométrica en *Naturalezas y vetas*, que crea en sus analogías para indicar las enfermedades del poeta. Sólo hablan los objetos, el yo ha desaparecido, pero por el código de la lírica sabemos que el yo dirige y ordena esa metapoésía: sólo se puede escribir de cómo se puede escribir. La metamorfosis de las cosas reales es lo único objetivo, es decir, el cambio continuo, la forma cambiante, el significante. En *Ejercicios de tictología* (1992), que alude a la comunicación secreta de la poesía, el paisaje de la Roma magrelliana es, como la Pieve de Soligo de Zanzotto, un osario de putrefacciones de cosas y de palabras en un juego incesante. El cáncer es una de la imágenes de este tercer poemario como símbolo de la destrucción apocalíptica de Occidente. La prosa se mezcla con la prosa, el cuerpo del poeta está señalada por la enfermedad y la realidad es un caos. Incluso la traducción como metamorfosis, como cambio, es vista negativamente (*De «Contre la traduction, élégie», de Guillaume Colletet*), como copia que recrea lo que no es posible crear de nuevo: la poesía es una imitación, una traducción de la vida en peligro de extinción.

Magrelli también acoge temas de los medios de comunicación para retratar esa muerte de lo real, que siguiendo un poco a Baudrillard, está muerto, pues sólo vive lo virtual. Un claro ejemplo es *Ecce video*, en donde es encontrado muerto ante el televisor un hombre tras permanecer nueve meses en ese estado. La muerte ya no es real, es virtual, la realidad certifica su desaparición ante la imagen televisiva, que es, de forma irónica, la que huele a putrefacción, pues ha muerto en un continuo caos de imágenes, en el sinsentido del objeto-robot que actúa sin fin, que ofrece una carnavalización funeraria.

Naturalmente no están todos los que son ni mucho menos. Existen poetas coetáneos a los que aquí se traducen apenas conocidos en España: De Libero, Sinisgalli, Gatto, Fasolo, Solmi, Bigongiari, Parronchi, Betocchi, Carrieri, Barile, Laurano, Bodini, Scotellaro, Cattafi, Piccolo, Risi, Roversi, Valeri, Calogero, Raboni, Fortini, etc., y si hablamos de poetas más cercanos la nómina se haría interminable. Y todo ello sin nombrar a los poetas dialectales de este siglo nunca traducidos en España.



IL SECONDO  
NOVECENTO

POESIA

## Attilio Bertolucci

(Parma, 1911-)

Nacido en las afueras de Parma de familia burguesa agraria, católica por parte paterna, pagana por parte materna. Estudia Letras en la Universidad de Bologna, alumno del historiador de arte Roberto Longhi, ha enseñado en la escuela media historia del arte. En 1938 se casa con Ninetta Giovanardi, protagonista con nombre propio de sus poemas, aquí en el poema traducido. Estrecha amistad con Cesare Zavattini, Carlo Bo, Oreste Macrì y Vittorio Sereni, entre otros. En 1939 funda la colección de poesía La Fenice de la editorial Guanda en Parma, que promueve el conocimiento de la poesía mundial a través de traducciones. En 1943, durante la persecución nazi en Italia, se refugia durante un año con su mujer y su hijo Bernardo (1942) en la casa familiar de Casarola, en la montaña de los Apeninos. Precisamente el capítulo traducido narra esta experiencia. Pero excepto este paréntesis bélico la II Guerra Mundial apenas incide en la vida y obra bertolucciana. En 1951 se traslada a vivir a Roma, donde conoce a Pasolini, al que ayuda a publicar su novela *Ragazzi di vita*. En la capital romana trabaja en guiones de cine, colabora en periódicos (*Il Giorno*, *La Repubblica*) y en revistas (*Paragone*, *Palatina*, *L'approdo letterario*) y dirige la revista empresarial *Il gatto selvatico*.

Obra poética: *Sirio* (1929); *Fuochi in novembre* (1934); *La capanna indiana* (1955); *Viaggio d'inverno* (1971); *La camera da letto* (1984-88); *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993). Obra en prosa: *Arritmias*, Milano, Garzanti, 1991. Epistolario: Bertolucci/Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere, 1938-1982*, Milano, Garzanti. Traducciones en español: *Poemas* (1929-1993), Madrid, Libertarias, 1995 (trad. Carmelo Vera).

Bibliografía crítica: Sara Chérin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milano, La Salamandra, 1980 (entrevista-reportaje); Paolo Lagazzi, *Bertolucci*, Firenze, La Nuova Italia, 1982; Antonio Iacopetta, *Attilio Bertolucci. Lo specchio e la perdita*, Roma, Bonacci, 1984; AA.VV., *Voci per un poema*, Parma, Zara; Paolo Lagazzi, *Rêverie e destino L'opera di Attilio Bertolucci da Sirio a La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1993; Carmelo Vera Saura, *La poesia de Attilio Bertolucci. De Sirio (1929) a La caba india (1955)*, Universidad de Sevilla, 1996.

### XLIII. La fuga a Monte Navert

Ti è possibile raccontare quel rastrellamento di luglio  
in cui furono uccisi e bruciati dentro le loro case  
Nino Galeazzi e Lorenzo Notari,  
unitisi in matrimonio a donne Bertolucci  
fra lagrime, trofei di rose canine e di genziane aggruppate  
(chi ricorda il mese, la stagione?) e molti  
allegri scoppi di fucili da caccia ben oliati  
e conservati in lane ruvide ma candide  
di bucati fragranti cui attendevano,  
giusta i patti, mezzadre attente a che  
la Bratica veloce d'una ssola calzetta padronale  
non le derubi? Usa nelle nozze montanare  
riporre, memoria tangibile, quasi amuleto,  
una cartuccia, l'unica non sparata  
nell'euforia sensuale d'un giorno  
in cui una gente sobria più che avara  
non badò a sprechi dando fondo a riserve  
pazienti di anni e anni, il vino così raro qui  
portato a spoliatura di colore e di gusto,  
l'agnello non maturo immolando e arrostando prima del tempo.

Si tenga a mente la consuetudine antica  
della conservazione di quel proietto sacrale,  
e per tale sua qualità pagano-cattolica riposto  
come una reliquia, fuori da occhi indiscreti  
di forestieri, da mani imprudenti di bambini  
sempre curiosi di cassetti e di stipi. Si sappia  
sin d'ora che il signor Nino Galeazzi  
cacciatore di buon respiro, d'accordo  
con la moglie Margherita, più giovane  
ma di virtù domestiche rare, ebbe per le nozze  
a scoprire nell'inginocchiatoio (forse lasciato

### XLIII. La fuga a Monte Navert

¿Te es posible contar aquel rastreo de julio  
en el que mataron y quemaron dentro de sus casas  
a Nino Galeazzi y a Lorenzo Notari,  
casados con mujeres Bertolucci  
entre lágrimas, trofeos de rosas montesas o de gencianas  
(¿quién recuerda el mes, la estación?) y muchos  
alegres tiros de fusiles de caza, bien engrasados  
y conservados en ásperas pero blancas lanas  
por los fragantes lavados a los que se dedicaban,  
conforme a lo pactado, aparceras atentas a que  
el Brática veloz ni un sólo pantalón de patrón  
les robe? Es costumbre en las bodas de montaña  
esconder, memoria tangible, casi amuleto,  
un cartucho, el único no disparado  
en la euforia sensual de un día  
en el que esta gente, sobria más que avara,  
no miró al derroche, terminando con reservas  
de vino, tan raro aquí, guardado desde años,  
llevado para ser despojado de color y gusto,  
mientras el cordero es inmolido y asado antes de tiempo.

Téngase presente la antigua costumbre  
de la conservación de aquel proyectil sagrado,  
y por su cualidad pagano-católica escondido  
como una reliquia, fuera de ojos indiscretos  
de extraños, de manos imprudentes de niños  
siempre curiosos en cajones y bargueños. Sépase  
desde ahora que el señor Nino Galeazzi,  
cazador de gran aliento, de acuerdo  
con la mujer Margarita, más joven  
pero de raras virtudes domésticas, descubrió  
en su boda, en el reclinatorio (quizá dejado

in eredità da un prete le cui ossa  
consuma la pianura fertile e corrotta  
che cinge amorosamente Parma ricca di torri e di cupole)  
un *segreto*. Il disegno geometrico iterato  
dalla chiara intarsiatura, in ciliegio sul bruno  
del castagno tenace, maschera  
alla perfezione il rifugio  
in cui la cartuccia nuziale fu  
destinata ad attendere in oblio la fine del tempo,  
precipite al passaggio della Divisione Hermann Goering  
in cerca del pretesto per uccidere.

«Il racconto della bambinaia Piera  
(nella sua salute verginale, immobile –quasi  
in uno stop di fotogramma– a segnare col braccio i fiumi  
nella vallata, con l'altro reggendo Bernardo quasi a proteggerlo)  
ripreso ormai da me testimone-cronista,  
si inerpica verso le vette del nostro Appennino  
di quasi alpestre inviolata solitudine,  
se mai qualche volta raggiunto con alpenstok eccesivi e dispnee eroiche da  
tubercolitici, giovani pomelli accesi, all'alba del secolo: di sesso diverso  
ma di comune fede laica nelle virtù curative,  
per l'anima e le belle fragili spalle minate, di quelle vette ventose.  
Piera non è più con noi, l'abbiano convinta a riunirsi  
ai suoi, più giù, dove è collina di grassi fichi e di viti,  
dove la rappresaglia meno crudelmente  
si sfoga sui civili perché  
risulterebbe visibile all'occhio del cittadino indiscreto. Ma Bernardo  
potrebbe, la dolce bambinaia guance di garofano,  
averla scordata nell'allegria disperata  
di questa piccola migrazione di popolo  
cui egli assiste e partecipa, privilegio tremendo  
cui noi l'abbiamo portato  
come a un sacrificio necessario al suo domani,  
ostia di ossa minute ma forti, le gambe  
lunghe –contro l'avviso dei nativi– allenate in lunghi giri oziosi  
nel soleggiato inverno, nella primavera lagrimosa per disgeli e averse,  
per raffreddori sempre da salutare lietamente  
poi che –Salve– salvano unna malattia?  
Oggi, tre luglio, è l'estate ormai,  
tanto più bella qui dove non dura che un lampo,  
acquistando in fuoco di sole, zaffiro di cielo e smeraldo  
di prati... Così questa nostra riunione

en herencia por un cura cuyos huesos  
consume la fértil y corrompida llanura  
que ciñe amorosamente Parma, rica en torres y cúpulas),  
un *segreto*. El diseño geométrico replicado  
por la clara taracea, en cerezo sobre lo oscuro  
del castaño duro, simula  
a la perfección el refugio  
en el que el cartucho nupcial fue  
destinado a esperar en el olvido su final,  
y caído al paso de la División Hermann Goering  
en busca de cualquier pretexto para matar.

«El cuento de la niñera Piera  
(en su salud virginal, inmóvil –casi  
en un stop de fotograma– mientras señala con un brazo los humos  
del valle, con el otro sujeta y protege a Bernardo)  
retomado por mí, testimonio-cronista,  
sube hacia las cimas más altas de nuestro Apenino  
de casi alpina inviolada soledad,  
si acaso alguna vez escalado con alpenstok excesivos y disneas heroicas  
por tuberculosos, jóvenes mejillas encendidas, en el alba del siglo: de sexo diverso  
pero de común y laica fe en las virtudes curativas de  
esas cimas ventosas para el alma y los bellos y frágiles hombros minados.  
Piera ya no está con nosotros, la hemos convencido para que se reúna  
con los suyos, más abajo, en la colina de gordos higos y de vides,  
donde la represalia se desahoga  
menos cruelmente sobre civiles porque  
resultaría visible a la vista del ciudadano indiscreto. ¿Pero Bernardo  
podría haber olvidado a la dulce niñera de mejillas  
de clavel en la alegría desesperada  
de esta pequeña migración de pueblo  
al que asiste y participa, privilegio tremendo  
al que lo hemos traído  
como a un sacrificio necesario para su mañana,  
hostia de huesos menudos pero fuertes, las largas  
piernas –contra el parecer de los nativos– entrenadas en largos ocios y paseos  
por el soleado invierno, por la primavera lagrimosa de deshuelos y aguaceros,  
de resfriados que alegremente deben saludarse  
ya que –Salve– salvan una enfermedad?  
Hoy, tres de julio, ya es verano,  
más hermoso aquí donde sólo dura un relámpago  
y cobra fuego de sol, zafiro de cielos y esmeralda  
de prados... Nuestra reunión

finisce ai margini dell'orrore, per farsi  
comune rustico.

Nell'emergenza ci soccorre una calma, a raccontarla poi  
forse non credibile:

N. e le pie e non pie (borde o streghe),  
sagaci, donne di Casarola,

in una nuova naturale uguaglianza accudiscono al pranzo  
che sarà ricco come in Omero o in T.H. Lawrence.

Bernardo con i più grandi di lui, corre in giù a rompicollo  
per tornare lentamente felicemente all'insù  
in una spola d'erba che taglia le gambe nude».

C'è chi –famiglia di mezzadri dei Bertolucci o dei Galeazzi  
da poco affrancatasi e tuttavia sempre devota–  
ha approntato per A. e N., e Bernardo,

(e la cugina Galeazzi, la Lucia chiamata Lutì, col suo sposo  
da pochi giorni, semiclandestino, con una licenza  
dall'Aeronautica) una stanza arborea per la notte.

Tale –nei secoli non è mutato l'ingegno degli uomini  
in rapporto diretto con la natura

soccorrendo appena,

per erba e frumento un falchetto,

per legno giovane una roncola–

ne costruirono una sulle cime che da questa

parte della valle scopre illunate e tranquille

in una prospettiva diversa l'occhio ansioso

e sveglia de fuggiaschi, quelli che vennero  
dalle maremme con cavalli.

A 1.400 metri anche di luglio la notte è fredda,

A. che convinse tutti, meglio costrinse,

con pazienza e violenza, ora di tutti

facilmente trionfa, vendendoli

ammucchiati sotto la cupola di faggio

coperti da cappotti, piegati sul fianco in posizione fetale,

sforzandosi di dormire, forse a tratti riuscendovi. Lui

sta seduto, le mani allacciate alle ginocchia –uso infantile–  
come una sentinella

che si rilassa

ma vigila e guarda,

sino che il tempo passa. Un raggio di luna

ora divide in due Bernardo –effetto quieto

di ombra-luce– mentre,

o meraviglia, sul *double-face* della madre che l'accoglie

termina, en los márgenes del horror, por hacerse  
rústica corporación.

En la emergencia nos socorre una calma, al contarla  
quizá no creíble:

N. y las buenas y no buenas (bordes o brujas),  
mujeres sagaces de Casarola,

en una nueva igualdad natural acuden a la comida  
que será rica como en Homero o en T. H. Lawrence.

Bernardo con los mayores, corre hacia abajo, atropelladamente  
para volver lentamente, felizmente hacia arriba  
en un espolín de hierba que corta las piernas desnudas».

Hay quien –familia de aparceros de los Bertolucci o de los Galeazzi  
desde hace poco liberada y, sin embargo, siempre devota–  
ha aprontado para a A. y N. y Bernardo,

(y para la prima Galeazzi, la Lucía llamada Lutí, con su reciente  
marido semiclandestino, con un permiso  
de la Aeronáutica) una habitación arbórea para la noche.

Una igual –al cabo de los siglos no ha cambiado el ingenio de los hombres  
en relación directa con la naturaleza

que apenas socorre,

para la hierba o el trigo la hoz,

para la madera tierna el hocino–

construyeron en la cima que desde esta parte

del valle descubre tranquilas y sin claridad lunar,

en una perspectiva diversa, el ojo ansioso

y despierto aquellos fugitivos que vinieron

desde las marismas con caballos.

A 1.400 metros incluso en julio la noche es fría.

A., que convenció a todos, o, mejor, obligó,

con paciencia y violencia, ahora sobre todos

fácilmente triunfa, viéndolos

echados bajo la cúpula de haya

cubiertos con abrigos, doblados de lado en posición fetal,

esforzándose en dormir, quizá lográndolo a ratos. El

está sentado, las manos enlazadas en las rodillas –uso infantil–,  
como un centinela

que se relaja

pero vigila y mira,

hasta que el tiempo pasa. Un rayo de luna

ahora divide en dos a Bernardo –efecto inmóvil

de sombra-luz– mientras,

oh maravilla, sobre el *double-face* de la madre que lo acoge

senza abbracciarlo, sul grigio e verde  
e rosso scozzesi, improvvisa si fa avanti  
più argentea dell'astro  
che splende fuori sulle capanne  
solitarie dei non pastori più, ma piccoli  
allevatori di vacche, una lumaca  
ben nutrita, lenta, non suscitante, ribrezzo.  
Passerà vicina ai due volti  
appena discosti e addormentati  
di madre e figlio  
e tornerà nell'oscuro da cui venne: e fu  
come un augurio o così apparve a chi ne contemplò commoendosi il transito.  
Un altro che non dorme, all'imbocco  
bagnatissimo di guazza, è Flush,  
autoelettosì custode della famiglia  
da quando un figlio ne compie il disegno  
triangolarmente.

*La mattina seguente...* Così  
in caratteri vagamente,  
volgarmente moderni,  
un liberty ritardatario e dolcissimo,  
la didascalìa del film muto faceva  
che il tempo mutasse  
per i protagonisti e per lo spettatore unitamente  
già presi nella perdizione notturna  
della storia virata in azzurro.  
E oggi chi scrive vorrebbe che il suo  
lettore,  
scadute le ore della veglia,  
ritrovased A. e N. e Bernardo e Lucia e il marito,  
e Flush orecchie-di-rame, immobili  
nella luce delle nove, figure raggruppate  
figure separate  
dai propri pensieri, sentimenti, odorati.  
La divisione della classi, ieri  
meno netta nella novità del viaggio  
e dell'insediamento in luogo  
così solitario, che il cacciatore non tocca —e  
non toccherà lo stivaletto elegante e crudele  
dell'invasore—  
si riforma con naturalezza e necessità poi  
che una nuova giornata

sin abrazarlo, sobre el gris y verde  
y rojo escocés, de pronto se arrastra,  
más argénteo que el astro  
que resplandece fuera sobre las cabañas  
solitarias de los pequeños criadores de vacas,  
antes pastores, un caracol  
bien nutrido, lento, nada repulsivo.  
Pasará cerca de los dos rostros  
apenas separados y adormecidos  
de madre e hijo  
y volverá a la oscuridad de donde vino: y fue  
como un augurio para quien se conmovió ante su tránsito.

Otro que duerme a la entrada  
empapado de rocío, es Flush,  
autoelegido guarda de la familia  
desde que un hijo cumple el diseño  
triangularmente.  
*La mañana siguiente...* Así,  
en caracteres vagamente,  
vulgarmente modernos,  
un liberty tardío y dulcísimo,  
la didascalía del film mudo hacía  
que el tiempo cambiase  
para los protagonistas y para el espectador, ambos  
presos en la perdición nocturna  
de la historia rodada en fondo azul.  
Y hoy quien escribe querría que su  
lector,  
terminadas las horas de la vigilia,  
encontrase a A., N., Bernardo, Lucía y el marido,  
y a Flush orejas-de-cobre, inmóviles  
en la luz de las nueve, figuras agrupadas,  
figuras separadas  
por los propios pensamientos, sentimientos y presentimientos.  
La división de clases, ayer  
menos neta en la novedad del viaje  
y del asentamiento en un lugar  
tan solitario que el cazador no toca —y  
no tocará la bota elegante y cruel  
del invasor—  
cambia con naturalidad y necesidad ya  
que se presenta

si presenta, tutta da attraversare.  
Nella giusta distanza sociale e atmosferica  
chi munge, chi sclada acqua  
forse senza ragione, una si infila forcina nei capelli lenti e soavi.  
I pochi uomini muovono dubitosi e intriganti  
come facevano nelle cucine lontane  
dell'inverno, benedette da riflessi nevosi, nere  
materne maritali.

Chi appare improvviso, sono due  
a guardare meglio, e scendono  
per la lenta fuga del prato  
mai falciato di Monte Navert dalla cui  
cima leggendaria in giornate come questa  
si scoprono i lontani del golfo della Spezia,  
zinco ondulato o fata morgana  
ai villeggianti alba del secolo  
e ai nuovi cattolici scoprenti negli stessi anni  
fede e bellezza della  
«giovane montagna»?  
Quel tempo felice non è più, tutto ha cambiato faccia  
poi che su queste rive gli dei hanno inviato  
due messaggeri nel tratto terminale della discesa quasi  
alati. Forestieri e familiari,  
sono gente di Toscanella, l'altra faccia del crinale  
che prende aria dal mare. Vorrebbero  
nel saluto e nelle parole assicurare  
gli accorsi -  
essi assicurati  
dall'accampamento pacifico -  
almeno alla vista - con quello spostarsi di brunalpine  
brucanti erba vergine, profilarsi di asini argentei,  
mai sazi di immobilità,  
corse in giù risalite all'insù  
di ragazzi silenziosi giusta i patti coi grandi e loro devoti  
vasalli, i sempre affannati bambini,  
smaniosi di servitù.  
Intanto donne approntano sulla tovaglia fiorita  
del prato  
la colazione del mattino che sarà  
più ricca di latte cremoso  
che di caffè nero, eufemismo  
sardonico per un innocuo orzo,

toda una jornada de camino.  
En la justa distancia social y atmosférica  
alguno ordeña, otro calienta el agua,  
otra se pone una horquilla en los cabellos sueltos y suaves.  
Los pocos hombres se agitan dudosos e intrigados  
como hacían en las lejanas cocinas  
de invierno, bendecidas por níveos reflejos, negras,  
maternas, maritales.

¿Quién aparece de pronto, son dos  
si se mira mejor, y descienden  
por la lenta fuga del prado  
nunca recortado de Monte Navert,  
de cuya cima leggendaria en días como éste  
se descubren las lontananzas del golfo de La Spezia,  
zinc ondulado o espejismo  
para los veraneantes en el alba del siglo,  
y para los nuevos católicos que descubren en los mismos años  
la fe y la belleza de la  
«joven montaña»?  
Ya no existe aquel tiempo feliz, todo ha cambiado  
de cara en estas costas desde que han mandado los dioses  
dos mensajeros casi alados en el último trecho del descenso.  
Forasteros y familiares,  
son gentes de Toscanella, la otra cara de la cumbre  
oreada por el mar. Querrían,  
en el saluto y las palabras, tranquilizar  
a los bienvenidos  
-ya calmados  
en la pacífica acampada,  
al menos a la vista- con ese moverse de cabras alpinas  
que rumian hierba virgen, con ese perfil de asnos argenteos,  
nunca sacios de inmovilidad,  
carreras hacia abajo y arriba  
de chicos silenziosos, de acuerdo con los adultos, sus devotos  
vasallos, los siempre jadeantes niños,  
anhelantes de servitud.  
Entretanto las mujeres preparan sobre el mantel florido  
del prado  
el desayuno matinal que será  
más rico de cremosa leche  
que de negro café, eufemismo  
irónico por una inocua cebada,

tostato con molto fumo nelle piccole aie  
di pietra e erba suscitando allegria,  
aroma e lagrime benigne,  
presto asciugate  
dall'aria che sempre si muove  
su Casarola perduta.

tostada con mucho humo en las pequeñas eras  
de piedra y hierba, provocando alegría,  
aroma y lágrimas benignas,  
pronto secas  
por el aire que siempre ventea  
en Casarola perdida.

## Vittorio Sereni

(Luino, Varese, 1913, Milano, 1981)

Nacido junto al lago Mayor, cercano a la frontera suiza, este paisaje será telón de fondo de su obra. Tras los estudios de Bachiller en Brescia, se trasfiere a Milano en 1933, licenciándose en letras en 1936 con una tesis sobre Guido Gozzano. Compañeros de estudios son: el crítico Luciano Anceschi, la poetisa suicida Antonia Pozzi o el filósofo Enzo Paci. Hace amistad con los escritores Carlo Bo, Vasco Patrolini, Attilio Bertolucci, Sergio, Solmi, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Giancarlo Vigorelli y Elio Vittorini. Fundó, junto a otros, la revista *Corrente* (1938-40). En 1941 se casa con María Luisa Bonfanti, y fue destinado como oficial de infantería al frente africano septentrional. En 1943 fue capturado por los Aliados cerca de Trapani (Sicilia) y fue internado durante dos años en campos de prisioneros de Argelia y Marruecos, volviendo a Italia en 1945. Tras un período de enseñanza media en Milán. En 1952 pasó a ser empleado en el sector publicitario de la Pirelli. En esta época colabora en el periódico *Milano sera* y en la revista *Rassegna d'Italia*. Desde 1958 trabajó como director literario de la editorial Mondadori. Ha sido cofundador de la revista *Questo e altro* (1962-64). Murió en 1983 en un accidente de tráfico.

Obra poética: *Frontiera* (1941), *Diario d'Algeria* (1947, 1965), *Gli strumenti umani* (1965), *Stella variabile* (1981). Obras en prosa: *Lecture preliminari* (1973), *Gli immediati dintorni primi e secondi* (1983), *Ventisei* (1970), *Il sabato tedesco* (1980).

Bibliografía crítica: Massimo Grillandi, *Vittorio Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; F. Francesco Paolo Memmo, *Vittorio Sereni*, Milano, Mursia, 1973; A. Di Bernardi, *Gli «specchi multipli» di Vittorio Sereni*, Palermo, 1975; Remo Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera opera poetical di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985; R. Schuer, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, Firenze, 1985; M. L. Baffoni Licata, *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Ravenna, Longo, 1986; Rosario Scrimieri, *El universo poético de Vittorio Sereni*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

## Ancora sulla strada di Zenna

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono  
Forse perché ridicono che il verde si rinnova  
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?  
Ma non è questa volta un mio lamento  
e non è primavera, è un estate,  
l'estate dei miei anni.

Sotto i miei occhi portata dalla corsa  
la costa va formandosi immutata  
da sempre e non la muta il mio rumore  
nè, più fondo, quel repentino vento che la turba  
e alla prossima svolta, forse, finirà.

E io potrò per ciò che muta disperarmi  
portare attorno il capo bruciante di dolore...  
ma l'opaca trafila delle cose  
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,  
la spola della funicolare nei boschi,  
i minimi atti, i poveri  
strumenti umani avvinti alla catena  
della necessità, le lenze  
buttate a vuoto nei secoli,  
le scarse vite che all'occhio di chi torna  
e trova che nulla nulla è veramente mutato  
si ripetono identiche.

quelle agitate braccia che presto ricadranno,  
quelle inutilmente fresche mani  
che si tendono a me il privilegio  
del moto mi rinfacciano...

Dunque pietà per le turbate piante  
evocate per poco nella spirale del vento  
che presto da me arretreranno via via

## Aún sobre la carretera de Zenna

¿Por qué esas plantas turbadas me enternecen?  
¿Quizá porque dicen de nuevo que el verde se renueva  
en cada primavera, pero no florece de nuevo mi alegría?  
Pero no es esta vez mi lamento  
y no es primavera, es el verano,  
el verano de mis años.

Bajo mis ojos llevada por la carrera  
la costa va formándose inmutable  
desde siempre y no la muta mi rumor  
ni, más hondo, ese repentino viento que la turba  
y en la próxima curva, quizá, acabe.

Y yo podré desesperarme por lo que cambia  
llevar de aquí a allá la cabeza que quema de dolor...  
pero el opaco montón de cosas  
que allí detrás adivino: la garrucha en el pozo,  
la polea del teleférico en los bosques,  
los mínimos actos, los pobres  
instrumentos humanos atados a la cadena  
de la necesidad, el sedal  
lanzado al vacío durante siglos,  
las escasas vidas que a la vista de quien vuelve  
y encuentra que nada nada en absoluto ha cambiado  
se repiten idénticas,

esos brazos que se mueven y que pronto caerán,  
esas frescas manos que inútilmente  
se tienden a mí el privilegio  
del movimiento me echan en cara...

Piedad, entonces, para las turbadas plantas  
evocadas fugazmente en la espiral del viento  
que pronto poco a poco quedarán tras de mí

salutando salutando.  
Ed ecco già mutato il mio rumore  
s'impunta un attimo e poi si sfrena  
fuori da sonni enormi  
e un altro paesaggio gira e passa.

saludando saludando.  
Y ahora ya cambiado mi rumor  
se refrena un momento y luego se desenfrena  
fuera de sueños enormes  
y otro paisaje recorre y pasa.

## A un compagno d'infanzia

I

Non resta più molto da dire  
e sempre lo stesso paesaggio si ripete.  
Non rimane che aggirarlo  
noi due nel vento urlandoci confidenze futili  
e crederle riepiloghi, drammatiche  
verità sulla vita.

«Ma tu hai la bellezza...»

«Chiacchiere

nel vento tenebroso, religione  
della morte: gli anni che passano  
tali e quali, la collina che riavvampa in autunno,  
i campanili  
assolati imperterriti,  
pietrificate ossa di morti, le nostre  
radici troppo simili, da troppo  
per non dolersi insieme, che quel vento  
fa gemere...».

Un'autostrada presto porterà un altro vento  
tra questi nomi estatici: Creva  
Germignana Voldomino la  
Trebedora –rivivranno  
con altro suono e senso  
in una luce d'orgoglio...  
Non che sia questo la bellezza,

ma

la frustata in dirittura, il gesto  
perentorio  
sul cruccio che scempiamente si rigira in noi,  
il saperla sempre a un passo da noi,

## A un compañero de infancia

I

Ya no queda mucho por decir  
y siempre el mismo paisaje se repite.  
Sólo nos queda vagar alrededor  
nosotros dos en el viento gritándonos confidencias fútiles  
y crearlas epiflogos, dramáticas  
verdades sobre la vida.

«Pero tú tienes la belleza...»

«Charlas

en el viento tenebroso, religión  
de la muerte: los años que pasan  
tal cuales, la colina que llamea en otoño,  
los campanarios  
asolados, impertérritos,  
petrificados huesos de muertos, nuestras  
raíces tan iguales desde hace tanto  
que no se quejan juntas, y que ese viento  
las hace gemir...».

Una autopista pronto llevará a otro viento  
entre estos nombres estáticos: Creva  
Germignana Voldomino la  
Trebedora –revivirán  
con otro sonido y sentido  
en una luz de orgullo...  
No es que esto sea la belleza,

pero

la carrera, el gesto  
perentorio  
en el tormento despiadado que se mueve en nosotros,  
el saberla siempre a un paso de nosotros,

la bellezza, in un'aria frizzante:  
questo,  
che oscuramente cercano i libertini  
e che ho imparato lavorando.

II

Addio addio ripetono le piante  
Addio anche a me tocca ora dirti  
con la stessa tenerezza  
e intensità, con la stessa  
umiltà delle piante  
che a stormire però continueranno  
fuori dallo sguardo immediato.  
Non c'è nessuno, sembra, al ponte  
che ripasserò tra poco: non figuro mascherato  
d'inesistenza non querulo viandante.  
Dunque via libera, e basta con le visioni!  
Nella domenica confusa  
di un fiume alla sua foce si colluttano  
salutarmente in me...

la belleza, en un aire hiriente:  
esto,  
que oscuramente buscan los libertinos  
y que yo he aprendido trabajando.

II

Adiós, adiós repiten las plantas.  
Adiós también a mí me toca ahora decirte  
con la misma ternura  
e intensidad, con la misma  
humildad de las plantas  
que aún así seguirán crujiendo  
fuera de la mirada inmediata.  
No hay nadie, parece, en el puente  
que dentro de poco pasaré: no soy máscara  
de inexistencia ni lamentosos viandantes.  
¡Vía libre y basta con las visiones!  
En la boca del río  
de este confuso domingo  
luchan en mí salvíficamente...

## Sarà la noia

dei giorni lunghi e torridi  
ma oggi la piccola  
Laura è fastidiosa proprio.  
Smettila -dico- se no...  
con repressa ferocia  
torcendole il braccino.

Non mi fai male non mi fai  
male, mi sfida in cantilena  
guardandomi da sotto in su  
petulante ma già  
in punta di lagrime,  
non piango nemmeno vedi.

Vedo. Ma è l'angelo  
nero dello sterminio  
quello che adesso vedo  
lucente nelle sue basdature  
di morte  
e a lui rivolto in estasi  
il bambinetto ebreo  
invitandolo al gioco  
del massacro.

## Será el tedio

de los días largos y tórridos  
pero hoy la pequeña  
Laura fastidia de verdad.  
Para ya -digo- si no...  
con reprimida ferocidad  
torciéndole el bracito.

No me haces daño no me haces  
daño, me desafia en cantilena  
mirándome de abajo a arriba  
petulante pero casi  
a punto de llorar,  
no lloro tampoco ves.

Veo. Pero es el ángel  
negro del esterminio  
el que ahora veo  
luciente en sus jaçes  
de muerte  
y mirándolo en éxtasis  
el niño hebreo  
invitándolo al juego  
de la masacre.