

Tradurre parole in musica: *Blanca y azul* (2017) di José María Micó

Maria MAFFEI
Università degli studi di Bergamo

Riassunto

Attraverso questo articolo ci proponiamo di illustrare l'intrinseca complessità della poesia a vocazione musicale di José María Micó come caso di studio per una poetica traduttiva basata sulla teoria del ritmo di Henri Meschonnic. Questi, tramite il concetto di 'significanza', permette infatti di affrontare la questione al di là delle dicotomie: il libro *Blanca y azul* (2017), che raccoglie non solo poesia in musica ma anche sulla musica, fa della stretta relazione tra forma e contenuto il fulcro dei testi che lo compongono, rappresentando un caso di studio particolarmente illuminante.

Parole chiave: transmedialità, teoria della traduzione, teoria del ritmo, Henri Meschonnic, poesia spagnola contemporanea.

Abstract

Through this article, we aim to illustrate the intrinsic complexity of José María Micó's poetry with a musical vocation as a case study for a translational poetics based on Henri Meschonnic's theory of rhythm. The latter, through the concept of 'significance', allows us to address the issue beyond dichotomies: the book *Blanca y azul* (2017), which includes not only poetry in music but also about music, makes the tight relationship between form and content the core of the texts, representing a particularly enlightening case study.

Keywords: Transmediality, Translation Theory, Theory of Rhythm, Henri Meschonnic, Spanish Contemporary Poetry.

José María Micó con la raccolta poetica (meta)musicale *Blanca y azul* (2017), nonché con la produzione discografica elaborata assieme a Marta Boldú¹, rappresenta un caso di studio particolarmente illuminante per approfondire il re-incontro tra musica e parola non solo da una prospettiva metodologica ma anche e, soprattutto, traduttologica. Il piano musicale, infatti, si intreccia con la parola poetica non solo sul piano della realizzazione ma anche in una prospettiva meta-critica data dall'inclusione di poesie 'in' musica ma anche 'sulla' musica, inserendosi appieno in una realtà artistica nettamente ibridata che si affronterà con riferimento ai postulati critici della teoria del

¹ Opera del duo "Marta y Micó", composto da José María Micó e Marta Boldú.

ritmo², da un lato, e della transmedialità³, dall'altro. A seguire, illustreremo come e perché.

Il senso della poesia nella visione dell'autore è un primo fattore dal quale si desume la centralità del necessario equilibrio tra elementi, giacché Micó la intende come segue:

[el] hallazgo del equilibrio perfecto, [...] la búsqueda de un equilibrio imposible. Pasea por el filo de todos los abismos, de todos los excesos intentando no caer en ellos. Necesita su dosis de inteligencia, pero el mucho ingenio la arruina. Expone sentimientos, y se expone al sentimentalismo y a la cursilería. Surca el yo, y naufraga en el egotismo, la auto compasión y la auto ayuda. Si pretende la familiaridad, estropea la sorpresa. Si frivoliza con las ideas, puede convertirse en panfleto. Si las evita, caerá en la banalidad. Si busca la trascendencia en cualquier circunstancia, acaba pecando de abstracción. Y si persigue la abstracción ¿por qué hacerlo por escrito? (2020: 11)

Proprio in un “equilibrio perfecto” si innesta la duplice essenza, musicale e verbale, che motiva il dire poetico di Micó. Tale equilibrio è anzitutto sinergia: di scelte lessicali, di tono, ma anche di stile e ritmo. Ciò coinvolge, al contempo, sia la realizzazione sulla pagina, sia quella orale e musicale, conducendo in modo diretto all'ultima domanda che Micó si pone: “¿por qué hacerlo por escrito?”. La parola scritta nell'intimità silenziosa della pagina non basta per esprimere appieno il sentimento che la parola evoca: essa abbisogna di un ulteriore elemento, che capiamo essere quello musicale quando il poeta chiarisce, in merito alla poesia, “no soy capaz de verla más que en las palabras, pero pienso también que sus males comenzaron cuando dejó de ser cantada, cuando olvidó que su esencia es la melodía y su objeto la percusión del alma” (Micó, 2017: 10).

Introducendo *Blanca y azul* (2017), l'autore recupera così quel primordiale legame tra musica e poesia mettendolo al centro della sua opera creativa. La musica, presente dal primo germinare della parola poetica, però, si estende oltre i margini della pagina e della poesia musicata. La volontà musicale, infatti, si muove di pari passo con quella letteraria, divenendone una parte inseparabile che consente di coniugarla in un paradigma pienamente ibridato: “la música es el sueño de la pasión humana, y genera versos en todas las lenguas del mundo. [...] Yo siempre he escrito mis poemas pensando

² Nella fattispecie, verrà prestata particolare attenzione al concetto di ‘significanza’ proposto da Henri Meschonnic (2000a: 11).

³ Consideriamo la traduzione poetica parte integrante della transmedialità in ambito poetico poichè, per la sua struttura, può considerarsi parte di quelle opere “producidas más o menos simultáneamente en varios medios, ninguno de los cuales resulta ser en realidad la ‘fuente’ de los otros” (Sánchez-Mesa; Baetens, 2017: 10) in un “contexto creciente de movilidad mediática donde todas las formas de adaptación, reciclaje y extensión se combinan” (2017: 9). Infatti, essendo la traduzione un atto pienamente creativo, rappresenta a tutti gli effetti un mezzo espressivo parallelo e complementare al testo poetico da cui scaturisce: ciò è testimoniato dal ruolo primario che svolge il testo a fronte, occupando una posizione al di là di una mera funzione strumentale, rispecchiando e racchiudendo il peculiare rapporto di reciproca vicinanza che intercorre tra i testi coinvolti –traducete e tradotto– che verrà discusso nell'articolo.

que debían de ser ante todo melodías de palabras. Tal vez por eso ha acabado aflorando la música que contenían.” (Micó, 2017: 11-12).

La musica del verso, così, si dinamizza fino ad affiorare: quella “melodía de palabras” prende vita quasi spontaneamente sotto forma, talvolta, di canzone. Sebbene l’esordio poetico di José María Micó risalgia al 1992 con *La espera*, la produzione che porta avanti con Marta Boldú, sua consorte, uniti nel duo Marta y Micó, si avvia soltanto nel 2015 con il primo album, *En una palabra*, che include due delle sue poesie musicate⁴. Va puntualizzato che non tutte le poesie raccolte in *Blanca y azul* si legano a un esito musicale, né va inteso che questo debba in un futuro indefinito concretizzarsi: la vocazione musicale del libro si manifesta in alcune occasioni tramite sfumature di matrice non sonora ma meta-musicale, spaziando dal marcato valore fono-simbolico al contenuto meta-musicale, spesso inseparabili. Infatti, anche nei componimenti che più sembrano lontani da un esito canoro, per esempio i *Fósiles* con il loro estremo laconismo, si ritrova la centralità della citata “melodía de palabras” su altri livelli. Poesie come *Diego del Gastor*, *Samba triste* e *Glosa para tango* esemplificano a trecentosessanta gradi la valenza musicale che emerge dal riflesso del contenuto nell’esito fono-simbolico, inserendosi a pieno titolo nel contesto che traccia *Blanca y azul* pur non essendo vere e proprie canzoni.

TRADURRE LA VOCE DEL TESTO

Tradurre letteratura racchiude e amplifica il mistero che la creazione letteraria custodisce, rendendo necessario affrontare la complessa relazione tra le entità autoriali e testuali coinvolte: l’autore, il traduttore e i due testi che da essi scaturiscono. Se, per rispettare una fedeltà che è sempre relativa, inevitabilmente il traduttore dev’essere in qualche misura traditore, l’autore che in egli è implicato non tarderà a emergere nel prestargli la voce, poiché “senza una nuova ‘voce’ non è possibile far parlare l’autore originale” (Menin, 2014: 15). Affinché un testo possa continuare a parlare nelle lingue e attraverso le lingue, è infatti necessario “dar voce all’autore originale [...] inventare un testo che individui il reticolo delle marche letterarie e lo ricostruisca” (Menin, 2014: 15). Affermare l’autorialità del traduttore non significa legittimare che questi traduca in base al suo gusto personale in quanto autore, tuttavia, si è spesso restii ad accettare questo postulato. Tra le motivazioni, si noti, figura questo pregiudizio, ovvero l’abitudine di adottare il concetto di autore come lo intendono i “fautori della spiegazione letteraria” (Compagnon, 2004: 44), ossia accogliendo la teoria che “identificava il senso dell’opera con l’intenzione dell’autore” (Compagnon, 2004: 44). Ciò vanifica non solo l’apporto della critica, in quanto l’unico significato ammesso dell’opera corrisponde a quello pensato dall’autore, ma si appiattisce anche il potenziale interpretativo che da ogni lettura può scaturire, poiché l’unico sforzo ermeneutico ammissibile è volto alla ricostruzione di ciò che l’autore in origine intendeva (Compagnon, 2004: 47). Se ci avviciniamo al testo guardando all’autore come unica fonte di verità accettata, qualsiasi

⁴ Si tratta di *Amargo* e *Glosa para tango*. Le rimanenti canzoni dell’album sono pezzi preesistenti di cui il duo propone una versione: l’insieme costituisce un omaggio alla poesia del tango (Micó e Boldú, 2020).

figura operi sul suo testo sarà da intendersi come subordinata, tra questi il traduttore che, come ogni critico, lettore o appassionato, non potrà fregiarsi di un'autorialità poiché non gli appartiene, in quanto il testo e il suo significato sono detenuti esclusivamente dall'Autore. In quest'ottica il traduttore, così come il critico, potrebbe giustificare il suo sforzo ermeneutico solo se volto alla ricostruzione di quel testo e quel significato specifico. Per questi motivi, si è spesso postulata l'invisibilità del traduttore come metro di giudizio per una buona traduzione: quanto più il testo suona come se scritto di prima mano, scaturito direttamente dalla lingua e cultura che lo ospita, più la traduzione si considerava riuscita. Sebbene di primo acchito possa sembrare ragionevole, questa prospettiva postula la necessità di addomesticare il testo affinché non risulti estraneo al lettore. Come suggerisce Lawrence Venuti, che postula la necessità di dare maggiore visibilità al traduttore e alla traduzione, è necessario che essa mantenga quella "opaque quality that prevents it from seeming a transparent window on the author or original text" (1986: 190). Grazie ciò, è possibile apprezzare un testo proprio in quanto testo tradotto, poiché "it is that opacity – a use of language that resists easy reading according to contemporary standards – that will make visible the intervention of the translator, his confrontation with the alien nature of a foreign text" (Venuti, 1986: 190).

Il dibattito ha reagito dall'estremo opposto con la celebre teoria della Morte dell'Autore, secondo cui "attribuire un Autore a un testo significa imporgli un punto fisso d'arresto, dargli un significato ultimo, chiudere la scrittura" (Barthes, 1988: 55), il che rende il lettore la fonte da cui scaturisce il significato, facendo di ogni lettura una porzione di esso. Disfarsi dell'autore non è tuttavia possibile, in quanto "c'è sempre un autore: se non è più Cervantes è Pierre Menard" (Compagnon, 2004: 50) ma vale la pena chiedersi se Pierre Menard non volesse forse tradurlo, il don Chisciotte, nel suo aspirare a due testi formalmente identici ma profondamente diversi. Ciò implica la necessità di considerare il ruolo del lettore nella dinamica: In testi caratterizzati da una creatività tale da trascendere sia il concetto di testo che quello di linguaggio, come per esempio il *Finnegans Wake* (Joyce, 1939), è particolarmente evidente come lo sforzo ermeneutico del lettore sia essenziale alla resa dell'opera, all'interno della quale Joyce rappresenta la prima di molte, infinite, manifestazioni e interpretazioni possibili. Il significato, infatti, si colloca oltre ciò che le parole designano a un primo livello interpretativo: per coglierne le sfaccettature nella loro interezza, è necessario quello sforzo ermeneutico che consenta di raggiungere non solo l'intenzione dell'autore ma anche, e soprattutto, l'intenzione dell'opera, nella consapevolezza che approdare a un significato finale, globale e definitivo rimane un'utopia sia nel caso della traduzione che della lettura. Per questo non solo ri-leggiamo, ma ri-traduciamo le opere: "se l'unica morte possibile per un testo [...] è quella di non esser rimesso in circolazione dalla lettura, la morte di una storia sembra allora coincidere con la sua fine e anche con il suo fine", commenta Enrico Terrinoni, "con la piccola differenza che il fine di una storia non porta a morire, ma semmai a rivivere all'infinito" (2019: 97). Tradurre un testo ne garantisce la sopravvivenza, direbbe Benjamin (2014: 41) e, affinché continui a poter significare

attraverso il tempo, è necessario un continuo dialogo con esso, il quale implica fondamentali e costanti processi di ri-traduzione. Anche i cosiddetti ‘originali’, tuttavia, fanno parte di un processo in continuo divenire che, seppure in senso spesso intersemiotico, interviene su di essi modificandoli: non solo si contano innumerevoli adattamenti, *spin-off*, rifacimenti dove Translation Studies e Adaptation Studies si trovano in dialogo e reciproca apertura e, di fatto, ri-traducano costantemente; ma l’attività critico-riflessiva sui testi della nostra cultura è altrettanto in continuo divenire. La loro sopravvivenza passa quindi necessariamente attraverso la traduzione e ri-traduzione a trecentosessanta gradi, non solo in senso interlinguistico, ma anche intralinguistico e intersemiotico: la figura del lettore, sia esso il traduttore, il regista, un cantautore, un critico o chi fruisce del testo per puro diletto, è un agente fondamentale, nella cui corale pluralità si inserisce il vero senso del testo, irriducibile a un assetto definitivo e destinato a vivere della propria sfuggevolezza.

Il significato di un testo, così, non risiede più nell’intenzione autoriale o nella volontà comunicativa, bensì nella storia che tracciano la sua ricezione, le sue letture, interpretazioni, reinterpretazioni e ri-codificazioni: si innesta, in questa traiettoria in continua evoluzione, un’infinita scia di risignificazioni di cui la traduzione è parte ineludibile. Essa non dovrà considerare solo il testo nel suo significato e contesto originario, così come non dovrà limitarsi al perimetro che traccia l’intenzione autoriale, ma si dovrà inserire proprio in questo percorso in divenire. Il traduttore così “no crea un texto sino una de las múltiples posibilidades de lectura del mismo” (Siles, 2006: 22), in cui risuona “l’eco dell’originale” (Benjamin, 2014: 47). In quest’ottica la traduzione è per i testi “una nueva posibilidad de hacerlos ser y de que ellos nos hagan ser texto también a nosotros” (Siles, 2006: 21), tenendo a mente che essa “deve fare ciò che fa un testo letterario, attraverso la sua prosodia, il suo ritmo, la sua *significanza*”, (Meschonnic, 2000a: 11) ossia (ri)creare. Traduzione e testo tradotto uniti perfettamente come nel nastro di Möbius che evoca Riccardo Duranti (2000: s/p), nella cui intersezione si rivela il peculiare legame che unisce i due testi, la creatività vincolata e reciproca su cui si erge la traduzione.

La *significanza* teorizzata da Henri Meschonnic rappresenta un terreno fertile per l’applicazione di questi postulati alla traduzione attraverso la teoria del ritmo, che scardina la maggior parte dei precetti dicotomici nonché dei luoghi comuni che la attanagliano. Meschonnic definisce il ritmo non più come regolarità in senso post-platonico, bensì come

l’organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la *significanza*, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono collocarsi a tutti i ‘livelli’ del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. Esse costituiscono insieme una paradigmatica e una sintagmatica che neutralizzano precisamente la nozione di livello. Contro la riduzione corrente del ‘senso’ al lessicale, la *significanza* appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il ‘senso’ non è più nelle parole, lessicalmente. Nella sua accezione ristretta, il ritmo è l’accentuale,

distinto dalla prosodia- organizzazione vocale, consonantica. Nella sua accezione larga, quella che io implico qui più spesso, il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l'intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso, il ritmo è l'organizzazione stessa del senso del discorso. E il senso essendo l'attività del soggetto dell'enunciazione, il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso. (Meschonnic, 1982: 216-217, trad. it. e cit. in Mattioli, 2003: 30)

I concetti di ritmo e 'significanza' mettono in risalto come piani significanti coinvolti in un testo, dalla semantica alla prosodia, operano in sinergia e dialogo costante nella creazione di significato. Ciò evidenzia la necessità di considerare non il discontinuo del linguaggio dato dalle dicotomie, ma il 'continuo' che determina il testo, ossia, "la continuità tra un corpo e il suo linguaggio, tra una lingua e la sua cultura, tra una lingua e la sua letteratura" (Meschonnic, 1997: 67). Le conseguenze sono molteplici: innanzitutto, il mero significare semantico perde il monopolio a lungo detenuto nella gerarchia delle priorità nel tradurre, l'istinto comunicativo del linguaggio si sfuma nella pregnanza della parola poetica, in un contesto dove chi traduce mirerà a ricreare la specificità di tale parola, facendo in modo che possa "restare materia palpitante e come abitata da una sua bellezza assoluta" (Taravacci, 2021: 355), parola che in traduzione, ricorda sempre Pietro Taravacci, "può vivere soltanto se si sente l'intima esigenza, come accade al traduttore, di ridirla, di trasportarla in un'altra, identica e diversa testualità" (2021: 355). Non solo: se traduciamo la 'significanza', oltre a venire meno tutti i preconcetti radicati in una concezione dicotomica del segno linguistico e, di conseguenza, del testo, a diluirsi saranno anche l'idea di trasparenza, di fedeltà, di intraducibilità⁵. Cambia la maniera di intendere il testo e, quindi, di tradurlo.

Ciò emerge da una breve considerazione parallela dei contributi di Benjamin e Meschonnic, che illuminano la questione sottolineando la necessità di muoversi oltre le categorizzazioni dicotomiche (Mattioli, 2003: 29-36), nonché di focalizzare la prassi traduttiva nella scia del 'compito del traduttore'. Essa è in stretta relazione con la 'poetica della traduzione' a cui allude Meschonnic, intendendo con 'poetica' la rivendicazione di una funzione critica nei confronti delle scienze del linguaggio, e non subordinata (Mattioli, 2003: 30). A monte della poetica del tradurre, "c'è un modo d'organizzazione del linguaggio che è proprio delle opere letterarie [...]. È una poetica del ritmo" (Meschonnic, 2000b: 19), il che riconduce circolarmente alla funzione non comunicativa delle opere letterarie. A tal proposito prende forma lo snodo principale della teoria di Meschonnic, ossia il concetto di 'significanza'. Se, come chiarisce Mattioli, 'poetica' è per Meschonnic esercizio critico verso le funzioni del linguaggio (Mattioli 2003: 30), non sorprende affatto notare che l'approccio che emerge dal concetto di 'significanza' nei confronti del testo sia di stampo meta-riflessivo: assumendo questa teorizzazione, il significato del testo non sarà più da desumersi dal mero contenuto, o dall'assetto formale, o ancora dal valore comunicativo. Quella 'semantica specifica' che prende il nome di 'significanza', nucleo profondo del testo nella sinergia del suo significare

⁵ Per una ponderazione approfondita delle implicazioni traduttologiche dei concetti di ritmo e significanza si veda l'articolo di Emilio Mattioli (2003).

attraverso tutti i piani espressivi che coinvolge, si distanzia nettamente da una concezione isolata dei singoli elementi. In questo modo, per affrontare un testo nella sua complessità e articolazione, chi vi si accinge ne interrogherà le singole parti non più in isolamento, bensì leggendo la relazione tra il piano del significante e quello del significato, della forma e del contenuto, parte integrante di un equilibrio radicato in molteplici fattori: le implicazioni sia nella maniera di intendere il testo che sul piano traduttologico, e di conseguenza sulle scelte che esso implica, sono moltissime. L'ottosillabo non sarà più ottosillabo in quanto tale, ma andrà considerato come il suo essere ottosillabo entri in relazione con il piano semantico, con l'andamento prosodico del verso, il simbolismo fonico che origina, il suo dialogo con l'universo degli altri versi, che a loro volta si relazionano tra di loro nei loro tratti specifici, arrivando così a ricostruire una complessa rete di interazioni alla base della complessità di ogni singolo testo.

Si inizia qui ad intravedere che la maniera di intendere il testo cambia il modo di tradurlo. Non la traduzione, ma il tradurre. Non ne sarà necessariamente modificato l'esito; bensì il tradurre, cioè quel processo di valutazioni e gerarchie che precede il risultato. Se accogliamo le suggestioni di Meschonnic, accogliamo una visione del testo che ne considera la complessità in quanto sistema, travalicando i dualismi e i preconetti che ne attanagliano la traduzione: è con questa consapevolezza che si prenderà in esame, prima sul piano teorico poi nel vivo della prassi traduttiva, la teoria del ritmo applicata alla traduzione della poesia musicale di José María Micó, intesa nella sua complessità di sistema.

TRADURRE UNA POESIA MUSICALE

Il peculiare *status* delle poesie di *Blanca y azul*, al crocevia tra poesia e musica, consente di sperimentare sul campo l'esigenza di una poetica del tradurre che tenga conto della 'significanza' propria "di un discorso e di uno solo" (Meschonnic, 1982: 26-217), in virtù di come il testo poetico musicato si risintonizza in una nuova rete di piani significanti tra loro relazionati, determinando un nuovo equilibrio che chiama in causa il concetto di 'significanza' dall'inizio. La musica, infatti, opera nel libro come una cassa di risonanza, che amplifica e incanala la maniera di significare propria di tutti i piani coinvolti, i quali si animano in una doppia esistenza musicale e letteraria. La traduzione di una letterarietà così articolata non potrà che fare tesoro della teoria del ritmo, verso una sempre più impellente necessità di ri-creare il testo, che sarà illustrata e commentata nella proposta di traduzione dei tre componimenti selezionati.

La musica, si è detto, è intrinseca ai versi di Micó in modo assoluto: se da un lato questo ce lo comunica l'autore stesso riferendo che scrive i suoi versi pensandoli come "melodía de palabras" (Micó, 2017: 12), ulteriore conferma giunge dal fatto che la loro versione musicata è nettamente posteriore alla loro germinazione poetica e, in buona misura, casuale. Micó, chiarendo l'antecedere della sua vocazione musicale a quella poetica (2017: 22), presenta non senza una certa meraviglia come il suo ritorno alla pratica musicale si leghi, tra le altre cose, alla rivelazione delle doti canore di Marta

Boldú, sua consorte. Oltre una trentina di poesie dell'attuale produzione di Micó “son ya canciones que considero sin el menor titubeo parte de mi obra poética, porque ha acabado aflorando la música que encerraban sus palabras” (2020: 24-25). La curiosa combinazione dei fattori in gioco, poesia e musica e, soprattutto, la loro insorgenza asincrona, sottolinea la pervasività della loro commistione: “un poema y una canción son cosas distintas y no las confundo: pueden existir y progresar separadamente, pero si las juntamos respetando sus leyes y sus necesidades acabará ocurriendo lo que Jaime Gil de Biedma expresó a la perfección: ‘La mejor poesía | es el Verbo hecho tango’” (Micó, 2020: 24). L’aggiunta del piano musicale a entità poetiche preesistenti e unitarie, come in questo caso, non rappresenta una mera giustapposizione di un piano significativo, inserisce bensì il testo in un nuovo contesto, entro il quale la poesia intraprende un processo di ri-significazione:

La scelta di un testo e la sua utilizzazione in un’opera musicale inserisce il testo stesso in un nuovo campo di relazioni, in una ‘nuova rete di significati’, tanto che alla fine il testo diviene qualcosa di più da ciò che è in se stesso: non per il fatto che l’incontro con la musica ne cambi necessariamente il valore semantico [...] ma perché l’incontro e l’interferenza dei due codici genera un codice nuovo e più complesso, [...] qualcosa che è comunque di più della semplice sommatoria dei due codici d’origine. (Maggi, 2002: 111)

Si crea, così, un nuovo equilibrio ma soprattutto un nuovo sistema plurale e dialogico, rinnovato nel profondo dalla presenza della musica, che conferisce una doppia esistenza ai componimenti: una, nel silenzio della pagina, letteraria; e una dinamizzata nel suono di una canzone, musicale. L’osservazione di Dario Maggi fa luce sulle dinamiche interne alle composizioni: la parola, così come la musica, giocano un ruolo attivo nella germinazione della poesia musicata. Come nel mondo del rap, infatti, dove la parola “determina la struttura ritmica della composizione” (Sani, 2002: 98), e “la rima se erige como elemento de apoyo y como generador de nuevas asociaciones sorprendentes” (Martínez Cantón, 2010: 75), nella poesia di Micó è proprio l’azione diretta di tali elementi a permettere la creazione di un “traje a medida”⁶ ritagliato appositamente dalla base di ogni testo. “La musica ‘pensa’ la parola e assieme a essa pensa il tempo, lo spazio, la storia, la poetica, il senso, il silenzio, gli uomini, quindi il suono” (Sani, 2002: 100) ma si noti che, “allo stesso tempo, [...] ne è pensata” (Maggi, 2002: 116). Il reciproco pensarsi, che diventa reciproco strutturarsi di suono e parola, dove ciascuno gioca un ruolo attivo nella dinamica di significazione, diventa la questione primaria da considerare nel momento in cui ci si accinge alla traduzione di tali componimenti. Se tradurre è ri-creare, allora la ri-creazione dovrà effettuarsi nella stessa prospettiva e muoversi lungo gli stessi passi, il che chiama in gioco ancora una volta l’imprescindibile concetto di ‘significanza’. La possibilità di testimoniare dal vivo l’accadere musicale della poesia, ascoltando lo stesso duo Marta y Micó performare le loro opere: l’esperienza di ascoltare dal vivo le poesie cantate, affianco a un contesto e

⁶ Espressione usata dall’autore per definire la musica che costruisce a partire dai suoi versi nell’intervista condotta da Eugenia de Andrés (2020: 33).

in un momento preciso⁷, influisce in maniera diretta e irreversibile sull'esperienza poetica che i pezzi racchiudono, aprendo la strada a un livello di accesso al testo più profondo.

Anche nei casi in cui la musicalità dei testi non è affidata alla forma musicata e cantata, la 'significanza' rimane un approccio fondamentale nell'intendere e, soprattutto, nel tradurre i componimenti. Il *passé-partout* musicale su altri livelli di cui dispongono le poesie non cantate, infatti, è altrettanto determinante nelle relazioni che si instaurano tra piani significanti: il simbolismo fonico dei contenuti evocati sarà inscindibile dalla semantica meta-musicale di alcuni componimenti, la traduzione di conseguenza non potrà esimersi dal ri-creare la sottile relazione intessuta se vorrà riprodurre la peculiare poeticità del testo, pur non essendo direttamente musicato.

Posti davanti a *Blanca y azul*, anziché chiederci se traduciamo una canzone o una poesia, dovremmo prestare attenzione a come i mezzi attraverso cui ci giunge creano un unico sistema transmediale, nella definizione che ne danno Domingo Sánchez Mesa e Jan Baetens includendovi opere "producidas más o menos simultáneamente en varios medios, ninguno de los cuales resulta ser en realidad la "fuente" de los otros" (Sánchez-Mesa e Baetens 2017: 10). Il piano musicale (laddove presente) non è dunque un mero adorno, bensì parte integrante di un sistema complesso che si regge su un equilibrio pluri e trans mediale, in cui la 'significanza' non può che essere un presupposto essenziale. La traduzione del testo nella sua complessità di sistema terrà quindi conto di come la parola viene ri-sintonizzata nell'ambiente musicale, nel tentativo di ricreare un equilibrio dalla simile portata, quella eco dell'originale a cui si riferisce Benjamin (2014: 47). Una 'significanza' che a prescindere dal fatto che sia canzone o poesia, ci fa riflettere sull'economia del singolo testo nel suo fitto schema di relazioni interne. La presenza dell'elemento musicale, dunque, non cambia necessariamente l'esito della traduzione, ma ne altera radicalmente il processo o, in parole di Meschonnic, ne cambia la poetica. Riprendendo Benjamin, "la traduzione è così lontana dall'essere la sorda equazione di due lingue morte, che –fra tutte le forme– proprio ad essa tocca come compito specifico di avvertire e tener presente quella maturità postuma della parola straniera, e i dolori di gestazione della propria" (2014: 43-44): la processualità, la poetica meta-riflessiva che porta alla traduzione, si carica di valore, del quale l'esito finale non è che la patina visibile ad occhio nudo. In linea con l'auspicio di Pietro Taravacci, a cui dobbiamo non solo l'encomiabile traduzione italiana di *Caleidoscopio* (2013) ma anche dell'antologia *L'equilibrio impossibile* (2024), tradurre la poesia di Micó significa collocarsi "nello spazio ideale in cui suono e senso non possono fare altro che desiderare di incontrarsi con esattezza" (Taravacci, 2025: 19), spiegandosi mutuamente "nell'incantamento' di quel viaggio [dove] si speriment[a] la profonda ragione di quell'avventura di affinità"

⁷ Rimandiamo all'esperienza personale di aver ascoltato presenzialmente il concerto del duo Marta y Micó l'11 marzo 2022 a Verona, presso la sede del viceconsolato onorario di Spagna. Durante il concerto il duo, oltre ad accompagnare ogni performance con una breve riflessione sul pezzo, ha anticipato l'esecuzione di canzoni all'epoca inedite, che formano attualmente parte del disco *Reunión de amigos* (2022).

(Taravacci, 2025: 23) che rende possibile l'incontro transmediale in un unico testo ibrido.

Da quest'analisi previa emerge quanto –soprattutto nel caso della poesia e, ancora di più, quando si inserisce in un paradigma transmediale accanto e con la musica– è impellente il bisogno di forgiare ad hoc la nostra poetica del tradurre, valutando e soppesando di volta in volta “i singoli esiti traduttivi, non su basi aprioristiche, cogliendo bensì di volta in volta le motivazioni profonde” (Mattioli, 2017: 181) sottese ad ogni singolo testo. In parole di Compagnon, nel momento in cui ci si avvicina alla traduzione di un testo letterario, non resta che adottare “no doctrine except the doctrine of radical doubt in the face of all discourse on literature” (2004: 11): è forse dubitando e problematizzando il testo stesso nei differenti piani che lo compongono, che si dischiude la strada per poterlo ricreare in traduzione, lontano da un (irrealizzabile) approccio normativo e universale.

SELEZIONE DI TESTI, TRADUZIONE E COMMENTO

Al fine di esemplificare con coerenza i punti trattati in precedenza, fra le poesie che più di tutte hanno messo in luce come la vocazione musicale agisca su più livelli ne abbiamo scelte tre. La prima, “Brindis”, è stata scelta perché, tra le molte poesie-canzoni, il ritmo del tango che fa scaturire accompagna con particolare enfasi l'alternanza tra settenario ed endecasillabo, permettendo al lettore di apprezzare appieno la perfetta sinergia tra musica e verso. La seconda, “Milonga del juglar”, è stata scelta perché oltre a essere uno dei casi più indicativi di come l'apparato musicale accompagna con successo il divenire della parola, poggia anche su una serie di altri fattori spesso in gioco nella maggior parte dei testi poetici particolarmente problematici dal punto di vista traduttologico, primo il ruolo attivo affidato al complesso schema di rime. Infine, abbiamo proposto la meta-musicale “Diego del Gastor”, in quanto rappresenta il caso più emblematico di poesia dove la musica è centrale pur non essendo (ad oggi) canzone: infatti, in questo componimento l'argomento meta-musicale si rispecchia nella resa fono-simbolica, rendendo impellente focalizzarsi sulla dominante fonica pur in assenza di una vera e propria canzone. Con l'auspicio che la combinazione di queste tre poesie possa illustrare con efficacia l'universo poetico-musicale di José María Micó, se ne propone a seguire la traduzione commentata alla luce dell'apparato teorico-metodologico sopra illustrato.

Brindis

Se abrazaban de día,
aprovechando todas las esquinas.
Se esperaban de noche,
mezclados en los sueños de los hombres.
En todas las esquinas
queda un rescoldo de su fantasía.
entre todos los hombres
imaginan a un hijo fuerte y noble.

*Un día,
un día cualquiera,
se prestaron las bocas.
Una noche,
una noche cualquiera,
el entusiasmo les llenó las copas.*

El tiempo les prepara
el desayuno todas las mañanas.
el sol les da su sangre
para entibiar el frío de la tarde.
Al salir, de mañana,
olvidaron decir que se esperaban.
De vuelta, por las tardes,
perdieron la costumbre de buscarse.

*Un día,
un día cualquiera,
se prestaron las bocas.
Una noche,
una noche cualquiera,
el desengaño les quebró las copas.*

Brindis si colloca originariamente nel libro *Letras para cantar* (1997), e le sue parole si convertono in forma musicata in un travolgente tango, nell'album *Memoria del aire* (2016). Nel contesto in cui si colloca, questa suggestione iniziale anticipa lo sviluppo della poesia intera, che ripercorre una rapida traiettoria dall'amore al disamore, cambiamento che avviene in modo molto repentino. La poesia si caratterizza infatti per un ritmo assai rapido, enfatizzato dal costante alternarsi di settenari ed endecasillabi, che condensa nello spazio di sei strofe la traiettoria di vita di una coppia, dall'innamoramento alla separazione, percorso che pare animato da una casualità di fondo, come se si trattasse di un'evoluzione che, come un brindisi, è tanto prevedibile quanto rapida. Proponiamo la traduzione che segue:

Brindisi

Abbracciati di giorno,
nascosti stretti in tutti gli angolini.
Cercandosi, di notte,
mischianti in mezzo ai sogni della gente.
In ogni cantuccio
brucia ancora la loro fantasia.
Tra tutte le persone
immaginano un figlio forte e fine.

*Un giorno,
un giorno qualunque,
scambiarono le labbra.*

*Una notte,
una notte qualunque,
l'entusiasmo colmò loro i calici.*

Il tempo fa trovare
la colazione tutte le mattine.
Il sole dà il suo fuoco
per riscaldare il freddo della sera.
Uscendo, un mattino,
il solito "ti aspetto" non fu detto.
Al ritorno, la sera,
quell'uso di cercarsi andò poi perso.

*Un giorno,
un giorno qualunque,
scambiarono le labbra.
Una notte,
una notte qualunque,
il disincanto ruppe i bicchieri.*

Nel tradurre "Brindis", un primo elemento al quale si è prestata attenzione è stato, da un lato, il rapido movimento che l'alternarsi di settenari ed endecasillabi configura; dall'altro, il ritmo derivante dall'accentuazione interna dei singoli versi, che spesso determina il ritmo del componimento con più vigore che la metrica. La traduzione del primo e del terzo verso, "Se abrazaban de día" e "Se buscaban de noche", in ciò, è particolarmente interessante: ad una resa metricamente pertinente come "Di giorno si abbracciavano" e "Di notte si aspettavano" che lascia inalterata anche la specularità strutturale, abbiamo preferito la soluzione adottata in virtù del rispetto dell'accentuazione interna, dominante principale dei versi in questione. L'alternanza metrica, si noti, non è fine a sé stessa, poiché il ritmo interno alla poesia ricalca quello della storia che ritrae: i bruschi passaggi da un verso all'altro, il repentino cambiamento di ritmo da 'arte menor' ad 'arte mayor', i veloci cambi di immagine da giorno a notte, da mattino a sera, rispecchiano il ritmo con cui la storia d'amore percorre la sua strada dall'innamoramento all'improvvisa rottura, che incede tra mattino, quando "olvidaron decir que se esperaban", e sera, quando "perdieron la costumbre de buscarse". L'uso dei tempi verbali è molto evocativo: l'inizio vede un marcato imperfetto ("Se abrazaban", "se esperaban") che crea una dimensione di quotidianità e abitudine, in concomitanza con l'uso del presente ("queda", "imaganan", "les prepara", "les da"), che riproduce un forte senso di immediatezza. La rottura in spagnolo è anticipata da "al salir", in cui si condensa il climax ascendente che si crea, il quale, seguito da un perentorio "perdieron", "olvidaron", non lascia spazio ad alternative, andando a enfatizzare sia la rapidità degli eventi che il loro carattere definitivo. Anche in questo caso, l'uso del passato remoto contribuisce alla resa. In italiano abbiamo certo prestato attenzione all'alternanza dei tempi verbali, ma per mantenere la perentorietà del verso che chiude la strofa, e con essa il ritratto della storia, abbiamo dislocato e reinventato gli elementi: "perdieron la costumbre de buscarse" diventa, per esempio, "quel vizio di

cercarsi andò poi perso”. In questo modo da un lato si mantiene l’uso di un tempo verbale che non lascia spazio alla provvisorietà, e dall’altro si mantiene il ritmo del verso originale, essenziale nell’economia testuale delineata. La scelta di tradurre “costumbre” con “uso” si deve alla volontà di rimarcare il carattere di abitudinarietà e ripetizione alla base delle strofe precedenti, nonché alla necessità di farlo nel minor numero di sillabe possibile. Sempre in linea con esigenze di ritmo, e quindi di ‘significanza’, si è pensata la traduzione di “noble” con “fine”, soluzione che interviene sul piano lessicale: sebbene la traduzione “nobile” sarebbe stata lessicalmente e semanticamente più precisa, si è optato per “fine” perché la prima ipotesi avrebbe reso l’endecasillabo sdrucchiolo, incidendo in modo notevole e visibile sull’andamento della poesia intera, in cui la rilevanza dell’assetto ritmico gioca un ruolo centrale. Abbiamo ritenuto pertanto opportuno concedere una maggiore libertà nel lessico, interpretando la parola usata in origine, per mantenere il ritmo.

Un’ulteriore questione traduttologica di rilievo è stata la necessità di mantenere inalterata la prospettiva del soggetto lirico, che dall’inizio alla fine appare distanziata rispetto alla storia aneddótica che si anima nei versi, dove i due soggetti coinvolti appaiono come anonimi personaggi stagliati su uno sfondo spersonalizzato.

La seconda poesia, “Milonga del juglar” appare per la prima volta in *Letras para cantar* (1997) intitolata “Coda”. In forma musicata vanta un inconfondibile ritmo latino, nell’album *Memoria del aire* (2016).

Milonga del juglar

Hoy he sido querido
para contarles mi vida
(la que no esté ya perdida
por los pliegues del olvido),
y aunque un sabio conocido
escribió que recordar
es lo mismo que apagar
nuestra sed en un sequero,
para templarme prefiero
beber un poco, y cantar.

Como la tierra sujeta
la flor que ha de ser cortada,
como la tela no usada
está en el telar inquieta,
como el aire y la veleta
fingen un baile incesante,
vaya también por delante
mi deseo de estar vivo,
aun con disfraz de cautivo
o de exhausto navegante.

Mientras aviento la escoria
en la fragua del pasado

y con pincel desmochado
voy pintando en la memoria,
me veo en la misma noria
que cualquier hombre o mujer,
pues a todos, al nacer,
nos dan un alma postiza,
a la muerte por nodriza
y un plazo para volver.

De las primeras jornadas
poco se viene a las mientes:
eran de leche los dientes,
de títere las pisadas,
de regaliz las espadas
y el futuro de mentira.
Pero aquel niño aún respira
bajo un nudo de corbata,
y es capaz de una bravata
si hay un necio que conspira.

Fueron pasando los años,
los parientes,
los vagidos,
los libros más escondidos,
los amigos más extraños,
los daños, los desengaños,
las añadas... Y un buen día
a mi loca fantasía
se le antojó dar a luz,
aunque no soy andaluz,
un libro de poesía.

Hoy, prescritas tres edades,
tengo pocas aficiones.
Darme algunos madrugones,
callar algunas verdades
y acompañar soledades
son todos mis menesteres.
Ya no ansío más placeres
que saciar el apetito
y dormir como un bendito
entre todas las mujeres.

Y aquí va la despedida,
que no es pequeña jarana
disfrutar de otra mañana,
aunque no sea merecida:
cuando se achique mi vida,
cuando no haya sino ayer,
cuando deje de beber
y esté mi cuerpo en la caja,
que aproveche esta migaja

a quien la quiera leer.

Ne proponiamo la traduzione che segue:

Milonga del giullare

Sono stato reclutato
per raccontar la mia vita
(quella ancora non svanita
nei meandri dell'oblio),
pur se un saggio conosciuto
sentenziò che ricordare
è lo stesso che smorzare
quest'arsura nel deserto,
per scaldarmi certo è meglio
bere qualcosa, e cantare.

Come la terra sorregge
il fiore che va reciso
come la tela che è bianca
sta sul telaio inquieta,
come l'aria e il segnamento
fingono un ballo incessante,
avanzi pure costante
la voglia d'essere vivo,
anche come un prigioniero
o un esausto navigante.

Mentre rinvivo la scoria
sulle braci del passato
e col pennello spuntato
io dipingo la memoria,
è sempre la stessa storia
di ogni uomo o di ogni donna,
già che a tutti, nascendo,
contraffatta danno l'anima,
la morte come nutrice
e il biglietto di ritorno.

Delle mie prime giornate
poco richiama la mente:
eran da latte i denti,
i passi da burattino,
di liquirizia le spade
e il futuro di menzogne.
Ma quel bimbo ancor respira
sotto al nodo di cravatta,
e può fare una bravata
se uno stolto la cospira.

E passati così gli anni,

i parenti,
 i vagiti,
 i libri più proibiti,
 gli amici, quelli bizzarri,
 i danni e anche i disincanti,
 le annate... e un bel giorno
 la mia pazza fantasia,
 che non è d'Andalusia,
 si sognò di partorire
 un libro di poesia.

Oggi andate le tre tappe,
 ho ben pochi passatempi.
 Far mattina qualche volta,
 verità a volte tacere,
 solitudini cullare,
 è tutto quello che faccio.
 Più non bramo altro piacere
 che saziare l'appetito
 e dormire come un papa
 beato ormai tra le donne.

E ora ecco la chiusura,
 che non è una buffonata,
 divertirsi una giornata,
 anche se non meritata:
 quando s'accorcia la vita,
 quando resta solo "ieri",
 quando smetto coi bicchieri
 e il mio corpo è nella cassa,
 che si goda il pezzettino
 chi leggerlo poi vorrà.

“Milonga del juglar” si distingue innanzitutto per una forma metrica molto particolare, le ‘décimas espinelas’, strofe di ottonari rimate abbaaccddc: si noti che Micó opta per un metro classico ri-funzionalizzato in un contesto poetico marcatamente auto-ironico in linea con la tradizione poetica coeva. Questa scelta comporta implicazioni traduttologiche di difficile risoluzione, che coinvolgono sia un acceso dibattito sulla traduzione della rima, sia la necessità di considerare la differente posizione e uso dell’ottonario nella tradizione spagnola rispetto a quella italiana. Sebbene la soluzione più praticata, e generalmente quella considerata più ragionevole nel caso di poesie rimate, sia di sacrificare la rima per non forzare le scelte lessicali col rischio di ottenere un risultato meccanico in funzione dello stile, in questo caso la considerazione non è fine a sé stessa. Infatti, la scelta metrica nella sua stringente organizzazione delle rime, implica un gioco fonetico (che talvolta diventa fono-simbolico) reiterato e mantenuto che incide sul significato evocato dalla ‘Milonga’, ossia il racconto da parte del soggetto poetico della sua vita da una prospettiva auto-ironica. La rima e l’autoironia si muovono di pari passo da inizio a fine, rendendo la prima non solo un fattore stilistico bensì un

elemento che gioca un ruolo attivo nella ‘significanza’ del testo. Allo stesso tempo, mantenere una costruzione di rime così rigorosa rischierebbe di sfociare in un esito eccessivamente macchinoso. Abbiamo optato così per una traduzione che mantenga se non la rima, almeno un costante richiamo fonetico reiterato nella stessa posizione, tramite assonanze e consonanze. Per quanto riguarda l’ottonario, autoctono nella tradizione spagnola, tradotto in italiano rischia di originare una cantilena fuori contesto e totalmente estranea alla poesia. Per evitarlo, abbiamo prestato attenzione all’assetto prosodico che il verso configura.

Sebbene la questione sia strettamente lessicale, merita un chiarimento la scelta di traduzione del titolo, in larga misura radicata nella polisemia della parola ‘milonga’ in spagnolo. Essa, infatti, è un componimento musicale tipico argentino; però è anche una parola colloquiale sinonimo di inganno, storia, racconto. Entrambe le accezioni si possono riscontrare nella poesia, che vanta una forte vocazione musicale data dalle scelte metrico-stilistiche, ma allo stesso tempo si avvale di elementi narrativi⁸ che ne fanno un vero e proprio racconto in versi. In un primo momento abbiamo considerato la traduzione «ballata», che ricalca sia l’elemento musicale che quello narrativo; tuttavia, evoca una forma della tradizione italiana che non è la stessa della ‘milonga’. Per questo motivo, al fine di non operare una scelta addomesticante, si è optato per mantenere ‘milonga’: anche qualora il significato della parola fosse oscuro al lettore, la comprensione non sarebbe compromessa. Sempre in linea con l’esigenza di mantenere il delicato equilibrio eufonico si devono le traduzioni di “prefiero” con “è meglio” e “como la tela no usada” con “come la tela che è bianca”.

La terza e ultima poesia proposta, “Diego del Gastor”, collocata in origine in *Caleidoscopio* (2013) nella sezione “Sonidos”, non dispone attualmente di una versione musicata.

Diego del Gastor

No sé en qué cielo estás, no sé en qué nube
permanece el sonido que creabas
con tus manos alacres, desflorando
un prodigio de cuerdas y madera.
En mi vieja memoria no resuenan
bulerías más bellas que las tuyas.
En el golpeador las uñas bailan,
el bordón vibra con los rasgueados
y tus dedos repican, martillean,
silencian, acompañan, acarician.
¿Dónde está la materia, dónde el alma?
Todo a su tiempo, y en tu tiempo, todo.
Ya no es de leño el mástil, la guitarra
boquea con asombro y es ahora

⁸ Si noti che la poesia intesse tramite il verso sia una favola che un intreccio, un punto di vista, un personaggio, ma soprattutto un soggetto poetico che enuclea attimi di vita alla pari di un narratore extradietetico.

arpa y tambor y viola y melodía.
 Con la mística forma del despego,
 superaste el confin de tu viaje,
 sin salir de Morón, contra el olvido.
 Qué infortunado el que jamás te ha oído,
 y qué escaso el tributo que te entrego
 en la prosa vulgar de mi homenaje.

Proponiamo la traduzione che segue:

Diego del Gastor

Non so in che cielo sei, non so in che nube
 riecheggia ora il suono che creavi
 con quelle alacri tue mani, sfiorando
 un prodigio di legno e di corde.
 Tra i miei vecchi ricordi non echeggia
bulería che superi le tue.
 E sul *golpeador* ballano le unghie,
 e vibrano le corde tra gli arpeggi,
 le tue dita picchiettano, martellano,
 silenziano, accompagnano, accarezzano.
 Dove sta la materia, e dove l'anima?
 Tutto va a tempo, nel tuo tempo, tutto.
 Non più legno il manico, la chitarra
 con impeto boccheggia, e ora diventa
 arpa e tamburo e viola e melodia.
 Con la forma mistica del distacco,
 superasti i confini del tuo viaggio,
 sempre dentro a Morón, contro l'oblio.
 Che sventura chi non ti ha mai sentito,
 con che scarso tributo ti ricordo
 nella prosa volgare del mio omaggio.

La forte vocazione musicale della poesia si riscontra non solo nel suo contenuto ma anche in come esso si riflette fono-simbolicamente nella musicalità dei versi: la musica di Diego del Gastor, esponente della chitarra flamenca, sembra infatti riecheggiare sia nei verbi (“resuenan”, “repican”, “martillean”, “silencian”, “acompañan”, “acarician”) che nella prosodia. Tale musica, che l'antropomorfizzazione della chitarra amplifica ulteriormente (“ya no es de leño el mástil, la guitarra | boquea con asombro”), diventa la vera protagonista del testo intero, che risulta così non solo evocativo sul piano fono-simbolico ma anche e, soprattutto, metamusicale, racchiudendo i molteplici piani su cui si regge la reciproca dipendenza tra parola e musica che persegue Micó. La ‘prosa vulgar’ che la ricorda non riesce a omaggiarla a dovere nel suo progressivo divenire elemento palpabile.

La traduzione si propone di fare riecheggiare con un'intensità assimilabile la carica semantica delle evocazioni fono-simboliche, per consentire al lettore italiano di sperimentare attraverso i versi ma anche attraverso la loro simbologia fonica lo stesso

compianto che in spagnolo veicola tale ritmo. Abbiamo cercato di mantenere inalterato l'immaginario che le metafore evocano, primo fra tutti la centrale antropomorfizzazione dello strumento musicale, apice di un climax essenziale al significato. Similmente, accanto a una necessaria attenzione alla metrica, anche la distribuzione degli accenti all'interno del verso si è rivelato un elemento fondamentale, che la traduzione sebbene non lo rifletta appieno, lo mantiene sempre come linea guida. La poesia, così come i problemi di traduzione che essa implica, rappresenta l'esempio più virtuoso per concludere l'articolo illustrando i molteplici piani di azione e di convergenza della teoria del ritmo, esplicitando la centralità e il ruolo attivo che gioca quello che, sulla scorta del quadro metodologico a cui si è fatto riferimento, Fabio Scotto definisce con l'eloquente e iconica locuzione di "senso del suono" (2013).

BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉS, Eugenia de (2020): "La pasión musical de José María Micó", *El Ciervo*, DCCLXXXII, pp. 33.
- BARTHES, Roland (1988): "La morte dell'Autore", in Roland Barthes: *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino: Einaudi, pp. 51-56.
- BENJAMIN, Walter (2014): "Il compito del traduttore", in Walter Benjamin: *Angelus novus*, Torino: Einaudi, pp. 39-52.
- COMPAGNON, Antoine (2004): *Literature, Theory, and Common Sense*, Princeton: Princeton University Press.
- CAMPOS, Haroldo de (2000): "De la traducción como creación y como crítica", in Haroldo de Campos: *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Madrid: Siglo Veintiuno, pp. 185-203.

- DURANTI, Riccardo (2000): “Caught in the Moebius Loop”, *Translation Ireland*, XIV, 2, s/p.
- FOUCAULT, Michel (1987): “¿Qué es un autor?”, *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, II, 11, pp. 4-19.
- LADMIRAL, Jean-René (2014): *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris: Les Belles Lettres.
- JOYCE, James (1939): *Finnegans Wake*, Londra: Faber & Faber.
- MAGGI, Dario (2002): “La musica pensa la parola: frammenti di un discorso organico”, in Franco Buffoni (ed.): *Ritmologia*, Milano: Marcos y Marcos, pp. 111-120.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2010): “Innovaciones en la rima: poesía y rap”, *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, XVIII, pp. 67-95.
- MATTIOLI, Emilio (2001): *Ritmo e traduzione*, Modena: Mucchi.
- MATTIOLI, Emilio (2003): “La poetica del tradurre di Henri Meschonnic”, *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, VII, pp. 81-84.
- MATTIOLI, Emilio (2017): *Il problema del tradurre: (1965-2005)*, Modena: Mucchi.
- MENIN, Roberto (febbraio. 2014), “Dal testo-libro al testo-discorso. Riflessioni sulla traduzione dopo Gutenberg”, *BAIG*, VII, p. 15.
- MERLIN, Marco (2002): “La musica dei pensieri”, in Franco Buffoni (ed.): *Ritmologia*, Milano: Marcos y Marcos, pp. 81-84.
- MESCHONNIC, Henri (1982): *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1997): “Quel che la clarté impedisce di vedere (Ce que la clarté empêche de voir)”, *Studi di estetica*, XVI, pp. 65-85.
- MESCHONNIC, Henri (2000a): “Poetica del tradurre. Cominciando dai principi”, *Testo a fronte*, 23, pp. 5-28.
- MESCHONNIC, Henri (2000b): “Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia”, *Studi di estetica*, XXI, pp. 11-30.
- MESCHONNIC, Henri (2003): “Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio”, *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, VII, pp. 1-16.
- MICÓ, José María; BOLDÚ, Marta (2020): *En una palabra*, Marta y Micó, url <https://martaymico.com/release/en-una-palabra/>.
- MICÓ, José María; BOLDÚ, Marta (2016): *Memoria del aire*, Picap. [CD musicale]
- MICÓ, José María (1997): *Letras para cantar*, Barcelona: Pamiela.
- MICÓ, José María (2013): *Caleidoscopio*, Madrid: Visor.
- MICÓ, José María (2017): *Blanca y azul*, Zaragoza: Los libros del gato negro.
- MICÓ, José María (2018): *Caleidoscopio*, trad. it. Pietro Taravacci, Firenze: Passigli editori.
- MICÓ, José María (2020): *Poética y poesía*, Madrid: Fundación Juan March.
- MICÓ, José María (2025): *L'equilibrio impossibile*, Venezia: Molesini.
- ORTEGA Y GASSET, José (2012): “Miseria y esplendor de la traducción”, *Trama & Texturas*, XIX, pp. 7-24.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo; Jan BAETENS (2017): “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los

- estudios culturales y los *new media studies*”, *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 27, pp. 6-27.
- SANI, Nicola (2002): “Il pensiero sonoro della parola”, in Buffoni, Franco (ed.): *Ritmologia*, Milano: Marcos y Marcos, 2pp. 97-100.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1993): “Sui diversi metodi del tradurre”, in Siri Nergaard (ed.): *La teoria della traduzione nella storia. Testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano: Bompiani, pp. 143-180.
- SCOTTO, Fabio (2013): *Il senso del suono*, Roma: Donzelli.
- SILES, Jaime (2006): *Transtextos*, Santa Cruz de Tenerife: Artemisa Ediciones.
- TARAVACCI, Pietro (2021): “Tradurre la extrañeza da vicino. Riflessioni sulla traduzione di un poeta vivente”, in Fabio Scotto (ed.): *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi*, Milano: Cisalpino, pp. 351-372.
- TARAVACCI, Pietro (2025): “Gli incantamenti del traduttore”, in José María Micó: *L'equilibrio impossibile*, Venezia: Molesini, pp. 9-24.
- TERRINONI, Enrico (2019): *Oltre abita il silenzio*, Milano: Il Saggiatore.
- VENUTI, Lawrence (1986): “The Translator’s Invisibility”, *Criticism*, 28(2), pp. 179-212.