

EWA RÓŻA JANION
(WARSZAWA)

“*VERSI DI UN PIACERE PARTICOLARE*”:
SULLE TRADUZIONI ITALIANE DELLA POESIA OMOEROTICA
DI COSTANTINO KAVAFIS*

“Versi di un piacere particolare”: Italian Translations of C.P Cavafy’s homoerotic poems – In this article, I ask about the attitudes of Italian translators towards sexual difference expressed in Cavafy’s poems. Above all, I am interested in how translators convey Cavafy’s explicit homoeroticism in a heteronormative culture. Moreover, I examine whether the cultural changes of the second half of the 20th century modified the way Cavafy’s erotic poems were published and translated in Italy. I examine the choice of translated poems, analyze the way in which translators speak about the author’s sexual identity and compare various translations. The analysis shows that translators speak about homosexuality in a hazy and indirect way, suggesting it by periphrases, allusions and motifs that may be associated with the transgression of the sexual norm. It is particularly visible in the early editions which excluded the most explicit poems. Nevertheless, even recent translators tend to avoid using the term “homosexual”.

KEYWORDS: Kavafis, Italian translations, reception, homosexuality, homoeroticism

*Andai nelle camere segrete
che si ha vergogna solo a nominarle.
Ma non per me vergogna – perché allora
che poeta e che artista sarei mai?*

Costantino Kavafis, *E su quei letti mi distesi e giacqui*

Kavafis, la cui poesia appartiene al canone mondiale, trovò anche in Italia sostenitori tra le più eminenti figure della letteratura, come Filippo Tommaso Marinetti, Eugenio Montale e Giuseppe Ungaretti. Tuttavia, la canonica e universalistica lettura dell’opera del poeta neogreco non esibisce l’omoerotismo delle sue poesie. Il Kavafis canonico è anzitutto un poeta erudito, uno storico della tarda antichità, l’autore di *Aspettando i barbari* e di *Itaca*, moralista e ironista. I traduttori che cercarono di presentare un ritratto multidimensionale della sua opera, incontrarono il problema del

* Vorrei ringraziare Claudia Ruscello per il suo aiuto nella redazione dell’articolo.

desiderio non eteronormativo¹ espresso nelle sue poesie erotiche. In questo articolo mi interrogo sugli atteggiamenti dei traduttori verso questa diversità. Mi interessa soprattutto il modo in cui un traduttore trasferisce il suo particolare omoerotismo in una cultura decisamente eteronormativa, in cui l'omosessualità è tabuizzata. Inoltre, vale la pena chiedersi se i cambiamenti di costume nella seconda metà del Novecento abbiano influito sul modo in cui Kavafis è stato pubblicato e tradotto in Italia.

In questa prospettiva verificherò se la selezione delle opere tradotte considera le poesie omoerotiche e quali esse siano. Cercherò di analizzare il modo in cui i traduttori narrano dell'identità dell'autore nelle premesse e nelle note. Infine, interpreterò le tracce delle voci dei traduttori coinvolte nelle stesse traduzioni, valutando se si possa individuare il loro atteggiamento verso la differenza sessuale. Nella ricerca ho preso in considerazione le prime traduzioni delle poesie di Kavafis realizzate da Atanasio Catraro (1919) e Jorgos Sarandaris (1933, uso la ristampa del 1983), due antologie delle sue poesie di Bruno Lavagnini (1954) e di Paolo Stomeo (1955), l'edizione canonica di Filippo Maria Pontani (1961, uso l'edizione del 1978), l'edizione popolare di Margherita Dalmati e Nelo Risi (1968 e 1992), l'antologia di poesie erotiche nella traduzione di Nicola Crocetti (1983) e una recente edizione di Paola Maria Minucci (2007). Le informazioni sulle altre edizioni sono tratte dalla base dati del Centro della Lingua Greca (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας).

IL TRADUTTORE COME CRITICO

La cultura del modernismo ha reso possibile introdurre nelle strutture del testo contenuti non eteronormativi, ma in diverse condizioni, ovvero ricorrendo a procedimenti come la sublimazione, l'estetizzazione e la codificazione. La poetica dell'indicibile, allora obbligatoria, è simbolizzata dalla frase con cui Alfred Douglas indica nella poesia *Two loves* “the love that dare not speak its name” (“l'amore che non osa pronunciare il proprio nome”). Il tipo di espressione che caratterizza parte della poesia di Kavafis era quindi una novità culturale nell'Europa novecentesca. I suoi traduttori dovevano presentare al pubblico un tipo di sessualità essenzialmente diverso dalle aspettative dei lettori.

I primi traduttori mantengono i loro commenti nell'ambito del discorso modernista. Quando nel 1919 su “Grammata”, periodico greco di Alessandria d'Egitto, apparvero le prime traduzioni in italiano, l'opera di Kavafis rappresentava ancora una curiosità letteraria. Nelle poesie tradotte da Atanasio Catraro mancano tracce omoerotiche; il traduttore non le menziona neanche nel breve commento

¹ Per ‘non eteronormativo’ s'intende ciò che si contrappone alla convinzione comune secondo cui il desiderio sessuale è considerato normale solo quando orientato sulle persone del sesso opposto e subordinato ai naturali ruoli del genere.

introduttivo. Quattordici anni dopo, Giorgio Sarandaris pubblicò le traduzioni di tre poesie incentrate sul tema della bellezza del corpo maschile. La selezione mostra uno degli aspetti dell'omoerotismo di Kavafis, ovvero il collegamento della sublimazione con i motivi dell'antico. Versi come: "ci venne a mente il Carmide platonico" (*Nella città di Osroene*), oppure "vidi il bel corpo quale l'Amore avrebbe formato" (*Verso la soglia del caffè*) possono essere trattati come chiavi interpretative.

Un'immagine più completa fu presentata al lettore italiano da un filologo, Bruno Lavagnini. L'antologia *Trittico neogreco* contiene ventotto poesie di Kavafis di diverso tipo, tra cui alcune di esplicito contenuto erotico; l'eroticismo dell'autore è anzitutto quello localizzato nell'antichità, inoltre la scelta prevede anche liriche-confessioni – come *Una notte*, *Nella strada* e *Voluttà* – dove l'omoerotismo è presentato non solo come causa di malinconia, ma anche come fonte del piacere. Tuttavia, la raccolta omette le poesie che si distaccano di più dalle norme sessuali della metà del ventesimo secolo.

Nella premessa il traduttore-critico si concentra sull'eroticismo senza nominarlo. Secondo la convenzione modernista, usa numerose e sofisticate perifrasi. Il soggetto delle poesie di Kavafis viene presentato come sofferente, tormentato dalle avversità e portatore di un certo male metafisico. Kavafis viene mostrato come poeta maledetto: "sensibilità turbata e anomale", "giovinezza tormentata [...] dagli oscuri fermenti di un Démon ambiguo", "erotismo traviato", "certe inclinazioni morbose" sono solo alcune delle sue numerose perifrasi utilizzate (Lavagnini 1954: 33-36). Simile poetica suggerisce l'affinità di Kavafis con i simbolisti francesi, i quali scandalizzarono l'opinione pubblica della seconda metà dell'Ottocento. Nella premessa Lavagnini presenta il poeta greco con un accumulo di metafore: "Kavafis – fiore nato dal male – che brilla d'oro e di smalti come un pugnale di Micene" (Lavagnini 1954: V-VI). La frase, che si fonda sull'analogia paradossale del bello e del male, ricorda l'estetica della trasgressione di Baudelaire. Il pugnale meriterebbe forse un'analisi psicoanalitica, il suo simbolismo associa il pericolo e la vendetta, ma anche l'antichità e la virilità. Il traduttore-critico usa la strategia di rendere familiare la stranezza tramite il riferimento ai poeti già conosciuti dai lettori, noti perché avevano trasgredito la norma dei comportamenti sessuali.

Anche se non nominata esplicitamente, nell'interpretazione di Lavagnini la differenza sessuale ha un significato centrale per tutta l'opera di Kavafis. Il traduttore presenta le scelte poetiche più elementari come conseguenze dell'identità del soggetto, in questo modo vede soprattutto l'uso della tematica antica. Così analizza la poesia *Troiani*: gli sforzi tragici dei troiani per difendere la città diventano "il facile simbolo dietro il quale il Poeta maschera l'inutilità dei propri propositi di ravvedimento" (Lavagnini 1954: 94). L'omosessualità è dunque mostrata come una condizione tragica, che costringe a stare in bilico tra il sublime e la caduta.

Paolo Stomeo, traduttore contemporaneo di Lavagnini, informa sull'omosessualità del poeta con ancor più moderazione, suggerendo al lettore solo qualcosa di strano e specifico che caratterizza la lirica di Kavafis. La scelta delle poesie non

considera le opere omoerotiche, in un caso addirittura il traduttore arriva a inserire la desinenza del genere femminile, neutralizzando in tal modo l’omoerotismo della poesia *Grigi* (sic!). In ogni modo, il traduttore accenna a un certo segreto nel suo commento al *Cesarione*:

Questa lirica ci rileva un importante segreto dell’arte del Kavafis. Non tutte le figure della storia d’Alessandria interessano la sua curiosità, ma solo quelle che, lungi dall’essere definite dalla falsa e lusinghiera lode dell’epigrafe, si presentano, invece, nel fascino della loro giovanile bellezza sventurata. In questa libertà della fantasia anega il pensiero del poeta, e la storia risorge pallida e stanca, ideale nel suo dolore, come l’immagine triste di Cesarione, bello non di fama, ma di sventura. (Stomeo 1955: 203).

Forse il traduttore crede che la sventura suggerisca al lettore la trasgressione delle norme sessuali. D’altra parte, però, la bellezza di Cesarione diventa in quest’interpretazione il simbolo della storia, per cui l’erotismo della poesia risulta funzionale e indebolito. Gli echi romantici che si possono sentire nel discorso del traduttore, cioè le citazioni dal canto di Giacomo Leopardi *l’Infinito* e del sonetto *A Zacinto* di Ugo Foscolo, possono servire ad avvicinare Kavafis al lettore italiano. Ambedue le poesie trattano la tematica filosofica o esistenziale, suggerendo una simile, universale interpretazione del *Cesarione*.

Inoltre, si può aggiungere che il traduttore non è in grado di parlare dell’erotismo di Kavafis con le proprie parole. In un commento molto vago sulla poesia *Giura*, egli usa una citazione da un critico greco, Michalis Peridis. Dubito che un altro riferimento del traduttore, quello di definire l’opera di Kavafis “poesie maudite”, contenga un chiaro riferimento all’omosessualità per i lettori che non conoscono il poeta da altre fonti. L’uso della lingua francese è comunque un metodo per mettere in evidenza la “stranezza” di questo genere di poesia.

Filippo Maria Pontani presentò un Kavafis tutto diverso: una persona dal carattere difficile, narcisista ed egocentrica, molto diversa dal demoniaco Kavafis di Lavagnini. In Kavafis Pontani vuole vedere un *poseur*, “forse soltanto un singolare e patetico personaggio” (Kavafis 1978: 17). Nella prima edizione completa del *Canone* (quindi di tutte le poesie previste dall’autore per la pubblicazione) si parla dell’omosessualità con una perifrasi, descrivendola come mancanza d’interesse verso le donne: “[A Costantinopoli] fece probabilmente le prime esperienze sessuali in un senso e in un ambito che finirono per escludere per sempre la donna (come oggetto d’amore) dalla sua vita e dalla sua poesia” (Kavafis 1978: 16). La traduzione poetica, in ogni caso, esprime adeguatamente quello che il traduttore non osò dire esplicitamente nei commenti. Grazie a Pontani, le poesie chiaramente omoerotiche apparvero per la prima volta in italiano.

L’opera di Pontani fu completata da Nelo Risi. L’omosessualità fu nominata apertamente nella sua prefazione all’edizione del 1968, la quale include anche alcuni testi omoerotici, come *Giorni del 1896*, *Nelle taverne* e *S’informava della qualità* (l’edizione del 1992 comprende anche *L’origine* e *La vetrina dei tabacchi*). Una

perifrasi elegante del termine rimane l'espressione "amore sterile e riprovato" che appare tre volte in vari commenti dei traduttori, come: "Amore e morte assumono largo posto nell'opera di Kavafis anche se il poeta ci dà del primo un solo aspetto, quello «sterile e riprovato»" (da una nota di M. Dalmati alla poesia *Tomba di Iasis*, Kavafis 1992: 198). Si tratta della citazione dalla poesia *Teatro di Sidone (400 d.C.)* che presenta il punto di vista cristiano, generalmente alieno alla visione della sessualità di Kavafis (Pontani mette in evidenza questa estraneità, traducendo la stessa frase come: "amore sterile che la gente rinnega", Kavafis 1978: 333). In ogni modo, la citazione viene trattata come chiave per capire Kavafis – forse i traduttori vi inseriscono il loro punto di vista o suppongono che questa visione sia più accettabile per i lettori: la cultura eteromormativa tende ad accettare l'omosessualità a patto che questa sia percepita come una sorte triste e causa di sofferenza per il soggetto.

Un'interpretazione emancipatoria dell'opera di Kavafis fu presentata da Nicola Crocetti nell'antologia *Poesie erotiche* (1983). La collezione esclude le poesie che collegano i motivi erotici, a volte impliciti, con quelli storici. Il traduttore cerca di mostrare un Kavafis contemporaneo, lontano dalla storia e dall'antichità, dunque un'immagine del poeta che fino ad allora era rimasta in secondo piano. L'edizione è illustrata con dei ritratti maschili, per la maggior parte nudi, realizzati da Ghiannis Tsaruchis, riconosciuto pittore greco la cui opera presenta tratti marcatamente omoerotici.

Come motto della raccolta venne esposta la poesia *Cose nascoste*, che parla del privato e velato senso della produzione lirica del poeta. Non è una poesia erotica, in ogni modo se ne può estrarre un progetto d'identità. Il soggetto della poesia ci propone una visione del futuro in cui la diversità sessuale possa essere capita e finalmente espressa liberamente:

Più avanti – in una società perfetta –
apparirà di certo qualcun altro
che mi somigli e come me sia libero.

(Kavafis 2011)

In questo futuro, nella "società perfetta", si collocherebbe pure il lettore dell'edizione di Crocetti, il cui compito – previsto dall'autore nella sua lirica – sarebbe stato quello di trovare e capire ciò che era nascosto. La poesia costituisce quindi un invito a identificarsi con il soggetto lirico e a leggere il testo in modo da considerare l'omosessualità del poeta. Bisogna aggiungere, inoltre, che la raccolta dei testi erotici comincia dalla lirica *Assai di rado*, un'altra delle poesie di Kavafis che contribuisce a creare una visione del processo di lettura delle sue poesie. Secondo questo progetto le poesie del vecchio poeta sarebbero state lette da un gruppo omosociale² di giovani

² Il termine 'omosociale' viene impiegato negli studi di genere per indicare gli stretti legami sociali tra persone dello stesso sesso che non hanno un carattere affettivo o sessuale (p.es. desiderio omosociale, rapporto omosociale).

maschi. Si può immaginare che l'edizione di Crocetti sia indirizzata a questo tipo di lettori.

Ancora nel secondo Novecento alcuni traduttori di Kavafis continuano ad evitare di usare il termine “omosessuale”. Nella premessa al volume di Paola Maria Minucci, benché la lingua che indica la diversità sia totalmente assente, la questione della sessualità del poeta risulta trasparente. Contrariamente alle edizioni precedenti, la traduttrice non cerca di suggerire o spiegare la forma dell'erotismo di Kavafis, come se la questione fosse ormai nota ai lettori (e del resto, lo era). Nelle descrizioni delle poesie erotiche appaiono i giovani, messi in evidenza con l'uso delle virgolette: “I primi riferimenti ai «giovani»”, “La descrizione della bellezza del giovane” – la traduttrice si riferisce al lettore per cui queste frasi non suscitano domande (Kavafis 2007: 8-9). Nella nota biobibliografica non si ricorda la diversità sessuale, neanche il saggio introduttivo “La fortuna di Kavafis in Italia” menziona questo tema e, per esempio, l'interesse verso Kavafis di Pier Paolo Pasolini o di Sandro Penna non è segnalato. In questo modo la traduttrice ricrea un ritratto canonico, “normalizzato”, del poeta. In ogni modo, bisogna notare che la selezione delle poesie nella raccolta ne include di tutti i tipi, e non mancano quelle più esplicitamente erotiche, come *Per restare*, *In un vecchio libro*, *È venuto per leggere* e la serie di *Giorni*.

La rassegna dei commenti ci permette di osservare che i traduttori, prima degli anni Sessanta, per esprimere l'omoerotismo delle poesie, spesso si riferivano alla sublimazione, al mistero o all'ambiguità. Capire che si trattava dell'omosessualità era possibile solo se si conoscevano i codici per esprimere l'omoerotismo nella letteratura precedente all'emancipazione: il modello modernista prevedeva infatti che l'identità sessuale fosse velata, piuttosto suggerita da certi temi e motivi, mai esplicitata. La situazione cambiò nella seconda metà del secolo, quando gli editori cominciarono a pubblicare tutti i tipi di poesie di Kavafis e ad indicare l'omosessualità in modo più preciso e comprensibile.

LE TRADUZIONI

I tratti formali della poesia di Kavafis come i versi lunghi, il ritmo libero e le poche rime favoriscono la precisione semantica delle traduzioni. Solo Atanasio Catraro, il primo dei traduttori, lasciò evidenti tracce della sua presenza nel testo. Per esempio, espande la seconda parte della poesia *Brame*, spiegando al lettore in cosa consista il paragone centrale tra i desideri non compiuti e i corpi dei giovani morti (va tenuto presente che l'incompiutezza è un motivo importante negli studi sull'omosessualità). Le brame vengono chiamate “antiche”, altro termine legato all'immaginario omoerotico. Infine, il traduttore sviluppa l'immagine della “notte di voluttà”, intensificandola e aggiungendovi un clima misterioso. Per mettere in

evidenza l'intervento del traduttore, la versione di Catraro si può paragonare alla sintetica traduzione di Minucci:

Così le antiche brame se ne stanno
 (brame che senza vivere
 sono scomparse e morte)
 Poi che incompreso fu – per lor – mistero
 Notti ed aurore splendide
 Frementi voluttà.

(Catraro 1919: 62)

Così sono i nostri desideri passati
 e mai realizzati, senza una notte
 di piacere né un suo mattino splendente.

(Minucci in Kavafis 2007: 23)

Il secondo traduttore è stato più fedele al testo originale. In ogni modo, l'analisi delle traduzioni della poesia *Verso la soglia del caffè* dimostra che Sarandaris presentò coerentemente questa forma del sublimato erotismo di Kavafis, che aveva deciso di esibire, selezionando le poesie da tradurre. Negli ultimi versi della lirica, nella descrizione del corpo maschile, si può trovare la poetica del mistero, caratteristica per esprimere l'omosessualità:

Lasciando dal tocco delle mani sue
 un senso alla fronte, agli occhi, ed alle labbra.

(Sarandaris 1983: 231)

Anche Pontani e Crocetti mettono in evidenza quest'aspetto: "Lasciando come un arcano senso sulla fronte" (Pontani in Kavafis 1978: 163), "un non so che sulla fronte" (Crocetti in Kavafis 2011³). Invece, Minucci propone una lettura più neutrale che non suggerisce al lettore un segreto da scoprire:

E lasciando per il tocco delle mani
 un'emozione sulla fronte, negli occhi e sulle labbra.

(Minucci in Kavafis 2007: 113)

L'analisi delle opere dei primi traduttori attesta che loro non tentano di escludere l'interpretazione omosessuale. Questa sorta di lettura è comunque accettata come parallela, incerta, conformemente alle regole fissate dal discorso di "esprimere l'inesprimibile". Facendo riferimento al mistero, Catraro e Sarandaris suggeriscono la trasgressione di una certa norma del comportamento sessuale, ma non ne parlano in modo esplicito, né nel commento né pubblicando le poesie esplicitamente omoerotiche.

Visto che queste ultime erano omesse nelle prime antologie, è possibile descrivere la differenza nel modo di esprimere l'erotismo nell'arco del ventesimo secolo con esempi di poesie come *Cesarione* e *Giura*, non apertamente omoerotiche dove tuttavia il traduttore può, o meno, esprimere l'erotismo. La prima collega la

³ Utilizzo l'edizione digitale del 2011 che riproduce K. Kavafis, *Poesie erotiche*, trad. di N. Crocetti, Crocetti Editore, Milano, 1983.

tematica storica con quella della creazione poetica, ma contemporaneamente sono presenti alcuni segni dell’omoerotismo. Il clima amoroso della seconda parte della poesia contrasta con la prima parte, dominata dalla relazione ironica del soggetto lirico. La differenza nel tono è sottolineata dall’uso delle rime, che spariscono nella seconda parte. Solo Pontani mantiene questa caratteristica metrica della poesia. Anche la sua immagine di Cesarione è più erotica rispetto alle altre traduzioni: “suggestivo fascino di sogno” di Pontani (1978: 227) costituisce una variazione rispetto a “simpatica bellezza di sogno” di Stomeo (1955: 207), “ideale e simpatica bellezza” di Lavagnini (1954: 85), una “simpatica bellezza sognante” di Minucci (2007: 141). Su questo sfondo si vede che anche la traslazione di Dalmati e Risi espone l’erotismo: “una grazia mirabile di sogno” (1992: 57).

Inoltre, il processo della creazione è più corporale nella versione di Pontani:

Così
 ti plasmò con un estro più libero la mente.
 E sensitivo e bello ti plasmò.

(1978: 227)

Stomeo, Lavagnini e Minucci parlano dell’immaginarsi e non del creare (“Ti ho immaginato”, “ti immaginai”), che annulla il possibile riferimento al mito di Pigmalione. Anche in questo caso la traduzione di Dalmati e Risi propone un’interpretazione più suggestiva:

libero nella mente ti ricreo.
 Ti figuro sentimentale e bello

(1992: 57)

Anche la sensualità di Cesarione è meno evidenziata dai primi traduttori. Stomeo sottolinea la giovinezza e la sconfitta dell’eroe lirico, non il suo fascino. Inoltre, l’ultimo verso viene modificato affinché cancelli dall’orizzonte interpretativo il pensiero dell’inevitabile morte che, nell’opera di Kavafis, costituisce un’importante motivazione dei sentimenti. Lavagnini, invece, rinuncia alla sonnolenza della visione. Nel caso della sua traduzione, l’atmosfera intima della poesia è annullata dall’uso delle esclamazioni. Diversamente dagli altri traduttori, Lavagnini non prevede neanche il sussurro nell’ultima linea della poesia. Il confronto delle versioni di questa linea dimostra che le emozioni più erotiche sono mostrate dalle più recenti versioni, le quali mettono in contrasto l’innocenza del giovane con i “furfanti” (Dalmati, Risi) o “corrotti” (Minucci) omicidi. In questo punto Lavagnini e Pontani parlano degli “stolti”.

La sottile differenza tra le prime e le recenti traduzioni è visibile anche dall’analisi della lirica *Giura*, benché in questo caso la cesura cada sull’anno della prima edizione di Crocetti: il 1983. Le traduzioni più recenti considerano la forma tipografica della poesia: i primi quattro versi sono scissi da una spaziatura separante,

suggerendo che il giuramento possa essere violato. Invece gli ultimi due versi, che parlano di questa violazione, sono collegati. Nella tipografia di Kavafis i versi uniti simboleggiano l'unione dei corpi degli amanti.

Ogni tanto giura di cominciare una vita migliore.
Ma quando arriva la notte con i suoi consigli,
con i suoi compromessi, con le sue promesse,
quando arriva la notte e con la sua forza
del corpo che desidera e cerca, a quella stessa
fatale gioia, perduto, fa ritorno.

(Minucci in Kavafis 2007: 121)

Una funzione simile – quella di costruire la visione della continuità e dell'identità dei corpi – può essere svolta dall'ambiguità del penultimo verso, mantenuta da Minucci e Crocetti: non è chiaro se il "corpo che desidera" sia il corpo del soggetto della poesia o dell'amante. Le prime traduzioni annullano quest'ambiguità, attribuendolo al soggetto (Stomeo, Pontani), oppure all'amante (Dalmati e Risi). Bisogna anche notare che Crocetti sostituisce "fatale gioia" di altre traduzioni con il più neutrale, e forse più vicino alla sensibilità di oggi, "predestinato piacere". Diversa dalle altre è la versione di Stomeo, che nella lista delle caratteristiche della notte inserisce anche "le sue transazioni" e così forse suggerisce che la poesia abbia qualcosa a che fare con la prostituzione (del resto, un tema non estraneo all'opera di Kavafis, ovviamente inteso nell'ambito del commercio sessuale tra i maschi).

Le differenze semantiche tra i testi delle traduzioni sono sottili, di conseguenza le conclusioni che si possono trarre dal loro confronto vanno trattate con precauzione. Tuttavia, credo sia possibile osservare alcune tendenze. Anzitutto, se la poesia si adattava al discorso modernista dell'indicibile, ovvero se l'omoerotismo era suggerito da un'allusione e non espresso in modo esplicito, essa poteva essere tradotta e pubblicata anche nei primi decenni del ventesimo secolo. In secondo luogo, nel caso di alcune poesie come *Cesarione*, i primi traduttori (Lavagnini e Stomeo) manifestavano la tendenza ad attenuare l'omoerotismo rispetto a Pontani e ai traduttori successivi. In alcuni casi le più recenti traduzioni tendono a esprimere la differenza sessuale in modo più aperto, ma questa non è tuttavia una tendenza generale. E un'ultima, provvisoria, conclusione, forse di primaria importanza: la parola poetica gode di maggiore libertà rispetto al discorso critico. Lo si vede chiaramente nell'opera traduttiva di Pontani: la prima edizione contenente le sue versioni di alcune liriche esplicitamente omoerotiche di Kavafis apparve in Italia già nel 1956, mentre i commenti dei traduttori mantengono una certa discrezione nel parlare dell'omosessualità anche nel corso dei cambiamenti culturali degli anni Settanta.

BIBLIOGRAFIA

- CATRARO, A. (1919): “Da i poemi di Costantino Cavafy”, in: *Γράμματα*, vol. 40 (Giuglio-Settembre), 61-63.
- LAVAGNINI, B. (1954): *Trittico neogreco: Porfiras – Kavafis – Sikelianos*, Istituto francese di Atene, Atene.
- KAVAFIS, C. (1978): *Poesie*, trad. di F. M. Pontani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- KAVAFIS, C. (2011): *Poesie erotiche*, trad. di N. Crocetti, Crocetti Editore, Milano.
- KAVAFIS, C. (1992): *Settantacinque poesie*, trad. di N. Risi e M. Dalmàti, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- KAVAFIS, K. (2007): *Poesie d'amore e della memoria*, trad. di P. M. Minucci, Newton Compton Editori, Roma.
- ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ, Γ. (1983): “Οι ιταλικές μεταφράσεις του Καβάφη”, in: *Λέξη*, vol. 23 (Marzo-Aprile), 230-232.
- STOMEIO, P. (1955): *Antologia della lirica greca moderna traduzione in lingua italiana. Vol. 1, Dionisio Solomos e Costantino Kavafis*, La nuova Ellade, Lecce.