



Lingua, stile e metodo nella prassi traduttiva novecentesca della lirica di Luis Cernuda

Language, style and method in the twentieth-century translation of Luis Cernuda's lyric

IDA GRASSO
ida.grasso@unina.it

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Riassunto: Lo studio, incentrato sulle traduzioni novecentesche della lirica di Luis Cernuda, indaga la ricezione italiana del grande autore de *La Realidad y el deseo*, in particolare soffermandosi sulle prassi traduttive che ne hanno veicolato la diffusione. Il confronto di *Quisiera estar solo en el sur* (*Un río, un amor*) nelle versioni di Bo, Macrì e Tentori Montalto, fa emergere la presenza di un comune modello traduttologico dall'alto gradiente di consapevolezza formale. Un modello colto e raffinato, e la cui incidenza e durata non vanno separate da un'ulteriore necessaria considerazione sulla perifericità, rispetto al canone europeo, patita dalla letteratura spagnola nella cultura italiana.

Parole chiave: Luis Cernuda, Carlo Bo, Oreste Macrì, Francesco Tentori Montalto, traduzione

Abstract: The study, centered on the twentieth-century translations of Luis Cernuda's lyric, investigates the Italian reception of the great author of *La Realidad y el deseo*, in particular focusing on the translation practices that have conveyed its diffusion. The comparison of *Quisiera estar solo en el sur* (*Un río, un amor*) in the versions by Bo, Macrì and Tentori Montalto, brings out the presence of a common translator's model with a high degree of formal awareness. It is a cultured and refined model, whose incidence and duration should not be separated from a further necessary consideration on the peripherality suffered by Spanish literature in Italian culture, compared with the European canon.

Keywords: Luis Cernuda, Carlo Bo, Oreste Macrì, Francesco Tentori Montalto, translation

DATA PRESENTACIÓ: 16/04/2021 ACCEPTACIÓ: 14/05/2021 · PUBLICACIÓ: 01/06/2021

1. Dove sono finiti i classici? Leggere Luis Cernuda (in traduzione) oggi

Molteplici, intricati, centrifughi e sostanzialmente irriducibili a sistema sono oggi i rapporti che veicolano il mondo editoriale della traduzione poetica dallo spagnolo all'italiano. Qualche anno fa, Matteo Lefèvre in un accurato studio, nato significativamente nell'anno della ricorrenza dell'inizio della democrazia postfranchista, ricostruiva, proprio alla luce del recente scenario storico e culturale segnato dalla *Transición*, «il nuovo, fluttuante orizzonte della lirica spagnola nel nostro paese» (Lefèvre 2016: 63), rinunciando a buon diritto a tracciare affrettate conclusioni «in fatto di giudizi e bilanci» (Lefèvre 2016: 69), ma piuttosto rilanciando le conclusioni del suo discorso sulla grande funzione rivestita dalla traduzione poetica contemporanea d'ambito ispanistico. La «sostanziale validità delle scelte compiute» e il coevo «vantaggio di una pluralità di sedi ed esperienze» induceva lo studioso a concludere che «la traduzione poetica si conferma quale uno degli interessi più assidui e fruttuosi dell'ispanistica italiana, un impegno che investe tanto il discorso interlinguistico quanto quello ermeneutico, che stimola al confronto e al dialogo con il mondo spagnolo della letteratura e della cultura in genere» (Lefèvre 2016: 70).

Se, a partire da questo vivace e articolato quadro, si fosse tentati dal seguire a ritroso la fortuna nel tempo di un autore o di una singola traiettoria lirica presso il pubblico italiano, ci si ritroverebbe, tranne qualche eccezione, dinanzi a dati meno confortanti, ma nondimeno utili per avanzare qualche osservazione sulla tenuta dei modelli poetici stranieri nella loro ricezione presso il nostro paese.

In un contributo coevo a quello già richiamato di Lefèvre, Valerio Nardoni, retrodatando l'asse cronologico d'indagine all'intero secolo scorso, insisteva sulla fortuna oscillante in campo traduttologico degli autori spagnoli della prima generazione poetica novecentesca: di questi se Lorca e Salinas hanno beneficiato di un'attenzione continua da parte del mondo editoriale, altri (Jorge Guillén, Vicente Aleixandre) non l'hanno quasi mai avuta: alcuni, addirittura, ed è il caso di Luis Cernuda, pur definendosi come «dei veri e propri classici», sono stati letti e interpretati alla luce di categorie storiografiche che ne hanno limitato il portato individuale.¹ Il grande autore de *La Realidad y el deseo* sarebbe stato, dunque, vittima di generalizzazioni di tipo manualistico che ne hanno oscurato la fama a vantaggio di più omogenee poetiche coeve (Nardoni 2016). Il dato, per la verità, non sconcerta se si è d'accordo sul fatto che in quanto «continua negoziazione tra istanze censorie interne alle dinamiche sociali, politiche e culturali» (Bibbò 2020: 251) il canone è effetto di una tensione conflittiva di cui la traduzione di opere straniere è forse l'indizio più manifesto. Non sorprende, infatti, che tra Spagna e Italia, in «un periodo complesso in cui il rapporto culturale fra i due paesi era inevitabilmente influenzato (in qualche modo 'viziato') dalla contingenza storica e da giudizi ideologici» (De Benedetto, Laskaris, Ravasini 2018: 14), l'opera

¹ «Luis Cernuda appare sempre citato nel gruppo di poeti della Generazione del '27 (aveva in quell'anno solo 25 anni) ma la sua poesia più apprezzata è forse quella della maturità, che ha avuto un'influenza fortissima sui poeti della seconda metà del Novecento, dai quali è riconosciuto unanimemente come uno dei loro modelli più importanti» (Nardoni 2016): <https://rivistatradurre.it/la-poesia-ispánica-novecentesca-in-traduzione-italiana/>.

di Cernuda non abbia riscosso da parte della critica quell'attenzione necessaria per imporsi agli occhi del gran pubblico superando la barriera imposta dalle etichette storico-letterarie.² Tradurre Cernuda significava fare i conti con un autore che, esule volontario già durante la guerra, decise di non far mai più ritorno al paese natìo, rigettando la possibilità di una nuova forma di esistenza sotto il regime franchista. Non solo: tradurre Cernuda significava anche confrontarsi con la difficoltà imposta da una poetica singolarissima, che si costruisce nell'ambito di una magniloquente architettura macrotestuale. L'integralismo lirico del poeta de *La Realidad y el deseo*, meglio definito da uno dei suoi massimi interpreti come «continua autocontemplación necesitada por la praxis de la poesía», duro collante di un potente sistema semantico di costruzione progressiva, in cui «las dimensiones estéticas y metafísicas» si fondono con «una profunda preocupación ética» (Harris 2005: 80), è stato forse il principale ostacolo alla sua diffusione italiana e alla sua opportuna interpretazione, involontario responsabile di una restituzione che, privilegiando l'asse letterario, ha escluso, o incluso solo in parte, quello storico. Fortunatamente negli anni Zero, le celebrazioni del centenario della nascita del poeta hanno contribuito, in Spagna come in Italia, ad un riattraversamento della sua opera, promuovendo nuovi studi e nuove traduzioni di libri di poesia.³ In questo clima favorevole s'inserisce, in ambito traduttologico, l'antologia *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)*, a cura di Renata Londero, pubblicata nel 2008 per l'editore Medusa. *Invocazioni*, che appare a distanza di quarantasei anni dal primo tentativo di antologizzazione dell'opera cernudiana a cura di Francesco Tentori Montalto (Lerici, 1962) ha, tra gli altri, il merito di avvicinare il pubblico italiano ad un autore centrale del Novecento ispanico, ma per certi aspetti ancora sconosciuto, e di restituirlo nella sua essenza integrale, quella «diversa verità», significativamente richiamata da Londero nel titolo della sua postfazione. Da *Primeras poesías a Desolación de la quimera* le 45 liriche che danno corpo alla silloge accompagnano il lettore in un percorso volto a restituire «la tormentata coerenza concettuale e formale» dell'opera cernudiana, descrivendo al contempo il profilo etico e poetico di un autore chiamato a confrontarsi con il dramma della guerra, «vero crinale nella parabola biografica e creativa di Cernuda» (Londero 2008: 172). Scegliendo di dar voce direttamente ai testi tradotti Londero rifiuta di presentare il poeta per mezzo di didascaliche etichette storico-letterarie: con Octavio Paz la studiosa chiarisce subito che «tutta l'opera lirica (e, [...] critica) del grande autore sivigliano, si dipana nel segno della differenza, della disparità voluta e patita, e dell'«esplorazione di se stesso»» (Londero 2008: 171). Una differenza che viene ribadita anche nella nota biobibliografica che correda l'antologia: qui il poeta, che «visse con profondo tormento e straordinaria coerenza la propria diversità, di uomo e di poeta, sensitivo e ruvido, isolato ma sempre attento a quanto lo circondava», è giustamente ricordato come uno dei «pochi altri scrittori spagnoli del

2 Per una ricostruzione della fortuna italiana di Luis Cernuda cfr. Morelli 1990.

3 Limitandosi all'ambito strettamente lirico vanno menzionati la piccola silloge *Poesie per un corpo*, a cura di I. Carmigliani (Firenze, Passigli, 2003), e i libri: *I piaceri proibiti* a cura di S. Grasso e M. Alverà (Belluno, Colophon, 2002); *Como quien espera el alba*, a cura di A. Carreira (Alessandria, Dell'Orso, 2005). In quest'ultimo caso, come chiarisce lo studioso, non si tratta di un'edizione critica, ma di un lavoro ermeneutico che rientra nella categoria delle «*variorum editiones*. In altre parole, quelle che raccolgono l'ultima volontà dell'autore, con varianti degli stadi anteriori, qui limitati a quelli pubblicati in libri o riviste» (Carreira 2005: 37).

suo tempo» capace di aprirsi al panorama letterario europeo, come testimonia una parte significativa della sua opera saggistica (Londero 2008: 189). Coerentemente con la sua impostazione critico-interpretativa, Londero motiva le sue scelte traduttive sulla base del principio dell'aderenza al testo di partenza. In un intento di massima restituzione del rigore e della ricercatezza metrica dell'originale, in più occasioni la studiosa ribadisce, con esempi concreti, di aver dovuto sacrificare la rima, evitando inoltre indugi verso l'arcaismo stilistico anche quando il verso si fa aulico e pausato.

Tali osservazioni assumono un rilievo peculiare se misurate all'interno dell'attuale dibattito sulla traduzione poetica, dove quest'ultima, svincolata dalla funzione passiva di «riproduzione di un testo», e privata di ogni «rigidità», può definirsi come movimento costante nel tempo tra emisferi linguistici ovvero come «risultato di un'interazione verbale con un modello straniero recepito criticamente e attivamente modificato» (Buffoni 2004: 20). Se, infatti, come osservava Valerio Magrelli in un'intervista di qualche anno fa, «non esiste la fedeltà a un testo: ogni volta che traduciamo (...) dobbiamo decidere a quale delle non infinite, ma numerosissime funzioni del testo vogliamo aderire», e se dunque «fedeltà è sempre fedeltà a una funzione» (Magrelli 2004: 616), la valorizzazione dell'aspetto metrico operata dalla traduttrice di Cernuda può essere letta come una doppia dichiarazione d'intenti: da un lato il confronto diretto con la voce più intima del poeta, che per mezzo del ritmo s'invera, poiché «ciò che conta del ritmo è il momento in cui esso si fa parola, cioè diventa linguaggio e dunque si realizza attraverso una particolare intonazione, non nel senso di scansione metrica misurata, bensì nel senso eracliteo di un corpo che si fa lingua e discorso» (Buffoni 2004: 25); dall'altro una forma altissima di adesione al tessuto formale dell'opera cernudiana. Il poeta, infatti, pur essendo «autor de escasa variedad métrica», è ossessionato dalla ricerca di una forma «estable» e di «fijación en el tiempo», conseguite attraverso l'impiego di strutture più o meno fisse. Dando conto delle diverse soluzioni metriche adottate da Cernuda, Londero, prova, dunque, a restituire l'ostinata ambizione alla perfezione e alla «complejidad enorme» (Talens 1975: 335; 351) su cui poggia le basi l'intero edificio de *La Realidad y el deseo*.

Viene da chiedersi, a questo punto, se sia sempre stato così, se i traduttori che si sono confrontati in passato con tale lirica ne abbiano compreso e restituito la forza dirompente dietro l'alto gradiente di sapienza formale. Riattraversare nel tempo la storia della traduzione novecentesca dell'opera di Luis Cernuda può, pertanto, risultare vantaggioso non soltanto per misurarne, proprio a partire dalla sua marginalità rispetto a poeti coevi, l'incidenza su un modello, quello della poesia spagnola della prima metà del Novecento, nella sua ricezione italiana, ma anche per riflettere sulle differenti scelte traduttologiche e sulle prassi traduttive che ne hanno veicolato la diffusione. Nei meccanismi di trasformazione che agiscono sulla memoria storica, insegna magistralmente Romano Luperini, «ogni comunità è (...) attraversata da un incessante conflitto delle interpretazioni che ne modifica, nel contempo, l'immagine e l'identità presenti e quelle passate» (Luperini 2001: 158): inseguire a ritroso le tracce del poeta de *La Realidad y el deseo* condurrà al confronto con scelte e giudizi di valore rispetto ai quali si è chiamati a posizionarsi poiché «una storia letteraria che sia anche storia del canone deve dare conto delle proprie premesse oggettive e soggettive, e cioè tanto del processo

attraverso cui la tradizione letteraria si è andata affermando nel tempo, quanto del dibattito teorico, metodologico e critico in cui lo storiografo di necessità s’inserisce» (Luperini 2001: 159).

2. Le traduzioni italiane di Cernuda (1941- 1971)

Per quanto strano possa sembrare, il nome di Luis Cernuda appare ben presto nel mondo dell’editoria italiana. È, infatti, il 1941 quando per l’editore milanese Corrente Carlo Bo pubblica *Lirici spagnoli*, un’antologia poetica, che vuole essere uno dei primi tentativi di divulgazione presso il pubblico italiano del variegato panorama poetico spagnolo contemporaneo. Arduo compito, come sottolinea il critico nelle pagine iniziali del suo lavoro, nel quale la presa diretta «d’una poesia così apertamente nuova e scoperta», per giunta manchevole di «allusione conclusiva» rispetto al più compiuto quadro europeo, è chiamata innanzitutto a proibire «l’immagine del tutto arbitraria d’una vicinanza che non esiste». ⁴ Bo chiarisce subito che la selezione da lui operata non è tesa alla costruzione di una «storia», volta a inglobare il «panorama della poesia spagnola dopo Rubén Darío fino all’ultimo volume arrivato ieri»: piuttosto essa si configura come un attraversamento di «nomi indispensabili per una larga corrente di poesia» (Bo 1941: 22). Gli undici poeti antologizzati (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando Villalón, Rafael Villanova, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Josefina de la Torre) costruiscono il perimetro «d’una carta poetica viva e animata»:

Noi abbiamo guardato soltanto a quei nomi indispensabili per una larga corrente di poesia: secondo noi dovevano esserci appena quelle voci che alludono a un’intera geografia poetica dei nostri giorni. Il lettore spagnolo non può riconoscersi in questa scelta ma il lettore spagnolo ideale, quel lettore cioè che ha bruciato una volta per sempre i confini immaginari delle storie letterarie, dovrà riconoscere l’importanza di Salinas contro i testi inutili di Unamuno o di Valle-Inclán. Al di fuori dei risultati questi nomi significano la necessità interiore d’una ricerca: non sono immagini calcolate di poesia, volevano essere segni vivi, corpi intatti a una voce continua. Soltanto si potrebbe per noi dubitare di Gerardo Diego, di Luis Cernuda e di Josefina de la Torre: dubitare, dico, definitivamente. Ma i primi due contano per l’assoluto della loro dedizione: la donna a ci pare vicina al senso maturo della sua frase. Ad ogni modo servono a eliminare certi dubbi; danno sul clima poetico del tempo delle cifre preziose (...) (Bo 1941: 23).

In un’operazione così squisitamente letteraria, finalizzata a restituire una parabola idealizzata della poesia spagnola novecentesca, il lavoro poetico di Cernuda, pur essendo valorizzato per la

⁴ «D’una poesia così apertamente nuova e scoperta come questa spagnola del secolo è difficile calcolare bene l’importanza e il valore reale. La luce delle sue voci, la conseguenza delle esperienze lasciano piuttosto a un gusto, a un’idea di piacere e di passione minima. Nel diverso piano d’Europa, i suoi nomi entrano con troppa immediatezza per sentirne veramente l’apporto o un’allusione conclusiva. Ancor qui la lettura, la lettura meditata dei testi serve per abituarci alle distanze, per proibirci l’immagine del tutto arbitraria d’una vicinanza che non esiste, per cogliere infine il senso vivo di quelle voci che contano e per capire la disposizione d’una carta poetica viva e animata» (Bo 1941: 8). Per uno studio più generale sulla funzione rivestita dal genere antologico nella diffusione novecentesca della lirica spagnola cfr. (Trentini 2004).

sua determinazione *assoluta*, insinua tuttavia il dubbio sul versante della sua compiutezza. Non stupisce, pertanto, che nell'introduzione all'antologia, dove non mancano indugi sui maestri del '98 (Machado e Jiménez), e sulle voci più giovani (Alberti e Lorca, quest'ultimo riconosciuto come «il più dotato di qualità immediate ed esteriori» tra i suoi contemporanei) (Bo 1941: 23), non vi sia ulteriore accenno alla figura poetica e umana dell'autore de *La Realidad y el deseo*, antologizzato con quattro liriche da due sole raccolte (*Donde habite el olvido* e *Un río, un amor*).⁵ A pesare sull'introduzione di Bo non è tanto il silenzio sulla ricerca lirica di Cernuda (che al limite si potrebbe spiegare alla luce di quel criterio di gusto richiamato dal critico all'inizio del suo lavoro), ma piuttosto sull'atmosfera culturale e politica in cui si è prodotta buona parte della lirica antologizzata. *Lirici spagnoli*, che vede luce a soli due anni di distanza dalla conclusione della Guerra civile, se coraggiosamente si apre alle novità poetiche d'oltralpe, rifiuta un inquadramento storico in favore di un attraversamento stilistico, che piuttosto che valorizzare gli scarti, tenda al loro adeguamento. Talune semplificazioni («Jiménez ha nella poesia spagnola la funzione d'un Mallarmé»), certi accostamenti arditi («L'autore di *Soledades* poteva lasciare ancora dei dubbi sulla sua letterarietà e suggerirci magari dei confronti: poteva farci pensare a un D'Annunzio e del resto a un D'Annunzio ben trasferito»), e addirittura le intuizioni di futuri sviluppi di singole poetiche («d'Alberti che si è sacrificato alle suggestioni quotidiane d'una poesia pratica può raggiungere il regno calmo della memoria») (Bo 1941: 15; 10; 25) se da un lato, e in linea con il carattere contemporaneo dell'antologia, vanno interpretati come tentativi di sintesi orientati a favorire la familizzazione del lettore italiano con una poesia ancora di fatto ignota, dall'altro evidenziano l'urgenza di avviare un dialogo tra due letterature la cui «vicinanza» resta solo supposta. Bo lo dichiara apertamente in conclusione alla sua introduzione invitando il lettore «a trovare il segno della nostra memoria in una poesia così viva, così particolare (nel senso di nuova) e nei suoi esempi maggiori così splendente e inevitabile» (Bo 1941: 29).

Undici anni dopo l'apparizione dell'antologia *Lirici spagnoli*, ma in un clima culturale pressoché identico, Cernuda ritorna nel novero dei poeti selezionati da Oreste Macrì nella sua *Poesia spagnola del Novecento* (Guanda, 1952). Non è forse il caso di indugiare troppo sulla nota introduzione alla silloge, dove ne sono illustrati il metodo e la finalità: l'antologia, che si definisce «testimonianza almeno sulle intenzioni di una sua validità storico-poetica, superante, e l'esercitazione versaiuola e la semplice divulgazione, e perfino uno studio scientifico-letterario per sé stante» (Macrì 1952: VII), è rivendicata come l'effetto culturale di un mitologico orizzonte generazionale, che trova coesione nelle suggestioni e nelle proposte di personalità di rilievo dell'ambiente fiorentino degli anni Quaranta (Bo, Marcori, Montale).⁶ Il «vasto e prodigioso patrimonio poetico del novecento

5 Di seguito le quattro liriche comprese nell'antologia: *No quiero, triste espíritu, volver; Era un sueño, aire* (da *Donde habite el olvido*); *Quisiera estar solo en el sur; Nevada* (da *Un río, un amor*).

6 «Il primo proposito nacque segretamente alla morte di García Lorca negli ardenti e mitici anni fiorentini (1936-1942) della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del "Llanto a Ignacio", il povero Marconi si spegneva dopo averci porto un felice ragguglio di tale poesia, e noi si venne dietro a tentare i metallici

spagnolo», approdo di un'«esplorazione liberamente variata, ma sempre spiritualmente necessitata», è filtrato, come si legge nelle parole di Macri, alla luce di una luminosa coscienza di «generazione letteraria»,⁷ che affianca all'urgenza della testimonianza quella della prassi divulgativa. Ampio e inclusivo, il modello generazionale diventa per Macri principale strumento ermeneutico per orientarsi nella «natura aristotelica di animale organico e perfettamente continuo» della letteratura spagnola del Novecento», dove tre stagioni liriche (o generazioni, appunto), sintetizzano ricerche e destini poetici assai differenti tra loro, scorrendo «senza fratture e dissidi implacabili, ma per successiva integrazione e approfondimento» (Macri 1952: X).

Che posto occupa l'autore de *La Realidad y el deseo* in questa ambiziosa antologia che attraversa cinquant'anni di poesia spagnola del Novecento?⁸ Il suo nome è legato alla «gloriosa» Generazione del '25, alla quale va l'«elogio» di Macri, che ne riconosce la «cordiale funzione mediatrice» in campo letterario, «sia con l'esempio diretto di ciascuna personalità, sia per la via dell'insegnamento e dell'esegesi» (Macri 1952: VIII). Centro pulsante del tessuto poetico ispanico, la Generazione del '25 è sommo esempio di ricerca e di sperimentazione,⁹ nonché di strenua difesa umanistica nell'avverso tempo storico segnato dalla guerra:

(...) è facile capire come la patria spagnola per virtù di questi uomini di mezzo sia stata preservata nel campo poetico dalla dolorosa scissione che nel campo politico è stata ed è una funesta e ineluttabile necessità storica, così nell'interno, come all'estero; è impossibile definire dopo il '39 una poesia della resistenza o dell'emigrazione, e per i migliori è difficile una netta separazione nella sfera generale della letteratura: un maturo ripensamento della accennata tradizione di ispanicità cementa e affratella gli spiriti diversi, protesi a compiti superiori in un mondo di cultura e civiltà più umanamente e universalmente concepito (Macri 1952: X).

alessandrini dell'«Oda a Salvador Dalí» e il fabuloso «Insomnio» di Gerardo Diego che commosse la diaspora salentina. Nell'ipogeo direzionale del Viesseux, Montale, sottile interprete di alcune liriche di Guillén, mi prestò (per alcuni anni) la memorabile Antologia di Diego. Altri testi, altri rari compagni affluirono nel ritmo precipite, ma vigile e rigoroso, di quel solenne nostro tempo di scoperta dei poeti d'ogni epoca e paese, tempo di preparazione e di attesa in un vivace sincretismo dei gusti e dei metodi europei, conversi, così alla pura forma dell'arte, come ai conati radicali dell'esistenza e del destino, affinché completa si svelasse l'essenza noumenica della poesia per esperienza immediata e personale del suo corpo tecnico e della sua anima eternale» (Macri 1952: VII).

7 «Tale coscienza, appunto, di generazione letteraria ci ha mossi per più di tre lustri a un'esplorazione liberamente variata, ma sempre spiritualmente necessitata, del vasto e prodigioso patrimonio poetico del novecento spagnolo, non diversamente da un Poggioli o da un Traverso o da un Quasimodo, nei confronti dei russi o dei tedeschi o dei greci, secondo le antenne di ciascuno» (Macri 1952: VII).

8 «E, dunque, l'Antologia è qui, col suo più che mezzo secolo di poesia, dalle «Prosas profanas» di Rubén Darío (1896) a «La espera» (1949) di José María Valverde, rigidamente conclusa per la stessa virtù del suo oggetto» (Macri 1952: VIII).

9 «Poesia è qui, anche, fedeltà di temi e di spiriti, scuola, ininterrotta di noviziato e di disciplina e rigore costante pur nella piena libertà delle forme estreme della rivolta: popolarismo e neoprimitivismo, angelismo, neoromanticismo, superrealismo, esistenzialismo..., che son poi le innovazioni della generazione mediana, ma sempre radicate nel pathos e nella legge espressiva di una comunità conclusa nel tempo e nello spazio, oltre le differenze regionali e dialettali, Castiglia e Catalogna, Nord-Ovest e Mediterraneo» (Macri 1952: p. XI).

Nel gruppo dei poeti legati da una «tacita e solidale colleganza nella poesia» (Macrì 1952: IX) Luis Cernuda è erede con Aleixandre, Lorca e Alberti di quella «cultura meridionale andalusa», letta con Ortega come assorbimento «di un ideale vegetativo, edenico della vita, in contrasto con gli ideali “superiori”, “nordici”, “virili”»: una cultura dal «contenuto puerile, femminile, isterico, invertito, superstizioso, irrazionale», che apre al «surreale della scienza psicanalitica e della storiografia bretoniana con i sentimenti istintivi e con le forme immediate dell’arte popolare andalusa e, in generale, spagnola» (Macrì 1952: XLIX). In virtù della sua origine andalusa, esattamente al pari dei compagni menzionati, per Macrì Cernuda sarebbe *naturaliter* predisposto a comprendere l’irrazionale avanguardista:

Conservazione e rivolta, tradizione e avvenirismo, si fondono in Aleixandre, come in Lorca e Alberti e Cernuda, donde l’estremismo del surreale spagnolo riceve autentica luce di grazia poetica mercé un fondo indigeno, “castizo”, popolare, umano, la cui presenza, flette, modera, lievita, stilizza l’esperienza affettiva e tecnica dell’inconscio, del sogno, della visione (Macrì 1952: XLIX).

Poeta andaluso, e per *ghénos* surrealista – la categoria è esplicitamente ripresa da Bousoño –, Cernuda «resta al di qua dei suoi modelli, Lautréamont ed Eluard» (Macrì 1952: LVII). La sua poesia è, al limite, «ardimento di un sensuoso diletto che di rado perviene alla liberazione senza peccato, alla visione verginale e casta di un Aleixandre». E ancora: poeta andaluso, «lirico e sentimentale», come pure viene presentato nella sola pagina del *Diorama* che gli venga dedicata, Cernuda è nostalgico cantore di un «lamento elegiaco per un paradiso perduto»,¹⁰ una forma poetica, in cui è possibile stabilire giudizi di valore:

Forse il migliore Cernuda sta nelle liriche brevi e intense, del tipo di quelle che abbiamo scelto, dove più perspicua si disegna la bianca inerzia della panica confusione tra l’io e l’amore e le immagini d’amore: il riso bianco della nebbia nel vento, il sorriso delle lacrime sulle nevi favolose del Nevada, l’effimera e torbida bellezza delle violette che si fanno viva malia nella memoria, l’immortalità dell’amore, le cosce dorate del marinaio... (Macrì 1952: LVII)

Se, dunque, esisterebbe un Cernuda «migliore», che il critico ritrova nel metro corto e nel tema erotico (di cui le liriche selezionate nell’antologia sarebbero un esempio), che ne è dell’altro Cernuda quello, ad esempio della guerra e dell’esilio? Della produzione successiva alla conclusione del conflitto,¹¹ non v’è traccia nelle liriche antologizzate, nonostante la raccolta *Como quien espera*

10 «La trasparenza del sogno di voluttà si fa spesso vischiosa di lacrime e umori stillanti da una sorta di cosmica Impotenza [...] che fallacemente simbolizza gli oggetti della vita e del lavoro quotidiano in un delirio onirico e crepuscolare» (Macrì 1952: LVII).

11 Nell’edizione del 1952 appaiono tredici liriche: *Los muros* (da *Primeras poesías*); *Quisiera estar solo en el Sur*; *Como el viento*; *Estoy cansado*; *El divorcio indolente*; *Nevada* (da *Un río, un amor*); *El mirlo y la gaviota*; *Déjame esta voz*; *Veía sentado* (da *Los placeres prohibidos*); *No es el amor quien muere*; *Quiero con afán*; *Adolescente fui* (da *Donde habite el olvido*); *Violetas* (da *Las Nubes*).

el alba sia menzionata nella sezione del profilo bibliografico dedicata alle opere degli autori, dove del resto vi è solo un accenno alla «fuga» londinese e poi americana del poeta.¹²

L'inquadramento della poetica cernudiana per mezzo di categorie generali (andalusismo, superrealismo) effettuato da Macrì –che come si è osservato, molto tiene in conto anche il metro del giudizio personale –, sembra convergere verso quel medesimo intento di rappresentazione di fenomeni poetici contemporanei già riscontrato alla base del lavoro critico di Bo. Tuttavia, se nel confronto tra l'antologia del '41 e quella del '52, è evidente lo spazio maggiore concesso a Cernuda nell'ultima, è altrettanto chiaro che *Lirici spagnoli* e *Poesia spagnola del Novecento* sono il prodotto di una stessa attitudine ermeneutica, coltivata in seno alla poliedrica officina intellettuale della Terza Generazione. In un saggio celebre Macrì ripercorre la storia, che a partire dagli anni Quaranta dello scorso secolo, caratterizzò scambi e incontri di personalità intellettuali, artefici di un «riformismo letterario», che trovò nella «vocazione europea» e nel «demone delle letterature straniere» il suo alimento costante (Macrì 2004: 56).

È del resto in questo medesimo quadro storico che s'inserisce l'antologia *I poeti surrealisti spagnoli* (1963) di Vittorio Bodini, altro rappresentante di quella vasta schiera di «poeti traduttori e di traduttori-poeti» grazie ai quali «la traduzione si specificò categorialmente quale vero e proprio genere letterario autonomo» (Macrì 2004: 55). In questa silloge, pionieristica per presupposti d'indagine, Cernuda, pur non essendo considerato tra i maggiori rappresentanti del surrealismo iberico, è annoverato nel gruppo degli sperimentatori.¹³ La militanza avanguardista del poeta sarebbe, infatti, rintracciabile per il critico in una manciata di anni (1929-1931), corrispondenti a due raccolte poetiche: *Un río, un amor* e *Los placeres prohibidos*.¹⁴ Se Cernuda può sintonizzarsi sul «sincronismo poetico europeo» grazie all'anelito proprio della Generación (rispetto al quale era di qualche anno più giovane), si distingue dai suoi compagni di ricerche e sperimentazioni per una «condizione melodica [che] conserva pressoché immutate le forme del suo struggimento, offrendo una parabola poetica che sotto questo aspetto non presenta fratture né rispetto alla sua opera precedente né rispetto a quella successiva» (Bodini 1963: LXXXVII). Dunque «transitoria» (Bodini 1963: XLI) sarebbe l'esperienza avanguardista cernudiana: convergente «per linee esterne» –tremendismo, demonismo –, essa sarebbe,

12 «[...] Alla fine della Guerra Civile [Cernuda] scampò a Londra (nell'Instituto Español degli Esiliati), e quindi negli Stati Uniti (professore nel Massachusetts, al Mount Holyoke College South Hadley). In questi ultimi anni ha ripreso contatto epistolare con la madrepatria» (Macrì 1952: CIV).

13 Osserva Bodini: «Cernuda [...] sotto il particolare aspetto del surrealismo è poco esemplare» (Bodini, 1963: XI). Per uno studio sull'antologia bodiniana sia consentito il riferimento a Grasso 2015.

14 Tuttavia, il critico non rinuncia a costruire un'ideale parabola surrealista che da *Un río, un amor* (1929), passando per *Los placeres prohibidos* (1931), ed infine per *Invocaciones* (1934-1935), conclude nel 1936, anno individuato, più in generale, come punto d'approdo dell'esperienza avanguardista spagnola. Di seguito i titoli delle liriche presenti nell'antologia: *Daytona; Nevada; Durango; Estoy cansado; Carne de mar; Oscuridad completa; No sé qué nombre darle en mis sueños; Como el viento; Linterna roja; Mares escarlata; Habitación de al lado; Duerme, muchacho; Dejame solo; Vieja ribera; La canción del oeste; Razón de las lágrimas; ¿Son todos felices?; Como la piel; El mirlo, la gaviota; Déjame esta voz; Unos cuerpos son como flores; De qué país; La gloria del poeta.*

inoltre, «in contraddizione, o per lo meno (...) correttivo a una sensibilità pigra e sensuale, che ama le trasparenze e il delicato nulla dei sogni all'alba, adescati con l'immobilità, trattenuti con scaltra pazienza come *fondants* sulla lingua» (Bodini 1963: LXXXV). Non sorprende allora che Bodini ricorra al medesimo serbatoio di immagini macriniane per introdurre l'indolente personalità di un poeta arabo-andaluso, ora vittima del desiderio sensuale,¹⁵ ora impegnato in un narcisistico processo di autoauscultazione. Eppure, proprio quel poeta, che così diverso dai suoi compagni di generazione per attitudine e ricerca, solo un anno prima dell'apparizione nel mondo editoriale italiano di *I poeti surrealisti spagnoli*, aveva ricevuto il primo, importante riconoscimento grazie alla pubblicazione della prima antologia delle sue liriche. A curarla, per la collana *Poeti europei*, dell'editore milanese Lerici, impegnato da anni sul fronte della diffusione della lirica spagnola,¹⁶ fu Francesco Tentori Montalto, il quale, pur essendo più giovane di Bo, Macrì e Bodini, era assai vicino ad essi per formazione e impegno sul versante traduttologico, avendo partecipato a quella spartizione del mondo della poesia straniera a cui l'Italia assistette tra anni Quaranta e Sessanta del Novecento.¹⁷

Finalmente il lettore italiano poteva avere accesso a una lettura più ampia (sebbene non integrale) dell'opera cernudiana, interpretata, fuori degli inevitabili schematismi letterari e delle categorie poetiche, alla luce del suo problematico statuto autoreferenziale. Sin dall'*incipit* della sua introduzione Tentori Montalto richiama l'indissolubile legame tra vita e opera, centro pulsante dell'ostinata ricerca lirica del poeta:

Se è sempre difficile in un poeta separare la vita dall'opera, poiché esse si alimentano l'una dell'altra, l'impresa è affatto impossibile per Luis Cernuda, tanto evidente e forte è il legame che stringe in lui vita e poesia, facendone un solo essere, doloroso e vibrante, proteso, in un'illusione costantemente rinnovata, verso le parvenze labili e belle della realtà e dell'esistere. È perciò veramente, la sua, la poesia di una vita; non però nel senso della biografia [...] ma in un senso profondo, per il quale la vita, rapita a se stessa, è restituita sulla pagina a una nuova esistenza, intima e misteriosa. Verso su verso, così, questa lirica appassionata, in apparenza fragile ma in realtà tenace e certa della sua vocazione e dei suoi mezzi, erige il Luis Cernuda vero, personaggio unico del suo unico libro, che è un libro di abbandoni e di spasimi, dove l'anima si confessa con tremore ed esultanza, e l'essenza quasi indicibile è sottratta all'opaco e sordo della vita e portata alla luce (Tentori Montalto 1962: 11).

All'opposto di Macrì e di Bodini, la centralità dell'«io», costante «essenziale» dei libri cernudiani, non è letta da Tentori come scaturigine letteraria di originarie realtà geografiche caratterizzanti

15 «Cernuda conosce ogni modo, anche doloroso, di non sciupare gli oggetti della sua calma voluttà, sa la distanza giusta, il giusto travestimento nel paesaggio per non allarmare le ninfe gidiane del suo desiderio, gli adolescenti, il giovane marinaio, i guerrieri» (Bodini 1963: LXXXV); «Ha ragione Macrì di definirlo un poeta arabo-andaluso. Cernuda è il più grande cantore dell'indolenza, del cansancio. Con la delicatezza d'un malato che prenda ogni precauzione per non contagiare gli altri della propria infezione, ciò che egli chiede alla vita è di lasciarsi guardare come un miraggio, di obliarsi nel suo spettacolo, facendo tacere ogni cruccio, restandosene solo in un angolo, senza muoversi» (Bodini 1963: LXXXV).

16 Per una breve storia della casa editrice cfr. Ferretti 2004: 127-130.

17 «Soleva dire umoralmente Sergio Baldi che ci eravamo spartiti il mondo della poesia» (Macrì, 2004: 56).

l'identità del poeta: piuttosto, sul versante opposto, essa è vista come dolorosa esibizione di fragilità, individuale, prima ancora che collettiva. All'origine «del sentimento drammatico che accompagna la brevità dell'illusione, la fugacità degli oggetti dell'amore, delle delicate e quasi moribonde forme alle quali il desiderio presta l'eternità di un istante assoluto» (Tentori Montalto 1962: 12) vi è, infatti, per il critico medesima la condizione esistenziale del poeta, costretto a vivere lontano dalla sua patria natia:

Volendo chiamare con un solo nome la poesia di Cernuda, si direbbe che è una poesia d'esilio: d'impossibilità, di disinganno, di solitudine; terra desolata dove il poeta scruta fin nel profondo il suo destino, ne rabbrivisce e insieme gli si offre, vittima predestinata e volontaria. L'esilio colora di sé tutta intera questa lirica, le presta l'anelito e l'accento romantici, il vagheggiamento di paradisi illusori ma beati, la straziante nostalgia di perdite irreparabili, di felicità impossibili o vietate (Tentori Montalto 1962: 13).

È ovvio che il principio monografico intorno al quale si costruisce l'antologia di Tentori gioca un ruolo decisivo nella definizione dei suoi obiettivi: diversamente da *Lirici spagnoli, Poesia spagnola del Novecento* e *I Poeti surrealisti spagnoli, Poesie* non solo presenta al pubblico italiano un autore spagnolo proponendone, per la prima volta, un saggio da tutte le raccolte liriche edite, ma, complice la prestigiosa collana di *Poeti europei* di Lerici che la ospita, prova a misurarne il suo portato complessivo, sia nell'ambito stesso della lirica spagnola del Novecento, sia nel quadro dei modelli europei. L'inevitabile accenno all'andalusismo del poeta, ben lungi dall'esser qualificato come «delirio onirico e crepuscolare» risuonante di «cosmica Impotenza» di macriniana memoria, sarà piuttosto coraggiosamente inteso, con uno sguardo lucido sul filo delle eredità poetiche,¹⁸ come sentire tragico della vita e della storia:

(...) si inizia il dominio della tristezza angosciosa, subentra un senso solenne e tragico della storia e del destino dell'uomo sulla terra: grandi composizioni drammatiche, veri quadri storici prendono il posto dell'elegia, o meglio le si alternano, perché parallelamente continuano, seppure con accento mutato, la vena personale, la malinconia dell'antico Cernuda. Si direbbe che questa poesia, a contatto della guerra e dell'esilio, lasci i domini dell'individuale e del sensibile, senta vacillare il mondo privato, che posto di fronte a una realtà tragica perde i suoi confini illusori, mentre l'animo del poeta si volge al comune dramma umano (Tentori Montalto 1962: 15).

Il senso di «solitudine» e di «nostalgia» (Tentori Montalto 1962: 18) che abitano la lirica di Cernuda, e che prendono origine da una dolorosa forma soggettiva, oltre a definirsi, sul piano strettamente poetico come «allegoria di una vita», sono anche il punto d'arrivo e la consegna che l'autore savigliano fa alla lirica europea: «l'intuizione e interpretazione poetica della storia sotto il segno del precario» (Tentori Montalto 1962: 16; 18).

¹⁸ «con Cernuda tornano nella poesia spagnola la tristezza andalusa e la parola adatta all'intimità, all'anima, che nessun poeta aveva più mostrate, dopo Juan Ramón Jiménez» (Tentori Montalto 1962: 13).

3. Lingua, stile e metodo in Bo, Macri, Bodini e Tentori Montalto

L'*excursus* sulle traduzioni italiane novecentesche di Luis Cernuda svolto fin qui sembrerebbe avvalorare in parte le considerazioni di Nardoni sul difficoltoso cammino percorso dalla poesia dell'autore sivigliano per ottenere un posto di rilievo nell'ambito della lirica spagnola coeva. Se, infatti, i poeti-traduttori della Terza Generazione che hanno divulgato la grande lirica cernudiana hanno fatto ricorso a categorie letterarie ridimensionanti la sua sostanza precipua, tuttavia, va precisato che è proprio all'interno della cultura postermetica che vede luce il lavoro di Tentori Montalto, destinato a presentare, per la prima volta, un profilo organico del grande autore de *La Realidad y el deseo*. L'anno di edizione della silloge diventa, inoltre, particolarmente significativo, se solo si pensa che il successivo il poeta muore, dopo un lungo esilio, a Città del Messico. Quando, infatti, in occasione della ristampa dell'antologia (nove anni dopo la prima) per l'editore milanese Accademia, Tentori ritorna a riflettere sulla figura poetica e umana di Cernuda, non può fare a meno di ricorrere a toni mitici per descrivere l'incontro con la lirica di quest'ultimo: se da studente vi approdò grazie alla funzione mediatrice svolta dai libri di poesia di Antonio Machado, da studioso ne arricchì la conoscenza per mezzo di contributi interpretativi decisivi, come quelli di Marcori e di Cassou. Fondamentale fu, infine, l'accesso alle carte del poeta, avvenuto in un soggiorno madrilenò, tra il '47 e il '48, quando il critico ebbe modo di visionare il dattiloscritto di *Las nubes*.¹⁹ Tentori non conobbe mai Cernuda: di quest'«occasione ripetutamente mancata», come pure della realizzazione di un'antologia della poesia spagnola del Novecento, «che prendesse le mosse dalla guerra civile», e nella quale «Cernuda vi avrebbe avuto, con Aleixandre, il posto d'onore», la silloge riedita per Accademia voleva essere una sorta di risarcimento:

Moriva con Cernuda una voce personalissima, nella quale amore sensuale della realtà e tristezza si confondono in un suono puro e grave. La poesia spagnola perdeva con lui una presenza insostituibile e uno degli ultimi protagonisti del grande momento vissuto prima che due guerre fratricide sconvolgessero, in Spagna e in Europa, un equilibrio, come sempre, effimero (Tentori Montalto 1971: 14).

Ad avvalorare l'importanza di un'antologia che prova a restituire le differenti traiettorie della lirica cernudiana,²⁰ vi è ancora, nella premessa alla nuova edizione Accademia, il richiamo alla

19 «Una conoscenza meno effimera e un giudizio più circostanziato della poesia di Cernuda mi furono permessi in Spagna, nel '47 e '48. A Madrid, tra i poeti, passava di mano in mano dattiloscritto (...) il libro di Cernuda pubblicato dopo "La realidad y el deseo", apparso poco prima della guerra civile. Voglio dire "Las nubes", stampato in Messico, che (...) inaugurava (...) il dominio dell'espressione drammatica e del sentimento tragico del destino» (Tentori Montalto 1971: 13-14).

20 «Venendo a questa scelta della sua opera – che opportunamente, mi sembra, l'editore ripropone al lettore di poesia – dirò che non era facile tracciare, attraverso un'antologia, un ritratto essenziale del poeta. Per accennare a qualche difficoltà: quale spazio bisognava concedere all'esile ma perfetto Cernuda delle prime poesie, o al surrealista dei libri successivi, fino a "Las nubes"? Quale, a quanto scritto in uno spirito manifestamente religioso, come "Lázaro" e ancor più "La visita de Dios" e "Atardecer en la catedral", e quale alle pagine dove uno sfrenato individualismo esalta le libertà

presenza stessa di Cernuda, il quale, informato dell'impresa, contribuì «con uno scambio di lettere» a migliorare la selezione di testi operata da Tentori, al fine di evitarne una lettura eccessivamente politicizzata.²¹ Infine il titolo: nel '71 Tentori modifica il generico *Poesie* dell'edizione Lerici con *La realtà e il desiderio*, che rispetto al primo, oltre a rendere piena giustizia all'ambizioso progetto autoriale, descrive il cammino di una poetica che si dibatte nella «nostalgia per il sogno inattuabile» (Tentori Montalto 1971: 16).

La domanda che a questo punto sarebbe lecito farsi è se, nell'ambito di quella cultura generazionale che rivestì un ruolo chiave nei processi di diffusione della lirica spagnola novecentesca, grazie ad un incessante lavoro ermeneutico, e potendo, inoltre, contare su un mercato editoriale in sviluppo, vi siano possibili convergenze rintracciabili anche sul versante traduttologico.²² In un recente contributo sulle versioni italiane dei poeti della Generazione del '27, Francesco Fava si è interrogato sulla possibilità di individuare «tratti distintivi o linee di tendenza riconoscibili, nella prassi traduttiva» degli anni del dopoguerra, e in particolare in traduttori come Oreste Macrì, Vittorio Bodini, Carlo Bo e Francesco Tentori, assai vicini tra loro per formazione e cultura.²³ Pur ammettendo lo stato «in via di definizione» di una proposta progettuale che ruota su un doppio asse, quello della lirica tradotta e quello della lirica italiana con la quale si confronta (consapevolmente o inconsapevolmente) la lingua del traduttore, lo studioso si mostra tuttavia desideroso di offrirla «al confronto e alla discussione» (Fava 2018: 126-127; 123). In quanto «preliminare» disegno di un'«ipotetica cartografia delle traduzioni italiane della poesia spagnola contemporanea e del loro dialogo con la coeva produzione poetica nazionale» (Fava 2018: 138) il lavoro di Fava s'inserisce idealmente nel solco ermeneutico tracciato da Pier Vincenzo Mengaldo, che in uno studio importante del 2017 individuava alcune costanti delle traduzioni moderne in italiano. Alla propensione per «l'orrore della ripetizione, lessicale ma anche sintagmatica», e «[a]l gusto pronunciato per le inarcature o enjambements», motivabili per lo studioso alla luce della loro marcata presenza e incidenza nella storia della poesia italiana,²⁴ Fava aggiunge «un altro paio di tendenze»:

estreme? E infine, quale spazio e credito erano da dare ai versi dove la nostalgia per la patria non più rivista è palese e struggente, e quale a quelli in cui prevale l'accento ironico e spregiativo? Ho risolto il problema come meglio ho saputo, cercando di rappresentare tutte le epoche e i modi di questa poesia, e di non essere troppo parziale verso quelli ai quali andavano le mie preferenze» (Tentori Montalto 1971: 16).

21 «Mi ha, in qualche caso, aiutato (ma anche, a volte, reso più difficile il compito per le obiezioni e i divieti frapposti alla mia scelta) lo stesso Cernuda, con uno scambio di lettere» (Tentori Montalto 1971: 16).

22 Per un più ampio quadro della storia delle traduzioni ispaniche nel Novecento cfr. De Benedetto 2012.

23 «I quattro traduttori considerati, benchè certo non esauriscano il quadro dell'ispanismo italiano dell'epoca, consentono infatti non solo di esaminare più edizioni per ciascuno di essi, ma soprattutto di accostarsi ai profili poliedrici di attori culturali di peso nel dibattito poetico nazionale, specie in quello di orbita ermetica o post-ermetica, in una cornice cronologica (1948-1972) coerente e fondativa» (Fava 2018: 124-125).

24 «Passando a fenomeni di lessico e sintassi, enuncerò subito quelle che a me sembrano due vere e proprie costanti del tradurre poesia in Italia, specie da parte di traduttori che siano a loro volta poeti. Una è l'orrore della ripetizione,

(...) la ‘perdita del corpo’ (lo slittamento semantico dal concreto verso l’astratto, in specie per quanto concerne il lessico della corporeità) e la ‘nobilitazione’ (che determina un più o meno accentuato, a seconda dei casi, innalzamento del registro, con predilezione per le voci colte rispetto a quelle della lingua standard. Anche in questi due casi, i costumi della tradizione letteraria nazionale paiono proporsi come verosimili moventi per tali presunte tendenze (Fava 2018: 120).

Un raffronto tra le differenti versioni novecentesche di una medesima lirica cernudiana potrebbe avere il vantaggio di indirizzare i dati ricavati all’ipotesi di Fava, per eventualmente misurare, ma solo sul versante ispanistico (e, dunque, tralasciando la seconda parte del suo ragionamento, attinente alla lirica italiana), la sua efficacia. La scelta non può che ricadere su *Quisiera estar solo en el sur*, lirica, appartenente alla raccolta *Un río, un amor*²⁵, antologizzata da Bo, Macri e Tentori Montalto, ma non da Bodini, che solo per il momento resta escluso dal confronto. Di seguito i versi originali, ed una griglia in cui sono riportate le tre traduzioni, in ordine cronologico:

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur
de ligeros paisajes dormidos en el aire,
con cuerpos a la sombra de rama como flores
o huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta,
y esa voz no se extingue como pájaro muerto;
hacia el mar encamina sus deseos amargos
abriendo un eco débil que vive lentamente.

En el sur tan distante quiero estar confundido.
la lluvia allí no es más que una rosa entreabierta:
su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

(Cernuda 2005:143)

lessicale ma anche sintagmatica, e la tendenza dunque alla variazione. L’altra è la scarsa propensione per il verso-frase, che si conclude con un pausa forte o media; meglio, per la sequela di versi-frase: il *pendant* ne è ovviamente il gusto pronunciato per le inarcature o enjambements. Se poi si vorrà osservare che anche questa seconda tendenza si può ricondurre, a un nodo più alto, al gusto per la variazione, ora di misure e di segmenti melodici, credo che l’osservazione andrà accettata» (Mengaldo 2017: 27).

25 La lirica apparve per la prima volta l’8 maggio del 1929 su «Litoral» senza separazione in strofe.

<i>Es-ser solo nel sud</i>	<i>Vorrei starmene solo nel Sud</i>	<i>Vorrei star solo nel sud</i>
<p>Forse i miei lenti occhi non vedranno più il sud di agili paesaggi addormentati nell'aria con corpi all'ombra di rami come fiori o in fuga a galoppo di cavalli furiosi</p> <p>Il sud è un deserto che piange mentre canta e questa voce non cede come uccello morto verso il mare avvia i suoi desideri amari aprendo un'eco debole che vive lentamente.</p> <p>Nel sud così lontano voglio star confuso la pioggia là non è che una rosa socchiusa la nebbia stessa ride riso bianco nel vento l'oscurità la sua luce son bellezze uguali.</p> <p>(Bo 1941: 96)</p>	<p>Forse i miei stanchi occhi non vedranno più il Sud dai lievi paesaggi assopiti nell'aere, coi corpi all'ombra di rami come fiori o fuggenti a un galoppo di destrieri selvaggi.</p> <p>Il Sud è un deserto che piange mentre canta, e non si spegne la voce come uccello che muore; al mare avvia le sue brame amare schiudendo un'eco flebile che dura in lenta vita.</p> <p>Nel Sud così remoto voglio stare confuso. La pioggia laggiù non è che una rosa dischiusa; anche la nebbia ride, riso bianco nel vento. La sua luce, il suo buio, sono bellezze identiche.</p> <p>(Macri 1952: 349)</p>	<p>Forse i miei lenti occhi non vedranno più il sud di lievi paesaggi assopiti nell'aria, con corpi quieti all'ombra di rami come fiori o fuggenti in galoppo di cavalli furiosi.</p> <p>Il sud è un deserto che piange mentre canta, voce che non si estingue come uccello che muore; verso il mare incammina i desideri amari aprendo un'eco debole che vive lentamente.</p> <p>Nel sud remotissimo voglio stare confuso. La pioggia là è soltanto una rosa dischiusa; la stessa nebbia ride, riso bianco nel vento. Le tenebre, la luce, là son bellezze uguali.</p> <p>(Tentori Montalto 1971: 47)</p>

In *Quisiera estar solo en el sur* non si registrano eloquenti effetti iterativi tali da poter inquadrare, già ad una prima, veloce lettura, quegli 'orrori di ripetizione' che per Mengaldo costituiscono una costante importante della traduzione moderna. Tuttavia, mi pare significativo sottolineare che l'anafora dell'aggettivo possessivo del penultimo verso e di quello conclusivo («su niebla misma ríe, risa blanca en el viento / su oscuridad, su luz son bellezas iguales»), eliminata da i tutti i traduttori al v. 11, è rispettata solo da Macri al v. 12, dove però risulta 'tradita' da un'inversione dell'ordine del verso («la sua luce, il suo buio, sono bellezze identiche»), motivata sul piano metrico, nonostante la resa del trisillabo *iguales* con il quadrisillabo *identiche*. Se, infatti, nella medesima sede, e in un affine intento di fedeltà ritmica, Bo espunge l'anafora riproducendo fedelmente l'ordine del discorso («L'oscurità la sua luce son bellezze uguali») senza evitare di innalzare il tono lirico per mezzo dell'elisione della forma verbale, Tentori, che pure l'accantona, preferisce al sostantivo singolare «oscuridad» il plurale «tenebre», e sfruttando la possibilità fornita dall'avverbio «allí» del v. 10, ne introduce una variante, «là», non presente nel testo di partenza («Le tenebre, la luce, là son bellezze uguali»)²⁶ per favorire un innalzamento mitico della lontananza spaziale che avvolge

26 Mi pare che rispetto alla presenza di anafore nel tessuto poetico, la tendenza generale dei traduttori sia quella di evitarle: in *Como el viento* (altra lirica da *Un río, un amor*), antologizzata da Macri e da Tentori, l'iterazione dell'avverbio «come» che, presente nel titolo, scandisce l'incipit di ciascuna delle quattro strofe della lirica, è rispettata, essendo valorizzata come elemento strutturale del discorso. Diversamente, l'anafora dell'aggettivo possessivo ai vv. 9-12, altrettanto enfatica per la posizione conferitale a inizio verso, è lasciata cadere: «sí, como el viento al que un alba le revela / su tristeza errabunda por la tierra, / su tristeza sin llanto, / su fuga sin objeto» < Macri (1952: 351) «Sì, come il vento cui un'alba svela / la sua tristezza errante per la terra, / tristezza senza pianto, / fuga senza oggetto»; Tentori (1971: 47): «sí, come il vento cui un'alba rivela / la sua tristezza errante per la terra, / tristezza senza pianto, / fuga che non ha oggetto». Si veda, invece, nel confronto tra i vv. 9-12 di *Linterna roja* (nella stessa raccolta) la soluzione di maggiore fedeltà al testo d'origine perseguita da Bodini nel confronto con la soluzione di Tentori: «Esos mendigos son los reyes sin corona / que buscaron la dicha más allá de la vida, / que buscaron la flor jamás abierta, / que buscaron deseos terminados en nubes» < Bodini (1963: 423) «Quei mendichi sono i re senza corona / che cercarono la fortuna più in là della vita, / che cercarono il fiore che non s'apri mai, / che cercarono desideri finiti in nuvole»; Tentori (1971:

l'amato sud del poeta. Già nelle differenti soluzioni attivate nel verso conclusivo si osserva una medesima tendenza a variare rispetto all'originale, con una chiusura in cui è evidente un tentativo di elevazione del tono lirico. Nella traduzione di Bo, che rispetto alle altre mantiene una forte aderenza ai versi cernudiani, la generale inclinazione alla nobilitazione del tessuto poetico si nota nell'impiego delle forme elise del verbo: v. 9 *quiero estar confundido* > voglio star confuso; v. 12 *son bellezas iguales* > son bellezze uguali. Lo si evince massimamente nel titolo della lirica: *Quisiera estar solo en el sur* > *Esser solo nel sud*.

Più vistosa è l'elevazione nei versi di Macrì: lo dimostra, sul piano grafico, l'enfatizzazione del «Sud» per mezzo nell'impiego della maiuscola (in tutte le occorrenze testuali); sul piano delle scelte semantiche, la selezione di sinonimie sostantivali, aggettivali e verbali d'indirizzo aulico: è l'esempio di *aire* > *aere* (v. 2); *caballos* > *destrieri* (v.4); *deseo* > *brame* (v. 7); *abriendo* > *schiodendo* (v. 8);²⁷ *débil* > *flebile* (v. 8); *distante* > *remoto* (v. 9); sul piano dei connettori testuali, l'uso di «coi» in luogo di «con» al v. 3. E ancora, lo si nota, sul piano sintattico per mezzo dell'impiego del gerundio in funzione attributiva: *huyendo* > *fuggenti*, soluzione adottata parimenti da Tentori, che coincide con le scelte morfologiche del critico di Maglie anche al v. 2 (dove l'aggettivo «assopiti» traduce l'originale «dormidos») e al v. 4 (qui nel medesimo valore conferito al tempo presente del modo verbale). Mi pare che al medesimo fine nobilitante, soprattutto nelle versioni di questi due traduttori, sia indirizzato l'impiego di soluzioni amplificanti lì dove compare la coppia sostantivo-aggettivo: Macrì, v. 1: *lentos ojos* < stanchi occhi; Macrì, v. 4: *caballos furiosos* < destrieri selvaggi; Macrì-Tentori, v. 6: *pajaro muerto* < uccello che muore; Macrì v. 9 *tan distante* < così remoto; Tentori, v. 9 *tan distante* < remotissimo. Nel penultimo caso la resa dell'aggettivo con la relativa con valore temporale è tesa a dilatare massimamente la funzione semantica del verbo «exingue», rilanciato dalla similitudine tra la voce dell'«io» e il flebile canto dell'uccello. Da questo punto di vista risulta assai strano che, nel medesimo verso, Macrì, pur rinunciando alla fedeltà metrica, non contempli la possibilità di tradurre l'aggettivo dimostrativo dal valore fortemente icastico con cui si accompagna il sostantivo «voz» nell'originale; rinuncia che, invece, sembra motivarsi, proprio in ragione ritmica, nella resa di Tentori.

51): «Questi mendicanti sono i re senza scettro / che han cercato la gioia oltre la vita, / che hanno cercato il fiore non dischiuso, / desideri che terminano in nubi». A dimostrazione di quanto l'autore de *I poeti surrealisti spagnoli* sia meno incline alle variazioni rispetto agli altri traduttori, un solo altro esempio, dall'ultima strofa di *Estoy cansado* (nella stessa raccolta), riprodotta qui nella versione di Macrì e di Bodini: «Estoy cansado de estar vivo, / aunque más cansado sería el estar muerto; / estoy cansado de estar cansado / entre plumas ligeras sagazmente, / plumas del loro aquel tan familiar o triste, / el loro aquel del siempre estar cansado» (vv. 9-14) Macrì (1952: 351) < «Sono stanco d'esser vivo, / sebbene più stanchezza sarebbe l'esser morti; / sono stanco d'essere stanco, / tra piume leggere sagacemente; / piume del pappagallo sì familiare e triste / il pappagallo di perpetua stanchezza»; Bodini (1963: 413): «Sono stanco d'esser vivo, / benché più faticoso sarebbe esser morto; / sono stanco d'esser stanco / sagacemente fra leggere piume, / piume del pappagallo così familiare e triste, / del pappagallo del sempre essere stanco».

27 Medesima è la resa del verbo *abrir* in Bodini: cfr. vv. 5-6 di *Nevada* (da *Un río, un amor*): «Las noches transparentes / abren luces soñadas» < «Le notti trasparenti / schiudono luci sognate» (Bodini 1963: 409).

Altre soluzioni amplificanti, ma afferenti al piano sintattico si ritrovano, oltre a quella appena citata del v. 6, sempre in Macrì, al v. 8: qui dell'eco flebile prodotto dai flutti marini che riecheggiano i desideri amari dell'«io» si dice che «dura in lenta vita», con un effetto formale volto nuovamente a ricalcare il contrasto sonoro stridente tra l'immagine poderosa del mare e quella di un'eco smorzato. Nel verso precedente («hacia el mar encamina sus deseos amargos», v.7), nuovamente prescindendo dal computo metrico originale, il poeta-traduttore fa ricorso alle risorse dell'endecasillabo per rincarare, sul versante fonico, la sottesa somiglianza tra il costante movimento del mare e quello del desiderio dell'«io»: «al mare avvia le sue brame amare».²⁸

Rispetto agli altri due traduttori, maggiore è la tendenza in Tentori all'introduzione di elementi morfologici non presenti nell'originale, come al v. 3 dove l'aggettivo «quieti» è aggiunto per definire i «cuerpos a la sombra de rama como flores», ed ancora al v. 12, dove si è già avuto modo di insistere.

Gli esempi riportati dimostrano che tre versioni proposte sono riscontrabili almeno due delle costanti traduttologiche individuate da Mengaldo e da Fava, ovvero una certa disposizione a evitare le ripetizioni e alla nobilitazione del discorso poetico. Ulteriori riflessioni si potrebbero aggiungere a proposito delle altre. I traduttori si mostrano piuttosto fedeli all'organizzazione discorsiva di *Quisiera estar solo en le sur*: l'elevazione del tono lirico non sembra incidere sulla strutturazione del verso, che non presenta – forse in ragione della brevità del componimento – ricercati effetti d'inarcatura. Da questo punto di vista vanno osservati due fenomeni interessanti: il primo riguarda la traduzione di Tentori, il quale differentemente da Bo e Macrì, che rispettano l'originale *enjambement* dei vv. 5-6, elimina la congiunzione al v.6, aprendo tra l'altro ad un possibile equivoco di comprensione, giocato sull'erroneo valore appositivo di «VOZ»: «Il sud è un deserto che piange mentre canta, / voce che non si estingue come uccello che muore». Il secondo fenomeno lo si riscontra nella traduzione di Bo, e in particolare ai vv. 11-12: al penultimo verso il traduttore, forse in vista della chiusura della lirica, preferisce non tener conto della cesura segnata dal forte segno di punteggiatura e ricorre all'*enjambement*. Un caso simile si registra anche, per esempio, nella traduzione di Bodini dei versi conclusivi di *Nevada*, dove pur essendo rispettato il punto, il discorso non sembra subire frattura per mezzo della congiunzione: «Siempre hay nieve dormida / sobre otra nieve, allá en Nevada» > «E c'è sempre neve addormentata / su altra neve, lì nel Nevada» (Bodini 1963: 409).

Più problematico è misurare in *Quisiera estar solo en el sur* la tendenza alla «perdita del corpo», non essendovi in questa lirica evidenti richiami alla sfera della materialità. Un sondaggio effettuato in altri componimenti, tuttavia, mi sembra confermarla. Si vedano, ad esempio, i vv. 16-17 di *El mirlo y la gaviota*: «Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente, / las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca y vacía», antologizzata da Macrì e Bodini. Nella traduzione del primo «Dammi i glicini azzurri sulla muriccia innocente / le magnolie inebbrianti nel grembo bianco e vuoto» (Macrì 1952:

28 Per altri approfondimenti sull'officina traduttologica di Macrì si veda quanto emerge dal carteggio tra il critico e il poeta Dámaso Alonso, nella recente edizione del loro scambio epistolare a cura di Laura Dolfi (2021).

355) l'indumento femminile è liberamente reso con «grembo», con un effetto di potente svilimento della pulsione erotica che abita i versi dell'originale. In questa direzione può essere interpretata anche la scelta traduttiva nobilitante di Bodini, che in un altro passaggio della medesima lirica, al v. 27, risolve due volte «chioma» per «pelo» e «fanciullo» per «niño»: «Quiero despertar algún día, / saber que tu pelo, niño, / tu vientre suave y tus espaldas, / no son nada, nada, nada» > «Voglio un giorno svegliarmi, / sapere che la tua chioma, fanciullo, / il dolce tuo ventre, le tue spalle, / non sono nulla, nulla, proprio nulla» (Bodini 1963: 443).²⁹ Nei tre esempi citati evidentemente non è possibile registrare un radicale slittamento dal piano concreto a quello astratto; eppure mi sembra che essi siano attraversati da una tensione idealizzante che ridimensiona la sfera corporale di cui sono allusivo rimando.³⁰

I fenomeni osservati a partire dalla lirica campione presa in esame, pur nella loro limitatezza rispetto alle conclusioni alle quali potrebbe giungere un confronto più ampio, che tenga conto dell'insieme di tutti i componimenti antologizzati (quand'anche essi non siano reperibili nelle quattro differenti rese in italiano), consentono, tuttavia, un paio di osservazioni conclusive. Le traduzioni di *Quisiera estar solo en el sur* sembrano confermare la compattezza di un possibile modello traduttologico, delineabile sulla scorta delle osservazioni di Mengaldo e di Fava, tra metà degli anni Quaranta e Settanta dello scorso secolo: un modello colto, raffinato in cui la libertà del traduttore si misura con le possibilità stilistiche e strutturali di una lingua d'arrivo intesa come sostrato di tradizioni letterarie e poetiche. Tra le costanti che lo attraversano, mi pare che i testi di Bo, Macrì e Tentori, presi in

29 Per una restituzione al contesto di riferimento riporto i vv. 16-28 della lirica citata (da *Los placeres prohibidos*): «Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente, / las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca y vacía, / el libro melancólico entreabierto, / las piernas entreabiertas, / los bucles rubios de adolescente; / con todo ello haré el filtro sempiterno: / bebe unas gotas y verás la vida como a través de un vidrio coloreado // Déjame, ya es hora de que duerma, / de dormir este sueño inacabable. // Quiero despertar algún día, / saber que tu pelo, niño, / tu vientre suave y tus espladas, / no son nada, nada, nada» (Cernuda 2005: 189).

30 Si veda ancora, in *La gloria del poeta* (da *Invocaciones*), la predilezione per il vezzeggiativo «giovinetto» per rendere il più generico «muchacho» del v. 19: «Tu carne como la mía / desea tras el agua y el sol el roce de la sombra / nuestra palabra anhela / el muchacho semejante a una rama florida / que pliega la gracia de su aroma y color en el aire cálido de mayo», vv. 16-19 < «La tua carne come la mia / vuole oltre l'acqua e il sole esser toccata dall'ombra; / anelano le nostre parole / il giovinetto simile a un ramo fiorito / che inclina la grazia del suo profumo e colore nell'aria calda di maggio» (Bodini 1963: 453). Forse in questa stessa direzione può essere letta la differente resa morfologica di *quemaduras* in *Unos cuerpos son como flores* (da *Los placeres prohibidos*). Il sostantivo, che compare al femminile plurale al v. 5, al singolare al v. 9, è impiegato da Cernuda da un lato per favorire la visualizzazione dell'effetto violento prodotto dal desiderio, dall'altro per alludere anche alla natura fugace, e dunque tanto più bruciante, della passione erotica. La traduzione di Bodini inevitabilmente comprime il ricercato intreccio formale autoriale, volto a segnalare la violenza carnale di Amore: «Unos cuerpos son como flores, / otros como puñales, / otros como cintas de agua; / pero todos, temprano o tarde, / serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden, / convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre. // Pero el hombre se agita en todas direcciones, / sueña con libertades, compite con el viento, / hasta que un día la quemadura se borra, / volviendo a ser piedra en camino de nadie», vv. 1-10 < «Dei corpi sono come fiori, / altri come pugnali, / altri come nastri d'acqua; / ma tutti, presto o tardi, / saranno scottature che in altro corpo si ingrandiranno, / mutando in virtù del fuoco una pietra in un uomo. // Ma l'uomo si agita in tutte le direzioni, / sogna libertà, gareggia col vento, / finché un giorno la bruciatura si cancella, / tornando ad esser pietra sul sentiero di nessuno» (Bodini 1963: 449).

esame, ne segnalino in modo eloquente, sul versante stilistico, la nobilitazione del tessuto lirico, ottenuta per mezzo di varie soluzioni, ascrivibili ora al piano morfologico, ora a quello sintattico. Già Londero, in uno studio comparativo di alcune traduzioni cernudiane, sottolineava un certo «gusto per il vocabolo colto e raro» rintracciabile nell'«abito verbale» di Tentori Montalto, che si serve di «spostamenti nell'ordine frastico» e di «taluni scarti lessicali verso l'alto» per rendere, al pari delle «felici scelte lessicali, tendenti all'innalzamento colto» di Macri, la complessità del linguaggio del poeta de *La Realidad y el deseo* (Londero 2009: 375-393).³¹

Se, dunque, si può ammettere «una certa tendenza ascendente» (Fava 2018: 136) nelle soluzioni impiegate dai “poeti-traduttori”, di certo non sarà sufficiente motivarla come ovvio riflesso della loro attività artistica, ma piuttosto essa andrà misurata con uno sguardo attento allo scenario storico e culturale, di cui è sintomatica restituzione. Aiutano a comprenderlo le parole di Franco Fortini, che in un sintetico passaggio di una delle lezioni sulla traduzione che svolse alla fine degli anni Ottanta dello scorso secolo, ricordava che:

Fra il 1935 e il 1941 non c'era, si può dire, fra Firenze e Milano, nessun aspirante letterato che non traducesse. La versione di poesia fu un veicolo potente di diffusione del linguaggio del “Novecento” e dell'Ermetismo; moduli espressivi e cadenze di quel “dimesso sublime” sono veicolati dalle traduzioni. Non è un caso che giovani e meno giovani critici letterari – Carlo Bo, Gianfranco Contini, Oreste Macri, Renato Poggioli – si contino fra i traduttori di poesia di quegli anni. Si ebbe dalla metà degli anni Trenta e fin verso il 1942-43 anche una parziale mutazione all'interno della maggiore editoria: le traduzioni, come si usa dire, commerciali ossia di opere destinate a vasto pubblico: tutta una parte delle versioni cominciò ad essere affidata a scrittori autentici e per un certo periodo le medesime persone lavorarono alla traduzione di poesia e a quella di romanzi, racconti, opere di teatro e saggi (Fortini 2011: 1961).

Tra anni Trenta e Quaranta del Novecento se da un lato la traduzione letteraria si caratterizza in quanto principale tramite di conoscenza di nuovi autori e nuove poetiche europee, dall'altro, e proprio in virtù di tale specializzazione, essa diviene «veicolo potente» di un linguaggio poetico nuovo, colto e raffinato, e in cui successivamente, per dirla con Macri «contenuti inediti e i più diversi» e «nuove forme e stili metrico-sintattici» rifondarono il bagaglio tradizionale (Macri 2004: 56). L'alto livello di formalizzazione a cui giunse la traduzione d'ambito ermetico e postermetico non va separato da un'ulteriore necessaria considerazione sull'effettiva perifericità, rispetto al canone europeo, patita dalla letteratura spagnola tradotta in italiano nella modernità. Secondo un processo proprio delle «letterature più marginali» per le quali «la traduzione non è solo il canale attraverso cui sono importati nuovi modelli, ma costituisce essa stessa un modello» (Ritrovato 2005: 44), è possibile sia accaduto che i paradigmi traduttologici delineatisi nell'ambito di quel nutrito gruppo di intellettuali, poeti e traduttori, che per primi in assoluto si sono misurati con la poesia novecentesca ispanica, abbiano implicitamente contribuito all'allestimento progressivo di un preciso modello stilistico, sulla cui articolazione vi è ancora molto da indagare. Un modello

31 Per ulteriori approfondimenti sulla traduzione di Tentori Montalto si veda anche Londero 1996.

di fondazione letteraria, che idealmente ambisce trovare nel territorio della poesia una forma di comprensione e di pacificazione universale. Ciò è accaduto perfino con un autore egocentrico come Luis Cernuda, che ha portato fino in fondo quel processo di solitudine necessario per perseguire, insieme con l'individuazione senza riserve, un anelo di terrena trascendenza.³²

32 Il riferimento è alle categorie di Mazzoni (2002: 193-198, 197, 198).

Bibliografia

- Bibbò, A. (2020 [1a ed. 2014]), “Canone, canoni” in de Cristofaro, F. (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, pp. 227-255.
- Bo, C. (1941), *Lirici spagnoli*, Milano, Corrente.
- Bodini, V. (1963), *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi.
- Buffoni, F. (2004), “La traduzione del testo poetico”, in Id., (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 11-30.
- Carreira, A. (2005), “Nota all’edizione”, in Cernuda, L., *Como quien espera el alba*, Alessandria, Dell’Orso.
- Cernuda, L. (1962), *Poesie*, a cura di F. Tentori Montalto, Milano, Lerici.
- . (1971), *La realtà e il desiderio*, a cura di F. Tentori Montalto, Milano, Accademia.
- . (2005[1a ed. 1993]), *Obra completa. Poesía completa*, I, edición a cargo de D. Harris - L. Maristany, Siruela, Madrid.
- Dámaso, A; Macrí O (2021), *Vivir con la poesía. Epistolario inédito (1951-1984)*, edición de Laura Dolfi, Biraé.
- De Benedetto, N. (2012), *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel ‘900*, Lecce, Pensa-Multimedia.
- De Benedetto, N., Laskaris, P., Ravasini, I. (2018), “Premessa delle curatrici”, in Ead. (a cura di), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce, Pensa-Multimedia, pp. 9-15.
- Fava, F. (2018), “Come traducevamo. La Generazione del ’27 spagnola nelle sue prime versioni italiane: appunti in cerca di un metodo”, in De Benedetto, N., Laskaris, P., Ravasini, I. (a cura di), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce, Pensa-Multimedia, pp. 115- 139.
- Ferretti, G.C. (2004), *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- Fortini, F. (2011), *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet.
- Grasso, I. (2015), “La ‘sfida surrealista’. Considerazioni intorno all’Antologia dei surrealisti spagnoli di Vittorio Bodini”, in De Benedetto, N., Ravasini I. (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa-Multimedia, pp. 207-240.
- Harris, D. (2005[1a ed. 1993]), “La poesía de Luis Cernuda”, in Cernuda, L., *Obra completa. Poesía completa*, I, edición a cargo de D. Harris - L. Maristany, Siruela, Madrid, pp. 45-96.
- Lefèvre, M. (2016), “Quarant’anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)”, *Testo a fronte*, 55 pp. 57-78.
- Londero, R. (2008), “La diversa verità di Luis Cernuda”, in Cernuda, L., *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)*, a cura di Renata Londero, Milano, Medusa, pp. 171-188.

- Londero, R. (2009), “La poesia di Luis Cernuda in traduzione italiana, fra ieri e oggi”, in Borghello, G. (a cura di), *Per Teresa. Dentro e oltre i confini. Studi e ricerche in ricordo di Teresa Ferro*, I, Udine, Forum, pp. 375-393.
- . (1996), “Francesco Tentori Montalto traduttore di Luis Cernuda: «Los Espinos»”, *Rivista Friulana Le Panarie. Supplemento Quaderni sulla traduzione letteraria*, 111 pp. 23-27.
- Luperini, R. (2001), “La questione del canone, la scuola e lo studio del Novecento”, in Olivieri U.M. (a cura di), *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Milano, Mondadori, pp. 154-173.
- Macri, O. (1952), *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda.
- Magrelli, V. (2004), “La regola del «Menouno»”, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Dolfi, A. (a cura di), Roma, Bulzoni, pp. 613-624.
- Mazzoni, G. (2002), “Forma e biografia nella lirica moderna”, in Buffoni F. (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo nel linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 193-198.
- Mengaldo, P.V. (2017), “Traduzioni moderne in italiano: qualche aspetto”, in Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, pp. 11-33.
- Morelli, G. (1990), “Luis Cernuda e Italia”, in Cortines, J. (a cura di), *Actas del primer congreso internacional sobre Luis Cernuda*, Sevilla, UIMP, pp. 151-163.
- Nardoni, V. (2016) “La poesia ispanica novecentesca in traduzione italiana”, *Tradurre 10*: <https://rivistatradurre.it/la-poesia-ispanica-novecentesca-in-traduzione-italiana/>.
- Ritrovato, S. (2005), “Canone e traduzione: un sistema ‘decentrato’”, *Testo a fronte*, 33, pp. 35- 45.
- Talens, J. (1975), *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama.
- Trentini, N. (2004), “Fra divulgazione e teoria della letteratura: le antologie tra Italia e Spagna”, in Dolfi, A. (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 203-252.