

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Iberistica

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/I1

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/05

TITOLO TESI

LUIS CERNUDA: LA REALIZZAZIONE DEL DESIDERIO

Maria Antonella Panza

Presentata da: _____

Coordinatore Dottorato

Iberistica: Prof. Roberto Vecchi

Coordinatore Dottorato

LMCP: Prof. Silvia Albertazzi

Relatore

Prof. Marco Presotto

Esame finale anno 2013

***LUIS CERNUDA:
LA REALIZZAZIONE DEL DESIDERIO***

Chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fausse
de l'objet même de mon désir
(*Les Nourritures Terrestres*)

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
I. Testualità e circostanze storiche.....	1
II. Presupposti alla ricerca	5
III. Le ragioni del titolo.....	8
IV. Ripartizione dei contenuti e presupposti epistemologici.....	10
V. Il poeta allo specchio della Generazione	15
VI. L'esperienza di vita e le "scelte poetiche".....	24
VII. Aspetti autoctoni della poetica cernudiana	26
VIII. L'eredità romantica. L'esempio di Bécquer: limiti dell'esperienza becqueriana.....	28
IX. Cernuda "comprometido"	31
X. Contributo cosmopolita	34
XI. Solitudine e altruismo: l'altro da sé	36
XII. Conclusioni	39
CAPITOLO 1. TRADUZIONE E TRADUZIONE CERNUDIANA.....	42
1.1 Introduzione: una realtà speculare.....	42
1.2 <i>Excursus</i> storico e studi teorici sulla traduzione	49
1.3 Orientamento di alcuni intellettuali spagnoli sulla traduzione.....	57
1.4 Dall'esigenza della traduzione letteraria all'estetica della traduzione poetica: individualità del testo tradotto.....	62
1.5 Principio di "proporzionalità" e traduzione cernudiana.....	67
1.6 Conclusioni.....	74
CAPITOLO 2. CERNUDA E L'ARCHIPOETA	76
2.1 Introduzione.....	76
2.2 L'accettazione francese.....	79
2.2.1 Il ruolo di Pedro Salinas	85
2.2.2 Cosmopolitismo dell'arte francese: funzione divulgatrice delle riviste.....	89
2.2.3 Estetica surrealista: crescita artistica e personale	93
2.3 Paul Éluard: la ricerca dell'equilibrio.....	102
2.3.1 I poemi di Éluard: definizione di un'estetica.....	106
2.4 Testo fonte: ricorrenze.....	108
2.5 Versione cernudiana e analisi comparativa	113
2.5.1 Le scelte semantiche.....	115
2.5.2 La sintassi.....	117
2.5.3 La struttura rimica.....	119
2.6 Uniformità stilistica e sistemi di convergenza in Cernuda: aspetti comparativi in un testo autoriale.....	121
2.7 Conclusioni.....	127
CAPITOLO 3. CERNUDA E LA LETTERA PARLANTE DI HÖLDERLIN: ALCUNE OSSERVAZIONI E UN POEMA.....	129
3.1 Introduzione	129
3.2 Hölderlin: un simile percorso tortuoso.....	137
3.3 Sulla funzione della poesia.....	141
3.4 La traduzione da Hölderlin.....	147
3.5 <i>Mitad de la vida</i> : l'abolizione del tempo	155
3.5 Corrispondenze: versione di <i>Hälfte des Lebens</i>	156
3.7 Il poema tradotto.....	160
3.8 Analisi delle voci indicative.....	163

3.9 La versione di Munárriz.....	165
3.10 <i>El viento de septiembre entre los chopos</i>	168
3.11 Conclusioni.....	170
CAPITOLO 4. CERNUDA EREDE DEL ROMANTICISMO INGLESE: ANALISI COMPARATIVA DA WILLIAM WORDSWORTH E WILLIAM BLAKE.....	
4.1 Introduzione.....	172
4.2 William Wordsworth: specularità di un'esistenza.....	175
4.3 Motivi di comunanza in William Wordsworth.....	179
4.4 Le traduzioni inglesi.....	184
4.5 I poemi tradotti: lezioni varianti di un simile sentire	186
4.6 Il sonetto di tema basco.....	191
4.6.1 Le scelte semantiche.....	195
4.6.2 La sintassi.....	196
4.6.3 La struttura rimica.....	196
4.7 Il sonetto di tema spagnolo.....	197
4.7.1 Le scelte semantiche.....	201
4.7.2 La sintassi.....	203
4.7.3 La struttura rimica.....	203
4.8 Presupposti artistici alla scelta delle altre fonti.....	205
4.9 Plurivocità e costanza dell'esperienza inglese.....	209
4.10 William Blake: singolarità della vita e dell'opera.....	212
4.11 William Blake e l'impiego dei simboli.....	215
4.12 Luis Cernuda e William Blake: la condivisione di un mito.....	217
4.13 Il poema tradotto.....	219
4.14 Dalla fonte alla forma: la versione di Cernuda.....	225
4.14.1 Scelte semantiche.....	226
4.14.2 La ristrutturazione morfologica - la sintassi.....	231
4.15 Conclusioni.....	232
CONCLUSIONI.....	234
BIBLIOGRAFIA.....	245

Introduzione

I. Testualità e circostanze storiche

Il lavoro di analisi che in questa sede si intende intraprendere, in termini di studio puntuale di alcune specificità dell'opera di Luis Cernuda, si colloca in una dimensione storico-culturale dalle particolari idiosincrasie. Lasciando momentaneamente in sospeso l'individuazione dell'autore in termini biografici e relativamente alla sua specifica collocazione storica, si cominciano ad avanzare le premesse di ricerca procedendo dal generale al particolare, dalle modalità d'impostazione del lavoro al nodo problematico che ci si propone di sollevare e sviscerare.

Al momento di affrontare uno studio dell'opera di qualsivoglia autore letterario, pare imprescindibile considerare il panorama culturale nel quale tale impegno si svolge¹, essendone in assoluto autore ed opera fortemente condizionati in termini di presupposti culturali di base e di irradicamento ideologico.

L'impostazione storica occidentale, inserita in un sistema culturalmente condizionato dal credo cristiano, è noto, dispone in senso teleologico, di fine apprezzabile sul piano del conseguimento tangibile, lo svolgimento dell'azione umana in una linearità temporale, necessariamente finalistica, nonché notoriamente meccanicistica. Da ciò consegue l'interpretazione dell'agire umano in senso di prodotto, conseguente ad un processo costruttivo. La gradualità costruttiva di un qualsivoglia prodotto umano e, nello specifico, di un prodotto artistico letterario, predispone uno stato d'attesa, di aspettativa nell'adeguata ricezione del pubblico, che in parte è valutabile in misura proporzionale alla notorietà dell'autore, e che vale a determinare specifiche aspettative sul risultato.

La lettura di un autore e della sua opera attraverso il prisma della storia, di un popolo, di una nazione, influisce sulle possibilità di complicazione sia nel processo di costruzione, *in fieri*, del prodotto letterario, sia, in particolare, sulle possibilità di ricezione, per quanto gli stimoli esterni valgono a condizionarne l'accettazione finale.

In tale processo le variabili che intervengono a definire la qualità di qualsivoglia prodotto artistico, e di conseguenza a modulare il rapporto relazionale tra autore e destinatario, risultano essere

¹ Una lettura di stringente connessione tra prodotto letterario e contesto storico è esplicitamente ribadita dallo stesso Cernuda, Luis, che 1957: 18 riporta: «El cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter de la época en que le haya tocado vivir. El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes [...], sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo».

innumerevoli. E non solo possono dirsi connotate in termini di caratteristiche predisponenti il pieno adempimento della realizzazione artistica, e storicamente vincolanti non solo le possibilità di realizzazione di una meditata progettualità autoriale, ma anche poste ad articolare la misura della diffusione, della più o meno ampia ricezione da parte di un pubblico destinatario determinato e inserito in una fase temporale storica specifica. Se molteplici sono le componenti poste a graduare l'interscambio apparentemente lineare tra autore e destinatario, intese come variabili esterne, nel contesto proprio dell'opera cernudiana e della accettazione della stessa presso il pubblico, molto è dettato da fattori intrinseci, relativi alla personalità dell'autore stesso e all'attribuzione di valore che da parte dell'élite intellettuale dei contemporanei ne proviene.

Il momento storico nel quale si svolge l'intera produzione letteraria di Luis Cernuda- per ora basti sapere che il momento di inizio è il primo ventennio del XX secolo, fino agli anni sessanta dello stesso-, ha una forte incidenza sui due diversi fronti agenti implicati, entrambi non immobili, anzi sottostanti ad un continuo rapporto osmotico rispetto al fluire esterno degli avvicendamenti storici.

Da una parte il soggetto della costituzione, l'autore stesso, le cui possibilità di azione risultano limitate proporzionalmente al livello di libertà individuale e sociale, storicamente circoscritta. Dall'altra, il destinatario del "messaggio" trasmesso, il suo pubblico di lettori, soggetto ad una norma diremmo di "proporzionalità inversa", per cui quanto più si amplia il gruppo destinatario, tanto minore risulta consapevole ed autonoma l'accettazione e la possibilità di condivisione e compartecipazione di contenuti artistici, stante il credo e le possibilità di convincimento che dal singolo autore promanano.

L'asse temporale di svolgimento del percorso creativo cernudiano si iscrive, pertanto, in un arco storico caratterizzato da innumerevoli stravolgimenti. I vincoli posti, sotto forma di restrizioni culturali dettate da alterne fasi politiche, costituiranno un forte deterrente all'accettazione serena e priva di pregiudizi dell'intera produzione cernudiana. Anche fattori che valgono come elementi di esclusione sul piano della garanzia delle possibilità di godere di diritti civili, incidendo così in tal caso sul piano strettamente personale della vita del poeta, contribuiranno al determinarsi di una permanenza nell'esclusione e una possibilità di riscontro scarsamente soddisfacente, capace di innescare nel poeta un percorso spirituale di allontanamento, da luoghi, da persone, da circostanze, che può esser letto, e in tal senso, come si vedrà, si intende leggerlo in questa sede, come un "perpetuo moto" di avvicinamento a se stessi, di riconoscimento.

Da quanto detto può facilmente evincersi come il rapporto tra autore e lettore si pone in termini di rapporto relazionale problematico. Costituendo uno dei nodi problematici agenti in modo incisivo sull'evoluzione del Cernuda uomo e poeta.

In una realtà storica, quella degli anni che ruotano attorno all'evento catastrofico della guerra civile, in cui, come considera María Zambrano², si manifesta universalmente una grande inquietudine conseguente alla “crisi delle credenze” e ad una “perdita di trascendenza della realtà”, la proposta di questa “filosofa della crisi” è quella di una costruttiva reciprocità nel rapporto con gli altri, della costituzione di una condizione di libertà congiunta alla giustizia sociale. M.Zambrano vive il periodo della guerra civile e dell'esilio, e i principi di riorientamento della vita collettiva dell'epoca dalla stessa preannunciati dovevano essere ampiamente condivisi tra gli intellettuali sul territorio nazionale.

Se è vero che il luogo naturale dell'individuo, come insegna la cultura greca e aristotelica, e come asserisce la stessa Zambrano in riferimento al contesto della Spagna del suo tempo, è nella società, allo stesso tempo, la stessa indica il luogo della persona nello spazio intimo, in una interiorità che configura in termini di “solitudine nella convivenza”. Non dunque un luogo diverso, ma uno “spazio temporale interiore”, che si costituisce come luogo di soluzione delle divergenze, di dissolvimento delle asperità che l'aspetto interrelazionale in una specifica contingenza storica di prese di posizione anche cruenta determina.

In una condizione simile, che favorisce la definizione di un luogo personale interiore, nella cui ricerca costante Cernuda si è dibattuto, si ricrea l'unica sede valida di dissoluzione di conflitti, in un processo virtuoso che ha origine nella sensibilità dei singoli e che si amplia, successivamente, nella condivisione conseguita attraverso la mediazione letteraria.

L'opera cernudiana, specchio dell'esperienza di vita dell'autore, si configura pertanto come “spazio aperto”, come finestra dalla doppia apertura, sul mondo e sull'autore in quanto uomo, in una prospettiva di scoprimento sul piano ontologico, di concettualizzazione del reale sul piano metafisico, come volontà di dialogo, di interazione, il cui pieno adempimento si determina, come si cercherà di dimostrare e per le ragioni, di natura personale, artistica, storica su cui verterà l'argomentazione, solo su di un piano di mera astrazione³.

² 2000.

³ La trasposizione letteraria, poetica, è assunta da Cernuda come sola possibilità di realizzazione del desiderio, su un piano che si presenta parallelo in quanto fissato, cristallizzato, inscritto in una cornice mitica che lo rende imperituro. Su questo punto conviene Utrera Torremocha, María Victoria, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación provincial, 1994: 280, che considera: «la poesía se erige como única posibilidad de realización del

Divenire storico e singola identità sono i due poli antiteci reciprocamente condizionantesi dai quali si dipartono i nodi tematici che informano la poesia di Luis Cernuda.

Il punto di intersezione tra testo e momento storico⁴, la misura in cui la costituzione del primo dipende epistemologicamente dall'evoluzione dell'altro, è un punto del sistema interpretativo dell'evoluzione artistica cernudiana. Feliciano Páez Camino, nel percorso tracciato sul tema del "destierro" nella poesia spagnola dal testo del *Cantar de mio Cid* a Cernuda, permette di interpretare l'evento dell'esilio di per sé come tema di argomento storico, per cui la parabola della costruzione artistica e dello svolgimento della vita di Cernuda non può non essere fortemente condizionata da un evento che ha sconvolto e determinato un'epoca storica. Del resto, se sineddochicamente, si traspone, in Cernuda in modo più immediato e letterale data la continuità ed uniformità che si attribuisce alla raccolta, con il riferimento dell'autore per l'opera, non si può, con Lotman, non ricordare come

«l'opera d'arte non si esaurisce nel testo. [...] Essa si presenta come un *rapporto* di sistemi testuali ed extratestuali. [...] senza tener conto della correlazione con la parte extratestuale, la definizione stessa di ciò che nel testo risulta elemento strutturale attivo [...] e ciò che non risulta tale, è impossibile. In relazione a ciò il mutamento del sistema extratestuale è un processo che si verifica nella nostra coscienza ininterrottamente, un processo al quale prendono parte elementi dello sviluppo individuale soggettivo e storico-oggettivo»⁵.

Questo tema, che ha uno svolgimento artistico ed un movente storico immediato, consiste prima di ogni altro tipo di spostamento, di «una perenne dificultad de adaptación al ambiente»⁶. Qualsiasi epifania storica è inevitabilmente investita di un *status* esistenziale collettivo, verso cui converge lo sguardo di intellettuali e poeti.

Ed è proprio sul piano esistenziale che Cernuda intese esporre la propria condizione di solitudine e di isolamento, condizione dell'animo anche ricercata, in particolare se pensata in una considerazione personale retrospettiva. In *Historial de un libro*, del 1958, che si colloca in una fase dell'esistenza del poeta in cui si erano già ben delineati degli assestamenti in quanto era ormai definitiva la sua permanenza lontano dalla Spagna, Cernuda trasmette un'impressione di immutabilità nel riflettere sulla propria condizione di isolamento nel dire: «Siempre padecí el

deseo». Ed aggiunge *ivi*: 281: «Mediante el poema, el autor de *La Realidad y el Deseo* quiere materializar la idea, apresar en la realidad de la escritura esa otra realidad invisible que se le escapa».

⁴ Il testo letterario, ed in particolare l'opera tradotta, rivela un legame intrinseco con la vita sociale di un popolo, per cui O.Paz in "*Los hijos del limo*", 1974: 53 considera che «la poesia è il linguaggio della società, passione e sensibilità, e per questo è l'esatto linguaggio di tutte le rivelazioni e rivoluzioni, ritorno al patto iniziale, prima della disuguaglianza».

⁵ In Lotman, Jurij M., Bazzarelli, Eridano (ed.), *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, [1970] 1972: 163-164.

⁶ Páez-Camino, Feliciano, *Del Cantar del Cid a Cernuda: El destierro en la poesía española*, Madrid, U.M.E.R (Universidad de Mayores Experiencia Recíproca), 2011: 23.

sentimento de hallarme aislado... la vida estaba más allá de donde yo me encontraba; de ahí el afán constante de partir, de irme a otras tierras, afán nutrido desde la niñez por lecturas de viajes a comarcas remotas. Y sólo el amor alivió ese afán, dándome la seguridad de pertenecer a una tierra, de no ser en ella un extranjero, un intruso»⁷.

II. Presupposti alla ricerca

La presente ricerca è il prodotto dell'osservazione e dello studio analitico di una parte selezionata e circoscritta della produzione poetica cernudiana, nel tempo e nella distribuzione. La limitazione temporale si giustifica nella fase, che risulta ridotta rispetto all'intera produzione poetica cernudiana, in cui il poeta alternò la produzione autoriale alla ricezione e rielaborazione dell'opera di autori stranieri, svolgendo in parallelo i due ruoli di poeta e di traduttore di poesia, che si dispongono in una inestricabile e costante interrelazione, con ampi effetti osmotici tra i due settori artistici. Anche la distribuzione tra i contemporanei risulta essere limitata, perché destinatari della sua opera tradotta dovettero essere un gruppo di intellettuali e poeti contemporanei disposti a condividere le idee estetiche del poeta sivigliano, a lungo e da più parti oggetto di un inadeguato apprezzamento. Si tratta di un numero scelto di testi poetici dal poeta sivigliano tradotti da autori di diverse nazionalità e per interessi culturali vari, che vengono in questa sede assunti come punti cardine per lo svolgimento di interpretazioni esemplificative del mantenimento di una comprovabile coerenza ed uniformità estetica rispetto alla vena poetica personale.

Pertanto, lo studio non si propone come esaustivo nell'intento dimostrativo preliminare, quanto piuttosto quale contributo all'ampliamento delle prospettive d'interpretazione dell'approccio cernudiano ad un settore culturale che per il poeta andaluzo risultò altamente seduttivo, quello della traduzione. Sulla traduzione si è focalizzata l'attenzione di Luis Cernuda nell'arco di un periodo di tempo abbastanza ampio, in un contesto culturalmente e linguisticamente aperto e variegato. Sono gli anni, ormai maturi, della sua crescita professionale, compresi tra il 1928 ed il 1962, anno a cui risalgono le ultime traduzioni⁸, e in particolare il decennio fino al '38, di grande evoluzione in prospettiva estetica internazionale. Ma anche arco temporale indicativo di grandi cambiamenti e di definizione di punti d'arrivo, di traguardi nell'opera del singolo poeta. Percorso che si predispone come circolare, in senso spaziale e culturale, in quanto si dispone in termini di "ritorno", di

⁷ Cernuda 1958: 25. Utrera Torremocha, M.V. 1994: 263 commenta l'importanza dell'amore in quanto ideale platonico nella poesia cernudiana dicendo: «La realidad amorosa, pues, implica la aprehensión de la belleza esencial y de la armonía cósmica, por lo que se puede decir que el "eros" cernudiano está marcado por la filosofía platónica del amor. Frente al amor social, Cernuda aboga por un amor del que nace la poesía y la hermosura, la luz que transforma el momento presente en eternidad».

⁸ Le traduzioni cernudiane, benché non numerose, costituiscono materiale artistico di alto pregio, come precisa Londero 1992: 120.

restituzione, almeno per quanto concerne la personale identificazione con uno stesso sistema linguistico-culturale⁹. Il *corpus* poetico di Cernuda, nella sua produzione autoriale, è senza alcun dubbio la parte meglio conosciuta, non solo dai non addetti a simili studi, ma anche dagli estimatori della sua poesia. Essa, è noto, ricopre un arco temporale di estensione, anche nello spazio, punteggiato da esperienze variegata nello svolgimento e nella ridefinizione estetico-formale.

L'altra fase, in parte vissuta in contemporanea rispetto a quella di creazione autonoma, è la fase esperienziale che vale qui a motivare la dissertazione e che sarà oggetto di maggiore approfondimento critico. È l'impegno che il poeta sivigliano, si è detto, profuse nella traduzione da poeti stranieri, con un'attenzione selettiva che è sì degna di nota, ma particolarmente indicativa del progetto, nella vita e nell'opera, consapevolmente intrapreso. È giustificato infatti ritenere che Luis Cernuda, il poeta dal carattere chiuso e dall'atteggiamento rigoroso ed austero, che più d'una volta si trovò ad abbandonare il luogo natale perché la situazione politica lo indusse a fare più volte scelte di vita radicali, non si affidasse al caso nella selezione degli autori da tradurre. Ma che ci fosse al contrario una attenzione metodica a guidare le sue scelte, la cui interconnessione con la personale vocazione artistica ci si propone qui di dimostrare.

L'impegno letterario e culturale di Cernuda fu contraddistinto dalla possibilità di scelta a cui, di contro all'evenienza di soggiacere ai dettami culturali cui una parte della Spagna dell'epoca chiedeva di attenersi, il poeta fu sempre convinto di avere diritto, e che trovava giustificazione nella personale dirittura etica, che caratterizzò e, in molte situazioni condizionò, il percorso di vita del poeta. Scrivere, e tradurre, "eticamente" fu uno degli aspetti qualificanti l'espressione artistica cernudiana.

Il progetto di ricerca così impostato assume un taglio necessariamente comparatistico, implicando un confronto della modalità di tradurre cernudiana rispetto ai vari testi fonte affrontati in traduzione, in una disposizione temporale sincronica.

La speculazione sui prodotti poetici nella restituzione traduttiva nella collezione cernudiana non si propone però come mero lavoro di confronto a se stante. Non una più immediatamente prevedibile osservazione della resa traduttiva in Spagnolo di testi fonte in altre lingue, non il confronto interlinguistico e l'osservazione di una traduzione più o meno fedele sono oggetto di riflessione. Al contrario, proprio l'osservazione, nel risultato, di alcuni aspetti della personale pratica traduttiva intrapresa da Cernuda, e la focalizzazione sulla costanza di simili aspetti nella traduzione da poeti di lingua e formazione culturale tra di loro ben diverse, possono costituire lo spunto per l'identificazione di una linea guida uniforme nell'operare, di una coerenza nello scrivere,

⁹ Ci si riferisce all'approdo finale di Cernuda in Messico, paese di cui egli stesso riconosce l'identità culturale, di cui apprezza il miraggio del ritorno alla "patria linguistica". È noto come Cernuda identificasse la terra natia con la lingua. È quanto si legge dalle sue stesse parole in Cernuda 1952.

che ha una natura non meramente estetica, di ricerca di uniformità sul piano formale, di mantenimento rigido di quella patina di “purezza” estetica che pure aveva costruito la fama di alcuni poeti a lui contemporanei e dello stesso Cernuda, ma che può dirsi più appropriatamente etica, in quanto si riconosce come manifestazione dell’agire cernudiano nel suo collocarsi come intellettuale anticonformista ed antiborghese in un contesto che travalica i confini nazionali, partecipando di una dimensione intellettuale europea.

Lo studio pertanto ha per oggetto la traduzione di testi poetici in originale francese, tedesco ed inglese rispettivamente, svolti in distribuzione cronologica in capitoli successivi, in base alla selezione dettata da scelte culturali precise del poeta, la cui validità si intende dimostrare, coerentemente alla dimostrazione di quella autonomia e libertà d’espressione che diventano linee guida dell’impegno artistico di Luis Cernuda.

Si tratta di traduzioni realizzate a partire da un momento topico della sua storia personale, legata in molti aspetti alla realtà storica della sua terra ed alla propria disposizione individuale. In particolare il 1938, anno compreso, come è noto, nell’arco temporale di svolgimento della Guerra civile spagnola, costituisce un momento di rottura e di stravolgimento nella vita e nell’opera di Cernuda, facendo anche da anno ritualmente iniziatorio di un percorso alternativo, il cui adempimento sarà perseguito, come si argomenterà, nella vita e nell’opera. La nuova via percorribile si configura come sorta di “vita parallela”, proiezione lirica in cui vanno dispiegandosi ed amplificandosi le esperienze inizialmente limitate nel contesto di esperienze sperimentali nei confini della traduzione poetica.

È quindi un momento indicativo di un importante cambiamento, che indurrà il poeta a scegliere percorsi alternativi nella vita e nella personale realizzazione artistica. E, se i primi saggi di traduzione da poeti stranieri si collocano con un’ anteriorità di circa dieci anni rispetto a tale data, è pur vero che solo a partire dal 1938 il prodursi da parte di Cernuda nella traduzione, lo spostamento dal “luogo del sé” della creazione poetica al “luogo altrui” della produzione rimaneggiata, configurandosi questo come secondo passaggio argomentale ed ontologico, di progressiva convergenza verso l’identificazione tra il sé e l’altro, questo viaggio metaforico del quale egli stesso tenne nota con il saggio in prosa di esplorazione dello scrivere di autori inglesi¹⁰, si accompagna al percorso di spostamento spaziale intrapreso, dalla Spagna alla Francia, successivamente al soggiorno inglese e in forma definitiva in Messico.

Si dipartono due linee d’esperienza parallele e vissute in contemporanea, l’una più immediatamente misurabile negli spostamenti dalla Spagna ai paesi europei nei quali visse, l’altra, quella che si intende proiettare qui, non immediatamente percepibile, ma fortemente presente sul piano personale. Con una forte sperequazione tra i risultati dell’esperienza fisica rispetto all’esperienza

¹⁰ Cernuda, Luis, *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2 voll., 1960.

culturale personale. Mentre infatti la prima, lo spostamento geografico, il peregrinare tra Europa e continente Americano, è un percorso anche necessariamente subito, percepito come sradicamento dalla patria, violenta imposizione di un ambiente che egli avvertì, almeno inizialmente, come estremamente ostile. L'altra si configura, al contrario, come illuminante esperienza di apertura a nuovi orizzonti di attingimento culturale. In una perpetua, per quanto fortunata, contraddizione del vivere, che punteggerà l'intero percorso bipartito, nella vita e nell'opera di Cernuda.

Il suo percorso di vita pertanto si inserisce, come a seguire verrà illustrato, in una prospettiva di esperienza subita, di negazione e di esclusione, di esilio fisico dalla patria, di allontanamento da quanto gli era appartenuto, dal sé, di dimenticanza. Il percorso letterario si configura, al contrario, in una prospettiva di esperienza agita, di apertura e di accettazione, di crescita e di avvicinamento ad una dimensione culturale che concedeva una rinnovata identificazione, che si concretizza nella rievocazione, mediante la traduzione, di una sensibilità poetica nuova, vivificata e tutta personale.

Questo a dimostrazione ulteriore della contraddizione che tra esperienza della vita e dell'opera vige in Cernuda, in una condizione di estrema divergenza tra ideale e realtà, tra desiderio e compimento.

La diversa disposizione temporale, che punteggia l'inizio dell'apertura culturale, anche attraverso la traduzione, rispetto al momento d'inizio del peregrinare geografico, con uno stacco temporale di oltre un decennio, permette di privilegiare, ad un livello di dissertazione filosofico-esistenziale, la scelta autonoma rispetto all'imposizione dell'esilio come criterio interpretativo del movente all'apertura culturale ed all'attività traduttiva. Dando in tal modo una connotazione positiva e produttiva al processo intrapreso da Cernuda.

Tali osservazioni danno la misura del funzionamento in base all'avvicinarsi di continui opposti nella dimensione esperienziale personale del poeta sivigliano.

L'esperienza di Luis Cernuda si divide dunque in due percorsi, l'uno antitetico all'altro, l'uno di negazione dell'altro, costellati dalla coincidenza di elementi di caratura opposti, in un divenire continuo, che funziona anche per giustificare il titolo apposto al lavoro presente.

III. Le ragioni del titolo

Attraverso la citazione gidiana si rimanda volutamente sia all' "etichetta" assunta a titolo del lavoro qui intrapreso, sia al titolo della raccolta cernudiana, che include il concetto di desiderio, con attribuzione semantica in contraddizione rispetto all'idea di possesso, individuata da Gide, e di realtà rispecchiata da Cernuda.

L'attribuzione del titolo riflette una scelta ponderata, finalizzata alla massima condensazione di significato nella possibilità critica di definire il processo che si determina nell'opera cernudiana.

L'impiego di determinativi in primo luogo è destinato, come si presume avvenga per l'attribuzione del titolo da parte di Cernuda¹¹, a presentare l' "esperienza", vissuta dal poeta nella realtà e in senso metaforico, e vivibile dal lettore che intraprende la lettura dell'opera cernudiana nella raccolta di *La Realidad y el Deseo*, come assolutizzante, permeante e usufruibile nella sua unicità, pertanto infinitamente interpretabile. Presentandola al contempo come "ritualmente" conoscibile, perché configurantesi in un percorso di riconoscimento e di ritrovamento del sé, identificantesi pertanto come cammino di conquista identitaria, sublimata nella sua accezione metaforica.

Per quanto attiene alle parole di significato, "realizzazione", che etimologicamente rinvia alla concretezza, si associa all'idea del desiderio, che si iscrive qui, al contrario, nell'ambito dei meandri instabili del subconscio, per cui tutto è filtrato dalla personale percezione della realtà oggettiva. Oggettività e soggettività, etichette semanticamente inconciliabili tra di loro perché afferenti a sistemi referenziali diversi, finiscono per trovare, in Cernuda, un "luogo" di confluenza, una possibilità di incontro e di conciliazione, in contrasto con lo svolgimento centrifugo di vita ed opera, nell'incommensurabile spazio della "ricreazione poetica", spazio mitico privo di restrizioni sulla volontà di compimento, di realizzazione personale, manifestate dal poeta. Il "luogo poetico" diventa, per il Nostro, l'autentico spazio metaforico di personale identificazione, di generoso riconoscimento, unico scorcio di redenzione e di personale libertà in una condizione, che egli riconosce come universalmente condivisa, di alienazione, personale e collettiva.

Così, la ricreazione poetica, conseguita attraverso la traduzione di poesia altrui, è per Cernuda poeta un'alternativa esperienziale che garantisce lo statuto di "neutralità autoriale", per l'effetto di "socializzazione" e di "condivisione" che implica, per la dinamicità stessa che l'idea del trasporre trasmette, escludente sul piano semantico il rischio esistenziale del personale annichilimento artistico, che il poeta aveva potuto sperimentare realmente nella frustrazione vissuta in occasione della scarsa accoglienza della prima pubblicazione di *Perfil del aire*. Tale procedimento risulta una modalità di svincolamento dalle tracce di influenza di autori nazionali, di epoche diverse e già variamente distribuiti nell'esperienza di Cernuda, in particolare Bécquer e J.Guillén, per trasferire il proprio fare poetico in una dimensione di ampliamento sovranazionale, contestualizzata nell'apertura culturale personale, in modo simile a tanti suoi contemporanei e come auspicavano generazioni di intellettuali operanti prima del gruppo del '27.

¹¹L'impiego delle forme di determinazione non è neutra.

L'assunzione, poi, nel titolo del lemma "realizzazione"¹², riferentesi, nella flessione morfologica qui volutamente assunta, diversamente dal titolo apposto dall'autore, rimanda all'agito, all'idea di conseguimento, cui corrisponde un riferimento aspettuale di finitezza, in voluto contrasto di senso con la fissità ossimorica delle scelte nominali del titolo della raccolta poetica di Cernuda.

Nel titolo si intende far riferimento, attraverso una resa aspettuale opposta a quella desiderativa trasmessa dall'altro termine, ad un percorso concluso, ad un risultato conseguito, ad una avvenuta "ricongiunzione di opposti", di cui ci si propone di darne dimostrazione.

La condizione, personale e collettiva, cui si allude, è da individuarsi sia sul piano storico sia su quello ontologico. Pertanto, non una condizione di libertà fisica avrebbe potuto significare per Cernuda lo slegamento da vincoli culturali e la manifestazione della propria personalità e piena creatività, ma la liberazione vissuta attraverso l'atto poetico di ricostituzione di un "locus amoenus" sorto dalla propria creatività, ma filtrato al contempo dallo schermo dell'autorità altrui. I poeti stranieri da cui Cernuda traduce convergono tutti nell'identificazione di uno "schermo d'azione" funzionale al completamento cernudiano di un percorso di sperimentazione di una modalità di espressione culturale, quella della personale ricreazione poetica attraverso l'esperienza della traduzione, che decreta la realizzazione, il completamento di un percorso "a tutto tondo", avviato anni addietro nella produzione autoriale.

Tradurre è per Cernuda inizialmente uno strumento, una sperimentazione doverosa e, al contempo, una via di fuga verso una dimensione culturale molto più liberale, che non poté appartenergli in patria. Da questa condizione, comunemente condivisa tra i contemporanei e convenzionale se relazionata alla contingenza storica, la pratica traduttiva assurge ad avere una connotazione finalistica, diventando essa stessa scopo perché identificantesi con la sola possibilità di piena realizzazione della vena creativa al di fuori della deludente esperienza personale.

Una simile alternativa, intrapresa da Cernuda, diviene al contempo elemento di comparabilità, e di conseguente misurabilità, del grado di coerenza nella restituzione di contenuti e d'espressione da parte di Cernuda rispetto alla propria produzione autoriale.

Per il poeta savigliano si determina una esperienza di scollamento, di disgiunzione dalla propria individualità, che solo può svolgersi nel trovare una via d'uscita attraverso il ricorso ad un codice espressivo altro, ad una collocazione spazio-temporale altra, ad un prodotto letterario altrui. Si tratta

¹² Oltre all'aspetto oppositivo, che costituisce una prerogativa dell'arte poetica di Cernuda, le cui sottigliezze ossimoriche valgono a definire le tante contraddizioni dell'essere, con tale scelta terminologica si intende valorizzare l'aspetto correlativo e di contiguità, intendendo come contesto di significazione un piano interpretativo teleologico, ed assumendone la definizione di realizzazione come "traduzione in effetto di quanto costituisce desiderio, o di quanto è predisposto a un fine determinato", in Devoto-Oli 2002: 1702.

della realizzazione di una esperienza di “perfetta appropriazione dell’altro” che solo può verificarsi nell’esperienza letteraria nella misura traspositiva equivalente della traduzione¹³.

Il percorso intrapreso da Cernuda non sottrae autenticità alla poesia dei testi fonte¹⁴. Questo perché «l’arte rinuncia alla propria autenticità allorché, muovendosi lungo l’asse paradigmatico, accetta di farsi tradurre all’interno del proprio stesso codice linguistico (dalla lingua poetica a quella logico-prosaica, o viceversa), insomma quando si mette a frequentare i luoghi “orizzontali” della promiscuità delle forme espressive; al contrario, è quando si estroflette, quando si volge alla molteplicità e diversità delle lingue, ed accetta di esporsi apertamente a ciò che la sospinge fuori di sé, è allora che l’arte può misurarsi con il proprio fondamentale carattere di universalità»¹⁵. La traduzione è quindi strumento di universalizzazione.

Tra gli aspetti oggetto di approfondimento della critica, c’è proprio lo svolgersi della poetica cernudiana nella dialettica tra *realidad* e *deseo*, continui e inevitabili motivi antipodici nella vita e nell’opera. A tal riguardo, le opportune considerazioni di R.Londero, fungono da corollario dell’intera esperienza cernudiana, che si svolge sul percorso antitetico tracciato dalle opposizioni concettuali di realtà e desiderio. La stessa autrice osserva: «L’intera opera cernudiana, infatti, è un ininterrotto susseguirsi di slanci e cadute, sogni e risvegli, speranza e disillusione, cui è sempre sottesa la lacerante coscienza neoromantica dell’inattuabilità del desiderio»¹⁶.

E il dibattersi tra questi due poli antipodici prospetta la sola via di fuga rappresentata dal desiderio¹⁷. A motivare pertanto il percorso concettualmente trasmesso nel titolo alla presente ricerca, contribuisce anche una conferma interpretativa che può leggersi ancora una volta nelle parole di Londero: «Come arginare, dunque, l’irrefrenabile invasione del reale? Per il neoromantico Cernuda l’unico mezzo a disposizione resta la creazione poetica, nutrita dalla vitale esperienza amorosa»¹⁸. E ancora considera: «Ecco allora che la dimensione onirizzante, rarefatta, ovattata, assorta in un silenzio colmo di significato funge da scenario ideale per il libero esplicarsi dell’immaginazione»¹⁹.

Mancano su Luis Cernuda e sul nodo inestricabile in cui si intessono aspetti della vita e dell’opera del poeta, esegesi comparatistiche che fissino al contempo motivi e forme nei testi

¹³ Se tale possibilità viene paventata come unica via percorribile, ciò è tanto più vero se si considera l’identificazione, riconosciuta da Cernuda, tra lingua e patria.

¹⁴ Petrelli, Micla, 2009:19, osserva, a proposito della poesia “pura” dei poeti del ’27, che «La poesia “pura”, [...] se non sopporta la sua traduzione/contaminazione con altri registri linguistici (le lingue della prosa, della logica), è invece traducibile “in tutte le lingue del mondo”».

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Londero 1998: 219-230 e p. 220.

¹⁷ Sogno e desiderio sono individuati, anche in Londero 1998, come luoghi ideali e termini concettuali intercambiabili.

¹⁸ *Ivi*: 226.

¹⁹ *Ibidem*.

tradotti e nella produzione autoriale. È in termini di contributo alla risoluzione di un simile vuoto d'analisi che si svolge il presente studio, in termini diagnostici del dialogo che Cernuda instaura tra il sé e l'altro, dell'incontro ed immedesimazione in un sistema altro dal proprio, di inglobazione di quella *otredad* che è tratto distintivo e problematico della vita e dell'opera di Cernuda.

La giustificazione del titolo al lavoro di ricerca rimanda, si è detto, ai due grandi nodi concettuali dell'arte poetica cernudiana, la realtà ed il desiderio. Entrambi assumono un'alta valenza semantica connotativa, rimandando ad una serie di opposti che definiscono vita ed opera di Cernuda. Che si dibatte in un costante rapporto ossimorico tra oggettività e soggettività, tra solitudine e partecipazione, tra realtà e sogno. Tali concetti costruiscono due opposti campi semantici attorno ai quali ruota il suo percorso di vita. Petrelli, a questo riguardo, osserva: «Realtà è termine che in Cernuda designa un'area semantica molto precisa e accoglie in sé esilio, dissidenza, sovversione, reticenza, isolamento, solitarietà»²⁰ a connotare la condizione di alterità e di imparità del poeta. Al contrario, il concetto di desiderio accoglie in sé tutto quanto è dal poeta strenuamente anelato e non realizzabile, capace di sopravvivere nell'evanescenza del sogno. Tra questi due estremi si dibatte l'esperienza di Cernuda, in una lacerazione interiore che punteggia ogni poema del poeta savigliano.

Come si vedrà, questa netta definizione in due campi semantici ben distinti, restitutiva della chiara contrapposizione e dello stacco tra realtà oggettiva e prefigurazione soggettiva nel desiderio, è costantemente allusa nella poesia cernudiana.

Le stesse parole chiave funzionano per creare un tessuto di possibilità interpretative avulse dalla stretta contingenza del momento storico vissuta dal poeta. Che è il terreno di interpretazione sul quale si dispiega lo svolgimento interpretativo del lavoro proposto. In cui tutto è giocato, parimenti a quanto avviene nella vita di Cernuda, sul piano della decontestualizzazione da eventi nettamente circoscritti, mentre è tutto agito sul piano della trasposizione metaforica.

Con queste parole si è inteso decifrare l'oggetto dell'analisi, chiarendone i limiti temporali e speculativi. I termini più propriamente scientifici di tale ricerca vertono, d'altra parte, sulla modalità in cui Cernuda svolge, in un rituale "fondazionale" tutto personale e che risponde letteralmente al criterio del poeta creatore, la trasposizione dei testi poetici tradotti.

Così posto il tema d'analisi, è evidente come il reale termine di confronto per i testi poetici tradotti sia costituito dai testi cernudiani di produzione autoriale. Una esigua selezione degli stessi servirà ad avvalorare gli estremi del confronto e lascerà evincere i termini reali di rispetto di determinate norme estetico-formali nello scrivere cernudiano. I testi stranieri tradotti sono quindi funzionali a

²⁰ Petrelli 2009: 27.

dimostrare l'estrema coerenza e costanza, mantenuta da parte del poeta di Sansueña, nel perseguire e conseguire una formazione estetica autonoma, slegata dall'eventuale condizionamento artistico generazionale, chiaramente evidente anche nel prodotto in traduzione.

Non interi testi poetici, ma stralci, frammenti testuali sottoponibili all'analisi, ad uno o più livelli di ripartizione linguistica, saranno impiegati come saggi a testimonianza dell'ipotesi che in tal modo si intende verificare.

Lo studio analitico dei testi tradotti si fonderà sull'individuazione di alcune caratteristiche fondamentali della poesia cernudiana, cercando di valutare il grado in cui la scelta delle opere in traduzione sia coerente rispetto alle caratteristiche proprie della produzione autoriale.

D'importanza centrale è dunque l'impiego della lingua. A tal proposito un interessante spunto di riflessione del pensiero cernudiano sulla lingua, e in particolare sulla propria lingua madre, è raccolto in *Variaciones sobre temas mexicanos*. Cernuda parla della lingua come condizione ontologica per il poeta. Egli riflette dicendo: «La lingua che ha parlato la nostra gente prima che noi nascessimo, quella che ci è servita a conoscere il mondo e a prendere possesso attraverso il nome, così importante nella vita di ogni essere umano, lo è ancora di più in quella del poeta. Perché la lingua del poeta non è solo materia di lavoro, ma condizione stessa della sua esistenza. [...] // Passato e presente si riconciliano, si confondono insidiosamente per ricreare un tempo già vissuto, e non da te, nel quale, passando sotto queste fronde, entri, respiri, ti muovi, [...]lasciando che il piede ricalchi le orme di qualcuno che lo ha preceduto sullo stesso cammino. Seduto sul bordo della cisterna, sotto gli archi, immagini tua una storia che tua non è stata»²¹.

L'ordine mantenuto nella distribuzione dell'analisi è cronologico, o meglio biografico, per il fatto di disporsi l'opera cernudiana, anche quella in traduzione, in un ordine di successione temporale in cui si giustificano le scelte operate dal poeta contestualmente alle contingenze storiche vissute. E in virtù di tale criterio è possibile assumere l'attività di traduzione, per Cernuda, non come fase complementare e accessoria del proprio lavoro di poeta, ma come esperienza completa ed insostituibile su di un piano d'interpretazione ontologica, di ricostituzione di una condizione essenziale avvertita come originariamente esistita e da rivendicare, di riappropriazione del sé attraverso l'altro, mediante un processo di ritrovamento²².

Il percorso affrontato da Cernuda attraverso la traduzione è un viaggio ontologico che sul piano linguistico si configura come processo di superamento, attraverso la lingua, della Babele di idiomi e

²¹ Cernuda 2002: 27 e 77.

²² Petrelli 2009: 26 riporta il viaggio cernudiano in termini di parabola esistenziale nel dire: «L'abbandono della Spagna coincide con la progressiva presa di coscienza del proprio europeismo polemico impregnato di antispanismo, è un ripudio: l'eredità europea, da cui la Spagna si era a lungo tenuta in disparte, verrà lentamente riconquistata da Cernuda attraverso la lettura di Baudelaire, Gide, Nerval, Goethe, Hölderlin, [...] Eliot».

della conseguente possibilità di intercomprensione, e al contempo con la traduzione, il delinearci di un percorso umano di sottrazione al caos e all'instabilità, e di riunificazione mistica con la parte ideale e prenatale di sè. Ricerca di una modalità di linguaggio universale che significa anche ricerca e conseguimento di una condizione di "amore" universale inteso in senso ampio e libertario.

IV. Ripartizione dei contenuti e presupposti epistemologici

La distribuzione dell'analisi in capitoli è definita tra un primo capitolo di predisposizione delle teorie traduttologiche di riferimento all'indagine in oggetto, attraverso cui si delinea parzialmente la modalità traduttiva assunta dal poeta. I capitoli successivi al primo, in cui confluiscono elementi di comparazione che fungono da tracce indicative delle scelte operate, accolgono in base ad un ordine che è cronologico e biografico, gli spunti interpretativi delle traduzioni selezionate. Più dettagliatamente nel quarto capitolo, contenente saggi della traduzione svolta da poeti romantici inglesi, convergono in misura più esplicita le basi estetiche e la collocazione teorica della poesia cernudiana, attraverso il confronto interno con poemi della produzione autoriale personale.

Sarà anche attraverso la traduzione che Cernuda rende in tal modo testimonianza di un'esperienza creativa di piena singolarità nel quadro culturale dell'epoca²³, e di giustificato distanziamento rispetto alle presunte, perché solo in parte condivise, esperienze generazionali.

Per il fatto di qualificarsi tale ambito di studi, nella realtà storica dell'inizio del XX secolo, e in particolare nel primo quarantennio, come una tra le manifestazioni più incisivamente sentite di intercomunicazione tra un sistema nazionale rigidamente chiuso ed un contesto europeo più apertamente comunicante, la traduzione diviene adeguata sede concettuale volta a dirimere intricati interrogativi culturali.

Inscrivere i prodotti culturali di un'epoca o di un singolo autore in un contesto teorico non di mera costrizione nazionale, ma nel più ampio ed elastico orizzonte europeo, vale ad evitare il rischio di un "provincialismo interpretativo", giustificandone invece pensiero ed opera in maniera più opportunamente orientata.

L'opera di Cernuda non è infatti contestualizzabile se non in termini di estrema apertura e di irradiazione culturale sovranazionale. Solo l'iscrizione in un panorama ampio, come si potrà agevolmente constatare, risponde alle esigenze culturali di una mente aperta, agli stimoli e agli innumerevoli spunti di riflessione che il "respiro culturale" europeo e internazionale poteva offrire.

²³ Singolarità su cui si è soffermato Bergamín, José, *El Idealismo andaluz*, in "La Gaceta Literaria", n.11, 1 giugno 1927.

La trasposizione sul piano letterario del pensiero di Luis Cernuda si determina nella sua opera, con costanza e coerenza molto maggiori rispetto al lavoro saggistico, proprio nella vasta produzione dei componimenti poetici. Il genere poetico si configura come ambito letterario formale che garantisce maggiore coesione, in termini di corrispondenza tra contenuto e forma, e non meno interconnesso al contesto socio-culturale del suo tempo rispetto a generi letterari altri.

In termini di restituzione piena del senso, il testo poetico, rispetto alla minore fissità di altre espressioni artistiche, consegue livelli di maggiore efficacia in quanto si serve di strutture di condensazione del senso che trovano ampie possibilità d'impiego nella poesia di Cernuda.

Caratteristiche di uniformità attribuisce a tale genere Octavio Paz che, ne sottolinea la multifunzionalità nel dire: «El poema refleja la solidaridad de las “diez mil cosas que componen el universo”, como decían los antiguos chinos»²⁴, configurandosi come presentazione speculare di una realtà sociale nello spazio e nel tempo. Lo stesso Paz lo qualifica come prodotto letterario estremo di socializzazione, nel dire che è: «espejo de la fraternidad cósmica, el poema es un modelo de lo que podría ser la sociedad humana»²⁵. E, con le sue parole si potrebbe adeguatamente concludere nel modo seguente: «cada poema es una lección práctica de armonía y de concordia, aunque su tema sea la cólera del heroe, la soledad de la muchacha abandonada»²⁶. L'idea del testo poetico come un tutto conchiuso rimanda all'idea di unità, seppure nella molteplicità dettata dalla specificità tipologica.

La completezza testuale nel componimento poetico è, del resto insita nell'etimo di testo. In cui tutto, anche l'architettura formale, contribuisce alla determinazione della coerenza. A tal riguardo sono ancora le parole di O.Paz, a precisare tale aspetto nel riconoscere che: «las imágenes visuales y los elementos sonoros, en lugar de ser meros adornos, pueden transformarse en partes orgánicas del cuerpo mismo del poema»²⁷. Osservazione che risulta essere pienamente calzante, come si avrà modo di constatare, con la modalità compositiva di Cernuda.

V. Il poeta allo specchio della Generazione

La personalità poetica di Luis Cernuda si innalza in un ambito di autonomia rispetto alla *Generación del '27*, o *grupo del '27*, di cui pure faceva parte²⁸. Se con i protagonisti dell'esperienza letteraria di quegli anni condivideva i motivi dell'ispirazione poetica e la sperimentazione formale,

²⁴ Paz, Octavio 1990: 138.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi: 123.

²⁸ González Xil, Xosé María, *Galerías, espejos, meditaciones. Imagen de Luis Cernuda en José Ángel Valente*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005, pp. 343-53: 348, nell'analizzare le concomitanze nella poesia dei due poeti del titolo, riporta le considerazioni di Valente, il quale definisce il poeta sivigliano come «disidente de su generación», che con la sua poetica aveva cercato di percorrere un cammino personale e solitario. Si consideri altresì Rozas, Juan Manuel, *El 27 como generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978.

la visione che egli accetta della *Generación* rimanda ad altro da sé. Negli scritti in prosa in cui fa riferimento ai poeti della *Generación*, che egli definisce “del'25”²⁹, Cernuda non include se stesso, ne riconosce l'arditezza sperimentale, ed individua una serie di caratteristiche comuni ai vari poeti del gruppo. Caratteristiche che presenta in quattro elementi essenziali, individuabili nei seguenti: 1) l'impiego della metafora, molto variegata nei diversi adattamenti che ogni componente ne fece; 2) l'influsso classicista, con frequenza di impiego molto variabile, per cui in alcuni come J. Guillén costituisce una costante, in altri è un espediente estetico d'accesso saltuario; 3) l'influenza gongorina, che incammina alla riscoperta di metri in disuso quali l'ottosillabo e l'endecasillabo, e di strofe come il sonetto, messe da parte dai modernisti; 4) il contatto con il “superrealismo”³⁰, la cui ricezione anche in questo caso non fu uniforme, e che toccherà punte di eccellenza solo in V. Aleixandre. Tale definizione generazionale è dovuta alla consapevolezza della non uniformità nelle scelte poetiche tra i partecipanti.

Ognuna delle caratteristiche elencate è presente, in realtà, in momenti e condizioni diverse, tanto tra i poeti suoi contemporanei, come anche nella storia del percorso poetico di Cernuda. La personale etichetta apposta è conseguenza dell'interpretazione che del legame relazionale con i componenti la generazione Cernuda diede, dichiarandosi egli costantemente fuori da gruppi costituiti. Testimonianza di questo è la stessa etichetta che il poeta savigliano vi appose, che rimanda ad una contingenza esperienziale totalmente personale. Nota di individualismo che sempre caratterizzò, a volte col rischio di malaccettazione e di impopolarità, la produzione poetica personale.

La definizione generazionale pare, ad ogni modo, più un comodo espediente classificatorio che una possibilità di riscontro di elementi di uniformità. Proprio i poeti di questa generazione infatti si distinguono tra di loro per gli innumerevoli spunti differenti che caratterizzarono la loro arte. Tanto più che le loro scelte estetico-formali sono sin dal principio determinate da una certa impostazione juanramoniana o, di contro, machadiana, della poesia³¹.

²⁹ Altre definizioni avventizie furono “Generación de la Dictadura” o anche “de la República”, che si rivelarono meno felici. La definizione cernudiana fa in realtà riferimento a tutta una serie di coincidenze di interesse storico-culturale, tra cui la corrispondenza con l'anno di morte di Breton. È Cernuda stesso però che apporta una giustificazione personale alla scelta denominativa. In Cernuda 1957: 182 riporta che «A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros».

³⁰ Il testo in prosa cernudiano è *Estudios sobre poesía española contemporánea*, pubblicato nel 1957. Per una più attenta analisi degli aspetti indicati si consideri Díez de Revenga, F.J., 2005.

³¹ I poeti della Generazione del '98 avevano in molte cose anticipato l'impegno di sgrossamento avanzato dalla generazione successiva. In particolare Blanch, Antonio, 1976: 99 osserva, a riguardo: «los poetas del 98 también habían reaccionado contra el exceso de descripciones naturalistas, para elegir con cuidado los rasgos esenciales de la realidad, incluso de las cosas más sencillas». Continuando, *ibidem*, nel dire che «si estos poetas no pueden considerarse como verdaderos precursores de la poesía pura, debido a su marcado acento personal, [...] debemos al menos mencionarlos ya que ofrecieron a los jóvenes del grupo del 27 un indudable ejemplo de esfuerzo artístico hacia una poesía más consciente y también más acorde con la verdadera tradición española». Del resto, tra le etichette che al gruppo letterario si attribuivano c'è anche quella di Flys, Miguel J., 1983: 10, che li identifica come «“hijos” y “nietos” del '98». Inoltre, alle tre generazioni che si susseguirono si associano le stesse istituzioni che animarono per lungo tempo la vita culturale della prima metà del XX secolo (l'Institución Libre de Enseñanza, la Junta para Ampliación de Estudios,

Il resoconto che fa Biruté Ciplijauskaitė della Generazione è relativo all'idea di un gruppo che non trova personalità poetiche con cui poter stabilire delle comparazioni operative. Riporta infatti che «Lo más sobresaliente sea tal vez el hecho de que representan uno de los pocos casos en la historia de las ideas estéticas en España donde los españoles no van a la zaga en comparación con el resto de Europa, sino que en pocos años se imponen como uno de los grupos artísticos de más importancia y validez internacionales»³².

E le caratteristiche generazionali, che si manifestano soprattutto in termini di ricerca di verità e coerenza contenutistico-formale, definiscono certa originalità rispetto alla realtà culturale europea contemporanea. La stessa B. Ciplijauskaitė ne riassume i termini nel dire: «Los orígenes de esta generación son complejos. A esto se debe su originalidad. Mientras que en los otros países europeos surgen toda clase de “ismos”, que representan innovación y experimentación, rechazando los valores tradicionales (el futurismo, el dadaísmo), los poetas españoles, aun deseando crear una poesía que sea de su siglo, no traicionan sus raíces. Les atraen los movimientos vanguardistas-sin que denuncie al simbolismo francés-, pero ven valores básicos en la poesía española de los siglos anteriores que se compaginan perfectamente con los ideales nuevos. La característica de los años 1910-1925 es la integración»³³.

Rispetto alle indicazioni di concorrenza cronologica tra i poeti della Generazione, Julián Marías ne parla inscrivendone l'esperienza in un ambito di relativismo, nel breve prologo annesso al libro testimonianza di Guillermo Díaz Plaja, nel dire: «En algunos casos la *coetaneidad*-la pertenencia a la misma generación- está oscurecida por factores externos, por ejemplo la precocidad o la tardanza en incorporarse a la vida pública, a las publicaciones, a la fama. Cuando esto ocurre, un hombre parece de la generación más vieja o de la más joven. [...] Para explicar estos casos forjé hace unos años mi teoría complementaria de las “constelaciones”. Se llaman así los grupos de estrellas que están próximas *en el plano visual*, aunque puedan estar realmente muy lejos unas de otras. Así, el escritor precoz forma “grupo” con los que son mayores que él, el tardío con los más jóvenes»³⁴.

Si introduce così una parvenza di prospettivismo, che è anche una “scelta di lettura” facilmente adeguabile all'eclettismo poetico cernudiano.

la Revista de Occidente e la Residencia de Estudiantes). C'è tra le tre un diverso orientamento per cui l'impegno della prima generazione si riflette soprattutto sul piano del rinnovamento storico-sociale; quello della seconda investe particolarmente la speculazione filosofica ed il rinnovamento etico; l'ultima generazione ha una caratura di innovazione che investe, di contro, l'ambito estetico-formale della cultura letteraria.

³²Ciplijauskaitė, Biruté, *Deber de plenitud: la poesía de Jorge Guillén*, México, Secretaría de educación pública, 1973: 11-12.

³³ *Ivi*: 12. L'integrazione tra passato e futuro diviene caratteristica dell'arte del '27, che *ivi*: 12-13 viene ricordata: «Todos ellos parecen oscilar entre dos polos: lo puramente estético, artístico, y lo esencial sencillo: las innovaciones europeas y la tradición nacional. No han echado en olvido los consejos de los escritores del 98: europeizarse, pero “chapuzándose en el pueblo”».

³⁴ In Díaz Plaja, Guillermo, 1996: 6.

A proposito del costituirsi di una generazione di scrittori, sostanzialmente poeti, nel particolare periodo storico che vede la produttività artistica di molti affiancarsi ad una situazione nazionale di estrema crisi politica, hanno dibattuto diversi attenti intellettuali. Per cui, in generale, esisteva già ed era ormai convenzione consueta, almeno a partire dalla *Generación del '98*, la classificazione per gruppi di lavoro la cui produzione si animava anche in virtù di accesi dibattiti intellettuali.

Sin dalla *Generación del '98* il dibattito tra intellettuali legati da principi teorici, estetici ed ideologici affini, aveva funzionato come alveo di crescita culturale, modo di canalizzazione delle nuove idee provenienti dai paesi europei in cui la speculazione filosofica, l'avanzamento scientifico, erano spronati da sistemi politici meno oppositivi e piuttosto liberali. E, in questo, l'esempio della *Generación del desastre* valeva a ridestare gli animi più ricettivi al clima culturale europeo dal torpore di una realtà, quella spagnola, storicamente decentrata anche per posizione geografica rispetto alla più illuminata Francia.

La data del 1925, che Cernuda aveva eletto come indicativa della generazione di cui fece parte, è anche anno di morte di Aragon. Questo dato, apparentemente sfuggente, non indicativo, può esser suscettibile di lettura in una prospettiva di iniziale imitazione della poesia francese. È possibile che anche in questo Cernuda trovasse lo stimolo all'impiego dell'etichetta da lui apposta "del '25", ciò che sarebbe conferma di un legame latente della sua poesia coll'ideologia surrealista. A tale generazione, di cui sentiva per tanti aspetti di partecipare, attribuisce un chiaro e definitivo carattere innovatore. Osserva infatti: «dos aportaciones podemos al menos dejar a su cuenta: el verso libre y una expresión poética nueva»³⁵.

La misura in cui questa organizzazione di ingegni poetici potesse essere effimera deriva in realtà dalla stessa denominazione, fondata sull'occasionale assunzione della data celebrativa gongorina, per cui la si riconosce anche come "generación del centenario de Góngora". La connotazione dell'essenza comune è apertamente culturale, avulsa dal quadro storico circostante. Non certo un manifesto d'esordio, un evento programmatico, ma una semplice dichiarazione del riconoscimento di radici comuni, una ricerca di distanti confluenze generazionali, e che si riveleranno episodiche nella produzione poetica dei singoli. Dunque un rivolgimento al passato, non

³⁵ Cernuda 1957: 224. Alla *Generación del '25* riconosceva poi una accesa tendenza liberale, che si modificherà in un atteggiamento conservatore dei rappresentanti della generazione poetica successiva, che individua come formalisti, al seguito di poeti della propria generazione, o anche, sdegnosamente, come utilizzatori del verso libero introdotto dai primi. In realtà sono molteplici gli aspetti di singolarità che Cernuda individua anche dalla contrapposizione con fattori caratterizzanti i poeti della cosiddetta *Generación del '36*. Considera, *ibidem*, che il cambiamento da questi apportato investe i temi piuttosto che la tecnica. Altro aspetto di considerevole distanza lo individua *ivi*: 225, nel fervore religioso, per cui osserva che «El escepticismo de los del 25, que en algunos llega a veces hasta la blasfemia, contrasta en cambio con la religiosidad de la generación siguiente».

un progetto di condivisione futura. In realtà può ben dirsi di un nostalgico rivolgimento al passato, che rappresenta, per i poeti del gruppo in generale e per Luis Cernuda in particolare, un crogiolo di spunti estetici e di temi condivisi cui poter attingere, una risorsa dal valore assoluto che si iscrive in una cornice ormai classica e normativa.

O, sulle diverse denominazioni del gruppo culturale di cui s'è detto, come nella scelta denominativa presentata da Cernuda, laddove il titolo da questi eletto si basa sulla personale assunzione del dato temporale riferentesi ad una divisione intermedia nella propria produzione poetica, si riconosce una presunta indifferenza o inconsapevolezza di condivisione col gruppo, di voluto distanziamento dalla possibilità di interferenze che moderassero le personali e libere opportunità di scelta³⁶. Particolarmente illuminante a tal proposito risulta anche l'interpretazione della data indicata dallo stesso poeta siviliano come fondamentale per l'impostazione tematica della propria poetica, in quanto è, il 1925, anche l'anno della personale conoscenza con J.R.Jiménez³⁷, momento per il primo memorabile, benché la stima di questi nei confronti del poeta di Moguer non dovette essere sempre uniforme. Inoltre, nelle pagine cernudiane di critica letteraria, si operano ulteriori tentativi delimitatori, che accentuano la variabilità e precarietà di comunanza, per come almeno egli dovette intenderla³⁸.

Ma la contrastata data del 1927 più che un momento di convergenza, come si è detto illusoria, costituisce l'inizio di un tortuoso percorso che guida dagli eccessi della forma ai motivi umanitari, dalla ricerca di una misura estetica al riconoscimento di un equilibrio tutto interiore nell'esperienza di Cernuda uomo e poeta. È quel percorso, quella fase di grande dinamismo estetico ed intellettuale che porta, nella "búsqueda de totalidad"³⁹, ad importanti raccolte testimoniali dell'esistenza di ognuno, dai titoli spesso rivelatori. La confluenza, negli anni tra il '20 e il '30 verso la spontanea formazione di un gruppo culturale dai valori ideologici affini testimonia ad ogni modo dell'urgenza naturale di un cambiamento, che ben presto comincia ad avvertirsi come già in essere. La riflessione che si produce, in quegli anni, su valori e categorie estetiche, è dettata dall'esigenza di un orizzonte culturale di riferimento per la rinascita storica e culturale di un paese in grave stasi. Del resto, se la Spagna vuole risvegliarsi, riappropriandosi di una identità nazionale, d'altro canto desidera anche porre fine all'isolamento, come scrive María Zambrano, a quel "sentimento di essere vittime di una ingiustizia storica, di essere i dannati dell'Europa"⁴⁰, che ne aveva segnato il lento

³⁶ In realtà la volontarietà del distanziamento è, come si avrà modo di argomentare più avanti, ben comprovata.

³⁷ Per questo aspetto si veda Arretche, M.E., 2005.

³⁸ Si considerino in particolare le pagg. 119-135 di Cernuda 1957, interamente dedicate ad osservazioni sulla poesia juanramoniana.

³⁹ Rubio, Fanny, *La poesía del exilio*, in F.Rico (ed.), "Historia y literatura; época contemporánea: 1939-1975", voll.9: 8/1, pp. 206-10: 208 definisce in tal modo l'affannosa ricerca, di pienezza, di uniformità, di integrazione leggibile nel prodotto generazionale spagnolo, ed europeo, del '27.

⁴⁰ Zambrano, María, 2000: 66.

decadimento. E tale formazione spontanea confluirà, quasi inevitabilmente a causa del susseguirsi di dittature, guerre civili, disfatta della Repubblica, nella dispersione dell'esilio.

Si tratta di un decennio dall'importanza fondamentale per la storia letteraria, che la realtà culturale spagnola ed europea del tempo non poteva ignorare. Anche sul piano editoriale, si tratta di un arco temporale molto prolifico. Il decennio si inaugura infatti con la pubblicazione lorquiana *Libro de poemas* del 1921, concludendosi con la prima edizione di *Cántico* di Jorge Guillén nel 1928. Tra la data iniziale e quella di chiusura, nel 1922 si pubblica *Imagen* di Gerardo Diego; nel 1923 è la volta di *Presagios* di Pedro Salinas, di *Tiempo* di Emilio Prados e di *Marinero en Tierra* di Rafael Alberti nel 1925. Del 1926 è *Las Islas Invitadas* di Manuel Altolaguirre. E, del 1928, ancora *Ámbito* di Vicente Aleixandre.

Per parte della critica l'aspetto accomunante tra i poeti indicati è, sostanzialmente, la convergenza temporale. Miguel J. Flys è tra coloro che screditano l'esistenza di elementi di unione tra i poeti della Generación del '27. Nell'introduzione all'edizione di "La realidad y el deseo" del 1983 da lui curata, nella sua posizione critica avanza tali considerazioni: «El grupo de poetas que se suele llamar la Generación del '27 [...] presenta características peculiares que sólo de una manera amplia permiten definirlo como una generación. Aunque se cumple la mínima condición de coetaneidad, ni se puede hablar de caudillaje ni de rasgos comunes de técnica, estilo o temática, ni de ninguna influencia literaria decisiva. La única vinculación innegable es la de un estrecha amistad entre los hombres que constituyen el grupo. Muy acertadamente, pues, lo llama José Luis Cano: la generación de la amistad»⁴¹.

Benché si sia detto che non ci fu una contingenza storica precisa, scatenante, a coinvolgere i protagonisti della denominata Generación del '27, per cui tale etichetta assume una connotazione culturale, María Zambrano include in un progetto di prevedibile nemesi storica l'avvento dei poeti e degli intellettuali di tale gruppo artistico. Prospettiva che definisce in termini di "malattia di Spagna" in quanto ciò che stava accadendo da tempo ormai tra gli intellettuali, a partire dal XIX secolo, era l'acuirsi della coscienza del conflitto dell'essere spagnoli. María Zambrano, allieva di Ortega, chiama così il male che si era impossessato di "individui isolati, scrittori, coscienze solitarie" votate all'esilio, quando non al suicidio. Ed è nel corso dell'esperienza del lungo peregrinare per quarantacinque anni in diversi paesi dell'America Latina che la Zambrano conoscerà le continue "rinascite" della persona, o meglio, la possibilità di *desnacer*, di disfare la nascita. Forse solo a questa condizione, dando ogni volta a sé una nuova nascita, dall'altra parte

⁴¹ Flys, Miguel J., 1982:12. Mentre, tra i punti di comunanza, dettati dall'ambiente letterario degli anni 20 e dall'effimero interesse per Góngora, vengono individuati, ivi: 17-18, nell' «énfasis sobre la pureza poética, la perfección técnica y el cultivo de la metáfora». Aspetti comuni che risultano essere abbastanza esili, contribuendo anch'essi alla progressiva dissoluzione del gruppo.

dell'oceano, un continente ampio, immenso, materno, l'America può apparire “figlia del sogno dell'Europa”⁴².

In una simile condizione di rapido ridestarsi storico, un segnale, in certo qual modo premonitorio, del parziale appartarsi cernudiano, deve riscontrarsi nella mancata partecipazione all'altro evento che confermerebbe, nell'interpretazione di G.Siebenmann, il sentimento comune di generazione. L'invito, dal quale Cernuda fu escluso, da parte dell'ateneo di Siviglia a tenere, nello stesso 1927, una serie di conferenze⁴³.

Il 1927 si apre, dunque, nel segno contraddittorio dell'accoglimento e dell'esclusione per Cernuda, consapevole di dover intraprendere un personale quanto solitario percorso di ritrovamento. Ed accoglimento ed esclusione da questo momento cominciano a funzionare quale sistematico criterio di distribuzione e di accettazione delle esperienze nella vita e nell'impegno poetico di Cernuda.

Inizia a farsi strada l'idea di un percorso alternativo, in parte prestabilito dalle circostanze ed in parte eletto, che Cernuda decide di battere in ragione di una ricerca personale meno esternata, ma più segretamente vissuta, meno versata all'ornato e alla magniloquenza e più dimessa e particolareggiata, meno esteticamente apprezzabile e più intimamente godibile. È l'*incipit* per Cernuda, come per molti poeti in contingenze storiche estreme che operano deviazioni decisive, in senso innovatore o al contrario restauratore del passato, di accomunamento e condivisione o al contrario di ripiegamento interiore, della definizione di un percorso che, nella vita e nell'opera, diverrà indicativo delle esperienze di un'epoca. E che lascerà, nella testimonianza di A. Amorós, un segno tangibile nelle future generazioni di poeti⁴⁴.

Ancora Alonso chiarisce, pur mantenendo i limiti di un prudenziale probabilismo, l'entità di questo percorso trascendentale, di approfondimento e di interiorizzazione a cui il poeta sivigliano si accinge, nel dire, in termini generali: «Asistimos, pues [...] a un movimiento que podríamos calificar de “neorromántico”, por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior; pero sin atribuir a tal palabra nada de precisión cualitativa ni cuantitativa. Nadie podrá negar ahora “humanidad” a la poesía nueva»⁴⁵.

Alonso prospetta così una fase culturale di rinnovata fioritura romantica, di cui Luis Cernuda si presenta come uno dei fautori. E il volgersi indietro ai poeti romantici, nazionali e stranieri, alla ricerca di una base di riferimento autoriale sul piano estetico, formale, tematico, diventa una scelta in parte condizionata. La generazione culturale di cui si parla è infatti costituita da poeti, che

⁴² Le citazioni sono in Zambrano 2000: 67.

⁴³ Il nome di Cernuda non figurerebbe infatti tra coloro cui l'invito fu rivolto, in Siebenmann, G., 1973: 201.

⁴⁴ Amorós, Amparo 1984:10 riporta: «Si buscáramos entre la Generación del veintisiete y las más recientes manifestaciones de nuestra poesía un hilo conductor que no se interrumpiese y cuya presencia haya logrado más peculiar y honda significación en los diversos grupos, habría que encontrarlo, sin duda, en la obra de Luis Cernuda»

⁴⁵ Alonso, Dámaso, 1958: 188 riporta utili rettifiche all'originaria delimitazione creativa decretata dalla ben nota attribuzione orteguiana, valida solo fintanto che anche gli eventi storici non contribuiscono a corrompere l'evanescente costruzione di un rinnovato *Siglo de Oro*.

attanzialmente si dedicano ad altri generi letterari, con rare eccezioni. Pertanto, in un rivolgersi a basi classiche di riferimento e di appoggio teorico, la grande auge della poesia romantica non trovava possibilità di accesso più immediate e, soprattutto, più garantiste, rassicuranti.

Data dunque come assunto l'autoesclusione cernudiana dalla generazione, non nei termini di mera etichettatura formale, ma di sostanziale differenziazione della sua personale intelaiatura estetica ed esclusivismo formale, è certo che il poeta sivigliano dovette considerare una possibilità ed una ricerca di identificazione. Aspetto questo cruciale nella poesia come nella vita dell'andalus. La condizione di distacco, vissuta da Cernuda rispetto ai protagonisti della *generación del '27*, induce ad una identificazione⁴⁶ non pensabile solo sul piano dell'adesione a criteri compositivi estetico-formali, dato che gran parte della sua poesia rimanda a presupposti filosofici di evidente ascendenza romantica. L'allusione alle filosofie romantiche implica il riferimento alla ponderata considerazione di P.Silver, il quale, riferendosi alla generale penuria filosofica⁴⁷ nel Romanticismo spagnolo, con l'unica eccezione di Bécquer, presuppone la necessaria "associazione sostitutiva" col Romanticismo europeo. L'assenza sul territorio nazionale di un sistema filosofico di ascendenza romantica, che potesse fungere da riferimento culturale immediato, e di cui pure esistevano esiti felici come la poesia di Bécquer, suggeriva immediatamente la possibilità di aprire la ristrettezza in termini di esiti culturali alla poesia romantica, tedesca *in primis*, ed inglese poi. Sembra naturale che Cernuda dovesse ricercare nelle basi filosofiche straniere, in particolare come si avrà modo di constatare, quelle di matrice inglese, ed in particolare nella filosofia morale di W.Wordsworth⁴⁸, l'alternativa di un'accogliente identificazione⁴⁹. Egli si autoidentifica dunque come neoromantico, non però assimilabile ai poeti romantici spagnoli ma, proprio come puntualizza G.Insausti, «un

⁴⁶Insausti, G., 2000: 28 ritiene che «Cernuda aparece como alguien especialmente capacitado para comprender el espíritu romántico por la sencilla razón de que ya participaba de dicho espíritu antes de conocer el romanticismo histórico. Su encuentro con él fue un re-conocimiento, la comprobación de algo que él ya había anticipado». Ulacia, Manuel 1986: 98 si sofferma sulla permeanza dell'opera del poeta romantico spagnolo di dichiarato riferimento per Cernuda, Bécquer, nel dire che «la presencia de Gustavo Adolfo Bécquer en la obra de Cernuda es evidente desde la escritura de su primer libro, no sólo en la cuestión de tono, sino también en la idea que tenía Bécquer de la relación entre escritura y deseo».

⁴⁷Silver, P., 1985: 21. Anche se, nell'opinione dell'emerito critico cernudiano, l'assenza di una vera filosofia romantica spagnola non ha comportato una sfasatura nello sviluppo del genere poetico rispetto a paesi come Francia ed Inghilterra.

⁴⁸Nell'opera critica del *Pensamiento poético* 1986: 15 Cernuda presenta le basi filosofiche e politiche del pensiero dei poeti romantici inglesi riportando che «la mayoría de estos poetas son moralistas y no ocultan su propósito de mejorar, corregir y reformar, tratando de hallar en la naturaleza humana, y sobre todo en la vida imaginativa, nuevas creencias sustentoras. El poeta no es sólo un poeta, sino el intérprete de la creación; de ahí que la mayoría de ellos adopten una posición metafísica y una posición política».

⁴⁹L'aspetto della ricerca identitaria è tra i più condizionanti la vita del poeta, che si sentirà in una costante condizione di emarginazione nel corso della sua vita. Gli scritti critici sull'argomento sono numerosi. Si consideri almeno Quirarte, Vicente, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, México D.F., Universidad Autónoma de México, 1985, e Couso Cadahaya, J.L., *Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", n°316, ottobre 1976: 21-44.

romántico ínsito en la tradición europea»⁵⁰, per essere l'unico ad aderire ai fondamenti delle teorie filosofiche del XIX secolo, rinunciando al contempo ad una condizione di dipendenza, ma individualizzandole. Il riconoscimento di Cernuda in tale identità culturale si determina attraverso un lungo percorso di ricerca e di sperimentazione, che procede a partire dallo sprone fornito dalla sua guida e precettore, Pedro Salinas, e proseguito autonomamente anche in concomitanza con l'esilio.

Il riconoscimento del Cernuda poeta, per personale predisposizione, nell'ermeneutica ontologica romantica, costituisce ben presto tramite d'accesso alla poesia inglese, in cui il poeta approfondirà i limiti della personale ricerca identitaria ed estetica, conseguendo, come si cercherà di dimostrare, la piena identificazione estetica. E se ne consolida il definitivo approdo, nell'ambito delle scelte esistenziali, con gran pervicacia da parte di Cernuda, che continuerà a professarsi come culturalmente molto vicino al modo di sentire dei poeti anglosassoni, anche a seguito del suo conseguente spostamento in Messico. Tale approdo geografico, che sarà definitivo nella vita del poeta, che mai più ritornerà in patria, sarà foriero di nuove e proficue esperienze letterarie, ma non produrrà modifiche ed integrazioni nell'impostazione estetico-formale cernudiana.

Nonostante infatti nel '52 si trasferisse definitivamente in Messico, dove permarrà per nove anni, sino alla morte, accolto in casa dell'amico poeta e intellettuale Manuel Altolaguirre, egli perseverò nel mantenere la propria personale originalità di stile rispetto agli stimoli culturali che continuavano a provenirgli da più parti⁵¹.

A proposito dell'esperienza del tradurre, delle possibilità in questi termini paventate da Ortega y Gasset e da Gerardo Diego, alla individuazione dell'esperienza della traduzione interlinguistica come esperienza di distanziamento dal sé e di accostamento ad una dimensione esistenziale di alterità, rispetto allo scrivere cernudiano e alla volontà di "reimpiego linguistico", che il poeta, la sua lingua, la sua scrittura, sembrano in modi diversi segnati dalla ricerca dell'altro e proprio dal rifiuto di quel sonnambulismo della lingua materna che, certo, può garantire profilo e identità, incoraggiare talvolta una intenzione di purezza, ma solo a patto che faccia esperienza della diversità, provenendo da un gesto iniziale di allontanamento, da una mossa di negazione. Luis Cernuda, che lascia la Spagna perdendo la lingua, la madre, la propria stessa immagine, ad essa tornerà, poeticamente consapevole del fatto che "se la prima parola che hanno pronunciato le tue

⁵⁰ Insausti, G., 2000: 67. Paz, O., 1974, nel lamentare l'assenza di un Romanticismo spagnolo, considera che il vero Romanticismo in Spagna coincide con il Modernismo. Pertanto, la velleitaria lotta cernudiana per l'autoaffermazione e per l'accettazione dovette essere necessariamente mediata inizialmente dalla conoscenza del Modernismo e dall'esperienza francese, introdotta in Spagna dall'intervento di Ruben Darío. Cano, J.L., 1970: 230 ricorda che «fue Pedro Salinas el primero en observar que la poesía de Cernuda es de sello inequívocamente romántico, por el fuego y la pasión con que canta el sentimiento amoroso». Philip Silver 1989: 15 non mancherà di definirlo come "un romántico a destiempo".

⁵¹ A tal riguardo pare appropriata la precisazione di Bergamín 1957, che ne sottolinea lo spirito di modernità e di novità.

labbra era spagnola, e spagnola sarà l'ultima che ne uscirà, tutte le parole della tua poesia sono determinate con fatale precisione da queste due, la prima e l'estrema. Perché la poesia, in definitiva, è la parola»⁵².

VI. L'esperienza di vita e le “scelte poetiche”

Si è voluto far riferimento, con l'indicazione di “scelte poetiche”, al percorso autonomistico che Cernuda tentò sin dagli esordi di intraprendere, nel voler redimere i suoi primi tentativi poetici dall'accusa di imitazione. Ma, al contempo, si dà questa come eventualità contraddittoria, per il fatto di essere la sua poesia costantemente condizionata dallo svolgimento, spesso poco felice, degli accadimenti biografici⁵³. Per cui tanta parte della sua produzione poetica, sia la fase delle prime raccolte che confluiranno nell'edizione di “*La realidad y el deseo*”, sia in special modo quella sofferta e commentata in *Las nubes*, che si svolge nel periodo dell'esilio inglese, non avrebbero potuto esserci senza il tragico evento dell'allontanamento⁵⁴. E, proprio perché inevitabilmente legata alla biografia del poeta, non aderente ad una uniformità tematica, ma sottoposta a continui rivolgimenti ed adeguamenti, tanto visibili nelle sezioni poetiche quanto tormentato fu il tragitto vitale del poeta sivigliano, la sua poesia contempla una varietà di motivi che convivono con il trattamento di un unico motivo fondamentale da cui gli altri si dipartono, quello dell'amore⁵⁵. Tale produzione poetica rivela una grande uniformità di temi, che è indirettamente indicata dall'autore nella sintomatica attribuzione del titolo di *La realidad y el deseo*, riferito all'intera produzione poetica.

Lo spirito compositivo cernudiano, pur essendo diretto originariamente dai principi di base surrealista, finisce per non considerare l'approccio alla realtà che alcuni contemporanei condivisero⁵⁶. L'influsso del surrealismo francese⁵⁷, in particolare di Reverdy, costituisce un'esperienza determinante di apertura e di conseguente approfondimento di motivi e metri, ma che

⁵² Cernuda, 2002: 28.

⁵³ Per un approfondimento di questo aspetto si veda López Castro, Armando- López Criado, Fidel (ed.), *Cernuda y el discurso autobiográfico*, in “Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX”, A Coruña, Università, 2001, pp. 209-227.

⁵⁴ Sul fenomeno sociale che, come Cernuda, vide protagonisti e vittime tanti poeti della *Generación*, e sui motivi correlati della perdita, dell'assenza, della memoria, e sul processo vivificatore dell'attività di scrittura, si consideri almeno Ugarte, Miguel, 1986.

⁵⁵ Sulla permeanza del tema dell'amore nella sua interpretazione in chiave neoplatonica cfr. García Gavilán, Inmaculada, *La transformación de los amantes: reminiscencias de un motivo clásico en la lírica amorosa de Luis Cernuda*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005, pp. 303-13 e la bibliografia relativa.

⁵⁶ Salinas, P. tenne in maggior conto i postulati teorici mallarmiani per l'arte poetica. Condivideva, almeno teoricamente, l'idea non referenziale dell'arte, benché poi pessimisticamente dovette considerare che l'immaginazione non può liberarsi della realtà. Silver, P., 1985: 138 ritiene infatti che originariamente ciò che il maestro di Cernuda cerca «es el libre ejercicio del impulso poético a través de la simple negación de la realidad en la praxis poética».

⁵⁷ Per l'importanza del legame con la cultura francese e le ripercussioni che il movimento surrealista ebbe sulla poesia cernudiana si rimanda al capitolo II di questo lavoro.

sarà ben presto abbandonato in funzione della ricerca di una maggiore compostezza e classicità formale, che egli dovette individuare in Bécquer⁵⁸. La fase neoromantica e bécqueriana coincide con la sezione di *Donde habite el olvido*, caratterizzata anche dalla presenza di tratti linguistici assimilabili, che riprende il titolo, è noto, da un verso della rima LXVI del romantico spagnolo, in un voluto gioco di rimandi intertestuali. È, potrebbe dirsi, quella tra il 1932-33, la fase comparatistica, e di rifugio in un passato lontano, dal quale il poeta sarà sottratto con l'esperienza della guerra civile⁵⁹. Con l'inizio della guerra civile ed il definitivo spostamento in Inghilterra, Cernuda comincia a dedicarsi anche alla critica letteraria, e predilige le sue letture tenendo conto che «creía en una tradición nacional y en unos métodos determinados para cada nación, en unas maneras específicas de poetizar⁶⁰». Gli scritti critici sono numerosi, e gli permettono non solo di manifestare le sue, spesso intransigenti, idee critiche su correnti letterarie ed autori, ma anche di riflettere sull'essenza della poesia e sul fare poetico.

Il suo giudizio, in particolare nei riguardi della poesia francese e tedesca, come si è detto, prima ampiamente frequentata, finisce per essere abbastanza severo. E lo induce a selezionare, per le sue letture straniere, solo gli spiriti innovativi, che non soffrirono i mali dell'accademismo e della pedanteria. E che, come Nerval, credessero nell'identificazione tra poeta ed opera o che, come Baudelaire, Reverdy, prediligessero quale direttrice del proprio fare poetico la volontà di conciliazione tra «no ya clasicismo y romanticismo, sino paganismo y misticismo, sueño y vida, amor y muerte»⁶¹. E la cui esistenza si rivolgesse tra tali opposti, investendo così non il piano meramente estetico, ma quello umano e passionale, da cui la poesia cernudiana traeva nerbo e sul quale si rivolgeva ed approfondiva la sua costante ricerca identitaria.

Si è detto della coincidenza e dell'estrema coerenza per Luis Cernuda tra la vita e l'esperienza poetica. L'impressione di una grande organicità investe tutto il percorso formativo e le

⁵⁸ Sul ruolo fondante della lettura bécqueriana da parte di Cernuda si veda Bernier-Blanco, José Antonio, *Bécquer y Cernuda*, in Martínez Torrón, Diego (ed. e prefazione), "Estudios de literatura romántica española", Córdoba, Università, 2000.

⁵⁹ Cano, J.L. 1970: 23-24 nota che «la tragedia de la guerra civil y de la guerra mundial arrastró a casi todos los poetas del '27 hacia un humanismo poético, hacia una poesía teñida de realismo temporal, histórico», ciò che spiega il determinarsi di una sostituzione di modelli: «Juan Ramón Jiménez, símbolo del esteticismo minoritario de los años veinte, fue pronto desplazado, en su influencia sobre los poetas más jóvenes, por Antonio Machado, con su poesía tan hondamente humana, tan teñida de emoción temporalista, tan preocupada por la realidad y el destino de España».

⁶⁰ Delgado, Agustín, 1968: 92 considera in tal modo la prospettiva di avvicinamento alle culture europee realizzata da Cernuda, di interesse attentamente critico.

⁶¹ L'approccio che Cernuda mantenne nell'arco della sua vita con il testo poetico, fonte di diletto estetico ed intellettuale e strumento di comunicazione, risulta esser ben compendiato nella interpretazione che del testo poetico ne dà J. Taléns 1988: 43: «La producción artística transforma, por una parte, un material extrasemiótico en signos capaces de procurar placer intelectual; por otra, y a partir de esos signos, construye un tipo de realidad, que Lotman llama seudofísica, de segunda categoría, convirtiendo el texto semiótico en un entramado material capaz de procurar placer físico. Las diferencias de origen entre placer intelectual y placer físico vendrían motivadas, respectivamente, por el carácter sistemático y no sistemático del material que lo produce».

esperienze, anche quelle dell'esilio in terra straniera. A tal proposito pare interessante l'osservazione di Octavio Paz, che dice: «I poeti non hanno biografia, la loro opera è la loro biografia»⁶².

Alla descrizione della vita interiore del poeta e dei condizionamenti che forgiarono il suo animo, si associa costantemente la trasposizione esteriore, nel suo aspetto, delle caratteristiche personali. Che si ritrovano in una sorprendente corrispondenza. Miguel J.Flys a tal proposito riporta una particolareggiata descrizione dell'aspetto e del carattere di L.Cernuda, riproducendo in particolare il ritratto riportato da Vicente Aleixandre, e sottolineando l'interesse che l'immagine di Cernuda destava nell'osservazione comune nel dire: «Todos los retratos insisten en dos aspectos: uno exterior, referente a la indumentaria, y otro interior, que trata del carácter de Luis Cernuda»⁶³.

VII. Aspetti autoctoni della poetica cernudiana

Gli aspetti più veritieri della poetica cernudiana non si fondano solo sulla contemporaneità della propria esistenza, ma sono prodigalmente alimentati dalla lettura e dalla cultura dei classici spagnoli, rifusione non solo di spontanei sentimentalismi, ma prodotto di meditata e studiata rielaborazione culturale⁶⁴. Il poeta, per il suo percorso biografico, si avverte come “naufrago della vita”. Nella sua condizione di “naufrago”, di pellegrino della vita, avverte il bisogno di appartenenza, che in lui è tanto più sentito quanto maggiore è la mancanza di affetti e di una realtà familiare di cui egli non accetta la convenzionalità. L'appartenenza ad un luogo, che è tra gli aspetti primari nella determinazione di una condizione identitaria della quale Cernuda è alla continua ricerca, si ricrea in una patria personale ed interiore, che non deluda le aspettative del poeta. Ne consegue che Cernuda non manifesti in età matura l'atteggiamento di ripudio in via definitiva e di rottura con l'esperienza civile in cui precedentemente si era impegnato. Si determina dunque non la sconfessione, ma anzi la piena riaffermazione dell'ideale di patria che non è contemplato nel modello del mito ovidiano⁶⁵ dei *Tristia*, laddove l'anelato ritorno rappresenta una costante. Al contrario, per il poeta sivigliano l'idea di patria vive nella memoria, ormai non definita da angusti limiti geografici, ma in certo senso nobilitata e sublimata in una idea di patria universale e condivisa. Pertanto, riprendendo le considerazioni di J.Matas Caballero, «puede decirse que Cernuda asume una conciencia universal que, una vez superados todos los límites patrióticos y

⁶²Paz, O. 1988: 15.

⁶³Flys, Miguel J., *La realidad y el deseo* (ed.), 1983: 30-35, in particolare p. 31.

⁶⁴Martínez Álvarez, Tomás Néstor, “*Vivir sin estar viviendo*”: *Luis Cernuda visita a san Juan de la Cruz. El alimento de la palabra*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005, pp. 435-46: 439 osserva che «los tres grandes pilares de la poética cernudiana, sin duda alguna, son Garcilaso de la Vega, san Juan de a Cruz y Bécquer le aportan sensibilidad, lirismo y diversas visiones del amor: el idílico, el sublime y el sentido o vivido».

⁶⁵È uno dei miti classici reimpiegato da Cernuda. Sull'argomento si considerino Zardoya, Concha, 1980, Ugarte, Miguel, 1986 e Faber, S., “*El norte nos devora*”: *La construcción de un espacio hispánico en el exilio anglosajón de Luis Cernuda*, in “Hispania”, n°83, tomo 4, dicembre 2000: 733-45.

localistas, lo vincula a la dimensión cósmica de la naturaleza y del hombre, por eso, en lugar de querer volver a una patria que ya no tiene, el poeta siente la necesidad de seguir su destino cósmico que lo lleve a viajar siempre adelante conociendo nuevas tierras nunca holladas y nuevos horizontes vitales»⁶⁶. È un motivo, quello del poeta apolide ed anelante la patria ideale che, come si vedrà, è connaturato con la poesia del sivigliano ed è, nelle sue diverse sfumature, condiviso in particolare dai poeti romantici inglesi⁶⁷.

Il tema dell'esilio, come nel caso di altri motivi, non indipendenti ma interrelati, e manifestazione di un unico tema umano dominante, si connette all'amore di patria, al tema di Spagna. È tra gli aspetti in cui confluisce la vena elegiaca del "poeta di Sansueña", e che, a partire dalla guerra civile, diverrà una costante dell'anima, che accompagnerà la vita quotidiana e spirituale del poeta. Questo, che a ragione, può dirsi motivo tradizionale ed unamuniano⁶⁸, si manifesta in tutta la sua costanza. A partire dalle due "Elegías españolas" di *Las nubes*, ed ai poemi di "Tierra nativa", "Primavera vieja", "Hacia la tierra" ed "Elegía anticipada", compresi questi ultimi poemi nella sezione di *Como quien espera el alba*, la preoccupazione per il destino della patria continua ad essere presente in lui⁶⁹.

Si è detto della strutturazione uniforme sul piano tematico dell'intera raccolta di "La realidad y el deseo". Tale aspetto si conferma, quale elemento di continuità e coerenza⁷⁰, anche nel linguaggio poetico impiegato. Così, dalle inflessioni liriche di ascendenza francese, tanto lontane dagli schemi prosastici e poco trasparenti nel rispecchiare l'"esperienza umana" che il lirismo cernudiano trasuda, le scelte del poeta sivigliano si orientano ad una costante "essenzialità lirica"⁷¹. In cui l'uso degli epiteti rivela il ricorso a costanti aggettivali che fanno riferimento a qualità del corpo adolescenziale

⁶⁶ Matas Caballero, J., 2005: 508. Su questo motivo classico, reimpiegato nella letteratura del Siglo de Oro e ancora fertile in età contemporanea si veda anche Juan Matas Caballero, *Luis Cernuda "Peregrino": de la elegía del exilio a la vida como una "peregrinatio"*, in "Armas y Letras", n°38, Monterrey (México), 2002: 3-9 e Eufrazio, Patricio, *Cernuda: entre el regreso y la errancia*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/cernuda.html>, 1988.

⁶⁷ L'atteggiamento critico che Cernuda mantenne nei riguardi del Romanticismo è ben definito da Paz, O., 1974: 65, che parla di "ironía", intendendola nell'interpretazione schlegeliana di «amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción». È uno dei procedimenti che, assieme all'attenzione per la forma, all'impiego delle esclamazioni, al tono prosaico, tutti espedienti di controllo delle emozioni, Blanc, M.A., 1988: 44-45 individua come agente nella forma di isolamento che Bécquer stabilisce rispetto al romanticismo in voga nel suo tempo.

⁶⁸ La similarità contenutistica del *Romancero del destierro* di Miguel de Unamuno conferma la stessa condizione spirituale di disinganno dinanzi al tragico destino della patria.

⁶⁹ Cano, J.L., 1970: 251-57 considera che si determina, nei libri cernudiani a partire da *Las nubes* fino a *Desolación de la quimera*, una evoluzione, che rimanda, ivi: 253, alla seguente comparazione: «hay en la relación de Cernuda con España una evolución semejante a la que puede experimentar el enamorado que sufre, con su amada, un trágico desengaño. La pasión inicial se va transformando en amargo desprecio, en desdén profundo y, finalmente, en indiferencia».

⁷⁰ Il concetto di coerenza in termini cernudiani assume, è possibile dire, una connotazione morale, implicando una fedeltà mai negata ai principi ispiratori di quella poesia ed ai dettami formali che egli sottopose ad una personale ricerca.

⁷¹ Cano, J.L., 1970: 246, nelle sue notazioni sul linguaggio poetico cernudiano, riporta che «el lenguaje poético de Cernuda es un lenguaje que participa de esa esencialidad lírica, y es al mismo tiempo un lenguaje romántico matizado ya por una exquisita sensibilidad moderna».

ed alla fugacità della bellezza. Mentre, in perenne uniformità argomentale, i sostantivi appartengono all'ambito semantico dell'amore, sia nei suoi aspetti positivi ed entusiastici, sia in quelli più malinconici e ombrosi. Di quanto esposto, anche in termini di coerenza artistica si darà conto nei capitoli dedicati.

Molti aspetti della disciplina teorica che Cernuda si impose nell'arte poetica sono stati da lui direttamente esposti in saggi critici, che parzialmente ne delimitano la natura e le fonti di ispirazione, anche in misura contrastiva rispetto ad alcuni contemporanei.

VIII. L'eredità romantica. L'esempio di Bécquer: limiti dell'esperienza becqueriana

Le diverse Storie della letteratura spagnola sono tutte concordi nel presentare Bécquer e Rosalia de Castro come i due grandi poeti della tradizione romantica spagnola, unici ingegni che riuscirono ad innalzare il genio poetico nazionale ad un livello di possibile competizione con i prodotti letterari europei.

Il poeta dalle origini fiamminghe, rappresentava per Cernuda un modello da emulare, di certo uno stimolo al fiorire della propria creatività poetica confidando su una solida base culturale autoctona. Del resto nella poesia cernudiana sono tanti i segnali della presenza di aspetti formali tradizionali. Primo tra tutti il predominante impiego strofico della classica "cuarteta", la quartina di ottosillabi di tradizione castigliana, forma impiegata in modo quasi esclusivo nella raccolta di "La realidad y el deseo".

Il periodo della poesia cernudiana in cui è evidente l'influsso della poesia becqueriana è di trionfo della poesia più squisitamente lirica, dell'impiego frequente della similitudine e della metafora naturalistica.

José Luis Cano⁷² si è soffermato sull'influsso che Bécquer esercitò su Cernuda, individuandone il rapporto relazionale non in termini di reale influenza del primo sull'altro, quanto piuttosto di radici ed atmosfera comune cui attingere. Ne definisce la vicinanza in termini di "parentesco espiritual"⁷³, spiegandolo in questo modo: «el hecho de que ambos poetas, Bécquer y Cernuda, estén unidos no sólo por la luz sevillana que les vió nacer, sino por esa recóndita atmósfera andaluza que imprime un sello especial a la actitud del hombre, a su voz y a sus obras»⁷⁴. Dicendosi quindi incredulo che «un poeta tan esencial y extraordinario como Bécquer, haya podido influir en la poesía de Luis

⁷² L'influenza della poesia becqueriana, particolarmente pregnante nella poesia cernudiana in *Donde habite el olvido*, è stata attentamente indagata da Cano, J., "La poesía de Luis Cernuda", in *La poesía de la generación del 27*, Madrid 1970: 189-256.

⁷³ Cano, J. L., 1955: 137.

⁷⁴ *Ibidem*.

Cernuda, en el caso de que se pueda hablar de tal influencia y no de atmósfera común, como yo prefiero, reste ni un ápice de valor a esa poesía»⁷⁵.

Un aspetto di particolare interesse è la convergenza cronologica tra l'attenzione alla poesia bécqueriana e la contemporanea attenzione alla poesia dei romantici tedeschi. È ancora un'osservazione di J.Luis Cano in tal senso a permettere di notare la concomitanza dell'interesse per la poesia romantica nazionale e per quella tedesca, e la naturale possibilità di attingere ad un patrimonio europeo di basi comuni. Lo stesso critico sottolinea come: «Cuando en 1932 busca Cernuda título para un libro de poemas de amor desengañado-como las rimas bécquerianas-escoge un verso de Bécquer: *Donde habite el olvido*. Tres años más tarde, en 1935, aparece en la revista *Cruz y Raya* su ensayo sobre Bécquer y el romanticismo andaluz, quizá el más hondo esfuerzo de comprensión que se haya hecho de la figura y la poesía de Bécquer»⁷⁶.

È in questi termini che il poeta romantico spagnolo può individuarsi come tramite verso l'adesione alle forme artistiche della poesia tedesca ed anglosassone. Bécquer viene da Cernuda riconosciuto come “mito fondazionale”, alla cui poesia ritualmente e, con spirito rigenerato, si ritorna, senza possibilità di depauperare una tradizione lirica innovativa e perennemente attingibile. Tutta una serie di meriti vengono dal poeta di Sansueña tributati a Bécquer, in termini di rinnovamento e di ridestamento dell'arte poetica nazionale. Lo studio critico “Estudios sobre poesía española contemporánea” raccoglie una proiezione veritiera del pensiero cernudiano su autori scelti. Bécquer occupa il secondo posto in ordine di trattazione nonché in ordine cronologico, rispetto al precedente di Ramón de Campoamor. In poche pagine (43-55), Cernuda tratteggia l'apporto bécqueriano all'arte poetica, configurandolo come “iniziatore” e di “liberatore”⁷⁷. Bécquer si configura come esempio di lirica che Cernuda definisce “nórdica”⁷⁸, perché molto più asciutta, essenziale, priva della vuotaggine e dell'esagerazione esornativa che contraddistingueva la poesia romantica spagnola. Stile poetico e relativa teoria che Cernuda deriva dalla lettura delle Rimas, che condensano in breve il credo poetico dell'autore. Da qui Cernuda deriva l'apprezzamento che tributa al predecessore in questi termini: «Hay en dichas palabras, leídas entre líneas unas sugerencias de valor para la comprensión de la poesía moderna, que ahí se vislumbra. Esa es la poesía “breve, seca”, que por su concentración y reticencia “hiere al sentimiento con una palabra y huye”; la poesía “desembarazada dentro de una forma libre”, contrastando con la pesadez de las estrofas tradicionales en boca de los románticos, donde el pensamiento poético, si alguno hay, se

⁷⁵ Ivi: 137.

⁷⁶ Ivi: 141. E il 1935 è anche l'anno delle traduzioni hölderliniane, quasi a conferma di una comune matrice culturale.

⁷⁷ Cernuda 1957: 45 osserva: «Tras un letargo extraño de más de siglo y medio, la poesía española despierta en las *Rimas* de Bécquer. No había sido nuestra lírica, como sí lo había sido la francesa, de pobre caudal; pero inexplicablemente, después de Calderón, parece cesar de existir».

⁷⁸ Ivi: 46.

enreda con el ritmo del verso y el consonante»⁷⁹. Bécquer ha dunque il merito dell'introduzione di un istituto formale che diverrà cardine e voce d'innovazione nella lirica moderna in quanto di successivo uso, l'assunzione del verso libero.

L'accesso alla poesia bécqueriana, conseguente all'esperienza delle traduzioni da poeti francesi e vista anche alla luce dell'avvicinamento ai romantici tedeschi, assume così una particolare connotazione nell'articolazione dell'iperbole creativa del poeta sivigliano. La valenza è quella della liberazione, sul piano formale, dalle imposizioni estetiche di origine francese. J.L.Cano commenta tale cambiamento in questi termini, attraverso le parole dello stesso Cernuda: «El romanticismo más hondo (el de Bécquer) implica una liberación de la pompa, del ornato que como vano ramaje rodeaba con sus anchas hojas decorativas el cuerpo esbelto y ligero de la poesía»⁸⁰. La valorizzazione della poesia delle *Rimas* bécqueriane è giustificata anche dall'alto contenuto umano. La poesia bécqueriana costituisce ad ogni modo per Cernuda la possibilità di "umanizzare", in modo sensibile, i suoi versi, apportandovi maggior vigore ed un tono personale sempre più accentuato. Ancora J.L.Cano ne rende conferma commentando: «De estirpe bécqueriana, la poesía de Luis Cernuda continúa una línea de poesía andaluza-seria, elegante, melancólica, pura-un eslabón de la cual, muy importante, es Antonio Machado [...]. El bécquerianismo de Cernuda lo vió ya Pedro Salinas, quien dijo de sus versos que "hay en ellos una elegancia de sonido, una sutileza de dicción poética, de la más pura calidad bécqueriana"»⁸¹.

Il legame della poesia cernudiana con Bécquer si basa non solo sugli aspetti formali romantici della poesia del sivigliano, ma consiste anche di tematiche condivise quali l'oblio, aspetto al contempo di triste contemplazione e di languido compiacimento. Tanto che V.Bodini osserva: «tutta la poesia di Cernuda è un grande canzoniere amoroso, tanto più disperato quanto più egli ha votato il proprio cuore alla rigida disciplina dell'assenza. [...] L'eredità bécqueriana nella generazione è divisa legittimamente fra Alberti e Cernuda: toccherà al primo il mistero, il segreto degli oggetti sotto la polvere, delle impossibili note dell'arpa che nessuno suona, al secondo invece la pena dell'abbandono di ciò che non s'è avuto mai o non s'è posseduto abbastanza»⁸².

⁷⁹ Ivi: 50.

⁸⁰ Cano, J.L., 1955: 141.

⁸¹ Ivi: 145.

⁸² Boldini, Vittorio, O Macrì, ed., p. CXV-CXVI

IX. Cernuda “comprometido”

Il raccoglimento e il carattere solitario e, in certo senso dimesso, della poesia di Cernuda, distolgono, come indicato già in riferimento all'ambito culturale francese, dall'idea di un poeta impegnato sul piano politico, come più clamorosamente lo fu F.García Lorca. Tuttavia, sono numerose le testimonianze di una diretta implicazione nella difesa ideologica di alcuni principi condivisi, e si riferiscono alla esplicita adesione del poeta al partito comunista. La sua partecipazione all'impegno in favore della difesa degli ideali repubblicani fu di certo meno audace e battagliera, ma sentita e commossa, non solo riflessiva e di denuncia affidata alla propria poesia, ma attiva sul piano della diffusione culturale. Seguita in realtà da un successivo, forse deluso, distacco. Il periodo della realtà biografica cernudiana più pieno sul piano dell'impegno civile e politico, precedente, ma preparatorio anche al suo vagabondare in corrispondenze di intenti nella cultura letteraria inglese, è compreso negli anni tra il 1931 ed il 1938⁸³. Si tratta di un aspetto che in generale non ha destato il dovuto interesse della critica benché, come si vedrà, costituisca un'esperienza determinante non solo per la nascita dell'intero “poema” cernudiano, *La realidad y el deseo*, ma anche in funzione orientativa delle proprie scelte traduttive future. Già a partire dal 1931 Cernuda partecipò alle Missioni Pedagogiche, che lo impegnarono ancora fino all'ottobre del 1937, nella sua attività di promotore culturale e difensore del principio di libertà, e delle comuni libertà civili. Diviso tra i periodi trascorsi a Parigi, le soste a Valenza, fino alla visita inglese nel febbraio del 1938, al fine di tenere una serie di conferenze per promuovere il sostegno alla causa repubblicana. B.Sicot raccoglie la testimonianza relativa alla partecipazione a proteste ed alla redazione di manifesti pubblicati in periodici di sinistra e recanti la firma del poeta andaluso⁸⁴. Il legame con il PCE risale al 1933, dichiarato in un manifesto invocante una rivoluzione promossa dal comunismo e pubblicato sulla rivista *Octubre*. Contingenza questa che fu ulteriormente confermata anche da amici del poeta come R.Alberti. Quest'ultimo, in occasione del I Congresso di Scrittori Sovietici, tenutosi a Mosca nel 1934, confermò la vicinanza del poeta sivigliano al partito, nominandolo tra i poeti iniziatori di una letteratura di impegno sociale, benché la documentazione rinvenuta poi da James Valender⁸⁵ sembri, d'altro canto, negare l'adesione formale al partito stesso. Di più recente acquisizione da parte della critica cernudiana è la pubblicazione, nel febbraio del 1937, dell'articolo intitolato “El miliciano y el simpatizante en fuga” su *Ahora*. Nonostante gli interventi di Cernuda fossero di carattere culturale più che militare, tanto che persino chi gli si professava amico non disdegnò di ironizzare sulla eventualità che Cernuda potesse imbracciare un fucile⁸⁶, pare che l'ampia testimonianza addotta «leva a descartar la opini3n, bastante extendida,

⁸³ Sull'argomento si consideri almeno Sicot, Bernard, 2006.

⁸⁴ Sicot, B., 2002.

⁸⁵ 1979.

⁸⁶ Sicot, B., 2002 accenna a tali allusioni da parte di persone molto vicine al poeta.

según la cual lo de 1933 no fue sino la expresión momentánea de una rebeldía de juventud, ética-casi estética-más que política, debida a la influencia del surrealismo»⁸⁷. È anche il periodo di più intensa collaborazione con le riviste rivoluzionarie, come *El Heroe*.

Il soggiorno a Valenza del 1937 decreta così la fine del sodalizio con il PCE, benché la presenza del nome del poeta nel registro della *Solidaridad Internacional Antifascista* ancora nel 1938, e la motivazione del viaggio in Inghilterra nello stesso anno per una serie di conferenze in sostegno della Repubblica, confermino il suo perdurante impegno antifascista.

C'è chi considera che prima ancora dell'impegno politico mantenuto, l'assunzione stessa del ruolo di poeta recasse in sé una prospettiva critica e una presa di posizione ideologica. La poesia cernudiana è da considerarsi *in toto* come «antiinstitucional, porque es esencialmente individual y además genuinamente idealista», come prospetta Ángel Rupérez⁸⁸. Una simile interpretazione fu ampiamente condivisa anche dal compianto F.García Lorca⁸⁹, l'illustre granadino che, a D.Alonso si rivolse confessandogli: «Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario, porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario»⁹⁰. E la soluzione dell'esilio, che porterà Cernuda all'esperienza dei nove anni vissuti in Inghilterra, tra il 1938 ed il 1947, a seguito di qualche sporadica visita, è la prima tappa di un viaggio che si dilungherà nello spazio e nel tempo, e che lo conferma nella condizione identitaria non convenzionale definita dall'amico scomparso. Il fattore dell'esilio, che provoca una insanabile cesura nell'esistenza del poeta, costituisce un importante movente scatenante il percorso creativo. Se per molti intellettuali l'esilio è, nelle parole di M.Ugarte «more than an objet of description or representation; it is a dynamic process which mirrors the activity of writing»⁹¹. Diventa questo il fattore esperienziale che attualizza quella ambivalenza, la duplicità che sino ad allora era stata solo internamente vissuta perché legata alla propria esperienza di emarginazione in patria, e vagheggiata quale principio esistenziale e principio filosofico alla base dell'immaginazione poetica. Ma che diventa, assieme alla condizione di esiliato e, conseguentemente, di emarginato, la condizione di vita permanente. È una contingenza che inaugura un processo dinamico, in cui il vivere e lo scrivere di Cernuda si avvicendano in un continuo ed ineluttabile divenire. Si tratta di

⁸⁷ Sono le parole conclusive con cui Sicot, B., *ivi*: 498 commenta l'evidenza dell'impegno politico di Cernuda. Proprio nel 1937 dovette determinarsi l'allontanamento dal partito, anche a seguito della censura a cui l'elegia del poeta dedicata a Lorca fu sottoposta.

⁸⁸ *Luis Cernuda entre dos aguas*, in "Ínsula", marzo-aprile 1980, 20-22: 20.

⁸⁹ Al poeta granadino è esplicitamente dedicato il poema "A un poeta muerto (F.G.L.)" raccolto nella serie di *Las nubes*, in Silver, P., 1997: 83, scritto poco dopo la fucilazione dell'amico.

⁹⁰ Alonso, D., 1958: 173 riporta anche le considerazioni che egli fece, nell'assentire alle parole dell'amico, in questi termini: «me daba cuenta del sentido absoluto en que me lo decía. Metía en su idea a Dante y a Góngora, y a Lope, y a Shakespeare, y a Cervantes...; hablaba del creador, de eso en que el poeta se parece a Dios, cuando con el poder de la palabra forja lo nuevo, lo inexistente, lo inaudito».

⁹¹ Ugarte, M., 1986: 326.

una ambivalenza proprio perché, come si è detto, è individuata dal poeta, ancor più a seguito del logorarsi del legame con il partito comunista, come un rimedio, allo stesso tempo soluzione e causa di dolore. L'esilio è scelta necessaria, condizionata dagli eventi. È, ad ogni modo, motivo motore di nuove nostalgiche emozioni, che il poeta accoglie nella sua proverbiale indolenza. E che gli permetterà di approfondire il suo studio sulla poesia, sul fare e sul farsi poetico, su se stesso e sulle glorie poetiche nazionali contemporanee ed anteriori al suo tempo⁹².

Ma, oltre che elemento scatenante l'ambivalenza emozionale che è perno della sua poesia, l'esilio è avvertito quale stato d'animo che si manifesta nella sua molteplice essenza di emarginazione non solo per il credo politico, ma sul piano morale, sessuale, identitario. È il tema portante per la riflessione sui legami temporali nella propria esistenza, tra il passato, il presente e il futuro della propria patria⁹³, e della propria personale condizione. Per Cernuda l'eticità non dovette essere intesa come un assoluto, ma rientrare piuttosto nei limiti relazionali esistenti tra la propria verità interiore ed il concetto generalmente accettato dalla morale comune del suo tempo. In realtà, la condizione di "esiliato" è accolta e vissuta da Cernuda come esperienza esistenziale precedente l'esclusione dal proprio paese e connaturata con l'esistenza del poeta, secondo quanto S.Barrales Bouche sottolinea: «muchos críticos consideran que el exilio fue en él una condición existencial que ya había surgido en España mucho antes del estallido de la guerra civil»⁹⁴. La patria in cui egli non si trova a suo agio è, tuttavia, insostituibile, nessun altro paese prenderà mai il suo posto se non «una patria ideal del arte, un país más real que aquel que lleva su nombre por los mapas: un país soñado, entrevisto en libros que nos consuela del que conocemos»⁹⁵.

⁹² Sulla dualità dell'atteggiamento di Cernuda si consideri almeno Velázquez Velázquez, Raquel, *Entre la realidad y el sueño: el indolente de Luis Cernuda*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), "Nostalgia de una patria imposible", Madrid, Akal, 2005: 675-84.

⁹³ Barrales Bouche, S., 2006: 28 ha sottolineato un aspetto molto importante non solo della produzione poetica, ma della sensibilità nella vita del poeta, che è l'aspetto etico. E lo ha fatto a partire dallo studio dell'esperienza del post-esilio del poeta. L'autrice così spiega: «En el exilio, con la pérdida de su país y de su audiencia natural, Cernuda comprendió como nunca antes la dependencia del sujeto y de la poesía respecto a una alteridad radical y se replanteó su obra como un legado responsable para unos destinatarios que no habría de conocer. En el post-exilio, sin embargo, una vez recuperado el contacto con la audiencia natural, la lección ética del exilio se ve desplazada por el tono defensivo y amargo con el que Cernuda quiere defender su *corpus* poético de la tergiversación y la maledicencia. En este trabajo nos proponemos abordar el estudio de la dimensión ética de la poesía de Cernuda en el exilio para comparar después los resultados con los del post-exilio y determinar así la verdadera significación y relevancia del cambio de tono y estilo en *Desolación*».

⁹⁴ *Ivi*: 29. L'interesse della critica sulla condizione di Cernuda poeta esiliato accentua l'importanza del tema. Si considerino anche Ugarte, M., 1986 e Zardoya, C., 1980. Tema a cui risultano commisti anche quelli dell'amore, della fede, della memoria, fino all'ultima sezione di *Desolación*, come Barrales Bouche, S., 2006: 40 commenta, a conferma della costanza tematica in Cernuda.

⁹⁵ Sánchez Reborado, J., 1976: 20. Ancora una volta la qualificazione della poesia come *consolatio* nella concezione cernudiana non può passare inosservata.

X. Contributo cosmopolita

Se dunque, si è detto che le prime letture straniere, anche per Cernuda, furono quelle francesi, da queste ben presto si allontanò, non apprezzandone alcuni aspetti, e dirigendo al contrario le proprie scelte verso i sentimenti cantati dai grandi poeti romantici⁹⁶.

L'accesso agli studi letterari si determina con la conoscenza della letteratura europea. Che, se inizialmente dovette rappresentare un'esigenza sul piano delle possibilità estetiche, finì per assumere i tratti di un impegno complessivo del lavoro poetico⁹⁷.

Il contributo cosmopolita alla poesia di Cernuda proviene da diversi ambiti culturali ed è sottoposto a rielaborazioni ed a sviluppi, in una assimilazione guidata dalla personale maturazione poetica. Del resto, l'impegno cernudiano afferiva programmaticamente a quelli che si consideravano simboli della cultura europeizzante degli anni Venti, la *Residencia de estudiantes*, centro di accoglienza e di scambi culturali, e la *Revista de Occidente*. Che si ritenevano i due grandi centri di aggregazione delle nuove élites borghesi⁹⁸. Uno degli aspetti determinanti della teoria poetica cernudiana, rispondente alle programmatiche proposte istituzionali, consiste nell'apertura ad una prospettiva ideologica europea e cosmopolita⁹⁹. Di fatto, come è stato riportato anche a proposito degli influssi culturali di ascendenza tedesca, Cernuda considerava pregiudizievole il provincialismo, rischio che nella sua poesia cercò di rifuggire proprio attraverso la linea creativa ampia che intese dare alla sua poesia, potrebbe dirsi, con G.Insausti, «por dos razones declaradamente románticas: su cosmopolitismo y su identificación de lo nacional»¹⁰⁰. Le letture inglesi in particolare dovettero costituire una fonte di rigenerazione e di apertura. Tanto che saranno oggetto di riflessione e di appropriazione non solo temi estranei, ma anche strumenti formali specifici. J.Munárriz considera che «a partir de su primer exilio a Inglaterra y de sus contactos y conocimiento de la lírica inglesa, ésta tiene una gran influencia en la poesía cernudiana, a la que incorpora, por ejemplo, a partir de R.Browning, el “monólogo dramático”, que después tantos

⁹⁶ Delgado, A., 1968: 96-97, nel soffermarsi sulla rilevanza attribuita da Cernuda creatore e critico alla poesia inglese, ne sottolinea l'interesse complessivo che ne ebbe, riservato a tutti i maggiori. Pertanto afferma che «es ese sentido acumulativo lo que le interesa, es decir, las virtudes generales, más que los datos de tal o cual sistema», dato che simultaneamente leggeva Shakespeare, Blake, Keats.

⁹⁷ *Ivi*: 87 l'autore informa che i pochi contributi critici di Cernuda prima della partenza dalla Spagna si raccolgono nella rivista *Cruz y Raya* diretta da Bergamín, mentre a seguito del suo impegno come professore di Letteratura gli si presenta la possibilità di riflessione sulla fenomenologia poetica più in particolare. Con il riferimento all'ambito culturale europeo, a cui Cernuda attinse per la scelta degli autori da cui tradurre, si intende introdurre la trattazione di argomenti che saranno dettagliati nei rispettivi capitoli.

⁹⁸ Tali aspetti della cultura degli anni Venti sono compendiate in Rossi, R., 1967: 181-207, la quale parla di “Orteguismo”, per quanto attraverso la rivista si promosse l'apertura verso le avanguardie europee, tanto che, *ivi*: 183, fu immediato il paragone con la *Nouvelle Revue Française* e con la eliotiana *Criterion*.

⁹⁹ Il cosmopolitismo ed europeismo di Cernuda si manifesta anche attraverso la scelta dei propri modelli nazionali, tra cui c'è Miguel de Unamuno. Insausti, G., 2000: 171 a riguardo sottolinea come questi fosse tra gli autori maggiormente rispettati da Cernuda, e come vi condividesse il punto di vista su poeti di respiro europeo quali Leopardi, che egli leggeva già nel 1936, e Wordsworth.

¹⁰⁰ Le considerazioni in proposito sono introdotte da Insausti, G., 2000: 28.

cultivadores ha tenido en la poesía española contemporánea, precisamente siguiendo el ejemplo de Cernuda»¹⁰¹. Vale questo a testimonianza della volontà di sperimentazione diretta a livello formale, per cui gli si può riconoscere la funzione di intermediario e di apportatore di nuova linfa rigeneratrice sul piano estetico-formale nella lirica nazionale¹⁰².

L'assimilazione della poesia romantica inglese comporterà l'adozione di alcune modalità procedurali sul piano linguistico. Importante caratteristica della poesia ottocentesca è considerata la predilezione per le parole concrete e l'uso della personificazione. Tanto che F.Austin, in certo modo estremizzando l'essenza di un definitivo stravolgimento, riporta che «the passage of the eighteenth century into the nineteenth has been called one of transition from the “abstract” to the “concrete”»¹⁰³.

Tra i poeti stranieri che sembrano aver influito sulla produzione matura di Cernuda c'è anche T.S.Eliot. In particolare è nella poesia di *Las nubes* che, oltre a risentire delle letture inglesi, si avverte la presenza dell'influsso eliotiano¹⁰⁴. Si considera la condivisione di alcuni temi come evidenza, quali la condizione di personale desolazione procurata dall'effetto delle circostanze esterne a livello sia nazionale che internazionale, come anche «el desarraigo que implican las grandes ciudades», ciò che induce entrambi i poeti alla ricerca di un ideale raccoglimento nel tema bucolico. Questa strenua ricerca di un luogo ideale si determina, secondo F.Órtiz, oltre che attraverso la lettura dei poeti europei, «por el perdido secreto del paganismo griego»¹⁰⁵. Ritrovando così non solo elementi di ispirazione estetica, ma anche motivi di riflessione e di ampliamento del proprio spettro di competenze culturali classiche. Del resto i presupposti di un poetare di impostazione europeista e cosmopolita in Cernuda si avvertono tanto nei riferimenti culturali come nella teoria linguistica di appoggio. Il massimo anelito di universalismo si scopre proprio nella pianezza e nella rinuncia alla frondosità del linguaggio che, lungi dall'interpretarsi come localismo o minaccia di provincialismo, si configura, nella condivisa impostazione filosofica wordsworthiana sull'uomo, come sorta di “disciplina filantropica”¹⁰⁶. Si trattava di una necessaria apertura europea, dettata anche da un forzato clima di chiusura nazionale, cui i poeti della *Generación* ben presto aderirono, un processo divenuto ormai inarrestabile di “ammodernamento”, già introdotto dagli

¹⁰¹ Munárriz, J., 2008: 91.

¹⁰² Un marcato influsso dell'opera cernudiana è avvertibile, tra gli altri, in Gil de Biedma, per cui si consideri almeno Maqueda Cuenca, Eugenio, *Cernuda en la obra de Gil de Biedma*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 421-34.

¹⁰³ Un'analisi approfondita di tali aspetti è in Austin, F., 1989.

¹⁰⁴ Sugli influssi eliotiani si veda Órtiz, F. 1985.

¹⁰⁵ Il motivo della Grecia antica quale “paradiso pagano” per Cernuda è affrontato da Cano, J.L., 1970: 196-202. Ed è anche motivo di ascendenza hölderliniana. Órtiz, F., 1985: 100 accenna ai legami tra i poeti barocchi sivigliani ed i metafisici inglesi, rimandando così all'instaurazione di rispondenze culturali antecedenti anche alle esperienze dei *Noventayochistas*.

¹⁰⁶ Sul tema delle tendenze filosofiche inglesi in Cernuda si veda almeno Londero, R., 1992.

spiriti krausisti nazionali. Sull'urgenza di tale apertura, e sul pieno adempimento conseguito dai contemporanei di Cernuda, conviene G. Siebenmann, che conferma: «El acercamiento de esta generación a lo “moderno” europeo se distingue claramente lo mismo de la precedente generación innovadora que de la siguiente y más joven lírica. Se podría llamar con razón a los poetas de Guillén a Lorca la generación europea. Su acogida en Europa no deja lugar a dudas»¹⁰⁷.

L'esperienza inglese in particolare diverrà altamente produttiva per il poeta sivigliano, non solo negli anni di *Las nubes*, delle sezioni di *Como quien espera el alba* e di *Vivir sin estar viviendo*, ma anche successivamente, nell'attività traduttoria posteriore. Aspetti particolari del cosmopolitismo cernudiano, connaturati nel suo credo poetico, si intravedono ad esempio nella fuga verso il mito del passato innocente, che egli ritrovò in Blake¹⁰⁸, e che gli permisero di valutare come arricchente l'insegnamento inglese. Diversi studi riportano non a caso le parole che il poeta stesso raccolse in *Historial de un libro*, in cui afferma: «Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían otra cosa, no sé si mejor o peor pero sin duda otra cosa»¹⁰⁹. A tal proposito J.Sánchez Reboredo considera che «ese estudio de los poetas ingleses le fue útil para luchar contra una cierta tendencia al barroquismo que creía defecto esencial en las tradiciones poéticas francesa y española»¹¹⁰. Se dunque Cernuda dovette considerare come arricchente, e forse determinante, l'approfondimento dei vari aspetti delle culture straniere¹¹¹, in una proiezione culturale di costante avanguardia, è pur vero che il suo lavoro critico fece da eco per l'ampliamento, in un clima sostanzialmente nazionalistico quale quello della Spagna franchista, delle conoscenze europee a livello nazionale. In questo consiste l'importante contributo in cui bilateralmente Cernuda operò, consistendo la sua opera poetica nel fine della personale realizzazione artistica e, al contempo, nel mezzo del dialogo culturale con l'Europa.

XI. Solitudine e altruismo: l'altro da sé

Distacco, singolarità, solitudine furono da sempre condizioni dell'animo cernudiano che definiscono la sua “alterità” rispetto agli altri partecipanti del gruppo del '27. E tale attitudine dell'anima dovette essere così pervasiva che nell'impressione degli studi critici è altrimenti

¹⁰⁷Siebenmann, G., 1973: 218.

¹⁰⁸ Plowman, Max, *An introduction to the study of Blake*, London, Frank Class & Co.Ltd, [1927] 1967: 41, nel compendiare i tratti dell'universalità del pensiero blakiano, presenta un aspetto molto simile all'esperienza di bimbo che dovette avere Cernuda nel dire che «he expresses the natural delight in life of every happy child at the first discovery of loneliness».

¹⁰⁹ Londero, R. 1992: 119.

¹¹⁰ Sánchez Reboredo, J., 1976: 77-81, p.79.

¹¹¹ Londero, R., 1992: 119, tra gli altri, riporta uno dei passi più significativi del saggio cernudiano *Historial de un libro*. In particolare il legame che con la cultura romantica inglese avvertì, dovette egli stesso valutarlo come superiore ai contributi apportati dal romanticismo francese e spagnolo, se Cernuda stesso 1986: 20 commenta: «el romanticismo alemán e inglés tiene la energía y la delicadeza de que carece el romanticismo más tardío y más huero de Francia y de España».

individuata quale chiave d'accesso alla sua poesia. M.J.Flys ne parla in questi termini: «El concepto fundamental que ilumina el acceso a la poesía cernudiana es el de *la otredad*. La conciencia de sentirse *otro*, o sea, diferente de los demás, aparece ya en la adolescencia. Sus ejes principales los constituyen su vocación poética y su homosexualidad, ambos descubiertos casi simultáneamente en el período formativo y ambos causantes de su marginación»¹¹².

Si è detto che il fulcro della poesia cernudiana è l'uomo¹¹³, l'altro, specchio di se stesso. E, con questo, la condizione di perpetua solitudine che lo definisce, e che definisce in termini macrotematici e di uniformità l'opera poetica di Cernuda. Gli influssi della poesia romantica in generale, leopardiani e shopenaueriani dovettero incidere in modo particolare nell'assimilazione di questo pensiero che, è noto, Cernuda derivava anche dalla propria esperienza di uomo, in una contingenza storica di grande precarietà per la scarsa ed inefficace considerazione che della dignità umana si determinò anche nei suoi aspetti più basilari¹¹⁴. La solitudine è lo stato d'animo e la condizione di vita che più frequentemente si associa alla vita del poeta, e che ne forgia il carattere sin dal racconto degli anni dell'infanzia. Essa trova manifestazione nell'atteggiamento sdegnoso e apparentemente indifferente che Cernuda pare aver dimostrato ai suoi "connazionali". In realtà si tratta di una condizione che Cernuda individua come consustanziale all'essenza del poeta. Che interpreta quale condizione dettata dal destino, pertanto caratterizzata dalla coesistenza del duplice aspetto di incompiutezza ed elezione insieme. Per il savigliano il poeta «es, generalmente, el extraño, el incomprendido, el "otro"»¹¹⁵ e allo stesso tempo «un privilegiado, un aristócrata espiritual que aspira a la eternidad y a evadir las limitaciones de lo temporal»¹¹⁶. Nella formulazione di tale pensiero incisero sia l'esperienza di vita, sia pure la lettura dei romantici inglesi. Tanto che O.Paz considera che gli inglesi offrirono a Cernuda «un mito: la figura del poeta como un desterrado, en lucha contra los hombres y los astros»¹¹⁷, configurando la solitudine cernudiana nei termini di una condizione leopardianamente cosmica.

Fu costantemente afflitto dalla personale condizione di incompiutezza, che avvertì come stabile e priva di soluzione¹¹⁸. Facendo ricorso a frasi di Hölderlin, sul cui studio, come sarà ampiamente commentato, si profuse, Cernuda stesso dichiarò: «No conozco a los hombres. Años llevo/De

¹¹²Flys, M.J., in Cernuda 1982: 37-38.

¹¹³Sulla vastità e la permeanza di tale argomento nella poesia cernudiana si consideri almeno Martínez Nadal, Rafael, *Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.

¹¹⁴Barón, E., 2002: 170 conferma che intorno al 1936 Cernuda leggeva Leopardi.

¹¹⁵Sánchez Reborado, J., 1976: 5.

¹¹⁶Cárdenas, M., 1980: 1.

¹¹⁷Paz, O., *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1967: 83.

¹¹⁸Blesa, Túa, *El encuentro*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), "Nostalgia de una patria imposible", Madrid, Akal, 2005: 9-26, affronta il tema dell'anelato incontro con i propri simili nella vita e nella poesia di Cernuda.

buscarles y huirles sin remedio»¹¹⁹, manifestando la sua incomprendimento ma, allo stesso tempo, la volontà di accoglienza in un abbraccio cosmico, perché forza cosmica e consolatoria considera l'amore¹²⁰.

Ma nell'uomo e poeta sivigliano tale condizione è ancor più sentita perché non è chiusa in una lotta ideale, né è dettata da volontà contraddittoria verso tutti i propri simili in modo indifferenziato. È, al contrario, situazione di conflitto che si innesca con la realtà storica del proprio paese e con i suoi conterranei. Pertanto, ancor più dolorosamente sofferta per chi come lui vive in tale circostanza, perché «el verdadero, el auténtico poeta (...) identifica totalmente su vida con su país»¹²¹. A mitigare l'apparente scontro del poeta sivigliano di certo contribuì l'avvicinamento alla generosità wordsworthiana, che contempla la vita umile delle genti del *District Lake* quale aspetto rivelatorio del più genuino vivere, e che ne fa, in gran parte del suo impegno civile e poetico, oggetto degno del proprio canto lirico¹²².

Cernuda intravede una possibilità di conciliazione, che non è pensabile si determini nella realtà, ma che solo può inverarsi nel rifugio nella poesia, *locus* poetico di esperienza mistica in cui si determina “el acorde”¹²³. In realtà la poesia cernudiana induce alla lettura di un poeta profondamente spirituale, più che religioso, la cui condizione di solitudine vissuta è anche conseguenza del soggettivismo¹²⁴ che, in generale, i poeti contemporanei ergono a metodo creativo e conoscitivo, in una continua autoreferenzialità con cui consapevolmente rinnegano le regole attuative dell'arte letteraria di origine realista. Consapevoli che solo la conoscenza di se stessi apre alla conoscenza ed all'accoglimento altrui, rivolgono l'attenzione alla propria introspezione al fine di una conseguente apertura dialogica. C'è, si è accennato, nella poesia di Cernuda, un atteggiamento filantropico, non debitamente ricambiato, di apertura e di ricerca di un dialogo, che egli fittiziamente realizza nella propria poesia nello sdoppiamento di sé, per cui è possibile vedervi quella concezione costruttiva dei rapporti umani che Terenzio compendia nell'*Heautontimorùmenos*¹²⁵(v.77), *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*. Paradossalmente

¹¹⁹Sono alcuni versi del poema “A un poeta futuro” della sezione di *Como quien espera el alba* degli anni 1941-44, in cui Cernuda si dichiara “amigo solitario”, in Silver, P., 1997: 118. Con il poeta tedesco, come si avrà modo di dimostrare, per cui si rimanda al capitolo IV di questo lavoro, Cernuda mantenne un rapporto di identificazione, che si rivela salvifica per il poeta e per l'uomo.

¹²⁰In Londero 1992 l'amore viene individuato come fulcro della poesia cernudiana.

¹²¹Sánchez Reborado, J., 1976: 13.

¹²²Per considerazioni esemplificative sul reimpiego della poesia wordsworthiana si veda il capitolo IV di questo lavoro.

¹²³Órtiz, F., 1985: 97 considera che «el mismo Cernuda califica “el acorde” como una experiencia de orden místico, en la que se llega a borrar la otredad».

¹²⁴Zambrano, M. 2000: 54-55, nella sua analisi dello stato agonico in cui l'Europa contemporanea si mantiene, considera che l'uomo europeo si trovava nella condizione in cui : «... no estaba dispuesto a dejarse devorar por la zarza ardiendo; es el único hombre que viviendo en una religión no se arroja en pasto a los dioses, ni siquiera al Dios que se dio en pasto a él. Por el contrario, ha querido ante todo fundar su historia, su propia creación. Es la mayor violencia que haya imaginado».

¹²⁵È la commedia terenziana in cui il drammaturgo latino apre la riflessione sull'essenza dell'uomo e sul tema dell'incomprensione tra simili.

per Cernuda proprio la autoreferenzialità della sua poesia, la convergenza verso il motivo sommo del sé, diventa percorso umano di conoscenza, di comprensione, di condivisione, che egli manifesterà spesso dialogicamente nello sdoppiamento del sé, e che amplierà nella produzione poetica di più alto impegno sociale.

Alcuni punti, in particolare delle traduzioni da William Wordsworth, possono essere interpretati in tal senso, in particolare, si vedrà, nell'includere se stesso tra le genti costrette a sopportare il fardello della tirannia. L'evidenza della presenza della voce pronominale "noi" nella poesia cernudiana di impegno civile suffraga una simile interpretazione. Proprio la condizione di solitudine ed isolamento vissuta da Cernuda costituisce il presupposto per la considerazione della necessità dell'altro. Aspetto che permea sino all'eccesso la poesia del siviliano, e che si ritrova "drammaticamente" realizzata nei poemi in cui il poeta si serve della bipartizione dialogica del yo/tú¹²⁶.

Se questa unione è intesa come verificabile non nella realtà, ma solo in un piano immaginifico, il componimento poetico, in cui agisce la volontà creatrice del poeta, diventa il luogo ideale di una intercomprensione tra il sé e l'estraneo da sé, inverandosi nella forza vivificatrice della parola.

XII. Conclusioni

Le premesse di introduzione a questo lavoro si aprivano con la contestualizzazione dell'opera cernudiana nel contesto storico. Nelle conclusioni ci si intende soffermare sulla funzione dell'opera, sull'orientamento del testo poetico, a partire dalle riflessioni dello stesso Cernuda, le cui posizioni critiche valgono ad orientare i principi di base nell'analisi dell'opera tradotta.

Se molti studi critici di poeti valgono come utile materiale per la decifrazione di alcuni principi basilari del loro credo poetico, questo è ancor più vero per Cernuda, che si è prodotto in diversi studi simili, di cui gli "Estudios sobre poesía española contemporánea" costituiscono uno dei più proficui. Vi si individuano infatti alcune idee cardine, a partire dalle divagazioni sulla poesia e sul linguaggio impiegato, nonché sulla funzione linguistica che le si attribuisce.

Come spesso succede in tali scritti critici, Cernuda non si produce in una definizione precisa di che cosa sia la poesia e della relativa funzione ad essa attribuibile. Si potrebbe dire che una definizione è possibile derivarla per restringimento dell'ambito semantico, per riduzione rispetto alla

¹²⁶È, come è noto, un espediente di costruzione non solo formale, ma soprattutto di grande importanza tematica e di sublimazione del desiderio spirituale di unione, che Cernuda, seppure in modalità variabili, condivide con gli altri poeti della generazione, in particolare P.Salinas, se si pensa all'ermetico poema "Vivir en los pronombres", in Salinas, Pedro, González Muela, Joaquín (ed.), *La voz a ti debida*, Madrid, Castalia, 1969, vertente sull'alternarsi delle voci yo/tú. La funzione dialogica cernudiana rivela però un percorso molto più doloroso e solitario, destinato a restare nella sfera del desiderio perché funziona da ulteriore conferma della propria solitaria condizione identitaria.

dissertazione cernudiana sul tema. Il poeta non offre esplicitamente una definizione propria di poesia. Nelle osservazioni preliminari giustifica il non darne una definizione col dire che questo implicherebbe definirla in prospettiva personale, fornendo quindi una visione parziale. In tal modo lascia alludere la presenza di un dovuto relativismo, che riguarda i tanti aspetti del conoscere, per cui l'idea che se ne ha dipende dall'ambito esperienziale diretto di ciascuno.

Considera infatti: «... el poeta ve, o si se prefiere, experimenta y expresa lo que ve o experimenta»¹²⁷. La cognizione che ne ha è quindi soggettiva, come del resto è intuibile che se il termine poetico non si assume con significato etimologico di testo scritto in versi, con rispetto di principi prosodici, ma in senso molto più ampio e generale, la percezione che se ne ha è puramente soggettiva.

Altro principio da cui si dirama la sua critica è che, obiettivamente, la sperimentazione da parte di un poeta impiega, per esprimersi, il linguaggio, uno strumento di lavoro altamente condiviso, pertanto a rischio di depauperamento semantico, di cui considera «que no le es exclusivo, sino que comparte su uso con los hombres todos»¹²⁸. Benché sia condiviso l'uso di uno stesso linguaggio tra uomo comune e poeta, in realtà risultano essere diversi gli esiti. Cernuda spiega tale punto nodale dicendo che: «El instrumento utilizado es el mismo en ambos casos, pero en el primer ejemplo su uso es utilitario y su propósito comunicación, y en el segundo gratuito y su propósito expresión»¹²⁹. Con una simile definizione di propositi Cernuda individua due diverse funzioni linguistiche, quella denotativa e quella poetica¹³⁰, di cui quest'ultima riporta, nella distribuzione coseriana, al contempo la funzione poetica, e quella fatica, dell'espressione linguistica.

Se, come si è detto, per Cernuda la funzione del testo poetico, assunto nella sua “dimensionalità sineddochica” rispetto alla raccolta complessiva dell'opera, consiste nella manifestazione espressiva, in un “messaggio” soggetto ad essere anche altamente autoreferenziale, il testo poetico cernudiano può essere assunto come *topos* metaforico, luogo di realizzazione, di rappresentazione, in ordine associativo, in base ad una logica simmetrica, dell'inconscio del poeta, dell'uomo. Come Stefano Agosti ha sottolineato, « La possibilità di una omologazione fra il lavoro del sogno (o il lavoro dell'inconscio) e i processi attivi nella manifestazione poetica ha sempre sollecitato sia gli psicoanalisti [...], sia i linguisti [...], sia gli studiosi di poetica»¹³¹. Tale rapporto di omologazione è rafforzato dalla similarità con sistemi associativi in atto nel sogno, in particolare

¹²⁷ 1957: 15.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ivi*: 15-16.

¹³⁰ La sistematizzazione linguistica in base alle diverse funzioni è presentata da Coseriu, Eugenio, Di Cesare, Donatella (ed.), *La linguistica del testo: introduzione a una ermeneutica del senso*, Roma, NIS, 1997.

¹³¹ Agosti, Stefano, 1987: 11.

con «la fase della “rappresentazione” ossia del sogno vero e proprio»¹³². Proprio in una contestualizzazione simile è possibile porre l'interpretazione dell'opera poetica, e per estensione e con tratti aspettuali di maggiore complessità, dell'opera traduttiva cernudiana, in termini di proiezione di un insieme di idee che trovano piena realizzazione in una dimensione parallela, quella alternativa della traduzione.

L'atto traduttivo si predispose come estensione delle potenzialità della specializzazione artistica cernudiana. Non solo costituisce un'attività, un impegno parallelo, ma ingloba idealmente tutte le diverse potenzialità, che in Cernuda convergono in massima concentrazione nell'opera in traduzione, seguendo uno svolgimento parallelo rispetto a quello della produzione autoriale.

Pare a questo punto necessaria un'avvertenza, preliminare all'elaborazione critica che seguirà, consistente nella consapevolezza che per l'entità e la parzialità del lavoro, come anche per l'approssimazione, inevitabile in taluni casi, in particolare laddove le personali conoscenze linguistiche implicano una presumibile incompletezza nei criteri di selezione, tale ricerca non è esente da un certo margine di soggettività nella scelta e nella necessità di restrizione quantitativa rispetto ai poeti da Luis Cernuda tradotti e della selezione testuale fatta. Per questo stesso motivo non può ambire ad essere esaustiva nella trattazione e ai fini dimostrativi, ma si propone come riflessione su aspetti ad ora poco esplorati dello scrivere di Luis Cernuda.

¹³² *Ibidem.*

1. TRADUZIONE E TRADUZIONE CERNUDIANA

“Traducción y creación son operaciones gemelas”¹
Octavio Paz

1.1 Introduzione: una realtà speculare

La storia della traduzione rappresenta un ambito di studi che necessariamente tiene conto degli sviluppi storico-politici e culturali di un popolo. La trasposizione da altre lingue in una data lingua nazionale costituisce allo stesso tempo la conseguenza di una apertura determinatasi in uno specifico contesto culturale, ed è anche il motore di una possibile rivoluzione interculturale. José Francisco Ruiz Casanova nella sua valida *Aproximación a una historia de la traducción en España*², prospetta l'ambiente di apertura che si intravede nel periodo storico immediatamente precedente ed in contemporanea alla fase in cui Luis Cernuda si dedica alla traduzione poetica, gli anni 20 e 30 del Novecento, come un momento estremamente predisponente al dialogo interculturale e al fiorire delle traduzioni³.

Per la sua natura storica e sociologica, la traduzione rappresenta, nell'evoluzione storica, un'esigenza di intercomprensione. In particolare la traduzione di testi letterari, instaurando un sistema di comparazione con idiomi altri, diviene determinante per l'affermarsi di una sensibilità letteraria in senso filogenetico e ontogenetico. La traduzione si configura dunque come punto di intersezione tra sistemi culturali, vero e proprio sistema di interconnessione, le cui possibilità di normativizzazione teorica hanno sempre lasciato spazio a posizioni ideologiche tra di loro in rispettivo contrasto.

Un simile meccanismo attraverso cui si apre la possibilità di intercomprensione, di avvicinamento, mediante l'intellezione, tra sistemi linguistico-culturali differenti, è allo stesso tempo un procedimento finalizzato al distanziamento, in quanto la traduzione si configura in generale come se-duzione, come avvicinamento ed inglobamento di un prodotto estraneo nella realtà culturale accogliente, determinandosi una generale naturalizzazione dello stesso. Micla Petrelli, richiamando l'autorità di Ortega y Gasset, tra i fondatori del rinnovamento culturale della Spagna degli anni '20 e '30, avanza la seguente riflessione, in cui si sofferma sull'aspetto di

¹ Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971: 23.

² Ruiz Casanova, José Francisco, 2000.

³ Petrelli, Micla, 2009: 18 individua l'attenzione al tema culturale della traduzione in quegli anni come rivelatore di una necessità, di «un bisogno ben preciso: fornire un orizzonte culturale di comprensione al movimento di rinascita della storia e della tradizione spagnole». L'interesse per la traduzione ha natura storico-politica, perché dettato da una ricerca, sul piano sia individuale degli intellettuali dell'epoca sia nazionale, identitaria in una connotazione di respiro europeista. Una tale apertura in tal senso, impostata dagli intellettuali della Generación del '98 e proseguita con la Generación del 1914, trova nella traduzione uno strumento di avvicinamento culturale alla realtà europea. Si veda Zambrano, María 2000.

distanziamento attribuibile alla traduzione: «La traduzione stessa [...] si nutre di distanza, favorisce la lontananza e la percezione delle diversità. Il lettore può sperimentare dinanzi ad una traduzione una insospettabile estraneità rispetto alla propria lingua madre. Se da un lato il tradurre è pratica che abolisce le differenze da una lingua all'altra, dall'altro le rivela maggiormente, “grazie alla traduzione”, scriverà il poeta messicano Octavio Paz nel saggio *Traducción: literatura y literalidad*, ci rendiamo conto che i nostri vicini parlano e pensano in modo diverso dal nostro. A un estremo, il mondo ci si presenta come una collezione di eterogeneità; dall'altro come una sovrapposizione di testi, ognuno leggermente diverso dal precedente: traduzioni di traduzioni di traduzioni. Ogni testo è unico e, contemporaneamente, è la traduzione di un altro testo»⁴.

La storia della traduzione è legata al grande dilemma, che in parte è anche un falso problema, del modo del tradurre⁵, nel rispetto del codice linguistico di partenza, o al contrario, in piena osservanza del sistema di arrivo. Ruiz Casanova evidenzia come già tra i poeti romantici in Spagna, nonostante lo scetticismo sulle possibilità del rispetto della fedeltà traduttiva, si configura un'idea pienamente moderna della traduzione. L'impegno in tal senso di Blanco White viene commentato in modo entusiastico nel dire: «La traducción, para Blanco White, no fue tanto un medio de vida-practicado por los emigrados españoles-como una forma de divulgación, en Inglaterra, de la cultura clásica española, y en español, de algunos textos extranjeros que personalmente le interesaron»⁶. Sembra degno di nota al riguardo il commento che lo stesso Casanova presenta, in forma di introduzione alla principale modalità traduttoria intrapresa dai poeti/traduttori moderni, sulle traduzioni che si svolgono nel corso della seconda metà del XIX secolo. Ne dice infatti che «no otra cosa, pues, que la afinidad estética [...] comienza a perfilarse como condición principal del traductor moderno»⁷. La traduzione del resto aveva avuto una lunga evoluzione nel corso della storia, con fasi segnate da finalità diverse del lavoro di traduzione. E, nel novero degli autori di generi letterari diversi che si dedicarono anche alla traduzione, per l'auge che una determinata lingua e cultura dominanti, in special modo la francese, dovettero avere in quel periodo storico, rientrano autori protagonisti dell'orgoglio culturale nazionale spagnolo quali B.Pérez Galdós, che tradusse dall'inglese, Eduardo López Bago, Hermenegildo Giner de los Ríos, che tradusse dal francese,

⁴ Ivi: 21. Si rimanda a Paz, O. 1996: 26.

⁵ Sull'argomento i riferimenti sono molteplici. Si rimanda al paragrafo 3 in questo cap. Attenzione particolare alla pratica traduttiva e alla trasposizione dai principi teorici agli aspetti pratici presta Ulrych, Margherita, *Translating Texts. From Theory to Practise*, Rapallo, Cideb, 1992.

⁶ Ruiz Casanova, 2000: 410. Sul ruolo di B.White come traduttore e critico si veda almeno Peñas Ruiz, Ana, *Blanco White, Shakespeare y las ideas literarias de los exiliados españoles en Londres*, in “Dieciocho. Hispanic Enlightenment”, vol. 34, n.1, 2011: 45-66.

⁷ Ruiz Casanova, 2000: 422.

ancora dal francese Emilia Pardo Bazán, come anche Clarín, quest'ultimo traduttore di Zola⁸. Forma di divulgazione, la cui grande auge era di certo determinata anche dalla bravura di tali esimi traduttori. A tal proposito pare interessante la posizione che Clarín mantenne sulla traduzione, lui che nel suo articolo “Las traducciones” si sofferma sugli esiti di una fase storica di entusiasmo traduttivo, per cui Casanova riporta simili considerazioni: «Cuando en un país hay un renacimiento literario, uno de los síntomas principales es un gran trabajo de asimilación, mediante el estudio que hacen los más insignes escritores nacionales de los libros extranjeros, pasando a los propios los dechados de arte que nacieron fuera de la patria»⁹. Certo a determinare la scelta di tradurre opere straniere contribuiscono una ovvia serie di fattori extraletterari quali «la relajación de la censura, el desarrollo y proliferación de imprentas, editoriales, periódicos y revistas, la evaluación y determinación de los factores que caracterizan el ocio de las clases populares de la época, e incluso su nivel económico y cultural o las campañas de lectura y grado de alfabetización»¹⁰. L'elenco di autori-traduttori nel XIX secolo si amplia a dismisura, per la predisposizione culturale del tempo determinata anche dalla confluenza dei fattori indicati.

L'ampia distanza tra traduzione puramente servile e dettata da esigenze contingenti e l'opera in traduzione avente a fondamento una solida base ideologica fornisce un primo elemento di indagine dell'opera in traduzione di Cernuda¹¹. Si tratta di una differenza fondamentale, che comincia ad essere in piena auge nel XVIII secolo, quando l'industria editoriale, con la volontà d'ampliamento delle conoscenze conseguente al periodo illuministico, comincia ad avere un fervente ritmo produttivo. Una interessante testimonianza di questo fenomeno si riscontra nel commento di Ruiz Casanova, il quale considera: «Desde el siglo XVIII, básicamente, podemos percibir cómo la dedicación de los traductores va bifurcándose entre aquellos que traducen según la exigencia editorial y del mercado literario y aquellos otros que vierten, en esencia, la obra de los autores que desean ver incorporados a la lengua española: una cosa serán, por ejemplo, las

⁸ Si veda almeno Prado, Javier del, *Lo que Clarín dice y lo que acalla en su traducción de Zola*, in Donaire, M.Luisa-Lafarga, Francisco (ed.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, 1991: 175-188.

⁹ Ruiz Casanova, José Francisco, 2000: 424.

¹⁰ Ivi: 425.

¹¹ La traduzione in quel tempo e in quel contesto diventa per molti scrittori un mezzo di sostentamento. Benché sarebbe errato intravedere solo un proposito lucrativo nello scrivere in esilio. La storia spagnola degli ultimi due secoli conosce anche un'altra emigrazione in cui si registra una situazione simile a quella d'epoca romantica. Ruiz Casanova 2000: 406-421 al riguardo mette in guardia nel dire che «la emigración española del primer tercio del siglo XIX tiene rasgos que la hacen diferente de otras posteriores como la de la Guerra Civil española de 1936-1939. La primera fue exclusivamente europea; sus protagonistas vivieron fundamentalmente en Francia e Inglaterra, mientras que en la del siglo XX estos países fueron, en muchos casos, una primera etapa en el exilio transatlántico. No son, pues, comparables las situaciones de José María Blanco-White en Inglaterra con las de Luis Cernuda en este país o, años más tarde, en México. Y no lo son porque el mundo de habla hispana de comienzos del siglo XIX no es el de mediados del siglo XX: las posibilidades editoriales y de difusión de las obras habían variado más que sustancialmente en lo que respecta a la América de habla hispana». Le traduzioni svolte durante l'esilio liberale spagnolo furono soprattutto dal francese, con versioni anche di opere inglesi. La seconda metà del XIX secolo vede la presenza di molti scrittori che si dedicheranno alla traduzione da autori stranieri.

traducciones que de Keats, Blake, Marwell o Yeats realiza Luis Cernuda e incorpora a sus estudios literarios, bajo el título de *Poesía y literatura* (1960); y otra, muy distinta, las traducciones que de Fernández, Merimée, Saint-Pierre y otros realizó entre 1932 y 1934»¹². La situazione storica della Spagna rispetto all'ambito internazionale nel periodo in cui Cernuda opera, vale a giustificare delle distinzioni ben nette con cui Ruiz Casanova dimostra e motiva come tale divisione non solo sia notevole nel XX secolo, ma sia ben evidente per ciò che riguarda la traduzione poetica in particolare.

È correttamente esplicativa, a riguardo, la notazione seguente: «La historia literaria de este siglo está marcada por las fechas de la contienda civil, de modo que todas las periodizaciones parten de un doble criterio: por una parte el *antes* y el *después* del año de 1939; por otra, la agrupación selectiva de autores según los patrones canónicos del concepto de generación. En cuanto al primero, debe tenerse en cuenta que el final de la guerra supuso el advenimiento de una implacable depuración literaria en forma de censura, tanto personal como en cuanto a las obras, que respondía a los criterios conservadores, nacionalistas y católicos del orden que se impuso. A partir de 1939 existen dos expresiones literarias en lengua española [...]: la literatura oficial, escrita por autores afines al régimen franquista o por aquellos que sufren de forma más o menos lacerante su estancia en la Península; y, más allá de nuestras fronteras, la literatura de los exiliados, escrita y publicada en la mayor parte de los casos en tierras americanas. [...] de modo que la historia de la literatura del siglo XX está regida por los límites temporales impuestos por la dictadura y suele ser frecuente encontrar que manuales y obras generales distribuyen el siglo en tres etapas: 1900-1939; 1939-1975 y de 1975 en adelante»¹³. L'altro criterio che Ruiz Casanova commenta è quello che definisce come «concentración generacional»¹⁴, per cui si conviene sulla divisione generazionale consueta tra modernisti, generazione del '98 e seguenti, come contemplato nei volumi di storia della letteratura spagnola.

A proposito della condizione dell'esilio quale condizione di vita e di lavoro che dovette riguardare un numero non esiguo di intellettuali e letterati spagnoli oltre che Cernuda, sembra di tutto interesse la posizione che in termini di opportunità di apertura culturale del fenomeno traduttivo presagisce Claudio Guillén nel dire: «El exilio pasa a ser, más que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona. Lo fundamental no es que nos

¹² Ivi: 455.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi: 456.

hallemos ante una ficción o un hecho histórico, sino el que una suerte de experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura»¹⁵.

Nel considerare l'avvicinamento di Cernuda alla traduzione, oltre alle possibilità di restituzione semantico-formale dettate dalla distanza di codice linguistico e dalla incompleta affinità strutturale, i cui aspetti saranno dettagliati nei singoli capitoli dedicati, è fondamentale tener conto dei margini restrittivi dettati dallo spettro contestuale storico-culturale, la cui incidenza è in qualche caso determinante. A tal riguardo lo stesso Ruiz Casanova osserva: «Si una de las consecuencias de la anulación del régimen de libertades fue el exilio, otra fue la censura moral e ideológica que se aplica a la escritura, cuestión èsta que llega-como no podría ser de otro modo-también a las traducciones. Y así como para Steiner, al estudiar la historia de la traducción deben contemplarse “las necesidades y oportunidades psíquicas” que determinan el acto de traducir, al circunscribirnos al siglo XX y a España han de tenerse en cuenta también los factores históricos señalados»¹⁶.

Anche l'approccio di studio su un singolo autore e sulle modalità applicative nell'opera di traduzione, non può prescindere dalla necessità, per ciò che riguarda la situazione storica specifica della Spagna del tempo, di considerare una delimitazione temporale in diversi periodi, ognuno dei quali con le proprie idiosincrasie, per cui Ruiz Casanova osserva: «el estudio de la historia de las traducciones al español en el siglo XX debería distinguir al menos las tres franjas cronológicas citadas (de 1900 a 1939; de 1939 a 1975; y de 1975 en adelante)»¹⁷. Con delle variabili per cui nel primo periodo si registrano opere in traduzione di autori spagnoli e di autori ispanoamericani svolte sul territorio nazionale. Nel secondo periodo invece, da una parte si registrano traduzioni realizzate da autori spagnoli nella penisola, dall'altra traduzioni realizzate da autori spagnoli in esilio, e traduzioni realizzate da autori ispanoamericani, in una prospettiva di azione molto variegata.

Il momento storico nel quale Cernuda comincia ad operare come poeta, e poi a dedicarsi alla traduzione, di poeti francesi inizialmente, corrisponde a una fase di piena irruzione della cultura francese in traduzione in Spagna. Con l'incursione del Modernismo in Spagna, con l'arrivo di Ruben Darío, la cui pubblicazione di *Azul* nel 1888 è da considerarsi tra i più alti esempi del Modernismo, si inaugura l'auge della poesia parnasiana e simbolista sul territorio nazionale. Il Modernismo costituisce pertanto la via di introduzione della cultura francese in Spagna. Gli autori spagnoli che si dedicarono in quegli anni alla traduzione dei più noti poeti francesi furono molti¹⁸.

¹⁵ Guillén, Claudio, *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets (Marginales, 170), 1998: 59 individua il momento storico come fase fondamentale di cambiamento ontologico e conoscitivo nel percorso storico nazionale.

¹⁶ Ruiz Casanova, 2000: 456.

¹⁷ Ivi: 457.

¹⁸ Un dettagliato elenco è fornito, tra gli altri, anche da Ruiz Casanova, ivi: 464-477, con indicazione dei poeti francesi in maggiore voga, con particolare attenzione ai primi cultori della poesia verlainiana.

Una particolare fioritura della traduzione in ambito europeo e nazionale comincia a delinearsi, si diceva, già nel corso della fine del XIX secolo. Non pare casuale che coincise con l'apertura europea inaugurata dai maggiori spiriti krausisti¹⁹. Ruiz Casanova annovera l'opera di traduttore portata avanti da Miguel de Unamuno²⁰, ma anche quella di Ramón María del Valle-Inclán, dei fratelli Machado, tra gli altri.

Proliferano le traduzioni da autori tedeschi, come anche da inglesi e francesi²¹. E quando Luis Cernuda comincia a dedicarsi alla traduzione dal francese, esiste un fertile *humus* a costituire anche una valida base comparativa per la realizzazione di un prodotto letterario maturo ed autonomo.

Oltre ai grandi nomi di poliedrici autori già menzionati, proprio tra i contemporanei di Cernuda e suoi mentori, si ritrovano validi e più immediati riferimenti. Primo tra tutti Juan Ramón Jiménez²², che nelle sue traduzioni da autori tanto europei come nordamericani svolse le sue scelte confidando su criteri di somiglianza estetica, in funzione dell'organizzazione di un prodotto letterario unitario, di riformulazione poetica ma non estraniante rispetto alla possibile uniformità della propria opera. La posizione di Jiménez rispetto a possibili restrizioni sulle scelte di tradurre sono chiare e innovative, e il poeta moguereno non ne fece mai mistero. Ruiz Casanova le riporta con puntualità nel dire: «Únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es... que lamentamos que no sea aquello expresión nuestra. Entonces le damos-debemos darle-forma propia en nuestra lengua, para que aquello sea un poco de uno»²³. Una simile considerazione merita particolare riguardo, per quanto inaugura un atteggiamento che si vede, come si intende dimostrare, pienamente riflesso nell'approccio cernudiano alla traduzione.

Scorrendo le pagine critiche di Ruiz Casanova, continua il novero di poeti, spagnoli e anche ispanoamericani, che si dedicarono alla traduzione da autori europei. Per cui lo studioso menziona poi, con particolare riguardo, proprio i poeti della Generazione del '27. La cui irruzione nel

¹⁹ L'accesso alla lingua e alla cultura tedesca era spesso mediato da krausisti come Ángel del Pino Sarda, da cui prese le prime lezioni su autori tedeschi ed inglesi Jiménez, in González Ródenas, Soledad, *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*, Sevilla, Universidad, 2005: 85.

²⁰ Di questi Ruiz Casanova, *ivi*: 473-75, riconosce in particolare l'impegno nel divulgare l'opera di italiani come Leopardi, sottolineando come «las traducciones que realizó Unamuno respondían a dos motivos principales: bien el económico, bien el ideológico», spiegando quest'ultimo con la particolare vicinanza di alcuni autori nelle scelte tematiche. L'attività di Unamuno traduttore è definita da García Blanco, Manuel, *Unamuno traductor y amigo de José Lázaro*, in "Revista de Occidente", n.19, ottobre 1964: 97-120, p. 98, come «poco conocida y a la que se entregó de un modo sistemático y agobiador durante unos años de su vida, los comprendidos entre 1892 y 1901».

²¹ Ruiz Casanova, 2000: 474.

²² Su Jiménez traduttore si consideri almeno Pérez Romero, Carmen, *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*, University of Michigan, Juan Ramón Jiménez Fundación, 1999 e Young, Howard T., *Juan Ramón Jiménez and the poetry of T.S.Eliot*, in "Renaissance and Modern Studies", vol.25, n.1, 1981: 155-165.

²³ Ruiz Casanova, 2000: 479.

panorama culturale nazionale presenta diversi aspetti di originalità per convenire questi unanimemente nel rispetto di alcune norme procedurali di composizione poetica, che perseguono anche nell'impegno parallelo di traduttori²⁴. Alcuni infatti 1) inaugurano il loro impegno poetico nell'ambito delle avanguardie letterarie degli anni 1917-18²⁵; 2) per la maggior parte sono poeti che traducono altri poeti, dal francese, dal tedesco e dall'inglese. 3) Trovano un ampio margine di diffusione non solo dei prodotti autoriali, ma anche delle opere tradotte, nelle numerose riviste dell'epoca, che testimoniano il grande fermento culturale di quegli anni²⁶. E ancora, 4) si tratta di poeti che costituiscono un gruppo unito, molti di essi legati da vincoli di amicizia o dalla partecipazione ad eventi culturali-celebrativi di ampia risonanza anche internazionale. Destinati, in alcuni casi, a condividere esperienze simili a conseguenza della guerra civile e della fase dell'esilio. La traduzione nel XX secolo assume i tratti di una disposizione artistica consuetudinaria. Comincia ad essere avvertita come una necessità divulgativa. Aspetto questo che ha forti radicamenti storici e sociologici. In un tempo di stravolgimenti l'ancoraggio al passato è avvertito come inevitabile. È la creazione di un ponte di connessione tra sistemi culturali per il raggiungimento di obiettivi simili. Se diverse correnti teoriche si sono avvicinate nel corso dei secoli, è pur vero che il XX viene considerato come "l'epoca della traduzione"²⁷, a giustificazione del grande fermento verificatosi in tal senso. L'identificazione della traduzione come "mezzo di propagazione", in osservanza di un principio di utilità, è tanto più attuale nella congerie culturale del primo Novecento, quando anche tra i contemporanei di Cernuda si riscopre l'importanza della memoria culturale²⁸, e si acquisisce consapevolezza del proprio passato storico.

²⁴ Uno studio sulle traduzioni dei poeti del '27 è svolto da Munárriz, Jesús 2008.

²⁵ Ruiz Casanova, 2000: 479.

²⁶ Ivi: 480.

²⁷ Ivi: 17. O.F.Babler, nel breve saggio dal titolo "Poe's *Raven* and the Translation of Poetry", pp. 192-200, in James S.Holmes 1970: 193 considera: «The translator is one of the most important and the most effective agents of cross-cultural contact in our intellectual commerce with the literatures of other lands. The plain fact is that our culture owes to translations an essential part of what it is and that modern civilization cannot dispense with translating». A proposito dell'aspetto funzionale che l'attività traduttoria riveste, J.C.Santoyo 1989:20 ne parla in questi termini: «En otro orden de cosas, la traducción se revela en la actualidad como el más eficiente sistema de transmisión de cultura, en el sentido más extenso de esta palabra». Continuando così, *ibidem*: «La traducción ha sido y es uno de los engranajes clave de la máquina de la cultura». In generale la posizione di questo critico nei confronti non tanto dell'idea di traduzione quanto della funzione del traduttore, risulta essere abbastanza scettica, avvicinandosi all'idea che ne ebbe Ortega y Gasset. La commenta, *ivi*: 23, infatti in questi termini: «Pero su miseria es también inconmensurable, porque, salvo excepciones mínimas, los traductores olvidan su ética profesional y se convierten en forajidos descarados de las letras y las ideas».

²⁸ Esempio significativo di questo è la riattualizzazione di Góngora nelle traduzioni, che se ne fanno anche oltre i confini nazionali. A riguardo si consideri almeno Dehennin, Elsa, *Le résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.

1.2 *Excursus* storico e studi teorici sulla traduzione

La traduzione si configura come una modalità di comunicazione, implicando il trasferimento da un codice linguistico ad un altro. Si definisce, nel senso ampio di transcodificazione e di trasposizione intralinguistica, e in prima istanza come naturale trasposizione dal piano cognitivo a quello verbale. Per cui implica l'instaurarsi di un rapporto relazionale tra sistemi linguistici tra i quali si determina lo spostamento dell'atto comunicativo, del testo.

Gli studi teorici, che saranno molto più tardi rispetto alla pratica traduttiva, risalgono solo al I secolo a.C. con le teorizzazioni ciceroniane²⁹, posizione, quella ciceroniana, confermata pochi anni dopo da Quinto Orazio Flacco nella sua *Ars Poetica*. L'originario concetto romano di traduzione coincide con quello di *imitatio*. I romani colti conoscevano il greco, pertanto la riproduzione del testo originale si giustificava col voler dar prova di capacità creativa e di emulazione dei grandi classici. E la voce autorevole di S. Girolamo, grazie al quale si conseguono le prime conquiste teoriche orientate alla trasmissione del senso nella traduzione³⁰, sono avveniristicamente dirette alla valorizzazione del sistema linguistico di arrivo. Gli studi teorici umanistici di Leonardo Bruni³¹ costituiscono poi un importante approdo all'idea della traduzione come interpretazione, implicante la cura filologica nella restituzione del testo originale. La definizione di una prassi del tradurre in tal caso rende ragione della precisazione di G.Folena per cui «non è possibile parlare di storia della traduzione senza tener conto dei contributi originali e spesso decisivi offerti dall'Umanesimo italiano per la formazione dell'idea del tradurre in tutta la cultura europea moderna»³². Oltre il XVI secolo, in cui il dibattito sulla traduzione è animato dalla scelta delle lingue vernacolari rispetto alla predominanza del latino, configurandosi la problematica in termini politici, un riferimento determinante sul nodo tematico del tradurre diviene l'opera di Friedrich Schleiermacher, del 1813³³.

²⁹Steiner, George, 1975. Cicerone nel *Libellus de optimo genere oratorum* sostiene, è noto, di preferire tradurre non *verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*. A tal riguardo si rimanda a Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, [1973]1991 e a Vega Cernuda 2003.

³⁰ Si consideri a riguardo almeno Vega Cernuda, Miguel Ángel (ed.) *Una mirada al taller de San Jerónimo: bibliografías, técnicas y reflexiones en torno a la traducción*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

³¹ Viti, Paolo (ed.), *Sulla perfetta traduzione*, Napoli, Liguori, 2004, riporta l'idea bruniana della traduzione come fondamentalmente ermeneutica. Ma l'idea trasmessa col trattatello *De interpretazione recta*, risulta originale e innovativa in quanto, come riporta Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991: 65: «lo stile individuale è *vultus animi* e l'immedesimazione con lo stile dell'originale che rappresenta l'obiettivo supremo di chi traduce è immedesimazione con la personalità dell'autore».

³² Ivi: 70. Per Coseriu, Eugenio, *Zur Sprachtheorie von Juan Luis Vives*, Heidelberg, Kerle, 1971, la storia del concetto moderno del tradurre ha inizio con il grande umanista spagnolo.

³³ Schleiermacher, Friedrich, *On the Different Methods of Translating*, in Venuti, Lawrence, *The translation studies reader*, London, New York, Routledge, 2004: 43-63. Teologo e filosofo. Nella sua prima conferenza del 1813 "*On the Different Methods of Translating*", distinse tra metodi di traduzione che "avvicinavano lo scrittore al lettore", come la trasparenza; e quelli che avvicinavano il lettore all'autore come un'estrema fedeltà alle caratteristiche straniere dei testi di partenza, riducendo così le possibilità traduttorie sostanzialmente a due, la traduzione addomesticante o quella straniente. Schleiermacher era chiaramente a favore dell'ultimo punto di vista. Tuttavia, il motivo della sua preferenza non era dovuta tanto al desiderio di accogliere lo straniero, ma piuttosto all'inclinazione nazionalista di opporsi al dominio culturale francese e di promuovere la letteratura tedesca.

È da questo periodo storico che la traduzione, da prodotto collettivo, in cui l'aspetto autoriale non riveste ancora importanza, riconoscendosi come molto labile il criterio dell'*auctoritas*, diventa prodotto pienamente individuale, che comincia a fissarsi nell'ambito dell'esperienza personale del singolo traduttore, con un inquadramento molto più ristretto e circoscritto, orientato in senso funzionale rispetto alla volontà di chi traduce e di una base ideologica di riferimento nella cultura di arrivo. Il che predispone ad un ampliamento del patrimonio culturale sempre più transnazionale.

In alcune epoche storiche e contesti culturali di incontro, la traduzione svolgeva un'importante funzione politica. Basti solo citare la funzione che la *Escuela de Traductores de Toledo* svolse durante il regno di Alfonso X per avere un'idea del ruolo, di trasmissione e di ampliamento del patrimonio culturale, che si ebbe in un contesto di convivenza tra culture diverse.

A chiunque non sia totalmente all'oscuro di studi linguistici traduttologici è ben nota la disparità, che persiste, tra l'assiduità del tradurre nella storia e il fiorire, molto più recente, di una sistematizzazione euristica programmatica. L'aspetto caratterizzante la traduzione è stato, fino a tempi recenti, la non scientificità del processo.

Se la traduzione, intesa come versione da un sistema linguistico ad un altro, può vantare diversi millenni³⁴, non così gli studi teorici. La traduttologia introduce lo studio scientifico sui testi. Cominciando inizialmente all'ombra degli studi linguistici, ed evolvendo molto più recentemente come disciplina autonoma. Gli studi teorici sulla traduzione in epoca romantica, momento storico di grande impulso che derivava dagli studi linguistici, tendono a privilegiare, rispetto alla traduzione come attività meccanica, l'idea di un'attività creativa, per cui eminente è la posizione teorica di Goethe³⁵ che, nel *West-Ostlicher Divan* del 1819 ricorre a criteri estetici per distinguere tra tre diversi tipi di traduzione: 1) il trasferimento nel senso del testo d'arrivo; 2) l'appropriazione per sostituzione; 3) il conseguimento dell'identità assoluta tra testo originale e testo tradotto.

Il XX secolo vede la piena redenzione della traduzione, dall'esser considerata come la branca minore della Linguistica e della Letteratura comparata, all'affermazione come disciplina autonoma, con un ambito di ricerca proprio. Il traduttore assurge quindi, in epoca contemporanea, al ruolo di autore, rivendicando una sempre maggiore autonomia rispetto alla mera traduzione di servizio, in cui i bracci delle possibilità versificatorie sono orientati o al rispetto del testo fonte o, viceversa, al rispetto della coerenza nella restituzione del testo d'arrivo.

³⁴Newmark, Peter, Frangini, Flavia (trad.) *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988: 17 riporta che le sue tracce risalgono al 3000 a.C. Si veda a riguardo anche García Yebra, Valentín, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982.

³⁵Dopo una laboriosa gestazione uscì nel 1819 il *Westöstlicher Divan*, dettato anzitutto dall'amore, tanto forte quanto dolorosamente votato a una cosciente rinuncia, per Marianne von Willemer, giovanissima poetessa. È il solo complesso di poesie pubblicato da Goethe in unico volume, e costituisce l'eccezionale testimonianza di una volontà e di una capacità di rinnovamento che attingevano alle più varie esperienze di vita e di cultura, recuperate attraverso un procedimento selettivo accorto e costante.

In tal senso comincia ad imporsi un'idea di traduzione nella sua natura mai statica, ma sempre dinamica. Etimologicamente è possibile riconoscere facilmente tale dinamismo, sia nell'impiego preposizionale del “tra”, sia anche nel tema verbale che richiama l'ambito semantico del portare, dello spostare.

Franco Buffoni lamenta che durante il convegno dal titolo “La traduzione del testo poetico” del 1988, la definizione di “traduttologia”³⁶ non fu ben accettata dal pubblico presente, nonostante le considerazioni sull'autonomia conquistata dalla traduzione rispetto agli studi linguistico-teorici³⁷. Il termine *Translation Studies* venne per la prima volta usato da James Holmes nel suo saggio *The Name and the Nature of Translation* del 1972. Denominazione che dovette sembrargli corretta per il carattere al contempo descrittivo e teorico di tali studi, finalizzati cioè a descrivere il fenomeno della traduzione in base all'esperienza personale, e a stabilire i principi generali mediante i quali tali fenomeni possono essere spiegati. La puntualizzazione sullo stato attuale degli studi di traduzione e la loro presente evoluzione, vale anche a definire il livello di integrazione con altre discipline, in seno alle quali si sviluppa. Proprio come qualsiasi elemento non assume significazione se non in un contesto relazionale, anche gli studi sulla traduzione acquisiscono una propria progressiva identificazione solo in una delimitazione del campo di ricerca di discipline affini.

È riconosciuto infatti che fino a tempi recenti non esisteva una etichetta comune tra gli studiosi di linguistica per definire una disciplina dalle tante affinità con la Linguistica, la Filologia, la Semiotica. La restrizione terminologica si deve pertanto a James Holmes³⁸. E negli anni '70 sono diversi gli studiosi che introducono la disciplina ricercandone gli elementi di autonomia rispetto a campi di ricerca interrelati³⁹. La definizione di *Translation Studies* pare la più appropriata perché implica un riferimento sia all'ambito teorico che a quello applicativo della traduzione⁴⁰. La disciplina dei *Translation Studies* pertanto è da considerarsi come studio integrativo, in cui confluiscono i contributi delle discipline linguistiche, a fornire una terminologia di base che è trasferibile e condivisa da un settore di studi tangenziale. A conferma della rilevanza dell'aspetto

³⁶F. Buffoni (ed.) *Traduttologia I e Traduttologia II*, 2 voll., 2005: 1, Edizioni del Poligrafico-Zecca dello Stato e Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Si trattava di un termine in uso e coniato dal 1963 in *Les problèmes théoriques de la traduction* da George Mounin, Parigi, Gallimard, 1963.

³⁷A proposito della convergenza degli studi linguistici sulla traduzione, fondamentale è la comparsa della teoria linguistica desaussuriana inaugurata con la pubblicazione del *Cours de linguistique générale* del 1916. I concetti di *langue* e *parole*, di diacronia e sincronia, di sistema e lingua parlata inaugurano una fase di studio rigoroso e sistematico, come non era accaduto in passato. E punteggiano tali studi delle prime dicotomie che costituiscono uno degli aspetti definitori della traduzione stessa.

³⁸Holmes, James, *The Name and the Nature of Translation*, saggio pubblicato nel 1972, nel quale viene utilizzata per la prima volta l'espressione “Translation Studies”. Holmes considera questa la definizione appropriata per una disciplina che si pone due obiettivi: descrivere il fenomeno della traduzione secondo l'esperienza personale (*descriptive translation studies*), e stabilire i principi generali attraverso cui detti fenomeni possono essere spiegati (*theoretical translation studies*).

³⁹Si veda a riguardo Vázquez-Ayora, Gerardo, *Introducción a la Traductología*, Georgetown University, 1977.

⁴⁰Lo schema elaborato da Toury, Gideon 1995 sugli studi intorno alla traduzione rimanda allo stesso modello teorico.

relazionale per cui niente risulta assolutizzabile, è l'osservazione su tali studi avanzata da Mary Snell-Hornby. Non a caso Snell-Hornby, consapevole di questo, osserva: «translation studies is essentially concerned with a web of relationship, the importance of individual items being decided by their relevance in the larger context of text, situation and culture»⁴¹.

Tra gli studi specialistici infatti, ad orientare una più puntuale definizione delle prospettive, è intervenuta la Linguistica testuale⁴². La definizione di testo, al di là della concettualizzazione della frase come unità di base, vale anche come unità minima di traduzione. Anche gli studi buhleriani e jakobsoniani, sulla teoria della comunicazione, hanno offerto il supporto orientativo, contestualizzando l'oggetto della sua analisi, il testo, individuato nel contesto specifico d'appartenenza.

La traduzione è stata oggetto di puntuali teorizzazioni negli anni '60, con la Scuola di Tel Aviv nei suoi due massimi esponenti Gideon Toury⁴³ e Itamar Even-Zohar⁴⁴. Entrambi seguono il pensiero di Jurij Lotman⁴⁵, il quale iscrive il testo in un contesto culturale proprio nel dire: «Il testo in generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto, storicamente determinato o convenzionale. Il testo esiste come contragente di elementi strutturali extratestuali, è legato ad essi come i due termini di un'opposizione [...] La carne reale dell'opera letteraria consiste di un testo [...], del suo rapporto con la realtà extratestuale-con la realtà, con le norme letterarie, con la tradizione, con il sistema delle credenze. È impossibile una percezione del testo avulsa dallo

⁴¹ Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 1988: 36. In linea con la comparatistica tradizionale, tende a estendere il concetto di critica generica anche alla traduzione, ipotizzando che la critica della traduzione sia semplicemente una critica letteraria applicata alla traduzione.

⁴² Coseriu, Eugenio, Di Cesare, Donatella (trad.) *Linguistica del testo: introduzione a una ermeneutica del senso*, Roma, Carocci, 2001.

⁴³ Gideon Toury, *Communication in Translated Texts*, Tel Aviv, Porter Institute, 1980. Gideon Toury è sempre stato in prima linea per trovare una teoria della traduzione ed è stato uno dei primi a concepire la traduzione come una materia a sé stante e come oggetto di ricerca. In questo libro Toury riflette sull'importanza del metatesto e di tutto ciò che comporta, così allontanandosi dalle teorie più tradizionali. Diversamente dai tradizionalisti Toury mette in primo piano la cultura ricevente alla quale il testo tradotto deve innanzitutto rispondere. Le traduzioni devono soddisfare i bisogni della cultura ricevente che a sua volta influisce sulla stesura del testo tradotto. Il fattore culturale ha molta importanza ed è anche per questo motivo che l'interesse s'incentra sulle norme descrittive e sugli studi descrittivi che, contrariamente alle norme prescrittive e agli studi teorici, analizzano il prodotto dell'attività traduttiva nel mondo reale. Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins, 1995.

⁴⁴ Even-Zohar, Itamar, *In Search of a Theory of Translation* in 1980. Toury ridefinì e aggiornò il modello in *Descriptive Translation Studies and Beyond* pubblicato nel 1995. In Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995. Il volume comprende testi di diversi autori tra cui Even-Zohar e Toury, per i quali l'obiettivo primario è studiare il processo traduttivo prescindendo da ogni prescrizione. L'autore è tra i primi a considerare i testi letterari in traduzione in termini di sistema.

⁴⁵ Lotman Jurij Michajlovič (San Pietroburgo, 28 febbraio 1922 – Tartu, 28 ottobre 1993), linguista e semiologo russo, fondatore della culturologia. Ha guidato la scuola di semiotica di Tartu-Mosca fino alla sua morte. Ha definito il concetto di semiosfera in un saggio del 1985 intitolato appunto *La semiosfera*. Lotman non era un semiologo puro: era uno storico della letteratura russa moderna e un comparatista che seppe far tesoro dei suggerimenti dei Formalisti, di Bachtin, degli strutturalisti. Il suo stesso concetto dell'opera letteraria come "modello del mondo", o quello delle lingue della cultura che circondano concentricamente l'opera d'arte costituendone la ricchezza, sono ben lontani e al di sopra di qualunque ortodossia semiotica.

“sfondo” extratestuale»⁴⁶. E una trattazione complessa della traduzione come problema interculturale è posta anche da G.Steiner con la pubblicazione di *After Babel* nel 1975⁴⁷.

Con la pubblicazione nel 1990 di *Translation, History and Culture*⁴⁸, i teorici Susan Bassnett e André Lefevere introducono la svolta culturale del *cultural turn*⁴⁹. In una impostazione teorica che da allora orienterà l’approccio alla traduzione, viene introdotto il concetto di cultura come processo dinamico, implicante incompletezza, che richiede quindi una continua negoziazione⁵⁰, di cui la traduzione è portatrice. Dinamicità, negoziazione, sono i descrittori della concezione moderna della traduzione, orientata al processo, alla fase di “passaggio” più che all’entità del prodotto, e ad una produttiva conciliazione rispetto ad originarie posizioni assolutizzanti. In particolare S.Bassnett si sofferma sul fenomeno della traduzione come processo, culturalmente identitario ed egemonico, nel riflettere: «La traduzione non avviene mai in un *vacuum*, bensì in un *continuum*; [...] parte di un processo dinamico di *transfer* interculturale. [...] attività altamente manipolativa, [...] non è un’attività innocente e trasparente, [...] raramente, o addirittura mai, comporta una relazione di eguaglianza fra testi, autori o sistemi»⁵¹. Notevole è il contributo in tal senso di Benvenuto Terracini⁵² e di Gianfranco Folena⁵³. E, più recentemente, il contributo di Umberto Eco, ancora in ambito italiano, con *Dire quasi la stessa cosa* del 2003⁵⁴, che è orientato a possibilità di negoziazione, per cui il traduttore svolge il ruolo del negoziatore tra la cultura di partenza e quella di arrivo.

Uno studio che testimonia ulteriormente gli apporti della Linguistica alla Traduzione, quando il modello strutturalista di ascendenza desaussureiana viene applicato alla dimensione comunicativa del linguaggio, è quello avanzato da Roman Jakobson, che per primo differenzia gli ambiti settoriali specifici, distinguendo tra “traduzione intralinguistica”, “traduzione interlinguistica” e “traduzione

⁴⁶ Lotman Jurij M., *Il problema del testo*, in Nergaard 1995: 88-89. Per Even-Zohar 1995 la cultura è un insieme di sistemi integranti, per cui la traduzione, che alimenta la comunicazione interculturale, è condizionata da fattori sociali, ideologici, culturali, oltre che linguistici e letterari. È a lui che si deve la coniazione della *Polysystem Theory*. Anche la pubblicazione nel 1985 di Hermans, Theo (ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London-Sidney, Croom Helm, contribuisce all’orientamento della disciplina all’interno degli studi letterari. L’antologia di saggi di Hermans individua la traduzione come genere letterario a disposizione delle istituzioni sociali per manipolare la società al fine di costruire il tipo di cultura desiderata.

⁴⁷ Steiner 1984.

⁴⁸ Bassnett, Susan-Lefevere, André London, *Translation, History and Culture*, St.Martin’s Press, 1990.

⁴⁹ Testo rappresentativo della stretta relazione tra traduzione e letteratura è *Constructing Culture, Essay on Literary Translation* di Bassnett, Susan-Lefevere, André, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

⁵⁰ Nell’ambito dell’approccio funzionalista e della teoria del polisistema, Ovidio Carbonell, *The Exotic Space of Cultural Translation*, in Álvarez Roman-Vidal M.Carmen-Africa, “Translation, Power, Subversion”, Clevedon, Multilingual Matters, 1996: 93, si riferisce alla traduzione come “space of newness”, spazio in cui si determina la negoziazione tra dimensioni culturali diverse.

⁵¹ Bassnett, Susan-McGuire, Bandini, Genziana (trad.), *La traduzione. Teoria e pratica*, Milano, Bompiani, [1980] 1993: 2.

⁵² Mortara Garavelli, Bice (ed.) *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983.

⁵³ 1991.

⁵⁴ Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, si sofferma sulla “negoziiazione”, che definisce come «un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d’altro-e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione, alla luce dell’aureo principio per cui non si può avere tutto».

intersemiotica”⁵⁵. Di queste la speculazione teorica maggiore riguarderà la traduzione interlinguistica, considerata come la forma di traduzione più propria. In prospettiva internazionale i contributi sulla traduzione e lo studio integrato linguistico-traduttivo si moltiplicano con George Mounin⁵⁶, J.P.Vinay y J.Darbelnet⁵⁷, di impostazione strutturalista. Anche gli studi di N.Chomsky⁵⁸, con la grammatica generativo-trasformativa, valgono a fornire una terminologia e regole tassonomiche facilmente mutuabili agli studi sulla traduzione. La distinzione tra i concetti di struttura profonda e struttura superficiale, di competenza linguistica e competenza comunicativa, proficuamente introdotti dallo studioso, serviranno da base teorica per gli studi sulla traduzione. Rispetto alla fissità di certi assunti linguistici presenti nelle teorie chomskyane, Nida⁵⁹ elabora poi un concetto di “equivalenza dinamica” nella traduzione, per cui ciò che si intende perseguire non è l’equivalenza formale, ma un avvicinamento possibile, una adeguata approssimazione, indice di una predisposizione sempre più possibilista e discrezionale, ma anche segnale palese dell’avanzamento negli studi linguistici con la comparsa degli aspetti pragmatici e situazionali della comunicazione. Si tratta di un principio che avrà seguito, anche in ambito nazionale spagnolo, per fondarsi su criteri di buon senso e discrezionalità nella resa traduttiva⁶⁰. In particolare Nida associa al processo traduttivo fattori culturali e psicologici come condizionanti l’esito nel trasferimento dei significati, apportando in tal modo una visione antropologica del fenomeno, incentrato sull’individuo nel proprio contesto. Da cui procede anche la formulazione di un concetto di equivalenza non formale, ma relativa al conseguimento di un effetto simile a quello prodotto nell’originale, un’idea di equivalenza dinamica. Non il sistema lingua dunque, quanto l’aspetto pragmatico, comincia ad essere assunto quale definitivo di un indirizzo di correttezza traduttiva.

⁵⁵In Brower, R.A., *On translation*, Haward, University Press, 1959: 232-239, tr. it. Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972: 56-64.

⁵⁶ Mounin, Georges, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976. Discepolo di André Martinet e marxista si è occupato di storia della linguistica, semantica, semiologia, teoria della traduzione e relazione tra diversi ambiti d’espressione umana e società in chiave storica, specialmente intorno al Rinascimento italiano. È stato per molti anni capo redattore della rivista “La Linguistique”. *Teoria e storia della traduzione*. Nella vasta opera di ricerca che su tali problemi vede impegnati, oltre ai traduttori stessi, linguisti, logici e matematici si sentiva l’esigenza di uno studio che, sintetizzando i risultati di discipline diverse, offrisse un quadro della comunicazione interlinguistica. Con questo suo libro Georges Mounin tratta in modo sistematico i problemi della traduzione: l’autore esamina gli aspetti linguistici generali di semantica, stilistica, etnografia e teoria della comunicazione. E infine, viene indagato lo status giuridico, professionale e culturale del traduttore.

⁵⁷ Vinay, J.P. y Darbelnet, J., *Stylistique, compare du français et du l’anglais*, Paris-Montreal, Didier, 1958.

⁵⁸ Chomsky, Noam, *La grammatica trasformativa: scritti espositivi* (trad.), Torino, Boringhieri, 1975. In particolare gli studi fondativi sulla sintassi e l’introduzione dei concetti di struttura superficiale-struttura profonda, regole di trasformazione, competenza e attuazione sono tra i punti d’arrivo dei suoi studi, tra cui *La conoscenza del linguaggio: natura, origine e uso* (trad.), Milano, Il Saggiatore, 1985.

⁵⁹ Nida, Eugene A., *Towards a Science of Translating*, Leiden, E.J.Brill, 1964. Sono inoltre fondamentali lavori di collaborazione come Nida-Taber, Charles R., *The theory and practice of translation*, Leiden, E.J.Brill, 1969.

⁶⁰ In tal senso si orienta il lavoro di Rabadan, Rosa, *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad de León, 1991.

L'introduzione negli studi linguistici di concetti quali il contesto situazionale, il registro linguistico, con J.Firth⁶¹, rappresentano poi un grande contributo alla traduzione, per fondarsi sulla dimensione comunicativa del linguaggio, sull'attuazione pratica e non solo sulla speculazione teorica. Il successivo sviluppo in Germania degli studi linguistici da parte della Scuola di Lipsia⁶² contribuisce all'avanzamento anche degli studi sulla traduzione e delle varie teorizzazioni. È il passo definitivo nell'avanzamento della ricerca, per cui agli aspetti lessicali e sintattici dell'analisi linguistica si aggiungono i livelli superiori del testo e dell'analisi transfrastica. In una simile evoluzione succede anche che i principi e gli interrogativi degli studi iniziali progrediscono dando maggiore importanza ad una impostazione pragmatica, quella cui pervengono anche studiosi dell'ultimo decennio del XX secolo⁶³, rispetto a quella teorica delle origini.

Tra i contributi più recenti alla teoria della traduzione, Lawrence Venuti costituisce un caso controverso, per aver cercato di evidenziare come le teorie traduttive vigenti tradiscono il testo di partenza in quanto, essendo orientate al destinatario, tendono ad escludere e ad assottigliare le referenze culturali. A tal riguardo egli introduce le definizioni di traduzione "addomesticante" e "stranierificante", in base al grado di adattamento del testo alla cultura di arrivo e dichiarandosi contro la perdita di informazione del testo di partenza. Secondo L.Venuti⁶⁴ si dovrebbe favorire la stranierificazione mediante il ricorso a calchi e prestiti, al fine di non sacrificare gli elementi culturalmente connotati.

Anche gli studi letterari contribuiranno all'avanzamento delle teorizzazioni sulla traduzione. Nella denominazione si includono le ricerche avanzate da studiosi di Teoria della Letteratura, che Wellek individua come «el estudio de los principios de la literatura, de sus categorías y criterios»⁶⁵, la Letteratura comparata e la Storia della Letteratura. La traduzione nel XX secolo si profila come atto di cultura, in quanto il testo viene pienamente accettato come unità traduttiva. La storica diatriba tra traduzione letterale e traduzione libera viene subordinata ad altri fattori, per cui si privilegiano la cultura d'arrivo e il destinatario.

⁶¹ Firth, J.R. *Linguistic and Translation e Linguistic Analysis and Translation*, in Palmer (ed.), *Selected Papers of J.R.Firth 1952-1959*, London, Longman, 1968, rispettivamente pp.84-95 e 74-83.

⁶² Otto Kade, H. Vermeer, K.Reiss, A.Neubert, R.de Beaugrande e W.Dressler, questi ultimi con la pubblicazione di *Introduction to Textlinguistics*, London, Longman, 1981, sono solo alcune delle voci più eminenti della scuola.

⁶³ Nello studio di Morini, Massimiliano, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi, 2007, in cui si presentano diverse posizioni teoriche e un *excursus* storico sulla traduzione, l'autore ivi: 41-42 giunge all'idea che «in termini per metà novecenteschi e per metà umanistici, possiamo oggi dire che tradurre significa scrivere nella lingua d'arrivo un testo equivalente all'originale a tutti i livelli della strutturazione retorica (*inventio, dispositio* ed *elocutio*)», implicando una simile modalità traduttiva anche la possibilità di soluzioni chiaramente devianti. Si consideri anche Gentzler, Edwin, Ulrych, Margherita (ed.), Musacchio, M.Teresa (trad.), *Teorie della traduzione: tendenze contemporanee*, Torino, UTET, 1998.

⁶⁴ Sono principi teorici esposti in *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londra, Routledge, 1995.

⁶⁵ Wellek, R.-Warren, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, [1948] 1953.

Per la forte componente pragmatica che caratterizza la traduzione come inserita nel sistema cultura, condensato nel “prodotto testuale”, Theo Hermans affermava: «Translation used to be regarded primarily in terms of relations between texts, or between language systems. Today it is increasingly seen as a complex transaction taking place in a communicative, socio-cultural context. This requires that we bring the translator as a social being fully into the picture»⁶⁶. Una impostazione di tale tipo risaliva a Schleiermacher, il quale intese distinguere tra due diverse modalità traduttive, a seconda che il traduttore decida di avvicinare il lettore della traduzione al testo originale, oppure di avvicinare il testo originale al lettore⁶⁷.

Peter Newmark, nel soffermarsi sull'importante valore culturale della traduzione, da molti studiosi frequentemente messo in dubbio, rimanda al rapporto tra traduzione e cultura giustificando il notevole contributo della traduzione all'avanzamento culturale del dire: «non solo tutte le culture intellettuali e artistiche fiorenti sono in larga misura debentrici alla traduzione, [...] ma [...] molti tra i più grandi scrittori, soprattutto i poeti, hanno tradotto o scritto sulla traduzione. Fra gli autori tedeschi, si va da Goethe, che tradusse Diderot e scrisse molto sulla traduzione, ai Romantici e ai Simbolisti (in particolare George e Rilke), fino a Brecht e Böll. [...]; come ha dichiarato George Steiner, non c'è praticamente alcun poeta inglese o americano, a partire dai Vittoriani, che non sia stato anche un traduttore-si pensi in particolare a Joyce, Graves e Auden. La poesia, l'unica forma che fa uso di tutte le risorse del linguaggio, è stata considerata spesso intraducibile, eppure la traduzione poetica è antica e fiorente quasi quanto la poesia stessa»⁶⁸.

Sembra fondamentale anche la distinzione di tipologie testuali in funzione orientativa per la traduzione, in base alla funzione linguistica, di base Bühleriana, teorizzata da Katharina Reiss⁶⁹.

⁶⁶Hermans, Theo, *Norms and the Determination of Translation: a Theoretical Framework*, in Álvarez, Roman-Vidal, M.Carmen Africa, “Translation, Power, Subversion”, Clevedon, Multilingual Matters 1996: 26.

⁶⁷In Leuven-Zwart-Naaijken (ed.), *Translation studies: the state of the art*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1991: 44. In realtà per Schleiermacher il modo migliore di tradurre consiste nel lasciare il carattere e lo stile del testo fonte inalterato, pertanto è il lettore della traduzione ad andare incontro al testo. È un punto di vista non inconsueto nel XIX secolo, quando si tende ad assolutizzare il valore della creazione artistica, per cui l'opera di un grande autore risulta essere inimitabile. E non pare, al contempo, perseguibile, il concetto di ricreazione testuale.

⁶⁸ [1981] 1988: 312.

⁶⁹ “Textbestimmung und Übersetzungsmethode”, in Wilss, W. (ed.) *Übersetzungswissenschaft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982: 76-91. Sull'interpretazione della funzionalità linguistica cfr. Reiss, Katharina-Vermeer, Hans J., García Reina, Sandra-Martín de León, Celia, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal, 1996.

1.3 Orientamento di alcuni intellettuali spagnoli sulla traduzione⁷⁰

Nella Spagna del XIX secolo la “mania” della traduzione non era in molti casi ben vista. Ramón de Mesonero Romanos esclamava, a tal proposito, «La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestro país tan original, no es en el día otra cosa que una nación de traductores. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones, [...] todo está traducido. Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros»⁷¹. Il tutto accompagnato dal sovrabbondare di grammatiche e testi di apprendimento delle lingue straniere, in particolare del francese⁷². In un’epoca di pieno trionfo dell’individualità e dell’autorialità testuale, ed in cui rispetto all’auge romantica di riscoperta del patrimonio artistico medievale si predilige la sperimentazione, di stili, di forme, la parola di Miguel de Unamuno vale a spostare sul piano esperienziale individuale l’attività traduttiva. E lo studioso la definisce, nello scrivere nel 1906 all’amico poeta Juan Maragall, in termini di arricchimento personale: «Como ejercicio es admirable, pues me obliga a hacer míos sentimientos e ideas de otros. El traducir-por libre impulso, claro está-es lo que más enriquece el espíritu. Después de haber acabado una de esas traducciones me siento más yo, acrecentado con lo que ellos me han dado. Porque cada amigo que cobro-y hago amigos míos a quienes traduzco-me sirve más aún que por lo que de sí me da por lo que de mí mismo me descubre. Hay rincones de mi espíritu que me quedarán inertes e infecundos, e ignorados para mí mismo, como no me los toque tal o cual semejante que por ello se relacione conmigo»⁷³.

Pietra miliare degli studi teorici sulla traduzione in ambito spagnolo è il saggio orteguiano dal titolo *Miseria y esplendor de la traducción*⁷⁴. Si tratta solo di uno dei prodotti della più ampia speculazione sul tema del linguaggio, in cui rientrano *Meditación de la técnica* del 1939, *Meditación del pueblo joven*, dello stesso anno, *Del imperio romano* del 1940, *La reviviscencia de los cuadros* del 1946, *Origen y epílogo de la filosofía* dello stesso 1946, *El hombre y la gente* del 1950 e diversi altri. In questi scritti il linguaggio, la sua articolazione nell’interrelazione tra individuo e società, la traduzione e la poesia, sono tematiche fortemente interconnesse tra di loro.

Nel XX secolo, quando in ambito europeo si determina uno slegamento degli studi sulla traduzione⁷⁵ rispetto agli studi di Linguistica, Estetica, Filosofia del linguaggio, che fino ad allora

⁷⁰Sulle polemiche che si determinarono in Spagna si veda anche Montero Curiel, Pilar, *Las polémicas sobre la traducción a principios del siglo XX*, in “Livius”, n.8, 1996, pp. 143-154.

⁷¹Ruiz Casanova 2000: 402.

⁷²Nel 1847 si pubblicano *El idioma francés puesto al alcance de todos* e *El idioma inglés puesto al alcance de todos*.

⁷³Unamuno, Miguel de, *Epistolario*, Barcelona, Edimar, 1951: 36-37.

⁷⁴ Pubblicato inizialmente come articoli del quotidiano *La Nación* di Buenos Aires tra il maggio e il giugno del 1937, ed in seguito raccolto nel libro *Ideas y creencias*, del 1940. Poi raccolto in J.Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol 5, Madrid, Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1983: 431-452.

⁷⁵ Benché E.Nida, *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, Leiden, Brill, 1964 e poi Bassnett-McGuire, S., *Translation Studies*, London, Methuen, 1980 ne

sembravano averli compresi, fioriscono innumerevoli contributi teorici⁷⁶. Tra gli studi più recenti si riconoscono Snell-Hornby⁷⁷, Vega Cernuda⁷⁸, Lafarga⁷⁹. Tali studi, volti a ripercorrere i processi storici, come gli approcci teorici mantenuti, individuano una serie di dicotomie, di cui la fondamentale è la secolare scelta tra traduzione letterale e traduzione a senso. E poi, l'argomento dell'equivalenza, e ancora l'orientamento del testo tradotto, tenendo conto del rispetto del testo fonte o piuttosto del testo di arrivo. E poi, la teoria della distinzione tra traduzione tecnica e traduzione artistica, quella letteraria, per cui il lavoro traduttorio ha preceduto in molti casi la definizione in termini teorici.

Le discussioni teoriche sull'influsso negativo del francese sulla lingua nazionale attraverso la traduzione interessano anche i primi decenni del XX secolo⁸⁰.

Claudio Guillén⁸¹ sostiene la connessione tra letteratura e traduzione, individuando i testi tradotti come fonti per lo studio dei rapporti tra letterature nazionali. In tal senso, la traduzione da testi poetici stranieri funziona come "laboratorio poetico", luogo letterario di sperimentazione. La letteratura tradotta è finalizzata alla piena integrazione nel sistema culturale d'arrivo, alle cui condizioni storiche, culturali, ideologiche si adegua, nell'opinione di Guillén, condivisa da altri studiosi spagnoli attuali quali Miguel Gallego Roca⁸² e Carmen África Vidal Claramonte⁸³, che ritengono la letteratura tradotta sempre come una riscrittura, mai come trasposizione fedele dell'originale.

Tra gli autori di area ispanica Octavio Paz si è soffermato sulla critica della traduzione. Il poeta e critico ritiene che il traduttore di poesia è necessariamente un poeta⁸⁴, o comunque, lo diventa nel momento in cui traduce, pur nella libertà del sistema metrico adottato e delle possibilità di riformulazione a qualsivoglia livello dell'analisi linguistica. La traduzione si configura come ambito di studi basato sulla parola, condizionato dal processo di svelamento e occultamento della realtà che

rivendichino l'indipendenza scientifica, gli studi teorici sulla traduzione non possono considerarsi come totalmente slegati rispetto alle discipline linguistiche.

⁷⁶ Cfr. Santoyo 1985.

⁷⁷ Snell-Hornby, M., *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1988.

⁷⁸ Vega Cernuda, M.A. (ed.), *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.

⁷⁹ Lafarga, F., *El discurso sobre la traducción en la historia*, Barcelona, EUB, 1996.

⁸⁰ Uno studio accurato sull'argomento si trova in Giné, Marta (ed.), *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universidad, 1999.

⁸¹ Guillén, Claudio 2005.

⁸² 1994.

⁸³ Vidal Claramonte M. Carmen África, *Traducción, manipulación, deconstrucción*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995. Dell'autrice è fondamentale anche *Traducción y asimetría*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

⁸⁴ Paz 1990: 20 osserva: «En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para scribi su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca».

si realizza nel linguaggio. Il linguaggio implica quindi un processo continuo, di creazione e di ricreazione che permette di concedere nuova essenza alla lingua in cui si traduce.

Tra i poeti della Generación del '27⁸⁵, la traduzione diviene impiego consueto, parte della personale creazione poetica, e in tal senso viene intesa. Già in precedenza J.Ramón Jiménez si era dedicato alla traduzione da poeti regionali, quindi di lingua inglese e poi francese, adottando una modalità traduttiva libera, non di sovrapposizione rispetto alla lezione della fonte⁸⁶. Jiménez rivela le scelte adottate nella traduzione di testi poetici, ritenendo impossibile il rispetto della lezione della fonte da cui tradurre. Il poeta traduttore apporta dunque un contributo in termini di ricreazione⁸⁷. Anche i fratelli Machado si dedicarono in particolare a tradurre dal francese. Miguel de Unamuno tradusse anche dall'italiano, come fece anche Ramón del Vallé-Inclán, benché si trattò solo di opere in prosa⁸⁸. Di certo i poeti della generazione precedente costituirono un esempio importante per i poeti contemporanei di Cernuda.

Questi ultimi si dedicarono alla traduzione mantenendo sempre una posizione critica personale, e con la consapevolezza delle difficoltà del lavoro di traduzione, che non può aspirare ad una restituzione di assoluta equivalenza, ma solo ad una adeguatezza dettata da criteri etici personali. Tra i primi della generazione⁸⁹ a dedicarsi alla traduzione, da poeti francesi, Pedro Salinas si occupò sia di poesia che di traduzione di testi in prosa. Tra questi Munárriz sottolinea le osservazioni di Gerardo Diego sull'attività del tradurre, che il poeta basco intende come "lavoro tantalico", di nuova creazione e che può apportare un buon arricchimento linguistico alla lingua in cui si traduce e alla cultura destinataria. Ma allo stesso tempo lo interpreta come lavoro sottoposto spesso al vincolo stringente della struttura versale, che egli vede tanto più limitante quanto maggiore è la vicinanza tra lingua del testo di partenza e lingua di arrivo. Poi ancora Damaso Alonso, Leopoldo Panero, Jorge Guillén. Quest'ultimo in particolare non disdegna di modificare i poemi che traduce, considerando che il tradurre non implica asservimento da parte del traduttore. E poi ancora Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre e Luis Cernuda, tutti dedicano parte del proprio impegno artistico alla traduzione, con l'unica eccezione di F.G. Lorca.

⁸⁵ Sui poeti della Generazione come traduttori si veda anche Young 1991.

⁸⁶ González Ródenas, Soledad, *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*, Sevilla, Universidad, 2005, si sofferma, ivi: 57, sull'idea juanramoniana della traduzione come unica possibilità di appropriazione culturale, e sul modo di tradurre, per cui ivi: 91 riporta quanto il poeta e traduttore considera in *Ideología* nel dire: «Traducir es triste y difícil, aunque quiera uno hacerlo y lo haga por gusto propio, porque e sir matando a cada paso, haciendo el gusto de otros saliéndose del estilo propio, que no es sino el espíritu propio, para intentar vivir en el de otro».

⁸⁷ L'approccio traduttivo di Jiménez è commentato da Munárriz, Jesús 2008: 64-68, in particolare p. 66. Per uno studio attento su Jiménez traduttore si rimanda a González Ródenas, Soledad, *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*, Sevilla, Universidad, 2005.

⁸⁸ Si consideri a riguardo la presentazione di Munárriz 2008: 76. Sulle traduzioni unamuniane si veda almeno Ruiz Casanova 2000: 473-474.

⁸⁹ Munárriz 2008: 76-103, riporta un *excursus* delle traduzioni svolte da ognuno di essi in ordine cronologico, a partire da Pedro Salinas, concludendo con le traduzioni di Vicente Aleixandre.

I poeti del '27 sono orientati esclusivamente alla traduzione dalle lingue europee, modello culturale di apertura con cui intesero svolgere uno scambio reciproco, mentre trascurano unanimemente la poesia di origine araba⁹⁰. Ciò che rafforza l'idea della traduzione di autori stranieri come strumento di aggiornamento culturale⁹¹, nonostante la maggior parte dei poeti-traduttori del '27 avvertisse un forte legame con la tradizione. Per tutti il criterio predominante è quello della "naturalizzazione" del testo poetico.

Per Cernuda dal 1938 ha inizio la parabola traspositiva dall'inglese. Ma è dal 1928, dieci anni prima, che il poeta sivigliano si cimenta nella lettura di poeti francesi prima, inizialmente dei poeti surrealisti, e poi tedeschi, cui seguiranno le rispettive traduzioni, già a partire dal 1929. A tal proposito E. Barón considera, similmente a quanto avveniva per Unamuno e per Jiménez, come «Traducir poesía fue para Cernuda, sin duda, un medio privilegiado de penetrar aún más en aquellos poetas que, sucesivamente, despertaron en él admiración y reconocimiento. Además, claro está, de constituir el mejor homenaje que un poeta puede rendir a otro»⁹². L'attività traduttoria non costituiva una dedizione dettata da interesse remunerativo, nonostante in qualche caso anche Cernuda si sia dedicato a tradurre per guadagnarsi da vivere. Sempre Barón osserva infatti: «Lo cierto es que la labor traductora de Cernuda estuvo siempre motivada por el *gusto*, no por razones profesionales»⁹³. Per essere la traduzione legata al concetto di creazione poetica, di un prodotto mai slegato dalla personale esperienza di vita del poeta-creatore, per Cernuda non è mercificabile.

E l'approccio mantenuto da Cernuda, che come Guillén tradusse molto, è considerato condizione privilegiata del traduttore, di cui M. Gallego Roca osserva: «Mucho se ha escrito sobre las traducciones de Guillén y de Cernuda. Se trata de dos casos privilegiados en los que la historia de la literatura y la crítica, de cuño estilístico, han atendido con interés y provecho a obras poéticas traducidas. Y es que tanto Guillén como Cernuda encarnan en las letras españolas lo que Pound en la anglosajona: el moderno poeta-traductor que hace de sus traducciones obra propia. La coherencia entre obra original y traducciones es total, no parece haber transición entre una y otra parcela del quehacer literario. Sin embargo ambos autores, [...] se imponen unos mínimos criterios de rigor que en Pound y sus seguidores llegan a desaparecer por completo dando ancho espacio a la invención, a la variación que olvida su motivo»⁹⁴.

⁹⁰ Ivi: 92.

⁹¹ Ivi: 102-103 Munárriz afferma che «la labor de traducción poética llevada a cabo por los integrantes de la Generación del 27 fue importante y variada, y sin duda contribuyó a abrir nuevos horizontes a los lectores españoles, a difundir la obra de importantes autores de la poesía universal, a establecer contactos con muchos de ellos, así como a enriquecer su propia escritura con aportaciones diferentes de las de la tradición española».

⁹² Barón 1998: 103.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Gallego Roca 1996: 251-252.

Ruiz Casanova riferisce che le traduzioni, che diversi autori spagnoli svolgono nel periodo modernista e fino al 1939, sono precedute da un periodo di letture e di assimilazione dell'estetica parnasiana e simbolista. Di fatto le traduzioni, da Baudelaire, da Verlaine, si svolgono a distanza di diversi decenni dai testi fonte⁹⁵. Soffermandosi sul contributo che Alfonso Reyes ha apportato alla pratica traduttiva con considerazioni, non inconsuete tra i suoi contemporanei, sulla traduzione come genere letterario, e sull'importanza che si svolga come lavoro collettivo e non di un singolo⁹⁶. Più recentemente Miguel Gallego Roca, nell'introdurre la fase tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo come un momento favorevole alla letteratura in traduzione, considera come conseguenza positiva del privilegio assunto dalla traduzione la nuova prospettiva aperta alla storia della letteratura. E aggiunge: «Hoy es de nuevo posible, como lo fue en la Edad Media o el Renacimiento, concebir la historia de la literatura como una historia de las traducciones que, según las poéticas dominantes, atiende a las diversas manifestaciones de la imitación, la recreación o la equivalencia lingüística»⁹⁷.

Sánchez Robayna, Andrés si sofferma sulla traduzione considerandone gli esiti nella lingua di arrivo, nel considerarla come una forma di lettura e come espressione ermeneutica. Osserva infatti: «De hecho, traducir es [...] una forma privilegiada de leer. [...] De ahí que, para mí, la traducción forme parte de la poética de la lectura. [...] La traducción poética es, por otra parte, el acto hermenéutico por antonomasia, pues toda traducción es interpretación»⁹⁸. La traduzione assume pertanto una connotazione sempre meno restrittiva nel suo ancoraggio alle basi teoriche della Linguistica, sempre più compresa nell'ambito degli studi critico-letterari, con finalità apertamente divulgative.

⁹⁵ Cfr. Ruiz Casanova 2000: 463-465.

⁹⁶ Ivi: 468-469.

⁹⁷ Gallego Roca, «Cómo hacer callar a los epígonos», in Doce, Jordi (ed.), *Poesía en traducción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007: 21-40, p. 27.

⁹⁸ Sánchez Robayna, Andrés, «Traducir, esa práctica », in Doce, Jordi (ed.), *Poesía en traducción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007: 201-240, p. 211.

1.4 Dall'esigenza della traduzione letteraria all'estetica della traduzione poetica: individualità del testo tradotto

La traduzione come studio scientifico risale al secondo dopoguerra, agli anni Cinquanta, con l'inaugurarsi dell'interesse per la traduzione automatica di testi non letterari con i computer⁹⁹.

L'evoluzione storica della teoria e della prassi traduttive giustificano poi la rilevanza che questo ambito di studi ha acquisito, entrando a formar parte del sistema cultura. In un percorso di accrescimento dall'originaria modalità traduttiva del *verbum de verbo* molto semplicisticamente elusa da Cicerone, ai diversi contributi teorici che permettono di individuare anche una settorialità all'interno dei vari generi letterari, il percorso evolutivo è stato caratterizzato da tanti cambiamenti.

Il settore letterario della cultura europea internazionale si configura come l'ambito che, molto più di altri, è stato sottoposto all'interpretazione ed è soggetto alla manipolazione, nel passaggio del patrimonio testuale da una lingua ad altra. Mentre infatti la traduzione non letteraria confida nella mera trasposizione di significato, in quanto finalizzata alla restituzione nella lingua d'arrivo del piano puramente referenziale, con un alto margine di assoluta trasparenza nella costruzione di senso¹⁰⁰, la traduzione letteraria in generale è suscettibile di interpretazione a causa delle tante variabili, cotestuali e contestuali, che intervengono nel processo traduttivo, a condizionare la restituzione finale.

La traduzione poetica implica restrizioni ulteriori non solo determinate dall'assetto metrico, ma anche dalla funzione linguistica attiva nella trasmissione del contenuto. Che si qualifica in termini non di mera denotazione, ma di prevalente connotazione¹⁰¹.

⁹⁹ Epoca in cui la traduzione diviene campo d'applicazione degli studi statistici e della teoria linguistica. E le ricerche vengono attuate soprattutto in paesi dell'Est, in Germania e negli Stati Uniti. In base ad un criterio di necessità definito da J.S.Holmes nei *Translation Studies*, per cui, come sostiene S.Nergaard 1995: 1-48, p. 1 «l'attività del tradurre esiste fin da quando esistono le lingue "post-babeliche"».

¹⁰⁰ Lotman 1995: 84 riporta che «Il testo linguistico permette diverse espressioni per uno stesso contenuto. Esso è traducibile e per principio indifferente alle forme di registrazione».

¹⁰¹ Nella traduzione di testi poetici, l'aspetto figurale, la rilevanza della connotazione rispetto alla denotazione, si fa maggiore, per cui lo spettro di significazione attribuibile agli aspetti connotativi si amplia sottraendo spazio alla mera denotazione. Bohuslav Ileš, nel suo breve articolo "On translating Images", in James S.Holmes 1970: 135-38, p.135 definisce tale concetto: «The language of poetry is a highly complicated sign structure, and the complex structure of a poem enables it to communicate more information than a non-poetic text can provide. A great deal of this surplus information we owe to the symbolic character of poetic language. By itself, a symbolic term does not differ in principle from a non-symbolic. But in a poem it enters into complex notional relations with the context. The linking of two or more words in a sometimes quite unexpected way frees a great number of semantic components of each word symbol. This freeing of semantic components intensifies the connotative components and reduces the denotative function of the word symbols». Anton Popovič nel suo articolo dal titolo "The Concept *Shift of Expression* in Translation Analysis", in James S.Holmes 1970: 78-87, p. 79 osserva: «A translation [...] involves an encounter of linguistic and literary norms and conventions, a confrontation of linguistic and literary systems. The changes that take place in a translation are determined by the differences between the two languages, the two authors, and the two literary situations involved. Taken together, these differences determine the major components of the translation's structure, the integrative principle of its development which we label "style"».

Quello della traduzione è un ambito di studi che sorge su una serie di grandi dicotomie, alcune delle quali sembrano irrisolte o irrisolvibili perché le posizioni teoriche che si fronteggiano non possono esser contestabili in assoluto¹⁰². La traduzione non è né una sotto-letteratura, né una sotto-critica, ha un ambito di sapere proprio, di cui la traduttologia studia la fenomenologia.

María Luisa Donaire Fernández si è soffermata su “la traducción de las referencias culturales y de las connotaciones lingüísticas”, indagando la tipologia di rapporto che sussiste tra autore e traduttore. Pertanto osserva che «el traductor establece una relación compleja con el texto original que supone teóricamente dos fases sucesivas: una fase de decostrucción, de distanciamiento, y una fase de reconstrucción, de apropiación, que se hacen patentes [...]. En la primera fase el traductor se comporta como lector, recorriendo el camino inverso al seguido por el autor en la construcción del significado, y en la segunda se afirma como autor, si bien tiene un estatuto particular en tanto que lector y en tanto que autor»¹⁰³.

L’opera in traduzione si colloca in uno spazio intermedio tra due entità culturali e possiede pertanto carattere virtuale dal momento che il lettore passa attraverso le varie prospettive aperte dal testo, che costruiscono una meta-condizione, una meta-cultura.

Il principio di equivalenza che il traduttore generalmente ambisce a mantenere, e che non prevede mancanze nel caso di piena corrispondenza di *realia culturali*, conosce innumerevoli norme attenuative, che Nida individua nei presupposti classificatori di “equivalenza formale” ed “equivalenza dinamica”¹⁰⁴, in base ai quali i confini del possibilismo traduttivo si ampliano. In questa relazione col testo fonte si prospetta il rischio dell’omissione per adattamento. Ma, in nessun caso, può parlarsi di errore.

In riferimento alla categoria dell’errore, un’attenta osservazione sul noto luogo comune del traduttore-traditore è avanzata da Javier del Prado, che considera: «Traduzco y puedo equivocarme; es decir, puedo emplear de manera errónea *mi voz*. Pero sé que yo no traiciono. La traición es un concepto ético. Implica la voluntad manifiesta, mediante trampas y argucias, de hacer caer en el error al amigo. La traición es un engaño por abuso de acción o por omisión voluntaria. El error, sin embargo, es un simple problema epistemológico, implica un conocimiento impropio»¹⁰⁵.

Delle diverse grandi dicotomie relative alle pratiche attuative nella traduzione, che determinano anche grandi aporie interpretative, alcune risultano di maggiore attinenza rispetto all’analisi della

¹⁰² Si nega in tal senso validità alla *traduzione strumentale*, in Nord Christiane, *Text Analysis in Translation; Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi, 1991: 73.

¹⁰³ Donaire María Luisa - Lafarga Francisco (ed.), *Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural*, in *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, 1991: 79-91, p.80.

¹⁰⁴ S.Nergaard 1995: 29 considera che simili codici tassonomici somigliano a quelli di “traduzione semantica” e “traduzione comunicativa”.

¹⁰⁵ Prado, Javier del, “Lo que Clarín dice y lo que acalla en su traducción de Zola”, pp. 175-88, in María Luisa Donaire-Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, 1991: 175.

traduzione cernudiana. L'intertestualità e l'individualità del testo poetico tradotto sembrano preminenti. Tali aspetti funzionano in progressione, per cui l'uno condiziona e determina le possibilità dell'altro.

Rispetto al valore di intertestualità del prodotto letterario in traduzione F. Buffoni osserva: «Nella concezione intertestuale, il rapporto originale-copia (che implica una gerarchia di precedenza, di maggiore importanza dell'originale rispetto alla copia) acquista un'altra dimensione: diviene dialogico, e non è più di rango, ma di tempo. In quanto la traduzione poetica viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonoma dignità»¹⁰⁶. Si accetterebbe in questo modo l'annientamento dello stile, dell' "ineffabile poetico", per cui è lecito chiedersi se l'uno e l'altro siano traducibili.

Le tendenze attuali, da Croce a Jakobson, portano tutte a negare la traducibilità del testo poetico, in quanto solo il contenuto può essere tradotto¹⁰⁷. E proprio in quanto allo stile Buffoni si domanda: «Come riprodurre, allora, lo stile?- argomentando- [...]. Il nocciolo del problema, a mio avviso, sta proprio nel verbo usato per porre la domanda: riprodurre. Perché la traduzione letteraria non può ridursi concettualmente a una operazione di riproduzione di un testo. Questo può valere al massimo per un testo di tipo tecnico, per il quale è tutto sommato-congruo continuare a parlare di decodifica e di ricodifica. L'invito è invece a considerare la traduzione letteraria come un processo, che vede muoversi nel tempo e possibilmente fiorire e rifiorire, non "originale" e "copia", ma due testi forniti entrambi di dignità artistica»¹⁰⁸. Prende forma, in tal modo, l'idea dell'autonomia e della singolarità di ogni testo poetico, anche di quello tradotto, nonostante sia culturalmente accettato il criterio dell'ovvia intertestualità¹⁰⁹ di qualsivoglia prodotto letterario.

Ulteriori chiarificazione dei termini in cui porre la questione del testo letterario nelle sue possibilità traspositive proviene da J.M. Lotman, e dalle sue considerazioni raccolte nel saggio dal titolo "Il problema del testo"¹¹⁰. Nel presentare il testo come problema, il noto linguista considera innanzitutto che «risulta essenziale suddividere le relazioni in intratestuali ed extratestuali»¹¹¹, ed è

¹⁰⁶ Buffoni 1989: 6.

¹⁰⁷ Ivi: 3. Álvarez Sanagustín, Alberto, "La traducción poética", pp. 261-70, in María Luisa Donaire-Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, 1991, a proposito della relazione tra traduzione e poesia, che ivi: 261 individua come «dos términos muy alejados entre sí y de difícil aproximación», considera la consistenza plurima della costruzione del testo letterario, pertanto l'impossibilità della restituzione piena. Sottolinea infatti che «el texto literario está pluricodificado. A la estratificación propiamente lingüística que articula el sistema semántico (del significado), el léxico-gramatical (sintaxis, morfología y léxico), y el fonológico (fonología y fonética) hay que añadir, se le sobrepone, el policódigo literario del sistema secundario», consistente nel codice fonico-ritmico, il metrico, lo stilistico e tecnico-compositivo».

¹⁰⁸ Buffoni 1989: 4.

¹⁰⁹ Il termine intertestualità compare per la prima volta in un saggio di Julia Kristeva del 1966, che definisce il testo ricorrendo al concetto di intertestualità, dicendo: «... tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double», e sarà successivamente impiegato, in particolare per gli studi linguistici e comparatistici anche in ambito ispanico.

¹¹⁰ In Nergaard 1995: 85-102, p. 85.

¹¹¹ Lotman 1995: 89.

in rapporto a queste stesse relazioni che il testo acquista la propria essenza. Per cui «il testo in generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto (storicamente determinato o convenzionale). Il testo esiste come contragente di elementi strutturali extratestuali, è legato a essi come i due termini di un'opposizione»¹¹².

La conseguente iscrizione del testo all'interno di limiti costringenti la costituzione semantica, da una parte lascia intendere la variabilità di significato nel tempo, dall'altra, e conseguentemente, garantisce l'imprescindibilità del lavoro di traduzione. Se ne giustifica in tal modo la necessità non solo sul piano sincronico ed interlinguistico, ma anche sul piano diacronico intralinguistico, per il naturale processo di invecchiamento di un prodotto letterario rispetto al sistema linguistico di afferenza.

Per il testo letterario dunque non è chiaramente accettabile qualsiasi proposta di parafrasi¹¹³, non operando il legame tra contenuto ed espressione solo al primo livello di significazione. L'assottigliarsi nella corrispondenza tra piano di costituzione del significato e piano di costituzione del senso in virtù del processo astrattivo che solo in parte rispetta certa convenzionalità nella resa, risulta essere fortemente determinato da idiosincrasie stilistiche e personali del singolo autore.

Lotman conviene a riguardo nel dire: «Il testo dell'opera letteraria è per principio individuale. Esso è creato per un contenuto dato e, in forza della specificità tra contenuto ed espressione [...] del rapporto, non vi può essere nel testo artistico alcun sostituto adeguato sul piano dell'espressione senza che si verifichi un mutamento sul piano del contenuto. Il legame tra contenuto ed espressione nel testo letterario è talmente solido che la traduzione in un'altra forma di registrazione non è, in sostanza, indifferente per il contenuto»¹¹⁴.

Il convenire di eminenti linguisti sulla costituzione del testo poetico conferma quanto apposto in epigrafe al presente capitolo con la citazione di Paz, per cui la rispondenza tra i due piani nel testo poetico determina delle idiosincrasie intangibili se non a rischio di evidenti cambiamenti nell'equilibrio complessivo.

L'aspetto figurale per Harold Bloom, che considera: «La poesia è essenzialmente linguaggio figurato, condensato in modo tale che la sua forma sia espressiva e al contempo evocativa»¹¹⁵ è di assoluta prevalenza, tale che, nella traduzione poetica è possibile parlare di ricreazione. A rimarcare la peculiarità del testo poetico, a tal riguardo Harold Bloom riflette su una importante funzione della poesia, che può essere identificata come “funzione reificatrice”, manifestantesi in modo

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Si veda Tonfoni, Graziella, *La traduzione come parafrasi testuale*, Milano, Unicopli, 1986, in particolare pp. 147-169.

¹¹⁴ Lotman 1995: 92. Si veda a riguardo Hjelmslev, Louis, Lepschy, Giulio C. (trad.) *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, [1961] 1968.

¹¹⁵ Bloom, Harold, *L'arte di leggere la poesia*, Milano, Rizzoli, [2004] 2010: 7.

programmatico nei testi poetici in traduzione. H.Bloom, dopo essersi soffermato sull'allusività dei testi poetici, nel dire: «l'arte di leggere la poesia inizia dalla comprensione dell'allusività in particolari componenti, dai più semplici ai più complessi»¹¹⁶, considera che «l'allusione è solo una componente della relazione tra testi anteriori e testi posteriori. A mio giudizio la poesia riporta in vita il proprio passato nel presente più di qualsiasi altro genere letterario»¹¹⁷, decretandone così la singolarità.

Tale singolarità giustifica il doppio rapporto semiotico di significato e senso, che si realizza in modo pieno in poesia, su cui concorda Coseriu, che individua la letteratura come l'ambito di più pieno sviluppo del senso, in cui la distinzione del doppio rapporto semiotico è pienamente evidente.

Sembra pertanto ampiamente condivisibile la proposizione che il noto linguista rumeno avanza nel dire: «All'interno della letteratura, però, il dispiegamento pieno del senso, la realizzazione di tutte le potenzialità funzionali dei segni testuali, si dà solo nella *poesia*. [...]». Per cui il linguaggio poetico è concepito- come linguaggio assoluto, la cui assolutezza consiste non solo nel pieno dispiegamento del senso, ma anche nel connesso venir meno dell'alterità, di quella dimensione del linguaggio che lo fa essere per un altro e inerisce dunque alla sua essenza, ma che scompare nella poesia assorbita dalla soggettività universale del poeta che, obiettivando se stesso, realizza il parlare in modo assoluto»¹¹⁸.

L'inestricabile tessitura del prodotto poetico, che rimanda ad un destinatario ideale che è in primo luogo il poeta stesso, è ben definita da Santoyo. Nel soffermarsi sulla traduzione di poesia, Santoyo sottolinea l'impegno richiesto dalla traduzione poetica nel dire: «La traducción de poesía es un trabajo de orfebrería, una tarea de delicadeza y vocación tan extrema que el traductor que no esté dispuesto a poner estos dos valores por encima de cualquier otro condicionamiento tendría por fuerza que ser dejado de lado por lectores y editoriales»¹¹⁹.

Pertanto, la soluzione a cui il traduttore-poeta perviene non può risultare se non di piena originalità. Al poeta-traduttore non si prospetta altra possibilità se non che «sólo se ha de intentar acercarse. Cuanto más se aproxime la traducción a la obra primera tanto más se habrá triunfado en el empeño. Pero lector y traductor han de ser conscientes de la absoluta imposibilidad de apreciar en castellano, en toda su anchura, altura y profundidad una composición lírica de Mallarmé, Yeats o Kavafis. Lo más que puede hacer el traductor es ser honesto consigo mismo y aceptar con humildad la distancia que por fuerza ha de mediar entre su obra y la del autor al que representa»¹²⁰.

¹¹⁶ Ivi: 20.

¹¹⁷ Ivi: 24.

¹¹⁸ Coseriu 2001: 16.

¹¹⁹ Santoyo, Julio Cesar, *El delito de traducir*, León, Universidad, 1989: 61.

¹²⁰ Ivi: 65. Lo studioso pone, quale requisito minimo che il traduttore è tenuto a rispettare, la restituzione semantica del testo. Dice infatti ivi: 67: «Lo que nunca se podrá aceptar es la mala traducción, la traducción perversa, por ignorancia del traductor. Lo menos que éste nos ha de ofrecer es el "significado"; el sentido exacto, la semántica del texto. Si

In quanto alle possibili finalità del tradurre, A.Prete, riprendendo da Benjamin, considera correttamente che «la traduzione, ci ricorda Benjamin, non mira alla somiglianza con l'originale. Perché l'originale, sopravvivendo, si è già trasformato, ed è quel mutamento che il traduttore dovrebbe poter raccogliere, rappresentare»¹²¹. Inoltre, ancora Prete sottolinea come «l'originale, passando nell'altra lingua, attinge una soglia non parallela al suo primitivo stato, ma asimmetrica. Si trova in una condizione diversa: per storia, forme, strutture»¹²².

1.5 Principio di “proporzionalità” e traduzione cernudiana

«Un lavoro sporco, con il quale ci si deve confrontare, un dovere amaro, a cui ci si sottomette a proprio rischio e pericolo alla ricerca di un impossibile: la resa del testo di partenza con un sempre inadeguato testo di arrivo, ombra di una pienezza irraggiungibile»¹²³.

È una descrizione in cui Profeti allude ad un aspetto negativo della traduzione, ma concentra, con le ultime parole, il senso del tradurre cernudiano, di “pienezza irraggiungibile”, a ritrarre immancabilmente l'intera parabola della vita del poeta sivigliano.

André Lefevere¹²⁴ avanza un generico principio di proporzionalità inversa agente nel lavoro di traduzione, in quanto considera che il prestigio del traduttore è inversamente proporzionale all'importanza del testo fonte. Ne consegue che se è maggiore il prestigio dell'opera, minore risulta la libertà del traduttore nella realizzazione del testo d'arrivo in quanto sarà, anche inconsciamente, indotto ad un atteggiamento conservatore nei confronti dell'originale, cercando una maggiore fedeltà nella restituzione.

Si tratta di un'impostazione non prescrittiva, possibilista e discrezionale, che propone sette possibili metodi applicabili alla traduzione poetica, prevedendo la possibilità di selezione di livelli di analisi diversi, da considerarsi preminenti rispetto ad altri¹²⁵.

además nos proporciona otros valores particulares del poema, santo y bueno». Del resto, il maggior limite della traduzione Santoyo lo individua nell'incompletezza nella restituzione.

¹²¹ Prete 2011: 81.

¹²² Ivi: 82.

¹²³ Profeti, M.Grazia 2007: viii.

¹²⁴ Translation, *Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992: 49. [Versione spagnola Vidal, C.A.-Álvarez, R., *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997].

¹²⁵ Lefevere *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* Assen, Van Gorcum, 1977. Le strategie indicate possono essere esemplificate con le seguenti:

- 1) Traduzione fonemica, in cui si predilige la riproduzione di effetti fonici e di etimi del testo di partenza;
- 2) Traduzione letterale, che prevede la trasmissione del contenuto a discapito del valore letterario del testo;
- 3) Traduzione metrica, con conservazione del metro del testo fonte, a discapito del significato e della grammatica;
- 4) Versione in prosa, che implica la rinuncia alla ricreazione di risonanze poetiche;
- 5) Traduzione rimata, con eventuale perdita del significato originario

In realtà Lefevere consiglia di optare per una modalità traduttiva che conservi la funzione dell'originale, producendo un testo con funzione analoga attraverso i mezzi a disposizione nella cultura d'arrivo. Del resto, in nessuna delle procedure indicate dallo studioso si riconosce una restituzione piena dell'originale.

Su questo conviene V.Garcia Yebra che, nel render conto delle difficoltà e delle necessità dettate dalla traduzione letteraria, in particolare quella poetica, riflette sull'individualità dello stile nel dire: «la lengua literaria, especialmente la lengua de la poesía, abarca todos los aspectos de la lengua general, todos los recursos de un sistema lingüístico. Y, cuanto más artístico es el lenguaje literario, tanto más arraigado está en la estructura de la lengua materna del artista. Por otra parte, el lenguaje literario se sitúa en una dirección que lo separa diametralmente de la lengua corriente, general; se instala en una línea que tiende a la individualidad. Un escritor sin estilo no es buen escritor. Y el estilo es individual»¹²⁶. L'individualismo è un aspetto caratteriale di Cernuda, un fattore predisponente alla poesia lirica, che è voce individuale che aspira ad una ideale condivisione¹²⁷. E la proporzionalità di cui è convinto Lefevere ha ragione d'essere solo nella misura in cui ogni uomo, ogni testo, ogni poeta, esistono in senso ontologico solo in forza del rapporto relazionale che li accomuna e li distingue dagli altri. Ma la voce lirica è voce dell' "io", per cui le possibilità di «incontro con una realtà precorritrice»¹²⁸ non hanno ragione di essere evitate in quanto il messaggio veicolato dalla parola di un poeta precedente è solo in parte universale.

Gli autori dai quali Cernuda tradusse costituiscono al contrario tutti delle pietre miliari dell'evoluzione letteraria a livello internazionale. Ognuno di essi, su cui si procederà, nei capitoli a seguire, a stabilire un'analisi comparativa della traduzione svolta da Cernuda rispetto alla fonte, sono stati, come nel caso del poeta tedesco Hölderlin, oggetto di riscoperta artistica proprio nel periodo degli anni in cui Luis Cernuda traduce. L'opera cernudiana, proprio in virtù del parallelo lavoro di traduzione che accompagna il percorso di vita e gli spostamenti fuori dalla Spagna del poeta savigliano, non configura la realtà di un "transterrado", di un esiliato nel suo continuo peregrinare senza meta, ma predispone per il poeta un percorso interiore di progressiva conquista identitaria, che conosce un definitivo compimento, e che si definisce, al contempo, in innumerevoli manifestazioni esterne all'arte poetica autoriale.

6) Traduzione in verso libero, che permette una precisione di significato, ma con perdita nell'aspetto formale del testo;

7) Interpretazione, che di fatto è una imitazione in cui non c'è rispetto formale né contenutistico.

¹²⁶ Garcia Yebra, 1983: 48-49.

¹²⁷ In tal senso la traduzione ha un importante aspetto relazionale, induce al confronto dialettico, alla ricerca di un adeguato compromesso. A.Prete 2011: 60 individua il dialogo della traduzione in questi termini: «Nel tradurre si mette in scena la relazione con l'altro, in tutte le sue possibili figure. E posture. Nei fraintendimenti e nel dialogo. Nella separazione e nell'ascolto. Nella differenza e nell'imitazione. Nella comprensione e nell'estraneità. La storia della traduzione è una fenomenologia del rapporto con l'altro».

¹²⁸ Zaccaria, Gino, *L'etica originaria: Hölderlin, Heidegger e il linguaggio*, Milano, EGEA, 1992: 37.

L'osservazione di André Lefevere sull'entità della traduzione pare di grande interesse per il suo focalizzare due aspetti importanti: l'ideologia del traduttore e la poetica dominante. Egli rileva: «Son sobre todo dos los factores que determinan la imagen de una obra literaria, tal y como la proyecta una traducción. Estos dos factores son, en orden de importancia, la ideología del traductor [...] y la poética dominante en la literatura receptora en el momento en que se hace la traducción»¹²⁹. A partire da un criterio di non univocità assoluta, è possibile prospettare un concetto di traduzione intesa come restituzione di un testo speculare rispetto all'originale, in nome di una «libera fedeltà»¹³⁰ traduttiva, non universalmente condivisa. La traduzione infatti non consiste in un processo sostitutivo, in cui si consegue la perfetta rispondenza di segni linguistici tra il codice di partenza e quello d'arrivo. Ma, tanto più nel genere letterario specifico, essa si configura quale pieno atto di ricreazione. Da cui si deriva il carattere fondante della poesia¹³¹. Che pare essere confermato anche da uno tra i capisaldi della storia e dell'evoluzione del tradurre, Gianfranco Folena. Lo studioso traspone l'assunto assoluto sulla funzione fondante e creatrice del poeta con quella del traduttore. Le due figure, che appaiono, nelle sue parole, inizialmente in contrapposizione: «È noto che all'inizio di nuove traduzioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico *in principio fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che *in principio fuit interpres*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento»¹³². Alcuni grandi studiosi e pietre miliari degli studi traduttologici, come G. Steiner, considerano l'aspetto della necessità all'interno dei presupposti e dei limiti della traduzione. Franco Buffoni iscrive la traduzione nell'ambito della necessità, avvertita dal traduttore, di “rivivere l'atto creativo”, arrivando ad interpretare la traduzione non come mero esercizio formale, ma quale “esperienza esistenziale”¹³³. Tale interpretazione costituisce di certo un punto d'arrivo negli studi di traduttologia, ma soprattutto si configura quale punto di partenza per l'elaborazione di uno studio critico in cui si intende soffermarsi sull'aspetto della coerenza nell'attività artistica e traduttoria svolta da Luis Cernuda. Se infatti la traduzione di per sé si apre all'interpretazione nel senso dello svolgersi di un percorso esistenziale, in un'ermeneutica di base, tanto più verosimile, come percorso

¹²⁹Lefevere, André 1992: 59 individua la traduzione in termini di impostazione ideologica della cultura di partenza e del sistema culturale d'arrivo.

¹³⁰A tal riguardo Steiner, George, 1984: 293 considera che nella traduzione “la fedeltà non è letteralità”, e che “la fedeltà è etica ma anche, nel senso pieno del termine, economica”.

¹³¹Kofler, Peter, in Profeti 2007: 4 riporta pertanto che «anche alla traduzione deve essere attribuita una funzione cognitiva, epistemologica, perfino demiurgica». Kofler in tal senso trasferisce al tradurre la stessa primitiva accezione del poetare, in senso etimologico, di fare, di creare.

¹³²Folena, Gianfranco 1994: 3.

¹³³Buffoni, Franco, “Per una scienza della traduzione”, in Profeti 2007: 15-26, p.16.

conoscitivo¹³⁴, ed ancor più autoconoscitivo è, come si vedrà, il percorso intrapreso dal poeta savigliano nel suo lavoro di traduzione poetica.

A proposito delle diverse teorie che si sono avvicinate sulla traduzione e sulle possibilità della traduzione poetica, G. Angeletti considera che: «il testo tradotto è una “metapoesia” dalla duplice funzione in quanto partecipe sia della tradizione poetica della lingua di partenza, sia di quella della lingua d’arrivo; metaforicamente è un luogo in cui convergono le esigenze delle due culture»¹³⁵, aggiungendo che la scelta ultima se dare maggior rilievo alla cultura di partenza o a quella d’arrivo resta al traduttore. Il quale ha quindi la facoltà di creare un luogo letterario altro, in cui il criterio di proporzionalità rispetto al testo della fonte dipende solo dal valore che individualmente attribuisce alle variabili connesse.

A partire da un criterio di non univocità assoluta, è possibile prospettare la traduzione come restituzione di un testo speculare rispetto all’originale, in nome di una «libera fedeltà»¹³⁶ traduttiva, non universalmente condivisa. Oltre alla cosiddetta *norma iniziale* (preliminary norm), invocata da Toury¹³⁷, per cui secondo il linguista della Scuola di Tel Aviv, un autore sceglie di tradurre determinati testi e non altri, pare fondamentale la distinzione, dallo stesso avanzata, tra *principio di accettabilità*, per cui il traduttore traduce nel rispetto delle norme letterarie e linguistiche vigenti nella cultura d’arrivo, e *principio di adeguatezza*, per cui rimane quanto più possibile fedele al testo d’arrivo. In ogni caso la traduzione non è mai neutra, perché sempre immersa in un contesto linguistico-culturale di arrivo.

Per quanto attiene alle scelte di selezione linguistica, a partire dall’idea consolidata del linguaggio come forma di potere, è possibile riconoscere una sorta di gerarchia nell’importanza da attribuire alle componenti della traduzione, per cui la componente ideologico-culturale, ed il contesto extralinguistico generale, prevalgono come elementi, diremmo, di “opportunità traduttiva”¹³⁸. Sostanzialmente si tratta di un processo che implica una perdita, sul piano di ricodifica del significato, un’entropia alla cui determinazione, essendo in numero superiore i livelli implicati, contribuiscono tutti i piani dell’analisi linguistica, non ultimo la costruzione della veste metrica¹³⁹.

¹³⁴ Peter Kofler in Profeti 2007: 7 amplia le possibilità di interpretazione della traduzione nel senso di atto cognitivo. Qui dice, non a caso, che «l’azione traduttiva non porta solo ad una riorganizzazione strutturale e semantica della lingua ricevente, ma produce anche un avanzamento conoscitivo. Tradurre testi poetici, cioè testi ad alta densità figurativa, significa pertanto aprire gli occhi su realtà e modi di percepire finora sconosciuti».

¹³⁵ Angeletti, Gioia, 2004: 13.

¹³⁶ A tal riguardo Steiner, George, 1984: 293 considera che nella traduzione “la fedeltà non è letteralità”, e che “la fedeltà è etica ma anche, nel senso pieno del termine, economica”.

¹³⁷ Toury, G., *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, [1980] 2000.

¹³⁸ André Lefevere 1992:39 non a caso ritiene che quando considerazioni di carattere linguistico entrano in conflitto con considerazioni di carattere ideologico, sono queste ultime a prevalere sulle altre.

¹³⁹ Álvarez Sanagustín, Alberto, “La traducción poética”, in María Luisa Donaire-Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, 1991: 261-70, a proposito della relazione tra traduzione e poesia, che ivi: 261 individua come «dos términos muy alejados entre sí y de difícil aproximación», considera la consistenza plurima della costruzione del testo letterario, pertanto l’impossibilità della restituzione piena. Sottolinea

Si parlava di “percorso conoscitivo”, di cammino, per inserire in un sistema di progressione l’impegno di Cernuda. Per il quale ben si confà la metafora della traduzione come viaggio proposta da M.Grazia Profeti. Peter Kofler ne sottolinea tale natura nel dire: «Il viaggio della traduzione è senza inizio e senza fine. La metafora del viaggio ne mette in evidenza il carattere topologico, di incessante spostamento da un luogo ad un altro. Se dunque viaggio e traduzione sono legati da un rapporto di similitudine basato sul sema del movimento, e questo sema esaurisce quasi perfettamente la semantica dei due termini, parrebbe che il rapporto sia tale per cui uno possa essere sostituito dall’altro senza che ciò comporti una perdita o un guadagno sensibile»¹⁴⁰. Cernuda crede nelle possibilità della traduzione, del trasferimento del testo poetico in un sistema linguistico-culturale diverso¹⁴¹. In *Historial de un libro* lamenta infatti la scarsissima conoscenza personale delle lingue classiche, greco e latino, aggiungendo che «las traducciones al español de los clásicos, o apenas existen o son rematadamente malas»¹⁴². E il francese, che invece conosceva bene, rappresentava la lingua tramite d’accesso per la lettura in idiomi non conosciuti. Sempre in *Historial* infatti riporta: «Entre los libros que compré entonces estaba la *Antología Griega*, texto griego y traducción francesa [...]. Menciono su adquisición porque esos breves poemas, en su concisión maravillosa y penetrante, fueron siempre estímulo y ejemplo para mí»¹⁴³.

Cernuda riconosce esemplarità ai poeti che legge, benché ritenga che un testo tradotto non ha validità in senso assoluto nel dire: «Es cierto además, que dichas traducciones deben repetirse de cuando en cuando, ya que cada época requiere nuevas traducciones de las obras clásicas, y por excelentes que sean, su lenguaje las hace anticuadas, cosa que no ocurre con el de los textos originales»¹⁴⁴.

L’indivisibilità dei due ruoli, di poeta e di traduttore, che in qualche modo condiziona in Cernuda l’essenza della traduzione sempre in termini di ricreazione, induce il poeta savigliano a tener conto della restituzione finale del testo poetico in spagnolo piuttosto che del pieno rispetto contenutistico-formale della fonte. Bernd Dietz, che è tutto incentrato sulla dimostrazione di come sia fallimentare

infatti che «el texto literario está pluricodificado. A la estratificación propiamente lingüística que articula el sistema semántico (del significado), el léxico-gramatical (sintáxis, morfología y léxico), y el fonológico (fonología y fonética) hay que añadir, se le sobrepone, el policódigo literario del sistema secundario», consistente nel codice fonico-ritmico, il metrico, lo stilistico e tecnico-compositivo.

¹⁴⁰ Peter Kofler, in Profeti 2007: 3.

¹⁴¹ Young, Howard T., *The Generation of 27 as Translators*, in “Annals of Contemporary Spanish Literature”, n.16, 1-2, 1991: 45-54, p.48 riporta il giudizio condiviso con Jiménez sui presupposti della traducibilità della poesia inglese nel dire: «Cernuda coincided with the opinion of Juan Ramón Jiménez, who in 1943 had underscored in a letter to Cernuda those same features that cause the poet from Moguer to play such a high value on Anglo-American verse: “concentrada, natural, diaria”».

¹⁴² Cernuda 1960: 348.

¹⁴³ Ivi: 255. Cernuda lesse molto anche Kierkegaard, il quale identificava il tedesco come lingua del pensiero in assoluto. A proposito di Kierkegaard., Cernuda, nello stesso documento, ivi: 264, ricorda le letture filosofiche: «En Cambridge comencé a leer a Kierkegaard, que me atrajo profundamente, buscando, en traducción inglesa, no pocas de sus obras».

¹⁴⁴ Ivi: 384-385.

il lavoro di traduzione affrontato da Cernuda¹⁴⁵, trova importante e corretta giustificazione nell'unitarietà dell'impegno artistico del poeta sivigliano, che coincide con la collezione onnicomprensiva di *La realidad y el deseo*¹⁴⁶. Il sistema compositivo della collezione diviene normativo anche nelle traduzioni, per cui B. Dietz opportunamente specifica come «las versiones de Cernuda se inscriben decididamente en uno de los dos posibles tipos de traducción, dentro de la sistematización de Schleiermacher: en aquel que aspira a ser contemplado como si fuera un original, esto es aquí, como un poema más de *La realidad y el deseo*»¹⁴⁷. Proprio l'autonomia mantenuta da Cernuda rispetto ai testi poetici che tradusse gli permise di affrontare la traduzione in lingue diverse, delle quali, come spesso non ha mancato di sottolineare, non aveva una conoscenza adeguata. Una simile osservazione, se associata alla notazione dietziana per cui l'esiguità del lavoro di traduzione da parte di Cernuda è dimostrazione dell'unitarietà dell'impegno artistico¹⁴⁸, vale a chiarire la definizione che in questo studio viene data dell'impostazione del lavoro artistico come di "autonoma dipendenza", rispetto alle fonti straniere e rispetto all'eredità dei poeti nazionali.

La traduzione è esperienza ontologica a livello ermeneutico, esperienza iniziatica ed identificativa. E, al contempo, è un metaforico percorso di ritorno al principio primigenio, con un'alta funzione gnoseologica. La traduzione, per sua natura esegetica, implica anche l'assunzione di una posizione critica, per il fatto stesso di demarcare una certa disposizione ideologica. Tanto che a volte la figura del traduttore risulta essere associata, o inscindibile rispetto a quella del critico. A tal riguardo pare di interesse la considerazione di Franco Fortini che, in veste al contempo di poeta, traduttore e critico letterario osserva: «Per il suo aspetto interpretativo la traduzione, come è stato supposto e detto più volte, è prossima al processo della lettura critica. Nella sua dimensione storica quest'ultima procede mutando o alterando l'ordine di rilevanza delle componenti del testo e i loro rapporti. Tanto se lo si veda come fatto individuale quanto se vengano prese in considerazione le costanti d'epoca e di culture, il normale processo di lettura è magnificato da quello della traduzione

¹⁴⁵ Dietz, Bernd, 1979: 298 commenta il proprio contributo critico come il tentativo «de ejemplificar en qué medida un gran poeta no es necesariamente un gran traductor», scindendo così il giusto merito a Cernuda attribuito nel ruolo di poeta da quello, con il primo non comparabile, di traduttore. Attribuendo la causa dell'errato giudizio da parte del lettore della poesia cernudiana, all'abitudine di accettare tutto quanto è stato consacrato da una certa tradizione culturale, rispetto alla quale non si attua alcun discernimento.

¹⁴⁶ Ivi: 283-284 commenta l'organicità del lavoro cernudiano in questo modo: «El corpus poético cernudiano, en efecto, es una biografía espiritual, un árbol emulador de la vida que crece consciente de sí mismo y su dinámica, orgánicamente. Así, va conformando una estructura totalizadora, que depende de la disposición interrelacionada de sus elementos para asumir eficazmente su múltiple realidad conjunta. Unos poemas vierten luz sobre otros. De ahí que Cernuda sea, en rigor, autor de un único libro, arquitectura en cuyo espacio moral se desenvuelve la trayectoria vital de quien la fue componiendo».

¹⁴⁷ Ivi: 298 nota 28.

¹⁴⁸ Ivi: 284 commenta: «Creación original, traducción y crítica conforman un cosmos unitario caracterizado por la malla de correspondencias que sostiene su equilibrio. Buena prueba de ello es el reducido número de traducciones». Apprezzamenti positivi dello stesso Cernuda sulla concisione e la brevità dello scrivere sono in Cernuda, *Prosa Completa*, Barcelona, 1975: 469-470.

e-più visibilmente nelle traduzioni di poesia, massime ove si tratti di poesia lirica-mi pare implichi quello che vorrei chiamare un “sistema di compensi”»¹⁴⁹.

Non pare errato ritenere che in Cernuda la traduzione trova pertanto piena attuazione non in un processo di assimilazione, non nella somiglianza, ma nel processo inverso, di distanziamento e di conquista di autonomia¹⁵⁰. Perché solo avvertire l'alterità rispetto alla restituzione nella propria lingua permette la percezione del testo (poetico) tradotto nella sua individualità. Riprendendo dalle voci di Ortega y Gasset e di Gerardo Diego, molto vicini nell'interpretazione dei limiti della traduzione, Petrelli osserva: «Il tradurre non si profila come semplice tecnica di sovrapposizione o strategia di coincidenza tra testi, ottenibile attraverso un percorso di avvicinamento per via di somiglianza, ma, al contrario, come presa di distanza e slancio liberatorio. In un caso, la traduzione garantirebbe al lettore quell'allontanamento, quella vacanza da sé “per essere almeno per un momento un'altra persona”, e a noi tutti l'esperienza della disgiunzione e dunque della distanza tra noi e la nostra lingua; nell'altro, la distanza si realizza nella misura in cui l'opera riesce a vivere in assoluta indipendenza, autonomia-l'opera per se stessa-, svincolata dalla realtà sociale e storica in cui nasce così da divenire universalmente traducibile»¹⁵¹. In questi termini il testo poetico in particolare, si configura come “opera aperta”, materiale estremamente malleabile ed universalmente fruibile. La traduzione è da intendersi anche come processo di “negazione dell'unicità”¹⁵², dell'identità.

Riprendendo le parole di uno studioso spesso citato nel corso di queste pagine, è possibile sostenere la presenza di una motivazione esistenziale nell'atto traduttorio di Cernuda, che consiste nel bisogno individuale di ricomposizione dell'ordine, di un ordine universale, che è ritorno ad un principio originario, individuabile anche come ricostituzione linguistica dell'ordine prebabelico. Ruiz Casanova a tal riguardo afferma che «las obras originales y las traducciones del literado exiliado cumplen varias funciones. Son, a veces, un sustento material, [...] y, como tales, realizadas casi siempre bajo el apremio de la vida inmediata y con pocos recursos eruditos o bibliográficos;

¹⁴⁹Fortini, Franco, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, Buffoni Franco (ed.), 1989: 115.

¹⁵⁰Dopo aver asserito, Coseriu 2001: 90, che «la comunicazione è essenziale per il linguaggio», il noto linguista prosegue, *ibidem*, nel modo seguente: «Se anche la poesia sia comunicazione, se anche nella poesia l'altro sia già sempre presente, se anche il poeta faccia i conti con l'altro è tuttavia una questione completamente differente [...]. Siamo persuasi comunque che la poesia non sia indirizzata ad un altro, che quel che importa al poeta è sempre solo la obiettivazione di se stesso. È certo che nella poesia è in gioco sempre solo una dimensione, la dimensione cioè obiettiva, per meglio dire la obiettivazione del soggetto, non la dimensione dell'alterità. La poesia non è finalizzata ad essere accolta e compresa dall'altro; per la determinazione della poesia ciò è del tutto inessenziale. Nessun poeta-se come poeta è un soggetto morale-scriverà improvvisamente in un altro modo scoprendo che nessuno lo comprende. Piuttosto scriverà come se fosse l'unico soggetto. Giacché la poesia è l'attività di un soggetto universale, il poeta assume la soggettività universale nell'istante in cui sta poetando. Allora non è un parlante fra gli altri, ma realizza il parlare in modo assoluto-non in modo relativo, ovvero secondo determinate circostanze o in determinate occasioni».

¹⁵¹Petrelli 2009: 19-20.

¹⁵²Ivi: 21 ancora osserva che «ogni traduzione è una invenzione, è operazione letteraria non servilmente vincolata alla esplicitazione di un senso e al suo congelamento, è trasformazione che, come tale, se rivela il testo originale, lo fa producendo oggetti verbali, metafore, ogni volta nuovi».

pero son también la vía que reintegra al transterrado a su identidad lingüística y, desde este punto de vista, la ilusión de comunicarse con aquellos que hablan su misma lengua. Es más, en el caso de la traducción, el paso de un texto de su lengua original a la del traductor en el exilio supone *vencer* ilusoriamente las resistencias de su condición física; la traducción cumple, de este modo, con un fundamento casi alquímico que restaura a quien padece exilio (escritor o lector) el orden de lo natural»¹⁵³.

La traduzione come procedimento di ricostituzione, dal caos dell'esilio interiore all'ordine esistenziale, è una possibile metafora con cui si può giustificare in Cernuda quella che Toury denomina *preliminary norm*, il criterio primo nella selezione dell'oggetto da tradurre e, sineddochicamente, dell'autore. Tale norma è sostenuta dalla volontà di Cernuda poeta-traduttore di trasmettere lo spirito di un poeta, di un poema, in un impegno che può essere chiarito con le parole di A.Prete, che osserva: «Non è l'essere greco o l'esser francese di un autore, non è la sua identità di lingua e di storia e di cultura che occorre far sentire nella traduzione ma l'insieme di effetti-di senso e di suono, di immaginazione e di riflessione, di emozione e di adesione sensibile-che quell'autore provocava presso coloro che lo percepivano nella sua stessa lingua. Far sentire tutto questo ma in un'altra lingua è la sfida del traduttore»¹⁵⁴.

1.6 Conclusioni

La traduzione, evento necessario alla fruizione culturale e letteraria, mette a confronto due diversi sistemi culturali stabilendo un percorso costruttivo, un meta-prodotto, confluyente in un lavoro artistico autonomo. Anton Popovič individua lo svolgimento di tale processo in questi termini: «A translation [...] involves an encounter of linguistic and literary norms and conventions, a confrontation of linguistic and literary systems. The changes that take place in a translation are determined by the differences between the two languages, the two authors, and the two literary situations involved. Taken together, these differences determine the major components of the translation's structure, the integrative principle of its development which we label "style"»¹⁵⁵.

Tale ricerca e conseguimento di risultato estetico non è un processo lineare ed universalmente realizzabile, ma è condizionato dalle abilità stilistiche di chi se ne fa fautore. Altro concetto chiave nell'arte della traduzione, in particolare della traduzione poetica, consiste nel conseguimento dell'omogeneità, nella riproduzione degli aspetti di coerenza e di coesione testuale, per cui Popovič aggiunge: «In the stylistic structure of a literary translation there are a number of heterogeneous

¹⁵³ Ruiz Casanova 2000: 404-405.

¹⁵⁴ Prete 2011: 34.

¹⁵⁵ Popovič, Anton, "The Concept *Shift of Expression* in Translation Analysis", in James S.Holmes (ed.), *The Nature of Translation*, 1970: 78-87, p. 79.

elements which if adequately organized join to produce its homogeneous character»¹⁵⁶. L'omogeneità del risultato, sul piano contenutistico-stilistico, dipendente dall'abilità del poeta-traduttore, si riconosce come obiettivo di resa formale, accreditato dal favore del pubblico nonché dall'accettazione nel tempo.

Ma solo l'intervento critico del poeta che vi imprime il proprio stile, che vi apporta la propria visione critica, in una restituzione speculare e asimmetrica del testo della fonte, è fautore di un atto ricreativo, innalza in tal modo il prodotto letterario al livello vero di "atto di poesia". È questa la definizione di James S. Holmes della traduzione poetica, il quale osserva: «all translation is an act of critical interpretation, but there are some translations of poetry which differ from all other interpretative forms in that they also have the aim of being acts of poetry»¹⁵⁷.

Individualismo e altruismo sono i due principi ontologici alla base della teoria traduttiva, termini oppositivi che animano il fare poesia in Cernuda. Da cui derivano i principi dicotomici che definiscono il testo poetico in termini di trasferibilità interlinguistica: l'unicità e non riproducibilità in quanto atto creativo, e di contro la continua possibilità di reimpiego.

Se J.Ortega y Gasset rappresenta il riferimento teorico per eccellenza in Spagna negli anni in cui Cernuda traduce, essendo anche tra gli intellettuali europeisti più noti, l'auge traduttiva del tempo accerta tuttavia una situazione di pieno possibilismo nella trasponibilità. Il numero di poeti del '27 impegnati a tradurre da poeti stranieri è alto. E, tra gli altri, «Cernuda había traducido algunos títulos, del francés, durante los años 1932-1934; pero donde se detectan sus gustos estéticos y afinidades es en la serie de poemas franceses, ingleses y alemanes que traduciría desde 1929 en adelante, así como en su accidentada versión, que tardó varios años en ultimar, de *Troilo y Crésida* de William Shakespeare»¹⁵⁸. Proprio questa fase, più matura, dell'attività traduttoria di Luis Cernuda sarà oggetto di analisi nei capitoli successivi del presente lavoro.

¹⁵⁶ Ivi: 83.

¹⁵⁷ È la definizione che James S. Holmes dà nel suo articolo dal titolo "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", in James S.Holmes (ed.), *The Nature of Translation*, 1970: 91-105, p. 93.

¹⁵⁸ Ruiz Casanova 2000: 487.

2. CERNUDA E L'ARCHIPOETA

“[...] porque el estilo es el hombre, el estilo es el poeta”¹
Vicente Aleixandre

“Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree”²
Ezra Pound

“Rhyme removed, much ethereal music leaps up from the word”³
T.S.Eliot

2.1 Introduzione

Ad esergo al capitolo è riportata volutamente *in primis* una citazione da Vicente Aleixandre. Non perché semplicisticamente si tratti di un autore contemporaneo di Cernuda e, come lui, facente parte della Generación del '27. Né al fine di suggerire, in riferimento all'opera del poeta sivigliano, che si possa trattare del poeta da cui quest'ultimo trasse ispirazione, nonostante la grande vicinanza estetica riconoscibile. È noto, al contrario, che la prima produzione poetica cernudiana fu assunta, da parte della critica, come sorta di plagio di poesia guilleniana⁴. Ma, piuttosto per la comune adesione in una determinata fase artistica, alla corrente surrealista, che per tante ragioni ha avuto esiti e caratteristiche culturalmente molto più pervasivi rispetto ad altri movimenti artistico-letterari contemporanei. E, in particolare, per la somiglianza nella modalità di rielaborazione delle basi teoriche del movimento culturale d'impronta francese, per la possibilità a cui la poesia, una fase della poesia di entrambi, si presta in termini epistemologici, nel rimandare a una base ideologico-sociale di presupposti teorici tra di loro convergenti⁵. E per la rilevanza che nell'avvicinamento alla poesia francese dovette avere proprio lo stile, l'insieme di tecniche e di spunti formali che definivano quell'arte. Per i principi teorici che li animavano, e che Cernuda fortemente condivise,

¹La citazione è tratta da Aleixandre, Vicente, *Prólogo y notas previas a mis poemas mejores*, Madrid, Gredos, 1956: 540.

²Ezra Pound, *How to Read, or Why. Part 1: Introduction*, “New York Herald Tribune”, “Books,” 13 gennaio 1929: [1]: 6.

³Thomas Stearns Eliot, *Reflections on “Vers Libre”*, in “New Statesman”, vol. VIII 204, 3 marzo 1917: 518-519, p.519.

⁴Una simile accusa, che gli veniva mossa dallo stesso D.Alonso, fu per Cernuda sempre motivo di risentimento. Un attento studio del valore della poesia di J.Guillén è avanzato da Biruté Ciplijauskaitė in *Deber de plenitud: la poesía de Jorge Guillén*, México, Secretaría de educación pública, 1973. In cui si espone l'idea dell'uomo, e quindi del poeta, che è prima di tutto uomo, che vive della realtà che lo circonda e dalla quale non può in alcun modo sottrarsi. Il credo di Guillén è ben riportato nella presentazione introduttiva dell'autrice, che considera, ivi: 7: «Porque para Guillén, gozar, encontrar alegría en el universo no significa nunca olvidar la vivencia real, sino acomodarse a ella y convertirla en júbilo». I termini dell'amicizia che Cernuda instaurò con Aleixandre sono riassunti in Barón, Emilio, *Luis Cernuda, poeta*, Sevilla, Alfar, 2002: 100-103.

⁵Rispetto a tale enunciazione è opportuno fare una dovuta precisazione. In realtà l'adesione da parte di Aleixandre al movimento surrealista fu da lui stesso orgogliosamente negata. È quanto si trova compendiato nel *Prólogo a la segunda edición de “Pasión de la tierra”* (1946), in *Obras completas*, 2°, t. II, Madrid, Aguilar, 1978: 529-30. Si veda pure Novo Villaverde, Y., *Vicente Aleixandre poeta surrealista*, Santiago de Compostela, Universidad, 1980: 57-91.

per il sostrato ideologicamente orientato e, al di là dell'estetica surrealista, per i tratti altamente individuali e di singolarità che la poesia di ognuno dei poeti della Generazione poté assumere. E che apparivano degni di valorizzazione, nel tentativo del poeta contemporaneo di sottrarsi ad una ormai ripudiata staticità espositiva.

Come si vedrà, infatti, la fase surrealista di Luis Cernuda non implicherà uno stravolgimento nelle scelte contenutistico-formali. Si negherebbe in tal senso il principio interpretativo primario della poesia cernudiana intesa come poesia "a tema unitario", quanto invece apporterà una attenta selezione e un arricchimento nella manifestazione formale: "dire lo stesso in modo diverso" sarà una prerogativa dell'arte letteraria del Novecento. E la nuova forma in Cernuda avanzerà dall'andamento piano e descrittivo dei primi tentativi poetici, dalla compostezza classica⁶, ad una definizione estetica di rilevanti contrasti, dove la distribuzione chiasmica nella disposizione sintattica, la strutturazione dialogica, la bipartizione testuale, vengono integrati come espedienti di costruzione, assunti a norma di un sistema di scrittura contenutistico-formale innovativo.

Mentre la familiarità estetica con Aleixandre può definirsi solo relativamente alla fase surrealista della poesia di entrambi, Guillén rappresentò un punto di riferimento per Cernuda-non a caso la critica si riferiva ai poeti della Generazione anche attraverso la denominazione di *Generación Lorca-Guillén*-, per condividere entrambi una stessa estrazione sociale, alto borghese, e simile formazione culturale, che più di altri manifestarono un estremo interesse per la vita culturale straniera⁷.

L'approccio analitico ai poeti della generazione, i cui componenti si riconoscevano per esperienze culturali eterogenee⁸ e, a volte, anche per dimostrarsi bizzarramente aperti alle suggestioni e alle contaminazioni esterne, legati propagandisticamente da esili tracce di un a tratti ignorato patrimonio comune, implica un'impostazione dell'analisi da prospettive molteplici. Per cui sia le teorie d'orizzonte linguistico di base formalista e strutturalista-in ogni caso presupposte nell'approccio analitico testuale-, sia le posizioni filosofiche di impostazione psicoanalitica che avanzano nello sviluppo teorico proprio nel periodo di più intensa attività creativa dei poeti menzionati, garantiscono un contributo critico che testimonia dell'estrema interconnessione tra vissuto privato e realtà sociale che animava tale scrittura⁹.

⁶Si consideri lo studio di Rosso, Maria, *La voce, l'eco, il silenzio- "Égloga, Elegía, Oda" e "Un río, un amor" di Luis Cernuda*, Torino, Celid, 1994: 12-32.

⁷Tracce di quanto si va dicendo sono reperibili in González, Ángel, Prólogo a *El grupo poético de 1927. Antología*, Madrid, Taurus, 1976, p. 15 (nuova ed. aggiornata, Madrid, Visor, 2005).

⁸Per una definizione degli aspetti di somiglianza e di differenziazione e per la denominazione stessa di generazione si veda *supra* : 11-17 e in particolare Alonso, Dámaso 1958.

⁹Ciplijauskaite, Biruté, con *El poeta y la poesía del romanticismo a la poesía social*, Madrid, "Ínsula", 1966, testimonia della collettivizzazione di tematiche in origine individuali. Si modifica la resa estetica, ma anche la percezione dei contenuti, col modificarsi anche dei destinatari.

Estrema interrelazione che si configura come tratto della realtà storica del tempo. I poeti della Generazione, che scrivono in un arco temporale punteggiato da avvenimenti storici funesti, si ritrovano a dibattere sul tema epocale, heideggeriano, del sé, della solitudine dell'essere umano, intesa in termini di sentimento cosmico e inarrestabile, unamuniano della doppia natura dell'essere, che permea una realtà di grande fermento e in fase di dissolvimento, che è inevitabilmente anche condizione esistenziale condivisa, condizione alla quale i poeti danno voce, con una carica emotiva a tratti esasperata. In cui a tessere sottili legami di comunicazione transnazionale, ad evitare una disposizione di isolamento e a non lasciar languire la vita culturale agiscono, a livello europeo, gruppi di agguerriti intellettuali, determinati a non indietreggiare dinanzi alla minaccia dell'oscurantismo che la realtà storica proiettava. In questo contesto s'inscrive la mediazione delle riviste, che rivestono un ruolo primario e inderogabile come strumento di dialogo interculturale e di socializzazione dei movimenti artistici avanguardisti.

Sul piano linguistico, la stessa condizione ontologica della solitudine umana diventa foriera di un individualismo letterario che si manifesta in forme svariate ed anticonformiste, con scelte ben orientate anche a livello di costruzione testuale che si vuole anormativa ed esclusiva, con soluzioni individuali sul piano delle costruzioni morfosintattiche nonché nella selezione della parola. Tutti i poeti che aderiscono a tale movimento artistico, indifferentemente possono infatti dirsi esenti dal rispetto di una "normatività" linguistica considerata in termini di sistema. Anche J.Guillén, tra gli altri, osteggia una simile disposizione. Si assume un grado di relativismo, rispetto a orientamenti culturali e a scelte estetiche, che diviene, esso stesso, normativo, con livelli di scardinamento che vedono l'intersecarsi delle modalità espressive più svariate, il cui accorpamento nella dimensione testuale, e specificamente poetica, è misurato in base ad un gradiente caratterizzato da un alto margine di individualità. La regolarità nella soggettività delle scelte estetiche definisce, in termini di apparentemente ovvia contraddizione, l'arte avanguardista, e in particolar modo surrealista. Il moltiplicarsi delle possibilità implica una grande soggettività tanto nella selezione del vocabolario, quanto nelle possibilità, smisurate, di attribuzione di senso. Vi si determina uno scardinamento a livello di accettabilità e di congruenza significativa che costituisce uno tra i segni tangibili, nel prodotto artistico letterario, del parallelo scardinamento di tanti stereotipi culturali.

La liberazione, che in particolare l'arte surrealista promuoveva¹⁰, è individuabile in una lettura molto più profonda rispetto alla più immediata manifestazione estetica. Del resto non è possibile interpretare simili scelte di espressione in poesia solo in termini di compiacimento edonistico, di

¹⁰ Breton, André, *Manifeste du Surréalisme (1924)*, in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962: 48, nel manifesto del movimento pubblicato nel 1924 l'autor indica la libertà, e la libertà espressiva, come unica aspirazione ancora legittima, in una realtà che sfiducia: «La nuda parola libertà è quanto ancora mi esalta», in André Breton, Del Fabbro, Beniamino, *Primo manifesto del surrealismo*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945: 7.

esternazione di personale, o condiviso narcisismo, di volontà spregiudicata di impiego di espedienti distrattori dell'uniformità nella costruzione del senso testuale. La tecnica artistica è manifestazione di basi teoriche, di un credo metafisico e di etica personale, al cui centro c'è l'uomo nel suo rapporto con la realtà, di cui si presenta il senso di disorientamento, il crollo delle certezze, la sottrazione di certe sicurezze, la depredazione delle speranze di cambiamento. Il testo poetico diviene epifania di uno o più stadi percettivi, configurandosi come rappresentazione di uno stato mentale¹¹. E, nella misura in cui la manifestazione formale, la forma dell'espressione, non è mai in assoluto arbitraria, è sempre rappresentazione sintomatica della sostanza del contenuto di un testo, il cui valore testimoniale, di "documento" storico, è in quest'epoca molto sentito.

Da qui il tono della poesia, da una parte malinconico in una modalità memore dei toni romantici, dall'altra espressamente desiderativo perché non ingabbiato esteticamente ed eticamente da una imposizione volontaria esterna. Da una parte la realtà oggettiva con le sue fissità normative, dall'altra le possibilità di costruzione di una condizione parallela attraverso le molteplici possibilità espressive dell'arte, rappresentano i due poli interpretativi di tale estetica.

Se pure lo stimolo artistico all'imitazione orientata alla scelta di modalità espressive esclusive fu forte, in realtà la selezione operata da Cernuda rispetto ai poeti da cui tradusse, e la modalità espressiva adottata nei testi poetici che intende divulgare, furono sempre condizionate dalla misura in cui il poeta sivigliano in quei poeti si riconosce, vi si rispecchia, fattore che diviene emblematico dell'uniformità ed autonomia stilistiche mantenute.

2.2. L'accettazione francese

Le relazioni culturali che Cernuda intesse con la Francia conoscono, si è detto, una preliminare fase preparatoria in cui Pedro Salinas opera da guida. I primi contatti con la Francia non sono diretti, ma solo mediati. E Alexandre e Lorca agevoleranno tale incontro.

Il XX secolo, l'avvento delle avanguardie artistiche, danno conferma dei rapidissimi cambiamenti, delle inevitabili evoluzioni che i movimenti culturali subiscono. E Cernuda, dopo l'esperienza iniziale di *Egloga, elegía, y oda*, ridisegna l'impostazione estetica della propria penna. Viene così a mancare anche l'idea di "purismo", letterario, culturale, che in terra di Spagna è fortemente condizionato nell'accezione semantica dalla critica orteghiana¹². Il continuo avvicinarsi artistico

¹¹È la definizione che P.Éluard dà del Surrealismo come strumento di conoscenza della realtà in Éluard, Paul, "Poetic evidence", in Read, Herbert, (ed.), *Surrealism*, Londra, Faber and Faber Limited, 1936, pp. 169-183: 174.

¹²Il riferimento è al testo orteghiano *Miseria y esplendor de la traducción*, in "Obras Completas", vol 5, Madrid, Taurus, 2006, ma anche alle accuse raccolte da Ortega y Gasset, José, in *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, [1925] 1987.

ha come conseguenza rapide evoluzioni parallele che rispondono all'immediato susseguirsi degli "ismi". Il ricambio generazionale viene fissato al massimo di un arco temporale di 15 anni. Per cui J.L.Cano considera che «las fechas que nos servirían para situar el arranque y el cierre de ese ciclo, en esta generación-ovvero rispetto alla fase surrealista dei poeti spagnoli-, serían, respectivamente, 1920 y 1935»¹³.

In particolare a partire dal 1924 era esploso il dibattito sull'arte pura e sull'influenza della poesia valeriana e mallarmiana in Spagna. Tale dibattito, che si portava avanti sulle diverse riviste del tempo¹⁴, non assumeva universalmente caratteristiche di reale innovazione se non nelle velleità di pochi. Antonio Blanch, a tal proposito, osserva: «Si los cronistas y críticos españoles de la controversia hubieran sabido interpretar la posición de Bremond, se hubieran dado cuenta en seguida de que, en el fondo, esa poesía pura no era tan distinta de la poesía íntima y esencial que Bécquer había propuesto en sus *Cartas literarias a una mujer*, y que Jiménez estaba haciendo desde 1916»¹⁵. Il dialogo culturale si apriva infatti in virtù di una condivisione, di una atmosfera di dialogo già pienamente attiva anche in una dimensione diacronica, in cui le tematiche del dibattito erano previamente fissate e condivise, nonostante la più consapevole conoscenza della poesia bécqueriana nell'esperienza cernudiana, ed il tramite che la rilettura del poeta di origine fiamminga operò sul piano internazionale, saranno posteriori a questa fase.

Tra le caratteristiche attribuibili alla poesia francese, basate sulla cura estetico-formale e sulla decontestualizzazione tematica dalla realtà contingente, A. Blanch, in un'attenta distinzione tra tre diversi gruppi di poeti, a cui afferiscono alcuni tra i maggiori poeti francesi operanti tra il 1900 e il 1930, individua stili diversi di poesia pura nel dire: «Tres son, por consiguiente, las modalidades de la poesía pura francesa del siglo XX: la de la pureza expresiva, la de la pureza formal y la de la pureza creadora»¹⁶. Ne consegue che i poeti spagnoli la cui esperienza è ascrivibile all'influsso della poesia pura francese sono più vicini alla terza modalità: «un tercer grupo de poetas busca la pureza más lejos todavía, en los mismos comienzos de la actividad poética, en el instante mismo de la inspiración, que decidirá de la pureza de todo lo que ahí se derive»¹⁷. In tal senso il ruolo che di Cernuda si va definendo è di poeta-traduttore-creatore.

¹³Cano, José Luis 1970: 11. Sul panorama letterario degli anni 20-30 si veda Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.

¹⁴Sul ruolo svolto dalle riviste che portano avanti un acceso dibattito culturale si veda Blanch, Antonio 1976: 195-201. Si veda inoltre Jowers, Rebecca, *Las revistas literarias*, in "Revista de Occidente", 7-8, 1981, pp. 133-154. Il 1924 è anche l'anno in cui Freud pubblica un breve articolo dal titolo "Le resistenze alla psicoanalisi", in cui si domanda in cosa consista l'ostilità diffusa nei confronti di questa nuova scienza.

¹⁵Blanch 1984: 203.

¹⁶Ivi: 13.

¹⁷*Ibidem*.

Mentre dunque le possibilità di arricchimento si riconoscevano in particolare su un piano tecnico, aspetto di innovazione che i poeti spagnoli più apprezzavano della poesia pura francese¹⁸, la vena creativa restava prerogativa del singolo poeta.

L'innovazione consiste non nell'ispirazione, ma in una serie di mezzi, di procedimenti, a cui i poeti della Generazione, ancorati alla tradizione gongorina in cui il gioco della metafora fungeva da elemento di concentrazione di ogni possibilità espressiva, pertanto già orientati in funzione di formale condensazione del senso nel testo, erano adeguatamente predisposti. Usufruiscono in tal modo di alternative artistiche molto orientate, per completezza, ad altri livelli implicati nella restituzione del senso rispetto alla sola selezione terminologica.

L'apertura alla realtà culturale francese fu in tal senso fortemente orientata anche dalla funzione vettrice dei modernisti. L'arrivo di Rubén Darío¹⁹ in Spagna, risalente al 1894, introdusse quei principi poetici individuati e propagandati da E.A.Poe²⁰ nella sua esposizione teorica. La Francia continuava a detenere un ruolo di riferimento culturale e letterario, mentre una voce consapevole di contrapposizione estetico-ideologica modernista cominciava ad operare solo a partire dal 1902, attraversando una fase relativamente breve, che si sarebbe conclusa intorno al 1916-17²¹.

Le basi dell'iniziale interesse per la cultura e l'arte poetica francese, da cui deriva una grande convergenza di stimoli per i diversi protagonisti della Generación del '27, sono da ricercarsi, in Cernuda, nella predisposizione personale del poeta sivigliano, nella fenomenologia stessa della convivenza in lui di aspetti contraddittori. Se stile e poeta si corrispondono, il secondo è fautore e al contempo primo destinatario ideale del proprio scrivere. Il dialogo è figurativamente rappresentativo dell'interazione che il poeta inaugura con se stesso ed è un fenomeno di introiezione determinata anche dal definirsi di specifiche contingenze storiche.

L'avvicinamento alla poesia francese, pur se mediato dall'intervento di Pedro Salinas, non significò per Cernuda l'adeguamento indifferenziato e la trasposizione indiscriminata ed assoluta di un sistema stilistico. Sarebbe questo un atteggiamento interpretativo poco consoni all'approccio,

¹⁸Blanch ivi: 204 non a caso osserva: «Se podría decir, en resumen, que Francia ofrecía entonces a los poetas españoles lecciones y ejemplos que favorecían menos la inspiración que los medios y procedimientos de la composición poética. En este sentido precisamente iban a ejercer su influencia en España los artistas franceses de vanguardia».

¹⁹L'incontro, proficuo, di Darío con Verlaine, che avviene a Parigi nel 1893, è commentato in Dehennin, Elsa, *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927*, Parigi, Didier, 1962: 50. Si veda anche Ferreres, Rafael, *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1975.

²⁰Il poeta elaborò nove principi estetici, alla base dell'estetica baudelairiana e modernista, che si trovano compendiate in Lalou, René, *Trois Manifestes*, Parigi, Charlot, 1946. Ferran, André, in *L'esthétique de Baudelaire*, Parigi, Hachette, 1933 riporta il legame culturale di Baudelaire rispetto ad Edgar Poe, di cui il primo fu anche traduttore di alcune opere. Si consideri pure Englekirk, John Eugene, *Edgar Allan Poe in hispanic literature*, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934. Sui principi teorici esposti da Edgar Allan Poe si veda almeno Hirsch E.D. (ed.), *The philosophy of composition*, Chicago-Londra, University of Chicago, 1977.

²¹I limiti temporali della fase artistica attiva dei Modernisti in Spagna sono individuati da Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951: 3-19.

fermo e disilluso, che Cernuda mantenne sempre verso la realtà, verso le correnti letterarie straniere, a cui pure dimostrò di essere aperto, benché in misura costantemente asistemica. La disposizione d'animo cernudiana fu, al contrario, acutamente critica, da intendersi una simile disposizione in senso etimologico, come di scelta artistica consapevolmente personale e attentamente discriminatoria. Questa caratteristica, che lo definiva sul piano personale, costituiva un requisito di indipendenza rispetto al rapido evolversi ed estinguersi dei movimenti artistici, delle mode poetiche. Era del resto un atteggiamento fortemente in linea con il rigore personale, che nel tempo contraddistinse la sua poesia, con scelte di distanziamento rispetto alla voce comune, o più comunemente condivisa²². Un tale atteggiamento critico vale a definire la singolarità di Cernuda, poeta, critico e traduttore, se si fa ricorso ancora ad un'altra distinzione, riportata da Manuel Ulacia tra due tipi di poeti, i "critici" ed i "non critici", di cui «Los primeros son aquellos en cuya labor creativa incide una labor crítica; [...] una consciencia crítica que les lleva no sólo a redescubrir su tradición sino también a reinterpretarla y reinventarla. [...] La labor de este tipo de poeta consiste así, en gran medida, en asimilar la tradición que ha heredado y en transformarla de tal manera que produzca algo nuevo. Fueron en este sentido, poetas "críticos" no sólo el mismo Eliot, sino también en lengua española, Cernuda y Paz»²³. Da questi si distinguono invece quei poeti che non operano alcuna rielaborazione critica della tradizione. Coloro i quali accettano non asetticamente il lavoro progressivo, cercando al contrario di liberarsi dalle ristrettezze della fissazione aprioristica di contenuti culturali, apportandovi un personale ampliamento e riassetto di basi ideologico-formali, se ne distinguono per le peculiarità elaborative.

Se da parte di Cernuda l'avvicinamento alla poesia francese, ed eluardiana in particolare, trova giustificazione anche nell'esclusivismo che la "poesia pura" garantiva, nella possibilità di rinunciare a un' "arte programmatica", una simile condizione costituiva una possibilità di fuga dalla realtà estetica del tempo. Il percorso geografico verso la Francia si sostanziava di un parallelo avanzamento di inglobazione innovatrice, per la quale egli non condivise la definizione di "arte pura", ma riteneva al contrario che convogliasse verso soluzioni di "impurezza"²⁴, a cui quasi in contemporanea spingevano anche chiare posizioni ideologiche antifasciste e repubblicane in rapida

²²Testimonianza di un simile atteggiamento si ritrova anche nel prendere le distanze da alcuni suoi contemporanei. In Cernuda, Luis, 1957.

²³Ulacia, Manuel, 1984: 9. Tale idea del poeta come critico è fortemente sentita da poeti come Valéry, del quale Ciplijauskaite, B., 1966: 16 considera: «La constante necesidad de aplicar una mirada crítica a la literatura que leen y que explican orienta a estos poetas hacia una actitud de autocrítica. Subrayan la necesidad de crear distancia entre sí mismos y su obra para poder juzgarla. Se podría sugerir que respecto a esto hacen suya una preceptiva de Valéry quien afirmaba que para llegar a clásico el poeta debe llevar dentro a un crítico, no un genio». Anche Cernuda, L. in *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1960: 227 non manca di precisare come «Todo poeta es, o debe ser, un crítico; un crítico silencioso y creador, no un charlatán estéril».

²⁴Insausti, Gabriel 2000: 105 testimonia come Cernuda «se declara poeta "impuro" junto con Aleixandre y Lorca a principios de los treinta», risolvendo così in una breve esperienza l'attenzione per l'aspetto edonistico della parola poetica.

diffusione. La “socializzazione” culturale imponeva e familiarizzava le problematiche di natura sociale²⁵.

Cernuda si distacca abbastanza presto dalla comune idea di arte pura in quanto votata alla levigatezza formale, manifesta apertamente l’allontanamento da uno stile poetico purista inteso come fuga espressiva dalla realtà verso soluzioni estetiche puramente esornative. Le parole riportate da G.Diego sono indicative della crisi che Cernuda attraversò nel 1932, e della reazione che ebbe verso una interpretazione di poesia in cui non si riconosceva: «los sistemas denominados, para hacer reír, poesía pura o perfección de la poesía, una vez cumplida la perfección regocijante, han levantado su modesto vuelo de aves del corral»²⁶. Del resto, è possibile che per quella data l’interesse cernudiano in tal senso si fosse di molto ridimensionato, se la critica definisce tra il 1927 ed il 1931 l’auge del surrealismo spagnolo, confermando lo sviluppo di una fase nazionale conseguente a quella francese. Inoltre, la poesia francese non significava, sin dall’inizio, il solo accesso ad un criterio di purezza estetica, quanto piuttosto la ricerca di una rispondenza biunivoca in termini contenutistico-formali, la predisposizione allo smussamento di asperità, al lavoro di limatura di apparenti discordanze sul piano della restituzione formale, la ricerca di un equilibrio tra le modalità percettive e quelle espressive della realtà, inaugurando così una “estetica della verità”, che tende, diversamente dalla rottura ricercata dei Modernisti, alla realizzazione di un’ “arte de la convergencia”²⁷.

Rispetto al valore simbolico della comunicazione poetica, le avanguardie europee propongono un’alternativa nell’interpretazione su base suggestiva, a partire da un livello di immediatezza espressiva, di impressionismo nella comunicazione del messaggio poetico, che si traduce in una serie di espedienti formali di nuova costituzione.

Una simile urgenza di cambiamento, che investe le spinte culturali europee, in tal senso è presupposta e riconosciuta dalla critica. Indicativa è la conferma di Luciano Rebay che riporta: «Nei paesi di civiltà occidentale non vi sono ai giorni nostri artisti o forme d'arte che non abbiano in un modo o nell'altro risentito delle idee e delle esperienze germogliate in Francia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dal simbolismo all'impressionismo, dal cubismo al surrealismo. Alla

²⁵ Éluard, Paul, “Poetic Evidence” in Read, Herbert, (ed.), *Surrealism*, Londra, Faber and Faber Limited, 1936, pp. 169-183: 181 indica i poeti come «men among other men» e considera il sentimento di fratellanza come una verità che sostanzia e rende ragione della vita sociale aggiungendo: «there is a word which exalts me, a word I have never heard without a tremor, without feeling a great hope, the greatest of all, that of vanquishing the power of the ruin and death afflicting men-that word is fraternisation» .

²⁶ In Diego, Gerardo, *Poesía española. Antología. 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932: 425 viene riportato il giudizio di Cernuda sul concetto di “arte pura”, a cui il poeta sivigliano si riteneva estraneo.

²⁷ È La definizione che ne dà Paz, Octavio, 1990: 53, nel distinguere dalla ricerca dei modernisti la ricerca di un principio estetico di invarianza. Che prevede la piena valorizzazione dell’immaginazione, quest’ultima ritenuta al tempo stesso, Insausti, G. 2000: 154 “agente de la percepción y motor de la poesía”.

base di questi movimenti v'era un senso di stanchezza del passato e il desiderio, variamente espresso, di rigenerare le arti con nuove forme d'espressione, libere dagli schemi imposti dalla tradizione e dalla consuetudine»²⁸. L'influsso culturale agiva a partire dalla Francia, con radicamenti multiformi, con possibilità di irradiazione amplissime anche per il contributo che all'accrescimento del fulcro culturale francese diedero generosamente intellettuali di diversa origine europea che credevano nel maggior liberalismo francese, e verso cui il proprio pensiero convergeva.

Si trattava di una apertura, una liberazione, che si determinava sul piano della rappresentazione formale, con possibilità di esteriorizzazione diversificate, quasi individualizzate e per questo discostantesi dall'idea stereotipata di resa estetica pura. A un simile cambiamento corrispondeva anche una liberazione da stereotipi morali, dal sentire comune inconfutabile, a favore di un continuo fluire che non prevede più la disposizione sequenziale, di pensieri, parole, stati d'animo, ma la libera associazione nel convergere dell'esperienza percettiva nello spazio testuale. Lo scardinamento della sequenzialità si manifesta tanto sul piano del pensiero e della vita interiore, quanto anche, con manifestazioni che raggiungono, nel testo poetico, costruzioni estreme, stravaganti, nella distribuzione strofica, nell'ordine frasale, nell'organizzazione sintattica dei testi, che spesso oltrepassa i limiti ristretti della frase, per cui un approccio analitico alla poesia surrealista valica sempre la disposizione della struttura frastica, la costruzione del senso si determina sempre più di frequente a livello transfrastico, con un sistema di accumulazione impressionistico, quantitativamente ridotto, in cui lo scavalco dei limiti di costruzione frasale nel testo conduce sempre con maggiore frequenza verso l'organizzazione prosastica del poema²⁹, o al contrario, alla riduzione estrema nella quantità dei costituenti.

Soggettività nella scelta e valorizzazione delle soluzioni tecnico-formali e ripudio dell'uniformità diventano pertanto gli assi portanti della nuova ideologia poetica. In una simile linea esperienziale si dispone, in Francia, l'attività culturale e lo svolgimento del percorso biografico di artisti come Rimbaud e Verlaine, per cui già dal 1884³⁰, con la pubblicazione verlainiana, si era creato il mito dei poeti maledetti, al cui impegno i poeti della Generazione non saranno indifferenti nella ricerca della propria "verità artistica".

²⁸Rebay, Luciano, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962: 5.

²⁹Il poema in prosa ha destato l'interesse dei poeti del '27. Lo stesso Cernuda lo ha ampiamente impiegato. Per un approfondimento della genesi storica del verso libero si veda Lucini, Gian Pietro, *Il verso libero*, Milano, 1908; Dondo, nonché M.M., *Vers libre*, in "Publications of the Modern Language Association of America", XXXIV, 1919.

³⁰Verlaine, Paul, *Les poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, Vanier, Parigi, 1884.

2.2.1 Il ruolo di Pedro Salinas

La conoscenza di Salinas, già nell'anno 1919, determinerà una virata importante nella definizione degli interessi culturali cernudiani, dagli iniziali studi di Diritto alle letture letterarie. Dopo le preliminari letture dei classici spagnoli, il passaggio alla lettura della poesia francese fineottocentesca sarà quasi immediato. E una prima visita in Francia, poco dopo quella data, intensificherà la predisposizione al dialogo culturale. Nel 1928, grazie all'interessamento dello stesso Salinas, Cernuda si assicura una possibilità di sussistenza temporanea con un dottorato all'Università di Tolosa. Comincia, a partire da quell'anno e già con l'esperienza benaugurale del 1927, una fase di crescita importante nella vita del poeta, dell'inizio di interminabili spostamenti e di innovativi percorsi culturali³¹.

Come è stato osservato, la disposizione artistica di Salinas si manifestò con grande generosità, anche per i precedenti contatti che egli aveva instaurato con l'avanguardia intellettuale francese³².

Tale avvicinamento, per Cernuda favorito da Salinas, si riflette ben presto sin nella prima produzione cernudiana. Rispondeva ad una forte volontà di rinnovamento che sopraggiunge da più parti, e che ebbe in Spagna più nomi, in osservanza di rapidi e produttivi stravolgimenti che nella fase delle avanguardie culturali pervennero in territorio nazionale ad opera di poeti ed intellettuali francesi e, spesso, ispanoamericani. Già nel 1918 il poeta cileno Vicente Huidobro, in atteggiamento di piena scissione e di volontà di innovazione, di ritorno a Madrid da Parigi, sottoscrive con alcuni giovani poeti il manifesto Ultra, inneggiante al rinnovamento totale³³.

Se Salinas era stato suo mentore³⁴ e, come Cernuda stesso considera, gli aveva offerto la possibilità di garantirsi un guadagno con la vena artistica e con l'insegnamento, in realtà pare fossero diverse le testimonianze che prefiguravano un certo risentimento del poeta sivigliano verso Salinas, dovuto a maggiori riconoscimenti che a questi venivano tributati, e a certa delusione per mancati riscontri nei suoi confronti, sia perché individuava in lui una rappresentazione dell'imborghesimento, quindi del conformismo, di certe voci intellettuali del tempo da cui intendeva distanziarsi.

Luis García Montero riporta una movitazione del rancore da Cernuda manifestato già, talora in modo indiscriminato ed aprioristico, nei riguardi tanto di Aleixandre quanto di Dámaso Alonso, nel dire: «La animadversión contra Dámaso Alonso tuvo su origen en 1933, cuando Aleixandre ganó el

³¹Il percorso che inizia con questa fase culturale è ben descritto da Barón E. 2002: 81-100.

³²Per l'individuazione dei diversi aspetti del ruolo svolto da Salinas come guida artistica per i poeti del '27 un valido contributo è quello offerto da Bodini, Vittorio 1963.

³³Si consideri almeno Torre, Guillermo de, *Ultraismo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968.

³⁴Il ruolo di Salinas fu fondamentale anche come esempio di pratica traduttiva. Dal francese tradusse molto, in un periodo di tempo ampio. Nerval; Merimée sono tra le fonti preferite dal poeta castigliano, che con Cernuda condivideva l'aspetto divulgativo della traduzione e la "necessità" della stessa.

Premio Nacional de Poesía con *La destrucción o el amor*. Luis Cernuda se había presentado también, y no perdonó nunca a los miembros del jurado (Manuel Machado, Gerardo Diego y Dámaso Alonso) el orden de sus preferencias. Muchos años después, se vengaría en un poema de asunto lorquiano, “Otra vez, con sentimiento” (1960), recogido in *Desolación de la Quimera*³⁵. In realtà la testimonianza che Montero raccoglie dell’opinione cernudiana relativa alla maggior parte dei suoi contemporanei risulta essere altamente sprezzante e, in alcuni casi, rancorosa. È ciò che si verifica anche con R.Alberti, indicato come poeta superficiale, dedito alle mode ed abile solo sul piano formale, privo di vera intensità poetica³⁶. Tale atteggiamento di sdegnoso orgoglio, che il poeta sivigliano mantenne con costanza nell’intero arco della propria vita, condizionò profondamente le scelte, sia nella produzione artistica autoriale, sia anche nella selezione di poeti stranieri da cui tradusse, implicando un rigidissimo sistema selettivo. L.García Montero commenta ancora tale atteggiamento confermando che: «El orgullo de Cernuda, en este tipo de actitudes, no es signo de independencia, sino de vinculación insegura y desesperada con los demás»³⁷. Si introduce in tal modo un approccio psicanalitico all’operare cernudiano, presumibilmente estendibile tanto ad aspetti caratteriali del poeta quanto alla produzione artistica.

Nonostante Cernuda non mancasse di manifestare certa riconoscenza verso Salinas, ad ulteriore conferma dello sdegnoso orgoglio cernudiano c’è il contenuto del saggio al poeta dedicato³⁸, dove palese è la definizione di poeta borghese che di Salinas si deduce, ciò che vale già come termine di distanziamento rispetto alla personale concezione della poesia e del ruolo di poeta. Qui infatti l’*incipit* di commento introduce, in atteggiamento contestatario, “un concepto burgués de la vida”³⁹. Il giudizio sulla produzione saliniana, sin dall’inizio dei *Presagios*, è scarsamente entusiastico, ancor più se si tiene conto della sottolineata ammirazione dimostrata per Jorge Guillén⁴⁰. Nello stesso saggio, fonte del suo pensiero critico, Cernuda accusa il primo di non riconoscere ed

³⁵García Montero, Luis, *Los rencores de Luis Cernuda*, in “Revista de Occidente”, n.254-255, luglio-agosto 2002, 19-37: 31. Si consideri, a riguardo, Cernuda, Luis, *Carta despectiva de L.Cernuda a Dámaso Alonso*, in “Ínsula”, n.35, 1948:7.

³⁶Ivi: 34. Tracce evidenti di un simile atteggiamento sdegnoso sono concentrate nel lavoro critico cernudiano *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, in particolare pp. 119-138.

³⁷Ivi: 36. L’interpretazione dell’opera tutta di Cernuda a partire da una rilevazione di natura psicanalitica non è solo auspicabile, ma pienamente efficace e, in relazione alla tematica poetica ed alle scelte estetico-formali, anche dirimente a livello di correttezza interpretativa.

³⁸Cernuda, L. 1957: 197-206, p. 200.

³⁹Lo stesso Cernuda non mancava di sottolineare il disprezzo letterario nei riguardi di una possibile lirica borghese in un articolo dal titolo *Poesía popular* del 1944, riportato in García Montero, L., 2002: 19-38: 29: «Nadie, por muy ligeramente versado que esté en cuestiones de poética, aceptaría la idea de una poesía burguesa; la misma denominación envuelve un contrasentido, ya que los ideales de la burguesía, si es que la burguesía tuvo alguna vez ideales, están en contradicción con la poesía». In tal senso García Montero riportava ivi: 28 la penosa identificazione che di Cernuda uomo e poeta si faceva come Licenciado Vidriera.

⁴⁰Cernuda, L. 1957: 201 dimostra, come aveva sottolineato nel primo saggio compreso nella raccolta, dedicato a Ramón de Campoamor, la semplicità e la schiettezza dello scrivere, rimproverando le scelte artistiche saliniane nel dire: «Si en ese libro primero Salinas parecía más bien un poeta sencillo y directo, en ocasiones deliberadamente prosáico, en los siguientes se desvía de lo que tal vez era su camino verdadero, acaso por influencia de Guillén».

impiegare nel modo migliore la propria vena poetica⁴¹. L'accusa mossa è di usare l'arte in un modo giocoso, di non assumere una posizione ideologica, di non approfondire tematiche di interesse comune, ma di fare una poesia eccessivamente attenta all'ornato⁴². Tanto che viene indicato come imitatore, o anche cattivo imitatore di Valéry, per il fatto di dimostrare un senso estetico molto meno acuto rispetto al poeta francese, in una misura da cui Cernuda provvedeva a distanziarsi.

Le osservazioni in negativo investono tanto la sfera privata, il condurre una vita borghese, quanto quella professionale, relativa al fare una poesia poco vicina ai temi umani, che variava dal gioco all'affettazione⁴³. L'accusa di formalismo si mantiene costante, tanto che il commento di chiusura, accompagnato dall'idea per cui l'opera di Salinas pare a Cernuda dibattersi tra l'indifferenza di alcuni e l'ammirazione convenzionale di altri, è che «... acaso sea necesario dejar que pase tiempo antes de decidir acerca de la aportación hecha por Salinas a nuestra lírica contemporánea»⁴⁴.

Una simile presa di distanza da parte di Cernuda dovette manifestarsi in più circostanze, nei riguardi di diversi contemporanei, contribuendo a sottolinearne l'indisponibilità del carattere e l'eccessivo individualismo che gli si riconosceva.

Rispetto a Pedro Salinas, nonostante ne disprezzasse il tenore di vita borghese che conduceva, Cernuda mantenne un atteggiamento di rispetto reverenziale, almeno formalmente, riconoscendogli la personale opportunità di essere poeta⁴⁵.

Altri contributi di Cernuda alla conoscenza, eccessivamente critica, della personalità e dell'opera di P.Salinas si presentano negli scritti critici, sin dall'attribuzione alla Castiglia, terra che ha dato i natali proprio a Salinas, di un ruolo di egemonia culturale in Spagna⁴⁶. Le notazioni di Cernuda sembrano ancor più raccolte nella pura formalità, quanto maggiormente risultano essere in contraddizione con la sospensione di giudizio che professa⁴⁷. I *Presagios* vengono infatti indicati

⁴¹*Ibidem* osserva che Salinas «se desvía de lo que tal vez era su camino verdadero, [...] llegando, si no a desconocer enteramente su naturaleza poética propia, casi hasta malograrla».

⁴²Ivi: 203 Cernuda apporta considerazioni che possono ritenersi ingiuriose, nel dire: «Y eso, hacer que las cosas parezcan o representen más de lo que son, que sólo lo obtiene el poeta al llenarlas de una intensidad que está en él, es precisamente algo que Salinas rehuía, por su contradicción con aquel juego en que [...] consistía para él la poesía. Había en él una especie de temor a tocar temas o situaciones donde apareciese lo humano fundamental; hasta evitaba usar la palabra para decir algo que no fuese rasgo de ingenio o preciosismo verbal».

⁴³Ivi: 204 apporta alcune considerazioni sulla trattazione del tema dell'amore in *La Voz a ti Debida e Razón de Amor*, di cui osserva che anche in questi due libri l'amore «... me parece otro juego, y si no juego, afectación: deseo de mostrarse tan humano como el que más».

⁴⁴*Ibidem*.

⁴⁵Come dice in *Historial de un libro*, Cernuda, Luis, *Prosa completa*, Harris, D. y Maristany, L., Barcelona, 1975: 102 «No sabría decir cuánto debo a Salinas, a sus indicaciones, a su estímulo primero; apenas hubiera podido yo, en cuanto poeta, sin su ayuda, haber encontrado mi camino».

⁴⁶Cernuda, Luis, *Pedro Salinas y su poesía*, in "Revista de Occidente", n.LXXIV, Madrid, agosto 1929: 251-54, p.251 esordisce nel dire: «Hoy parece que se quiere falsear la verdad, verdad patente en la historia, de que en su máxima expresión la espiritualidad española sólo Castilla la ofrece, Castilla, que entre otras grandes cosas creó este fragmento de mundo, poderoso cuando quiso el destino, pero altivo siempre entre sus vicios o virtudes, donde he tenido no sé si la suerte o la desdicha de nacer».

⁴⁷Ivi: 252. Nel presentare un giudizio entusiastico su *Presagios* in quanto «libro capital en la actual época literaria española, ofreciendo ya totalmente la poesía de un poeta que, con Jorge Guillén, habría de compartir luego, ahora, la supremacía poética española». E continua stabilendo un paragone elogiativo con Reverdy, in riferimento alla

come «lectura decisiva para mi destino de poeta, como decisivo fue también para mí el encuentro con su autor»⁴⁸. Giustifica ancora il ruolo culturale di Salinas considerando che «... éste es hoy quien mejor representa, de *Presagios* a *Seguro Azar* hacia sus libros futuros tan deseados, aquella línea de transparente poesía que abre Garcilaso, sin más artificio literario que el indispensable para manifestarse poéticamente»⁴⁹.

Il ruolo di tramite svolto da Salinas per l'avvicinamento alla cultura letteraria francese, in quegli anni di grande fermento artistico, non ebbe esiti di pura evoluzione estetica sullo scrivere cernudiano. Contribuiva, invece, a rendere più incisivo lo svolgimento e ad accelerare la risoluzione di una condizione esistenziale enormemente patita e sempre sottilmente allusa nella poesia di Cernuda, quella relativa al proprio orientamento sessuale, a dimostrazione del legame inestricabile delle scelte artistiche e dell'affermazione culturale del poeta con gli aspetti più profondi del "sé". L'incontro con la Francia significa infatti anche la lettura di André Gide⁵⁰. Per cui è lo stesso Cernuda che, sempre osservante il rispetto della piena trasparenza del proprio sentire, commenta: «no sé si sus *Prétextes* o sus *Nouveaux Prétextes*, y luego sus *Morceaux Choisis*. Me figuro que Salinas no podía suponer que con esa lectura me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo»⁵¹. Molto controverso sembra dunque l'approccio critico che Cernuda mantenne verso i riferimenti culturali per lui più immediati, conservando sempre una posizione distaccata e critica, che potrebbe definirsi di "autonoma dipendenza".

A tal proposito un episodio che fornisce ulteriore conferma dell'atteggiamento cernudiano è l'omaggio che in vita porse all'amico il poeta Lorca. L'omaggio era motivato proprio dall'occasione della celebrazione della pubblicazione della raccolta cernudiana "La realidad y el deseo", il 19 aprile del 1936. L. García Montero riporta la situazione come rappresentativa di una scena di amicizia. In cui la presentazione di Lorca era intesa al contempo a elogiare la raffinatezza poetica di Luis Cernuda, ed elogiare anche gli altri componenti la generazione. Nel riferirsi all'originalità delle diverse voci poetiche, riguardo all'amico Cernuda Lorca si pronuncia con parole di elogio: «Yo vengo para saludar con reverencia y entusiasmo a mi *capillita* de poetas, quizás la mejor capilla

completezza dell'opera di entrambi sin dalla prima produzione. E non solo per il valore dell'impegno artistico saliniano, ma anche in quanto al proselitismo che determinò.

⁴⁸*Ibidem*.

⁴⁹*Ibidem*. Il giudizio qui raccolto pare essere in piena contraddizione rispetto a quelli espressi in precedenza.

⁵⁰Sull'importanza della figura del poeta francese per Cernuda si veda Cernuda, Luis, *Gide por Cernuda*, in "Quimera", n.172, settembre 1998, pp. 44-49. Paz, Octavio, *La palabra edificante*, in "Papeles de Son Armadans", XXXV, 103, 1964, 41-82: 143 associa la duplice evoluzione nell'esperienza di vita di Cernuda nel dire: «Si Gide lo reconcilia consigo mismo, el surrealismo le servirá para insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión más vasta y total».

⁵¹In Cernuda, L., *Historial de un libro* 1975: 105.

poética de Europa, y lanzar un vitor de fe en honor del gran poeta del misterio, delicadísimo poeta Luis Cernuda, para quien hay que hacer otra vez, desde el siglo XVII, la palabra divino»⁵².

L. García Montero si sofferma sullo stato d'animo di rancore mantenuto da Cernuda, di estrema contraddizione, in cui, nella vita e nell'opera, convivono aspetti tra di loro contrastanti. Il commento è di apprezzamento per nulla positivo nel ritenere egli che: «El caso de Luis Cernuda es extraño, porque une la grandeza a la inseguridad, una obra importantísima a una capacidad desmesurada de odio. Aunque haya quien mantenga ingenuamente que sus desprecios y sus injusticias son fruto de la independencia moral, los rencores de Cernuda nos muestran a un individuo que necesitaba obsesivamente el reconocimiento de los demás, que dependía de los otros hasta unos límites desesperados»⁵³. Il giudizio espresso è riferito alla persona Cernuda, ad aspetti caratteriali ed atteggiamenti per cui si ritiene che la responsabilità prima dello scarso consenso che gli si tributava fosse da ricercarsi nel carattere stesso del poeta.

La disposizione caratteriale di Cernuda non è affatto neutra nella definizione artistica, ma ha, al contrario, una propria rilevanza per l'individuazione di un proprio tecnicismo artistico, è un contributo alla personale ricerca identitaria.

2.2.2 Cosmopolitismo dell'arte francese: funzione divulgatrice delle riviste

La vita culturale dei poeti della Generazione era fortemente animata dallo stimolo della partecipazione attiva a diverse riviste letterarie. Le riviste ebbero una grande diffusione tra gli intellettuali del tempo, rappresentando un mezzo di trasmissione ideologica oltre che di divulgazione culturale. Implicando il vantaggio di far confluire testi di autori diversi e costituendo una delle voci concrete dello scambio interculturale dell'epoca. Nel proporsi di individuare le fasi che la Generazione attraversa, lo stesso Cernuda sottolinea come l'evoluzione culturale del tempo si registri non tanto attraverso le pubblicazioni di libri, di monografie, quanto invece proprio mediante il più flessibile strumento delle riviste. Indicando in particolare, quale fulcro del dibattito generazionale, le riviste *Litoral* e *Carmen*⁵⁴.

Un commento, che vale a inserire l'attività dei poeti della Generazione nella fase culturale surrealista, è la notazione cernudiana alla seconda fase della rivista *Litoral*. Della quale il poeta sivigliano dice: «La etapa segunda (1929) de dicha revista, a pesar de su brevedad, marca ya un eco superrealista en los textos que publica»⁵⁵. Che la vita culturale si svolgesse sempre più proficuamente in Francia in quegli anni trova conferma negli ambienti culturali internazionali. Poeti

⁵²García Montero, L. 2002: 19-20. Il riferimento precedente è chiaramente Luis de Góngora.

⁵³Ivi: 23.

⁵⁴Cernuda 1957: 183 osserva che «Ese rumbo-verso cui si orientava la Generación-acaso podemos observarlo, aún más claramente que en los libros, en las revistas del grupo, que fueron varias, pero sobre todo en dos de ellas: *Litoral* y *Carmen*».

⁵⁵Ivi: 183-84.

ermetici come l'italiano Ungaretti, sono strettamente legati alla Francia, collaborano in riviste francesi. Movimenti poetici ed artistici che finiranno per avere una auge limitata non solo nel tempo ma anche a dimensione regionale come il Futurismo, conosceranno il loro esordio in Francia⁵⁶.

Benjamín Jarnés rivela una verità intrinseca sulla validità e sulla determinante funzione che la rivista in quanto strumento culturale svolgeva in quel tempo. Ne fornisce una definizione altamente positiva, in cui si sottolinea il ruolo iniziatore della rivista. Il critico riporta che: «La buena revista es como una antesala donde todo novicio creador de parcelas nuevas de arte, ha de detenerse algún tiempo hasta ver definitivamente admitida o rechazada su frágil mercancía. [...] De aquí la utilidad de las revistas, su alcance sustancial: nos ayudan a tasar, a comparar, a justipreciar de algún modo los valores, porque toda revista es un escaparate de valores»⁵⁷. La rivista si configura dunque come luogo e momento di attesa di riscontri da parte di un pubblico di intellettuali disposti alla partecipazione, al confronto e alle iniziative culturali. E lo stesso critico continua dando ulteriore contributo alla definizione della funzionalità delle riviste nel dire: «Es también la revista un libro colectivo cuyas páginas han de estar sutilmente ligadas por una eléctrica red de generosidades y vehemencias, si se quiere obtener de ella un fruto eficaz: cuando en las revistas no está bien arraigado el sentido de cohesión, o falta el aliento juvenil, la revista muere o se distrae por derroteros muy ajenos al del arte vivo»⁵⁸.

Altra importante notazione, a rimarcare la funzione cosmopolita e di mediazione culturale rivestita dalla rivista, in particolare relativamente a singole pubblicazioni, è la maggiore attenzione dimostrata, nelle note critiche, all'entità personale artistica di singoli autori, piuttosto che la sottolineatura dell'importanza di certi movimenti artistico-letterari accomunanti. Negli anni '20 e '30 del Novecento si tende non a caso ad attribuire maggior rilievo all'opera di singoli poeti ed intellettuali, che si innalzano rispetto alla voce comune, piuttosto che misurare gli aspetti di condivisione sul piano estetico-formale e contenutistico. In merito alla prima notazione, ed in riferimento alla volontà di rinnovamento che viene comunicata attraverso le riviste, lo stesso Benjamín Jarnés considera: «Mucha parte de sus trabajos de colaboración es producto de una grata-a veces rica-importación»⁵⁹. Una rivista può, di fatto, vantare caratteri di cosmopolitismo quando non solo manifesta una forte ricettività verso prodotti stranieri, ma quando svolge funzione attiva, impegnandosi nel promuovere l' "universalità" culturale. Aspetto questo che è strettamente legato alle capacità selettive del direttore della singola rivista. Per cui *Litoral* e *Mediodía* si riconoscono

⁵⁶Il manifesto del futurismo, in De Maria, Luciano, (ed.) *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, sarà infatti pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti sul "Figaro" di Parigi il 20 febbraio del 1909.

⁵⁷Jarnés Benjamín, *Revistas nuevas*, in "Revista de Occidente", XV, 1927: 263-266, p.263.

⁵⁸*Ibidem*.

⁵⁹Ivi : 264.

come riviste che in tal senso si distinguono, nonostante «lejos de todo mercado y rodeadas de la casi absoluta indiferencia de las gentes»⁶⁰. E, tra queste, pare si sottolinei il ruolo decisivo in tale orientamento culturale di *Residencia*, rivista definita, ancora nelle parole di Jarnés, «... de noble empaque señorial, que olvida los gastados conceptos de “generación”, “grupo” y “tendencia”, y va reuniendo en sus páginas a todos los escritores españoles de acento personal»⁶¹.

La grande rilevanza assunta dalle riviste⁶² in Spagna nel decennio 20-30 si calcola anche in termini di divulgazione dell'opera in traduzione di autori francesi, su cui informa Miguel Gallego Roca⁶³. Quest'ultimo si sofferma in particolare sull'impatto che ebbe la traduzione di Verlaine, tra i primi poeti del tempo ad esser tradotti. Guillermo Díaz-Plaja, tra gli altri, riconosce l'urgenza traduttiva della poesia francese. Ancora Gallego Roca avanza le seguenti considerazioni in funzione distintiva generazionale proprio in riferimento alla ricettività di uno tra i più imitati poeti francesi, Paul Verlaine nel dire: «Díaz-Plaja utilizó la recepción de Verlaine en España como rasgo diferenciador entre modernismo y noventa y ocho, calificándolo, según la metodología de las generaciones de Petersen, de “mentor que atrae y señala el camino” para los modernistas, mientras que Nietzsche desempeñaría el mismo papel para los noventayochistas»⁶⁴. Indubbiamente l'accettazione dell'opera verlainiana significava l'introduzione di valori di cui l'ambiente culturale e la Spagna degli anni a venire avevano bisogno, a cui erano ancora estranei, e il cui riverbero si protrae nel tempo.

Il poeta francese viene tradotto con frequenza, e sono proprio i poeti del '27 a dedicarsi con assiduità a un simile impegno⁶⁵. Per quanto concerne la predisposizione più specificamente cernudiana nei riguardi della poesia francese, ben presto l'atteggiamento di accettazione e di valorizzazione della stessa da parte del poeta sivigliano, cui egli stesso contribuì, come si dirà, con traduzioni dal francese, si andò assopendo.

⁶⁰Ivi : 265.

⁶¹Ivi: 266.

⁶²Jowers, R. 1981, pp. 133-154: 133 sottolinea in particolare l'abbondanza di riviste letterarie sorte tra il 1931 e il 1936, dividendone la fioritura in quattro diverse categorie, le cui pubblicazioni erano caratterizzate da un grande eclettismo. Le diverse riviste di quegli anni rappresentano tutte un contributo alla conoscenza storica del tempo, e costituiscono in particolare una imprescindibile testimonianza dello stravolgimento estetico che si andava determinando, e che si riflette nelle riviste letterarie del tempo. Ivi: 154 l'autrice riporta: «la tendencia, a partir de 1930, de abandonar la literatura deshumanizada y la poesía pura para ir hacia unas formas de expresión más humanizadas».

⁶³*Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad, 1996. Insausti, G. 2000 si è soffermato sull'influenza della lettura di Reverdy in Cernuda.

⁶⁴Gallego Roca, M. 1996: 217.

⁶⁵Ancora Gallego Roca M., ivi: 220 riporta che «la poesía de Verlaine había sido traducida en las revistas españolas de fin de siglo aunque no con la frecuencia que su influencia real implicaría. Las traducciones más relevantes son en ese momento las de Juan Ramón Jiménez, publicadas primero en la revista *Helios* y diez años después reproducidas en la antología de la poesía francesa moderna de Canedo y Fortún». Per uno studio sulla presenza di Verlaine in Spagna è imprescindibile il lavoro di Ferreres, R. 1975.

Sempre Miguel Gallego Roca nota tuttavia, in tono provocatorio per l'esiguità nel reimpiego effettivo di prodotti letterari di provenienza francese, come «La influencia francesa en la poesía española moderna es analizada por Luis Cernuda más como traba que como estímulo. Admirador, de entrada, de la poesía inglesa del XIX y del nuevo universo abierto por la lírica romántica alemana, estima muy por debajo a la lírica francesa moderna. En esa línea denuncia la lectura distorsionada de Verlaine y la fijación en lo “chocante” y “raro” de los mejores poetas. La conclusión es que no todo lo francés fue importación del modernismo, al menos lo mejor de la lírica francesa del siglo pasado no lo fue. Curiosamente lo único que la literatura española importó de Francia fueron las obras de un americano y un alemán: Poe y Heine»⁶⁶.

Nonostante la disposizione progressivamente sempre più negativa⁶⁷, fu proprio Cernuda a cimentarsi come primo traduttore di Paul Éluard nella lingua materna. Tra le riviste, che assurgono a principale strumento di divulgazione culturale e letteraria, *Litoral* diviene luogo di pubblicazione di traduzioni da autori stranieri. E su *Litoral*, che si distingue anche per la particolare suggestione figurativa di cui il poeta savigliano dovette condividere presupposti ideologici e finalità, Cernuda pubblicherà le proprie traduzioni da Éluard⁶⁸.

La rivista si fa portavoce della volontà di andare oltre ogni convenzione limitante, aspetto che viene anche figurativamente rappresentato nella presentazione in copertina, proprio perché il clima avanguardista inneggia alla simultaneità espressiva attraverso codici diversi, che in taluni casi confluiscono nella realizzazione di prodotti artistici multigenere⁶⁹.

⁶⁶Gallego Roca, M. 1996 : 219.

⁶⁷Dopo la realizzazione del secondo libro di base surrealista, *Los placeres prohibidos*, scritto tra aprile e giugno del 1931, si determina una virata verso la restaurazione di un tono romantico, in cui gran parte ha la rilettura di Bécquer, che contribuisce a eliminare tracce di surrealismo che Cernuda riteneva inessenziali nella propria poesia. Barón, E. 2002: 140 riporta le osservazioni rese a posteriori dal poeta savigliano, che afferma: «Ya no tenía necesidad del superrealismo y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degeneraba al convertirse en fórmula poética».

⁶⁸La rivista riporta, dal nome al simbolo raffigurato in copertina, ad un ambito semantico perfettamente unitario ed univocamente condiviso. L'acqua è elemento simbolico di riferimento, e in duplice accezione metafisica. Di per sé rimanda, in termini simbolici ancestrali, al profondo, all'inconscio, agli abissi dell'inconscio, e al contempo a un'idea di purezza, di lindore, e di ritorno alla condizione prenatale e insieme di liberazione. In tal senso è da interpretarsi il guizzo del pesce sulla pagina. E, se riportato all'*hic et nunc* dell'argomento in oggetto, alla traduzione che Cernuda rese dal poeta francese, le possibilità interpretative si ampliano, leggendovi la volontà di andare oltre, di attraversare i confini stabiliti anche dal proprio elemento naturale, in un passaggio tra elementi vitali diversi. Il passaggio dall'acqua all'aria è la nascita, la crescita. E a una progressione simile tendevano i fautori dell'avanguardia surrealista, anche metaforicamente, nell'oltrepassare i limiti linguistici nazionali.

⁶⁹Per uno studio dettagliato sulla mediazione operata dalle riviste si consideri Díez de Revenga, Francisco Javier, *Revistas literarias y literatura del siglo XX*, in “Monteagudo”, numero monografico a cura di Díez de Revenga, 2002, n.7. In particolare Gallego Roca, M. 1996 ha considerato l'imponenza di antologie di poesia tradotta, come quella di Enrique Díez-Cano. Altro elemento cernudiano di interessante somiglianza con la prospettiva machadiana sulla poesia è la comparazione tra poeta e filosofo. In Machado, Antonio, *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, Valverde, José M. (ed.), IV voll., Madrid, Castalia, 1971, I:107, il personaggio machadiano, identificandosi con lo stesso Machado, considera: «Los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos, son poetas que creen en la realidad de sus poemas...». Il tema della metafisica fu sempre tra gli interessi di Machado. Caravaggi, Giovanni, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado: appunti sulla genesi dell'intimismo*, Bologna, Patron, 1969: 172 afferma che nel momento in cui egli «... scopre una diversa possibilità di

2.2.3 Estetica surrealista: crescita artistica e personale

Ángel L. Prieto de Paula concorda con O. Paz nell'indicare Cernuda come "antiespañol"⁷⁰, tendendo ad una immediata identificazione con la poesia germanica. Tuttavia Cernuda non mancherà di rispondere agli spunti culturali più immediati, come nel caso della pervasiva influenza dell'opera di Gérard de Nerval, dedicatario di un saggio postumo e della cui poesia il siviliano segnalerà «las interdependencias del sueño y la vida»⁷¹, intravedendovi un punto di incontro col proprio universo poetico. L'accostamento alla cultura francese costituisce una fase di crescita personale, a cui contribuisce la conoscenza di A. Gide, indicato come «mentor ideológico de su juventud»⁷² ed una notevole rivoluzione artistica, di adattamento e successivo distanziamento.

Se uno tra gli elementi costanti della poetica cernudiana può individuarsi nel sogno⁷³, alluso sin dal titolo della raccolta attraverso il concetto di "deseo", è certo però che si tratti di un tema non propriamente di ascendenza francese e surrealista. È piuttosto un argomento già largamente presente in Machado, a testimonianza di come Cernuda non neghi la tradizione, ed operi scelte in pieno atteggiamento critico. Sia il sogno, sia il tema della ricerca sono stati indagati da Francisco Ynduráin⁷⁴ come tematiche costantemente presenti nel poeta castigliano che, si è detto, assieme a Juan Ramón Jiménez garantiva, con l'esempio della propria poesia, la vicinanza artistica tra i poeti della Generazione. L'elemento rivoluzionario consiste ora nell'interpretazione di un aspetto così vasto dell'uomo in chiave psicanalitica.

L'arte surrealista⁷⁵ più in generale promuove infatti la valorizzazione del subconscio, anche nella forma di proiezione introspettiva di "ritorno all'origine", alla realtà primigenia. Si tratta di un fattore la cui derivazione è chiaramente psicanalitica e filosofica. L'incontro cernudiano col

rapporto tra l'oggetto e il poeta, che tende a coglierne le possibili risonanze emotive-cioè a tradurlo in immagine poetica-», individua tale aspetto come fallimentare. Machado pertanto si dibatte, ivi: 173 «nel conflitto ancora irrisolto tra la realtà oggettiva e la sua percezione intimistica».

⁷⁰Prieto de Paula Ángel L., *Una desolación sin adjetivos*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", luglio-agosto 625-26, 2002, pp. 17-28: 17.

⁷¹Cernuda, Luis, 1994, I: 746.

⁷²In Barón, E. 2002: 236.

⁷³Per l'individuazione di campi semantici oppositivi nella poesia cernudiana, tra sogno e realtà, si veda *supra* cap. 1 la notazione di Petrelli Micla, *L'arte pura in tutte le lingue del mondo*, "Confluenze. Rivista di studi iberoamericani", Vol. 1, n. 2, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, 2009: 16-31.

⁷⁴*Una constante en la poesía de Antonio Machado*, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1977.

⁷⁵Sull'importanza dell'arte surrealista per la poesia cernudiana si consideri in particolare Villena, Luis Antonio de, *Luis Cernuda y el fuego superrealista*, in "Ínsula", n.337, dicembre 1974: 4. Sul Surrealismo si veda altresì Bousoño, Carlos, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979. E ancora, Morris, C.B., *Surrealism and Spain*, 1920-1936, Oxford, Cambridge University Press, 1972. Per quanto riguarda i confini temporali Bo, Carlo 1944: 7 considera che non esistono dei limiti precisi, né una definizione completa di Surrealismo. E, a proposito dell'essenza concettuale di base parla della confluenza come di, ivi: 16 «una confusione attiva di questi due stati apparentemente diversi e opposti: il sogno e la realtà; in un'ultima soluzione di realtà assoluta, di *surrealtà*». Flys, Miguel J., in Cernuda, L. 1983: 48 osserva che «el surrealismo representa la invitación a la libertad de la conciencia (y, sobre todo, subconciencia) a expresarse en el poema sin inhibiciones de ninguna clase». Un contributo esplicativo al surrealismo proviene anche da Éluard, P. 1936, pp. 169-183, in cui si raccoglie una serie di pensieri sulla poesia e sull'uomo.

surrealismo, benché ritenuto da molta critica come fortuito⁷⁶, in realtà è da considerarsi come un aspetto intrinseco dell'essere poeta per Cernuda⁷⁷, un processo fisiologico. In una prospettiva ermeneutica a riferimento linguistico, il ritorno all'origine, la congiunzione nell'uno, che Cernuda dovette condividere in prospettiva antropologica, significava anche la condivisione del ripristino di una ideale unitarietà linguistica prebabelica, del ripristino di un ideale ordine originario, inteso come principio assoluto e al contempo interpretabile. In tal senso la traduzione ha una sua giustificazione ontologica per Cernuda⁷⁸, cui riteniamo il poeta pervenga proprio in questa fase di iniziale riconoscimento identitario.

La scoperta e la manifestazione, in diverse modalità espressive e con differenti funzionalità linguistiche, di aspetti dell'inconscio, nelle associazioni libere, nel "flusso di coscienza", nel sogno⁷⁹, si presentano nella resa di immagini, nella costruzione di simboli, nella rievocazione e rivivificazione di miti, che la concisione della poesia vigente rende in modo incisivo ed efficace. Attraverso di essi si svolge l'evoluzione, il cambiamento, il contrasto della staticità, anche l'apparente staticità del reale, che costituiscono un tratto definitorio dell'arte surrealista, di approssimazione dell'inconscio del singolo alla percezione altrui, della realtà esterna. In un continuo, inarrestabile flusso che appare vitale nell'ideologia surrealista e che ha manifestazione sensoriale, spesso, come si dirà, visiva, a volte multisensoriale⁸⁰. A proposito della valenza, di immagini, miti, simboli, F.Ynduráin riporta l'attenta interpretazione eliadiana, sempre valida, per cui: «los símbolos, mitos e imágenes no son creación irresponsable de la psique, sino que responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser, de ese

⁷⁶Oreste Macrì, in Bodini, V. 1963: CXVII, a proposito dell'esperienza surrealista cernudiana osserva: «La sua esperienza surrealista per sua stessa ammissione dura tre anni, dal 1929 al 1931, e si concreta in due libri, poi compresi in *La realtà e il desiderio*, e cioè *Un fiume, un amore* (1929) e *I piaceri proibiti* (1931)». Macrì, ivi: XLV, pone molteplici interrogativi, dall'esistenza o meno di un surrealismo spagnolo, ai legami col surrealismo francese, a quale possa essere la sua validità poetica. Da una parte il surrealismo spagnolo è in molti aspetti molto condizionato dal retroterra culturale, che in poesia non dimentica la lezione gongorina. Dall'altro, tende ad incorporare tutta una serie di spunti culturali eccentrici, operando in tal modo una fusione tra elementi apparentemente opposti e tra di loro slegati. Per parte della critica più attenta si tratta di un'esperienza puramente attanziale, estemporanea, che non si protrae nel tempo, non incidendo in maniera considerevole sull'operato di Cernuda. Ancora Macrì, ivi: CXV ne osserva la tangenzialità nel dire: «L'adesione di Luis Cernuda al surrealismo avviene per linee esterne-tremendismo, demonismo- in contraddizione, o per lo meno come correttivo a una sensibilità pigra e sensuale, che ama le trasparenze e il delicato nulla dei sogni all'alba».

⁷⁷Per una definizione della figura del poeta come è interpretata da Cernuda si veda almeno Sánchez Reboredo, José, *La figura del poeta en la obra de Luis Cernuda*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", n.316, ottobre 1976: 5-20.

⁷⁸Su questo argomento e sull'interpretazione cernudiana del tradurre si veda *supra*, cap. 1: .

⁷⁹Per l'iniziatore del surrealismo, André Breton, il binomio realtà/desiderio, o meglio, realtà/sogno, si converte in sintagma definitorio del concetto di surrealismo.

⁸⁰Si tratta di quella ricerca che è stata individuata come "búsqueda de lo absoluto". Per uno studio sul tema nella vita e nella poesia di Cernuda si veda Couso Cadahya, J.Luis, *Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda*, in Cuadernos Hispanoamericanos, n.316, ottobre 1976: 21-44.

inconsciente, que es mucho más poético que la vida consciente»⁸¹. Il subconscio viene identificato così con la realtà, è la parte degna di assurgere a oggetto poetico, si riconosce nella verità poetica. E una simile ricerca di verità, di assoluto, muoveva l'orientamento artistico di Cernuda⁸². Emilio Barón riflette sulle motivazioni della scelta surrealista in Cernuda, rapportandovi la condizione conflittuale vissuta dal poeta sivigliano, individuandovi così una via d'uscita rispetto alla esperienza di isolamento che viveva: «En el caso de Cernuda, el motivo detonante del uso de la nueva escritura es, me parece evidente, su hondo conflicto emocional, la represión de su deseo»⁸³. In ogni caso, lo stesso Barón considera che la opzione della versificazione surrealista non può giustificarsi solo con la crisi personale di un poeta, ma è da ricercarsi nella fenomenologia collettiva. Nonostante l'impatto della poesia eluardiana⁸⁴, che nella prospettiva di Cernuda è romantica per il valore spirituale che trasmette, ad ogni modo l'influenza eluardiana, come anche l'esperienza strettamente surrealista, si possono relegare ai soli anni tra il 1929 ed il 1931⁸⁵. Si trattava dunque di un'esperienza di breve durata, ma molto incisiva per la costruzione di una vena estetica personale.

Il giudizio estetico sul surrealismo rispetto alle altre voci d'avanguardia risultava essere molto più benevolo in una generale critica retrospettiva. Guillermo Díaz Plaja apporta il suo contributo critico raffigurando puntualmente la diversa valenza attribuibile ai movimenti avanguardisti nel dire: «Todos convenimos en que después de las gesticulaciones futuristas y ultraístas, el surrealismo contenía una mayor carga de posibilidades estéticas. El ultraísmo había agotado muy pronto sus pirotecnias y sus caligramas. En cuanto al futurismo, todavía más “exterior”, bien pudimos decir que presenciamos su entierro cuando asistimos, con innegable

⁸¹Ynduráin, F. 1977: 35. Il riferimento elidiano è Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, trad. esp. Taurus, Madrid, 1956.

⁸²Il legame di Luis Cernuda con il surrealismo è stato attentamente e intelligentemente indagato da Villena, L.A. de 1974. Nella sua prospettiva critica, Villena individua il movimento surrealista nel suo aspetto triplice, commentandolo in tal modo, ivi: 4: «De un lado, el surrealismo era la última y quizá más rotunda consecuencia de los movimientos llamados de “vanguardia” que habían pululado en los años que rodeaban la primera gran guerra». E, continua, *ibidem*, stabilendone la discendenza e i caratteri: «Exactamente podemos decir que el surrealismo se conectaba con el atrevimiento y el desenfado del “dadaísmo”. Como consecuencia de esta herencia y de esa actitud de grupo que suponen las vanguardias establecidas, el surrealismo es compacto, agresivo, lírico, alegre, [...] hace actos públicos y quiere “épater les bourgeois”. De otro lado, el surrealismo supone una nueva posibilidad técnica de escritura. La imagen surrealista (aunque conectada con la sinestesia de los simbolistas) lleva al poema el fluir libre de la conciencia, el monólogo interior total, las luces contradictorias y liberadas del subconsciente. Una nueva imagen poética, relacionada con lo que se llamó “escritura automática”». Se il surrealismo si riconosce anche nell'attenzione alla realtà storica, nel fervore di cambiamento che investe la vita sociale francese, per la Spagna è possibile parlare di una fase ristretta, episodica. Macri, in Bodini, V. 1963: LXXVII osserva che «Il surrealismo spagnolo, ciò che possiamo chiamare surrealismo spagnolo, sorge [...] parallelamente alla vocazione europea e democratica che ebbe la Spagna in quegli anni, e che la riempì di speranze, purtroppo assai corte, di potersi liberare dalle vecchie macchine dispensatrici di arbitrari poteri e privilegi e di tabù non meno opprimenti».

⁸³Barón 2002: 92

⁸⁴Barón ivi: 92 attribuisce all'incarico affidatogli dall'amico Josè María Hinojosa la traduzione che dei poemi eluardiani di *L'Amour la poésie* Cernuda fece che, è noto, sono preceduti da una breve introduzione del traduttore, un omaggio alla poesia eluardiana.

⁸⁵Ivi: 93.

curiosidad, a una pintoresca conferencia que su inventor, Filippo Tommaso Marinetti, pronunció en el teatro “Novedades” de Barcelona, en febrero de 1928, que fue una confesión lamentable de teatralismo y de vaciedad. En cambio, el surrealismo tenía una mayor fuerza intencional y una más honda trascendencia histórica. Aprendíamos a rastrear, en efecto, actitudes presurrealistas en el Bosco, en Goya, en Blake, en Lautréaumont, en Nerval, en Raymond Radiguet. Aquel “automatisme psychique pur” que nos recomendaba Bréton era la llave que nos introducía en hondas y deleitables simas inexploradas. El mundo subconsciente-con su gelatinosa fluidez de acuario-abría mundos de tremenda fuerza creadora-que no pudieron sospechar siquiera los poetas clásicos-. Todo un océano de misterio y de poesía invitaba al buceo y a la aventura estética»⁸⁶. L'esistenza di un valido sostrato di appoggio, che si manifestava nella riproposta di alcune tematiche umane, offriva le più disparate possibilità di sperimentazione e di “personalizzazione” sul piano tecnico-formale.

Importante contributo critico rispetto alla riconoscenza che in parte si andava tributando al Surrealismo è anche quello che proviene dallo stesso Luis Cernuda, con un articolo dal titolo “Superrealismo”⁸⁷, del febbraio del 1954, che accoglie la propria visione storica di tale movimento, che il poeta dichiaratamente preferiva rispetto ad altri movimenti avanguardisti. Secondo L.Maristany, il giudizio, particolarmente positivo in tal caso, fu probabilmente condizionato da Octavio Paz, allora seguace di Breton. In realtà Cernuda vi individuava non «una moda más de tipo literario, sino un movimiento internacional de liberación y de protesta total por parte de la juventud de entreguerras»⁸⁸. Cernuda non segue in modo pedissequo i dettami della scrittura automatica proposta da Breton, mantenendo sempre una condizione di parziale distacco ed orgogliosa autonomia tecnico-formale, anche per il fatto di ritenere che ogni tipo di tecnica rischiava di tramutarsi in convenzione. Egli infatti riconosceva l'antiborghesismo avanguardista come una conquista, una forma di liberazione da un normativismo stereotipato che coinvolgeva tutti gli aspetti della vita e dell'arte, permeando anche la sfera morale, a cui Cernuda riconosceva una disposizione collettiva di grande ipocrisia.

Inoltre, nel complesso i manifesti tecnici delle diverse avanguardie mancheranno di un programma preciso e ben definito, configurandosi in generale come reazione al romanticismo, al verismo e alla

⁸⁶Díaz Plaja, Guillermo, *Memoria de una generación destruida: 1930-1936*, Barcelona, Delos-Ayma, 1966: 74. L'apparente stravolgimento apportato era in realtà saldamente supportato dall'ancoraggio alla tradizione. Ancora Cano, J.L. 1970: 15 osserva che «pese a su apariencia de generación vanguardista y revolucionaria, aquellos poetas no venían a romper ninguna tradición, sino a continuarla. [...] aquellos poetas llamados vanguardistas por la crítica tradicional se habían alimentado de lo mejor de nuestros clásicos y se sentían hondamente enraizados en esa rica tradición». Ed è proprio la tradizione, la lunga tradizione sia nazionale che internazionale, di cui questi poeti si avvalgono apportandovi nuova linfa vitale.

⁸⁷L'episodio è riportato da Maristany, Luis, *Luis Cernuda: “no decía palabras”*, in “Revista Mexicana de Cultura”, supplemento di “El Nacional”, México D.F., n.94, ottobre 1979: 8-9.

⁸⁸ Ivi: 9.

decadenza, con un tono essenzialmente polemico⁸⁹. Si dichiarava in tal senso una rottura decisa sul piano ideologico. L'antiaccademismo e l'antitradizionalismo di avanguardie storiche come il futurismo raggiungevano soluzioni estreme, perché pur restando ancorati, nelle manifestazioni artistiche, alla realtà, ne contraddicevano e negavano le modalità di rappresentazione artistica. E in poesia l'assoluta spontaneità dell'espressione, slegata dagli schemi lirici tradizionali, il rifiuto della coerenza sintattica, l'inneggiare alle parole in libertà in cui ogni elemento lirico è indipendente e si finisce per accettare ogni modo di espressione, in taluni casi rumori, suoni, parole deformate, con giochi onomatopeici che si possono considerare solo fini a se stessi o assunti in atteggiamento provocatorio, porta alla sperimentazione della poesia pentagrammata e successivamente della aereopoesia. Inscrivendosi tutto ciò anche nel solo gioco verbale, per quanto potesse costituire una fuga ideale dai limiti artistici convenzionali, andava ben oltre la più genuina prospettiva di impegno poetico che invece il Surrealismo supposeva.

Pertanto, se pure i futuristi iniziavano una rivoluzione, l'arte surrealista ancora la propria vocazione pseudo rivoluzionaria, in realtà con velleità conciliatorie, alla scelta di un soggetto sempre attuale ed immutabile, lo spirito dell'uomo, e non la materia, essendo il primo il vero dominio della poesia⁹⁰.

A tal proposito, gli studi psicanalitici freudiani hanno di certo avuto un'incidenza fondamentale sulla vita culturale del primo Novecento. Con importanti scoperte non solo in termini di riconoscimento di una dimensione fino ad allora ignorata, il subconscio, quanto ai fini dell'adozione di simili strategie attuative nella costituzione del testo. Il surrealismo è infatti il movimento artistico che non solo assume a problema il subconscio, ma impiega, in poesia, un sistema di *transfert* procedurale assimilabile al trasferimento simbolico attuato in psicanalisi. Proprio come nella psicanalisi freudiana l'accesso alla coscienza, la conoscenza del rimosso, avviene mediante l'impiego della cosiddetta "tecnica delle associazioni libere", per cui il paziente si abbandona ai propri pensieri e si esprime instaurando liberamente catene associative che

⁸⁹Il Futurismo infatti si dichiarava contro la tradizione, contro i luoghi generalmente considerati come custodi della cultura, il museo, la biblioteca, si proclamava antilogico, antiaccademico, antisentimentale. Inneggiava al movimento, alla macchina, alla lotta, alla velocità. Esaltava la materia perché dinamica. Alcuni dei suoi gridi di battaglia erano "abbasso l'accademia" e "uccidiamo il chiaro di luna".

⁹⁰Sul rapporto tra inconscio e poesia si consideri Orlando, Francesco, *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971: 12. Di certo i poeti spagnoli che parteciparono del surrealismo avevano in parte almeno, conosciuto Freud. Alexandre dichiara di averlo letto prima del 1928 in note a *Pasión de la tierra*, in *Obras completas*, t.II, Madrid, Aguilar, 1968: 546. Orlando, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973: 21-22 osserva che: «anche nei sogni, nei lapsus e nei sintomi Freud non postula mai immediatamente le opposizioni elementari di significato dominanti nell'inconscio, bensì le riconosce mediante analisi linguistiche le quali tengono conto di un contesto storico. È qui la differenza radicale[...] rispetto a Jung e ai suoi archetipi. Ma la storia di cui si tratta, nel caso dei linguaggi non comunicanti, non può che essere prevalentemente storia dell'individuo. [...] Perciò negli studi letterari di ispirazione freudiana biografismo e psicologismo ingenuo vanno di pari passo con un esercizio che non si è attirato un discredito minore, né meno meritato: la decifrazione perpetua di pochi simboli fissi che entrano in quelle opposizioni».

determinano l'affiorare del subconscio latente, in una modalità simile, nella poesia surrealista, la costruzione del senso si determina a partire da associazioni formalmente libere, che hanno la loro ragione d'ordine, di strutturazione compensativa, nell'inconscio del poeta. E la cui ricostituzione dell'ordine⁹¹ si predispose in un percorso esperienziale soggettivo.

La poesia svolge dunque una funzione compensativa. E, proprio come Freud riconosce il meccanismo del sogno come manifestazione privilegiata del subconscio e dunque lo individua come strumento di conoscenza di sé, così il sogno in poesia viene concettualizzato come unico luogo di ideale conoscenza del reale. In una prospettiva ateistica e non finalistica, che Cernuda mantenne sempre, il sogno si qualifica come unico *topos* ideale di ripristino di una realtà primigenia, di una età di perfezione ideale.

Gli studi freudiani mettono in risalto proprio l'aspetto relazionale tra l'individuo nei suoi risvolti psicologici più profondi e i fattori sociali. La parte sociale in realtà è da considerarsi come in continua correlazione dialettica con quella individuale, in quanto la conoscenza di sé è preliminare alla conoscenza altrui⁹². Con Freud si accetta quale presupposto ad ogni disposizione artistica la realtà dell'inconscio, e di conseguenza, le innumerevoli possibilità di interazione con l'altra parte di sé, con la realtà collettiva.

Per poeti e intellettuali che, come Cernuda, si scontrano continuamente con stereotipi culturali che considerano inaccettabili, l'incursione dell'ontologia dell'inconscio nell'arte assume il valore di una vera rivoluzione culturale. Si apre una possibilità di conciliazione tra il sé e gli altri, tra lo sfuggente inconscio personale e l'apparentemente stabile collettivo stereotipo. L'impostazione teleologica e causalistica dell'azione umana di matrice sostanzialmente cristiana, tendente a rafforzare la validità assoluta di certi valori costituiti viene ora scardinata dall'irruzione di un mondo fino ad allora rimasto sommerso, che la diversa interpretazione, su base percettiva, del tempo, intervenuta con Bergson, contribuisce a ridefinire. Si tratta di un rifiuto della molteplicità di divieti che la società borghese e falsamente perbenista impone. Alle figure che vengono considerate simboliche dell'inconciliabilità tra individuo e società a cui, è noto, Freud perviene, l'eremita e il rivoluzionario, si può aggiungere ora quella dell'esule, e del poeta.

Il poeta, esule dalla patria e dalla vita, assume una funzione di conciliatore tra individuo e società, aspetto che è già presupposto nel suo essere al contempo isolato e privilegiato⁹³.

⁹¹La ricostituzione dell'ordine rappresenta un'esigenza fortemente avvertita nella realtà culturale del tempo, corrispondendo ad un fenomeno compensativo, fortemente avvertito anche nella poesia cernudiana. A tal riguardo si veda Cernuda, L., *Unidad y diversidad*, in "Los Cuatro Vientos", n.1, febbraio 1933: 11-20.

⁹²La personalità cosciente è un segmento della "psiche collettiva". La persona si configura come una maschera derivante dal compromesso tra l'individuo e la società. È il portato del conflitto tra fattori culturali e sociali, che richiedono l'inserimento e l'adattamento dell'individuo in un contesto comunitario.

⁹³In tal senso la condizione di esule lo pone in uno stato di esclusione, in cui viene meno la funzione di mediazione che gli si attribuirebbe. Su questo tema si veda Páez Camino, Feliciano, *Del Cantar del Cid a Cernuda: El destierro en la*

L'identificazione che in Cernuda si riconosce tra vita e impegno poetico rappresenta il movente per la sottrazione della sua esperienza traduttoria al destino dell'omologazione sia contenutistica che formale, della sminuizione in termini di pura imitazione, di una attività, quella traduttoria, che è da considerarsi come pienamente creativa.

La scoperta del surrealismo significa per Cernuda anche la decisione di assumere l'immagine di poeta ribelle, al margine di ogni convenzione sociale e della superficialità che vede ritratta nei comportamenti borghesi. Prima di questa fase infatti, come in particolare ha sostenuto E.Barón, nei poemi c'è ancora un forte narcisismo, la predisposizione ad un desiderio che non è ancora nominato, non appare ben identificato⁹⁴.

Il legame col Surrealismo significava, per Cernuda come per altri suoi contemporanei, tra cui Larrea, l'assunzione dell'inconscio come motivo letterario e psicoanalitico. Francesco Orlando osseva che «lo studioso della letteratura può e deve ricorrere a Freud per ricavare dalla sua opera non tanto una corretta psicologia dell'autore, del pubblico o del personaggio, quanto piuttosto modelli attinenti alla coerenza interna di un linguaggio che, per ipotesi, ha qualcosa da spartire col linguaggio dell'inconscio umano»⁹⁵.

E tale legame, tra vita e opera poetica, è tanto più forte quanto più si consideri lo stretto legame tra psicoanalisi e aspetti biografici. Ancora F.Orlando osserva che: «Come rivoluzione della psicologia, la psicoanalisi doveva in ogni caso rinnovare profondamente un settore ben delimitato di studi sulla letteratura: quello biografico. Ma al tempo stesso, come scoperta di un linguaggio, conteneva una tentazione irresistibile a fare irruzione coi propri strumenti analitici nel linguaggio dell'opera letteraria»⁹⁶. Questo principio interpretativo, se vale in senso ampio per Cernuda, in realtà ha una strettissima attinenza per le possibilità interpretative che in tal senso l'opera poetica tutta del savigliano offre in quanto si sostanzia del percorso della sua vita⁹⁷. E, in trasposizione sineddochica, anche il percorso delle traduzioni funziona allo stesso modo. Tradizione e voce personale sono già presenti nella poesia cernudiana, a cui il surrealismo apporta «una rebeldía de juventud [...] un estado de ánimo general»⁹⁸.

Ma la comunicazione tra individuo e collettività si svolge nel linguaggio. E l'estetica surrealista implicava una focalizzazione sul tema del linguaggio, estremamente valorizzato nel suo essere

poesía española, Madrid, U.M.E.R (Universidad de Mayores Experiencia Recíproca), 2011: 23. Si veda inoltre Sánchez, Reboledo, José, *La figura del poeta en la obra de Luis Cernuda*, in Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, n.316, ottobre 1976: 5-20. Si consulti altresì Matas Caballero, Juan 2005. Si tenga inoltre presente Zardoya, Concha, *Luis Cernuda, el "peregrino" sin retorno*, in "Ínsula", nn. 400-401, marzo-aprile 1980: 14.

⁹⁴Tale testimonianza è raccolta da Ortiz, Fernando, *T.S.Eliot en Cernuda*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", n. 416, 1985: 7-20.

⁹⁵Orlando, F. 1973: 8.

⁹⁶Ivi: 15.

⁹⁷Tra gli innumerevoli riferimenti a riguardo si consideri almeno Zubiaur, Ibon, *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Reichenberger, Kassel, 2002.

⁹⁸Cernuda, L. 1957: 192.

manifestazione di un mondo interiore. L'arte surrealista si dimostrava continuamente critica e sfidava l'apparentemente ovvio rapporto biunivoco esistente tra significato e significante, copresenti nella trasmissione del senso, proprio per il possibilismo espressivo cui si affidava, e per le possibilità distoglienti nell'impiego volutamente connotato della materia linguistica. Questa voce si associa a quella primaria dei surrealisti francesi, alla strenua ricerca di una liberazione dello spirito⁹⁹.

Nuria Rodríguez Lázaro, a proposito della produzione poetica cernudiana, osserva: «las huellas del surrealismo francés son a veces tan evidentes que podríamos hablar de intertextualidad»¹⁰⁰. La presenza delle orme francesi, nella produzione dell'inizio, a seguito dei primi tentativi freddamente accettati in patria, è molto evidente, con esiti ancora incerti in *Un río, un amor* e divenendo più maturi e pervasivi in *Los placeres prohibidos*¹⁰¹.

È a partire dai presupposti teorici del surrealismo, che ha tra le sue ambizioni quella di appianare le tante contrapposizioni che caratterizzano quegli anni, fatti di forte distanziamento tra le esigenze del singolo sul piano privato e gli svolgimenti asettici e intransigenti nella vita pubblica, sul piano ontologico-filosofico, sul piano estetico, tra soggettività/oggettività, realtà/sogno, riportando tutto ad un livello superiore, e astrattivo, di surrealtà, dove si sviluppano gli influssi estetici nella poesia cernudiana.

⁹⁹Luis Cernuda è annoverato tra i poeti del surrealismo spagnolo, in Bodini, V. E si riconosce per la "personalizzazione" di aspetti artistici normativi. Oreste Macrì, in Bodini, V. 1963: CXVII sostiene che «mentre in tutti gli altri poeti abbiamo visto che la scrittura automatica finisce col rompere invariabilmente gli schemi metrici e melodici, questo non accade in Cernuda, la cui condizione melodica conserva pressoché immutate le forme del suo strugimento, offrendo una parabola poetica che sotto questo aspetto non presenta fratture né rispetto alla sua opera precedente né rispetto a quella successiva». Rispetto alla posizione dei surrealisti francesi la diversa connotazione che il movimento surrealista assunse in Spagna è molto condizionata dal tradizionalismo che da sempre aveva contraddistinto la cultura ispanica. Ortega y Gasset, José, in *España invertebrada: bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Madrid, Revista de Occidente, 1983 e in Ortega y Gasset, J., Solmi, Sergio, (ed.) *Il tema del nostro tempo*, Milano, Rosa e Ballo, 1947, ha diagnosticato una simile condizione nel parlare del popolo spagnolo. Macrì contribuisce a definire una simile condizione parlando, Bodini 1963: LXIII, del naturale tradizionalismo spagnolo in questo modo: «È proprio dell'anima iberica, nudamente combattuta tra azione e creazione, e affascinata dal puro esercizio dell'una o dell'altra, se non d'entrambe, considerare secondaria e di scarsa utilità interiore ogni attività riflessa». Anche la definizione delle ambizioni poetiche dei surrealisti spagnoli, nella definizione di Macrì, si mantengono ad un livello di bassissime pretese. *Ibidem* considera: «Naturalmente le ambizioni dei surrealisti spagnoli non vanno oltre la creazione d'un linguaggio poetico: non è una nuova psicologia, o una nuova morale, o un'arma d'insurrezione politica ciò che i poeti spagnoli chiedono alle tecniche del surreale e del sogno. Manca quel ponte gettato dal surrealismo fra vita e poesia».

¹⁰⁰Rodríguez Lázaro, Nuria, *Luis Cernuda y el surrealismo francés*, in Bruña, M.-Cuevas, Caballo Bejanos, M.-Illanes-Ortega, I.-Rámirez-Gómez, C.-Raventós Barangé, A. (ed.), *La cultura del otro. Español en Francia, Francés en España*, Siviglia, Universidad de Sevilla, 2006: 658-666, p.663. Cernuda, L. 1957: 196 individua il contatto col surrealismo come quarta fase dell'esperienza poetica della Generación del 25, intravedendo tra i suoi membri le caratteristiche comuni de "lo hermético del pensamiento poético y un estilo que tiene como norma el lenguaje escrito".

¹⁰¹La collezione di *Primeras poesías* si caratterizza già per l'impiego frequente della metafora, per il sovrabbondare di figure retoriche, che costellano l'ornato poetico cernudiano, benché la "fase surrealista" di Cernuda non sia ancora in essere. Il Surrealismo è anche, secondo quanto argomenta Rodríguez Lázaro, N. 2006: 664, volontà di superamento del sistema di conoscenza dualistico tra vita e morte, in una conciliazione tra realtà e desiderio.

La pubblicazione di *Los placeres prohibidos*, raccolta autoriale, segna il momento iniziale della liberazione estetica cernudiana, e della familiarizzazione con i caratteri formali di origine francese. Ma il 1929 è l'anno inaugurale della “nascita libertaria” del poeta, che troverà spazio di realizzazione fuori dal paese natio. José María Capote Benot giustifica la circostanza in questo modo: «El no haber encontrado con sus dos libros anteriores la vía de expresión que necesitaba para desarrollar todo cuanto latía en su interior, así como la situación de inestabilidad, tanto económica como social y profesional, en que se encontraba por aquel tiempo, fueron circunstancias suficientemente determinantes para que Cernuda buscara en el surrealismo la libertad expresiva que requería, así como cierta liberación de sus personales opresiones»¹⁰². Il panorama culturale francese assume pertanto i tratti della reale apertura sociale e culturale, il primo momento dell'affrancamento, anche dall'imposizione e dall'accettazione di limiti d'espressione, che si annuncia pubblicamente nel 1927, e che troverà pieno adempimento solo con l'esperienza inglese e la successiva permanenza messicana.

La poesia surrealista rappresenta pertanto un momento di importante crescita, l'attraversamento di un passaggio rituale, grazie al quale Cernuda conquista uno stile personale, per cui, sul piano identitario, l'assorbimento dell'estetica francese ed eluardiana significano una rassicurazione della giustezza del percorso dal poeta intrapreso. Ancora Capote Benot, riportando anche le parole di Arturo Serrano Plaja, considera la realizzazione di *Un río, un amor* al contempo come una vera conquista tecnica nel dire: «con esta obra “pudiera decirse que Cernuda llega a posesionarse definitivamente de su estilo, y ya seguro de él, avanza sin vacilaciones, con firmeza y precisión absolutas, en la totalidad de su destino poético»¹⁰³.

Con tale raccolta, e ancor più con la raccolta di *Los placeres prohibidos*, in cui si precisano alcune tecniche formali di base surrealista come la rottura della logica sintattica e la grande ampiezza versale, oltre all'impiego di immagini di impatto rispetto ad una tecnica scrittoria più uniforme e pacata, la tecnica d'espressione surrealista diventa molto più nitida. Come da più parti si andava definendo, «el surrealismo español fue mucho más intelectual y calculador en sus manifestaciones, sobre todo literarias, que el surrealismo francés, menos coherente, por sus rápidas asociaciones inconscientes en el momento creativo, y más atento, por consiguiente, al desarrollo de un mayor automatismo, que a la ordenación, casi rigurosa que en este libro de Cernuda, por ejemplo, es observable»¹⁰⁴. In realtà la conquista dell'ordine, di un equilibrio, la sottrazione al caos, intesa principalmente come ricerca identitaria, si identifica nella tensione ontologica ed estetica che anima la poesia cernudiana.

¹⁰²Capote Benot 2002: 33.

¹⁰³Ivi: 34.

¹⁰⁴*Ibidem*.

2.3 Paul Éluard: la ricerca dell'equilibrio

Cernuda attinge immancabilmente ai temi della vita, della propria vita. Il poeta savigliano dovette, con la lettura dei poeti francesi, essere in primo luogo alla ricerca di definizione della propria tecnica di scrittura. La lettura dei poeti francesi lo avrebbe portato ad ampliare una tecnica scrittoria di base surrealista, fatta soprattutto di corrispondenze sensoriali, di continui rimandi sinestesici, diretta ad una maggiore introiezione e un più acuto scandaglio interiore. Da una modalità espressiva condizionata dal rispetto di elementi di coerenza rispondenti a criteri esterni alla personale percezione, molto più votata alla estroflessione contenutistico-formale, Cernuda si sposta progressivamente alla introiezione di argomenti e di forme. La spinta culturale francese, che agì con forza sul riassetto di certi equilibri interiori, operò in funzione ristabilizzatrice il rapporto dialogico con se stesso. E in questo, si è detto, la conoscenza di Gide fu determinante. Ma anche la forza d'impatto dell'avvicinamento a Beaudelaire, a Nerval, ed in particolare ad Éluard, se inizialmente sembrano agevolare l'animarsi del rapporto dialogico che Cernuda costantemente intrattiene con se stesso, in particolare assumono una funzione facilitante anche l'accesso alla dimensione del subconscio. Si tratta di un aspetto non trascurabile della vita personale di Cernuda, che si trasferisce alla propria tecnica di scrittura come immediata manifestazione di un processo interiore in fase di inarrestabile svolgimento. La migliore conoscenza della poesia francese infatti lo induce ad affrontare un progressivo passaggio da una maggiore efficacia estetico-formale nella resa poetica, con soluzioni di più ostentata raffinatezza, di accessi gongorini tesi anche alla mera rappresentazione del bello estetico, alla minore dedizione esornativa e alla resa espressiva molto più rispettosa delle tortuosità della vita interiore, rappresentate sulla pagina attraverso soluzioni sintattiche specifiche. Si produce pertanto un processo di avvicinamento, di associazione e convergenza di due aspetti fino ad ora più distanti nell'espressione poetica cernudiana perché ostacolati dalla maggiore ricchezza esornativa, la resa estetica e l'espressione personale. E la voce archetipica¹⁰⁵ di Paul Éluard detiene un ruolo nel determinarsi di questo fenomeno.

Il poeta francese Paul Éluard, nome che risulta essere lo pseudonimo di Eugène Grindel, è solo di poco anteriore a Cernuda. La sua vita si svolge tra il 1895 ed il 1952 nei dintorni di Parigi, con diversi viaggi in Europa, in Asia ed in Spagna. Proprio la visita in Spagna, poco prima della Guerra civile, costituisce lo spunto per la redazione di alcune poesie di impegno sociale. È infatti tra i poeti francesi maggiori che vissero tra le due guerre, il cui impegno politico lo fa ricordare in

¹⁰⁵Il riferimento è alla denominazione che Andrea Zanzotto impiega per Éluard, in Bassi, Silvia, *Un "giardiniere e botanico delle lingue"*: Andrea Zanzotto traduttore e auto traduttore, tesi dottorale, Venezia, Università Ca' Foscari, 2009-2010

particolare per la poesia “Libertè”, pubblicata nel 1942. Ebbe quindi un momento più impegnato, di maggiore contatto con la guerra e i suoi temi¹⁰⁶.

Nella poesia di Éluard, assieme a suoi contemporanei, tra cui Aragon, c'è il rapido riconoscimento dell'impossibilità che la loro poesia potesse seguire a speculare sui dati dell'esperienza interna, sui concetti legati all' “automatismo psichico” di cui parlava Breton, ignorando il legame tra simile esperienza individuale e la voce collettiva. Inizialmente l'esperienza surrealista operava non sempre nel senso dell'impegno propriamente politico, di presa di posizione esplicita, ma di più generico canto ai temi umani.

Éluard, con la fase surrealista della sua poesia, perverrà ad un'attenta posizione ideologica, condizionata anche dagli avvenimenti della guerra di Spagna, per cui i poeti, al pari degli altri uomini, sono radicati nella vita comune, sono il nerbo ideologico dell'esperienza collettiva¹⁰⁷.

Franco Fortini, tra i più attenti traduttori dell'opera di Éluard, si è soffermato in particolare sull'importanza che per il maggiore poeta surrealista francese dovette avere l'impegno civile, per il quale richiede la collaborazione degli uomini tutti. Il poeta è innanzitutto cittadino, primo tra gli uomini, e chiamato a rappresentare i diritti del singolo.

Non è casuale che Cernuda traduca da un poeta che fu sempre umanamente impegnato. Anch'egli infatti invocava la partecipazione in difesa di una causa comune. Lo stesso concetto che di poesia Éluard formulò andava ben al di là delle astrazioni, delle costruzioni puramente estetiche e dell'estasi contemplativa. Uno tra i testi poetici particolarmente indicativi dell'idea eluardiana di poesia è *La poésie doit avoir pour but la vérité pratique*. Il testo, dedicato “ai suoi amici esigenti”, in cui il poeta lamenta l'accondiscendenza e la partecipazione da parte degli amici nel parlare d'amore, nell'osservazione estatica della natura, è rilevante per il modo in cui li redarguisce nel dire: «Car vous marchez sans but sans savoir que les hommes/Ont besoin d'être unis d'espérer de lutter/Pour expliquer le monde et pour le transformer»¹⁰⁸. È l'invocazione eluardiana alla partecipazione collettiva ad un “amore universale”, a contribuire in modo attivo al cambiamento della realtà storica nella quale vivono, che si manifesta nel personale stupore per il fatto che la sua poesia possa attrarre per le esilità esornative, piuttosto che per l'invocazione che dal suo grido promana: «[...] je m'étonne de parler pour vous ravir/Quand je voudrais vous libérer pour vous confondre/Aussi bien avec l'algue et le jonc de l'aurore/Qu'avec nos frères qui construisent leur

¹⁰⁶Fortini, Franco, traduttore di Eluard, in Fortini, Franco (trad.) *Eluard: poesia*, Milano, Nuova Accademia, 1962 traccia il percorso personale del poeta dalle posizioni apertamente surrealiste all'impegno civile, nell'anno 1940, anno dell'occupazione nazista.

¹⁰⁷Bo, Carlo 1994: 53 gli attribuisce fama eterna nel dire: «Paul Éluard è il grande poeta del surrealismo e l'unico che dall'antologia del movimento passerà nel libro del tempo». Éluard è autore del contributo critico dal titolo “Poetic evidence” 1936, dove, ivi: 171 afferma fortemente che «The time has come for poets to proclaim their right and duty to maintain that they are deeply involved in the life of other men, in communal life». La raccolta di poesia di Paul Eluard include, tra i diversi poemi di argomento sociale e libertario, anche il poema “Novembre 1936”, sulla guerra civile spagnola.

¹⁰⁸Fortini, F. 1962: 112.

lumière»¹⁰⁹. Proprio nella rivendicazione eluardiana consiste l'interesse del contenuto. È un testo che concentra una immagine di poesia che Cernuda poteva pienamente condividere, anch'egli come Éluard per aver partecipato direttamente all'esperienza bellica, e per aver portato avanti la sua attività letteraria di militanza.

Quello con Éluard fu per Cernuda un incontro caratterizzato da diversi tratti di comunanza, tra cui la condivisione dell'esperienza del tradurre. Il poeta francese nel 1938 traduce infatti una lirica di García Lorca, contribuendo anche in modo decisivo a far conoscere il poeta di *Romancero gitano* nel suo paese. Come per Lorca, anche per Éluard la poesia non ha carattere elitario, non si definisce come il segreto di pochi, è al contrario un continuo colloquio universale, in cui il poeta esorta, guida, unisce. L'idea di Éluard sul proprio ruolo di poeta, il poeta vate, condiviso da Cernuda, è da lui stesso resa pubblica in occasione dell'Esposizione Surrealista tenutasi a Londra il 24 giugno 1936 in questa definizione: «Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recée un delire san passé»¹¹⁰.

Benché non direttamente associabile con la poesia eluardiana che dovette influenzare Cernuda, il testo poetico menzionato è molto vicino, per la semplicità e la brevità del titolo, a diversi altri facenti parte della raccolta cernudiana. L'attenzione manifestata da Cernuda si deve in parte alla prospettiva di interpretazione ontologica che l'arte eluardiana presuppone. Non a caso Luis Cernuda nella breve introduzione-commento su Éluard, che precede la propria traduzione di *L'amour, la poesie*, nella pubblicazione su *Litoral*, conviene sul pensiero eluardiano, nell'osservare: «en efecto sólo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente él, parece, es buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba aunque, a diferencia del hombre, no muere»¹¹¹. La poesia è la voce eterna dell'uomo. E in tale attribuzione di valore di eternità a una simile arte, si riconosce anche l'immortalità dei versi eluardiani.

L'innovazione in via completiva dello stile cernudiano per integrazione dell'estetica surrealista si accompagna alla singolarità dell'esperienza, per essere Cernuda il primo traduttore di Éluard in Spagna, colui che ne lascia conoscere l'impegno artistico attraverso la propria, personale traduzione. L'iniziale attenzione era stata destata dalla considerazione dell' "apparenza romantica", sul piano contenutistico e formale, della poesia e della parola eluardiane¹¹². Ma la ricerca cernudiana attraverso la selezione di quella poesia è motivata anche dal fatto di trovarsi il poeta ad un bivio¹¹³.

¹⁰⁹*Ibidem*.

¹¹⁰Bo, C. 1944: 32.

¹¹¹*Litoral* ([1926, nn.8-9] giugno-luglio 1972, nn.29-30, pp. 24-27: 25.

¹¹²Il riferimento è al commento cernudiano in *Litoral*, ivi: 26.

¹¹³Oreste Macrì, in Bodini, V. 1963: XXI riporta il commento bodiniano alla fase surrealista cernudiana, individuandone il tono languido, molto meno vivido rispetto al tono della poesia surrealista, ad esempio, albertiana. Ne decifra le

È lo stesso poeta spagnolo a giustificare la preliminare selezione che operò nel tradurre, lui per primo nella lingua materna, la poesia eluardiana. È la vena sentimentale ed indolente che avverte di condividere con il poeta francese, matrice anche dell'impegno e dello studio sulla forma. Che Cernuda prospettava in un orizzonte di crescita estetica, di rigore formale tendente ad un certo "ermetismo selettivo". Tale voce, portata all'assottigliamento talora estremo, fu, come si vedrà, sempre connaturata con la modalità di scrittura cernudiana, perché insita nel proprio essere. E il suo personale percorso di ricerca si definiva, in ogni poeta da cui tradusse, in termini di ideale ricongiungimento, di conquista di uno stato di equilibrio in una ideale personificazione del legame di fratellanza con la collettività, che per lui restò sempre in parte estranea.

La traduzione dal francese è un flusso continuo di trasmissioni di sperimentazioni tecniche, che agiscono nella resa formale, implicando rotture, slegamenti, libere associazioni sempre più motivate dalla volontà nella resa estetica di associazioni ardite, di percezioni sensoriali contrastanti e lontane da una logicità consumata, di una resa molto più frammentaria, asciutta, ermetica.

Una serie di costanti formali della poesia cernudiana, personali manifestazioni che decidono della singolarità, dell'unicità della sua poesia, non vengono intaccate dalle innovazioni di altri, mantenendosi un rapporto di equilibrata proporzionalità tra il proprio e l'altrui.

Sul piano semantico, l'espressione di costruzioni ossimoriche è tratto caratteristico non solo della prima produzione poetica cernudiana, ma dell'intera collezione di "La realidad y el deseo"¹¹⁴, raccolta tuttavia altamente permeabile all'assorbimento di innovazioni tecniche grazie alla traduzione. Nella sintassi l'anastrofe ha una sua logica interna per Cernuda che non può essere stravolta, se non a costo della rinuncia a quella ricerca identitaria, nell'opera, che anima e motiva la sua poesia.

Nonostante la comprovata vicinanza alla poesia eluardiana, di cui palese esempio di appropriazione tecnica di base surrealista è l'evidenza ellittica molto pronunciata sin dal titolo apposto alla sezione di *Un río, un amor*, Cernuda, come si vedrà, si conferma orgoglioso della propria autonomia poetica.

caratteristiche, facendo riferimento non a caso all'anno in cui Cernuda traduce da Éluard, in questi termini: «Siamo [1929] a uno degli apici della crisi tra poesia e politica. Caratteristica dell'oscillazione estremista di Cernuda sarà anche la sua adesione a un partito di estrema sinistra./ Ma con tutto ciò questi clamori, queste violenze, di brevissima durata, alterano assai di rado la sua raccolta musica d'ombra [...] come dice Lorca: "[...] pieno di paura e senza speranza, perché il poeta crede nella morte totale».

¹¹⁴Rodríguez Lázaro, N. 2006: 663 osserva : «La primera edición de "La Realidad y el Deseo", es decir, la de 1936, se cifra en torno a una lucha de contrarios, traducida mediante oposiciones léxicas, métricas y, en suma, poéticas. Pues bien, este binomio, realidad y deseo, sirve a André Breton para definir lo que él entiende por surrealismo o más bien por "surrealidad" cuando afirma, en el primer manifiesto surrealista: "Creo en la resolución futura de esos dos estados en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de surrealidad"». La citazione bretoniana è riportata da Breton, André, *Manifestes du surrealisme*, Paris, Gallimard [1963]1996: 24.

2.3.1 I poemi di Éluard: definizione di un'estetica

Anno decisivo nella produzione cernudiana di iniziale impronta surrealista, è stato detto, è il 1929. Con uno stacco di soli quattro anni rispetto alla pubblicizzazione del nuovo fermento culturale, se ne coglie la piena adesione da parte di Cernuda. Il poeta, seguendo l'insegnamento saliniano e gli influssi provenienti dalla Francia, è sempre più vicino agli stimoli estetici di provenienza europea, di impronta surrealista.

Cernuda si trova allora in Francia¹¹⁵, e le letture che ebbe modo di fare in quel contesto contribuirono alla redazione della raccolta. Pare profetica a tal riguardo l'enunciazione di Umberto Eco che, nel puntualizzare la stretta interconnessione tra contingenze storiche e creazione artistica, sostiene come non sempre il messaggio trasmesso nella manifestazione artistica sia percepito nell'immediato, necessita a volte di tempo di decantazione, di metabolizzazione, di instaurazione dell'abitudine, che si determina nel trascorrere storico, e che vale a creare legami che fanno dell'opera un contributo all'agire umano. Afferma infatti: «Certo i vari universi culturali nascono da un contesto storico economico e sarebbe assai difficile riuscire a capire a fondo i primi senza rapportarli al secondo: delle lezioni del marxismo, una delle più feconde è il richiamo al rapporto tra base e sovrastrutture, inteso naturalmente come rapporto dialettico e non come rapporto deterministico a senso unico. [...] Un'opera d'arte o un sistema di pensiero, nascono da una rete complessa di influenze, la maggior parte delle quali si svolgono al livello specifico di cui opera e sistema fanno parte; il mondo interiore di un poeta è influenzato e formato dalla tradizione stilistica dei poeti che lo hanno preceduto tanto e forse più che dalle occasioni storiche a cui si rifà la sua ideologia; e attraverso le influenze stilistiche egli ha assimilato, sotto specie di modo di formare, un modo di vedere il mondo. L'opera che produrrà potrà avere connessioni esilissime con il proprio momento storico, potrà esprimere una fase successiva dello sviluppo generale del contesto, o potrà esprimere, della fase in cui egli vive, livelli profondi che non appaiono ancora così chiari ai contemporanei»¹¹⁶.

José M. Capote Benot fornisce informazioni preliminari sulla rilevanza del riferimento eluardiano per Cernuda nel dire: «En 1928 [...] empieza a redactar su primera obra de carácter surrealista, a la que titula *Un río, un amor*, rótulo tal vez procedente del libro de Paul Eluard, *L'amour, la poésie*, autor que el poeta sevillano lee atentamente por entonces, junto con los textos de Breton, Aragon y otros artífices del surrealismo»¹¹⁷. Da un punto di vista della strutturazione formale non è difficile, si diceva, osservare una somiglianza immediata nell'attribuzione del titolo, che consiste nell'assenza di elementi di congiunzione tra i due sintagmi nel suggerire, sinteticamente, l'argomento della

¹¹⁵Per le indicazioni sugli spostamenti di Cernuda in Francia nel periodo anteriore al definitivo esilio si tenga presente Barón 2002.

¹¹⁶Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967: 26-27.

¹¹⁷Capote Benot, José María 2002: 33.

raccolta. In entrambi i casi la connotazione semantica dei due titoli si caratterizza per la specularità interna, che in Cernuda pare essere resa in modo più incisivo dal tono moderatamente allitterante delle due forme sostantivali, che comportano una risonanza sonora stridente e strascicata. Proprio l'allitterazione¹¹⁸, risulterà uno tra gli espedienti più praticati da Cernuda nella traduzione da Éluard. In ogni caso i termini della vicinanza tra i due sono da ricercarsi non solo in aspetti di innovazione, ma anche, o principalmente, nel rispetto, condiviso, di caratteristiche formali tradizionali. Cernuda ritrovò già in Góngora tutta una serie di procedimenti retorici di cui si serve nella propria poesia, la metafora, l'iperbole, e anche l'ellissi. Quest'ultima, trova un reimpiego di grande efficacia, non certo riconoscibile con la sola volontà di soppressione di elementi inessenziali nella struttura versale, ma rispondente ad un progetto estetico preciso, tendente ad una ricerca di asciuttezza, di scarnificazione, orientata alla proiezione di una condizione dell'animo, individuale e collettiva al contempo, comunemente avvertita, e coraggiosamente pronunciata dal poeta.

O.Macri riporta una giustificazione dell'uso della stessa figura ellittica, fattone precedentemente da Góngora e ampiamente ripresa anche da Cernuda, in termini di persistenza storica, e come manifestazione di uno stato sintomatico patologico dell'essere, nell'osservare: «L'uso esasperato dell'ellissi che fece don Luis de Góngora corrisponde a due ordini di ragioni: il primo, di carattere storico-estetico, è il gusto ermeneutico della società del tempo di Góngora, il piacere della caccia al concetto o a qualsivoglia altra chiave d'interpretazione lirica. [...] Ma oltre questa ragione storica, esiste un motivo permanente in un sentimento che potremmo chiamare ellittico della vita, proprio degli spagnoli, e consistente in un'impazienza del cuore, che fa saltar loro le frasi più amorfe, meno accentate o puramente transitive d'un discorso lirico e conoscitivo, in cerca di segni o accenti verticali»¹¹⁹.

Proprio il “sentimento ellittico della vita”¹²⁰, sentimento nazionale e personale di Cernuda, presenta aspetti di condivisione nella poesia eluardiana.

Tale espediente retorico, che come si può osservare sia nella produzione autoriale, di cui si presenterà un esempio come termine di confronto, sia nella traduzione spagnola, è in Cernuda non solo aspetto stilistico-formale di lontana eredità gongorina, ma anche trasposizione, sul piano retorico-formale, del suo essere, che permea, nella volontà di “smembramento” e di “assottigliamento” continue, tutta la produzione dell'artista.

¹¹⁸Rispetto all'attenzione di Cernuda per tale espediente, il poeta francese presta particolare attenzione alla coloritura vocalica.

¹¹⁹Bodini, V. 1963: LXI-LXII.

¹²⁰L'elisione è la scissione che tra parola e struttura appositiva si avverte con uno squarcio immediato nella traduzione di Cernuda. Si può commentare una simile accentuazione di senso conseguita attraverso l'elisione con Orlando, F. 1973: 32: «A maggior ragione potremo parlare di affinità col linguaggio dell'inconscio se il processo semantico in questione è molto meno evidente, e per ciò stesso ancora più arbitrario».

Sin qui il riferimento è andato alla sezione autoriale cernudiana di *Un río, un amor*, esplicitiva della presenza, *in nuce*, dell'influsso del poeta francese.

La pubblicazione dei testi dei poemi eluardiani in traduzione sul n.9 della rivista *Litoral* nel giugno 1929, nota per l'auge letteraria che ebbe nel corso di pochi anni¹²¹, pregevole e di interesse nonostante la parzialità della raccolta, è commentata da Barón in termini di "identificazione". Come lo stesso Cernuda riconosceva, il poeta non ricerca se non ciò con cui si identifica. È quanto sintetizza Barón nel dire: «La identificación del poeta con la nueva poesía representada por Éluard, le lleva a iniciar su nota con cita de un verso de *Perfil del aire: Sueño y pienso que vivo*»¹²². È evidente come questo particolare, consistente nell'attribuzione di elementi della propria poesia in fase di traduzione di opera altrui, non possa non assumere una forte connotazione in termini di dichiarazione della valenza autoriale nella resa in traduzione di quei testi poetici. È manifestazione di un aspetto di quel progetto cernudiano che potrebbe definirsi come "programma di integrazione" e di interazione, della poesia altrui con la propria¹²³.

2.4 Testo fonte: ricorrenze

Ad oggetto di analisi comparativa viene assunto un poema in traduzione tratto dalla raccolta eluardiana *L'amour, la poesie*, la cui pubblicazione risale al 1929. *Mon amour pour avoir figuré mes*

¹²¹Anche la produzione surrealista di Vicente Aleixandre si svolge attraverso raccolte che risalgono al 1928-29 e al 1930-31. Si veda a riguardo Pittarello Elide, *"Espadas como labios" di Vicente Aleixandre: prospettive*, Roma, Bulzoni, 1984: 10-11. Pittarello considera, ivi: 13 che «Il recupero della poesia surrealista di Aleixandre dal ghetto elitario in cui era stata tacitamente confinata coincide con l'affermarsi di un diverso concetto di impegno da parte dell'intellettuale spagnolo». Benché egli non si dichiarasse surrealista, distanziandosene nel dirsi "suprarrealista", in *Prólogo y notas previas a "Mis poemas mejores"* (1956) in *Obras Completas*, t. II, p. 541 osserva: «*Pasión de la Tierra*, el libro segundo, de poemas en prosa, supuso una ruptura, la única violenta, no sólo con el libro anterior, sino con el mundo cristalizado de una parte de la poesía de la época. Algo saltaba con esa ruptura-sangre, quería el poeta-. Una masa en ebullición se ofrecía. Un mundo de movimientos casi subterráneos, donde los elementos subconscientes servían a la visión del caos original allí contemplado, y a la voz telúrica del hombre elemental que, inmerso, se debatía. Es el libro mío más próximo al suprarrealismo, aunque quien lo escribiera no se haya sentido nunca poeta suprarrealista, porque no ha creído en lo estrictamente onírico, la escritura "automática", ni en la consiguiente abolición de la consciencia artística». Sulla questione dell'esistenza di un surrealismo spagnolo un apporto utile è quello di Villaverde, Novo, Y. 1980, in particolare il cap. "El surrealismo poético en España, pp. 1925-1936. Nel caso di Aleixandre la critica ha individuato, in modo forse approssimativo ed affrettato -è il parere di Pittarello, E. 1984: 21, la sua produzione surrealista come "emanazione diretta dell'inconscio del poeta". Certamente il titolo "*Pasión de la tierra*", così apertamente concreto nel suo apparente riferimento sinestetico, rende l'idea di quale stretto legame ci fosse con la realtà esterna, col mondo sensoriale.

¹²²Barón, E. 2002: 92.

¹²³Gli esempi simili sono diversi nella poesia cernudiana. In particolare l'assunzione del verso bécqueriano *Donde habite el olvido*, in Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Carlos de Torres, José (ed.), Madrid, Castalia, 1976 a titolo di una delle proprie raccolte è l'esempio più evidente. L'intertestualità costituisce essenza dello scrivere cernudiano. Tra poeta tradotto e poeta traduttore si stabilisce costantemente un legame, una comunione d'intenti, che può considerarsi una sorta di identificazione anche per il succedersi di avvicendamenti privati della vita di ognuno oltre che per la vicinanza estetica. Di fatto ogni testo, come sostiene O.Paz, in *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, si costruisce su altri testi, per cui nessun testo può dirsi immune da riferimenti intertestuali. A riguardo si veda Eco, U. 1976, e Guillén, Claudio, Gargano, Antonio (trad.), *L'uno e il molteplice: introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992.

*désirs*¹²⁴, nella traduzione *Para figurar mis deseos mi amor* nella raccolta cernudiana, non disposto in ordine puramente cronologico come nella fonte, viene scelto dal traduttore per una maggiore pregnanza tematica e più incisivi motivi di base surrealista condivisi con l'autore. Il nono numero della rivista *Litoral* del giugno del 1929, è chiuso dalle sei poesie di Paul Éluard tradotte da Luis Cernuda, precedute dal breve saggio dello stesso Cernuda sul poeta francese. Si trattava del resto dell'ultima pubblicazione su una rivista che poi sparirà, nonostante i tentativi di una nuova pubblicazione estiva. Non a caso la sparizione della rivista *Litoral*, che già aveva visto un momento di ritorno successivo ad una fase languente, si determina in contemporanea con il disperdersi degli intellettuali della Generación, che si allontanano in una distribuzione centrifuga per scelte ideologiche, politiche e culturali diverse¹²⁵.

Nella pubblicazione su *Litoral* i brevi testi eluardiani in traduzione compaiono numerati. Ognuno di essi non riporta titolo proprio, sia per la brevità, sia per l'immediata imposizione del tema, che non richiede presentazione preliminare. La scelta cernudiana è caduta su una serie di poemi, selezionati anche per la maggiore semplicità traduttiva.

Il testo originale oggetto di commento è stato selezionato tra gli altri perché, come si intende dimostrare, rappresentativo di un modo di sentire che focalizza il tema centrale e unitario della poesia cernudiana, presentando convergenze nella proiezione della sensibilità del poeta, dell'idea di amore e del suo rapportarsi con la concettualizzazione della presenza/assenza dell'oggetto d'amore. L'elemento di convergenza tra il poeta francese e Cernuda è da ricercarsi nella comunione tra vita e poesia. Louis Parrot rispetto alla poesia di Éluard osserva: «La vita e la sua poesia sono una cosa sola, sono inseparabili. Il fatto doloroso che ha sconvolto la vita intima del poeta si ripercuote su tutta la sua poesia, e questa a sua volta si riconduce alle esperienze dell'uomo Éluard: esperienze ispirate a un costante anelito verso [...] la perfezione morale e intellettuale»¹²⁶.

Il vocabolario poetico eluardiano si fissa sui due ambiti semantici ed ideologici dell'amore e della politica, che rimandano ad un macroambito, per essere la poesia di Éluard pervasa da un'ideale superiore dell'amore in quanto sentimento universale. In cui la natura, la cui terminologia denotativa è frequentemente assunta dal poeta francese a mezzo correlativo del personale stato percettivo, è costantemente sottoposta ad un sistema di trasposizione astrattiva. Nello scrivere eluardiano si intravede la continua ricerca del "come dire in modo diverso la stessa cosa". Un aspetto sostanziale di tale ricerca è la netta associazione della creazione poetica con l'aspetto

¹²⁴Si tiene presente l'edizione Éluard Paul, *Capitale de la douleur; suivi de, L'amour la poésie*, Parigi Gallimard, [1926]1998.

¹²⁵Anche le altre riviste legate alla Generazione-a riguardo si veda Jowers, R. 1981-hanno già interrotto le loro pubblicazioni nella data del 1929.

¹²⁶In Fortini, F. 1966: 55. Per le notizie biografiche sul poeta francese si veda Fortini, F., *Poesie, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica: cronologia della vita dell'Autore e del suo tempo*, Milano, Mondadori, 1969.

sensoriale della visione, e con la vista. Per cui un filo sottile lega parola ed immagine. Nel corso di tutta la sua vita Éluard si è preoccupato dei limiti del suo vocabolario, tentandone il superamento non tanto col ricorso a neologismi, quanto diversificando le attribuzioni di senso¹²⁷. Non si nota alcun ampliamento quantitativo nella sua poesia, ma piuttosto una attenta selezione combinatoria, secondo quanto considera Richard Vernier: «Cela ne revient toutefois pas à dire que sa recherche verbale porte exclusivement sur l'acquisition de mots nouveaux, bien au contraire: on aura l'occasion de montrer que les quelques poèmes où Éluard tent de recruter systématiquement de nouvelles additions à son lexique sont bien des tentatives sans lendemain, et font tache dans son œuvre»¹²⁸.

La preminenza di alcuni concetti¹²⁹, assunti generali sull'essere che elaborano temi poetici, si accompagna in particolare alla concettualizzazione spaziale degli stessi, a cui contribuisce l'impiego di aggettivi e di avverbi o locuzioni avverbiali, assunti nella funzione deittica di avvicinamento spaziale fisico e di ampliamento delle possibilità percettive. Così, in piena rispondenza con "gli spazi dell'anima del poeta", dal punto di vista strettamente topologico, gli spazi domestici sono chiusi, mentre quelli geografici sono aperti.

Vige un criterio di simmetrie, di corrispondenze, che investe contenuto e forma. Nella poesia eluardiana solitamente c'è corrispondenza tra unità ritmica ed unità sintattica. Con rarità estrema d'impiego dell'*enjambement*¹³⁰. È proprio la disposizione degli elementi all'interno della struttura versale a determinare la significazione, anche in mancanza di segni di punteggiatura. Tanto che agli espedienti dispositivi può essere attribuita una funzione superiore rispetto ad elementi prosodici determinanti nella costituzione del significato¹³¹. Del resto, la soppressione degli elementi di punteggiatura è voluta in Éluard, e funzionale alla restituzione di una idea di poesia in cui egli credeva¹³².

La strutturazione sintattica è spesso affidata all'impiego di strutture parallelistiche, con voluta ripresa di un lemma con stessa radice ma diversa funzione morfologica, ai fini della restituzione di una certa ridondanza e di maggiore concentrazione emozionale. Si osserva una frequente strutturazione dualistica che corrisponde anche ad una dialettica tematica per cui all'idea di unione

¹²⁷Per uno studio del vocabolario eluardiano si consulti Vernier, Richard, "*Poésie ininterrompue*" et la poétique de Paul Éluard, Parigi, Mouton, 1971: 144-149.

¹²⁸Ivi: 134. A proposito delle possibilità di rinnovamento nella poesia eluardiana si consideri Carmody, Francis J., *Éluard's Rupture with Surrealism*, in "PMLA", settembre 1961: 436-446.

¹²⁹Il termine concetto è da Vernier, R. 1971: 50 individuato come concetto «réservé aux produits semi-abstraites de l'incorporation au projet conscient du poète de ses perceptions individuelles».

¹³⁰Ivi: 123-25.

¹³¹Vernier ivi: 125 osserva che «Si le rythme est [...] modifié, il l'est par le groupement ou l'espacement des membres de phrase indiqué par la disposition typographique. Cette disposition non seulement supplée au manque de ponctuation, mais, dans cet exemple, se trouve être encore plus suggestive que les signes conventionnels».

¹³²Ancora Vernier *ibidem* riporta: «La suppression de toute ponctuation conventionnelle avait pour but, selon le propos même d'Éluard, de "restituer le caractère continu du flux poétique». Sulle basi della prosodia in francese si è tenuto conto di Bernardelli, Giuseppe, *Metrica francese: fondamenti teorici e lineamenti storici*, Brescia, La scuola, 1989.

si contrappone quella di separazione, all'amore, il conflitto di sentimenti, alla sintassi semplice una struttura sintattica più complessa. C'è la continua ricerca di un effetto compensativo per cui si determina una soluzione combinatoria tra elementi più e meno frequenti. È anche il sistema di impiego assunto per le parole, per cui a termini rari si associano parole d'uso comune, in una "costanza combinatoria" altamente valorizzata nell'economia complessiva del testo.

L'ambito sensoriale maggiormente sensibile nel poeta francese è quello della percezione visiva. Per cui assurgono a motivi della speculazione poetica modelli ancestrali di concettualizzazione dell'esperienza come la contrapposizione tra luce e tenebre. Lo stesso Vernier sottolinea che «la lumière et l'action de voir jouent un rôle de premier plan dans la perception poétique d'Éluard», tanto da poter parlare di «poèmes visibles»¹³³.

L'aspetto percettivo si distribuisce poi su diversi ambiti sensoriali, a conferma dell'interpretazione vigente tra i poeti surrealisti, per cui, come Cesare Viviani afferma, il legame tra poesia e percezione è di inevitabile corrispondenza. Questi infatti considera che «L'ascolto, invece di essere luogo della percezione, è quasi sempre luogo della ragione»¹³⁴, mentre «l'organo della poesia è l'occhio, il suo senso è la vista. [...] la poesia è la vista radicale delle cose.[...]ne consegue che [...] Sentimento, Ragione, Memoria sono i nomi dei nemici della poesia. Invece Percezione e Sogno sono gli amici. Percezione e Sogno sono l'unico livello sentimentale possibile in poesia. Sono i sentimenti della poesia»¹³⁵. Stato percettivo e stato onirico pervadono dunque, con ricorrenze linguistiche e figurative tese a rendere la permanenza e la reiterazione di "immagini poetiche" che creano percettivamente il testo.

Nella costruzione del testo poetico surrealista le parole di contenuto rivestono un ruolo fondamentale, assumendo una funzionalità nella restituzione del senso anche in virtù del valore oppositivo rispetto agli spazi bianchi della costruzione testuale nella distribuzione grafica, con una prevalenza delle forme sostantivali rispetto alle strutture aggettivali qualificanti.

Ma un ruolo non minore può attribuirsi ad alcuni funtivi grammaticali, in particolare agli articoli. La selezione tra forma determinativa e forma indeterminativa non risulta neutra e puramente denotativa¹³⁶. Sia in Éluard che in Cernuda l'impiego dell'articolazione assume un fondamentale ruolo connotativo, volutamente suggestivo. Fenomeno che si verifica anche attraverso il ricorso alla

¹³³Ivi: 71. A proposito dell'immagine Silver, Ph. 1989: 91-92 riporta come «la metáfora y la imagen constituyen un baremo de especial interés de la transición de la poesía del siglo XVIII a la del XIX, de una poesía descriptiva de paisajes a una poesía netamente romántica de la naturaleza».

¹³⁴Viviani, Cesare, *La percezione assoluta*, in Lorenzini, Niva, (ed.) *Poesia e percezione*, Bologna, Mucchi, 1990, pp. 23-27: 23.

¹³⁵Ivi: 24.

¹³⁶È un aspetto già osservato da Bousoño, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1956 per i poeti del '27, e che Friedrich, Hugo, *La lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1958 estende a tutta la poesia moderna.

deissi dimostrativa, che al contempo contestualizza riportando all'*hic et nunc*, e tende all'astrazione, su un piano di trasposizione surreale.

La luce¹³⁷, si diceva, è soggetta ad una associazione simbolica fondamentale. In quanto fonte di vita, è interpretata come elemento poetico, di determinazione dell'ordine cosmico, che l'uomo ha bisogno di visualizzare. Vernier lo commenta dicendo: «La lumière est donc, ainsi qu'il a été constaté jusqu'ici, condition indispensable à l'ordre de l'univers, à la vie même, aux "liens" entre l'homme et son habitat terrestre, aussi bien qu'aux rapports sociaux»¹³⁸.

L'elemento della luce, come la concettualizzazione spaziale, si muovono in merito ad un criterio di "ristabilizzazione" di equilibri, a fini morali ed umani.

E, del resto, l'esemplificazione del pensiero attraverso aspetti sensoriali, la visualizzazione del testo poetico nei suoi contenuti, svolge una funzione di ancoraggio al concreto che è resa necessaria dalla estrema volontà del poeta di socializzare il proprio sentire. Luce, distribuzione spaziale, risposta percettiva, sono tutte manifestazioni di un ideale ordine armonico, emanazione di un sentimento di amore universale, che acquista concretezza nella rappresentazione figurativa. Per cui «L'aimée est l'univers de l'amant, parce que l'univers entier se rapporte à elle»¹³⁹. Tutto riconduce ad un principio unico e onnipresente: l'amore, che prende forma nell'amata, è l'elemento che unifica l'universo.

Si è detto dell'associazione di termini rari con parole correnti quale ricorso artistico della poesia eluardiana. È un sistema di accordo non dettato da illogicità creativa, ma riveste una funzionalità cognitiva connaturata all'uomo, una modalità di comprensione della realtà in cui il sistema appositivo verbale è tutto ricreato sul piano percettivo sensoriale e cognitivo, col ricorso alla personificazione. Il procedimento si osserva in poemi eluardiani come *Blason des arbres*, che si menziona al solo fine esemplificativo di quanto si va dicendo, ed è acutamente commentato da Vernier, R. in questi termini: «Les noms d'arbres se dégagent du système d'appositions arbitraires, et les images reprennent toute leur place dans les thèmes affectifs ou éthiques caractéristiques d'Éluard»¹⁴⁰. Una simile disposizione di rispondenze biunivoche tra realtà oggettiva e rielaborazione personale soggettiva, che trova, si è detto, strutturazione nella disposizione testuale in immagini dalla connotazione etica, non potrà essere ignorata da Cernuda, per il fatto stesso di non essergli estranea. Vocabolario e tematica umanitaria e morale sono sempre tra di loro in stretta correlazione, con sistematica associazione tra termini astratti e categorie concrete.

¹³⁷Sull'importanza della luce e del colore, in particolare sull'associazione tra luce e morale, si veda Valette, Robert D., *Le Poète et son Ombre*, Parigi, Seghers, 1961.

¹³⁸Vernier, R. 1971: 73.

¹³⁹Ivi: 87.

¹⁴⁰Ivi: 136.

La restituzione di un simile equilibrio interno/esterno, predisposta da Éluard con lo “scavare” nella parola, si impone con le possibilità dialettiche di uno spettro verbale limitato e ricorrente, di parole che diventano consuete in lui¹⁴¹, maneggiate e reimpiegate con ansia di inappagabile desiderio. Non si intravede solo la possibilità di moltiplicazione di senso delle parole impiegate, proposta avanguardista abbastanza comune, ma una geminazione semantica in termini di contrari, assunti ad elementi concettuali tra di loro completivi. Sempre Vernier R. a riguardo osserva: «Chaque terme y est soumis par le contexte à deux situations, l’une hostile, l’autre bénéfique: par exemple, le mot *fenêtre* peut ainsi évoquer l’obstruction (“un mur le bouche”) ou une ouverture (“s’écarter”)»¹⁴². Si determina così un sistema di rapporti finalizzati alla netta fissazione dell’immagine, che può essere presentata nelle possibilità in successione di luce e ombra, di bene e male, in costante opposizione. L’immagine poetica è tutta diretta alla costruzione del senso, decadendo dalla finalità denotativa immediata¹⁴³. La parola assume così valore performativo, va scemando l’aspetto romantico descrittivo ed evocativo, e se ne intensifica la potenzialità creativa.

Le parole creano la realtà, la traspongono sul piano verbale ricreandola attraverso sistemi di immagini, per associazione, ed eticamente connotati¹⁴⁴.

La poesia eluardiana è caratterizzata dalla ricorrenza di altre strutture formali identificative, quali la costruzione per immagini nominali, la strutturazione binaria, il ricorso tutto personale del distico, che accentua la funzione dialettica delle immagini, concentrati in ognuno dei brevi “quadretti” della raccolta, e i cui aspetti esclusivi sono ancora attentamente analizzati da R.Vernier¹⁴⁵.

2. 5 Versione cernudiana e analisi comparativa

La poesia è autocoscienza, è consapevolezza di sé e forma effianca di tale presa di coscienza. Nel portare alla luce la coscienza degli uomini tutti, agisce in funzione dell’eliminazione

¹⁴¹Ivi: 139 viene predisposta una lista di parole ricorrenti. In perfetto stile surrealista, persiste il gusto per l’opposizione e la conciliazione di contrari. Guyard, Marie-Renée in *Le vocabulaire politique de Paul Éluard*, Parigi, Klincksieck, 1974, si è soffermata sulle frequenze di lessemi presenti nella poesia eluardiana. Si tratta in particolare di terminologia politica, in parte esplicita, con termini come fascismo, ma vi si include anche TERRE, MONDE, UNIVERS, oltre ad AMOUR. Dei primi tre in particolare si dice, ivi: 86, che «De plus ces lexèmes sont souvent en cooccurrence avec le mot HOMME ou des mots du même champ sémantique, précédés d’un quantificateur universel. [...] qui renvoient aussi à un signifié universel. Il serait tentant d’en conclure à l’internationalisme d’Éluard, le rapprochement TERRE ENTIERE/TOUS LES HOMMES supprimant la notion de rapport différentiel entre tel ou tel homme et la TERRE, le MONDE».

¹⁴²Vernier, R. 1971: 139.

¹⁴³Ivi: 140 l’interpretazione verneriana a riguardo è la seguente: «Au point de vue de la morale, il lui faut bien aussi démontrer que tous les mots peuvent être “remis au bien”, qu’ils peuvent servir la lumière aussi bien que les ténèbres». Sul concetto di immagine è fondamentale Paz, *El arco y la lira*, paragrafo « La imagen », pp. 98-113.

¹⁴⁴In particolare in Éluard, P., *Donner à voir*, Quasimodo, Salvatore (trad.), Milano, Mondadori, 1970, il poeta definisce la sua idea di immagine, sostanzialmente riportata da Vernier 1971: 143, in questi termini: «Une image peut se composer d’une multitude de termes, être tout un poème et même un long poème. Elle est alors soumise aux nécessités du réel, elle évolue dans le temps et l’espace, elle crée une atmosphère constante, une action continue».

¹⁴⁵Ivi: 147-165.

delle differenze. Il poema è un inno alle possibilità espressive del testo poetico in cui si evidenzia la componente della percezione visiva.

Il testo può essere definito, ricorrendo proprio all'esigenza rappresentativa rivendicata dal poeta francese, come "immagine" del suo credo poetico. Il poeta francese teorizza la propria idea di poesia nel dire: «Employing contradictions purely as a means to equality, and unwilling to please and be self-satisfied, poetry has always applied itself, in spite of all sorts of persecutions, to refusing to serve other than its own ends, an undesirable fame and the various advantages bestowed upon conformity and prudence»¹⁴⁶. E conferma l'aspetto contraddittorio, proprio dell'uomo, e anche della poesia, che è creazione umana, nel dire che «the poet's images grow out of something to be forgotten and something to be remembered»¹⁴⁷.

Si riporta il testo e la rispettiva traduzione resa da Cernuda:

VIII

Mon amour pour avoir figuré mes désirs
Mis tes lèvres au ciel de tes mots comme un astre
Tes baisers dans la nuit vivante
Et le sillage de tes bras autour de moi
Comme une flamme en signe de conquête
Mes rêves sont au monde
Clairs et perpétuels.

Et quand tu n'es pas là
Je rêve que je dors je rêve que je rêve.

I

Para figurar mis deseos mi amor
De tus palabras en el cielo
puso tus labios como un astro
En la noche vivaz tus besos
Y alrededor de mí la estela de tus brazos
Como una llama en signo de conquista
Mis sueños en el mundo
son claros y perpetuos.

Y cuando allí no estás
Sueño que duermo sueño que sueño.

Il primo testo nella traduzione cernudiana è incentrato sulla rappresentazione, sulla ricreazione onirica di una realtà assente e desiderata¹⁴⁸. È, contrariamente all'idea dell'assoluta impossibilità di conciliazione, la voce poetica altrui il *topos* di confluenza di tale processo di

¹⁴⁶In Éluard, Paul 1936: 172.

¹⁴⁷Ivi: 173.

¹⁴⁸Silver, P. 1989: 109-110 parla a tal riguardo dell'impossibilità di una soluzione, da Cernuda ricercata nel poema. Per cui ivi: 110 lo studioso osserva che «el conflicto sigue sin cerrarse a causa de la inefabilidad del quid de esa otra realidad».

desiderata realizzazione. E la traduzione eluardiana ne è un primo esempio. In una iniziale analisi comparativa è evidente come il testo fonte, nello svolgersi dei nove versi che lo compongono, si organizza in uno stile narrativo molto più piano e privo di asperità dispositive. La distribuzione frastica rispetta un ordine dichiarativo, con soggetto in posizione incipitaria e mantenimento di una coerenza testuale lineare. Laddove in Cernuda si registra uno stravolgimento sintattico, con ricercata focalizzazione degli elementi semantici più pregnanti.

Il tema onnipresente è l'amore, l'inevitabilità del sentimento d'amore, di tutti i possibili stati d'animo che la sua presenza, ma anche la sua assenza, producono.

2.5.1 Le scelte semantiche

In termini quantitativi Cernuda riporta in modo fedele il numero complessivo dei lemmi nella trasposizione in spagnolo. Le differenze minime che si riscontrano sono imputabili a tre diversi aspetti della stratificazione linguistica, di cui uno riguarda la diversa resa aspettuale, che determina un numero di elementi non paritario rispetto alla fonte (*avoir figuré/figurar*); gli altri consistono in aspetti idiosincratici della lingua, l'uno riguardante la sostanza dell'espressione, per cui in francese è indispensabile l'espressione del soggetto, l'altro la forma del contenuto, per cui il francese consiste di un più alto numero di parole monosillabiche, con una conseguente diversificazione nel computo sillabico rispettivo.

Si riscontra una aggiunta da parte di Cernuda (*tus labios*), la cui duplice afferenza insieme all'ambito semantico della percezione sensoriale tattile come anche a quella auditiva, funge da nesso di corrispondenza su base concreta rispetto ai più eterei *amour/désirs/mots*, di cui *labios* concentra anche l'idea della possibilità d'espressione della concretezza. *Labios* è uno dei luoghi di moltiplicazione del senso, che media anche la figurazione del "passaggio"¹⁴⁹, del movimento e della comunicazione tra stati percettivi diversi, tra realtà esterna e interna, tra coscienza e subconscio. Come si osservava anche per Éluard, la delimitazione spaziale acquista la funzione, duplice, di ostacolo e di mezzo di comunicazione. E la disposizione centrale del termine indicato è topicalizzata per l'accentuazione dell'idea di concretezza resa con la selezione semantica della voce verbale. Si riscontra dunque un'accentuazione nel gradiente concreto rispetto all'astratto nel testo tradotto, laddove nella fonte la restituzione del concreto si determina prevalentemente nell'impiego

¹⁴⁹È una tra le tante immagini poetiche presenti in Cernuda. Che individua l'espedito retorico della metafora quale figura rappresentativa dell'arte e della novità della poesia della Generación. Non si può, a riguardo, non considerare la definizione che della stessa figura dava Lorca, nell'identificarla come "unione di contrari". L'impiego della metafora costituiva un elemento di convergenza rispetto alla poesia francese più in generale. E tutta l'espressione artistica, anche cernudiana, è punteggiata da una serie di elementi oppositivi. In Cernuda, L. 1957: 184 si riporta: «La característica primera del grupo, aunque no nazca con él y existiera anteriormente, [...] es el cultivo especial de la metáfora, cultivo poético que el grupo recoge y se apropia». Sul concetto di metafora si è espresso anche Ortega y Gasset, che in *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1946: 372 la definisce in questo modo: «la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee... parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla».

della comparazione. Quest'ultima, pur riportata in modo fedele da Cernuda, non costituisce un mezzo di accentuazione del valore semantico conferito. Pertanto non è indice di personalizzazione formale.

Quelle indicate costituiscono le sole aggiunte che Cernuda si concede, non stravolgendo il testo nel contenuto complessivo.

Si potrebbe dire che, come accade per ogni poeta, per Cernuda operi una *lex potentior*¹⁵⁰, per cui il poeta nel tradurre privilegia la maggiore trasparenza auspicabile dal punto di vista terminologico, ossequiando quello che avverte come “dovere etico” di mantenere una maggiore umiltà nella distribuzione sintattica, optando per una maggiore oscurità rispetto alla pianezza versale del testo fonte.

Nel poema cernudiano si riconosce una diversa disposizione aspettuale, determinata dalla selezione morfologica verbale, che in Cernuda è volta ad accentuare la valenza di “assolutezza temporale”. Ne sono esempi la trasposizione di *avoir figuré* con *figurar*, in cui l'uso dell'infinito trasmette un'idea di atemporalità, di dissoluzione e di rifiuto della funzionalità limitante della flessione temporale, inscrivendo la “figurazione” in una aspettualità ottativa o in termini incoativi.

E, mentre nella fonte si registra una organizzazione ordinata a livello temporale, con azioni scandite in sequenza tra passato e presente, nel testo tradotto il forte contrasto morfologico è accentuato dall'impiego di *puso*, che rimanda, in modo simile, ad un passato lontano, ancestrale, fuori da una dimensione di realtà immediata, ma definendo in modo deciso la compiutezza dell'azione. Vi si intravede un trattamento della selezione verbale affatto neutro, ma reso a fini altamente contrastivi e compensativi, aspetto che rimanda ad una “sistematicità” del tradurre in Cernuda.

Altra modifica apportata è la sostituzione di *vivante* con *vivaz*, in cui la sostituzione aggettivale rimanda all'importante funzione dell'aggettivo nella poesia ispanica¹⁵¹.

Le distanze nella resa verbale si restringono a questi esempi, in quanto, nella prima parte del poema si concentra lo svolgimento finalistico dell'azione, il tono risulta di maggiore concitazione, con evidente differenziazione tra clausola concessiva della fonte e clausola finale nel testo spagnolo.

Benché non si riscontrino modifiche nella scelta degli aggettivi *clairs et perpétuels*, resi con *claros y perpetuos*, di cui il primo afferente al campo semantico della luce, nella dicotomia tipicamente eluardiana, e l'altro che rimanda ad un'idea di assoluto in termini di percezione interiore, con consueto accostamento esterno/interno, la restituzione cernudiana può dirsi più piena per l'accentuazione che deriva dalla diversa disposizione dei componenti i vv. 7-8, per il tono marcatamente dichiarativo conferito dal *son*.

¹⁵⁰Per una definizione si veda Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969: 53.

¹⁵¹Al riguardo si veda Sobejano, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.

L'inserimento di un numero considerevole di strutture pronominali nel testo fonte, assieme alle forme possessive, oscillanti nella selezione personale dell'io/tu, assume toni connotativi marcati, in quanto gli stessi pronomi si dispongono come esplicativi dell'idea eluardiana di amore. Rispetto ad un simile impiego¹⁵², di cui Cernuda pure era a conoscenza, nel testo in spagnolo il poeta-traduttore opta per una riduzione, che è dettata sì dalla possibilità di omissione delle forme pronominali soggetto, ma rientra anche nella maggiore volontà di accentuazione delle forme verbali, che meglio mediano l'idea di finitezza/indefinitezza, tratto caratterizzante la poesia di Cernuda, e particolarmente soggetto ad acquisire valore figurativo.

Qualsiasi analisi comparativa è, nella poesia di Cernuda, suscettibile di interpretazione a partire dall'istituirsi di un doppio rapporto, vissuto e poetizzato, sul piano temporale, ma particolarmente ad un livello aspettuale. Da una parte è il tempo storico, che trova parziale partecipazione nella sua poesia ed è in parte compartecipe nella determinazione di senso dell'argomento poetico costantemente presente in Cernuda. Dall'altra c'è il tempo metafisico, slegato dai limiti temporali e dai criteri di sequenzialità, per cui risulta essere soggetto alla manipolazione, in sede di rappresentazione linguistica, da parte del singolo poeta. A tal proposito pare rilevante riconoscere in Cernuda scelte che in generale si rivelano essere abbastanza costanti in tutta l'opera, ben orientate sia a livello morfologico, sia a livello temporale, sia, in particolare, a livello aspettuale. La scelta aspettuale, in un poeta come Cernuda, non può in ogni caso ritenersi neutra o irrilevante. È dettata da una presa di posizione ideologica ben definita, è fortemente rappresentativa del proprio pensiero e della vita stessa di Cernuda, in "eterna impossibilità di compimento", ed è costantemente accentuata, in senso desiderativo, sin dalle prime manifestazioni artistiche, perché si tratta di una modalità linguistica veicolante un nodo problematico primordiale nella poetica cernudiana.

2.5.2 La sintassi

Se l'ambito verbale nel testo tradotto risulta essere quasi esente dalla personale contaminazione del lessico cernudiano, il sistema sintattico assume, d'altra parte, una connotazione fortemente personalizzata.

Nella fonte, nonostante l'omissione di alcune strutture verbali, la cui assenza non inficia la trasparenza semantica, anzi ne definisce l'appartenenza stilistica, è costantemente mantenuta una disposizione dichiarativa del testo, accentuata dalle strutture di comparazione assunte.

¹⁵²Un esempio è il poema saliniano *Vivir en los pronombres*, in Salinas, Pedro, *La voz a ti debida*, Madrid, Alianza, [1933]1989.

Nel poema cernudiano la forte incidenza chiastica funziona in un processo di resa figurale più efficace, a cui contribuisce la disposizione centrifuga, pertanto topicalizzata, delle parole di contenuto afferenti ai due ambiti semantici, astratto e concreto, in costante comparazione tra di loro (/amor/besos e cielo/astro/brazos/). Stadio comparativo che non trova corrispondenza nella disposizione della fonte.

L'espedito prosodico dell'*enjambement* viene assunto nel testo tradotto, come avviene anche per varia poesia francese contemporanea, come misura segnica di una liberazione leggibile in chiave psicoanalitica, in cui l'ingabbiamento versale corrisponderebbe ad una rappresentazione della madre, portavoce dell'ordine sociale costituito¹⁵³, verso il quale Cernuda manifesta piena opposizione.

Il ricorso prosodico-sintattico è ben presente nel poema eluardiano, assunto in funzione rappresentativa di singole immagini, che si predispongono in tal modo per accumulazione. Cernuda riporta secondo un criterio di fedeltà traduttiva gli *enjambement* presenti nella fonte. Ma, rispetto ad una simile attenzione, risulta come scelta altamente personalizzante la spezzatura che volutamente innesta nel secondo lungo verso della fonte. Qui la cesura versale, non a caso, sposta la possibilità di resa semantica al verso terzo, proprio dove, in posizione incipitaria di verso, si concentra la voluta diversificazione rispetto al testo eluardiano nella ricostruzione aspettuale. Una simile scelta pertanto è pienamente consapevole e altamente indicativa dell'idea di compimento da Cernuda acquisibile nella traduzione.

Un assottigliamento per sottrazione di elementi, in particolare di funtivi grammaticali, e di conseguente messa in rilievo delle parole di contenuto, è già ben presente in Éluard, per cui Cernuda non opera alcuna riduzione che non sia attribuibile alla misura necessaria di elementi di significazione tra le due lingue. Esempio di questo consiste anche nel rispetto quasi assoluto nella restituzione delle strutture di coordinazione.

Il legame per asindeto, talvolta ricercato nella poesia cernudiana al fine di accentuare la libera associazione di immagini, è qui accuratamente evitato in quanto non funzionale alla finalità di reimpiego attuata.

¹⁵³Richter, Mario, in uno studio critico su Rimbaud, *Sulla sintassi di Rimbaud (un problema di traduzione poetica)*, in *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, Sacchi, Sergio (ed.), Tübingen, Gunter Narr, 1988: 17 osserva: «La madre (significato) e il verso (forma) sono la stessa cosa. L'alessandrino ha la stessa funzione coercitiva e tirannica della madre [...]; è lo strumento dell'ipocrisia, l'ipocrisia del poeta che rispetta con sofferenza la tradizione, l'ipocrisia della madre che, al contrario, se ne fa espressione e oppressiva custode». Cernuda, L. 1957: 191, a proposito del verso surrealista afferma: «Entre el verso creacionista y el superrealista apenas hay otra relación sino la que es común a todos los movimientos literarios contemporáneos: abandono de las formas poéticas tradicionales, verso libre, ausencia de rima». Uno stravolgimento degli istituti metrici nella versificazione del Novecento in realtà si era già ampiamente annunciato alla fine dell'800. Poetare in modo nuovo, antitradizionale, diventa un'esigenza, in particolare in ambito tecnico-formale, di riflesso ai cambiamenti della realtà storica. La metrica e il vocabolario vengono progressivamente arricchiti. Le unità metriche tradizionali, rese anche mediante figure metriche quali la dieresi, la sineresi, etc., sono sostituite da strutture che rinunciano a particolari sonorità.

Ancora in merito alla strutturazione sintattica, nella poesia eluardiana, solitamente, i qualificativi si trovano in posizione anticipata rispetto al nome, con una resa, ricercata, che per R.Vernier «crée un effet suspensif qui semble vouloir retarder l'arrivée du sujet»¹⁵⁴. Nel poema in oggetto *vivante e clairs et perpétuels*, uniche forme aggettivali presenti, rispettivamente al verso 3 ed al verso 7, sono assunte in posizione appositiva, mantenendo una maggiore «compattezza», che non assume rilievo particolare nella versione cernudiana.

Benché ampiamente caratterizzata in termini di libertà espressiva, la poesia di Éluard denota una grande compostezza organizzativa. Nel voler distinguere tra una sintassi lenta e una sintassi dinamica, l'una tipicamente sovrabbondante di verbi subordinati, di aggettivi, di determinativi, di reiterazioni, di verbi principali, di forme sostantivate non sinonimiche, di un ordinamento in via ascendente, di asindetì, la sintassi eluardiana può dirsi lenta. Una caratteristica inconsueta è la distribuzione comparativa. Si tratta di un espediente compositivo piano, di distensione nell'andamento strofico in quanto determina un allungamento distributivo nei versi successivi. Ed assume una funzione discendente, di avvicinamento alla realtà quotidiana, di redistribuzione da un piano astrattivo, surreale, ad un piano molto più concreto. Laddove, nel poema cernudiano, tanto la distribuzione sintattica quanto le scelte metriche, rimandano ad un ritmo più concitato, a cui generalmente nella sua poesia contribuiscono le figure di ripetizione.

2.5.3 La struttura rimica

È evidente come l'andamento versale in Éluard sia molto più pacato ed uniforme, assume una distensione che è riflesso, per lo meno per quanto riguarda la tematica dell'amore, della maggiore pacatezza con cui egli l'affronta. Per Cernuda evidentemente la modalità di trattazione del contenuto testuale è qui fortemente condizionata dal vissuto personale. La poesia eluardiana si basa sul verso libero¹⁵⁵, e una certa volontà di corrispondenza c'è nell'impiego di molte figure di ripetizione.

Per Éluard la sperimentazione formale si conduce all'interno della tradizione. Il maggiore ingabbiamento versale dell'originale, in cui i versi in generale riproducono l'ordine enunciativo di base, che trasmette al contempo grande pacatezza ma anche una precisa modalità di scelta stilistica prosastica, familiare, comunicativa ed universalmente condivisibile, è proprio uno degli aspetti per cui Cernuda manifesta la propria singolarità nel non adeguarsi, nel personalizzare all'estremo. L'*enjambement* tra verso 2 e 3, si è detto, spezza in modo inequivocabilmente programmatico un

¹⁵⁴ Vernier, R. 1971: 159.

¹⁵⁵ Già Verlaine, maestro dei modernisti spagnoli, invitava i poeti a non preoccuparsi del significato preciso, ma di abbandonarsi piuttosto al valore musicale della parola. Consigliava, secondo quanto riporta Ferreres, R. 1975: 73, di rifuggire dai versi poco melodici, scegliendo piuttosto quelli impari, allontanando la staticità della partitura emistichiale. Sulla rivoluzione apportata dall'adozione del verso libero nella poesia del Novecento si veda Esposito, Edoardo, *Metrica e poesia nel Novecento*, Milano, F. Angeli, 1992. Sul verso libero si veda inoltre Fraser, George Sutherland, *Metre, rhyme and free verse*, Londra-New York, Methuen, 1970.

emistichio, il successivo verso 2 che, originariamente parte di un verso lineare, è “surreale” nel proiettare sospensione, incompiutezza, nell’essere privato dei riferimenti significativi di base, soggetto e verbo. Questi ultimi confluiscono nel verso 3 in traduzione, ritardando così, e sovrapposendo, l’idea di compiutezza.

Rifiuto degli aspetti convenzionali nella trasmissione del senso sul piano metrico-prosodico e sintattico, rifiuto della rima, per cui non a caso Cernuda evita accuratamente anche l’adozione di assonanze nella disposizione dei versi e degli emistichi, evitamento dell’alessandrino francese che invece si trova in parte riprodotto nella poesia eluardiana, sono scelte di piena e irrinunciabile libertà formale per il poeta spagnolo.

La costruzione dualistica, intesa sul piano concettuale, etico, è resa in modo manifesto anche con l’opportuno ricorso al distico, per cui il poeta francese manifesta la preferenza in funzione della strutturazione simmetrica della parola¹⁵⁶. Y.Sandre non a caso, in quanto alla funzione del parallelismo, interpreta il distico come «les dispositions d’un humaniste qui aime à condenser en deux vers arc-boutés l’un sur l’autre tout un jeu d’expériences et de vérités»¹⁵⁷.

Nel distico finale del poema la variazione binaria sul “gioco” tematico realtà/sogno/sonno, si distribuisce intorno ad un unico elemento che implica una efficace complementarità.

Un diverso andamento ritmico¹⁵⁸, nella traduzione, è conferito non solo dalla diversa misura versale¹⁵⁹, ma anche da una diversa predilezione per le rilevanze foniche. Per cui, mentre per Éluard si riscontra una particolare predilezione per le vocali a risonanza alta, in particolare per la *E* aperta¹⁶⁰, è invece evidente il ricorso sillabico in Cernuda.

¹⁵⁶L’impiego del distico è stato analizzato in particolare da Sandre, Yves, *Rythmes et structures chez Paul Éluard*, in “Europe”, novembre-dicembre 1962: 152-160.

¹⁵⁷Ivi: 159.

¹⁵⁸Esposito, E., 2003: 24 giustamente distingue tra metro e ritmo nel precisare: «il metro costituisce la misura del ritmo, la regola che astrattamente regge il verso e che si è, attraverso una serie ininterrotta di applicazioni, composta in tradizione; la metrica è un complesso di istituzioni ricavate dal concreto della poesia, e alle quali ci si è adeguati nella misura in cui sembravano volta per volta rispondere alle esigenze espressive». Sull’importanza del ritmo in poesia si consideri anche Tavani, Giovanni, *Poesia e ritmo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1983.

¹⁵⁹Barón, E. 2002: 94 «El verso libre de Cernuda es, casi siempre, un verso de siete sílabas; aunque, eventualmente, encontremos versos de cinco, de nueve o de once», osservando certa ricorrenza. Studi critici del tempo negano infatti l’esistenza del verso libero in quanto totalmente avulso dalla regolarità metrica. Eliot, Thomas Stearns, *Reflections on Vers Libre*, in “The New Statesman”, vol. III 204, 3 marzo 1917: 518-519, negava di fatto l’esistenza del verso libero nel dire, ivi: 519: «And as for *vers libre*, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the *worst* verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos».

¹⁶⁰Sull’argomento si consideri Richard, V. 1971: 132.

2.6 Uniformità stilistica e sistemi di convergenza in Cernuda: aspetti comparativi in un testo autoriale

Nell'interpretazione di Macrì la predisposizione degli intellettuali spagnoli a cambiare, pur non mancando, si configura nei termini di un ripiego su se stessi, pertanto lo studioso ritiene che: «Non manca ovviamente agli spagnoli, come non manca a nessuna vera poesia, la volontà di cambiare il mondo, ma non è né esplicita né cosciente: sarà un punto d'arrivo non cercato, non un dichiarato punto di partenza. Questa mancanza d'ogni altra preoccupazione, lascerà la loro poesia intenta al puro ascolto della voce interiore: sarà meno giocata, meno cerebrale, più prossima alle sorgenti dell'essere»¹⁶¹.

Si diceva che Cernuda non si dimostra disponibile a stravolgimenti contenutistici nella propria poesia. Proprio perché il poeta stesso è la sua poesia, la plasma nel contenuto e nella forma. Pertanto non c'è altra possibilità di costruzione artistica se non di matrice espressamente personale, che si manifesta con possibilità innovative solo nell'ambito di un contesto estetico tradizionale. E l'accettazione della voce surrealista si giustificava in un riconoscimento e nella possibilità di un ulteriore approfondimento. Riconoscimento in quanto la poesia surrealista rifugge da qualsiasi forma di descrittivismo. Ed era questo un aspetto ben connaturato anche nella poesia cernudiana ma, diversamente da quanto si potrebbe pensare per la più immediata vicinanza con la poesia di Jiménez¹⁶², era ampiamente condiviso con A.Machado, il poeta dalle parole “terruñeras”, del ritorno al contatto con la realtà intrastorica¹⁶³.

Rispetto allo stile poetico cernudiano, il tema fondamentale è validamente anticipato proprio da Machado. Un importante assunto metafisico che costituisce un punto d'incontro tra la poesia, e la speculazione filosofica cernudiana rispetto a quella machadiana, consiste nel confronto relazionale tra l'uno e l'altro, sostanzialmente, tra l'io del poeta e la realtà oggettiva esterna¹⁶⁴.

¹⁶¹Bodini 1963: LXIII.

¹⁶²È lo stesso Cernuda che apporta diversi contributi critici alla poesia juanramoniana. In particolare si veda Cernuda, L., *Juan Ramón Jiménez*, in “Bulletin of Spanish Studies”, t.19, n.76, ottobre 1942: 163.

¹⁶³Di questo stesso poeta Ortega y Gasset, in Ynduráin, Francisco, *Clásicos modernos: estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos, 1969: 27 riconosce che «ha recogido de *Soledades* su preferencia por una poesía emocional y consiguientemente íntima, lírica frente a la poesía descriptiva de sus contemporáneos». Già Antonio Machado, come sostiene Giovanni Caravaggi 1969: 171, partecipa di una fase di crisi di valori in cui si determina «il momento di transizione da un'estetica tardo romantica e simbolista, fondata sull'intuizione soggettiva e sulla speculazione del mondo interiore, a un nuovo modo di concepire la poesia e d'interpretare poeticamente la realtà». Posizione critica su cui concorda Cernuda 1957: 115-117.

¹⁶⁴È un aspetto già presente in Machado, in *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), Valverde, José M. (ed.), IV voll., Madrid, Castalia, 1971, I:107. A tal riguardo Ynduráin, F., 1969: 32 commenta in questi termini: «Sentía Machado, mucho antes de haber encontrado eco y pábulo en otros pensadores, una obsesiva preocupación por lo que llamará “el gran tema de la metafísica: “De lo uno a lo otro”». L'altro è rappresentato da tutto ciò che è diverso da sé. Da quello verso cui si tende e la cui eterogeneità è patita, sofferta. Si tratta di una condizione dell'animo che si avvicina all'angoscia heideggeriana, e molto del carattere introspettivo di Cernuda si connota in senso heideggeriano. Sull'argomento si veda almeno Stein, Edith, *La filosofia esistenziale di Martin*

Il tramite della poesia eluardiana induce Cernuda ad un ulteriore approfondimento di una simile tematica. Le altre avanguardie tendevano ad una assoluta exteriorizzazione, spesso in tono distruttivo, assumendo così una connotazione a volte esageratamente negativa e nichilistica, come nell'ideologia futurista. L'avanguardia surrealista avanzava, al contrario, in senso introspettivo, valorizzando un approfondimento che si avvaleva di un percorso conoscitivo, che si manifestava nello sperimentalismo tecnico espressivo, ma in quanto resa impressionistica del più profondo piano filosofico-ontologico.

In tale prospettiva il surrealismo si configura come la vera corrente artistica rivoluzionaria, più profondamente rivoluzionaria ed alternativa, che meglio di qualsiasi altra avrebbe aperto la voce artistica alla creazione, alla ricreazione innovativa, ed avrebbe suscitato l'interesse degli spiriti critici più acuti. Perché l'unica tra le avanguardie a dare spazio al subconscio, valorizzandolo. Si trattava di una vivificazione completa ed assoluta in campo artistico, di una vera umanizzazione, o riumanizzazione nei contenuti, la cui piena valorizzazione si determinava anche attraverso il contributo di altre dimensioni artistiche¹⁶⁵.

In tutta la poesia del Novecento si accentua l'alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato, con una conseguente sopravvalutazione dell'entità del significato¹⁶⁶. Il che non implica una sminuizione delle possibilità comunicative, ma accentua la stratificazione delle modalità espressive, convergendo in una moltiplicazione di attribuzione del senso.

Il testo poetico non è solo "luogo di produzione di identità", che è quanto sostiene Stefano Agosti, ma diventa anche "veicolo di riconoscimento reciproco tra locutore e destinatario"¹⁶⁷.

Un aspetto che bisogna assumere come indicativo dell'estrema vicinanza sul piano della costruzione poetica è l'intenzionalità partecipativa che, tanto in Éluard quanto in Cernuda si percepisce. La funzione partecipativa del destinatario, il lettore, chiaramente più esplicita nella poesia di militanza, in cui il sistema dialogico e la funzione propriamente d'appello insita nella poesia di questo tipo funzionano, è presente nell'esempio eluardiano. E una chiara conferma se ne trova in Cernuda, in particolare in alcuni poemi, manifestandosi, ad esempio, nell'impiego della voce plurale, come nel titolo *No intentemos el amor nunca* del testo contemporaneo di seguito riportato a fini comparativi.

Heidegger, Brancaforte, Antonio (trad.), Catania, 1979, e Bachmann, Ingeborg, *La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger*, Cresti, Silvia (trad.), Napoli, Guida, 1992.

¹⁶⁵Contributi sul piano artistico provengono in particolare dal cinema. L'abbandono del cinema muto, i cambiamenti con l'alternarsi tra camera lenta e camera accelerata, l'"umanizzazione" dell'obiettivo attraverso il movimento, contribuivano alla spinta innovatrice che si andava ampliando in un contesto di scambio culturale ampio. Un riferimento a questo si trova in Díaz Plaja, Guillermo, *Memoria de una generación destruida: 1930-1936*, Barcelona, Delos-Ayma, 1966: 75-76.

¹⁶⁶Per un confronto analitico sulla terminologia specifica e sulla quadripartizione dell'originaria bipartizione saussuriana tra significante e significato si consideri Hjelmslev, Louis, Lepschy, G.C. (trad.), *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, [1961]1968, in particolare p. 55.

¹⁶⁷Agosti, S., *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987: 19. Su questo tema si veda anche Borutti, Silvana, *Significato: saggio sulla semantica filosofica del '900*, Bologna, Zanichelli, 1983.

L'invocazione cernudiana del titolo si riveste di una grande forza illocutoria, a cui non segue alcuna risposta interattiva. È un gesto di invocazione in funzione illusoriamente interlocutoria, un dire solitario che, nella costruzione testuale, trova soluzione, come nel poema eluardiano in traduzione, nell'unica verità del sonno e del sogno.

Anche in questo poema, in particolare per i numerosi rimandi analogici che si instaurano tra testo tradotto e testo originale, si riproduce, in immagini, in strutture formali, la complessa articolazione contrastiva cui il titolo onnicomprensivo della raccolta costantemente rimanda.

La particolare sensibilità cernudiana nella selezione temporale, sottolineata rispetto alla traduzione svolta dal testo francese, e nell'aspetto relazionale della temporalità tra presente, passato e futuro, oltre ad esser stata condizionata dalla personale esperienza di vita e dall'importante eredità romantica, fu probabilmente condizionata anche dalla lettura di Gide. Mentre infatti nella concezione romantica tutto si iscrive nell'idea di eternità, determinata anche dalla maggiore importanza che i romantici attribuivano al passato in un sistema di linearità temporale, poeti come Gide attribuiscono valore di temporalità al presente. Per cui l'idea gidiana è che ci si deve preoccupare solo del presente, viverlo intensamente dimenticando il passato ed ostentando indifferenza verso il futuro¹⁶⁸. In certo senso Cernuda si predispone al rispetto di tale idea gidiana se si considera che l'idea cernudiana di eternità è da interpretarsi non in termini concettuali di immortalità, ma di presente eterno, che assume nella sua opera una funzione totalizzante, escludendo al contempo i rimanenti assi temporali.

Si è detto della possibilità di riscontro in termini di corrispondenza intertestuale dell'archisistema poetico cernudiano rispetto ad enunciazioni tematiche ed espedienti formali condivisi con la poesia di Éluard, che si definiscono come segno coerente dell'operato di Cernuda. La dimostrazione di una costanza nella scelta dei poeti da tradurre consiste nella possibilità di fornire una controprova, dell'uniformità di temi e dell'impostazione stilistica, nella poesia autoriale contemporanea ai testi tradotti.

Il testo assunto a termine comparativo per l'analisi è trascritto dalla sezione pubblicata nel 1929¹⁶⁹, e rimanda allo stesso periodo creativo. La maggior parte dei testi inclusi nella raccolta sono realizzati in base ad un principio di resa estetica attraverso la comparazione. Se è possibile individuare in ognuno dei testi della raccolta innumerevoli elementi di comunanza rispetto al poema eluardiano

¹⁶⁸Per uno studio sull'interpretazione della temporalità in Gide si veda Masson, Pierre, *André Gide: voyage et écriture*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983. In realtà la percezione del mondo fenomenico come inscritta nell'idea di eternità, costituiva già uno dei temi centrali della poesia cernudiana, in Silver, P., *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Alianza, 1972, considerato da Silver come tema principale, nella sua interpretazione della poesia cernudiana.

¹⁶⁹In Cernuda 1982: 113-141, 128-29.

tradotto, il poema *No intentemos el amor nunca* si configura come meglio rappresentativo della “personale deformazione” testuale apportata da Cernuda.

Vi si riconoscono scelte formali tipiche della poesia cernudiana, in una restituzione comparativa piena del senso, in prospettiva pronunciatamente disforica, rispetto alla traduzione realizzata dal poema eluardiano.

NO INTENTEMOS EL AMOR NUNCA

Aquella noche el mar no tuvo sueño.
Cansado de contar, siempre contar a tantas olas,
Quiso vivir hacia lo lejos,
Donde supiera alguien de su color amargo.

Con una voz insomne decía cosas vagas,
Barcos entrelazados dulcemente
En un fondo de noche,
O cuerpos siempre pálidos, con su traje de olvido
Viajando hacia nada.

Cantaba tempestades, estruendos desbocados
Bajo cielos con sombra,
Como la sombra misma,
Como la sombra siempre
Rencorosa de pájaros estrellas.

Su voz atravesando luces, lluvia, frío,
alcanzaba ciudades elevadas a nubes,
cielo Sereno, Colorado, Glaciar del Infierno,
todas puras de nieve o de astros caídos
en sus manos de tierra.

Mas el mar se cansaba de esperar las ciudades.
Allí su amor tan sólo era un pretexto vago
Con sonrisa de antaño,
ignorado de todos.
Y con sueño de nuevo se volvió lentamente
Adonde nadie
Sabe nada de nadie,
adonde acaba el mundo.

L'invocazione racchiusa nel titolo, presentata in termini desiderativi, ha una disposizione chiaramente disforica, di negazione, di percezione negativa del sentimento dell'amore. Vi si leggono le ricorrenze caratteristiche dello stile, della tecnica poetica scelta. Rispetto però allo stravolgimento sintattico, che Cernuda mantiene con costanza nella traduzione eluardiana, alla strutturazione fortemente asindetica, con distribuzione chiasmica tra i due emistichi e con scavalcamiento costante della struttura pianamente dichiarativa del testo fonte, si riscontra una distribuzione narrativa, piana, in cui il livello sintattico non assume particolare preminenza. Nel testo cernudiano si riconosce l'adesione ad uno stile meno rigido rispetto alla traduzione dal poema

eluardiano. E vi si legge una estrema valorizzazione nelle scelte lessicali, in una disposizione selettiva di parole in contrapposizione semantica che si direbbe quasi eluardiana.

Cernuda ricorre qui a tutta una serie di costellazioni lessicali che vertono costantemente su una distribuzione semantica dicotomica. Giorno, notte, luce, ombra, voce, silenzio, sono alcune delle flessioni concettuali in cui la poesia cernudiana si riconosce, attinte allo stesso ambito percettivo sensoriale che è proprio del poeta francese.

Il carattere concettualmente molto pregnante di questo testo poetico è dato dalla ricorrenza di alcuni elementi fondamentali che definiscono la veste artistica surrealista. Prima di ogni altro riferimento, il motivo del “*río*” è in Cernuda suscettibile di una lettura particolare. Esso rimanda da una parte al fluire, al movimento, attualizzando figurativamente l’idea del cammino, dello svolgimento, della dinamicità, della vita, ma anche dell’inevitabile cambiamento. Dall’altro rimanda all’elemento acquatico, uno dei quattro elementi vitali nella concezione eraclitea. Aspetto, questo, che risulta leggibile in termini di approfondimento psicanalitico¹⁷⁰. Una costante disposizione antinomica dei contenuti, che riflette costantemente i termini di contrapposizione di base che accompagnano l’intera opera cernudiana, si organizza non solo in scelte concettuali catechetiche, pertanto non pienamente originali, ma anche in tutta una serie di originalità. Dalle presenze sinestetiche alle personificazioni, alla creazione, attraverso il riferimento alla voce, alla bocca, con frequenza «di occorrenze traslate dell’isotopia del linguistico»¹⁷¹. Anche in Cernuda c’è grande ricorso all’anafora, struttura di ripetizione che, diversamente dagli svuotamenti giocosi di origine dadaista, assume una funzione di potenziamento, di concentrazione semantica.

È questo uno tra i testi cernudiani della raccolta dalla maggiore impressione nichilista. La concordanza tematica rispetto al poema in traduzione dal francese è evidente non solo per la presenza del macrotema dell’amore, ma anche per il corollario di argomenti correlati che ne derivano. *Amor, sueño*, che qui compare nella duplice accezione di sogno e sonno, sono le voci cardine dalle quali il testo si svolge.

¹⁷⁰Schwartz, K., in *Vicente Aleixandre*, New York, Twayne Publishers, 1970, nel cap. “Freud, Surrealism and the Sea” analizza la presenza del mare, o comunque dell’elemento acquatico, in Aleixandre, con una lettura stereotipatamente freudiana ma, è da ritenersi, perfettamente plausibile in un simile contesto. Ne dice infatti, ivi: 46: «an examination of the sea symbolism in Aleixandre’s poetry reveals the neurotic motivation behind and preoccupation with the equation that love equals death»; e prosegue nel dire, ivi: 55: «According to Freud, water or the sea symbolizes the original fountain of birth or the genesis of the individual either in association with the concept that the sea is the vital element from which all animal species came or in the simple relation to the interns of the mother, where the child originated in liquid».

¹⁷¹Pittarello, E. 1984: 114. Una rispondenza simile a certa poesia aleixandrina si ritrova nella selezione terminologica del “dormir” e del “sueño”. Elide Pittarello, ivi: 119 osserva come, nella scelta di Aleixandre «“dormir” insieme a “sueño” formerà la nutrita isotopia dello /psichico/ /inconscio/, negativa in quanto produttrice di realtà fittizie, mentali, destituite di valore perché estranee alla percezione sensoriale. Ciò in contrasto con i postulati surrealisti che vedevano nel sogno una forza liberatrice».

I punti di convergenza si registrano a vari livelli. Sul piano lessicale la consistenza terminologica è organizzata in due gruppi complementari, in base ad un criterio di maggiore/minore animatezza. Da un lato *noche / mar / olas / cosas / barcos / traje / tempestades / estruendos / sombra / luces / lluvia / frío / ciudades / nubes / Infierno / nieve / astros / tierra / nada / mundo*, con prevalenza di elementi afferenti all'ambito semantico della natura. Dall'altro pochi, sporadici termini con gradiente maggiore di animatezza (*alguien / cuerpos / pájaros / manos / nadie*).

Se anche nella fonte del testo tradotto è presente la dicotomia inanimato/animato, un fattore distintivo qui presente, e che nella traduzione cernudiana si è inteso sottolineare già in precedenza, è l'attribuzione di personificazione attraverso l'agito. Se nella traduzione era la forma *puso* a determinare questo processo, conferendo un diverso orientamento aspettuale, qui il verbo d'azione, e di movimento, iscrive il senso complessivo del poema in un ambito di significazione realistico-performativa. Nel testo eluardiano in traduzione si notava come questo aspetto sia un tratto caratterizzante lo scrivere cernudiano rispetto alla fonte francese.

Nel poema della raccolta *Un río, un amor* assunto qui a scopo dimostrativo, tale processo si determina con l'impiego di verbi performativi e di movimento (*contar / vivir / decía / viajando / cantaba / atravesando / alcanzaba / se volvió / acaba*) e con verbi di sensazione e percezione (*tuvo / quiso / supiera / se cansaba / esperar / ignorado / sabe*). Movimento e percezione diventano elementi di aggregazione testuale, conferiscono continuità e coerenza, trovando manifestazione anche nella moltiplicazione degli aspetti sensoriali, cui contribuisce la scelta degli aggettivi. Così *cansado, amargo, insomne, pálidos, desbocados, rencorosa, ignorado* contribuiscono tutti alla personificazione del creato, in un'accentuazione del rapporto osmotico tra uomo e cosmo e della sensorialità percepita e trasmessa.

La selezione temporale d'altra parte iscrive tutto in un arco cronologico lontano, mitico, impersonale, e pertanto possibilmente condivisibile per il poeta. Pertanto, come in modo simile avviene nel distico di chiusura del testo francese, l'ultima strofa assume una funzione fortemente attualizzante.

La maggiore lunghezza del testo dispone un tono molto più descrittivo, trasmesso anche col ricorso all'imperfetto, e alle forme gerundiali, entrambe recanti, in tal caso, un'aspettualità di minore finitezza. All'espressione dello stato d'animo, si contrappone la presentazione di "immagini fisse", la cui staticità è trasmessa anche attraverso le forme participiali passate. È il caso delle locuzioni *brazos entrelazados dulcemente, ignorado de todos*.

Nel poema assunto a esempio comparativo si legge l'intenzione cernudiana di apertura ad una dimensione più corale, di condivisione con il lettore destinatario con cui intende instaurare un

“rapporto dialogico”, che si predispone ad un processo di *desubjetivación*¹⁷², determinantesi nell’evoluzione poetica contemporanea, e di una più marcata socializzazione.

Cernuda instaura un confronto produttivo con la poesia surrealista ed eluardiana. Anch’egli dovette considerare il poeta francese un iniziatore, come lo considerava Andrea Zanzotto. Questi, traduttore di Éluard, commentava l’influenza di quella poesia in questo modo: «Éluard per me è stato veramente un iniziatore, forse più che Rimbaud; insomma c’è stato un periodo in cui per me era l’arcipoeta»¹⁷³. Anch’egli apprezzava alcuni aspetti, dall’impiego della paratassi all’assottigliamento nell’impiego dei segni d’interpunzione. Lo sperimentalismo in funzione paratattica, l’impiego ridotto dei segni d’interpunzione, il sistema di analogie che costruisce “immagini poetiche” funzionanti per connessione non immediatamente logica, determinano il fare poetico “archetipico” che ad Éluard si attribuisce. Cernuda ne avverte la vicinanza proprio per il «coraggio anticonformistico» che caratterizzò quella poesia sin dalla pubblicazione clandestina nel 1918 dei *Poèmes pour la paix*. E in Cernuda l’anticonformismo altrui diviene mezzo di espressione personale, di sublimazione del desiderio di compimento che permea la sua poesia.

2.7 Conclusioni

Per Cernuda il principio discriminante nel tradurre consiste nella contemporaneità dell’esperienza rispetto ai poeti da cui scelse di tradurre. Intendendo tale concetto non nel senso di contiguità cronologica, ma nella vicinanza spirituale, che travalica i limiti temporali. Pertanto, Cernuda ritiene di poter far risalire le origini della poesia contemporanea ad un momento storico che va oltre il modernismo, arrivando «hasta ese momento incierto, a finales del siglo XVIII, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y ambas direcciones, extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, de Pushkin, época que entre nosotros no puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta»¹⁷⁴. L’“adattabilità”, l’“usufruibilità” in contesti spaziotemporali svariati, la connotazione “aperta” dell’opera letteraria, ne determinano la contemporaneità rispetto al proprio tempo.

In tal senso l’attività in traduzione di Cernuda si iscrive in un sistema di mantenimento di una tradizione di rottura. In cui la traduzione si configura come percorso di tensione verso l’altro, intesa

¹⁷²Caravaggi 1969: 114-115 individua tale processo come evoluzione della poetica machadiana.

¹⁷³L’affermazione, del poeta italiano Andrea Zanzotto, è tratta da Bassi, Silvia, *Un “giardiniere e botanico delle lingue”*: *Andrea Zanzotto traduttore e auto traduttore*, tesi dottorale, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2009-2010: 226.

¹⁷⁴Il passo è citato da Cernuda, L. 1957: 22.

come «una tentativa por resolver la discordia entre el yo y los otros. “La imagen poética es la otredad”»¹⁷⁵, e riconoscersi nell’immagine poetica altrui.

Si è detto che la traduzione riveste, nell’accezione cernudiana, una alta funzione divulgativa, conoscitiva e di apertura, che contribuiva ad emancipare le menti spagnole rispetto alla deprivazione culturale che soffrivano, di cui le riviste divennero mezzo privilegiato di trasmissione. E la scelta di tradurre dal poeta francese Paul Éluard non è solo sintomatica di un preciso orientamento stilistico, quanto anche di una scelta ideologica fortemente orientata. Éluard è uno tra i primi poeti, probabilmente il primo, con cui Cernuda finisce per identificare gli stravolgimenti della propria vita e il percorso dell’impegno poetico. Rispetto alla cui produzione artistica, Cernuda opera una personalizzazione proprio con lo stravolgimento sintattico, con la disarticolazione degli elementi. È il primo stadio dell’approccio traduttivo, consistente nel trasferimento della personale veste stilistica. Il procedimento di maggiore rilievo, che rende la completa immedesimazione, si consegue con la selezione aspettuale che media l’idea di compiutezza, di realizzazione di un ideale destinato alla frustrazione nella personale esperienza biografica ed artistica.

Si è inteso pertanto concentrare l’analisi sui due elementi che si ritengono indicativi del processo di personalizzazione e di “attualizzazione” praticato da Cernuda nella traduzione da poeti stranieri, rispettivamente la norma di costruzione sintattica e la resa aspettuale di compiutezza. È solo una parziale conferma della modalità d’approccio mantenuta da Cernuda nel tradurre, di cui si prospetta la possibilità di ulteriore accertamento in particolare nell’analisi comparatistica delle traduzioni svolte da poeti romantici tedeschi ed inglesi.

¹⁷⁵Roggiano, Alfredo (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos, 1979: 29.

3. CERNUDA E LA LETTERA PARLANTE DI HÖLDERLIN: ALCUNE OSSERVAZIONI E UN POEMA

*Was bleibet aber, stiften die Dichter*¹
(Ma ciò che resta, fondano i poeti)

Poetare: «l'occupazione più innocente di tutte»²

«Per questo è dato all'uomo il più pericoloso di tutti i beni, il linguaggio... affinché testimoni ciò che egli è...»³

3.1 Introduzione

Cernuda molto presto avverte l'urgenza di ampliamento delle prospettive rispetto al dialogo culturale intrapreso con la Francia. Riconosce nella propria esperienza il mancato conseguimento di una ideale armonia, che fino ad allora ambiva a tradurre metaforicamente nel concetto di amore universale e nell'assunzione di espedienti formali trasmessi dalla poesia surrealista⁴. La conoscenza della poesia di Paul Éluard costituisce, si è detto, una prima introduzione alla internazionalizzazione della vena poetica cernudiana e al lavoro di personale ricerca stilistica.

José Luis Cano, nell'analisi degli aspetti di convergenza culturale tra i diversi membri di quella che viene indicata come "la generación de la amistad", apporta interessanti considerazioni sul modo in cui nella poetica di Cernuda si accentua la tendenza alla valorizzazione dell'aspetto estetico e che, naturalmente, in questo accoglieva molto dall'estetica di ascendenza francese. È una caratteristica che viene commentata in questi termini: «Claro es que esa actitud estetizante, sin duda legítima como reacción contra la vulgaridad, el sentimentalismo y la ramplonería de la poesía

¹ In Heidegger, Martin, Amoroso, Leonardo (trad.), *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, [1981] 1988: 41 vengono riportati i 5 detti-guida del poetare di Hölderlin. Il primo viene commentato da Heidegger, ivi: 49-50, che spiega, ivi: 49: «La poesia è istituzione attraverso la parola e nella parola. Che cos'è che viene così istituito? Ciò che resta stabile». Lo stabile si identifica con lo sfuggente, con ciò che è caduco, e che solo la parola del poeta mantiene vivo. E, a tal proposito ancora Heidegger Ivi: 50, commenta: «La poesia è istituzione in parola (*worthaft*) dell'essere. [...] Il dire del poeta è istituzione non solo nel senso della libera donazione, ma anche al tempo stesso nel senso della fondazione dell'esserci umano sul suo fondamento. Se noi comprendiamo quest'essenza della poesia come istituzione in parola dell'essere, allora potremo intuire qualcosa della verità di quel detto che Hölderlin ha pronunciato».

² Ivi: 43-44. Hölderlin definisce in questo modo la poesia in una lettera del gennaio 1799 alla madre. Heidegger 1988: 43 la spiega dicendo: « Il poetare appare nella modesta figura del gioco. Liberamente inventa il suo mondo d'immagini e resta assorto nel regno di quanto ha immaginato. [...] Il poetare è perciò del tutto innocuo. E allo stesso tempo inefficace, perché resta comunque un mero dire e discorrere. Esso non ha niente dell'azione che interviene direttamente sul reale e lo trasforma».

³ Ivi: 45 Heidegger spiega: «il linguaggio non è solamente il pericolo dei pericoli, bensì nasconde necessariamente in se stesso e per se stesso un pericolo permanente. Il linguaggio ha il compito di rendere manifesto e conservare nella sua opera l'ente come tale. Nel linguaggio possono farsi parola tanto la cosa più pura e nascosta quanto quella più torbida e comune».

⁴ Essendo ciò motivato anche dalla sempre più presente convinzione del valore sociale dello scrivere poetico. Si consideri anche, in termini generali, lo studio di Valender 2002: 293-299, Blanch 1976, Bodini 1963.

española posromántica, era también un medio de evasión de la realidad, de todo lo que rodeaba al poeta, que éste odiaba por mezquina y vulgar. Y esa evasión tenía evidentemente un signo romántico en el caso de un poeta como Luis Cernuda, ávido siempre de belleza, quien en la *Antología* de Gerardo Diego hacía esta sorprendente declaración: “Detesto la realidad, como detesto todo lo que ella encierra: mi familia, mi país, mis amigos.” Naturalmente, esta actitud no podía ser mantenida por mucho tiempo. El poeta suele evadirse de la realidad, cuando no es tan bella como la ha soñado, y vivir algún tiempo de sus sueños. Pero su obra, si aspira a que pertenezca, no puede nutrirla sólo de sueños. Por eso vuelve el poeta, tras la transitoria evasión, a la realidad, de donde toma los elementos y visiones que han de servir de materia a su poesía. Y así, la actitud estetizante y antirrealista de la generación del '27 fue poco a poco cediendo, y todos sus miembros-el propio Dámaso Alonso quizá más que ninguno-se fueron alejando de la actitud purista y estetizante, que creaba un clima frío y aséptico, irrespirable ya para algunos»⁵.

Si inaugura così un nuovo periodo, in cui le ricerche di Cernuda sulla materia poetica si orientano verso una maggiore tangibilità dei contenuti, in cui l'aspetto esornativo decade nella sua funzione puramente completiva nell'economia testuale, per cui maggiore spazio è lasciato all'espressione di aspetti percettivi, manifestazione del contatto con la realtà esterna, col mondo naturale.

Ferreyra, Marta Magdalena⁶ sottolinea l'assunzione, nella strutturazione testuale, di una modalità dinamica e visivamente efficace, in cui l'aspetto visivo diventa fondamentale, nell'arte poetica surrealista⁷, nella produzione del senso: «Uno de los modos de producción de sentido en *Un río, un amor* obra desde la yuxtaposición de imágenes. Estas, por lo general, carecen de verbos; por lo tanto, conforman una sumatoria de elipsis que abren el espacio de la connotación»⁸. La restituzione semantica in termini connotativi è mediata dalle parole di significato, dal contributo sintattico dell'ellissi, dall'aggettivazione, che impiega anche chiaroscuri e colori, in una resa immaginifica di grande impatto multisensoriale. Questa fenomenologia, e modo di costruzione poetica per sovrapposizione di immagini, che Ferreyra individua come agente in *Nocturno entre las musarañas* di Cernuda, è identificativo di un procedimento molto più ampio, che investe anche le teorizzazioni cernudiane sulla temporalità. Non solo gli spazi, ma anche i tempi, tendono ad ampliarsi indefinitamente, in una confluenza di esperienze, che risultano condivise tra soggetti agenti, gli uomini, con la realtà circostante, gli organismi naturali, in una sorta di fusione panica.

Ferreyra parla di “transgresión”, che «se convierte en la estrategia medular de la composición poética vanguardista. El juego de los elementos discursivos está fundado sobre la disgregación de la

⁵ In Cano, José Luis, 1970: 11-24, pp.19-20.

⁶ *El estallido surrealista en “Un río, un amor” de Luis Cernuda*, in “Revista Interamericana de Bibliografía”, n.47, 1997: 73-83.

⁷ Per una attenta analisi dell'argomento si consideri Rosso Gallo, Maria, *Luis Cernuda y el poema en tercera persona*, in Londero 2002: 55-72, in particolare il paragrafo 2, pp. 59-61.

⁸ Ferreyra, Marta Magdalena, 1997: 74.

unidad, sobre la coexistencia de la multiplicidad de objetos referidos que determinan cortes en las continuidades-ya sean éstas temáticas, temporales, situacionales, lógicas, y otros-. El recurso de la yuxtaposición genera el efecto de simultaneidad; de modo tal que las diferentes significaciones cruzan sus zonas en la creación de un ámbito polisémico, en la desarticulación de la linealidad conceptual, activando múltiples espacios de sentido»⁹. Se ne deduce il grande impegno di sperimentazione tecnica che sottostà alla creazione artistica.

Le dichiarazioni raccolte in *Historial de un libro* risultano esplicative e chiarificatrici dell'urgenza da parte del poeta siviigliano di un approdo significativo a confini più ampi. Nell'enumerare l'ordine di composizione dei poemi nella raccolta *Égloga, elegía y oda*, Cernuda fa le seguenti osservazioni: «Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico, pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas. Unas palabras de Paul Éluard, “y sin embargo nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo”, aunque al revés, “y sin embargo nunca he encontrado lo que amo en lo que escribo”, cifraban mi decepción frente a aquellas tres composiciones. Al menos, es verdad, me halagaba en ellas ver que comenzaba yo a concebir, y a realizar, que la materia poética era susceptible de amplitud mayor que la acostumbrada entonces entre nosotros. La mención de Éluard es sintomática de dicho momento mío, porque el surrealismo, con sus propósitos y técnica, había ganado mi simpatía. Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz»¹⁰.

Il contatto con la Francia costituiva pertanto la prima uscita nel mondo, di sperimentazione ancora prevalentemente teorica e di tentativi di personalizzazione di quelle innovazioni formali. Di conseguenza egli ambisce a padroneggiare uno stile sul quale la sua ricerca è in continua evoluzione. L'esilio definitivo implicherà, come egli stesso indica in *Historial de un libro*¹¹, una più concreta opportunità di frequentare terreni di speculazione letteraria diversi.

Nel periodo in cui, grazie all'altrui collaborazione, Cernuda traduce da Hölderlin, coincidendo con l'edizione della sezione del 1934-35 inclusa in *La realidad y el deseo*, la fase surrealista è ormai conclusa. È lo stesso poeta ad informarcene, ancora una volta nella inesauribile fonte che è *Historial de un libro*, a seguito di riflessioni sul bisogno di fasi di riposo rigenerante dal comporre poesia, e il successivo vantaggio in termini di maggiore creatività e produttività: «El período de

⁹ Ivi: 75.

¹⁰ In Cernuda 1960: 241-242. Quando Cernuda si dedicò alla traduzione da Hölderlin era ancora molto condizionato da alcuni spunti surrealisti. Di cui la collezione di *Los Placeres prohibidos* reca traccia.

¹¹ Ivi: 244: «era una salida primera al mundo y la ocasión de usar de una lengua que conocía en teoría, pero no en la práctica».

descanso entre “los Placeres Prohibidos” y “Donde habite el Olvido”, aunque apenas marcado por un lapso de tiempo, aparte de la experiencia amorosa que dio ocasión a muchas composiciones de la segunda colección citada, representó también el abandono de mi adhesión al surrealismo. Éste había deparado ya su beneficio, sacando a luz lo que yacía en mi subconciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio. Ya no tenía necesidad del surrealismo y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degeneraba al convertirse en fórmula poética»¹². La fuga dall’incipiente normatività della poesia surrealista, e la conseguente conversione alla poesia neoclassica e romantica tedesca furono mediate dalla rilettura del poeta romantico spagnolo per eccellenza, G.A. Bécquer¹³.

La personale ricerca intrapresa da Cernuda in poesia, e con l’approfondimento nello studio critico presupposto alla traduzione, si configura come volontà di conquista di una ideale condizione dell’animo, che fosse adeguatamente rappresentabile attraverso l’immagine poetica, in una modalità non fissa e definitivamente strutturata, ma continuamente cangiante, varia, come mutevoli sono le impressioni e gli stati d’animo del poeta che si sovrappollano nella concettualizzazione verbale. Cernuda definisce la propria ricerca col ricorso esplicativo alla categoria del bello e alla personale ricettività a stimoli multisensoriali cui sempre fu sensibile, e lo comunica in questo modo: «Quería yo hallar en poesía el “equivalente correlativo” para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver a una criatura hermosa [...] o al oír un aire de jazz»¹⁴. L’armonia che inizialmente aveva perseguito e di cui cercava realizzazione artistica coll’acquisizione complementare di misure formali altre per tramite della lettura dei poeti francesi, si riconosceva, si è detto, anche nella liberazione dal legame del verso, a vantaggio di una migliore resa ritmica¹⁵.

Cernuda vive la sperimentazione poetica come un percorso ascendente, dalle possibilità di crescita e di arricchimento artistico innumerevoli. In *Historial de un libro* riporta lo sviluppo di tale processo evolutivo nel dire: «Poco a poco fui siguiendo camino que me llevaba hacia un tipo de poesía en la cual lo que yo quería decir me parecía más urgente que lo que resultara al seguir los

¹² Ivi: 250-251.

¹³ Come lo stesso Cernuda puntualizza, ivi: 251: «La lectura de Bécquer o, mejor, la relectura del mismo (el título de la colección es un verso de la rima LXVI) me orientó hacia una nueva visión y expresión poéticas, aunque todavía apareciesen en ellas, aquí o allá, algunos relámpagos o vislumbres de la manera surrealista».

¹⁴ Ivi: 242.

¹⁵ L’asistematicità del verso libero è la misura che meglio comunica la dinamica alogica e compresente di pensieri, sensazioni, che qualificano i diversi piani del reale, in cui è esclusa una rigida consequenzialità. Ancora *Historial de un libro*, ivi: 246, fonte inesauribile di informazioni artistico-biografiche, rinnova il ricordo di quella fase nella produzione poetica di Cernuda. Che, in riferimento agli anni a partire dal 1929, dice: «Antes había tenido cierta dificultad en usar del verso libre; con el impulso que entonces me animaba, la dificultad quedó vencida, llegando a veces, tanto en “Un Río, un Amor” como en la colección siguiente, “Los Placeres Prohibidos”, a utilizar versos de extensión considerable, en realidad versículos. Prescindí de la rima, consonante o asonante y apenas si, desde entonces, he vuelto a usar la primera». A tal proposito si consideri Utrera Torremocha, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.

laberintos de la rima. Es cierto que algunos poetas creyeron cómo sus hallazgos más felices fueron deparados por ese azar de la rima; respetando su parecer, no creí conveniente imitarles, prefiriendo seguir el hilo de mi pensamiento a dejarme conducir, lejos de él, por la rima. Lo maravilloso de la poesía es la posibilidad inagotable que hay en ella, por lo cual ningún poeta, aun siendo de los mayores, puede darnos, si no alguna o algunas de dichas posibilidades, un punto de vista limitado con respecto a la vasta poesía»¹⁶. L'arte poetica vive dunque di varianti, di molteplici possibilità interpretative, tante quanti sono i poeti che ne sperimentano la creazione, per essere una esperienza soggettiva, con la quale il poeta individualmente fissa quanto è sfuggente, sottraendo la propria percezione alle regole della temporalità, e imprimendone l'essenza nel "luogo sperimentale" del testo poetico. Con simili affermazioni Cernuda sembra riconoscere una tale autorevolezza alla poesia, che non è comparabile all'autorevolezza che poteva attribuire ai poeti da cui tradusse, essendo la creazione di ognuno di essi solo una delle possibili manifestazioni del fare poetico. Vi si legge una piena dichiarazione di indipendenza rispetto alle scelte artistiche comuni, che immancabilmente si orientavano ad una normativizzazione fittizia, atteggiamento di individualità che il Nostro ambì sempre a mantenere con orgoglio.

La lettura di autori stranieri continua a destare sempre grande interesse nel poeta. Ma non lo stile di un singolo poeta, non un canone formale saranno assunti a riferimento, quanto la perfettibilità ideale di certe categorie estetiche. Pertanto, in riferimento alle possibili interrelazioni tra la produzione del poeta tedesco e la poesia cernudiana autoriale, è lo stesso Cernuda che orienta criticamente verso la ricerca di un contesto letterario di riferimento preciso, di cui quello immediatamente attingibile è solo un riflesso, nel dire: «Más que mediada ya la colección, antes de componer el "Himno a la Tristeza", comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta. Cansado de la estrechez en preferencias poéticas de los superrealistas franceses, cosa natural en ellos, como franceses que eran, mi interés de lector comenzó a orientarse hacia otros poetas de lengua alemana e inglesa y, para leerlos, trataba de estudiar sus lenguas respectivas»¹⁷.

Gli studi critici unanimemente definiscono la raccolta poetica cernudiana come biografia spirituale, perché vita e poesia rappresentano per Cernuda i due aspetti, etico ed estetico, del proprio

¹⁶ Cernuda 1960: 246-247.

¹⁷ Ivi: 253. Rispetto a tale idea si presenta anche la posizione contrastante per cui Jordi Juliá, *Cernuda y Hölderlin: de la traducción a la forma poética*, in Matas Caballero, 2005: 371-386, p. 374, avverte come Cernuda avesse cominciato a leggere il poeta tedesco quando la sezione di *La realidad y el deseo*, che pure avverte l'influsso di Hölderlin, era già quasi conclusa, come indica lo stesso Cernuda in *Historial*. Pare però che Cernuda lo conoscesse dal 1929.

essere¹⁸. A tal proposito all'interrogativo posto da O.Paz, che sulla definizione dell'impegno artistico cernudiano conviene, se può essere poetica una biografia, lo stesso poeta e critico messicano risponde argomentando: «Solo a condizione che gli aneddoti si trasformino in poesie, cioè solo se i fatti e le date cessano di essere cronaca e diventano esemplari»¹⁹.

L'esemplarità della produzione poetica è dimensionata dall'originalità, dalla singolarità dell'invenzione, dalla personalizzazione che informa contenuti ed elementi estetici. Nella misura in cui anche la rielaborazione di poesia altrui consegue un esito artistico di piena autonomia creativa. Lo stesso fenomeno si determina nella produzione poetica in traduzione di Cernuda, il quale si professa sempre fedele ad un proprio ideale poetico, ad una propria verità²⁰. A tal riguardo funziona come compendio delle velleità poetiche cernudiane l'indicazione di Bernd Dietz, ad ulteriore conferma della condizione di autonomia mantenuta da Cernuda rispetto alle traduzioni svolte dal tedesco nella restituzione della lezione della fonte in spagnolo. Il critico tedesco, sottolineando il forte individualismo di Cernuda, riversato nell'impegno artistico in un dialogo in cui interlocutore del poeta è "l'altra parte di sé"²¹, assicura che «lo realmente importante para Cernuda es el aprovechamiento propio, el aprendizaje que brota de una inmersión placentera en una lengua y unos modos poéticos extraños»²². La strada percorribile per Cernuda non è extravagante dal percorso della costruzione personale e del ripristino di una ideale condizione unitaria, per cui la "realtà parallela" della poesia in una lingua diversa dalla propria funge da ideale *topos* letterario, infinitamente riproducibile in quanto cristallizzato nella dimensione culturale comune e mai identica a se stessa in quanto necessariamente rimaneggiata.

La traduzione cernudiana si configura come metafora del compimento, rispetto al quale la versione da Hölderlin che nel presente capitolo si riproduce, costituisce una manifestazione ragguardevole dell'espressione creativa strettamente individuale di Cernuda.

¹⁸ L'inesauribile fonte di *Historial de un libro*, 2000: 412 a tal riguardo rivela: «Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia enseñándome pronto la práctica que, sin aquel, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa».

¹⁹ Paz, Octavio, Franco, Ernesto (ed.), *Ignoto a se stesso*, Genova, Il melangolo, 1988: 46. Riguardo all'idea della centralità del poeta in quanto soggetto della propria opera poetica, ancora Cano 1970: 23 considera che «Una vez más hay que dar la razón a Ortega y a su famosa frase "Yo soy yo y mi circunstancia", que podríamos cambiar en esta otra: "El poeta es él mismo y su circunstancia"».

²⁰ Paz 1988: 44 riporta la proverbiale frase cernudiana "Io ho soltanto tentato, come ogni uomo, di trovare la mia verità, la mia, che non sarà né migliore né peggiore di quella altrui, ma soltanto differente". Paz si professa poi pienamente possibilista sulla traduzione, nel distinguere tra "traducción" e "versión", individuando la traduzione come una forma di creazione elevata, su cui si sofferma in *Traducción: literatura y literalidad*, 1990.

²¹ Cernuda stesso 1960: 195 afferma: «El poeta habla a solas, o con alguien que apenas existe en la realidad exterior».

²² Dietz, Bernd 1989: 285.

L'ambito culturale di impostazione tedesca aveva da sempre, almeno dal XIX secolo, rappresentato un sistema di sicuro riferimento²³, non solo per le ampie risorse in termini di pensatori, filosofi, poeti e romanzieri nazionali, ma anche per il felice attecchirvi di stimoli culturali di provenienza classica. Il patrimonio di base krausista, che aveva costituito il terreno di riferimento per gli intellettuali della Generación del '98, continuava a detenere un ruolo culturale egemone.

Rappresentava pertanto, nel periodo di maggiore espansione produttiva per Cernuda, gli anni successivi alle traduzioni dal francese, un terreno florido di spunti a cui poter attingere a piene mani. E Rilke²⁴ e Hölderlin²⁵ furono tra i poeti tedeschi che il sivigliano predilesse, e dalla cui opera svolse alcune traduzioni, non trascurando neppure il giudizio critico che sull'ultimo mantenne Goethe²⁶.

È certo che Cernuda fu al corrente dello scarso interesse che l'opera hölderliniana destò nei suoi contemporanei. Egli stesso apporta dei commenti dicendo: «La obra de Hölderlin no obtendría reconocimiento pleno hasta entrado el siglo actual. La primera edición completa de sus obras, comenzada a compilarse en 1913 por Norbert von Hellingrath, muerto en la primera guerra mundial, y el cual pertenecía al círculo de Stefan George, continuada y completada por Von Pigenot y Seebass, no se termina hasta 1923, ochenta años después de la muerte del poeta»²⁷. E l'indicazione degli anni equivale alla definizione di una dimenticanza immane.

L'avvenimento dovette essere oggetto di riflessione per Cernuda se nella lettera del 15 dicembre 1942, inviata all'amica Nieves, in cui Cernuda si dice soddisfatto per la pubblicazione della raccolta *Ocnos* scrive in questi termini: «Para mí es casi un alivio ver esas páginas publicadas: son, o pretenden ser, un rescate de mi vida, de la vida en general»²⁸. E se in seguito avanza altre osservazioni, che rimandano all'aspetto apparentemente contraddittorio dell'atteggiamento cernudiano verso la vita ed il proprio impegno artistico e civile, nel dire: «Como es natural, espero

²³ A tal riguardo si considerino almeno Aranguren, José Luis, "Imagen española de Alemania", in *La juventud europea y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1961; Díaz Plaja, Fernando, *Francófilos y germanófilos*, Dopesa, Barcelona, 1973. Sanz del Río e Ortega y Gasset saranno i principali responsabili dell'introduzione di cultura tedesca in Spagna. In particolare Ortega y Gasset, José, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol.4, 1946: 404 avanzò il proposito di «aumentar la mente española con el torrente del tesoro intelectual germánico». Si veda inoltre Bernecker, Walther, *España y Alemania en la Edad Contemporánea*, Frankfurt a. Main, Vervuert, 1992. In realtà l'apertura verso le atmosfere culturali non solo di provenienza francese, ma anche tedesca- ed in generale europea- sono già presenti in nuce e sollecitate da Ortega y Gasset, per cui A.Blanch 1984: 184 afferma: «Alemania y Francia eran, a partes iguales, los dos polos de la cultura extranjera de Ortega».

²⁴ Al poeta tedesco dedica le pagine, in Cernuda 1960: 165-179, di riflessione sulla visione angelica rilkeana e i possibili punti di convergenza con la poesia blakiana.

²⁵ Per un riferimento introduttivo al poeta tedesco si veda anche Contini, Gianfranco, (trad.) *Alcune poesie di Hölderlin*, Firenze, Stamperia Fratelli Parenti di G., 1941.

²⁶ In Cernuda 1960: 87-100.

²⁷ Ivi: 99.

²⁸ Martínez Nadal, Rafael, 1983: 118.

que el libro caiga en un pozo de silencio, y sin paradoja espero al mismo tiempo que el libro dure más que yo»²⁹.

Mentre non poteva se non essere entusiastica la nuova visione della realtà che la lettura della poesia tedesca gli apriva: «Para mí la lectura de Hölderlin fue una intuición nueva de la poesía y una visión distinta de la realidad»³⁰. L'aspetto intuitivo e quello visionario costituiscono due elementi fondamentali dell'approccio poetico che trovano in Cernuda piena condivisione.

La conoscenza e la familiarità con la poesia hölderliniana contribuiranno alla costruzione del tono generale della poesia del sivigliano, almeno a partire dal 1934. Il critico e corrispondente del poeta R.M.Nadal, oltre a riportare le parole di elogio dello stesso Cernuda nei confronti del poeta tedesco, riprese da *Historial de un libro*, che lo inducono a parlare di “identificazione” nei confronti dell'altro, offre un'acuta osservazione sull'interesse reverenziale dal poeta spagnolo tributato nel considerare che: «La difícil, triste, en gran parte solitaria vida de Hölderlin, su lucha por ganarse la vida como preceptor, la falta de apreciación de sus contemporáneos, en todo podría ver Cernuda el modelo al que parecía ir ajustándose su propia existencia»³¹.

Una possibile identificazione della realtà cernudiana con quella del poeta di Lauffen implica un fattore di indubbio interesse per le deduzioni critiche che sul lavoro di Cernuda possono derivare, consistendo in un elemento di simiglianza non intravisto con altri poeti prima francesi e, successivamente, inglesi, e relativo ad un aspetto personale ma non rivelantesi nella realtà immediata. Tale similitudine si riconosce proprio nella ricerca della possibilità di sopravvivenza della propria poesia tra i posteri, come si deduce dal riferimento di M.Nadal. Cernuda soffriva infatti per la scarsa considerazione attribuita alla propria poesia, come anche per l'iniziale assimilazione di motivi e stile a quelli propri della poesia guilleniana. In quanto a tale desiderio, che pare essere legittimo per un poeta che interpreta il proprio ruolo nei termini di una vocazione, e non finalizzato alla mera sopravvivenza, R.M.Nadal commenta: «Hasta la póstuma consagración del poeta de Lauffen confirmaría en Cernuda la esperanza que abrigaba de estar escribiendo para generaciones futuras»³².

Ma, oltre a questo nobile aspetto che la volontà artistica di Cernuda implicava, c'è, tra i diversi punti di convergenza, anche un'analoga ammirazione per la bellezza giovanile, e la coincidenza nel temperamento romantico, che a Cernuda proveniva dalla lettura, già in tenerissima età, della poesia becqueriana. E ancora, il grande ascendente che il poeta tedesco dovette esercitare su Cernuda è

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ivi: 200.

³² Ibidem.

compendiato in queste parole: «Lo mismo podría decirse de ciertas características temáticas y estilísticas de Hölderlin: admiración por los ideales de la antigüedad clásica y plena conciencia de su irreversible desaparición; dramatismo del vivir humano donde amor, belleza, deseos, la vida misma, se agitan y mueven oscurecidos siempre por la sombra de la muerte, sobrio empleo de la versificación combinado con hondura en el pensar y en el sentir, que diría Unamuno»³³, considerandola questi come una presenza permeante lo stile cernudiano.

3.2 Hölderlin: un simile percorso tortuoso

La convergenza tra l'esperienza di vita di Cernuda con quella di Hölderlin si riconosce in una serie di eventi culminanti, che in Cernuda sono interpretabili in realtà piuttosto su di un piano di trasposizione metaforica, non avendo egli vissuto una letterale esperienza di reclusione forzata.

Dalla biografia sul poeta tedesco, da cui si evince quanto dovette essere tormentata la sua esperienza di vita e di poeta, si traggono anche informazioni sullo spessore artistico ed ideologico di un poeta che fu anche un pensatore idealista, benché non riconosciuto in tal senso.

Nato a Lauffen sul Neckar nel 1770, «aveva quattro anni quando sua madre si risposò; dieci quando morì il secondo padre»³⁴. La vita di Hölderlin sarà costellata di una serie di eventi, di cui il ritiro nella torre costituirà il precoce, definitivo saluto alla vita esterna.

Per Hölderlin la parabola della sua vita può facilmente essere interpretata come pienamente aderente allo svolgersi della sua poetica. Egli stesso individua il poeta nella sua funzione come inevitabilmente associato al suo destino, nell'opera artistica come anche nel percorso biografico. Nell'introduzione all'edizione degli "Inni e frammenti" curata da Leone Traverso, Laura Terreni ne introduce la personalità ombrosa presentandone la precoce condizione solitaria: «Orfano del padre, pastore protestante, e del patrigno, il borgomastro Gock, destinato dalla madre alla carriera ecclesiastica»³⁵. La nascita, in una realtà di grande rigore, e gli studi, anch'essi rigorosi e che richiedevano grande impegno e dedizione, forgiarono sin da subito il carattere del giovane. Il quale, nel 1788, data dell'entrata nel Collegio Teologico di Tübingen, lo Stift, si era già dedicato a scrivere poemi in versi e aveva tradotto dal greco i primi due libri dell'Iliade. L'ambiente nel quale Hölderlin studia è caratterizzato da un rigore estremo, gli si vieta la lettura di romanzi, ma eccelle nello studio delle lingue antiche.

³³ Ivi: 200-201. Tra i punti di vicinanza nella biografia anche Hölderlin ebbe un mentore e guida. Nel 1793 infatti conobbe Friedrich Schiller, che lo introdusse nel salotto letterario di Charlotte von Kalb, e che sempre fu per lui una guida e modello, a volte anche ingombrante. La stessa scelta del poeta tedesco di firmare alcuni dei suoi scritti con vari pseudonimi poteva rappresentare un elemento di similitudine con Cernuda, che traspone un simile atteggiamento nella traduzione da poeti che, di fatto, per diversi aspetti lo identificano, in cui si immedesima.

³⁴ Härtling, Peter, Albarella, Paola (trad.), *Hölderlin*, Napoli, Guida, 1992: 15.

³⁵ Hölderlin, Friedrich, Traverso, Leone (trad.) *Inni e frammenti*, Firenze, Vallecchi, 1955: VII.

Se la predisposizione agli studi classici era favorente, fu invece sempre ostile il suo atteggiamento verso la professione di pastore, cui era stato avviato, e a cui preferì quella di precettore.

Negli anni a seguire conobbe Hegel e Kant, partecipando, benché non sarà mai riconosciuto in veste di filosofo, alle teorizzazioni filosofiche dell'idealismo tedesco. Quindi si dedicò alle raccolte di inni e alla prima stesura del romanzo epistolare *Hyperion*, che rendono conto degli studi classici svolti. Laura Terreni introduce lo spirito che anima la poesia di Hölderlin sin dagli inizi individuando i principi teorici in lotta che ne alimentano il pensiero: «Fondamentale è lo spirito classico -ellenistico-romano- del secolo trascorso nell'epoca di transizione fra classicismo archeologico (perdurante) di Winckelmann e classicismo romantico, ossia rivissuto dialetticamente nel romanticismo, dove l'antichità diviene nostalgia (*Sehnsucht*). Hölderlin in termini inauditi rifiuta il primo e partecipa, con opportuna revisione, del secondo. Rivendicando al presente l'eredità di Empedocle, dei presocratici, del panteismo eretico di Vanini [...] e Spinoza, scopre un mondo ellenico "orientale" e panico, [...] opposto alle immagini armoniche solari di Winckelmann e Schiller: ellenismo mistico-dionisiaco e sotterraneo [...] dentro la tradizione satanica di William Blake, alleato con Hölderlin -insieme a Novalis, Lautréamont, Nerval- nel trapianto in ambito surrealista-spiritualista, e in accordo con l'esoterismo delle scienze occulte e della filosofia orientale. Trattati fondamentali: perdita di sé (morire al sensibile), risoluzione definitiva del dualismo, fusione nel Tutto dopo l'esilio nel particolare»³⁶. Simili principi, fondanti la creazione poetica, che nasce da una "crisi, una rottura risolutiva, una tragedia, saranno riconosciuti ed accolti nella poesia simbolista, che di rapidi trapassi tra elementi di contrasto e di rappresentazioni iconiche simultanee si sostanzia. Le sue scoperte culturali sono vicine a quelle nietzscheiane di un "ellenismo mistico-dionisiaco e sotterraneo"³⁷, per cui il principio filosofico agente è l' "*Ungebundenes*", che è "l'aorgico, la forza che insieme e opposta all'organico (in termini categoriali universale e particolare) governa la natura"³⁸.

Conclude il suo ciclo di studi, ma cominciano le sofferenze legate alla propria condizione psichica. Il suo primo lavoro che riuscì a guadagnargli la fama risale al 1792, l'*Hyperion*, in cui riverserà le proprie conoscenze, sotto l'influenza delle voci filosofiche menzionate. L'attività di precettore, cui si adegua, comincia nel 1793. La speculazione filosofica, che trova iniziale fondamento nell'idealismo fichtiano, approda a un rifiuto dell'idea di superiorità dell'uomo rispetto alla natura, per cui alla originaria divisione tra soggetto e oggetto, egli contrappone l'idea della compenetrazione. È questo il principio di base che confluisce nell'Iperione. L'unità e l'armonia

³⁶ Ivi: IX.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi: X.

sostituiscono la condizione di dualità tra uomo e natura. Oltre a tale concetto, dominante è nella sua filosofia l'idea del "viandante", con cui spesso il poeta tedesco identifica il poeta in assoluto e se stesso, in particolare nelle elegie e negli inni. Nella continua alternanza, unione e disunione tra entità opposte l'individuo è un pellegrino alla ricerca continua di una condizione di stabilità.

Con l'apparire in settembre del nuovo almanacco *Poetische Blumenlese fürs Jahr 1793* di Stäudlin, tra i diversi contributi di Hölderlin compare anche un *Inno alla libertà*. Dello stesso anno è la prima stesura, andata però perduta, del romanzo epistolare *Hyperion*, su di un eroe che combatte per la libertà della Grecia oppressa dalla Turchia. Gli anni successivi vedranno, in Germania, una limitazione della libertà di stampa e l'introduzione di restrizioni e controlli anche nello Stift. Il fatto che Hölderlin fosse convinto dei suoi ideali politici libertari non lo indusse ad agire però in alcun modo, essendo egli votato alla contemplazione, ed orientato ad un diverso impiego della parola poetica, come arte dirimente il conflitto metafisico dell'uomo con la realtà.

Continua a lavorare alle *Odi*, ma nel 1802 le sue condizioni psichiche sono molto preoccupanti. Dimesso nel 1807 dalla clinica in cui era in cura, si trasferisce in casa del falegname E.Zimmer che lo prende in cura, interessandosi a lui e alla sua vicenda di vita dopo aver letto l'*Hyperion*. E nella casa di questi occuperà una stanza al piano superiore, chiamata torre per la sua forma, nella quale trascorrerà gli ultimi 36 anni di vita.

Questo evento nella vita di Hölderlin, che consiste in una trasformazione consistente della realtà quotidiana, inaugura la definitiva reclusione del poeta, un simbolico esilio che non corrisponde però all'esaurirsi della vena creativa, proprio come per Cernuda l'esilio sarà fonte di un continuo arricchimento e di lavoro artistico ininterrotto.

Gli episodi della sua vita sono paradossalmente altalenanti, tra condizioni economiche precarie e gli alti entusiasmi per la visione di un paesaggio alpino. O anche l'entusiasmo per la pace siglata a Lunéville il 23 febbraio 1801, che sarà salutata con l'ode "Festa della pace".

L'attività creativa del poeta tedesco in quegli anni continuerà ad essere costante. Nonostante nel febbraio del 1828 la morte della madre lo turberà molto. Nel 1838 ricompaiono le crisi di collera, nel 1843 si ammala di polmonite. Scrive la sua ultima poesia, *La veduta*, e morirà il 7 giugno³⁹.

A ben vedere c'è tutta una serie di eventi e di esperienze della vita, anche artistica, di Hölderlin, che possono dirsi convergenti con l'esperienza di Luis Cernuda, che può facilmente identificarsi nel percorso di vita del poeta tedesco. Hölderlin conobbe a Stoccarda Gotthold Friedrich Stäudlin, sostenitore della rivoluzione francese. Una certa adesione per gli ideali della

³⁹ Per una più accurata ricognizione sui fatti controversi della vita di Hölderlin si veda Polledri, Elena 2009 e Morreale, Maria Teresa, *Vita di Friedrich Hölderlin*, Palermo, Delf, 1957.

Rivoluzione francese animò anche lui, che concepì l'evento della Rivoluzione non tanto come motivo di sovvertimento politico e sociale, ma piuttosto come possibilità di liberazione spirituale, opportunità di conquista, per l'umanità, di una condizione di ritrovata armonia con la natura. Con l'inizio, nel 1792, delle guerre che per decenni opposero la Francia all'Europa, egli partecipò al circolo giacobino che si era costituito segretamente nello Stift, che Hölderlin frequentò.

Se dunque Cernuda trovò in Pedro Salinas la propria guida culturale-letteraria, Hölderlin, in circostanze diverse, fu animato nell'impegno politico e filosofico, assumendo a guida della propria parabola vitale l'azione, di redenzione nel mondo civile e sul piano esistenziale, gli ideali che si propagavano in quel tempo.

Cernuda poteva avvertire anche la reclusione forzata vissuta dal poeta svevo come assimilabile alla propria condizione di esiliato. E, come Hölderlin, attraverso i temi portanti della sua poesia, la celebrazione panteistica della natura⁴⁰, la condizione di mitica atemporalità che teorizza, attraverso la quale tutto è presente, in cui l'uomo si ritrova, rinnovato, attraverso l'impeto della poesia, intesa come disciplina conoscitiva per eccellenza, si convince di detenere una funzione di guida, per cui conduce se stesso e l'umanità alla redenzione, in modo simile Cernuda persegue una ideale conciliazione nel dissidio tra volontà personale e realtà esterna attraverso lo spazio metaforico della propria poesia⁴¹.

L'esperienza di Hölderlin poeta è quella di un artista ermetico, la cui patina classica è spesso un rifugio formale, cui il poeta era stato indirizzato con gli studi seguiti. Conosciuto in traduzione, anche in Italia nel periodo dell'Ermetismo, soprattutto da poeti e intellettuali che leggevano il francese, elementi del suo classicismo si riconoscono nell'andamento sintattico propriamente classico, nella struttura metrica⁴². Altri aspetti tipici dello stile hölderliniano si ritrovano nella struttura paratattica e l'insieme di analogie che punteggiano la sua poesia⁴³.

Ma, se per Hölderlin il riferimento culturale classico è fortemente orientato dagli studi compiuti e da un bacino di destinatari molto selezionato, per Cernuda, così come per altri

⁴⁰ La natura, che in Hölderlin diviene manifestazione del sacro, è definita in Heidegger 1988: 70 «l' "onnireatrice" e la "sempre viva"».

⁴¹ In riferimento a questo aspetto si veda Bachelard, Gaston, Catalano, Ettore (trad.), *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, [1957] 1975.

⁴² La sua produzione poetica consta infatti di testi redatti in esametro, in distico elegiaco, nell'alcaica.

⁴³ Una giustificazione della teoria della poesia intesa come fondamento della realtà sensibile, in una intercomprensione di etica ed estetica, si trova in Vigolo, Giorgio, *Della poesia come fondamento (Istanza di una poetica assoluta)*, in "Bollettino del Centro Studi di poesia italiana e straniera", I, nn.2-3, 1962: 3-30. Giorgio Vigolo saggista e critico musicale, presenta la sua prima prova traduttiva da Hölderlin con "Brot und Wein", pubblicato nel 1935 su "Circoli". Sulla stessa rivista tradurrà poi, in versi modellati sull'elegia "barbara" carducciana, "Pane e vino".

contemporanei europei, la predisposizione a spunti culturali classici risponde a una sorta di ripudio generazionale di certi modelli ormai convenzionali.

L'attingimento a modelli classici di poesia funziona di fatto come strategia di distanziamento dai modelli letterari contemporanei, con i quali non c'è più un completo riconoscimento, per instaurare un percorso dialettico con la realtà circostante, che diviene processo gnoseologico, in particolare autoconoscitivo. La poesia hölderliniana assurge, agli inizi del XX secolo, a modalità di attualizzazione della poesia romantica, cui Cernuda, tra i suoi contemporanei spagnoli, non è il primo ad attingere, nonostante la misconoscenza generalizzata e perdurante che dell'impegno artistico di Hölderlin si ebbe⁴⁴.

3.3 Sulla funzione della poesia

L'orientamento teorico della poesia novecentesca si predispone in termini di attualizzazione della cultura letteraria neoclassico-romantica. L.Terreni ne sintetizza i presupposti nel dire: «I caratteri fondamentali della maggiore poesia novecentesca fin dalla prima generazione sono ritorno alla gnosi proromantica, recupero del genio romantico del prelinguistico, del Significato esplorato pur nella totale disperazione, ed europeizzazione delle fonti»⁴⁵, cui si accompagna la volontà dei poeti di affrancarsi dai modelli francesi. Si individua il delinarsi di un percorso culturale a ritroso, di recupero in termini estetico-formali, ma in particolare di ripristino di una più genuina ispirazione personale.

Cernuda traduttore, una volta liberatosi dalle limitazioni della struttura versale, non ambisce all'ingabbiamento normativo, dal quale rifuggiva costantemente. Gli aspetti formali della rima, la versificazione, costituiscono, d'altra parte, elementi compositivi accessori, di completamento, solo apprezzabili in un contesto di coerenza interna al testo prodotto. Ciò che appare coinvolgente nella poesia hölderliniana è la manifestazione dello spirito, dell'essenza poetica, la parola, sublime espressione del pensiero. Rispetto alla quale Cernuda non cede, per la distanza interlinguistica non favorente, alle remore dell'intraducibilità. Gino Zaccaria, nel tracciare il cammino di Hölderlin verso la poesia, asserisce: «Non dobbiamo [...] farci influenzare dal pregiudizio dell'intraducibilità»⁴⁶. Quest'ultima, spesso, è invocata solo perché si desidera evitare l'incontro con

⁴⁴ La traduzione della poesia di Hölderlin era stata in precedenza sperimentata da altri poeti spagnoli come Maristany, Fernando e Montoliu, Manuel de, per cui si rimanda a Múnarriz, Jesús, 2008: 88-89.

⁴⁵ Hölderlin, 1955: XLIX.

⁴⁶ Zaccaria, Gino, *L'etica originaria: Hölderlin, Heidegger e il linguaggio*, Milano, EGEA, 1992: 37. La sorte della ricezione di Hölderlin è molto legata al successo della sua poesia in traduzione. Non sembra essere infatti un caso se Heidegger negli anni Quaranta in un corso su Hölderlin affermava "Dimmi cosa pensi del tradurre e ti dirò chi sei". Pensiero che nella Germania di Goethe, dei Romantici, di Humboldt, di Schleiermacher, dello stesso Hölderlin, traduttore di Sofocle, doveva rivestire una grande importanza. La traduzione costituiva una possibilità esperienziale unica, di confronto continuo con il proprio sistema linguistico e con i suoi limiti, di stretto confronto, ed anche scontro,

una parola precorritrice. In tal modo, con il pretesto del rispetto della lettera, ogni decisione essenziale viene sospesa. Ma la lettera parla. Nulla e nessuno può farla tacere. Certo, la poesia di Hölderlin, come ogni opera autentica, rimane felicemente custodita nella *propria* lingua storica. Tuttavia, in quanto, per l'appunto, lettera parlante e non parola letteraria, essa è già disposta ad essere adeguatamente *ripetuta* in un elemento differente. Quando ci poniamo la questione del tradurre poetico, infatti, non dobbiamo subito pensare al suono o alla melodia o al ritmo del verso e del termine, quasi si trattasse di elementi obiettivi che esauriscano atemporalmente la poeticità di un dettato. Il tradurre autenticamente poetico è dell'ordine degli eventi e non delle mere possibilità logico-estetiche»⁴⁷. L'impiego soggettivo, che trova ragione nella corrispondenza della poetica del traduttore con l'esperienza creativa del poeta tradotto, non può sostanzarsi di una asettica restituzione oggettiva con finalità attualizzante, di una versione orientata alla fedeltà nella restituzione denotativa, ma diviene necessariamente imitazione a cui, come dice L.Terreni: «è necessaria una certa soggettività interessata»⁴⁸, perché quella poesia si configuri come conquista autoriale e generazionale. In questi termini si struttura l'opera di traduzione svolta da Cernuda, non mero traduttore ma fruitore di poesia straniera, nella cui opera il destinatario immediato è lo stesso poeta, meglio di ogni altro predestinato a condividere la parola evocatrice.

L'assunzione dell'impegno di tradurre si configura per Cernuda come atto di coraggio con cui rinnega la sua "indolenza", sfida produttiva rispetto alle possibilità della parola, che solo se portata oltre i limiti della significazione più immediata acquista dignità artistica. È apertura alla potenzialità evocatrice della parola, per questo "lettera parlante", e rifiuta l'idea di staticità della "parola letteraria", normativizzata, fissa, solo riproducibile in un sistema di equivalenza perfetta. La possibilità di trasposizione della parola, in origine ancorata ad un codice linguistico da innumerevoli elementi idiosincratici, in un codice e in un contesto linguistico altro, in cui la manipolazione autoriale si associa a stimoli di una sensibilità personale affine, è agevolata dal sussistere di condizioni simili nell'esperienza del poeta-traduttore, su cui la funzione evocatrice della parola agisce. E Cernuda in particolare riconosce nel poeta tedesco una somiglianza nell'attribuzione di funzionalità alla poesia rispetto alla propria definizione di arte poetica. A cui

culturale. In questo contesto, sin dalla traduzione luterana della Bibbia (primo atto di autoaffermazione della lingua tedesca), si era stabilita una tradizione traduttologica di grande impronta, e che imporrà una tradizione ermeneutica decisiva.

⁴⁷ Ibidem. In tal senso è la "voce poetante" di Cernuda che con la propria creatività realizza un testo di nuova dignità poetica, convogliando, attraverso mezzi linguistici diversi immagini poetiche simili. Bachelard, Gaston, Catalano, 1975: 14 osserva che: «un'immagine poetica sfugge alle ricerche di causalità. Le dottrine timidamente causali, come la psicologia, o fortemente causali, come la psicoanalisi, non sono assolutamente in grado di determinare l'ontologia del poetico: un'immagine poetica non è preparata dal nulla, soprattutto non dalla cultura, secondo i moduli letterari, soprattutto non dalla percezione, secondo i moduli psicologici. [...] la novità essenziale dell'immagine poetica pone il problema della creatività dell'essere parlante».

⁴⁸ Hölderlin, 1955: LI.

conferisce un ruolo agente, una capacità performativa, perché la poesia lirica mantiene con somma dignità la funzione affabulatoria del linguaggio. Per Hölderlin la poesia ha i presupposti di un gioco, è un regno di immaginazione⁴⁹, manifestazione utopica del linguaggio, aspetto che contraddistingue l'uomo⁵⁰, e che trova pieno adempimento solo in un rapporto dialogico, in una dialettica in cui essenziale è la altrui complementarità. E per ciò stesso si definisce nella sua immortalità, che è caratteristica che identifica anche il poeta. Per Hölderlin l'essere e la poesia sono inestricabilmente legati. Il primo si trova nella realtà in una condizione di scissione, di perdita dell'unità beata che si ricompone solo nella poesia⁵¹. Quest'ultima «riunendo ciò che è diviso nell'effimero, è l'unica via che ci riconduce all'essere, da cui procede immediatamente»⁵². La forza fondante della poesia, organo che concilia ed unisce, risolve su di un piano ideale di fissità, di eternità, la tragicità del mondo derivante dalla percezione dell'effimero.

La concettualizzazione della poesia in Hölderlin si individua in questi termini: «è la poesia quando la si assume in senso autentico: prodotta da “un” uomo, in un luogo e tempo determinati, ma capace di parlare e risuonare in ognuno, oltre le ore e gli spazi»⁵³. Una poesia insieme contingente ed eterna, che appartiene ad uno ed a tutti. Funzione che poteva trovare piena condivisione da parte di Cernuda, per come il primo la individua come mezzo di condivisione con i propri simili e col mondo⁵⁴.

⁴⁹ Heidegger 1988: 43.

⁵⁰ Ivi: 47-49, p.47 riporta: «L'essere dell'uomo si fonda nel linguaggio [...]; ma questo accade [...] autenticamente solo nel colloquio [...]. Quest'ultimo non è tuttavia solo un modo in cui il linguaggio si attua, bensì solo come colloquio il linguaggio è essenziale». Ma l'uomo è un essere sociale. Pertanto, poesia e linguaggio rivestono un ruolo fondamentale nella costruzione del bene sociale. Per cui, a proposito dell'attualità dell'*Hyperion* per certe prese di posizione riguardo alla bieca condizione morale del tedesco, si conclude pronosticando la necessità di un rinnovamento radicale attraverso il linguaggio. La bellezza, ritratta in poesia, è per Hölderlin il termine di superamento di una condizione di privazione personale e sociale. Toscani, Franco, *Poesia e pensiero nel «tempo di privazione»*. In *cammino con Hölderlin e Heidegger*, in “Koinè”, anno XIV, nn.1-4, gennaio/dicembre 2007, pp.1-60, riassume il pensiero di Heidegger dicendo, ivi: 9: «Una radicale trasformazione della società non può mai essere soltanto politica, ma anche etica, antropologica, sociale, ecologica, culturale e, appunto, estetica. Anche la poesia concorre a rifondare un progetto politico rivoluzionario di ampio respiro e di nuovo tipo, ispirato essenzialmente alle leggi dell'amore e della bellezza». E, di seguito aggiunge: «Per Hölderlin si deve sempre partire dalla “potente e bella Natura”, le leggi politiche vanno fondate su quelle naturali». Tale idea di rigenerazione totale, che ha una sua origine e motivo di svolgimento anche attraverso la poesia, costituisce un elemento di condivisione per essere, lo stesso Cernuda, un innovatore sul piano estetico. Il ritorno al principio di natura, ad una ideale condizione primigenia, immacolata, nella condivisione dell'idea di perfezione originaria, costituiva un ulteriore elemento di conciliazione tra fronti culturali pur distanti per molti riguardi. Altra interessante presentazione che della poesia riguarda qui la sua “essenza misurante”. Toscani, ivi: 15 la presenta prima attraverso le parole di W.Stevens, per cui «Il candore della poesia, che è la sua vera forza, secondo Wallace Stevens ci permette di “ritrovare di ogni cosa l'immacolata natura”». Tema su cui Hölderlin continuamente ritorna, come nell'inno *An eine Verlobte (A una fidanzata)*.

⁵¹ È quanto viene teorizzato nel personaggio di Iperione, che Cernuda non poteva ignorare nelle sue traduzioni.

⁵² Vigolo 1958: XXIII.

⁵³ Portera, Maria Grazie, *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*, in “Aestetica Preprint Supplementa”, Centro Internazionale Studi di Estetica, n.24, giugno 2010.

⁵⁴ Heidegger, in Zaccaria, Gino, *L'etica originaria: Hölderlin, Heidegger e il linguaggio*, Milano, Università Bocconi e Giuffrè, 1992: 113-152, presenta uno dei cinque detti poetici di Hölderlin, individuato come l'“abitare poeticamente”. Del quale l'autore ivi: 115 dice: «“Abitare poeticamente” significa: stare alla presenza degli Dei ed esser toccati dalla vicinanza essenziale delle cose».

Cernuda poteva sperimentare nella realtà l'aspetto dialettico presupposto nella poesia di Hölderlin. Alcuni saggi in prosa costituiscono utili testimonianze di quanto la conoscenza dei poeti europei e la conseguente attività di traduzione che contemporaneamente egli svolgeva, fossero strumenti di dialogo con il suo pubblico, utile esercizio all'instaurarsi di uno scambio dialogico cui il poeta spagnolo non era abituato, ma a cui ambiva. Nelle pagine di "Palabras antes de una lectura", compreso in *Poesía y literatura* e pubblicato nel 1935, si ritrovano compendiatamente alcuni pensieri di Cernuda sulla poesia, sul concetto che di poesia formulò. Egli si pronuncia sull'essenza della poesia, della quale formula la seguente teorizzazione: «concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la "idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia»⁵⁵. Un simile conflitto tra apparenza ed essenza, il dissidio tra l'altro e il sé, la cui teorizzazione in poesia risponde anche ad un istintuale travaso di elaborazioni percettive personali, può essere sanabile solo grazie all'ideale convergenza⁵⁶ di intenti con la realtà esterna, che egli si predispone a perseguire, idealmente nella produzione propria e nella traduzione altrui, con stoica resistenza.

È noto come per Cernuda sia sempre stato difficile rapportarsi col proprio pubblico, e la traduzione diviene uno schermo alla propria dichiarazione identitaria, e al contempo un viatico al mantenimento di un colloquio con la realtà esterna. Egli infatti in un'occasione afferma: «Puedo decir que por primera vez en mi vida arriesgo un contacto directo con el público»⁵⁷. Rispetto alla poesia di Hölderlin sussiste dunque una convergenza di finalità, prima e piuttosto che un'effettiva corrispondenza di temi⁵⁸, per i quali la tradizione classica spagnola rappresentava per Cernuda già

⁵⁵ Cernuda 1960: 197.

⁵⁶ Il tema dell' "acorde", indicativo di questo aspetto è in Blesa, Túa, "El encuentro", in Matas Caballero 2005: 9-26. Notevole interesse riveste, a tal proposito, in quanto indicativo della contemporaneità tra letture hölderliniane e produzione personale, la coincidenza dell'anno di pubblicazione del breve saggio indicato con la pubblicazione della traduzione hölderliniana, che di simili teorizzazioni reca traccia. Posto che la cultura tedesca ebbe un certo impatto sulle basi ideologico-poetiche di Cernuda, e che la traduzione implica sempre un confronto e un arricchimento reciproco, è possibile interpretare la traduzione da Hölderlin come mezzo di interazione, agente a favore del riconoscimento da parte di un seguito più ampio, come contributo allo stabilirsi del contatto diretto con il suo pubblico, cui Cernuda si riferisce. Túa Blesa, ivi: 16-17, riporta il riferimento bibliografico alla base interpretativa psicoanalitica di Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, París, Seuil, Écrits, 1966, colui che «propuso que la constitución del yo en la etapa infantil no podría producirse desde dentro uno mismo, sino a través de la identificación con el otro. Sólo tras reconocer, como si se tratara de un espejo, que los otros tienen esas manos, unidas al resto del cuerpo, el niño reconstruiría su propia imagen en una especie de labor ortopédica. Así, la imagen inicial de una no tendría lugar sobre sí mismo, sino sobre el otro, de lo que se derivarán no pocas consecuencias en la constitución del yo y en éste». L'autrice ivi: 18 sottolinea che l'interpretazione psicoanalitica è «una invitación a leer la poesía de Cernuda con la sospecha de que en el proceso de construcción del yo ha tenido lugar algún conflicto que no se ha resuelto con total éxito», da cui le immagini di corpi smembrati che la stessa Blesa riscontra nella poesia cernudiana.

⁵⁷ Cernuda 1960: 195.

⁵⁸ Pujante 2004 in particolare riporta l'indicazione di alcuni degli aspetti caratterizzanti la poesia di Hölderlin, riconosciuti da un gruppo di poeti e saggisti come Stefan Georg, che costituiscono motivi di ricezione per Cernuda. Ne

un importante e variegato punto di riferimento. In relazione ai cardini teorici della poesia di Hölderlin⁵⁹, nell'immaginario poetico cernudiano si istituisce una serie di isotopie comuni, fortemente condivise, che si moltiplicano in innumerevoli varianti esperienziali. È il caso dell'identificazione tra poesia e patria, che acquisiscono il valore di *loci*, in cui l'eterno dissidio postulato da Cernuda trova possibile soluzione. La poesia è, nell'alto valore spaziale che nella poesia cernudiana assume, metafora della patria in quanto luogo ideale deputato alla personale realizzazione identitaria⁶⁰.

Lo stimolo alla lettura dei poeti tedeschi, Rilke e Hölderlin in primo luogo, e la scelta compositiva in traduzione, hanno ragione d'essere in virtù dell'evento dell'esilio straniero, che determina il contatto diretto con un contesto linguistico estraneo. Cernuda riconobbe l'importanza della conoscenza della poesia tedesca anche per il contributo all'arricchimento della propria poesia apportato dalla conoscenza di altre lingue nel dire: «En mi caso particular, el cambio repetido de lugar, de país, de circunstancias, con la adaptación necesaria a los mismos, y la diferencia que el cambio me traía, sirvió de estímulo, y de alimento, a la mutación. No indico, de otra parte, cuánto pudo ayudarme ahí la necesidad de aprender lenguas nuevas, con la riqueza que la poesía de esas lenguas aportaba a mi acervo»⁶¹.

individua le seguenti caratteristiche: “el sentido positivo de la añoranza de Grecia; su fe en la naturaleza; su firme amor al pueblo; su conocimiento de la justa medida humana; su conocimiento del mundo de los dioses, aplicado a su momento histórico; la fuerza y la justeza de su palabra poética”.

⁵⁹ In Amoroso, 1988: 220-221 l'idea di poesia di Hölderlin è presentata da Martin Heidegger, che considera: «Hölderlin, nella fragilità del suo essere che non di rado si ripiega timorosamente in se stesso, conosce in modo perfettamente chiaro la peculiarità della sua poesia», che individua come vera vocazione, come destino assegnato dagli dei, che il poeta ha la funzione di cantare. È un continuo cammino che il poeta-viandante svolge, diretto da un'ansia di conseguimento, di realizzazione, che è ragione stessa della creazione poetica e del suo continuo attingimento nella traduzione.

⁶⁰ Nell'articolo di Salari, Tiziano, *Sacro e disincanto nella poesia di Hölderlin*, in “Pagine. Quadrimestrale di poesia internazionale”, a.IX, n.56, luglio-novembre 2008: 15-16, p. 15 si riporta: «Il poetare non dà semplicemente una gioia al poeta, ma il poetare è la gioia, il rasserenamento, perché è nel poetare che consiste il primo tornare a casa». Casa e patria sono metafore concettuali con possibilità di inveroamento in un contesto puramente ideale, in quanto inconciliabili con l'essenza della realtà contingente. Ma tale percorso itinerante è anche metafora di ritorno e di reincontro con se stessi. Paz commenta in modo appropriato la metafora del poema isotopia dell'animo in Paz, *El arco y la lira*, 2nda ed., México, Fondo de cultura económica, [1956] 1970: 66, in cui l'autore dice «El reino de la poesía es el “ojalá”. El poeta es “varón de deseos”. En efecto, la poesía es deseo. Mas este deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo “imposible verosímil”, deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad». In realtà, distaccandosi dall'ambito culturale nazionale e tradizionale, con l'accesso al Surrealismo ed anche in seguito, si determina per Cernuda il passaggio definitivo dalla metafora all'immagine, da un contesto poetico cognitivo ad uno esplicitamente sensoriale, di riproduzione imitativa, di maggiore compimento. Risulta interessante anche quanto Octavio Paz, ivi: 66, continua dicendo, in riferimento alla trasposizione nel testo poetico: «El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como”: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela-y más: provoca-la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles».

⁶¹Cernuda 1960: 252. Sul piano linguistico Heidegger 1988: 221 sottolinea come «nell'opera poetica di Hölderlin e nella sua tradizione manoscritta le varianti hanno un ruolo particolare. Le parole e le espressioni rimaste fuori dalla poesia compiuta contengono a volte lampi improvvisi e penetranti che illuminano la peculiarità propria della sua poesia». Per

Attingere alla poesia tedesca e hölderliniana assumeva per Cernuda i toni di una personale “riconquista”, della ricostituzione metaforica di una condizione di bellezza ideale, contribuendo ad adempiere a quel desiderio di realizzazione, di completezza identitaria, che caratterizzava la sua vena poetica. Se Rogelio Reyes Cano⁶² si è soffermato sull’elemento sineddochico del giardino quale rifugio dell’infanzia, in realtà tutti gli elementi della natura concorrono a determinare una realtà accogliente, la cui fissità, solo toccata dal lento mutare delle stagioni, garantisce l’idea di un compimento continuo. Reyes Cano ne differenzia la personalità indicandolo come “uno de esos sevillanos de honda vida interior y exquisita finura intelectual que nada tienen que ver con el estereotipo inventado por el folclorismo del siglo XIX”⁶³. L’interazione con un altro spirito eletto, che fondava sulla natura come spazio vivente l’essenza stessa della poesia, e nel quale si riflette in modo simile il sistema di relazioni spaziali che Cernuda instaura con la realtà circostante, diviene immediata possibilità di trasposizione dei personali conflitti interiori e delle disarticolate e sfuggenti veicolazioni di stati d’animo con l’esterno. La fervente costruzione immaginifica che sul piano comunicativo Cernuda intesse, in un dialogo con altri poeti a cui presta la propria voce, che riproduce un appagante dialogo con se stesso che mai trova spazio di realizzazione nella realtà, si configura in una specularità attraverso cui si riproduce l’apparente processo di compimento. Gli effetti creati da una sorta di “immagine allo specchio”, che Cernuda sembra ricercare in modo sistematico nell’assumere la voce altrui, ne ampliano l’esperienza e colmano le aspettative deluse. È un espediente ed una ritualità attraverso cui il poeta savigliano innesta tracce di sé, del proprio essere poeta, del conseguimento di una velleità esistenziale che in questo si sostanzia, in un luogo utopico, in una possibilità di concretezza che paradossalmente solo nell’ideale si avvera.

Il suo atto di rinuncia implica l’innescarsi di un processo di compensazione che progressivamente induce il poeta alla costruzione di un legame amicale con i poeti da cui traduce, dettato dall’anelito di eternità e dalla possibilità di un riconoscersi entusiastico nella poesia altrui⁶⁴. L’unica possibilità di realizzazione avvertita dinanzi alla minaccia del tempo presente, in continuo divenire e che rinnova uno stato d’animo di desolazione, si intravede in un tempo non più in divenire, perché già immobilizzato negli archivi del ricordo, acquisito nel mito. Il tempo, nella sua evoluzione non accompagnata dall’amore, è tempo di rinuncia, dal quale il poeta trova riscatto nel passato, nella voce di un poeta consacrato nel mito, nell’immagine cristallizzata di un “tempo glorioso”.

cui nella sua poesia si ritrovano diverse varianti lessicali, in particolar modo verbali, con le quali il poeta tedesco rende con connotazione diversa il reciproco legame con gli dei.

⁶²2005.

⁶³ Ivi: 11.

⁶⁴ Ibidem Reyes Cano parla di “etica de la renuncia”.

Al mito viene consegnata una perfezione ideale, non soggetta ad essere scalfita dalla mutabilità del tempo⁶⁵. Sembra a tal riguardo calzante il commento di Derek Harris, che associa l'aspetto dell'esperienza erotica personale, sublimata nell'autoconoscenza e che trova manifestazione nell'esperienza conoscitiva della natura, onnipresente nella poesia di Hölderlin, con la ricerca di autoaffermazione perseguita senza sosta da Cernuda. Harris osserva: «[...] la investigación de la naturaleza de la experiencia se convierte en otra vía para ahondar en el análisis de la personalidad, hasta que la búsqueda del amor se revela como una parte de la lucha por la propia afirmación»⁶⁶. Lo studioso anglosassone in tal modo si sofferma sull'aspetto analitico, struggente, combattivo dell'esperienza cernudiana. Ma, ogni catastrofe implica il suo contrario, come ogni processo precede un futuro compimento.

Reyes Cano definisce la problematica in termini di desiderio di esclusione della temporalità: «la clave de la fuga elegíaca de Cernuda tanto hacia el futuro como hacia el pasado, y muy especialmente hacia este último, no es otra que el deseo de abolir la idea de tiempo, de recuperar por vía literaria, si así puede decirse, la “no conciencia” del tiempo que un día tuvo; no que el tiempo se detenga sino que no exista»⁶⁷. Il tempo diviene un argomento da indagare a fondo perché legato a un bisogno ancestrale di reintegrazione, per cui Reyes Cano sostiene che: «La noción de intemporalidad refleja lo que Cernuda buscaba al menos desde el momento en que comenzó a escribir *Ocnos*: la fijación y recuperación literaria de la sensación de eternidad»⁶⁸.

3.4 La traduzione da Hölderlin

L'inizio del Novecento europeo è caratterizzato dal disporsi di una voce unanime di intellettuali e poeti che, in nome di una volontà di stravolgimento dei canoni letterari, di sperimentazione e di aggiornamento linguistico e formale, si dedicano alla traduzione dei poeti tedeschi, come Hölderlin, inaugurandone così la grande auge traduttiva⁶⁹. Cernuda tenderà, come i poeti italiani del tempo, ad una opzione di traduzione simile a quella avanzata dai suoi predecessori e contemporanei europei, i quali optano per un registro piano, privo di arcaismi, attuale. In cui il mantenimento complessivo della patina classica continua ad esser garantito da espedienti sintattici come l'inversione.

⁶⁵ L'argomento del rapporto cernudiano con la temporalità è attentamente analizzato da Utrera Torremocha, María Victoria, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación provincial, 1994.

⁶⁶ Derek, Harris 1992: 171.

⁶⁷ Reyes Cano 2005: 12.

⁶⁸ Ivi: 13. Tale condizione è rappresentata nell'immagine di innocenza e nella contemplazione efebica, che si ritrova, celata nell'idea hölderliniana del legame tra infanzia e poesia, come possibilità del dire in modo autentico e senza alcuna remora, corrisponde nella figura dello “Knabe”, il fanciullo, aspetto di condivisione da parte dei due poeti, metafora dell'annullamento delle distanze cronologiche.

⁶⁹ Le traduzioni del poeta tedesco cominciano in Italia. Primo, in ambito italiano, sarà G. Carducci. Le edizioni delle sue poesie, i suoi poemi tradotti attualizzano la sua figura e lo stile.

Se la traduzione della poesia di Éluard è, si è detto, contemporanea alla produzione autoriale di *Un río, un amor*, raccolta che sarà influenzata da metodi e tecniche della poesia francese ed eluardiana, e la cui influenza si estenderà anche al successivo *Los placeres prohibidos*, la traduzione dalla poesia di Hölderlin coincide temporalmente con la redazione di *Invocaciones a las gracias del mundo*, risalente agli anni 1934-1935. I poemi della raccolta sono, sin dal titolo apposto, contrassegnati dal gusto contemplativo del bello classico, che Cernuda vedeva rappresentato nella Grecia ritratta nella poesia dei poeti romantici tedeschi ed in particolare di Hölderlin. Titoli come *A un muchacho andaluz* e, ancor più, *A las estatuas de los dioses* condensano in quadretti idilliaci l'ideale contemplato di bellezza classica⁷⁰, rimandando agli stessi canoni estetici. A conferma di come fosse vivida, nella parola, nelle immagini, la tradizione poetica tedesca⁷¹. La traduzione hölderliniana procede dunque di pari passo con la produzione autoriale. Retrospectivamente, in *Historial de un libro*, Cernuda informa di questo: «En 1935 comencé a componer los poemas de “Invocaciones a las gracias del mundo”, título que, en la edición tercera de *La Realidad y el Deseo*, quedó reducido a “Invocaciones”, por llegar a parecerme engolado y pretencioso. Al componer dichos poemas, cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez, poetas que habían perdido quizá el sentido de lo que es composición, percibí que la materia a informar en ellos exigía mayor dimensión, mayor amplitud»⁷². Il tono solenne della poesia di Hölderlin, dettato dalla presenza di un ideale di compostezza classica verso cui il fluire del comporre cernudiano continuamente tendeva, dovette suscitare un interesse molto incisivo, nonostante la scoperta del poeta tedesco fu tarda, non solo in ambito europeo, ma anche nei paesi di lingua tedesca. Anacleto Ferrer spiega come «[...] tras las primeras ediciones de las obras de Hölderlin en el siglo XIX-a cargo de Gustav Schwab y Ludwig Uhland en 1826, de Christoph Theodor Schwab en 1846 y de Berthold Litzmann en 1897-el pistoletazo de salida para su renacimiento en Alemania tiene lugar en 1900»⁷³. In realtà la sorte della poesia di Hölderlin è quella di un poeta inedito in vita se non per poche liriche sparse e alcune traduzioni, il cui accoglimento fu di scarso interesse. Non ebbe mai il favore di grandi come Goethe⁷⁴.

⁷⁰ Per un'analisi della componente classica nella poesia cernudiana si veda Cano, José Luis, 1970: 196e sgg.

⁷¹ In Cernuda 1960 si trovano tracce dell'apprezzamento della poesia di Hölderlin da parte di Cernuda, che ivi: 254 osserva: «Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética».

⁷² Ivi: 252.

⁷³ Il riferimento è a Friedrich Hölderlin, Ferrer, Anacleto (ed.), *Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, Madrid, Hiperión, 2004: 9. Il 1900 è l'anno in cui Stefan George, poeta esoterico considerato da Manuel de Montoliu come il rappresentante dell'ultima parola della lirica tedesca, e Karl Wolfskehl pubblicano l'antologia *Die deutsche Dichtung*, in cui si include una selezione di poemi di Hölderlin. A questa seguono una edizione del 1905 e una successiva, del 1913, che sarà portata a termine solo dieci anni dopo. Le prime pubblicazioni determineranno l'interesse di narratori, eruditi, pensatori come M.Heidegger e W.Benjamin.

⁷⁴ Una dettagliata introduzione alla vita e all'impegno poetico-filosofico di Hölderlin è curata da Laura Terreni, in *Friedrich Hölderlin, Traverso, Leone* (trad.), *Inni e frammenti*, Firenze, Le Lettere, 1991.

E sarà l'interesse diretto da parte di eruditi e poeti del periodo anteriore alla guerra civile a determinare uno svecchiamento del canone letterario nazionale, inizialmente con traduzioni dei poeti francesi⁷⁵, poi con il precoce lavoro di traduzione di F.Maristany, con *Las mejores poesías líricas*, e di M. de Montoliu, entrambi impegnati nel rinnovamento della lirica ispanica, e che considerarono l'attività di traduttore come una vera missione culturale⁷⁶.

Le traduzioni cernudiane da Hölderlin risalgono, si è detto, al 1935. Si tratta di 18 poemi pubblicati in "Cruz y Raya"⁷⁷ che coincidono temporalmente con l'elaborazione dei testi di *Invocaciones*⁷⁸. Il significato e l'importanza delle versioni cernudiane per la conoscenza di Hölderlin in Spagna e nella storia poetica cernudiana, nonché la qualità nella resa traduttiva sono state oggetto di analisi da parte della critica. Nonostante i tentativi di imparare tedesco ed inglese per poter attingere direttamente dalle opere originali, è certo che le conoscenze linguistiche del tedesco per Cernuda fossero esigue, non comparabili a quelle, più complete per la maggiore frequentazione ed il più lungo periodo di contatto, di francese e inglese. Tuttavia, per Cernuda, la conoscenza di Hölderlin fu esperienza incomparabile, secondo quanto egli stesso confessò: «comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta»⁷⁹. Cernuda lascia cenni entusiastici della conoscenza col poeta tedesco Hans Gebser, noto grazie ad un amico inglese a Madrid, per il cui tramite poté leggere Hölderlin, e del quale dice che «Con la colaboración de Gebser, emprendí luego la traducción de algunos poemas; pocas veces, excepto en mi traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, he trabajado con fervor y placer igual»⁸⁰. Il lavoro di traduzione da una lingua obiettivamente difficile per la diversità del sistema doveva essere per Cernuda un impegno avvincente, che, se pur sporadico e non arricchito da contatti diretti e continuati, avrebbe fruttuosamente mediato verso la

⁷⁵ È il caso dell'edizione di Enrique Díez-Canedo y Reixa, AA.VV., *Del cercado ajeno, versiones poéticas*, Díez-Canedo, Enrique (ed. e trad.), Madrid, M.Pérez Villavicencio Editor, 1907.

⁷⁶ Ferrer 2004: 17-18 ne commenta la dedizione e la predilezione per il genere lirico, che ivi: 19 definisce nelle caratteristiche essenziali.

⁷⁷ La rivista, nell'arco della sua fase produttiva, svolse sempre il ruolo di agevolare l'intercomunicazione tra i repubblicani del tempo. Diretta da José Bergamín dal 1933, assieme a *La Pluma*, *Caballo verde para la poesía* e poche altre, colmavano il vuoto editoriale di alcuni anni rispetto alla gloria delle pubblicazioni della *Revista de Occidente*. Le traduzioni compaiono nell'edizione di *Poesía Completa* di D.Harris-L.Maristany 1974. Garnero Merayo, Saúl, *Recepción de la obra cernudiana en "Espadaña" y "Claraboya"*, in Matas Caballero 2005: 315-330, si è soffermato sulla presenza di Cernuda in alcune delle riviste culturali del tempo.

⁷⁸ In Silver, Philip, 1997: 68-79.

⁷⁹ In Cernuda 1960: 60. Sul sistema di connessioni della poesia cernudiana con motivi della poetica di Hölderlin si è soffermato Jenaro Talens nel prologo all'edizione Friedrich, Hölderlin, *Poemas, Introducción y versión de Luis Cernuda* (en colaboración con Hans Gebser), Madrid, Visor, 1974.

⁸⁰ Ivi: 640-41. Il lavoro di traduzione dal poeta tedesco sarà svolto in collaborazione con il poeta tedesco Hans Gebser. È il poeta savigliano stesso ad informare sul cammino intrapreso nelle pagine di *Historial de un libro* ivi: 253-254: «gracias a él pude poner en práctica mi propósito de estudiar a Hölderlin, de quien había leído algo. Con la colaboración de Gebser, emprendí luego la traducción de algunos poemas».

conoscenza dei romantici inglesi. Il lavoro a quattro mani doveva ad ogni modo nascondere una serie di incertezze, per cui le versioni prodotte in realtà consistono di rifusioni.

La pubblicazione cernudiana dei poemi in traduzione è, come anche in occasione della pubblicazione delle versioni da Éluard su *Litoral*, preceduta da una introduzione alla poesia tradotta, in cui Cernuda concentra l'idea di poesia hölderliniana. I poemi riprodotti da Cernuda in traduzione sono preceduti da una breve presentazione, un contributo alla memoria di Hölderlin. Di cui il poeta sivigliano, con tono elogiativo, dice: «Son tales hombres imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas, como si en ellos ardiese todavía una chispa de tan armoniosa hoguera religiosa; [...] No se crea por ello que sea Hölderlin un iluminado. Su lirismo metafísico tiene más afinidad con Keats que con Blake, aunque a veces, en sus fragmentos, de tanta oscura trascendencia, no se halle lejos de los cantos proféticos de éste. Mas en esos poemas [...] hay siempre un impulso armonioso y luminoso que el paganismo encauzó y al cual prestó expresión»⁸¹. E poi ancora: «Así se vislumbra hoy esta dramática sombra humana a quien debemos una obra lírica inmortal, de distinta hermosura en la poesía alemana, contemporánea de Goethe en tiempo y espacio; y de distinta hermosura también en la universal, al lado de algunos poetas griegos y latinos, ingleses y orientales»⁸².

Si diceva che Cernuda non era il primo a tradurre da Hölderlin in Spagna, doveva pertanto essere al corrente di altri esperimenti traduttivi dal poeta tedesco⁸³. Pur tuttavia, alla traduzione cernudiana viene attribuita una rilevanza diversa, in senso estremamente positivo da parte di eminenti voci critiche come Jenaro Talens⁸⁴. D'altra parte, è divergente l'opinione di Múnarriz, che commenta: «Yo creo que Jenaro exagera no poco en sus afirmaciones, porque los poemas de Hölderlin son de Cernuda (y de Gebser) sólo en lo que toda traducción tiene del traductor, y por más que Cernuda se identifique en buena parte con el poeta suabo y con su reivindicación del mundo clásico, sus circunstancias son otras y sólo parcialmente pueden coincidir»⁸⁵. L'intento dimostrativo di quest'ultimo, che pur riportando una personale traduzione dello stesso poema hölderliniano al fine di rendere noto come la traduzione non sia ricreazione e in nulla intacchi l'opera autoriale nel contenuto e nello stile, non è associato ad altro commento critico, non sembra essere molto convincente. In particolare, come si vedrà, la diversa resa aspettuale e gli stravolgimenti morfosintattici presenti nella traduzione di Cernuda quali elementi distintivi della

⁸¹ Cernuda, Luis, *Hölderlin. Poemas*, in "Cruz y Raya", n.32, novembre 1935: 115-134, pp.115-116.

⁸² Ivi: 117.

⁸³ Sulle traduzioni precedenti si rimanda a Friedrich Hölderlin, Ferrer, Anacleto 2004.

⁸⁴ Múnarriz, 2008: 89 riporta l'opinione di J.Talens per cui quei poemi si mantengono vivi proprio grazie all'opera di traduzione cernudiana.

⁸⁵ *Ibidem*.

mano del traduttore, individuabili anche in un rapido confronto con la stessa traduzione svolta da Múnarriz, sono altamente indicativi della produttiva vena artistica e dell'ampia personalizzazione operata da Cernuda.

Ancora da *Historial* de un libro provengono diverse informazioni relative all'approccio traduttivo della poesia di Hölderlin, in base alle quali è possibile misurare una maggiore correttezza nell'orizzonte traduttivo di Cernuda, che lo induce ad una personale disposizione al perfezionamento del prodotto poetico. Il poeta sivigliano commenta le proprie conoscenze linguistiche nel dire: «Mi conocimiento de la lengua alemana era menos que elemental, y tuve que dejarme guiar por Gebser; de ahí uno de los errores más enojosos en la traducción, error que no comprendí sino años después: el del verso final en el poema *Hälfte des Lebens*, que dice *Klirre die Fahnen*, interpretado como “restallan las banderas”, en vez de “rechinan las veletas”, que es la interpretación justa. Ese y otros puntos de mi traducción hubiera querido rectificarlos en la publicación segunda de la misma»⁸⁶. Da cui si deduce l'importanza che Cernuda attribuì al rispetto della fonte da cui traduceva, pur restando in un ambito teorico di traduzione libera.

La valorizzazione delle scelte morfologiche, in particolare la selezione dei tempi verbali per la definizione della resa aspettuale cui viene conferita una connotazione semantica specifica, come si è visto in Éluard, è un aspetto rilevante della scrittura poetica di Luis Cernuda. È un tratto stilistico autoriale⁸⁷, che diviene segno distintivo nella traduzione in spagnolo da poeti stranieri, e che Cernuda investe di una funzionalità espressiva specifica, tanto più percettibile quanto maggiori sono la dedizione prestata e l'interesse manifestato verso il poeta da cui traduce.

È possibile d'altra parte intravedere caratteristiche linguistiche, scelte lessicali in Hölderlin, che connotano fortemente lo stile del poeta tedesco, consistendo in aspetti idiosincratici di quella poesia. Vigolo in particolare sottolinea «l'uso dei tipici verbi categoriali (*werden, wechseln, wandern, untergehen, zögern, bleiben, wohnen, stiften*) oltre ai neutri astratti *das Freudigste, das Reinent-sprungene, das Heiligtrunkene, das Rettende, das Furchtsamge*, [...] e i molti epiteti che si potrebbe chiamare “panteistici” composti con *all* (come in Goethe) che rivelano la costante tensione verso l'Uno-Tutto e l'*Allgemeine*»⁸⁸. Si tratta di un impiego del linguaggio fortemente connotato, permeato da un idealismo che ne sostanzia le soluzioni verbali e ne motiva la sistematica

⁸⁶ Cernuda 1960: 254. La volontà di apportare delle modifiche alla traduzione già svolta suggerisce al tempo stesso come Cernuda fosse attento al perfezionamento, all'ineccepibilità del prodotto poetico, e come si mantenesse però distante da uno stretto condizionamento della fonte.

⁸⁷ Rosso, Maria, *La voce, l'eco, il silenzio. “Égloga, Elegía, Oda” e “Un río, un amor” di Luis Cernuda*, Torino, Celid, 1994: 62, analizza un simile impiego dei tempi verbali ai fini della resa contrastiva tra fasi diverse della vita del poeta nel poema *Daytona* di *Un río, un amor* nel dire: «Nel corso del componimento, l'alternanza di voci verbali al passato e al presente sottolinea, appunto, il contrasto fra il tempo della perdita innocenza e l'attuale desolazione».

⁸⁸ Vigolo 1962: XLIX.

costruzione di un processo di ricomposizione in corso, di progressione continua verso una condizione di ordine, di felice accordo⁸⁹. Ma, proprio come in Cernuda la normatività sintattica risulta scardinata nella rappresentazione della disunitarietà dei pensieri, nella spontaneità e fugacità delle associazioni immediate, un risultato simile Hölderlin lo consegue, avveniristicamente, nelle analogie, nei rimandi fonici e semantici, per cui Vigolo parla di «vere e proprie *fermentazioni anamnestiche*, autonome e per sé stanti, disancorate ed erratiche, dove le improvvise frammentarie insorgenze della memoria si mescolano nel processo delle analogie e delle attrazioni foniche e associative, disponendosi in misteriose e talora affascinanti alchimie del verbo»⁹⁰. È uno svolgersi simultaneo di bagliori, di emozioni, in cui le occorrenze multiple della mente si dispongono in soluzioni sinestetiche caratterizzate da un costante dinamismo.

Se dunque Cernuda poté intravedere punti di convergenza tra la propria esperienza di vita e quella del poeta tedesco, tanto i presupposti teorici idealistici quanto lo studio sulla lingua e la modalità di applicazione della stessa in poesia quasi come trasposizione di personali frammenti della memoria, vengono riconosciuti da Cernuda come familiari, pertanto assunti come rappresentativi della propria concezione poetica. Anche in Cernuda si riscontra, come rileva M. Rosso⁹¹, la proliferazione di immagini in sequenze temporali diverse, che si susseguono lasciando esplodere la brevità del testo poetico in una moltiplicazione del senso. L'interpretazione della realtà e del rapporto con la natura attraverso percorsi tortuosi, non di conformità e di identità, ma di ricerca sofferta, di incompletezza nel conseguimento di una condizione ideale, sono i termini di riferimento che garantiscono a Cernuda la possibilità di identificazione con la sensibilità e la capacità percettiva del poeta tedesco. Traccia di quanto si va dicendo si riscontra ancora in Vigolo che, nel saggio introduttivo all'edizione delle poesie di Hölderlin, chiarisce la scissione esistente tra la realtà della vita e l'ideale classico cui il poeta tende: «In Hölderlin invece la frattura dalla vita naturale è profonda. Egli è *l'inverso di un greco* innocentemente calato nel vitale elemento dei suoi istinti e del suo eros; tutto trasposto e fremente in apici di sublimazioni deliranti, egli cerca di ritrovare l'unità e l'armonia degli opposti nell'ideale, e la trova infatti come tale, centuplicata e

⁸⁹«El acorde» in *Ocnos*, presente in Cernuda 1960: 103, è una «convenzione» nella poesia cernudiana, un pronunciamento di auspicata realizzazione della condizione costantemente desiderativa che individua la sua poesia. Sul tema si veda Utrera Torremocha 1994: 275-276.

⁹⁰ Vigolo 1962: LI.

⁹¹ In Londero 2002: 62.

intensissima, solo nell'atto della sua poesia»⁹². Compiendo poi un passo interpretativo ulteriore, il poeta tedesco lo traspone nell'idea del paradiso perduto della antica Grecia⁹³.

Per Cernuda non esiste alcuna divisione tra contenuto e forma, ma certo l'espressione è nel complesso condizionata dal contenuto. Kevin J. Bruton, a partire dalla considerazione della distanza tra desiderio e suo conseguimento, che, dice, si conclude in poesia nell'eterna contrapposizione tra contenuto e forma in cui quel contenuto si esprime, si è soffermato sul pensiero del poeta sivigliano riguardante tale aspetto. Pertanto osserva che «Cernuda himself rejects the division of form and content often made by critics; they are meaningless divisions to the modern poet. If there has to be a way of separating the components of a poem, the only one Cernuda will accept is that between vision and expression, the latter determined naturally by the force of the former». Del resto una simile constatazione si deduce dalle stesse parole di Cernuda che osserva: «El ritmo del verso que usa un poeta surge con la visión que tiene, con la experiencia poética que va a expresar, y su uso no es consecuencia de una decisión interamente voluntaria. En poesía, en arte, no hay “fondo” y “forma” como pretenden los críticos estilo Menéndez y Pelayo; a lo más sería posible hablar de visión y expresión, compenetradas ambas en un todo, que es el poema»⁹⁴.

L'esperienza artistica è per Cernuda assimilata al viaggio. Mentre per i Romantici esso si configurava come un mezzo per ampliare spazio e tempo, Cernuda riduce tutto al minimo, in un rapporto relazionale diverso rispetto alla natura circostante, che è di introiezione, per cui «The inward voyage for Cernuda involves intensification of the Narcissus motif, since his *deseo* is still without object, turned in upon itself»⁹⁵, e il desiderio di compimento è tutto interiore. Proprio l'inesistente slegamento tra contenuto e forma rinnova le possibilità di manifestazione di immagini poetiche con il contributo di scelte morfosintattiche confacenti con lo stile artistico cernudiano. Bruton, rifacendosi alle osservazioni di Raymond Jean considera: «Raymond Jean, for example, sees in the elliptical expressions of syntax and vocabulary often used in creative writing a

⁹² La sineddoche tra *estancias* del testo poetico e spazi reali è indicativa della concettualizzazione che dell'arte poetica è assunta tanto da Cernuda come da Hölderlin, e della fenomenologia della costruzione poetica che è sottesa a una simile corrispondenza. A riguardo si consideri Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, 1975, in particolare i cap. VIII e IX, pp. 205-252.

⁹³ Heidegger 1988: 62-63. Tale *locus amoenus* ha in Hölderlin trasposizione anche su un piano politico, per cui l'immagine ideale della Grecia classica si trasferisce nell'idea della Germania futura, in un ideale condiviso, laddove per Cernuda il mito di Sansueña è tutto personale e vissuto individualmente.

⁹⁴ Bruton, Kevin J., *Luis Cernuda and the Poetics of desire*, in “Iberoromania”, 1988: 61-78, pp. 62-63.

⁹⁵ Ivi: 64. Cernuda si riflette in Hölderlin come l'immagine di Narciso, e in questa proiezione ricerca l'annullamento della distanza. Bruton ivi: 64-65 osserva: «The Narcissus image overcomes the opposition between man and nature. Being is experienced as gratification, which unites man and nature, so that the fulfillment of man is, at the same time, the fulfillment, without violence, of nature». Sull'argomento si veda anche Balakian, Anna, *Literary Origins of Surrealism*, London, 1967: 100.

reflection of the distance that separate subject from the object of desire»⁹⁶. L'ellissi è dunque trasposizione figurale di una condizione dell'animo del poeta, che testimonia dell'interconnessione di contenuto e forma in cui Cernuda crede.

Ma se l'esperienza artistica in Cernuda si predispone nei termini di un percorso ascetico, non è da intendersi come puro percorso metafisico, tutto vissuto in un contesto sovrasensibile e di solitario raccoglimento. Si delinea al contrario come processo inverso, in cui il primo riconoscimento di se stesso funziona da sistema di apertura verso l'altro. José María Valverde, nell'individuare le caratteristiche di un moderno ascetismo, osserva: «La ascética clásica empezaba por eliminar el mundo y las cosas sensibles, por cerrar las ventanas perturbadoras y quedarse en la tiniebla; tal vez una ascética actual necesite seguir el camino contrario, de exteriorización y liberación del “solus ipse”, mediante las cosas. Porque en nuestro hombre interior no habita hoy la verdad, la Otredad divina, sino que residimos nosotros mismos, nuestro “Ego” irreductible, nuestra médula avara, obstinada en negarse a la entrega. Y aquel trabajo de catarsis y redención incumbe por oficio primordialmente al poeta, dueño de la llave maestra de lo que otros no podrían abrir, la palabra»⁹⁷.

La potenza della parola cernudiana trova pieno adempimento nella traduzione in un modo che è sempre desiderativo, similmente al compimento che del proprio ideale di poesia si riflette nella produzione autoriale. Pienamente esplicativo di quanto si va dicendo è l'assunto di Zlatko Gorjan che, dopo aver precisato che «complete adequacy to the original does not exist»⁹⁸, riporta l'idea di traduzione tramandata da alcuni eminenti poeti internazionali secondo cui: «The greater the translator who renders a work into a new language, the more nearly identical his translation may be. Goethe, de Nerval, Mickiewicz, Poe, Mallarmé, Larbaud, George, Rilke, [...] concerned themselves with translation, and they were all aware that translations cannot be perfect, but at best a reflection, a mirror image of the original. Sometimes the image is clear, sometimes it is vague and ill-defined, and this depends largely on the various qualities specific to the languages from which and into which it is translated»⁹⁹. Si introduce così l'idea di un gradiente per cui risulta altamente inverosimile l'assoluta identità con l'originale, mentre solo è conseguibile una minore o maggiore adeguatezza traduttiva. Che è quanto si verifica nella traduzione “Mitad de la vida”¹⁰⁰.

⁹⁶ Bruton1988: 66.

⁹⁷ Valverde, José María, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952 alle pagine dal titolo “La humildad de ser poeta”189-201: 193.

⁹⁸ Gorjan, Zlatko, “On Translating Joyce's *Ulysses*”, in Holmes, James S. (ed.), *The Nature of Translation*, 1970: 201-207, p. 201.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ A tal riguardo si potrebbe ancora citare Paz, che in 1972: 66 definisce il poeta come “imitador de profesión”, esplicitandone l'essenza in perfetta controtendenza rispetto alla comune idea di imitazione nel dire, *ibidem*, «Esa

3.5 *Mitad de la vida: l'abolizione del tempo*

La conoscenza di Hölderlin coincide per Cernuda anche con il pieno riconoscimento della propria poetica del tempo. Il tempo originario, il mito dell'infanzia, compagno già in *Égloga, elegía y oda*, in cui il mito adolescenziale è riportato come immagine di unione, di perfezione.

Tale concetto, di cui tutto il discorso poetico cernudiano è imbevuto, si riattualizza nella poesia di *Invocaciones*, in cui sin dai titoli apposti ai poemi, molti dei quali riportano nomi di stagioni, si consuma il tempo che scorre, in un continuo divenire a cui l'uomo e il poeta cercano di opporsi. Non a caso Rogelio Reyes Cano, nell'attribuire al carattere di Cernuda una visionarietà introspettiva, lo qualifica come "detrattore del tempo" e dice: «Esa tendencia meditativa y elegíaca de Cernuda lo convierte con frecuencia en un impenitente detractor del tiempo presente, en una suerte de desterrado más del tiempo que de la tierra misma»¹⁰¹. Questo "esiliato dal tempo" cerca necessariamente di riscattarsi dalla minaccia dell'eterno divenire o rivolgendosi nostalgicamente al passato o, al contrario, vivendo nell'attesa di un chimerico compimento. Secondo quanto sostiene Utrera Torremocha, la ricerca da parte di Cernuda di riferimenti temporali altri dalle possibilità cronologiche del reale nascono da una esigenza esistenziale, per cui Cernuda traspone la propria esperienza in termini di fissità mitica¹⁰², di esperienza ideale, che risulta pienamente condivisa da Hölderlin nella mitizzazione dei suoi soggetti poetici.

L'approccio alla temporalità in Cernuda è stato inizialmente condizionato dal pensiero di André Gide¹⁰³, con l'idea di un "eterno presente" come unica condizione desiderabile per l'uomo, poi dalle costruzioni mitiche di Hölderlin, che lo configurano in termini di incontro, di riconoscimento.

Per Cernuda si tratta del desiderio di recuperare il "tempo sin tempo", «No tanto de huir al paraíso del pasado cuanto de refugiarse en el edén de la inconsciencia temporal, de la negación del tiempo

imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo». Valverde, José María, "Ante unas versiones de Hölderlin", in Valverde 1952: 147-159, p.149, aporta un utile contributo allo studio critico sulla poesia. In particolare si è soffermato sull'"impossibilità" della traduzione hölderliniana, per il fatto di attribuire alla poesia del poeta tedesco aspetti idiosincratici della lingua che egli ritiene non trasferibili ad altri idiomi. Pertanto considera: «Si una traducción poética suele ser un fracaso, salvo en el caso milagroso de que se pueda y se acierte a realizar la "sustitución proporcional" de cantidades, jamás mera equivalencia, tratándose de Hölderlin el fracaso queda asegurado y multiplicado por varias circunstancias todas suficientes al efecto. La poesía de Hölderlin descansa por su base en las peculiaridades de la lengua y el espíritu germanos, [...] y, además, en su propia entidad, es de una sustancia tan mágica, irreal y quebradiza, que puede bastar cualquier roce o empañamiento, no ya la cruel cirugía de trasponerla del alemán romántico al castellano actual de España, para que se apague como un carbón».

¹⁰¹ Reyes Cano, Rogelio, 2005: 12.

¹⁰² *Ocnos* aveva in precedenza accolto in termini di pienezza spirituale l'esperienza avulsa dall'idea del tempo e della consapevolezza della morte. Una definizione non finalistica della vita e dell'esperienza ne determinava l'accettabilità. L'eliminazione della consapevolezza dei limiti temporali, e la gidiana accettazione di un presente eterno, configurano la trasposizione letteraria di tale mito, di cui la poesia di Hölderlin rappresenta un incontro.

¹⁰³ Al riguardo si consideri Masson, Pierre, *André Gide: voyage et écriture*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983 e in particolare Borrás Dunand, Josette, *El tiempo en André Gide*, Salamanca, Universidad, 1984.

mismo; el verdadero, el único paraíso posible»¹⁰⁴. Tale teorizzazione relativa alla fissazione atemporale nella sublimazione artistica è interpretabile in termini di reale determinazione del fenomeno, se se ne considera la ricerca di compimento attraverso la scrittura¹⁰⁵.

Nei poemi cernudiani, alcuni dei quali, come *Jardin antiguo*, definiscono un'immagine fissa, collocata in un passato innocente, infinitamente attingibile nell'interpretazione critica del pensiero cernudiano, si ritrova un classico *locus amoenus*, che ripropone, nella sua costruzione idillica, un motivo dai tanti precedenti letterari. Rogelio Reyes Cano ne sottolinea il legame con una tradizione poetica nazionale nel dire: «Lo esencial es, sin duda, esa asociación entre la plenitud infantil y adolescente y el marco natural que la sustenta. Un *locus amoenus*, una especie de *hortus conclusus* que enlaza con algunos de los modelos literarios heredados. Modelos que le llegan, por supuesto, de la tradición más lejana, pero sobre todo de la rica tónica modernista a través de los textos de Rubén Darío, de Valle-Inclán, de los hermanos Machado, de Juan Ramón Jiménez y de tantos otros. El jardín de Cernuda es también un espacio que está dentro de la urbe, separado pero no aislado de ella, por muros y cancelas»¹⁰⁶.

3.6 Corrispondenze: versione di *Hälfte des Lebens*

In poesia, e nella traduzione di testi poetici, è noto come l'aspetto figurale, la rilevanza della connotazione rispetto alla denotazione, si fa maggiore, per cui lo spettro di significazione attribuibile agli aspetti connotativi si amplia sottraendo spazio alla mera denotazione. Bohuslav Ilel nel suo breve articolo definisce tale concetto nell'ambito della trasposizione linguistica dicendo che: «The language of poetry is a highly complicated sign structure, and the complex structure of a poem enables it to communicate more information than a non-poetic text can provide. A great deal of this surplus information we owe to the symbolic character of poetic language. By itself, a symbolic term does not differ in principle from a non-symbolic. But in a poem it enters into complex notional relations with the context. The linking of two or more words in a sometimes quite unexpected way frees a great number of semantic components of each word symbol. This freeing of semantic

¹⁰⁴ Reyes Cano, 2005: 13.

¹⁰⁵ Rogelio Reyes Cano osserva, *ibidem*, che «Una vez descubierta por el niño la existencia del tiempo y expulsado para siempre de aquel paraíso, sólo a la escritura poética le será dado el poder de rescatar esa sensación de eternidad perdida, tal como había sido formulado en la tradición horaciana y petrarquista de la palabra que fija los hechos con más perdurabilidad que la piedra o el bronce». Il poema *Jardin antiguo*, in Silver 1975: 100, accoglie non solo l'idea del tempo perduto e dell'impossibile ripristino se non in una trasposizione metaforica, ma anche la trasposizione spaziale della condizione dell'animo, in cui si ricrea un *locus amoenus* i cui termini di condivisione con l'interpretazione del rapporto dell'uomo con la natura in Hölderlin sono evidenti.

¹⁰⁶ Reyes Cano 2005: 17. Se l'esperienza dell'incontro con il Messico, dove Cernuda arriverà nell'agosto del 1949, viene interpretata dalla critica (Rogelio Reyes Cano, Octavio Paz) come vero ritorno alle origini, in un approdo definitivo, la fase anteriore, degli anni dell'esperienza di traduzione dal francese, quindi dal tedesco, a seguire dall'inglese, stabiliscono una iperbole di tentativi di realizzazione che, come si cerca di dimostrare, si svolgono coerentemente con la personale idea di "incontro con l'altro", in una sorta di "unione mistica" con il diverso da sé nella scrittura in traduzione. Il poema "El Regreso" del 1950, dalla raccolta *Variaciones*, testimonia un conseguito soddisfacimento dell'ansia di desiderio, della volontà di stabilizzazione che il poeta sivigliano aveva a lungo perseguito.

components intensifies the connotative components and reduces the denotative function of the word symbols»¹⁰⁷.

È stato osservato come gli studi critici non dispongano un giudizio unanime sugli esiti del lavoro traduttorio di Luis Cernuda. Le parziali ammissioni di imperfezione rese dal poeta stesso, in taluni casi valgono come appoggio alla critica negativa sul lavoro svolto. D.Pujante osserva: «Este estado de cosas nos hace conceder a la traducción de Cernuda, con todas las limitaciones que sin duda tiene, su importante valor histórico. Y su limitación no se encuentra en la traducción de los poemas, sino en la selección que hizo, pues tenemos que reconocer la ausencia de la mayor parte de los poemas clave de la producción de madurez de Hölderlin»¹⁰⁸. Pujante¹⁰⁹ avanza l'ipotesi che la scelta di poemi brevi e semplici e l'evitamento di quelli più complessi e maturi della produzione hölderliniana, fosse condizionata dai limiti cernudiani relativi alle personali competenze linguistiche del tedesco, dall'altra per i limiti Gebseriani di conoscenza dello spagnolo¹¹⁰. José María Valverde, a proposito della poesia di Hölderlin considera che «se trata de una poesía muy poco apoyada en la realidad común, en el mundo cotidiano y en la técnica consciente de la palabra»¹¹¹. E osserva anche: «Si una traducción poética suele ser un fracaso, salvo en el caso milagroso de que se pueda y se acierte a realizar la “sustitución proporcional” de cantidades, jamás mera equivalencia, tratándose de Hölderlin el fracaso queda asegurado y multiplicado por varias circunstancias, todas suficientes al efecto. La poesía de Hölderlin descansa por su base en las peculiaridades de la lengua y el espíritu germanos»¹¹². Il critico è dunque tassativo nel non lasciare spazio ad alcuna possibilità di traducibilità.

Ancora Valverde sottolinea, tra le motivazioni che rendono la poesia di Hölderlin inaccessibile alla traduzione, la struttura metrica, in quanto la poesia di Hölderlin impiega gli schemi metrici classici, che invece non hanno ricevuto la dovuta considerazione in ambito spagnolo, per cui le possibilità di commutazione della struttura metrica risultano povere. La divisione in piedi e non il verso fungevano qui da elemento strutturante, in modo diverso rispetto alla tradizione poetica romanza. E nella poesia di Hölderlin la presenza del distico accentua le difficoltà nella resa traduttiva¹¹³. Bernd Dietz infatti riassume la sua analisi dicendo che «las traducciones de Hölderlin, trabajo con bastantes altibajos, resultan, en conjunto, harto decepcionantes para el admirador de ambos poetas.

¹⁰⁷ Bohuslav, Ilek, “On translating Images” in Holmes, James S., (ed.), *The Nature of Translation*, 1970: 135-38, p.135.

¹⁰⁸ Pujante, David, *Luis Cernuda, traductor de Hölderlin*, in “Revista electrónica de Estudios Filológicos”, n.7, giugno 2004. Nella pubblicazione del 1935 Cernuda spiega, anche se molto in breve, le ragioni della scelta.

¹⁰⁹ Ivi.

¹¹⁰ Ivi, Pujante osserva: «La razón de la pobre selección de Cernuda se pudo deber (seguramente se debió) a sus límites a la hora de enfrentarse a la lengua alemana».

¹¹¹ Valverde, 1952: 147-159, p.148.

¹¹² Ivi: 149.

¹¹³ Ivi: 149-150.

Ni Hölderlin aparece reflejado con al menos parte de toda su grandeza, ni Cernuda logra traducir lo inadecuado de sus versiones a una validez poética significativa en la lengua receptora. Si hacemos omisión de los deficientes conocimientos de alemán de Cernuda, la culpa de panorama tan pobre la lleva lo estéril de su selección de poemas: algunos de los retazos elegidos no son, en alemán, mucho más sugestivos que en castellano»¹¹⁴. Come correttamente Dietz notava, Hölderlin scrisse molti poemi brevi che, benché concettosi, non sono comparabili con i grandi poemi, pertanto gli esiti in traduzione non si discostano molto dal primo risultato.

Tra le ragioni che Dietz individua come responsabili della restituzione inefficace dei testi tradotti c'è tanto l'inferiorità tecnica di Cernuda nel confrontarsi con l'opera di Hölderlin, quanto la stessa ammissione di errori nel tradurre da parte di Cernuda, e ancora il fatto che il poeta sivigliano dimostri un'attenzione superficiale verso quella poesia, verso la quale non manifesta alcun rispetto nel mantenimento delle forme, e che il critico tedesco spiega dicendo: «lo realmente importante para Cernuda es el aprovechamiento propio, el aprendizaje que brota de una inmersión placentera en una lengua y unos modos poéticos extraños»¹¹⁵. Sono, tutte queste, le ragioni per cui l'opera in traduzione di Cernuda risulta di gran lunga inferiore rispetto alla produzione autoriale.

A seguire si intende rendere conto di questo, al fine di fornire alcune precisazioni correttive su quanto sia determinante l'apporto alla costruzione del senso nel testo tradotto da parte di Cernuda, al fine di confutare l'impressione negativa da Dietz formulata.

Dal confronto incrociato della traduzione cernudiana non solo rispetto al testo fonte quanto anche rispetto alla traduzione svolta da Munárriz, si evincono alcune caratteristiche del linguaggio impiegato dal poeta sivigliano, che appartengono al personale patrimonio teorico-linguistico di Cernuda, e che determinano l'originalità del prodotto artistico. Anche nella veste di traduttore Cernuda, votato al rispetto di una propria autonomia compositiva, dimostra di non seguire pedissequamente la lezione della fonte, ma di impiegare un vocabolario personale, che solo semplicisticamente può essere definito come “vocabolario amoroso, fatto del “linguaggio della passione” e della “condizione effimera della bellezza”¹¹⁶. In particolare J.L.Cano si è soffermato su riscontri di aggettivi e di sostantivi nella produzione poetica complessiva di Cernuda, rispetto ai quali nota che «unos aluden a cualidades del cuerpo adolescente, [...] mientras que otros expresan aquella fugitividad de la hermosura»¹¹⁷ e, in quanto ai sostantivi, osserva altresì che «pertenecen en la mayoría al reino del amor, [...] no sólo, [...], al dominio del amor humano, sino al de un soñado

¹¹⁴ Bernd Dietz 1979: 288.

¹¹⁵ Ivi: 285.

¹¹⁶ Per un riferimento critico si veda Cano, José Luis, 1970, in particolare il paragrafo “Sobre el lenguaje poético de Cernuda”, p. 246 e ssg.

¹¹⁷ Ivi: 247.

paraíso amoroso»¹¹⁸. In generale, nelle pagine a seguire, J.L.Cano si sofferma sulla provenienza, classica e romantica, del vocabolario cernudiano. Ma, se tale corrispondenza vale per la produzione poetica autoriale, la stessa valenza mantiene anche nel testo tradotto, riformulazione della lezione della fonte, in particolare per la consuetudine del poeta-traduttore di modificare il piano morfologico di alcuni elementi linguistici impiegati.

Proprio come per l'esempio della poesia surrealista Cernuda ambiva all'acquisizione di una tecnica e di espedienti formali innovativi, così anche nella traduzione dal tedesco il poeta non rinuncia alla propria identità di autore, mantenendo "lo spirito", ma personalizzando la forma. Un poeta come Cernuda, così notoriamente esclusivista nell'atteggiamento verso la vita e verso il materiale artistico che plasma, con grande attenzione al lavoro di limatura formale, non può limitarsi all'anonimato nel tradurre, se non negando quella che Hölderlin identifica come "vocazione" dell'essere poeta. Ogni prodotto artistico si carica invece di valore autoriale, a cui il poeta appone il sigillo del proprio stile, il segno della propria esperienza.

Si è detto che la scelta di tradurre dai diversi poeti da cui tradusse fu, per Cernuda, determinata dalla possibilità e dalla volontà di identificarsi in un percorso personale e in circostanze di vita simili¹¹⁹, in un processo di rispecchiamento. Dietz riporta un elemento di coincidenza nell'esperienza di vita del poeta tedesco, facilmente assimilabile all'esperienza di Cernuda, nella traduzione delle parole di Hölderlin, che merita di essere ripresa per trasmettere la grande vicinanza nella sensibilità di entrambi: «Como soy más destructible que muchos otros, debo tratar de extraer alguna ventaja a las cosas que obran destructoramente sobre mí. No las debo tomar en sí mismas, sino sólo en la medida en que sean de utilidad a mi vida más auténtica. Dondequiera que las encuentre, debo tomarlas anticipadamente como una materia indispensable, sin la que lo que me es más íntimo no podrá jamás expresarse totalmente»¹²⁰. L'esperienza esterna viene assunta nella sua essenza, nel valore positivo che può provenirne, in cui l'immediatezza svolge un ruolo fondamentale nella resa della percezione in termini di creazione artistica.

Per Cernuda come per Hölderlin l'idea della poesia, lontana dal concetto di complemento estetico, riveste una funzionalità ontologica e gnoseologica, di cui la fase percettiva sensoriale è preliminare, colta nell'integrità della percezione personale, anche in contesti di pieno slegamento e disconnessione sensoriale, con corrispettiva trasposizione figurale sintattica in ellissi e in inversioni.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Anche Dietz, 1979: 295 si sofferma sulla «especial sensación de afinidad personal con el poema a traducir como incentivo esencial de la versión».

¹²⁰ In Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, tomo 6, p. 312 alla nota 4, [1944]1979: 286.

Un simile procedimento si aggiunge, in termini di resa efficace, completa, di immediata percezione e possibilità di condivisione, ad una modalità di resa della completezza di senso, che è stata qui individuata come agente in Cernuda nella rilevanza attribuita all'aspettualità nella selezione morfologica verbale. Si tratta della risposta sintattica delle personali elaborazioni teoriche sulla temporalità, trasposizione di quella ricerca di fissità, di compiutezza e di completezza, di unione ideale, che sostanzia la personale ricerca spirituale.

Non è una procedura che trova attuazione solo in *Un río, un amor*, diviene tecnica acquisita e consapevole, che si rinnova, in suggestive manifestazioni anche nella traduzione del testo poetico tedesco che si riporta di seguito.

La costruzione in «*figuras emblemáticas y secuencias visuales*»¹²¹ che si consegue nella poesia di *Un río, un amor*, assume una valenza ampiamente praticata anche nella traduzione dal poeta tedesco.

3.7 Il poema tradotto

HÄLFTE DES LEBENS

«Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen»

Si tratta senz'altro di uno dei poemi più popolari di Hölderlin, sia per la concentrazione di alcuni motivi fondamentali della poetica hölderliniana, sia per la brevità del testo.

Il poema fonte fu pubblicato nel 1805 nel piccolo almanacco *Taschenbuch für das Jahr 1805*.

Cernuda si cimentava nella traduzione da Hölderlin con la consapevolezza di non avere grandi competenze non solo nella lingua tedesca, ma anche in un ambito del linguaggio artistico fondamentale per la versificazione, la prosodia¹²². Il sistema prosodico germanico si differenzia

¹²¹ Rosso, in Londero 2002: 61.

¹²² Aspetto che Cernuda riteneva fondamentale, come riporta Juan Luis Rodríguez Bravo, in Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *La rima: clave formal para el estudio de "Las Nubes" de Luis Cernuda*, in "Revista de Literatura", tomo LI, n.102, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, luglio-dicembre de 1989: 517-532.

notevolmente da quello romanzo. Basandosi tale differenza sui tre principi della “lunghezza delle sillabe”, alla base della prosodia delle lingue classiche, dell’ “intensità d’accento”, con unità prosodiche ad accenti nettamente marcati, come per le lingue germaniche; e dell’ “altezza melodica del tono”, che nelle lingue romanze produce la rima¹²³.

Altro elemento di fissità nel sistema versale tedesco è che «Nella versificazione germanica, la ritmizzazione è strettamente legata allo *Stabreim*¹²⁴, che [...] è l’unica rima conosciuta nelle culture germaniche prima che la cristianizzazione introducesse la rima *assonante* finale. L’accento, molto marcato nella poesia germanica, è strettamente legato allo *Stabreim* che a sua volta può effettuarsi solo su sillabe radicali. Pertanto possono rimare soltanto sostantivi, certi avverbi, verbi finiti e aggettivi, cioè vocaboli portatori di senso. Si tratta dunque di un tipo di versificazione in cui coincidono peso semantico, accentazione naturale e metrica. Questo conferisce al verso germanico una particolare capacità di esprimere gli affetti e le passioni».

Interessanti spunti di commento provengono da Neil McLaren¹²⁵, che considera la versione cernudiana come la migliore tra quelle prodotte da Cernuda, presentando il poema tradotto come esempio delle difficoltà a cui Cernuda dovette far fronte nel tradurre da Hölderlin. Il commento di N. McLaren è orientato a riferire della struttura rimica, della resa fonica, fino alla restituzione semantica nella traduzione cernudiana. Una prima osservazione di McLaren riguarda il numero di sillabe del testo, per cui il testo fonte consta, a causa dell’alto numero di monosillabi presenti nel tedesco, di un numero inferiore di sillabe. Fattore che ha come conseguenza la creazione di strutture ritmiche diverse. La seconda annotazione si riferisce al modo in cui Cernuda riporta l’allitterazione onomatopeica del suono /l/ dei primi tre versi dell’originale, trasmettendo così quella che McLaren chiama “la impresión *líquida* de los cisnes”¹²⁶. La trasposizione cernudiana si svolge proprio in una personale prospettiva impressionistica, che tende in tal modo ad alleggerire, a rendere più fluido, un ritmo che reso in tedesco risulta chiaramente essere più cadenzato e frenato. Altra interessante notazione è relativa alla selezione operata da Cernuda nella resa del verso 5, in cui viene riportata in modo fedele la metafora del bacio. Il confronto è favorevole alla restituzione cernudiana, per cui McLaren osserva: «Tanto el original como la traducción al castellano representan la metáfora sensual del beso, pero en el texto alemán la repetición de los sonidos /u/ y /ü/ sugiere la forma

¹²³Isselstein, Ursula, *Breviario di metrica tedesca*, in Chiarloni, Anna- Isselstein, Ursula (ed.), *Poesia tedesca del novecento*, Torino, Einaudi, 1990: 421-472 .

¹²⁴Ivi: 447. Lo *Stabreim* consiste nella rima allitterante, unico fenomeno metrico di origine genuinamente tedesca.

¹²⁵McLaren, Neil 1998: 115.

¹²⁶Ivi:116. Sulla frequenza di trasmissione dell’idea di liquidità, come anche dell’aereo, si è soffermata Rosso, in Londero 2002: 61.

redondeada de la boca previa al beso, mientras que la repetición de /b/ en la versión española da una sensación casi de pudor: los labios están todavía cerrados»¹²⁷.

Il critico predispone altri elementi di comparazione tra il testo fonte e la versione cernudiana, convenendo sull'idea della restituzione del poeta spagnolo come traduzione migliorativa rispetto alla fonte, che si pensa essere meno puntuale nella simultanea restituzione su tutti i piani dell'espressione linguistica.

Particolare interesse ai fini della presente dimostrazione desta il commento di McLaren alla selezione verbale di Cernuda al verso 3. McLaren, a proposito della scelta cernudiana di “asomar” nel verso 3, che lascia dedurre come Cernuda interpretasse che terra e albero si riflettono nell'acqua del lago, commenta ancora: «Mientras Hölderlin deja el significado algo más abierto: “hänget” podría sugerir reflexión, o podría simplemente dar la sensación del árbol, lleno de fruta madura, doblándose bajo su propio peso para tocar el agua»¹²⁸.

Le osservazioni non sono tutte a favore della traduzione cernudiana se la stessa analisi critica individua come la collocazione di una parola al verso 9 sia, nel testo spagnolo, in posizione meno felice rispetto alla collocazione originale. Sempre McLaren osserva: «La posición elegida por Cernuda para palabras claves tales como “flores” [...] la coloca al final del verso-no es tan sutil como en el texto alemán. Con la palabra “flores” se termina el verso, y se introduce una pequeña pausa, ya que hay sólo un débil encabalgamiento. En el texto de Hölderlin, por el contrario, “Die Blumen” no culmina el verso, cuyo sentido sigue al siguiente, de igual manera que la desesperación del poeta ni se para ni admite ninguna pausa, sino que sigue»¹²⁹.

Ancora un commento si riferisce alla traduzione cernudiana di “der Erde” con “del suolo”, che N.McLaren considera come scelta traduttiva molto personale, assunta da Cernuda per ovviare all'ambiguità del termine tedesco “Erde” che accoglie il doppio valore semantico di “terra/suolo”.

Ultima notazione è sulla traduzione della lezione della fonte “sprachlos” con “mudos”, per cui il critico considera che entrambi i termini «sugieren, de forma metafórica, que por un lado los muros efectivamente son silenciosos, y por otro que en circunstancias distintas podrían hablar»¹³⁰. La rappresentazione figurale, resa in Hölderlin, sembra pertanto esser riprodotta da Cernuda nell'accentuazione dell'effetto di personificazione mediante un'opportuna selezione verbale. N.McLaren non a caso riporta: «El uso que hace Cernuda de la forma verbal “están” vuelve a sugerir un aspecto “casi-humano”, como si dejara la cuestión en el aire, reduciendo así el peso del

¹²⁷ McLaren, Neil 1998: 116.

¹²⁸ Ivi: 115.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

pesimismo expresado»¹³¹, in una soluzione che è nuovamente giudicata come migliorativa della lezione della fonte.

La traduzione di Cernuda:

MITAD DE LA VIDA

Con amarillas peras
y llenas de rosas silvestres
asoma la tierra en el lago;
vosotros, cisnes benignos,
embebidos de besos
sumergís vuestra testa
en el agua sagrada y virgen.

¡Ay de mí! ¿Dónde buscar
durante el invierno las flores,
dónde el fulgor del sol
y las sombras del suelo?
Están los muros en pie
mudos y fríos, en el viento
rechinan las veletas.

3.8 Analisi delle voci indicative

La notazione sull'impiego verbale avanzata da McLaren introduce l'analisi dimostrativa che segue, vertente in particolare su una determinata selezione nella morfologia verbale. Un confronto con la traduzione di Jesús Munárriz chiarisce d'immediato alcune caratteristiche proprie della traduzione cernudiana. Di particolare interesse per l'analisi è la preferenza da Cernuda accordata all'impiego di verbi stativi¹³². Se pure nella fonte la selezione temporale, con l'impiego del tempo presente, accentua la fissità temporale, rimandando tutto ad una condizione di immaginifica atemporalità, in Cernuda si osserva l'ulteriore accentuazione di questo aspetto, la cui resa si stabilizza col ricorso alla forma infinitiva del verbo, priva di alcuna marca morfologica, in cui decade anche la funzione della seconda persona singolare, che invece si ritrova nella fonte.

In alcuni casi Cernuda propende per scelte linguistiche più prosastiche rispetto alla lezione della fonte, talora con l'impiego, per quanto riguarda le forme nominali, dell'aggettivo semanticamente più generico *llena* (v.2), che Múnarriz¹³³ traduce con la voce derivata *repleto*, quest'ultima selezionata probabilmente al fine di sottolineare la contrastività rispetto al più alto *silvestres*, compresente nello stesso verso. Tuttavia, le scelte terminologiche sono, per il nostro, in generale più orientate all'alternativa colta tra due opzioni equivalenti sul piano semantico. Ciò che

¹³¹ Ibidem.

¹³² Sull'argomento si consideri Bertinetto, Pier Marco 1997: 29-31.

¹³³ 2008.

vale ad accentuare la parvenza imitativa della patina classica e il tono onirico e atemporale dell'espressione linguistica. Rientrano in questo impiego ricorrenze verbali e sostantivali come *asoma*, che implica un valore connotativo quasi personificante dell'azione indicata, l'iperonimo *tierra* (v. 3), che Múnarriz rende rispettivamente con *desciende*, che identifica lo svolgimento di un processo inverso a quello indicato da Cernuda, rispetto al tedesco, in traduzione italiana "pende", e *terreno*, quest'ultimo più arcaico; a seguire *benignos* (v.4), meno connotato, reso da Múnarriz con *propicios*, termine quest'ultimo di origine religiosa e, anche se attuale, relegato all'ambito letterario. *Embebidos* (v. 5) più generico, reso col più prosastico ma meglio connotante *embriagados*, *sumergís*, immergere/tuffare, e *testa* (v. 6), cultismo o francesismo, resi rispettivamente con *hundís*, sommeregere/affondare, e *cabeza*, quest'ultimo è assunto in Cernuda come obiettivo latinismo¹³⁴. Mentre al v. 7 si riconosce una scelta connotativa in linea con la terminologia che J.L.Cano indicava come appartenente all'ambito semantico della fugacità della bellezza e della giovinezza. *Virgen*, oltre ad essere un latinismo, è sapientemente connotato in tal senso, laddove sia la lezione della fonte sia la resa in spagnolo del testo di Múnarriz rispettano la corrispondenza di opposti tra *embriagados* e *sobria*.

È pensabile che in alcuni casi le scelte cernudiane siano dettate anche dalla volontà di rendere certe rissonanze foniche, ad esempio con l'accentuazione delle sibilanti. In Cernuda, nella prima strofa, si riscontra l'impiego in posizione topicalizzata di *asoma*.

Anche nella strofa successiva tanto *buscar* (v.8), che si direbbe scelta insolita rispetto alla voce *hallar*, conferente l'idea di compimento, entrambe voci più specifiche rispetto al generico *nehmen*=prendere, come soprattutto *fulgor* (v.10), termine eminentemente poetico, che Múnarriz traduce con *resplandor*, risultano di maggiore uso immediato in spagnolo. E poi ancora *suelo* (v.11), quest'ultimo frequente sin dai testi letterari più antichi, che Múnarriz rende con *tierra*, sono ulteriori esempi delle scelte autonome operate da Cernuda nel tradurre.

Dal punto di vista sintattico la lezione della fonte presenta alcune singolarità, che non vengono riprodotte nella versione cernudiana. La forma corrispondente alla voce verbale *hänget*=pende, si trova, in traduzione, trasposta in posizione incipitaria al verso seguente, non topicalizzata anzi ritratta rispetto alla forma verbale all'infinito di *buscar*. La scelta di *buscar* nel poema di Cernuda si presenta come fuoco dell'argomentazione sulla traduzione personalizzata, chiaramente orientata a stabilire un più netto e doloroso contrasto tra il compimento che si determina ritualmente in ogni azione della natura¹³⁵, che si replica sempre uguale a se stessa, in una

¹³⁴ Per la traduzione in italiano dei termini in tedesco è stato utilizzato

¹³⁵ Tale argomento è stato oggetto di studio da parte di Toscani, Franco 2007. L'autore ivi: 7 si sofferma sul rapporto tra dimensione estetica, religiosa e politica in Hölderlin. Nella riflessione metafisica sul tempo da parte di Hölderlin gli enti naturali non esistono di per sé, ma diventano simboli di convivialità e di solidarietà. Nel testo holderliniano protagonista

realtà immutabile e duratura, e l'indefinitezza, l'incompiutezza dell'azione umana, che persiste nell'attesa del compimento, che vive e agisce sempre in funzione di una realizzazione futura.

3.9 La versione di Munárriz

La versione, che J.Munárriz include nel suo studio critico sulle traduzioni dei poeti del '27, si riconosce per la diversa selezione terminologica nel modo seguente:

Con amarillas peras
Y repleto de rosas silvestres
desciende el terreno hacia el lago;
vosotros, cisnes propicios
y embriagados de besos,
hundís la cabeza
en el agua santamente sobria.

Ay de mí, ¿dónde hallaré, cuando
sea invierno, las flores, y dónde
el resplandor del sol
y las sombras de la tierra?
Los muros se alzan
sin habla y fríos, al viento
chirrían las veletas.

Un rapido confronto con la rielaborazione cernudiana evidenzia come dal punto di vista sintattico non sussistano molte differenze se non contemplabili nella maggiore tendenza di Cernuda all'impiego aggettivale correlativo. Laddove il critico ricorre a varianti sostitutive, per cui *sagrada* y *virgen* (v.7) della versione cernudiana è sostituito da *santamente sobria*; e ancora *mudos y fríos* (v.13) di Cernuda è sostituito da *sin habla y fríos*.

Tuttavia, rispetto ai commenti poco entusiastici resi da Dietz, è proprio la notazione di alcuni errori, consapevolmente o meno fatti da Cernuda, ad offrire la possibilità di giustificazione in termini di scelta stilistica, riconoscibile, si diceva, principalmente in termini di stravolgimenti morfosintattici¹³⁶.

La riflessione si concentra qui su di un unico errore oggetto di analisi nel saggio critico dietziano. La cui sistematicità nella traduzione cernudiana vale, a nostro parere, a confutare il giudizio di inesattezza traduttiva, e a inscrivere al contrario il presunto errore nelle possibilità di varianza semantica, che risulta equivalente nella restituzione del senso.

è la natura. MarioPensa, Morreale, M.T. (ed.) *La vita di Friedrich Hölderlin*, Palermo, Delf, 1957: 2 dice: «Il contatto con la natura sin dai primi anni dell'infanzia è un tratto comune a molti, per non dire a tutti i poeti tedeschi, ma esso assume aspetti differenti a seconda del temperamento di ciascun poeta. [...] Forse questa specie di contatto con la natura è dovuto non solo alla sensibilità nervosa del poeta, ma anche alla sua religiosità».

¹³⁶ A tal riguardo Dietz 1979: 288 correttamente osserva come «hay en las versiones de Hölderlin numerosos versos que revelan su inequívoca pertenencia a la lengua poética de *La realidad y el deseo*», la cui caratterizzazione stilistica è ben riconoscibile. Gli errori sono analizzati da Dietz 1979: 286-88.

Il critico tedesco riporta quattro diversi esempi, tratti da quattro diverse liriche hölderliniane, in cui le voci verbali impiegate, aspettuivamente stative, risultano rese da Cernuda attraverso il durativo IR¹³⁷. Il replicarsi della scelta lessicale è assunto dal critico ad evidente conferma dello stravolgimento apportato, che viene di conseguenza interpretato come errore di traduzione. Ma, proprio un'evidenza nel poema assunto a modello esplicativo nel nostro commento, vale anche come opportunità di confutazione dell'errore, in particolare di una sistematicità dell'errore, da parte di Cernuda. È incontestabile che “van” nel verso indicato non abbia senso pieno, ma funge da ausiliare della forma participiale passata. Il fatto stesso dell'assenza del verbo pieno equivale ad escludere l'errore, non essendo la forma impiegata indicativa di uno stravolgimento, quanto meno sul piano semantico. Inoltre, l'attribuzione di dinamicità a tale voce verbale implicherebbe una contraddizione di senso, posto che il soggetto è “los montes”. La sola presenza di una voce del verbo non può essere assunta a criterio dimostrativo, escludendola dalla strutturazione testuale in cui contribuisce alla definizione del senso. In *Mitad de la vida* Cernuda traduce con *Están los muros en pie* (v.12), nel pieno rispetto del carattere stativo della lezione della fonte¹³⁸. Laddove la traduzione alternativa di Munárriz, che riporta *se alzan*, funge, in questo lavoro, da adeguato termine di confronto, dimostrando l'esistenza e la funzionalità di una possibilità alternativa nella restituzione, che non è però contemplata tra le scelte di Cernuda. Si tratta pertanto di una variante linguistica che per il poeta sivigliano è priva di varianza semantica.

Se dunque è reale l'individuazione di una delle caratteristiche dello scrivere cernudiano riportata, consistente in quella che Dietz indica come «la trasmutación categorial entre dinamicidad y estatismo»¹³⁹, non è corretto dedurne la propensione alla dinamicità nel tradurre da parte di Cernuda in senso assoluto. Una conoscenza attenta della poesia cernudiana pone in estremo rilievo proprio il grande “desiderio di compimento” che si riconosce nel percorso della sua vita e si riflette nell'autobiografia poetica di *La realidad y el deseo*.

Se tutta l'opera cernudiana si presta ad essere interpretata come manifestazione artistica del desiderio di personale realizzazione, intesa come conquista di una condizione identitaria, ciò che induce il poeta alla selezione di rese morfologiche aspettuuali discordanti rispetto alla lezione della fonte trova ragione nella volontà di affermazione personale, nel desiderio di compimento, che

¹³⁷ L'esempio più immediatamente associabile con un riscontro presente nella nostra analisi è il seguente verso: «Die Berge stehn bedeckt mit den Bäumen», tradotto come «erguidos van los montes cubiertos por los árboles» in Cernuda 1974: 570.

¹³⁸ L'appartenenza alla categoria della dinamicità nel caso del verbo IR è infatti valida solo in senso generale. È possibile un impiego dello stesso verbo con connotazioni aspettuuali diverse. Sull'argomento si faccia riferimento a Bertinetto 1997.

¹³⁹ Dietz 1979: 287.

Cernuda trasferisce in manifestazioni linguistiche pienamente rappresentative, in assoluta coerenza con la personale etica compositiva.

Tanto più che l'esempio qui riportato, a confutazione del giudizio negativo espresso da Dietz sul lavoro di traduzione di Cernuda, può trovare ulteriore conferma proprio in una simile scelta traduttiva operata nella versione di *Hälfte des Lebens*. Si è detto dell'assunzione delle voci morfologiche di IR come possibili varianti lessicali di ESTAR, a dimostrazione della non sistematicità dell'errore nel tradurre. A questo si aggiunge, sempre per la poesia in oggetto, l'omissione, in corrispondenza traduttiva ai versi rispettivamente 5 e 7, degli aggettivi *trunken* e *heilignüchterne*, in ossimoro. Tale contrasto semantico, che è stato colto da Munárriz, non può essere stato omesso da Cernuda se non consapevolmente, dato che il poeta savigliano non poteva ignorare l'associazione hölderliniana tra lo stato d'ebbrezza del poeta e la sacralità del suo dire¹⁴⁰. Una simile omissione di contenuto, che non può essere ignorata se non volutamente, chiarisce come Cernuda, anche nella traduzione, non rinunciasse ad una personale etica traduttiva, che ambì sempre a mantenere e a salvaguardare.

L'analisi della restituzione cernudiana dalla poesia tedesca è in questa sede solo funzionale a tracciare un percorso di continuità verso la più ampia e consapevole fase di traduzioni dall'inglese, e al fine di individuare una continuità nella produzione poetica autoriale di Cernuda.

A tal riguardo, dei poemi della raccolta "Invocaciones", come si è detto contemporanei alla fase di traduzione da Hölderlin, due si rivelano molto vicini, per la presenza di numerosi elementi contenutistici e formali, sia al poema tradotto che alla fonte. Se già il poema "Por unos tulipanes amarillos" accoglie in modo evidente non solo suggestioni comuni alla poesia hölderliniana, ma anche forti spunti di provenienza rubendariana e modernista, tali presenze sono più agevolmente riscontrabili nel poema dal titolo "El viento de septiembre entre los chopos", dove, sin dal titolo, l'apparente tono piano e dichiarativo è compensato in funzione di una maggiore messa in rilievo delle strutture nominali.

I poemi della collezione, diversamente dalle serie anteriori, sono meno brevi, con un numero di strofe maggiore e con maggior numero di versi per strofa. C'è però un'ampia serie di ricorrenze stilistico-formali e contenutistiche ad avvalorare le possibilità di restituzione uniforme. La

¹⁴⁰ Zaccaria, 1992: 247-248 si riferisce all'apparente ossimoro della "luce oscura" costituita dal vino, che determina la *Stimmung*, la buona disposizione da parte del poeta al canto, e la commenta, riportando poi le parole di Heidegger, col dire: «L'ebbro, il poeta, si mantiene così all'altezza di ciò che la sua parola annuncia: il Sacro. L'ebbrezza gli permette di chiamare in unità l'oscurità dell'estraneo e la chiarezza dell'abituale: "L'ebbrezza eleva alla chiarezza luminosa, in cui si apre la profondità di ciò che è nascosto [...] e l'oscurità si mostra sorella della chiarezza».

trascrizione del testo poetico a seguire vale a chiarire la misura un cui gli elementi di connessione indicati trovano riscontro.

3.10 *El viento de septiembre entre los chopos*

È la poesia della raccolta “Invocaciones”, degli anni 1934-35, che più di altre concentra gli elementi esemplificativi della condivisione di pensiero tra i due poeti.

EL VIENTO DE SEPTIEMBRE ENTRE LOS CHOPOS

Por este clima lúcido,
furor estival muerto,
mi vano afán persigue
un algo entre los bosques.

Un no sé qué, una sombra,
cuerpo de mi deseo,
arbórea dicha acaso
junto a un río tranquilo.

Pero escucho; resuena
por el aire delgado,
estelar melodía,
un eco entre los chopos.

Oigo caricias leves,
oigo besos más leves;
por allá baten alas,
por allá van secretos.

No, vosotros no sois,
arroyos taciturnos,
frágiles amoríos
como de sombra humana.

No, clara juventud,
no juguéis mi destino;
no busco vuestra gracia
ni esa breve sonrisa...

Corre allí, entre las cañas,
delirante armonía;
canta una voz, cantando,
como yo mismo, lejos.

Hundo mi cabellera,
busco labios, miradas,
tras las inquietas hojas
de estos cuerpos esbeltos.

Ávido aspiro sombra;
oigo un afán tan mío...
Canta, deseo, canta
la canción de mi dicha.

Altas sombras mortales:
vida, afán, canto, cedo.
Quiero anegar mi espíritu
hecho gloria amarilla.

La poesia è strutturata in quartine di eptasillabi, rispetta una certa coerenza interna, un ordine formale, che non si ritrova sul piano contenutistico. Assume infatti un ritmo concitato, dettato dal tema, che è manifestazione, nel singolo testo, del tema esistenziale onnipresente nella poesia cernudiana. Lo stesso è presentato qui in una ricerca ossessiva che si distribuisce in rapide sequenze di azioni in successione, la cui comunicazione, col ricorso al tempo presente, accentua la connotazione temporale di “eterna ricerca” e di conseguente costante disillusione.

Come nella poesia in traduzione dal tedesco, l’elemento naturalistico assume una funzione determinante. Della natura non si osserva il lato benigno o le possibilità catastrofiche. Non è la manifestazione dell’evento fisico a toccare il poeta. Essa rappresenta, nella restituzione di una completa ed assoluta specularità di senso, la fissità, l’eternità, l’immutabilità di un ritorno ciclico, sempre presente, sempre uguale a se stesso, che si configura pertanto in un quadro di fissità mitica. L’associazione, su di un piano metafisico, della natura con l’amore, essendo essa stessa una modalità di rispecchiamento dell’ideale, induce il poeta all’osservazione di tante variabili che ne condizionano l’esistenza¹⁴¹.

D’altra parte c’è l’angoscia della ricerca personale, dell’instabilità del singolo, che vive e percepisce la temporalità in una costante proiezione futuristica. Un simile squilibrio, una simile specularità, per cui il poeta è per un lato parte di quella natura imperitura, in parte è destinato all’esclusione dalla stessa per il fatto naturale di essere mortale, di essere pertanto gravato delle gioie e dei dolori della temporalità¹⁴².

Così come nel testo tradotto, il testo autoriale cernudiano si riveste di un’ampia serie di connotati simbolici¹⁴³. In questo, come nella poesia cernudiana più in generale, l’istituto della

¹⁴¹ Sul legame tra “eros” e natura si è soffermata M.V.Utrera Torremocha 1994: 226-227 che, a proposito dell’elemento naturale del vento ivi: 227 considera: «la relación viento-amor-deseo se une [...] al elemento poético. De este modo, el viento se concibe como impulso primario, que trasciende lo sexual para abarcar la totalidad de los afanes del poeta: el amor-deseo, la belleza y la fuerza demoníaca de la poesía».

¹⁴² Il tema argomento del poema si ritrova in altri poeti contemporanei di Cernuda, costituendo una sorta di *topos* letterario, per le molte connessioni intertestuali e le tante interpretazioni cui si presta. Basti solo citare, tra autori molto vicini, Lorca con “Vals en las ramas”, Ruben Darío con “Canción de Otoño en Primavera”, o Neruda con “Otro poema”.

¹⁴³ È ancora la riproduzione di una condizione di “stasi edenica”, in Londero 1998: 224, che è condizione resa da tutta una serie di risultanze sintattiche quali iperbati e costrutti nominali. Condizione idilliaca interrotta, nelle notazioni di Londero, dall’irrompere degli elementi della natura, dall’affollarsi delle nubi, che hanno anche una trasposizione nella disposizione sintattica e nelle scelte formali. Quanto piuttosto dall’irrompere della presenza, della voce del poeta, creatura che sola esprime il proprio stato d’animo, il proprio turbamento, che si sussegue, irrompe, in un precipitarsi di interrogativi, di invocazioni, di “sintagmi sinestetici” *ibidem*.

metafora è dominante nella restituzione del senso. Lo stesso Cernuda ne rivendicava l'impiego, individuandola come figura retorica dominante nella poesia della Generazione¹⁴⁴.

3.11 Conclusioni

Miguel Ulacia considera che «Al comparar los versos de Cernuda con las *traducciones* que éste había hecho del poeta alemán, se corre, desde luego un gran riesgo. Los elementos cernudianos que se encuentran en las traducciones ¿realmente corresponden a la poesía del alemán o son el resultado del proceso de asimilación mediante el cual Cernuda va adecuando esta poesía a sus modalidades? El punto es muy importante porque si los ejemplos de intertextualidad-de vocabulario y de sintaxis-señalados [...] son auténticos, hay otros aparentes paralelismos de dicción que en realidad no son tales sino simplemente el resultado de la transformación del texto hölderliniano que lleva a cabo Cernuda a la hora de traducirlo»¹⁴⁵.

Nella poesia di Luis Cernuda si ripete un processo di immaginifico compimento nel modo in cui è stato indicato da Ulacia in “*Primeras poesías*”: «Lo primero que el lector puede deducir al leer *Primeras poesías* de Luis Cernuda, es que cada una de las composiciones funciona a manera de escenario verbal, donde el poeta (personaje de la obra misma) intenta realizar su deseo. La falta del *otro*, es decir, del objeto del deseo, es el generador de cada una de las situaciones presentadas en el libro. Cada una de ellas es producto de esta búsqueda; todas en conjunto tejen el texto. Los temas de la depresión, la indolencia, el desengaño, la frustración, la tristeza, la espera, la melancolía, el sueño, la somnolencia, la inconformidad con el mundo son generados por este fenómeno»¹⁴⁶.

Posto che per Cernuda «la experiencia no es satisfactoria»¹⁴⁷, il desiderio di realizzazione trova spazio in una realtà altra. Ulacia si sofferma correttamente sull'associazione con la scrittura nell'osservare che «La relación entre *realidad* y *deseo* se establece en estas líneas: el poeta al invadirse, “Sordamente feliz entre los muros”, habita el espacio producido por el deseo. La

¹⁴⁴Nel proprio studio critico, Cernuda 1957: 184, su quella che il poeta definisce “la Generación de 1925”, osserva: «La característica primera del grupo, aunque no nazca con él y existiera anteriormente, [...] es el cultivo especial de la metáfora, cultivo poético que el grupo recoge y se apropia. [...] En sus comienzos, los poetas de la generación de 1925, aún distando de creer que la poesía sólo consiste en metáforas, introducían en sus versos demasiadas metáforas voluntarias y efectistas».

¹⁴⁵ Ulacia, Manuel 1986: 112. Tra gli studi su Hölderlin Mecacci, Andrea 2006 si è soffermato sul conflitto, di origine platonica, tra pensiero e poesia, presente nella poetica di Hölderlin. E sull'azione che la poesia svolge sulla realtà, operando una dislocazione, un *déplacement*. Dal punto di vista della struttura versale la fonte tedesca è un insieme di versi saffici, alcaici e pindarici. L'aspetto della poesia, interpretabile come “sistema di trasposizione su di un piano di irrealità”, come “collocazione utopica” è il presupposto concettuale all'attesa di interconnessioni tematiche tra la poesia cernudiana con quella hölderliniana. La lettura di Hölderlin fu per Cernuda il principale motivo di avvicinamento alla Grecia pagana. L'apertura alla mitologia vale ad orientare, in particolare con *Ocnos*, la produzione poetica cernudiana verso un tono più propriamente elegiaco. E a presenze naturali si associano immagini levigate e favolose dell'antica mitologia. Il mondo greco compare quindi come paradiso, luogo magico e sconosciuto ai moderni. A riguardo si veda anche Cano 1955: 132-133.

¹⁴⁶ Ulacia 1986: 117.

¹⁴⁷ Ivi: 134.

indicación espacial (“Este lugar”) con la que se inicia el poema permite una doble lectura; por una parte es la estancia desde donde el poeta recluso se lanza al viaje de la imaginación; pero por la otra, es el poema mismo. [...] El doble significado de las palabras (habitación y forma poética) confirma lo arriba dicho. La escritura (las estancias) son el doble espacio donde se realiza el deseo: la habitación del poeta desde donde fantasea y el poema mismo»¹⁴⁸.

Per Hölderlin, come per Cernuda il sogno e la fuga costituiscono una via d'uscita alle pene del mondo, come dalle mura di una stanza¹⁴⁹, e si sostentano della propria scrittura. Anche l'osservazione della bellezza, di cui l'uomo fa parte assieme alla natura può alleviargli il dolore dell'essere. Hölderlin finisce per interpretare la sofferenza come compresente alla gioia del vivere, in una eterna ineluttabile contraddizione¹⁵⁰. Tali aspetti della vita interiore e della condizione psichica di Hölderlin, lo stato di malattia fisico-mentale e la condizione vissuta di segregazione, diventano tutti aspetti pervasivi. Si tratta per Cernuda di una condizione di estrema assimilazione, che non investe solo la manifestazione artistica¹⁵¹. Pertanto l'avvicinamento a Hölderlin determina un'inevitabile immedesimazione che, anche per Cernuda, mutuando dal germanista Luigi Reitani la comparazione stabilita in riferimento ad Andrea Zanzotto, è possibile definire come «un confronto ineluttabile con un proprio “doppio” poetico»¹⁵².

¹⁴⁸ Ivi: 134-135.

¹⁴⁹ Sul riferimento spaziale è importante il commento di Cernuda 1955: 153, che dice: «Me refiero a la juventud que siente cómo los muros de una prisión-invisible prisión-impiden la libertad de su deseo y de su amor, la realización de sus sueños». La prigione è metafora della realtà, che porta con sé la volgarità e la bruttezza dell'irrealizzabile, dell'impossibile, della mutilazione delle aspirazioni, destinate a mantenersi in un piano di “desiderabilità”. Da cui, come conseguenza immediata, ogni aspetto della realtà tangibile, quindi anche la propria corporeità, in base ad una antica e ben nota metafora, assume sembianze di prigione. Si consideri anche Cano 1955: 155-56.

¹⁵⁰ Sul tema si veda l'analisi di Polledri, Elena-Stein, Barbara, *Friedrich Hölderlin: “In Lieblicher Bläue...”*, *L'inno della Torre-Summa di un'esistenza*, Milano, Università Cattolica, 1996. Tra le tematiche specifiche dello scrivere cernudiano Cano 1955: 153-157 individua il tema della “prisión”, tema tipicamente romantico, come insito nell'essere dell'uomo e del poeta Cernuda. Prigione, mura, sono i termini che il critico indica quali ostacoli fisici e, al contempo, strutture sineddochiche di impedimenti dell'animo e della creatività del poeta.

¹⁵¹ Di una simile suggestione determinata dalla figura di Hölderlin, e in particolare dalla poesia hölderliniana che lo stesso Cernuda tradusse, *Hälfte des Lebens*, parla anche il poeta italiano Andrea Zanzotto, il quale fa riferimento ad una patologia ossessiva generatasi in lui a seguito dell'influenza hölderliniana, in Zanzotto, Andrea, *Con Hölderlin, una leggenda*, in Hölderlin, Friedrich, Reitani, Luigi (ed.) *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori, 2001: IX-XXIV, p. XXI, in questi termini: «Dopo i trent'anni ebbi una crisi nervosa violentissima, in cui entravano ragioni affettive. [...] scattava in me il fatato suono di *Metà della vita*, *Hälfte des Lebens*, che sentii mio, personale, fino quasi a sviluppare-come mi disse uno psicanalista-una specie di Hölderlin-fobia impropria».

¹⁵² Reitani, Luigi, *Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, in “Il Veltro”, a. XLIX, n. 4-6, luglio-dicembre 2005: 195. Pujante 2004 apporta il proprio commento nel dire: «Cernuda se identificó con el Hölderlin que opone la hermosura de la naturaleza a la horrible vulgaridad humana, con el Hölderlin que comprende la eternidad de los mitos paganos, donde se simbolizan el amor, la belleza, la poesía y todos los grandes impulsos que mueven al mundo, buscando su eco en la actualidad; se identificó con el Hölderlin tocado por la mano de los dioses, distinto entre iguales, incapaz de someterse a las reglas sociales. [...] Pero además Cernuda aprendió o percibió en Hölderlin la posibilidad de ir hacia un verso de tono personal, [...] aprendió a tener la capacidad de unir la grandeza de la cultura griega con una expresión popular, y sobre todo supo aprender el aliento de la escritura de largos poemas, poemas donde el pensamiento se hace poesía».

4 CERNUDA EREDE DEL ROMANTICISMO INGLESE: ANALISI COMPARATIVA DA WILLIAM WORDSWORTH E WILLIAM BLAKE

“The Child is father of the Man”¹
(My Heart Leaps Up)
W. Wordsworth

“There Exist in that Eternal World”²
(A Vision of the Last Judgment)
W. Blake

4.1 Introduzione

La traduzione da poeti tedeschi, pur rappresentando un'esperienza importante per la formazione e il percorso di crescita cernudiani, si configura come momento di passaggio, viatico per il successivo più maturo approdo alla conoscenza dei poeti romantici inglesi.

Se anche gli spunti culturali di matrice tedesca sortiscono l'interesse per la cultura classica, di cui Cernuda aveva scarsa conoscenza e che vedeva riflessi nel classicismo, in particolare della poesia di Hölderlin, sarà l'approdo all'ambito culturale inglese a determinare quell' "attrazione di contrari" che il poeta sivigliano considerò essenziale al vivere³. Del resto, da sempre il poeta spagnolo riconosceva certa superiorità culturale al mondo anglosassone. A tal proposito osservava: «pocos extranjeros, sobre todo los de países meridionales, dejan de experimentar en Inglaterra cierta humillación del inglés sobre sí mismo y sobre el contorno, ante sus maneras, naturalmente tan delicadas, que muestra, por contraste, la tosquedad, la rudeza de las nuestras. Inglaterra es el país más civilizado que conozco, aquel donde la palabra civilización alcanzó su sentido pleno. Ante esa superioridad no hay sino someterse, y aprender de ella, o irse»⁴.

La conoscenza della poesia tedesca fa quindi da preludio al successivo passaggio definitivo, geografico ed artistico, in Inghilterra. Qui approderà per una seconda volta, che sarà anche di definitivo addio alla Spagna, in gennaio del 1939. Questa rappresenterà sempre per Cernuda l'esperienza culturale più formativa, a proposito della quale dirà: «Si no hubiese regresado, aprendiendo la lengua inglesa y, en lo posible, a conocer el país, me faltaría la experiencia más

¹ Wordsworth, William, Hutchinson, T. (ed.), *The poems of Wordsworth*, London, Oxford University Press, 1926.

² Blake, William, Ostriker, Alicia (ed.), *The complete poems*, London, Penguin, 1977.

³ In *Historial de un libro*, Cernuda 1960: 258 riporta: «No conocía Inglaterra, aunque fuera país que desde mi niñez me interesó, sin duda por esa atracción de contrarios que tan necesaria es en la vida, ya que la tensión entre ellos resulta, al menos para mí, fructífera: mi sur nativo necesitaba del norte, para completarme».

⁴ Ibidem.

considerable de mis años maduros. La estancia en Inglaterra corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción»⁵. Un aspetto fondamentale della prospettiva culturale inglese sulla poesia che Cernuda apprezzava rispetto a quella spagnola e francese, consisteva nell'evitamento degli eccessi dell'ornato, come osserva in *Historial de un libro*: «Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba, como en aquellos epigramas admirables de la antología griega»⁶.

E se Petrelli si riferisce al “distanziamento”⁷, che si determina anche attraverso la traduzione, come ad una possibilità di ricerca di autoidentificazione, secondo quanto dice anche M.Zambrano⁸, tale identificazione in Cernuda si determina sì con i poeti romantici inglesi, ma in particolare con W.Wordsworth.

L'esperienza culturale di confronto con la poesia tedesca sarebbe stata una proficua sperimentazione momentanea, anche perché Cernuda non visse in paesi di lingua tedesca. Si trattava di un'esperienza il cui rilievo è essenzialmente artistico, al contempo di legame e di distanziamento tra gli eccessi formali della poesia francese, che Cernuda stesso ripudiava dopo averli a lungo frequentati, e la più matura poesia inglese, rigorosa ed essenziale.

Si è detto che Luis Cernuda, come tanti suoi contemporanei nella contingenza storica della guerra civile e della dittatura franchista, si ritrova in una situazione di “deprivazione identitaria”, di “negazione del proprio essere storico”, con un'identità nazionale e, anche per conseguenza degli stravolgimenti storico-politici, di “negazione del proprio essere” sul piano ontologico in quanto la circostanza storica vede la piena alienazione dei diritti civili, a lui non riconosciuti anche a causa del proprio orientamento sessuale. Il poeta sul piano personale, la Spagna a livello nazionale, si trovano alla ricerca di una adeguata condizione identitaria. Tale ricerca, predisposta dalle generazioni di intellettuali precedenti e lungamente elaborata, culmina con la Generación del '27 quando, anche con il sacrificio intellettuale di molti, si consuma la nemesi storica che studiosi e protagonisti dell'epoca come María Zambrano⁹ sembrano predire. Si prepara così, sul piano

⁵ Ivi: 259.

⁶ Ivi: 261.

⁷ Petrelli, Micla 2009: 18.

⁸ Zambrano 2000: 67.

⁹2000: 66 M.Zambrano osserva che «se per un verso la Spagna vuole risvegliarsi, riappropriandosi di una identità nazionale, per l'altro desidera solo porre fine all'isolamento, come scrive María Zambrano, a quel “sentimento di essere vittime di un'ingiustizia storica, di essere i dannati dell'Europa”, che ne aveva segnato il lento decadimento».

culturale, il riscatto da una condizione di lungo patimento. E in non pochi casi lo scontro tra l'anelito libertario e le storiche difficoltà oggettive condurrà alla soluzione dell'esilio.

In tal senso l'esperienza cernudia assume valore esemplare, secondo quanto osserva Petrelli nel dire: «Non di rado l'esigenza di riaffermare l'identità spagnola, regionale, linguistica e umana, deve venire a patti con la scelta dell'esilio, spesso volontario, e dell'allontanamento, in alcuni casi definitivo»¹⁰. Si tratta, pertanto, di: «esperienze di “presa di distanza” in cui la scoperta dell'alterità muove da una negazione. [...]. Identità dapprima negata, per poi essere talvolta soffertamente ricercata, nella sua forma più originaria, primigenia-forma ritenuta irrecuperabile nella madrepatria e ricostruita, attraverso la scoperta di una comune radice linguistica, nella terra dell' “altro”»¹¹.

Se è vero che l'esperienza di Cernuda è, nella sua circolarità, indicativa di un percorso di ritrovamento, tuttavia tale esemplificazione pare essere naturalmente contraddetta dalle teorizzazioni sulla distanza nella traduzione.

In base al criterio dell'identificazione nella distanza Cernuda, che non manifestò nel suo tortuoso peregrinare alcuna nostalgia verso la patria perduta se non in termini di “patria ideale”¹², consegue una condizione identitaria proprio nel riconoscimento del diverso da sé, dell'altro. L'identificazione nella distanza¹³, corrispondente al percorso di nuova nascita, che Zambrano denomina “desnacer”, si determina attraverso lo strumento di distanziamento e gnoseologico, noetico, della traduzione, dai poeti di lingua inglese, di cui William Wordsworth è il rappresentante più immediato.

Il riferimento ai poeti romantici come esempi da imitare vale non solo per l'interesse destato dalle tematiche affrontate¹⁴, che per Cernuda sono motivi consueti e familiari. Ma anche per l'esempio di innovazione e modernità sul piano formale, con l'introduzione di tecniche versificatorie e di svariati espedienti formali che conferiscono una asciutta espressività alla parola poetica. Hamer osserva che «The Romantic poets brought fresh life into the trochaic as into other forms of verse»¹⁵. In particolare il verso trocaico divenne sistema di misura preferito per l'espressione di certi contenuti. Grande impiego ne fece Blake, per cui ancora Hamer osserva: «The trochaic metre, with its simple strongly marked rhythm, is the chief technical means by which Blake

¹⁰ Petrelli 2009: 23.

¹¹ Ibidem.

¹² Matas Caballero 2005: 5-8 presenta il concetto di “patria imposible”.

¹³ Cfr. Petrelli 2009: 25.

¹⁴ A tal riguardo è possibile citare Blanch, Antonio 1976: 80, che osserva: «hay que reconocer que esta vuelta al sentimiento no fue algo inesperado ya que todos los poetas de la literatura pura poseían de forma más o menos contenida un cierto grado de romanticismo sincero; romanticismo que no significa ya un desahogar el alma por el sentimentalismo y la grandilocuencia, sino-como pensaba ya Stendhal-una manera de sentir espiritualmente la realidad».

¹⁵ Hamer 1969: 240.

obtains his characteristic infantine effect, and gives the impression of speaking through the lips of a child»¹⁶.

Cernuda si dedicherà alla traduzione dall'inglese a partire dal 1938, ma anche in questo caso la sua opera ha diversi predecessori¹⁷. I poeti romantici inglesi da cui traduce sono vari. Il presente lavoro analizza la restituzione in spagnolo di poemi sparsi, selezionati in base a criteri svariati, di assimilazione ad una vocazione poetica condivisa, al fine di dimostrare i termini dell'identificazione con le fonti e di una personale etica traduttoria.

4.2 William Wordsworth: specularità di un'esistenza

Il poeta romantico inglese nato nel 1770 nel Cumberland e morto nel 1850, visse in un periodo di grandi stravolgimenti a livello nazionale, ma che coinvolgevano l'intera Europa. Trascorse lunghi periodi in Francia, come anche in Svizzera, e fu profondamente toccato dall'evento della Rivoluzione francese, dall'avvento di Napoleone e dall'esperienza, umana e personale, vissuta nella regione del Lake District, zona felice per la bellezza naturalistica, ma infelice per il destino che l'industrializzazione decretò per i contadini immiseriti dalle espropriazioni e dallo sconvolgimento nei pacifici ritmi vitali. Tutto il suo personale vissuto sarà più tardi trasfuso in quella che si configura quale sorta di "autobiografia poetica", il *Prelude*, pubblicato dopo la morte del poeta nel 1850, indirizzato all'amico e collaboratore William Coleridge. La finalità dell'opera è indicata dall'autore stesso, che racconta come fu realizzata «in order to give an account of the growth of his mind», con la esplicita finalità di offrire un resoconto della propria crescita personale. È l'atto testimoniale della identificazione tra vita ed opera del poeta-filosofo inglese, che definisce i limiti dell'esistenza del poeta.

¹⁶ Ivi: 242. Tuttavia, la misura versale più comune della canzone blakiana è la quartina di "sevens" a rima incrociata che si ritrova nel poema d'introduzione dei *Songs of Innocence*. Grande uso del verso trocaico fece anche Wordsworth, di cui Hamer: 244 dice: «who was an ingenious contriver of new stanza forms out of well-known line-units, used a number of combinations of the trochaic four-foot».

¹⁷ All'inizio del XX secolo cominciano ad esser pubblicate una serie di antologie di poesia inglese tradotta. Gallego Roca, M., *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1996 è uno studio sulla traduzione e le antologie che si pubblicano in Spagna, in particolare nel periodo dal 1909 al 1936, in cui l'autore si sofferma sul ruolo di integrazione culturale svolto dalla traduzione poetica. Proprio la circolazione di tali antologie costituiva uno stimolo per poeti e traduttori a cimentarsi nel rendere fruibili prodotti letterari non immediatamente trasferibili in Spagna in lingua inglese. Compare quindi l'antologia *Del cercado ajeno* di Enrique Díez-Canedo, Madrid, 1907, che include poesia inglese, ma anche francese, italiana, portoghese e giapponese. Nel 1910 lo stesso E. Díez-Canedo pubblica, questa volta fuori dalla Spagna, un'altra antologia di poesia in traduzione, *Imágenes (Versiones poéticas)*, Parigi, che include una selezione di poeti di diverse nazionalità, del XIX secolo e dei primi anni del XX. È degli anni tra il 1915 e 1924 la pubblicazione della prima antologia di poesia tradotta solo inglese, curata da Miguel Sánchez Pesquera, dal titolo *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, pubblicata a Madrid. Nel 1918 è la volta de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, a cura di Fernando Maristany, con prologo di E. Díez-Canedo.

Al 1919 risale l'antologia di testi poetici inglesi selezionati da Salvador de Madariaga, dal titolo *Manejo de poesías inglesas*, anch'essa pubblicata fuori dalla Spagna, a Cardiff (Galles). L'antologia include, tra gli altri, sonetti di Shakespeare, Milton, poemi di Blake, Wordsworth, Lord Byron. Al 1945 risale la prima antologia bilingue, di Marià Manent, dal titolo *La poesía inglesa*, che include poesia inglese dalla metà del XVIII alla fine del XIX secolo, a cui è seguita la pubblicazione di varie altre antologie.

Nel *Prelude* si intravede la rilettura critica di due costanti tematiche della sua scrittura, l'esperienza formativa e il periodo trascorso in Francia in coincidenza con la Rivoluzione francese, e l'esperienza politica attivamente vissuta. Da quest'ultima fase, determinante nella definizione delle scelte ideologiche, derivò un sentimento che si rivelerà una costante della propria esistenza, e baricentro della personale produzione poetica, il sentimento di disinganno dolorosamente vissuto per il fallimento degli ideali libertari della rivoluzione stessa. Si tratta dell'evento storico e personale responsabile della inevitabile cesura nella vita del poeta. Che in quegli anni si era avvicinato ai liberali a Cambridge, di cui condivideva gli ideali¹⁸. Tanto che può essere considerato come un Girondino esiliato. Il ritorno di Wordsworth in Inghilterra prospettava una nuova situazione, dato che Francia e Inghilterra si trovavano in guerra. Per qualche tempo continuò ad essere fedele ai *leader* girondini di Francia, sebbene ciò significasse essere additato come giacobino, e quindi come rivoluzionario estremista. Ma, a seguito degli ultimi svolgimenti in Francia, cui assistette nel suo viaggio del 1802, dall'iniziale appoggio offerto ai *Whigs*, l'avvento del despota francese, Napoleone, visto quale reale minaccia alle libertà costituzionali, passò a supportare i *Tories*, che continuavano la loro battaglia contro l'usurpatore. L'incoronazione di Napoleone nel 1804 destò grande sdegno nel poeta, che considerò il tradimento verso i nazionalisti spagnoli, dandone eco nella propria poesia¹⁹. L'impegno poetico dedicato al tema della libertà e dell'indipendenza viene approfondito attraverso una serie di poemi originati da contingenze storiche specifiche, e che, nella raccolta dei *Poetical Works* occupano uno spazio abbastanza ampio, essendo in tutto quarantasei poemi di ampiezza variabile. La successiva esperienza di vita nel *Lake District*, che, ben presto, da luogo reale e sede di vicende interne dettate dal mutare dei tempi e dall'avvento della rivoluzione industriale, diventerà idealizzato luogo dell'anima, alimenterà la speculazione filosofica del poeta, che continuerà nella strenua difesa dei principi che aveva a lungo sostenuto, e che finiscono con l'identificarsi nella ideale ricostruzione di una anelata patria repubblicana.

Della raccolta sulle tematiche libertarie, R.Zoellner Wendorf²⁰, individua dodici poemi in cui Wordsworth menziona la Spagna ed il Paese Basco, partecipando con il proprio canto alla glorificazione degli ideali libertari che vi riconosce, benché, come la stessa autrice aggiunge, non li ebbe mai visitati. L'attenzione del romantico inglese verso i fatti di Spagna, in particolare negli anni dell'avanzamento napoleonico, è dettata da motivi storici e dalla rappresentazione delle personali convinzioni politiche.

¹⁸L'Inghilterra era considerata in quell'epoca come paese rivoluzionario per antonomasia dacché «the English had remove the head of a king as early as 1649, and the Glorious Revolution of 1688 could be interpreted as an example of Rousseau's "general will" of the people triumphing over the Divine Right of Kings», secondo quanto commenta J.Purkis 1970: 19.

¹⁹La produzione patriottica di W.Wordsworth comprende anche tre sonetti in difesa della libertà dell'Italia.

²⁰1988.

Dal sommario resoconto biografico del poeta inglese si evince quanto le contingenze storiche dell'epoca in cui si svolge l'esistenza di Wordsworth, siano comparabili con il periodo storico spagnolo, ma anche europeo, in cui si dispiega la vita e l'opera di Cernuda. E, come per il primo il conflitto esterno, e poi nazionale ed universale, diventa particolare, così per l'altro, il ricorso storico determina una simile introiezione ed individualizzazione della vicenda storica comune. Ma, non solo la vita pubblica del poeta è funestata da diverse delusioni, sono anche le coincidenze che riguardano più propriamente l'ambito privato e familiare che si sottopongono facilmente ad una lettura di similarità, tanto che si può considerare l'esperienza di vita del primo come speculare riproposta dell'esperienza dell'altro. Alcuni lutti familiari, la problematica vita sentimentale e matrimoniale, la riconosciuta insofferenza verso certe convenzioni, indussero il poeta inglese a formulare le proprie convinzioni di ripudio dei rapporti familiari, della fede cristiana, dell'istituzione della famiglia e del matrimonio. Punti questi di una ideologia che nell'ambito della vita civile è oggetto di approvazione e condivisione da parte di chi, come Cernuda, si avvicinò alla lettura delle sue opere. A cui si accosta la contemporanea accettazione di una simile impostazione teoretica del proprio credo poetico.

Ed è proprio a Wordsworth, nelle riflessioni del “Pensamiento poético”, commentario in prosa su diversi poeti in cui il nostro si riconobbe, che Cernuda dedica le più accurate osservazioni. Quasi riconoscendo, entusiasticamente, una possibilità di identificazione al di fuori della solitaria ed introiettata meditazione su se stesso. Già nella *Prefacio* sottolinea alcuni aspetti delle scelte poetiche wordsworthiane nel considerare come fosse stato, il poeta del *Lake District*, il primo tra i Romantici inglesi a soffermarsi sulla solitudine, quale tema personale, ma anche quale fondamentale argomento funzionale alla difesa sociale e di sostenute passioni politiche. Ed è proprio in lui, nella sua esperienza di vita e nell'impegno creativo, laddove vede configurarsi in modo eccelso l'aspetto poetico dell'introspezione personale e la dedizione sul piano della difesa di inalienabili principi comuni. Ne dice infatti che «el mismo Wordsworth, que aparecía entonces como la cima del esfuerzo imaginativo de todo un siglo, traza la figura del *Wanderer*, ... siendo el primero en haber fijado su atención sobre el mundo de las excepciones humanas»²¹. L'interesse per le difficoltà vissute da determinate fasce sociali in ambito nazionale da parte di Wordsworth divenne una costante ideologica e poetica, che lo avvicinò all'osservazione del modo in cui mali come l'indigenza, diffusa sul territorio nazionale, e la malattia mentale, non venissero dovutamente affrontate, spesso in nome di principi di profitto più alti dettati dalle necessità dell'industrializzazione. Nel capitolo dell'opera critica cernudiana dedicato al poeta inglese, l'*incipit* lo ritrae con entusiastiche parole di ammirazione: «No es William Wordsworth [...] poeta conocido fuera de su tierra, lo cual resulta tanto más chocante cuando que el encanto y el poder de sus versos

²¹ L.Cernuda 1986: 22.

mejores no tienen equivalencia en ninguna otra poesía europea»²². La *peregrinatio* e l'esilio divengono motivo centrale in Wordsworth che, animato dai principi rivoluzionari, deluso dinanzi al loro tragico fallimento, ma ancora sostenendo l'impegno libertario, fu costretto a ritornare in patria. E, di conseguenza, a rivedere le proprie scelte politiche. Si potrebbe a ragione dire che l'incontro di Cernuda con il maggiore poeta-filosofo del *District Lake* sia stato ineluttabile, se si riflette sul principio dicotomico da cui si diparte la speculazione filosofica di Wordsworth. Che ha origine, come per Cernuda, nel paradossale e lacerante contrasto, avvertito dal poeta, tra la personale visione della realtà e l'oggettivo manifestarsi della stessa, negli aspetti problematici introdotti dalla società industrializzata. Per cui il coinvolgimento panteistico nella natura, che occupa parte dell'approfondimento poetico wordsworthiano, rappresenta l'illusorio strumento di fuga di quel vissuto rifiutato. Tutto ciò trova elementi di rappresentazione nella condensazione del contrasto attraverso la figura di parola che, assieme alla personificazione, è altamente rivelatrice della personalità del poeta britannico, l'ossimoro. E la contraddizione in termini conferisce tutto il drammatico struggimento che in una lirica dal tono prosastico e votata alla condensazione sintattica si intende trasmettere, in Wordsworth come in Cernuda, agli uomini.

L'esperienza poetica wordsworthiana chiaramente si incunea in un nodo temporale centrale dell'eterno peregrinare di Cernuda, ed aprendo successivamente lo spiraglio ad un ventaglio di esperienze culturali inglesi in progressivo ampliamento. Incidendo così in una fase culmine, in cui le facoltà immaginifiche e creative del nostro sono profondamente impregnate della disillusione politica e privata, e grandemente condizionate dagli schemi teorici del pensiero romantico. Il che predispone all'immediato "riconoscimento" e ed alla condivisione di motivi nella poesia di Wordsworth in particolare e, come si vedrà, in un più ampio sedimento culturale.

4.3 Motivi di comunanza in William Wordsworth

Temporalmente l'avvicinamento a Wordsworth costituisce l'evento inaugurale dell'attività traduttoria del poeta spagnolo, che si era precedentemente dedicato alla traduzione, spesso a quattro mani, come si è visto, da poeti francesi e poi tedeschi. Il lavoro di creazione poetica, affiancato dagli studi di critica letteraria, è dunque completato dalla dedizione alla traduzione. Quasi un rituale iniziatico all'approccio traduttorio e critico della letteratura inglese è quello intrapreso da Cernuda, in cui consapevolmente il poeta andaluso si abbandona all'autoidentificazione nei motivi "vitali" e nei ritmi languidi e nostalgici del poeta del *Lake District*, nel quale ricercherà tracce della

²² Ivi: 35 Cernuda apprezza la "scoperta" della ricchezza morale ed estetica della poesia wordsworthiana, nascosta da una parvenza di semplicità. Pare che tra gli aspetti che erano fonte di entusiasmo poetico per Cernuda ci fosse proprio la contraddizione insita nell'evidenza dimessa nelle immagini, nei toni, e la profondità contenutistica, accessibile solo a pochi eletti.

filosofia morale²³ che mossero la sua coerente e moralmente integra esistenza. Ma, nella ricerca all'interno della vastità della produzione wordsworthiana, che tocca tematiche svariate, l'interesse del poeta spagnolo sarà di certo condizionato dalla contingenza del necessario più che imposto abbandono della propria patria, e dalle conseguenze che quell'evento dovette sortire sulla sua sensibilità. Per cui sarà indotto ad attingere, nel suo lavoro traduttorio dall'opera wordsworthiana, dalla raccolta di poemi libertari e patriottici che confessano, attraverso la "naturale" rievocazione storica²⁴, l'impossibile abiura del proprio sincero credo per la strenua difesa di quegli ideali tanto a lungo perseguiti.

Si è detto quanto simile fosse l'esperienza di vita di Cernuda con il poeta d'Oltremarica. La base di comunanza e di condivisione è da ricercarsi *in primis* in una simile impostazione filosofica di base empirica²⁵, e nella comune base epistemologica, che iscrive il fare poetico in un percorso conoscitivo. È noto che l'accesso alla poesia si determina sulla base del vissuto personale, considerando che la propria esperienza, trovando eco nelle attese dei lettori, induce all'accettazione ed alla condivisione di principi sostenuti. Se il punto di partenza per l'approccio poetico è la realtà fenomenica, anche l'accettazione della cultura straniera, da parte di Cernuda, si determina non in modo dogmatico ed aprioristico, ma a partire da una acuta disposizione critica. Ciò che conferma una uniformità di intenti e di aspetti procedurali tra produzione poetica e speculazione critica.

Altro punto epistemologico in comune è il concetto di immaginazione²⁶, che funziona altresì come principio conoscitivo. L'immaginazione è fondamento del processo di creazione poetica, consiste nell'essenza pensabile della realtà fenomenica, che lo spirito poetico, nel suo ruolo profetico, ha la facoltà di trasmettere agli uomini. Nella tradizione romantica inglese tale concetto assume variabili interpretative diverse. Se in Shelley e in Coleridge l'immaginazione viene assimilata all'idea di

²³P. De Man 1984: 85 definisce, a partire dall'opinione che L. Stephen, contemporaneo di W. Wordsworth, ne ebbe, il ruolo che W. Wordsworth svolse nel Romanticismo inglese, non come mero poeta, ma come filosofo nel dire: «he meant by philosopher something very different from what the term may conjure up today. He meant *moral* philosophy, the fact that Wordsworth's poetry was not just "a thing of beauty", an object of aesthetic pleasure, but that it also had the power to console, to edify, and to protect from anxieties that threaten life and reason».

²⁴Octavio Paz 1974 analizza il rapporto che l'opera letteraria instaura con i criteri di spazio e tempo. A tal proposito definisce il poema in tal modo: «El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura». Il rapporto che Cernuda uomo e poeta ha con il fluire temporale è ben presente a se stesso. Ed ivi: 27, quasi riprendendo il mito eliadiano dell'eterno ritorno, in un'interpretazione ciclica e non lineare del tempo, aggiunge: «La historia es una degradación del tiempo original, un lento pero inexorable proceso de decadencia que culmina en la muerte. El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera a fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera. Así, el futuro nos ofrece una doble imagen: es el fin de los tiempos y es su recomienzo, es la degradación del pasado arquetípico y es su resurrección». Sono compendiati qui i presupposti filosofici che spiegano il riproporsi, sul piano storico e letterario, di accadimenti simili, come nella biografia del poeta andaluso e del poeta britannico.

²⁵Entrambi basano la propria idea di conoscenza a partire dai principi lockiani e humiani che lo stesso Cernuda nello studio critico di *Pensamiento poético* commenta. G. Insausti 2000: 11 ritiene che «este talante empírico excluye de principio todo planteamiento apriorístico y opta por un saber a posteriori: un reconocimiento de la experiencia como fuente y fundamento e incluso como requisito para la especulación».

²⁶ Ivi: 149 G. Insausti nota che «"imaginación" es tal vez la palabra más repetida en la primera parte de *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*».

ordine e di “connessione umana”²⁷, definendo così l'essenza stessa della realtà che diversamente sarebbe inconoscibile²⁸, per Wordsworth essa «consiste precisamente en la incorporación del sujeto a la naturaleza»²⁹. Costituisce di fatto il tramite di integrazione, è essa stessa evento di trasmissione in quel processo panteistico che accomuna la poesia del romantico inglese e del neoromantico spagnolo.

Si è detto della predilezione che Cernuda manifestò per gli ingegni romantici inglesi, per la condivisione che con questi in generale professò dei principi filosofici ed etici. E non furono solo le comuni basi classiche della formazione culturale, quanto le basi ideologico-politiche, a decretare l'“inderogabile” elezione della poesia inglese da parte del savigliano nelle proprie letture critiche. Così, di Shelley considerò apprezzabile il suo idealismo ottimistico nell'immaginare, nell'Inghilterra dell'industrializzazione, un futuro senza differenze di casta, di Byron apprezzò il rifiuto di aderire a certe norme della morale convenzionale, che gli guadagnarono l'appellativo di ribelle; e di Wordsworth dovette in particolar modo ammirare quella empatia che il “poeta-filosofo” manifestò verso il povero con il quale sentiva di condividere la sua solitudine³⁰. Il *trait d'union* che si istituisce con i risultati dell'impegno lirico wordsworthiano, è la trattazione del motivo condiviso dell'esilio³¹, di evidente matrice biografica per entrambi. Benché tale motivo sia stato indicato come proprio della poesia di Cernuda, dal quale una serie di temi esistenziali e di vissuto poetico si dipartono, il legame con il romantico inglese si intravede anche nella elezione dell'argomento patriottico in funzione della trattazione degli ideali libertari. Aspetti che in Wordsworth non appaiono come temi solamente episodici, ma permeano, anche nelle varianti tematiche d'arrivo di una democrazia idealizzata, gran parte del suo sentire. Così pure per Cernuda non è l'esilio motivo episodico, ma costante dolorosamente e compostamente accettata della propria esistenza. Diviene esso stesso, da processo fisico, temporalmente circoscritto, in quanto spostamento geografico, a interiore *peregrinatio*, a viaggio progressivamente diretto verso se stesso, nella contemporanea acquisizione contenutistica dalla fonte inglese. E simile dovette essere la condizione interiore di esiliato avvertita da Wordsworth, vistosi costretto ad abbandonare la Francia ed a rinnegare pubblicamente i principi politici che lo ispiravano, e che vide miseramente delusi. La *peregrinatio*, nella disillusa ricerca di una patria ideale, che dell'esilio è conseguenza, anche in Wordsworth funge da fattore generatore di

²⁷ Ivi: 183-84 il critico lo riporta come «ese “principio de síntesis” que recoge las imágenes inconexas que le proporcionan las facultades inferiores, para configurar una totalidad a la que quedan referidos todos los individuos».

²⁸ Ivi: 191 «la imaginación es no sólo la puerta para transgredir las fronteras de este mundo sino, sobre todo, lo que hace posible que haya mundo en absoluto, y no un confuso bullir de elementos inconexos».

²⁹ Ivi: 193.

³⁰ Cernuda 1986: 21-22.

³¹ È il tema che si ritiene qui funzionale alla coerenza esplicativa della presenza di Wordsworth nella poesia di Cernuda. Del quale è necessario considerare gli esili vissuti da entrambi i poeti, dovendo tener conto di quello che è stato individuato, da M. Ugarte 1986, come “esilio dell'anima”.

un viaggio dell'anima diretto alla ideale ricomposizione e stabilizzazione identitaria, alla ricerca di una possibile dimensione personale oltre che pubblica, che la catastrofe imperialistica e i regimi assolutistici avrebbero inevitabilmente annullato. Come ha considerato Emilio Barón³², a partire dal 1938, l'anno del suo allontanamento dalla Spagna, l'esilio è diventato il tema onnipresente nella poesia di Luis Cernuda, argomento sofferto che non lo abbandonerà mai, e la cui raggiunta consapevolezza inciderà ancor più sul suo rapporto oppositivo con la realtà circostante. Da cui la possibilità di inveramento dell'idea di patria e di appartenenza solo nella dimensione poetica. È, il viaggio, motore della capacità immaginifica del poeta perché, come in questo caso, mezzo di contatto interculturale, che stabilisce un nuovo inizio nella poesia cernudiana³³. Motivo dell'anima, assunto nell'ambito di una rilettura mitica³⁴, che ne consacra l'attingibilità da parte di due poeti, Wordsworth e Cernuda, distanti nel tempo, ma vicini nello spirito poetico.

Il 1937, anno di allontanamento a Glasgow, e poi il 1948, anno di spostamento a New York, sono di fatto le date di due cesure nella condizione esistenziale del poeta sivigliano, per cui individuano una fase anche nella produzione poetica che muove dalle traduzioni wordsworthiane ed in contemporanea con esse, attingendo al tema condiviso dell'esilio. Nella traduzione da Wordsworth Cernuda sperimenta un percorso di scrittura poetica che si configura come tragitto naturale della creazione poetica personale, in quanto prevede l'assunzione dell'esperienza di vita e la trasposizione in un ambito di attingimento mitico comune, in un passaggio dal "proprio particolare" all'universale. Nelle traduzioni da Wordsworth Cernuda applica questo stesso inconsueto percorso di allontanamento da sé e di generalizzazione, rintracciando non nelle proprie possibilità immaginifiche e creatrici, ma nella riproposizione di miti condivisi, l'elemento vivificante la propria poesia. C'è una certa uniformità contenutistica e stilistica tra i sonetti tradotti e certi componimenti raccolti in *Las nubes*, in particolare *Un español habla de su tierra*. È, quest'ultimo, un poema emblematico per l'evocazione del passato personale e della storia di Spagna, che rivivono nel ricordo, che è indicativo della coerenza stilistica ed estetica mantenuta dal poeta sivigliano nella scrittura poetica *mano sua* e nelle traduzioni dal poeta del *District Lake*. Il tono prosastico nello stile dichiarativo del titolo, l'asciuttezza sintattica nell'omissione di funtivi grammaticali e nelle enumerazioni sistematiche che emergono nel poema, conferiscono uniformità di intenti all'una ed

³² 2002: 193-202.

³³J.Matas Caballero 2005: 479 considera che «cuando el viaje se termina convirtiéndose en una necesidad y obligación vital en la obra poética de Cernuda es a partir de su definitivo exilio en 1938 y será, por lo tanto, desde *Las nubes* hasta *Desolación de la Quimera*, cuando el mito del viaje adquiere, tal vez, su mayor riqueza expresiva, es decir, en la poesía madura de Cernuda que será donde se centre esta reflexión».

³⁴La presenza del mito, non come mero tema incidentale, ma quale metodo condiviso di sublimazione del reale, aveva affascinato Cernuda sin dalle letture del poeta tedesco Hölderlin, le cui traduzioni erano dirette all'approfondimento dei miti greci. Tali aspetti della cultura holderliniana sono messi in relazione con la poetica cernudiana da Jordi Juliá, *Cernuda y Hölderlin: de la traducción a la forma poética*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), "Nostalgia de una patria imposible", Madrid, Akal, 2005, pp. 371-86.

all'altra produzione³⁵. Pertanto *Las nubes*, contemporanea alle traduzioni da Wordsworth, è una raccolta nucleare, perché, si è detto, l'esilio condiziona l'intera vita del poeta, nella quale si rispecchia la vita della propria nazione.

Fin qui la base filosofica comune. Ma l'analisi compositiva in funzione contrastiva permette di evincere una convergenza sia contenutistica sia formale nella produzione poetica dei due autori. Così, sul piano estetico, il criterio condiviso consiste nel ripudio dell'estetica neoclassica da parte di Wordsworth, percorso elettivo assimilabile a quello cernudiano, che rifiuterà l'accostamento al concettismo quale tratto distintivo generazionale³⁶. A tal proposito è di grande rilievo per le possibilità interpretative che dischiude, l'osservazione riportata da G.Insausti, il quale afferma: «el encuentro de Cernuda con el romanticismo inglés se traduce en *Las nubes* en el empleo del encabalgamiento con funciones rítmicas, en el paso de la metáfora como vertebración de todo el poema a un discurso que requiere de una musicalidad distinta»³⁷. Tali scelte, che egli dovette riconoscere come consueto materiale di costruzione formale già in Hölderlin, le ritrova, in un impiego sistematico, nel *blank verse* di Coleridge e di Wordsworth. E il ricorso non acritico al *blank verse* di Wordsworth dovette rappresentare per Cernuda uno strumento di distanziamento rispetto alla tradizione poetica francese³⁸.

Se dunque la condivisione del credo filosofico wordsworthiano è assicurata in Cernuda dalla simile esperienza di vita e dalle scelte ideologiche effettuate, anche il simile vissuto politico e la lotta sociale sostenuta inducono ad una immediata identificazione di esperienze³⁹. Pertanto, è proprio nell'adeguamento delle scelte linguistiche e formali che si possono riscontrare, pur nella similitudine, una serie ampia di espedienti traspositivi diversi e profondamente unicizzanti l'esperienza traduttiva del poeta spagnolo, e che rendono conto di uno stile personale costantemente preservato. A tal proposito, come Austin ha osservato, il linguaggio impiegato dal romantico inglese è molto ridotto sia nel vocabolario sia pure nella strutturazione frastica, essendo ciò associato alla omissione di tutto quanto rimanda alle norme di strutturazione strofica e dell'organizzazione ritmica

³⁵ Utile a riguardo è la lettura del poema raccolto in *Las nubes*. Cfr. P.Silver 1997.

³⁶ Il rifiuto cernudiano dell'ampollosità barocca costituisce un elemento di comunanza con la lirica inglese. G.Insausti 2000: 38 riporta che «los ingleses le parecían carentes de ese ornato verbal que españoles y franceses habían convertido en la razón de ser de la poesía».

³⁷ Ivi: 39.

³⁸ La precisazione di G.Insausti ivi: 39 a riguardo è ampiamente esplicativa: «el contrapunto o divergencia entre las unidades métrica y gramatical, entre el verso y la frase, ofrecían un ritmo y una sonoridad distintas de las que se observan en la tradición francesa incluso en Rimbaud o el surrealismo, cuyos versículos siguen ostentando esa plenitud coincidente con la oración gramatical».

³⁹ Il *Wanderer*, una delle simboliche immagini poetiche che più frequentemente ricorrono, e consapevolmente, nella poesia di entrambi, come il poeta savigliano 1986 osserva nelle sue pagine di critica.

proprie dello scrivere poesia che non fossero le sole della rima e del metro⁴⁰. È, quella scelta da Wordsworth, una risoluzione che rischia di banalizzare, nella “naturale”, per nulla edulcorata e raffinata resa testuale, il profondo messaggio personale che intende mediare. Nel poeta britannico è frequente l'impiego di nomi astratti, di scelte verbali specifiche e meditate, scelte aggettivali abbastanza elementari, che F.Austin definisce “ordinarie”⁴¹. Anche la sintassi appare molto limitata, con minime possibilità di varianza, per cui è frequente l'impiego di frasi brevi, con abbondanza di “prosastiche” relative, ed in generale il ricorso alla struttura frasale paratattica⁴². È noto altresì come spesso il poeta inglese ricorra alla struttura latina della frase, con posizione clausurale del verbo, fattore questo che rimanda alla sua formazione classica.

L'impostazione culturale classica si riconosce come tratto distintivo anche in Cernuda, che ne fa un sapiente impiego funzionale al controllo emotivo, perseguito nel testo poetico mediante il ricorso ad espedienti formali vari, tra cui, si vedrà, c'è la punteggiatura. Un aspetto parziale di tale orientamento Cernuda lo individuava nel fare poetico wordsworthiano. La convinzione che il metro in poesia funziona come elemento formale equilibrante, come *mensura, animae rerum* diremmo, misura delle cose che attengono all'ambito delle emozioni, diviene concetto ampiamente condiviso da Cernuda. Anche se, abbastanza semplicisticamente, Wordsworth riteneva il metro come unico elemento di distinzione del verso rispetto alla prosa, attribuendogli così una funzionalità puramente meccanica. Per cui tale aspetto dovette individuarlo Cernuda già in Bécquer, e condividerlo come elemento, non solo formale, di riproposta poetica futura⁴³.

Si è inteso commentare la coincidenza di aspetti di ampia tradizione classica insieme nella poesia cernudiana e wordsworthiana, indicati come *peregrinatio*, sul piano storico-biografico, *consolatio*, sul piano ermeneutico-filosofico, ed il concetto di *mensura*, sul piano estetico-formale. Gli uni e l'altro essendo motivi biografici e principi ontologici di ampia e determinante

⁴⁰ Lo stile di Wordsworth pare nudo, è il modo in cui lo definisce F.Austin 1989: 67 nel dire: «Wordsworth uses both diction and syntax in such a new and bold manner that it sometimes hovers on the borders of collapse into the ludicrous even today».

⁴¹ Ivi: 16 Austin analizza il linguaggio wordsworthiano in questi termini: «The abstract nouns that are found usually denote commonly felt emotions such as grief and patience. Verbs are generally less forceful than nouns and there is frequent use of grammatical or lexically empty verbs like the verb *to be* and verbs denoting states rather than actions. ... Adjectives are on the whole rather conventional and commonplace. Examples are *comely; fair; sad; happy; and lovely*. Because of their very ordinariness, Wordsworth can use them to good effect by stepping only very slightly outside his usual run».

⁴² Ivi: 17 «Most clauses are short, running to two lines and most, and the lines also are short, consisting mainly of eighth syllables. Just a few clauses, in certain poems, are longer. Most clauses are self-contained sentences or if linked to another clause in a clause complex are joined by a co-ordinate conjunction, such as *but; for* or, most usual, *and*. Subordinate clauses are few and such as do exist are restricted to the simpler *if* and *when* type».

⁴³ O.Paz 1974: 17 in riferimento ai canoni estetici, in generale ritiene che «En la historia de la poesía de Occidente el culto a lo nuevo, el amor por las novedades, aparece con una regularidad que no me atrevo a llamar cíclica pero que tampoco es casual. Hay épocas en que el ideal estético consiste en la imitación de los antiguos; hay otras en que se exalta la novedad y la sorpresa».

condivisione. Benché l'ultimo punto di convergenza, sul piano formale, individuato nel principio di “misura”, possa dirsi concetto cernudiano e romantico di ascendenza bécqueriana.

4.4 Le traduzioni inglesi⁴⁴

L'importanza dell'impegno dei poeti del gruppo in tale ambito culturale è riconosciuta nella funzione innovatrice e di apertura che l'attività traduttiva in generale ebbe in quella contingenza storica, per cui «sin duda contribuyó a abrir nuevos horizontes a los lectores españoles, a difundir la obra de importantes autores de la poesía universal, a establecer contactos con muchos de ellos, así como a enriquecer su propia escritura con aportaciones diferentes de las de la tradición española»⁴⁵. Si manifestò, da quanto è possibile arguire anche dalla dedizione alla traduzione da altre lingue europee, come un aspetto dell'ampliamento in prospettiva europeistica di voci colte, in taluni casi altrimenti arretrate all'ambito nazionale. E, coerentemente con l'operato dei propri maestri, anche Cernuda vi si dedicò, ed in modo particolarmente proficuo, nell'avvicinamento alla realtà anglosassone.

L'attività traduttiva probabilmente dovette essere interpretata da Cernuda come integrante l'attività poetica. Non gli fu estraneo il concetto che dell'impiego della traduzione per nulla accidentale e venale ebbe Jiménez. Aspetto che di certo condivise. Mai dovette intenderla come lavoro mercenario, ma sempre come percorso conoscitivo. Come il suo ritrarsi introspettivo era mitigato dalla personale intenzione della poesia quale mezzo ed atto di comunicazione, così la traduzione funge, strumentalmente, da ponte di connessione e di contatto tra ambiti culturali dissimili e, sul piano gnoseologico, da “metodo conoscitivo” ed autoconoscitivo, processo che simultaneamente implica l'avvicinamento all'altro da sé ed un conseguente rivolgersi a se stesso, in un arricchente continuo processo di autoanalisi. Che Cernuda fosse interessato alla sperimentazione, mediata anche attraverso la conoscenza della produzione poetica altrui, e raggiunta nella forzatura dei limiti imposti dalle restrizioni dettate dal codice linguistico e dalle regolarità ritmiche non sempre trasponibili, lo dichiara egli stesso, in stralci della personale testimonianza biografica che fornisce in *Historial de un libro*. Considerava infatti, già a proposito della traduzione da Hölderlin, che «Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no

⁴⁴ Non è entusiastica, ma ironica, la prospettiva sulla traduzione che O.Paz, ivi: 121 esprime in una sezione del suo saggio in cui osserva: «La historia de cada literatura y de cada arte, la historia de cada cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imita y cambian a aquello que se imita; las segundas son estériles. La imitación española del siglo XVIII pertenece a la segunda clase».

⁴⁵ È l'opinione apposta a conclusione della presentazione del lavoro traduttivo della *Generación del '27* contenuto in Munárriz 2008: 102-03.

sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética»⁴⁶. La traduzione da fonti germaniche evidentemente rappresenta una possibilità di esercizio sperimentale, una attività arricchente e conoscitiva, attraverso la quale si definiscono i confini, sempre più esili ed orientati ad una graduale condensazione, alla cui ricerca Cernuda poeta sembra esser proteso a partire da un momento di definitiva scissione nella sua opera. E che si definiscono in innovative possibilità di creazione verbale e di personalizzazione ritmica che al poeta, novello creatore, sono concesse⁴⁷.

Alcune traduzioni holderliniane furono lavori di collaborazione, come del resto lo saranno le traduzioni dei due sonetti wordsworthiani del 1938. Il periodo che in tal senso interessò Cernuda alla produzione poetica inglese fu abbastanza ampio, percorso che, cominciato durante il soggiorno d'esilio tra il 1938 e il 1947, continuò poi anche negli anni successivi trascorsi negli Stati Uniti⁴⁸.

Si tratta, in questo caso, di collaborazioni con Stanley Richardson, a cui seguono le più numerose traduzioni da William Blake, da John Keats e da W.B. Yeats, oltre che le impegnative versioni da Shakespeare.

Attività considerata come faticosa, quella della traduzione, ma attraverso cui si esprime la funzione del poeta, quella creatrice, in un processo di rilettura che non è statico, ma polimorfico, distribuito in un flusso continuo, in quanto accompagna la crescita poetica⁴⁹ di Cernuda. È soggetto infatti a riorientamenti dalla iniziale scelta di tradurre, su suggerimento di Salinas, i poeti surrealisti francesi, ad iniziare da Paul Éluard.

Tale proficua dedizione si associa all'impegno poetico in un periodo di cambiamento nella vita personale, punteggiata da dolorosi distacchi. Le modalità in cui Cernuda poté derivare un insegnamento vitale per la propria produzione poetica sono sottolineati da F. Arena-Dolz e L. Pérez Rondán, i quali considerano che «conocer con mayor profundidad la faceta de Cernuda como traductor poético nos puede ayudar a entender mejor su obra, ya que su estilo se manifiesta en las traducciones de autores franceses [...], alemanes [...], y más tarde ingleses [...] y, por otro lado, la temática e incluso las figuras de dicción de las tradiciones poéticas de las obras que tradujo son frecuentes en su obra»⁵⁰. Per il poeta sivigliano, del resto, tutto quanto attiene alla propria creazione letteraria rimanda ad un percorso di ritorno a se stesso, ad un processo, si è detto, di approfondimento conoscitivo che si mantiene in piena coerenza con i principi compositivi assunti.

⁴⁶ B. Dietz 1995: 285.

⁴⁷ Su tale interpretazione dell'attività poetica e sull'analogia tra linguaggio e mito si veda il paragrafo "El genio creador ante la sociedad carcelaria" in C. Zegarra 2007: 76-80; si consideri altresì M. Cárdenas 1980.

⁴⁸ Relativamente a questo argomento si considerino gli studi di Londero 1992 e Barón 2002.

⁴⁹ Sul ruolo della traduzione nella formazione poetica di Cernuda si consideri almeno F. Ruiz Noguera 2005 e Dietz 1979.

⁵⁰ Francisco Arena-Dolz-Laura Pérez Rondán, *Poesía, metafísica y traducción: Cernuda y Andrew Marvell a propósito de "The definition of love"*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), "Nostalgia de una patria imposible", Madrid, Akal, 2005, pp. 537-49.

E tale criterio sembra ancor più valido se si considera l'imponenza dell'esperienza traduttoria inglese nel suo complesso, come anche, in particolar modo, se ci si sofferma sull'argomento di ognuno dei due sonetti che Cernuda tradusse da Wordsworth. Sia perché entrambi, come si vedrà, vertono su di una tematica di base ideologico-politica, pertanto da ritenersi per definizione universale. Sia anche per la già avvenuta iscrizione di quelle tematiche in un ambito mitico, dunque valido per il comune attingimento letterario ed ideologico.

L'attenzione agli aspetti prosodici riveste un'importanza primaria per cui Enid Hamer stabilisce un confronto eloquente nel configurare l'arte di scrivere, come quella del parlare, come connaturate nell'uomo, per cui la cura di tali aspetti pare essenziale. Nella prefazione riflette: «A painter must know something of a colourman's chemistry; a sculptor cannot neglect the properties of stone and metal; a musician must school himself in the complex mathematics of harmony. But the poet's materials are more intimately a part of common life, the sounds of spoken words, and the laws for their manipulation are instinctive»⁵¹.

4.5 I poemi tradotti: lezioni varianti di un simile sentire

È stata menzionata la particolare rilevanza della fase poetica ed esistenziale di Luis Cernuda corrispondente alla raccolta *Las nubes*. E, quasi in contemporanea con la realizzazione di alcuni dei poemi della sezione, da più parti tale fase è stata individuata come punto focale dell'arte cernudiana, quando si svolge il breve impegno traduttivo dedicato alla produzione poetica wordsworthiana.

A ben vedere, l'individuazione di Cernuda come romantico⁵² implica la valutazione di diversi aspetti della sua poetica. Che, prima di decretare la similarità sul piano biografico e poetico con Wordsworth, definiscono la vicinanza con i diversi rappresentanti del romanticismo inglese. È corretto parlare di «estética compromisaria»⁵³ del romanticismo inglese, per non costituire l'impegno, civile e politico, un fattore episodico ed operante in un singolo ambito argomentale della lirica di ognuno, ma rappresentando piuttosto un tema trasversale, presupposto di un credo, di una ideologia, dalle molteplici confluenze epistemologiche. Pertanto, vengono assunte qui quali prolegomeni all'identificazione che su di un piano ideologico e spirituale tra il poeta spagnolo e quello britannico si intende avanzare, le parole dell'autorevole critico ispanico, Gabriel Insausti, che induce a profonde riflessioni nel dire: «Quizá lo más parecido en el romanticismo a las exigencias compromisarias de este siglo es la famosa declaración de Shelley de que los poetas son los profetas y legisladores “no reconocidos” de este mundo»⁵⁴. Tali considerazioni discoprono un aspetto

⁵¹ Hamer, Enid 1969: VII.

⁵² *Supra*: 3-4.

⁵³ G.Insausti 2000: 101. L'autore considera che «aparte de una serie de gestos biográficos [...], en general puede decirse que el impulso político se reduce en estos poetas a unos pocos textos [...]. Además, la actitud de rebeldía va a poseer con frecuencia unos rasgos mucho más antropológicos o teológicos que políticos».

⁵⁴ *Ibidem*.

scarsamente considerato della poesia cernudiana, benché sostanzialmente riconosciuto nella poesia romantica⁵⁵. La pregnanza ideologica della produzione cernudiana continua ad essere tra gli aspetti meno appariscenti ed immediatamente percepibili di parte dell'impegno poetico di Cernuda, anche perché la vena lirica non tocca in lui toni bellicistici, ma si dispiega in più pacati tratti consolatori⁵⁶. Una modalità che, come si vedrà, è possibile scorgere nella poesia cernudiana, e che, evidentemente, complica ed arricchisce di maggiore profondità, di un *pathos* religioso, una lirica che, pertanto, si conferma come profondamente introspettiva⁵⁷.

La comunione di intenti tra vita e poesia, tra Wordsworth e Cernuda, è, si direbbe, discretamente rivelata attraverso le parole con cui R.Zoellner Wendorf spiega l'essenza della poesia di tema politico e spagnolo del poeta inglese, consistente di dodici sonetti: «Estos sonetos pueden contribuir a demostrar que la visión que William Wordsworth tenía sobre los diferentes aspectos de la vida posee una extraordinaria coherencia. Ni el político ni el poeta discreparon en sus opiniones. La frustración y el desaliento ante la situación en la que se hallan los asuntos políticos de la época son convertidos de igual manera por España e Inglaterra, por Wordsworth y el pueblo español»⁵⁸. La selezione delle fonti, all'interno della vasta sezione wordsworthiana dedicata alla Spagna, dovette essere orientata in Cernuda dall'impeto dovuto agli accadimenti della guerra civile e dalla conseguente valutazione introspettiva del gravoso viaggio verso terre che il poeta considerò inospitali, perché poco vicine al proprio sentire, a quell'indolenza che considerava come tratto conferito dal luogo di nascita, la terra andalusa⁵⁹. Il tema portante di entrambi i testi è nazionalista, ed enfaticamente accoglie due degli aspetti vitali e poetici cernudiani che possono dirsi ineluttabili: l'esilio, non direttamente decantato nei testi, ma presente in quanto elemento ispiratore, e lo

⁵⁵ Si allude alla poesia patriottica, tra i cui rappresentanti, a livello europeo c'è Byron, in ambito spagnolo vi si riconosce Campoamor. E, non a caso, proprio G.Insausti 2000: 224, istituisce, a mo' di conclusione alle sue dissertazioni sulla presenza del romanticismo inglese nel pensiero di Cernuda, una serie di parallelismi tra poeti inglesi e spagnoli, tra cui contempla quello di Lorca e Keats, di Jiménez e Wordsworth, di Campoamor e Wordsworth, connotando a livello europeo l'esperienza degli uni e degli altri.

⁵⁶ Nella poesia romantica a livello europeo generalmente si distingue tra una vena poetica altisonante e declamatoria; ed una intima; sentimentale e dimessa. In uno svolgimento che consiste di tante manifestazioni: la scoperta del sentimento sul piano psicologico, del popolo sul piano sociologico, della nazione sul piano politico e della storia sul piano filosofico. Per l'ampiezza del tema si considerino almeno L.Mittner, *Ambivalenze romantiche*, Firenze-Messina, D'Anna, 1954; R.Wellek, *L'età romantica*, in *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino, 1961; G.Macchia, *Origini europee del romanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1969, vol.VII.

⁵⁷ G.Insausti 2000: 103 dice che «más que compromiso alguno, la poesía es aquí el consuelo ante los fracasos y los crímenes de la revolución. [...] Pasado el ensueño revolucionario entendido como un intento de secularizar lo escatológico de clara urdimbre utópica, el espíritu romántico se refugia en la poesía para soñar esa escatología ya imposible en un devenir histórico adverso».

⁵⁸ R.Zoellner Wendorf 1988: 185-86.

⁵⁹ È possibile approfondire tale aspetto del sentire cernudiano in Luis García Montero, *Luis Cernuda y Andalucía*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), "Nostalgia de una patria imposible", Madrid, Akal, 2005, pp. 47-61.

sdegnoso inneggiare ai principi libertari e patriottici che il poeta, indirettamente protagonista assieme al suo popolo, non intende rinnegare⁶⁰.

L'attenzione per la traduzione da testi poetici inglesi nel complesso, si è accennato, occupa un periodo di tempo abbastanza ampio della vita matura di Cernuda, sostanzialmente gli anni tra il 1940 e il 1960. Mentre sono numerose le traduzioni da Blake⁶¹, da Keats⁶², dal poeta che Cernuda considera come il più rappresentativo di un tipo di poesia che inneggia a certo condiviso panteismo, William Wordsworth, il poeta savigliano tradusse solo due testi, che pubblicò sulla rivista *La Hora de España* nel 1938. Si tratta di sonetti i cui originali fanno parte della raccolta di *Poems* che Wordsworth pubblicò nel 1810. Anche se breve, la traduzione dalla fonte wordsworthiana costituisce per Cernuda il primo, determinante approccio all'attività traduttoria dall'inglese, riveste pertanto un ruolo decisivo nell'impostazione delle modalità procedurali. Poco dopo il suo arrivo in Inghilterra infatti, nel 1938, Cernuda tradurrà gli unici due poemetti che si tramandano, a testimonianza della stima che sentì per il poeta del *District Lake*, *El roble de Guernica* e *Cólera de un español altanero*. Entrambi i sonetti, si è detto, vengono pubblicati nel 1938. Anno in cui, se ormai è decretato l'allontanamento del poeta dal PCE, continua invece l'impegno nella difesa degli ideali da cui i sonetti sono ispirati. Ideali che l'esperienza sofferta dell'esilio non assopirà, ma che saranno sottoposti ad una rilettura, ad una depurazione «ayudado-il poeta- también por un distanciamiento de otro tipo, el del tiempo y del espacio»⁶³. Processo che porterà ad inserire anche i temi più combattivi in un ambito mitico ed atemporale, tanto da stemperarne i toni e determinarne la consapevole accettazione. E, solo più tardi, Cernuda si dedicherà ad una revisione critica della lirica inglese del XIX secolo.

Temporalmente l'anno di redazione dei sonetti è da considerarsi come incontro iniziatico, in cui si determina una confluenza di motivi verso quella ricerca di identificazione nell'altrui sentire che sempre mosse la dedizione poetica di Cernuda. Il generale isolamento, cui avvertiva di essere confinato in patria, era accentuato inizialmente in Inghilterra dalle difficoltà linguistiche, per cui la traduzione, sul piano umano, fungeva da tentativo di integrazione e di “comprensione”. E in Wordsworth potette ben presto avvertire lo stato di empatia che lo indusse alla redazione dei due sonetti. La piena constatazione della similarità di sentimenti, di stati d'animo, di personali

⁶⁰ M.Ugarte 1986: 335 legge la poesia matura di Cernuda in questi termini: «the social and political dimensions of Cernuda's later poetry take the form of an attempt to resuscitate forgotten objects, people and events, and further reveal the relational properties of exilic writing».

⁶¹ Per uno studio sulle traduzioni cernudiane da Blake si consideri il lavoro di R.Londero 2004.

⁶² Uno studio sui legami della poesia cernudiana con Keats è in J.L.Cano 1970: 212-17.

⁶³ È la considerazione di B.Sicot 2006: 508 al cambiamento che si determina nella vita e nella produzione poetica di Cernuda. Si è già accennato alla funzione che, nell'interpretazione di O.Paz 1974: 37-60, svolgono i criteri di spazio e tempo in funzione “edulcorante” ed oggettivante di accadimenti storici, dal poeta vissuti con eccessiva partecipazione emozionale.

sofferenze nel poeta straniero, diviene conferma dell'“altruismo intellettuale” ed illimitato che egli tentò, spesso invano, di manifestare anche in patria, in nome di quel credo pascaliano, forse abusato dalla critica cernudiana quasi da divenire luogo comune, secondo cui «no me buscarías si no me hubieras encontrado». E, ancor più, per la condivisione del principio prometeico e marxista della funzione sociale del poeta, che consiste in uno dei presupposti filosofici del Cernuda poeta.

L'interesse per Wordsworth avrebbe necessariamente portato alla riflessione sulla condivisione di motivi⁶⁴ che tra il sivigliano ed il poeta inglese è ben percepibile. E se l'avvicinamento a Blake si basava, come in seguito si vedrà, sulla compresenza di motivi poetici quali il dualismo tra la realtà esterna e la vita interiore del poeta, il mito dell'infanzia innocente, la natura incorrotta, la condivisione del ruolo profetico che si attribuisce al poeta. D'altro canto, l'accostamento a Wordsworth è dettato da aspetti della visione della poesia che non investono solo i contenuti teorico-filosofici. Il poeta inglese infatti, come e più degli altri contemporanei, coglieva nella propria esperienza di vita, nelle circostanze esperienziali più semplici, lo stimolo per l'immaginazione creativa⁶⁵. È nella vena poetica wordsworthiana che Cernuda riconobbe la propria dedizione per il tema centrale, ed unico, secondo D.Alonso⁶⁶, della poesia, la vita, negli aspetti estremi della morte e dell'amore. Allo stesso tempo attingeva ad un linguaggio dai più considerato prosaico, perché corrispondente al parlato, pertanto anche contaminato di anacoluti, di interiezioni di vario tipo, in cui i segni di interpunzione in taluni casi sovrastano gli elementi prosodici, e quasi “soffocano” la comunicazione del messaggio poetico⁶⁷. In certo senso le scelte linguistiche wordsworthiane corrispondono ad una produzione più naturale, perché risulta di fatto quasi infantile, non sottoposta alla ricerca formale estrema, e pertanto meglio rispondente alle esigenze teoriche dal poeta inglese prefissesi. Del resto Wordsworth ricercò l'imitazione linguistica della gente umile del *District Lake*, immagine rousseauiana di un intatto mondo di perfezione originaria, il cui linguaggio, scarno nella sua funzionalità puramente designativa, innalzava a principio identificativo di umano candore. Ma c'è un altro aspetto ancora nel fare poetico wordsworthiano che indubbiamente dovette suscitare l'interesse di Cernuda. La convinzione che il metro in poesia, si è

⁶⁴ L.Luque Toro 2002: 121, in uno studio comparativo sulla parola in Swinburne e Cernuda, ritiene che «es a partir de *Invocaciones* (1934-1935) cuando se deja notar en su obra la presencia de la poesía inglesa pero no nos habla Cernuda de ningún poeta inglés en especial cuando se refiere al influjo que éstos pudieron ejercer en su poesía; no obstante, sí sabemos que a través del contacto con ellos su poesía se hizo más sobria, con una tendencia a la contención, a la objetivación y al tono reflexivo», anticipando in tal modo l'approccio alla fase biografica dell'impegno politico-sociale del poeta.

⁶⁵ È in tale contesto creativo che si determina, nella poetica cernudiana, la “riscoperta” delle radici romantiche bécqueriane, se si considera, con M.A.Blanc 1988: 19, che Bécquer impiega un linguaggio «donde se combinan hábilmente lo poético y lo cotidiano para producir una experiencia exclusiva», come, in un piacevole controsenso, Cernuda ritiene avvenga nella poesia di Wordsworth.

⁶⁶ 1958: 289.

⁶⁷ Nel *Preface* alle *Lyrical Ballads* Wordsworth commenta il linguaggio della sua poesia in tali termini: «There will also be found in these volumes little of what is usually called poetic diction; I have taken as much pains to avoid it as others ordinarily take to produce it; this I have done [...] to bring my language near to the language of men [...]».

detto, funziona come elemento formale equilibrante. Anche se, abbastanza semplicisticamente, Wordsworth contraddittoriamente considerava quest'ultimo come unico elemento di distinzione del verso rispetto alla prosa. A tal proposito non pare inadeguato differenziare tra la funzione ortografica, linguistica, e fondamentale a livello interpretativo per l'accentuazione enfatica che il poeta britannico vi intravede, eccedendo in taluni casi nella sovrabbondanza. E, d'altra parte, la composta funzione emozionale e correttiva che degli stessi segni di interpunzione dovette formulare Cernuda, ormai lontano dalla sperimentazione simbolista, li configura piuttosto come preziosa eredità bécqueriana⁶⁸. La scelta, per la trasposizione linguistica del sonetto inglese nel sonetto spagnolo, quindi di una composizione strofica ben codificata, permette di riconoscere in questo, probabilmente, l'esigenza cernudiana di una risoluzione estetica meglio traducibile perché codificata nella propria compostezza strutturale, che rivela la misura della propria personale rilettura negli esili adattamenti apportati ai diversi livelli delle scelte sostitutive operate.

Gli apprezzamenti sul piano estetico, da parte di Cernuda, per l'abito compositivo wordsworthiano restano tuttavia indiscussi. E si riferiscono, in particolare sotto il profilo prosodico, all'effetto che l'*enjambment* produceva nella poesia wordsworthiana. In certo senso esso provocava un effetto tecnicamente ed emozionalmente contraddittorio nel pentametro giambico che generalmente costituisce il *blank verse*, verso sciolto la cui versatilità lo rendeva adatto alla poesia lirica. A tal proposito è utile la spiegazione fornita da G.N.Leech, che chiosa: «enjambment in a pentameter creates a conflict between a metrical system, which demands a pause, and the grammatical system, which resists one»⁶⁹. Ciò che presenta uno degli aspetti ontologicamente contraddittori della poesia di Wordsworth, di cui la critica riconosce la frequenza anche nella figura reiterata dell'ossimoro. Oltre all'altra fondamentale funzione che l'espedito ritmico dell'*enjambment* svolge, quella di creare il “verse paragraph”, che avvicina alla struttura prosastica tipica della poesia di Wordsworth⁷⁰. Espedito formale questo denotante anticlassicismo, ripudio del rigorismo formale uniformante, e che si iscrive nella ribellione condivisa dai romantici, accettata dalla poesia modernista, e nuovamente riproposta nella lirica cernudiana, contraddittoriamente mossa dai principi dell'unità e della molteplicità. In tale contesto si determina,

⁶⁸ L'impiego bécqueriano della punteggiatura quale espediente di contenimento emozionale è ampiamente approfondito nella sezione dal titolo “Las exclamaciones controlan lo emotivo”, in M.A.Blanc 1988: 54-62, e nei casi esemplificati ivi: 138 e segg., dove in modo sublime l'autore commenta il *modus agendi* bécqueriano, il programmatico pronunciamento estetico-formale dell'altro sivigliano, nel dire: «la pasión va refrenada en la forma de versos breves y puntos suspensivos que insisten en evitar la descarga emocional. Aun los signos de admiración, en vez de ser una exclamación desgarradora al estilo romántico, reprimen todo desborde, encierran y reducen al mínimo el desahogo emotivo; [...] operan como muro de contención».

⁶⁹G.N.Leech 1969: 124.

⁷⁰ Ivi: 125 riporta che «one of the important functions of enjambment is its role in building up expansive structure known as verse paragraph».

nello scrivere cernudiano, un maggiore avvicinamento allo stile scarno ed essenziale proprio della lirica inglese.

4.6 Il sonetto di tema basco

Il primo sonetto appare nella collezione wordsworthiana di cui fa parte, introdotto da un compendio in cui l'autore spiega in breve l'argomento, per cui la quercia, albero secolare, è qui simbolo dell'orgoglio regionale basco. La sua attribuzione simbolica è legata ad un episodio che risale al tempo dei re Cattolici. Cernuda riprende tale reimpiego di un simbolo naturale quale rinnovato codice interpretativo di una condizione personale e generale di estraniamento e di disillusione, simile a quella che ispirò il poeta inglese.

Il sonetto prende spunto dalla consuetudine che risale al tempo di Alfonso II, all'inizio della *Reconquista*, quando nell'840 i Bizcaini si rifiutarono di pagare le imposte che dovevano al re, il quale aveva il dovere di garantire il rispetto dei *fueros* che definivano le libertà del popolo basco. E che prevedevano che il popolo potesse disobbedire al re che non li rispettasse. Il *roble* è l'albero che simboleggia le libertà tradizionali di Biscaglia e dei Bizcaini, e per estensione quelle del popolo basco. Consuetudinario era il cerimoniale in cui annualmente il signore⁷¹ giurava di rispettare i *fueros* sotto quella quercia. Il recupero storico del tema da parte di Wordsworth è dettato dalla possibilità di adeguamento alla contingenza storica del contrastato momento in cui egli vive, e dal conseguente adeguamento del simbolo delle libertà di quel popolo alla garanzia delle libertà dell'uomo, scalfite nella Francia del Terrore, e limitate dalle condizioni storiche nazionali inglesi.

Wordsworth innesca un procedimento di associazione che sarà frequentato anche da Cernuda, consistente nell'attingere il valore ideale racchiuso in azioni storicamente e geograficamente identificabili e circoscrivibili, operando un adeguamento all'*hic et nunc* della propria realtà, conferendo così possibilità generale di utilizzazione dello stesso meccanismo. È, in sintesi, un continuo passaggio dal particolare all'universale, che si estrinseca nei limiti di una strutturazione versale ben codificata, anche se parzialmente libera, e che esige pertanto una accorta selezione di parole di contenuto ed una enfatica distribuzione ritmica. La traduzione che Cernuda ne fa, pertanto, non consiste solo nella rielaborazione di un motivo nazionale, ma rappresenta la rilettura poetica di un tema che ritesse una problematica storica che si ripropone, e che è in relazione diretta con quel simbolo⁷². Oltre al valore idealizzato e simbolico di libertà nazionale, probabilmente il poeta inglese, a partire dall'elemento naturalistico della quercia, accoglie anche la valenza religiosa e

⁷¹ Il *Señorío de Vizcaya* era una forma di organizzazione politica che si mantenne dal 1040 al 1876, anno in cui i *fueros* furono derogati. I riferimenti alla leggenda ed alle tracce storiche sono in M.Montero 2008.

⁷² Il richiamo alla storia vissuta dal poeta sivigliano è, se possibile, ancora più calzante, perché rievoca lo stesso episodio nella realtà ostica della guerra fratricida. Quando infatti le truppe franchiste presero Guernica nel 1937 durante la guerra civile, correva la voce che i falangisti volessero tagliare l'albero con asce, considerandolo simbolo nazionalista. Pare però che fu protetto da uno squadrone di soldati che ne impedirono l'azione nefanda.

profetica che si evince dalla comparazione con l'oracolo di Dodona. L'albero, immagine dell'oracolo di Dodona, e pertanto elemento di unione tra la vita cosmica e la vita naturale dell'uomo, si presta anche all'interpretazione sineddochica rispetto alla figura del poeta, di cui condivide la funzione profetica e l'intermediazione tra la condizione immaginifica, mitica e divina, e quella umana. Come spesso accade nella poesia wordsworthiana, l'assunzione di un'immagine simbolica assurge a metafora polifunzionale. L'albero è soggetto mitico e rievocatore, elemento panteistico metonimicamente indicante un intero popolo e, per estensione, ogni popolo sottomesso, personificazione del poeta nell'assimilazione dell'alito naturale dell'oracolo alla voce profetica del poeta. Sono i sintomi del panteismo che è tra i presupposti filosofici della lirica wordsworthiana, riecheggianti nella lettura cernudiana. Il poeta ne ridefinisce i tratti di personalizzazione. Per cui quello stesso simbolo, che nella sua più immediata essenza simbolica media alti valori, è nella essenza funzionale, circoscritto a figura dell'intima esperienza tragica vissuta, identificata con Cernuda poeta ed uomo.

Al di là delle motivazioni storico-politiche che hanno mosso Wordsworth alla scelta del tema basco, è l'orgoglioso rispetto di un popolo tutto per le proprie tradizioni, la devozione conservatrice per i diritti considerati inderogabili, a destare l'attenzione del poeta del *Lake District* sull'argomento. Zoellner Wendorf considera che «el pueblo vasco encarnaba y aún hoy sigue encarnando todos los ideales del Romanticismo. Es un pueblo de origen remoto, con derechos y tradiciones que han perdurado a lo largo de los años, y nacidos libres porque nunca fueron subyugados a leyes feudales. [...] habita en un paisaje “romántico” no muy diferente al de Devon, Cornualles o Cumbria que Wordsworth amaba tanto, y conserva [...] su antiguo lenguaje y con ello su alma»⁷³.

Nella collezione di “Poems dedicated to national independence and liberty” del 1810, il sonetto è il n°XXVI:

THE OAK OF GUERNICA

OAK of Guernica! Tree of holier power
Than that which in Dodona did enshrine
(So faith too fondly deemed) a voice divine
Heard from the depths of its aerial bower

How canst thou flourish at this blighting hour?
What hope, what joy can sunshine bring to thee,
Of the soft breezes from the Atlantic sea,
The dews of morn, or April's tender shower?

⁷³ R.Zoellner Wendorf 1988: 194-95 introduce tutti i criteri su cui si sorregge il valore simbolico e la condivisibile scelta argomentale di Wordsworth.

Stroke merciful and welcome would that be
Which should extend thy branches on the ground,
If never more within their shady round

Those lofty-minded Lawgivers shall meet,
Peasant and lord, in their appointed seat,
Guardians of Biscay's ancient liberty.

Il titolo “Dos sonetos de William Wordsworth” introduce, nelle pagine della rivista *Hora de España*, il testo in traduzione:

EL ROBLE DE GUERNICA

¡El roble de Guernica! Arbol de poder santo,
Más que aquel en Dodona, que encerrara,
Tal lo estimaba crédula cierta fe, la voz divina
Oída en lo profundo de su enramada aérea.

¿Cómo floreces tú en estas horas desoladas?
¿Qué esperanza, qué goce puede traerte el sol,
Los vientos dulces al llegar desde el Atlántico,
El rocío de la mañana, las lágrimas de abril?

Golpe misericordioso y feliz sería aquel
Que tendiese tus ramas por la tierra,
Si nunca más entre tu círculo de sombra

Deberán reunirse en el lugar debido
Campesinos y señores, legisladores de alto espíritu,
Guardianes de la antigua libertad de Vizcaya.

La struttura strofica impiegata è, si è detto, in entrambi i casi, il sonetto. Quello wordsworthiano è il sonetto shakespeariano, decasillabico, con rima incrociata ABBA, di ampio uso nella poesia romantica, mentre Cernuda impiega l'alessandrino⁷⁴ e rifugge dalla rima, verso che dovette sembrargli come più adeguato per rendere la misura sillabica della propria lingua, nel cui computo rientra, diversamente dall'inglese, anche la lettura dell'ultima vocale versale nelle parole che non siano tronche. Esigendo dunque una maggiore distensione versale ai fini di una resa traspositiva fedele.

La quercia, nella sua possente austerità, assurge qui, in una presentazione panteistica, a immagine protettrice. Il sonetto è chiaramente diviso in due parti, di cui la prima è in tono celebrativo dedicata alla quercia, che qui appare personificata e, quasi divinizzata. La seconda parte, costituita dalle due terzine, per cui il *turning point* si definisce nel passaggio tra quartine e terzine, vede l'attenzione

⁷⁴ R.Londero 2004: 107 osserva che l'impiego dell'alessandrino è sempre più frequente nella poesia cernudiana a partire da *Las nubes* (1937-40). La scelta metrica è probabilmente dovuta al gusto classicheggiante, che è uno degli aspetti formali più decisi tra i poeti della *Generación* che, sulla scia dei modernisti, riportano in auge i metri di origine francese.

equamente suddivisa tra il soggetto inanimato del colpo inferto e la gente di Biscaglia. La prima parte-le due quartine-appare chiusa nel tono celebrativo, che conferisce fissità alla presentazione del tema, che in Wordsworth appare ulteriormente solennizzato dall'apostrofe⁷⁵ dell'*incipit*. Laddove Cernuda opta per una più piana enunciazione. Tale tono celebrativo è conferito in entrambi i sonetti anche dalle scelte dei tempi verbali, in passato, che, anche rispetto a quelli delle terzine, rimandano ad una condizione mitica e sacrale nella prima quartina, e di immediata e successiva attualizzazione nella seconda quartina, mediante l'impiego del tempo presente. Questo aspetto semiotico è in entrambi i poeti fondamentale, ma in Cernuda ricopre un ruolo di trasmissione del significato ancora maggiore perché sottoposto ad una scissione divaricativa temporalmente ancora più decisa. Per cui l'evoluzione del tema trattato è coerentemente associata ad una simile e funzionale evoluzione della temporalità verbale⁷⁶. Si tratta di un aspetto che contribuisce a conferire una resa aspettuale piena, posto che tra azione e verbo sussistono dei punti di interferenza⁷⁷. Nelle successive terzine, rispetto al passato ed al presente, il contenuto poetico si sposta probabilisticamente in una proiezione futura, che rimanda opportunamente alla circolarità temporale suggerita, principio filosofico ed argomento poetico condiviso dal poeta andaluso⁷⁸. In cui quest'ultimo interviene inserendo il programmatico servile *Deberán* a conferire, compiutamente rispetto all'alto tono morale del componimento, il mancato dovere morale, non più osservantemente adempiuto, a causa di ineluttabili contingenze esterne.

L'accentuazione dell'alto contenuto morale è più propriamente mediata nella rilettura cernudiana dalla reduplicazione del verbo servile nelle due modalità flessive e topicamente disposte in fase rispettivamente incipitaria e terminale di verso (*Deberán, debido*). Rispetto a *this blighting hour / estas horas desoladas*, il tempo, che ha in sé di immateriale e di etereo, la solidità della quercia rappresenta il referente oppositivo più corretto nel suggerire l'idea di eternità. L'albero in generale costituisce un simbolo vitale perenne, e a questo è assimilata la figura del poeta, quest'ultimo capace di infondere l'alito vitale con la sua poesia. Esiste una non esplicitata comparazione secondo cui i poeti sono identificati come "creature possessori di linguaggio", pertanto assimilate agli alberi anche per il loro ruolo prolifico non eminentemente verbale. Pertanto J.Purkis considera che «it seems that ... creatures of language...possess the future perhaps more fully than others. They bear it

⁷⁵ Si tratta di una delle figure di parola che il poeta inglese impiega con maggiore frequenza, e che rimanda alla classica invocazione alle Muse, pure ricorrente nella sua poesia. Sulle figure di parola nella poesia wordsworthiana cfr. F.Austin 1989: 64-92.

⁷⁶ Il cambiamento del tempo verbale nel poeta britannico è altro espediente ricorrente, il cui impiego, nelle parole di Austin ivi: 20 «is usually from the simple past to the present, occasionally an expanded or continuous present, during the course of the narration. This use of the so-called "historic" present is dramatic and conveys a sense of immediacy to the narrative».

⁷⁷ Sull'argomento si veda Bertinetto 1986: 36-40.

⁷⁸ Sull'argomento della circolarità del tempo si vedano le considerazioni di O.Paz contenute nel paragrafo "La revuelta del futuro" 1974: 37-60.

within themselves like the tree bears its ripening fruit»⁷⁹. L'identificazione, che implica allo stesso tempo una base panteistica e l'assunzione significativa della personificazione, è evidentemente condivisa dal poeta inglese come dallo spagnolo.

4.6.1 Le scelte semantiche

Nel complesso Cernuda tende a mantenere una certa fedeltà terminologica, rispettata in particolare nei significanti concreti. Aspetto questo facilitato dalle scelte linguistiche abbastanza neutre operate dal poeta inglese che, si ricorda, elesse la lingua degli uomini per esprimersi. Wordsworth ha dunque optato per referenti concreti, laddove il poeta sivigliano in talune occasioni preferisce operare per astrazione semantica. Questo procedimento è rispettato nelle strutture nominali, mentre le scelte verbali in taluni casi implicano l'opzione iperonimica o la scelta generalizzante. È questo il caso di *encerrar*, con il valore figurato di “racchiudere”, “contenere”, che traduce la forma sintetica ma di maggiore specificazione semantica *enshrine* (to place in a shrine)=”mettere in un reliquario”, che il nostro forse avvertiva come pleonastica nella soluzione in spagnolo. Per alcuni termini si osservano soprattutto dei cambi morfologici. È il caso, ad esempio, di *profundo*, con cui Cernuda traduce *depths*. In altri casi è possibile che la scelta di soluzioni alternative da parte di Cernuda sia dovuta a condizionamenti dettati dall'assenza di soluzioni linguistiche pienamente rispondenti, per l'assenza di certi “realia culturali” in lingue tra di loro diverse, o per la sussistenza, in special modo tra lingue romanze e germaniche, di paradigmi di derivazione diversi nella formazione delle parole. È il caso di *bower*, che nella resa in spagnolo, derivativa da *ramas* rispetto a *branches*, apporta una maggiore ridondanza alla resa semantica. In tal senso il *modus operandi* cernudiano è più coerente con i propositi di sintesi linguistica rispetto a Wordsworth, il quale pure si serve, ed in questo è imitato da Cernuda, ad esempio del denominale *flourish*, tradotto con *florece*. Mentre, aspetto questo ampiamente considerato dalla critica, una scelta traduttiva pienamente alternativa rispetto al neutro *joy*, è il sensuale *goce*, scelta cernudiana rispetto al corrispettivo spagnolo della voce inglese *gozo*, con il significato di *alegría, júbilo*⁸⁰. Di forte rilievo per l'aspetto interpretativo a cui si presta, è la resa di *soft breeze*, la cui traduzione letterale sarebbe *ligera breza*. Cernuda modifica connotativamente il valore semantico continuato e mantenuto in inglese, di ispirazione più immediata, impiegando invece le voci ossimoriche di *Vientos*, che è neutro dal punto di vista del referente oggettivo, nel significante esterno, ma appare connotato nel contrasto sinestetico con l'aggettivo *dulces*, contribuendo ad accentuare l'accesso, già frequente in Wordsworth, alla “retorica dell'ossimoro”, che non è in Cernuda mero virtuosismo figurale, ma si manifesta, è lecito considerare, come “ermeneutica del vivere”.

⁷⁹ J.Purkis 1970: 82.

⁸⁰ Sulla terminologia di Cernuda si consideri il commento di R.Londero 2004, che riporta la stessa scelta nella traduzione da Blake.

4.6.2 La sintassi

Si è detto che in entrambi i sonetti le scelte verbali hanno una funzione importante. Nella prima quartina si tratta di tempi passati. Quantitativamente l'impiego dei participi passati è maggiore in Wordsworth. In generale il poeta inglese tende all'omissione dei connettivi frasali, ed in particolare per gli articoli preferisce l'impiego dell'indeterminativo rispetto al determinativo. L'estensione frasale e, di conseguenza, l'articolazione sintattica, risultano ridotte, in osservanza di quel rispetto per la concisione che anche R.Londero ha osservato nello studio delle traduzioni da Blake⁸¹.

È possibile che in taluni casi Cernuda opti per la realizzazione, a partire dallo stesso, esiguo, materiale linguistico, di frasi sintatticamente marcate nella distribuzione frastica, allo scopo di ovviare alle strutture perifrastiche consuete in Wordsworth, afferenti ad un eccessivo prosaismo, che il poeta andaluzo non condivide.

Wordsworth ricorre con frequenza all'*enjambement*, che «separa tanto quanto unisce, creando un momento di tensione funzionale proprio alla messa in evidenza del sintagma interessato»⁸². Preferendo in tal modo espedienti formali di correlazione o distanziamento intersversale, laddove Cernuda raccoglie più frequentemente tali potenzialità nel pausato sistema intraversale. Di fatto in Cernuda si osserva una scelta di rigore, conseguita nella strutturazione rimica interna, per cui il nostro ricorre ad una programmatica *reductio*, dimostrando di convenire ad estrema sintesi pur non ricorrendo alla misura limitante della rima.

4.6.3 La struttura rimica

La scelta del sonetto implica l'assunzione non solo di una struttura formale, ma anche di una organizzazione concettuale conchiusa e concisa, che già la tradizione garcilaciana e gongorina, ed ancor prima la tradizione italiana, avevano ampiamente convalidato. La struttura rimica inglese del decasillabo sciolto⁸³ a cinque accenti, derivante dall'endecasillabo sciolto italiano, con accentazione delle sillabe pari⁸⁴, è la struttura metrica tipica delle ballate popolari⁸⁵. Le scelte metriche rivelano una certa noncuranza di trasposizione fedele da parte del poeta spagnolo per la rima, non pedissequamente rispettosa della lezione dell'originale⁸⁶. Nell'alessandrino il maggior peso tonale si

⁸¹ A tal riguardo si consideri ancora R.Londero 2004. Uno studio dettagliato della sintassi in Wordsworth è in F.Austin 1989: 93-121.

⁸² E.Esposito: 114. Lo stesso, *ibidem*, commenta che non sempre il ricorso all'*enjambement* è motivato dall'espressività semantica, in particolare nei poeti che se ne servono frequentemente.

⁸³ La stessa struttura metrica era stata impiegata da Hölderlin nel romanzo "Iperione".

⁸⁴ Nel computo metrico i dittonghi sono considerati bisillabici, quindi scanditi.

⁸⁵ Su ritmo e metro nella poesia inglese cfr. G.N.Leech 1969: 103-30.

⁸⁶ L'impiego della rima, da cui solitamente il poeta rifugge, Cernuda dovette avvertirlo come rischio di un tono cantilenante e privo di suggestività, dunque un ulteriore impedimento alla comprensione altrui ed alle velleità

distribuisce in sesta e tredicesima sillaba. Il primo verso della prima quartina, con cesura in settima, è in traduzione, ulteriormente accentuato nell'intenzionalità separatoria dalla chiara sinalefe, non contemplata nel testo fonte e che assume, nel testo d'arrivo, un'importante funzione d'enfasi ritmica. Non tutti i versi sono isostichi, ma il poema consta anche di eterostichi, che contribuiscono alla varianza rimica intraversale tendenzialmente prosastica.

La difficoltà di traduzione interlinguistica pare fosse avvertita da Cernuda in particolare sul piano della trasposizione versale, per cui egli «trata de sustituir a su manera el tono y acento dominante del verso original»⁸⁷. Quello che ricerca è infatti una personale trasposizione in cui è *in primis* lo schema ritmico impiegato a determinare la diversificazione, pertanto l'alessandrino con cesura in settima doveva costituire una scelta di maggiore rigore rispetto allo strabordare del sentimentalismo romantico. Il decasillabo inglese del *blank verse*, costretto dalla rima concatenata ABBA, trovava invece un maggiore equilibrio ritmico nell'estensione sintattica della frase e nell'impiego del *run-on line*, laddove l'imbrigliamento strofico cernudiano, raccolto nel più ampio alessandrino, è privo di legame intersillabico, ciò che conferisce biunivocità di corrispondenza tra frase e verso, coerentemente con il criterio di asciuttezza sintattica cernudiana.

4.7 Il sonetto di tema spagnolo

Mentre il sonetto precedente è per Wordsworth frutto di una rievocazione, e conseguente adattamento all'esplicitazione e difesa di nobili ideali di cui fu convinto assertore, il sonetto di tema spagnolo si riferisce alla contemporaneità storica del poeta inglese.

Wordsworth riflette, nel sonetto seguente, su quello che fu il più grande conflitto delle guerre napoleoniche, la guerra d'indipendenza spagnola, combattuta da una alleanza tra Spagna, Portogallo e Regno Unito contro il Primo Impero Francese. La guerra ebbe inizio quando l'esercito francese occupò la Spagna nel 1808, e terminò nel 1814 con la sconfitta delle truppe napoleoniche. L'impatto che l'argomento spagnolo del sonetto wordsworthiano dovette determinare in Cernuda fu di certo più immediato e più profondo, tanto che lo stesso Cernuda darà conto, nel suo studio critico, delle conseguenze sul piano personale e della sensibilità umana, che gli eventi di inizio '800 ebbero sul poeta inglese. Un documento testimoniale della base storica di questo sonetto viene commentato nello studio critico in prosa di "Pensamiento...". Il savigliano dice qui che «Hasta 1815 (fecha de la batalla de Waterloo) el esfuerzo nacional se había dirigido a luchar contra la revolución francesa y el imperio napoleónico; después de 1815 la situación cambia»⁸⁸. La situazione storica che il poeta

universalistiche della propria poesia. Pertanto, possibile fonte di ulteriore incomprensione e rigetto tanto della produzione poetica come della sua stessa persona. E. Bartolomé Pons 1981: 1 riporta che «era tal su horror por lo folclórico y lo pedantesco que buscó siempre la forma coloquial huyendo de la rima».

⁸⁷ Munárriz 2008: 91.

⁸⁸ Cernuda 1986: 13.

descrive del primo trentennio dell'Ottocento inglese è molto negativa, e ne sottolinea la sistematica repressione dei tentativi libertari. Il sonetto, che vede la luce nel 1805, scandisce un periodo di grande disillusione nella vita del poeta britannico. È l'anno di una serie di tragedie familiari, come la morte per annegamento in mare del fratello, ma è soprattutto l'anno dell'incoronazione di Napoleone imperatore.

Questo “delitto”, vissuto nell'esperienza storica del poeta inglese sul piano europeo, nella trasposizione che ne fa Cernuda diviene esperienza ancor più dolorosa, perché rimanda alla sventura della guerra fraterna, consegnando alla memoria collettiva il proprio dolore personale ed umano. È in tal senso che si imposta ed è da interpretare la produzione politica wordsworthiana, come anche la rilettura cernudiana, convergente ognuna verso il rispettivo ambito storico, in cui in nessun caso il popolo tutto è oggetto di denigrazione. L'accusa è nel poema rivolta sempre al singolo tiranno, mai a chi patisce, verso cui, da entrambi i poeti, viene manifestata una grande empatia. Zoellner Wendorf spiega che «William Wordsworth no expresa en modo alguno odio hacia Francia. Esto prueba una vez más que el amor y no el odio es el principio que rige el Universo en el pensamiento de Wordsworth»⁸⁹.

XXVII

INDIGNATION OF A HIGH-MINDED SPANIARD

We can endure that He should waste our lands,
Despoil our temples, and by sword and flame
Return us to the dust from which we came;
Such food a Tyrant's appetite demands;

And we can brook the thought that by his hands
Spain may be overpowered, and he possess,
For his delight, a solemn wilderness
Where all the brave lie dead. But, when of bands

Which he will brake for us he dares to speak,
Of benefit and of a future day
When our enlightened minds shall bless his sway;

Then, the strained heart of fortitude proves weak;
Our groans, our blushes, our pale cheeks declare
That he has power to inflict what we lack strength to bear.

CÓLERA DE UN ESPAÑOL ALTANERO

Podemos soportarle; a él, que arrase nuestras tierras,
Nuestros templos despoje, y con espada y llama
Nos restituya al polvo del cual hemos surgido;
Tal alimento exige el hambre de un tirano.

Podemos resistir al pensar ya vencida

⁸⁹ R.Zoellner Wendorf 1988: 193. Se ne deduce come lo stesso sentimento dovette animare il poema cernudiano.

España por sus manos, y que él así posea,
Para deleite suyo un desierto solemne
En donde los valientes yazcan muertos.

Mas quando hablarnos osa de ligaduras rotas,
De beneficios y de un futuro día en que nosotros
Con alma iluminada bendigamos su imperio,

Entonces débil se torna el duro corazón asediado,
Y gemebundos, entre vergüenza y palidez decimos
Que inflinge ya lo insoportable a nuestra fuerza.

È questo uno dei migliori esempi della “duttilità” di un tema wordsworthiano, la cui ispirazione si rivela polivalente, molto caro al poeta inglese ed allo stesso tempo reso di valenza universale per la trattazione oggettiva che lo stesso ne ha fatto. Tanto che, nella traduzione cernudiana esso è sottoposto ad una suggestiva traslazione, nonostante i rimandi referenziali siano storicamente altri, a conferma di come un motivo profondamente sentito dal poeta possa oltrepassare i limiti spazio-temporali, assurgendo a tema universale.

In questo poemetto l'inflessione prosastica della poesia wordsworthiana si avverte sin dal primo verso, in cui la frase dichiarativa conferisce un tono piano e regolare all'*incipit*. Laddove Cernuda opera un troncamento per inserzione della punteggiatura e l'emblematico isolamento dell'oggetto del verbo della frase principale “a él”, che diviene oggetto della frase secondaria. L'innominabile “lui”, nel pronome che rimanda nei due poeti a due referenti diversi nel tempo e nello spazio, passa in Cernuda ad essere, da generico deittico, ad espediente grammaticale veicolante la repulsione del poeta, conferendo pertanto una maggiore specificazione nella volontà connotativa del nostro. A cui contribuisce anche la reduplicazione pronominale che, se pur contemplata nell'uso linguistico dello spagnolo, non risponde qui ad una urgenza di fedeltà traduttiva, pertanto è voluta. E di non poco conto deve ritenersi la sorta di metaforico “atterramento” che il nostro opera per processo analogico, sminuendo la figura dell'inarrestabile condottiero con la semplice omissione grafica del maiuscolo⁹⁰, impiegando in tal modo la funzione iconica attraverso l'espediente grafico, ciò che ricorda un simbolismo quasi apollineario. Cernuda opera nel sonetto traducendo “per sottrazione di elementi”, è uno degli espedienti per la connotativa sminuizione del soggetto poetico, in un poema che è tutto giocato su toni altisonanti di profondo sdegno e di conseguente patita rassegnazione, laddove il *pathos* scaturisce dal contrasto tra le brutture inflitte da un singolo e la sopportazione di un intero popolo. Contrasto ulteriormente accentuato dall'annuncio severo del

⁹⁰ Sulla funzione iconica delle proprietà fisiche del linguaggio cfr. D.Attridge 1982, che ivi: 290 avverte: «one point [...] is that in the analysis of verse, all references to the physical properties of language are references to its *perceived* properties, and not to its objective phonic or graphic substance», secondo il noto assunto in base al quale «the perceived features of language are semantically neutral, and they can only participate in the meaning of a poem by virtue of literary convention».

titolo quasi marziale (*indignation/cólera*), ed il tono dichiarativo mediato dal verbo *decimos*, più neutro nella resa semantica rispetto alla lezione della fonte *declare*.

Il sonetto si sviluppa attraverso due nuclei oppositivi, di cui il primo è mediato dalla bipartizione della voce discorsiva, e culmina nella disgiunzione *mas*; il nesso avversativo è il centro dello stravolgimento dell'argomento nel componimento. L'altro percorre per intero il poema, configurando una serie di cardini semantici oppositivi concreto/astratto, rimandi sinestetici, ossimori. Questi ultimi risultando ancora più accentuati nella versione cernudiana, ad esempio nella traduzione di *a solemn wilderness* in *un desierto solemne*, in cui il contrasto della fonte tra aggettivo e nome si definisce sul piano della pregnanza semantica oltreché dello statuto morfologico, il primo implicante raccoglimento e compartecipazione, l'altro indicando, al contrario, desolazione ed isolamento. Mentre in Cernuda si aggiunge un tratto connotativo, contemplato nella lirica romantica, nel contrasto anche tra concreto-*desierto*- ed astratto-*solemne*-.

Già nella fonte è messo in evidenza il brutale materialismo del tiranno attraverso la parola *food=alimento*, termine che afferisce all'ambito della concretezza, e che si configura come in aperto rapporto oppositivo con l'argomento enunciato. Quest'ultimo infatti rimanda, a partire dal titolo, attraverso l'impiego della terminologia astratta, al campo semantico etico-sentimentale, il termine concreto accentua l'impressione famelica che del condottiero si intende trasmettere.

L'impostazione polifonica di molta poesia cernudiana è, in questo sonetto, maggiormente rilevata dalla programmatica inserzione di un elemento disgiuntivo apposto in posizione incipitaria di strofa. Il *but* del poema inglese, in posizione versale interna, pertanto scarsamente rilevata, subisce uno spostamento in posizione topicalizzata, funzionale in Cernuda anche all'evitamento dell'*enjambement*, ciò che gli conferisce così un ruolo cardine nella restituzione semantica. L'inserzione di un elemento negativo è considerata da O.Ducrot tra i maggiori fenomeni generanti polifonia, per cui «en la negación aparecen siempre dos opiniones y, por lo tanto, dos enunciadores de los cuales sólo uno se homologa con el locutor»⁹¹. Si determina così la presenza di due enunciatori, in cui si diparte la voce del locutore che, in tal caso, diversamente dalla fonte, coincide con il poeta stesso.

Se nel primo sonetto, di tono celebrativo, nella traduzione cernudiana si determina l'attualizzazione del mito nello storico rinnovarsi della negazione di quei diritti libertari con il tentato taglio simbolico del *roble* da parte dei franchisti. Nel secondo sonetto, dai toni assieme

⁹¹ M.A.de la Fuente García 2005 affronta la presenza della polifonia propria del dramma nella poesia cernudiana, in particolare nei poemi sul tema della Spagna, adottando la teoria polifonica proposta da O.Ducrot, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, [1984] 1986, e ivi: 246 considera che «teniendo en cuenta estos planteamientos, la poesía de Luis Cernuda aparece llena de voces, de puntos de vista que en numerosas ocasiones se enfrentan entre sí», determinando ancora una volta l'usuale percezione dicotomica del poetare cernudiano.

marziali ed elegiaci, si riattualizza una simile contingenza storica, in un salto intertestuale tra il passato storico di Spagna e quello presente ed immediatamente futuro, che si presentano ugualmente tragici. Segnando in tal modo l'eterno destino, ineluttabile agli occhi del poeta spagnolo, della propria patria.

4.7.1 Le scelte semantiche

Anche in questo sonetto si osserva il ricorso a scelte terminologiche che esorbitano dalle possibilità di una “traduzione letterale” della lezione della fonte, sia nella restituzione verbale che in quella nominale. L'*endure* della fonte è tradotto con *soportar*, che tende ad accentuare la funzione passiva del soggetto nell'economia significativa della frase. Come pure il *waste*, più generico per “rovinare”, è riportato con *arrasar*, che rimanda all'idea di una distruzione totale, di sradicamento. Inoltre il *came* della fonte viene riportato con *hemos surgido*, nuovamente la forma verbale più generica e meno connotata della fonte è resa sul piano della simbologia sineddochica alto/basso, attraverso la scelta verbale cernudiana. La resa di *demands* con *exige* sottolinea il bisogno incontrollabile, non comune, del tiranno, che avrebbe come rispondenza diretta in inglese la soluzione verbale *needs*. Nella seconda quartina la lezione *brook* è riportata ancora con *resistir*. Mentre la traduzione della struttura verbale *may be overpowered* con *ya vencida*, implica non tanto una scelta semanticamente distante, in quanto consiste di una costruzione sinonimica, quanto una diversa resa aspettuale. Wordsworth infatti rimanda ad una possibilità, data come contingenza futura, laddove Cernuda esprime l'azione come finita, accentuando in tal modo l'idea di patimento.

Altra diversa resa aspettuale, oltre che temporale, è presente nella traduzione di *will break* con *rotas*, nel primo caso mediando indefinitezza, nell'altro invece la finitezza dell'azione. In tal modo Cernuda evidenzia l'ulteriore concisione nella risoluzione frastica, laddove Wordsworth con maggior frequenza predilige l'inserzione ipotattica di una frase relativa che, come si è detto, per essere stata indicata come tratto compositivo wordsworthiano, implica una ridisposizione frastica, per cui si rileva qui il tratto classicheggiante dell'avanzamento del verbo in fine di verso.

Il participio *strained* è opportunamente tradotto con *asediado*. Nuovamente la traduzione di *decimos* in luogo di *declare* implica, al contrario, un tono attenuativo. Ed il sovraccarico parafrastico *what we lack strength to bear* che, nella consuetudine wordsworthiana include una frase relativa, è sostituito dalla scelta della più asciutta nominalizzazione in *lo insoportable a nuestra fuerza*⁹². Non sembra azzardato considerare che la soluzione di scelte traduttorie sintetiche

⁹² In realtà la frase della fonte rivela, oltre alla consuetudine sintattica di incorrere in strutture relative, un altro aspetto fondamentale riguardante le scelte nominali wordsworthiane, per cui il poeta predilige la resa semantica attenuativa. È quanto spiega ancora F.Austin 1989: 86 nel modo seguente: «it is immediately clear that Wordsworth does not name the destructive emotions, such as revenge or jealousy or hate, or even the negative ones, such as melancholy.

ed omissive rispetto ad una fonte già abbastanza moderata nella resa verbale, sia dovuta non solo alla predilezione di determinate norme estetiche, ma anche ad un rispetto religioso, sacrale nei riguardi della parola, verso la quale Cernuda non ammette le forzature osate dei poeti concettisti, non rischiando un uso verbale “sacrilego”, e rivolge, al contrario, l'attenzione ai romantici inglesi anche per la stringatezza dell'esposizione⁹³. Anche nelle rimanenti parole di contenuto, nome ed aggettivo, si osservano alcune varianti nella ricostituzione del tema, benché in tal caso la restituzione sia molto più fedele. Nella prima quartina sembra essere classicheggiante e religiosa la resa di *food* con *alimento*. La traduzione di *delight* con *deleite* è, al contrario, più rispettosa, attingendo entrambi i poeti a forme più classiche.

Anche nel caso di *bands*, tradotto con *ligaduras*, la restituzione è consona. Mentre, nuovamente la traduzione di *minds* con *alma* prevede l'attenzione ad una maggiore sacralità del tema trattato. E *sway*, reso con *imperio*, rimanda in Cernuda al rilevamento dell'estensione territoriale dei domini dell'oppressore, piuttosto che all'idea di assoggettamento delle menti e degli animi deducibile dalla scelta wordsworthiana. Ancora la resa di *fortitude* con *duro* è probabilmente da interpretarsi in funzione di una tentata soluzione allitterante del dodicesimo verso, o anche finalizzata alla rilevanza di *asediado* in posizione estrema di verso, laddove la fonte rileva *weak*, che per disposizione farebbe riferimento alla condizione di prostrazione vissuta, mentre Cernuda accentua così il risultato oggettivo degli eventi. Inoltre, la resa in traduzione degli ultimi due versi ancora chiarifica l'opzione di maggiore sintesi e la tendenza alla nominalizzazione del poeta spagnolo, ma con scelte lessicali meno prosastiche, più alte e latineggianti. È il caso di *groans* tradotto con *gemebundos*, dei quasi infantili *blushes* e *cheeks*, resi rispettivamente con i corrispondenti astratti *vergüenza* e *palidez*, che comportano l'evitamento dell'incalzante *our*. E, anche, della sostituzione di *power* e *strength*, nel verso riferiti rispettivamente all'oppressore ed alle sue vittime, ma quasi noncurantemente proposti da Wordsworth nello stesso statuto morfologico, in funzione nominale unicizzante solo la grande “*fuerza*” spirituale e morale delle ultime.

Fear he does use frequently but in a positive sense of inspiring feelings or awe and even pleasure», laddove Cernuda contempla con frequenza la resa semantica oppositiva.

⁹³ Il mito del poeta che, novello Prometeo, si appropria di un non comune potere vivificatore è presente nella poesia cernudiana, in cui si palesa il carattere dicotomico della parola, divina e demonica a un tempo, mito condiviso nella storia della poesia. George Steiner, *Linguaggio e silenzio*, 1972: 56, chiosa che «gradualmente questa ambivalenza del genio del linguaggio, questo concetto del rivaleggiare con Dio, e quindi dell'aspetto potenzialmente sacrilego dell'atto del poeta, diventa uno dei tropi ricorrenti della letteratura occidentale. Dalla poesia latina medievale a Mallarmé e alla poesia simbolista russa, il motivo delle limitazioni necessarie della parola umana ricorre di frequente. Esso reca in sé un presagio cruciale di ciò che sta al di là del linguaggio, di ciò che attende il poeta qualora egli dovesse infrangere i limiti del discorso umano». Sull'impiego del mito in Cernuda si veda anche Josep Esquerra Nonell, *El mito en la consciencia poética de Luis Cernuda a través del discurso amoroso*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005, pp. 253-75.

4.7.2 La sintassi

Con una certa frequenza Wordsworth impiega la perifrasi verbale, è stato notato, in luogo della forma sintetica del verbo, come nel caso *he has power to...*, che il poeta ispanico rende con la forma verbale piena *inflinge*. Nella seconda quartina la struttura passivante *may be overpowered* è aggirata nella traduzione dello spagnolo, che predilige la forma attiva, con la resa participiale in *ya vencida*, che permette a Cernuda di ovviare all'impiego delle voci ausiliari, optando per le più limpide forme participiali assolute. La tendenza all'omissione cernudiana riguarda anche i funtivi grammaticali, numericamente esigui, per cui il poeta sivigliano opta per la ristrutturazione frastica. Hanno poi una potenzialità connotativa infinitamente più alta gli ottativi che il poeta sivigliano non risparmia, in questo sonetto di ribellione e di sfida contro lo straniero (*que arrase, nos restituya, bendigamos*).

4.7.3 La struttura rimica

Sul piano delle soluzioni ritmiche adottate, nella trasposizione cernudiana il primo emistichio della prima quartina risulta programmaticamente allitterante nel reiterarsi di bilabiale sorda e di vibrante.

Alcune scelte nella ristrutturazione rimica rientrano coerentemente nel personale codice poetico cernudiano⁹⁴. In cui, si è detto, una potenzialità determinante è conferita agli elementi di contenimento della punteggiatura. A cui Wordsworth qui fa, stranamente, raro ricorso, laddove Cernuda ne fa un impiego sistematico e coerente con il proprio criterio di "ordine" espressivo. Esemplificativo di quanto si va dicendo è l'uso del punto a delimitazione della prima fase argomentale in coincidenza con la volta strofica, in una strutturazione biunivoca sul piano semantico e della resa formale, mentre la fonte adotta l'*enjambment* in luogo critico e ritenuto intoccabile da Cernuda, incidendo con una strascicante ed incomposta relativa, abituale in Wordsworth. L'*enjambment* sirrematico presente nella fonte, nelle sue differenti varianti, è solitamente evitato da Cernuda, che preferisce, si è notato, una più rigorosa e raccolta strutturazione versale⁹⁵.

L'aspetto rivoluzionario della presenza artistica di Wordsworth non era, in ogni caso, legato al pensiero politico come fattore preminente. Ma, piuttosto alla rilevanza d'impeto innovativo ed all'irriverenza verso i dettami artistici del periodo storico immediatamente precedente. M.Pagnini

⁹⁴ A. Quilis 1969: 39, a proposito dei fenomeni metrici di sinalefe, dieresi, sineresi, che costituiscono degli aspetti elettivi del poeta, considera che «son hechos de habla que adquieren valor métrico por voluntad del poeta, en orden a una superior función expresiva», che agiscono dunque a variazione del computo sillabico.

⁹⁵ Sull'argomento cfr. Quilis ivi: 76-82.

considera infatti: «Il primo aspetto da considerare nella teoria del Wordsworth è l'energica reazione contro la “poetic diction” del Settecento, cioè contro un linguaggio poetico convenzionale, devitalizzato nella sua sostanza immaginativa e limitato nella sua possibilità di assorbimento di materie che il gusto del tempo considerava basse e volgari. Il poeta si scagliò contro tutte le vuote forme retoriche dell'istituto letterario settecentesco, quali le personificazioni delle idee astratte, le perifrasi, i latinismi, le licenze, le inversioni sintattiche e le antitesi, le iperboli, le concettosità, le enumerazioni, gli usi della mitologia classica e i sofismi patetici. A tutto questo egli contrappose un linguaggio semplice, spontaneo, naturale, in una parola, un linguaggio prosastico e caratteristico del ceto medio e del ceto inferiore della gente di campagna, in cui il poeta credeva di riconoscere una assoluta e originaria aderenza alle esperienze più genuine e una qualità sentimentale effusiva e spontanea»⁹⁶.

Luis Cernuda nella sua “tacita reazione” va oltre, ricercando una più intensa personalizzazione stilistica in un indissolubile connubio tra contenuto e forma. Forme partecipiali assolute e distanziamento nella resa aspettuale, per cui la traduzione della struttura verbale *may be overpowered* assume una forte connotazione di compimento, in *ya vencida*, testimoniano ancora una volta la presenza di un aspetto stilistico e personale fondamentale in Cernuda: il desiderio di affermazione identitaria, costante alimento della propria ricerca nella vita, è inevitabilmente trasposto in scelte morfemiche fortemente connotate a livello aspettuale.

I poemi che della collezione “Las Nubes”, per afferire ad un momento storico di grande criticità e di definitivo stravolgimento nella vita di Cernuda, sono vicini sul piano tematico alle traduzioni svolte da Wordsworth sono numerosi. Tra questi, una più forte personalizzazione, nel contenuto e nelle forme, si intravede in *Un español habla de su tierra*. Qui l'aspetto di un definitivo compimento è trasmesso in forma tassativa ed inevitabile, mediante il ricorso a innumerevoli ricorrenze morfosintattiche. La costruzione del testo in sette rapide quartine, chiuse in sé e prive di connettori coordinanti tra l'una e le altre, conferisce un ritmo concitato, con accumulazione di immagini in successione, la cui efficacia figurativa nella trasmissione è resa anche da una serie di elementi appositivi. All'immediatezza nella definizione degli spazi (*las playas, los castillos*), impressi nel ricordo e che tornano vividi alla memoria del poeta, contribuisce anche l'assenza di verbi. Questi ultimi, che mediano il concetto d'azione, ritraggono nella loro assenza una condizione spazio-temporale di assoluta staticità ed inanimatezza. A cui d'improvviso si oppongono due forme verbali, in aperto contrasto tra di loro, e che si concentrano in scarse frasi in versi successivi:

⁹⁶ Pagnini, Marcello 1989: 29.

De todo me arrancaron.
Me dejan el destierro.⁹⁷

L'elemento agente si introduce d'improvviso ai vv. 9-10 (*Ellos, los vencedores/Caínes sempiternos*) con efficacia di senso, reso attraverso il tono crescente del climax. Ai versi 10-11 si concentra il nodo problematico dell'argomento, il cui tono lirico è trasmesso sia dalla distribuzione degli elementi in anastrofe, sia dai tempi verbali, per cui l'azione passata si proietta nel presente definendone la tragica conseguenza dell'esilio. Tutto il poema si iscrive in una prospettiva di tragico e rassegnato compimento, per cui tutto si consuma in una inevitabile attesa:

Sólo una larga espera
A fuerza de recuerdos (vv. 23-24).

4.8 Presupposti artistici alla scelta delle altre fonti

Le traduzioni dall'opera di Wordsworth costituivano una prima sperimentazione nell'ambito degli studi britannici, datandosi al 1938, anno preliminare rispetto al flusso ininterrotto nell'arricchimento che da allora in poi al poeta sivigliano proviene dagli stimoli culturali inglesi. Se ostacoli eventuali di natura formale nella trasposizione erano insormontabili per le molte motivazioni in precedenza addotte, la volontà di predisporre una continuità nel confronto interculturale, e la ricerca volontaria ed ampiamente motivata anche dalle possibilità di personale adattamento, all'ambiente, ad una cultura diversa dalla propria, funsero da motrici nel mantenimento di una linea di lavoro univoca. Dopo l'esperienza di vita e culturale in Francia, realizzata in modo pieno con la traduzione, la scoperta successiva di autori tedeschi e poi inglesi, induce Cernuda ad avvertire tale esperienza come una reale possibilità di rivivificazione della propria ispirazione creativa. Egli notoriamente si è soffermato sulla funzione del poeta, sul suo ruolo sociale ed individuale, che ha ricoperto appieno nel complesso del proprio impegno letterario. A tal proposito considera infatti che “es necesidad primera del poeta reunir experiencia y conocimiento, y tanto mejor mientras más variados sean”⁹⁸. E che si tratti in tal caso di una valutazione che non può risultare legata a fini personalistici viene confermato dal doloroso percorso portato avanti sul piano biografico, con i necessari adattamenti ad ambienti, persone: “En mi caso particular, el cambio repetido de lugar, de país, de circunstancias, con la adaptación necesaria a los mismos, y la

⁹⁷ Silver, Philip 1997: 102-103, vv. 11-12.

⁹⁸ La citazione è ripresa da Cernuda 1960: 252.

diferencia que el cambio me traía, sirvió de estímulo, y de alimento, a la mutación”⁹⁹. E il testo in prosa citato, illuminante fonte sui principi critici dell'autore, costituisce una risorsa importante per uno studio delle scelte poetiche e dei cambiamenti che Cernuda dovette avvertire, perché non mediati da spunti critici estranei, ma di conio diretto del poeta.

Ad un certo punto del percorso di conoscenza e di appropriazione dei prodotti letterari stranieri, il poeta considera quale distanziamento si prefigurasse, nella prospettiva di un cambiamento necessario, dettato da certa stanchezza¹⁰⁰, ma anche da una forte curiosità e spinta creativa. Per cui Cernuda si cimenta nello studio delle rispettive lingue, contribuendo così all'atmosfera di ampliamento culturale, che era stato in precedenza impostato dai rappresentanti della *Generación del '98*. La ricerca esperienziale inglese doveva giustificarsi in un criterio di varietà e di curiosità intellettuale, che non mancò mai di destare un forte desiderio di appagamento in Cernuda. Lo stesso documento, tratto da *Historial de un libro*, costituisce uno dei contributi oltre che più prolissi, in controtendenza rispetto all'abitudinaria ristrettezza degli scritti cernudiani, anche più proficui per la critica, che ha potuto dedurre l'imponenza della presenza culturale inglese nella vita e nella produzione letteraria del poeta sivigliano¹⁰¹.

Cernuda più di una volta allude alla volontà di ricerca e alla necessità della presenza di aspetti culturali diversi nel bagaglio esperienziale del poeta¹⁰², e chiarifica quanto la sua poesia fosse diretta al completamento di un percorso, che egli mai dovette riconoscere come esaurientemente realizzato nella vita. Tuttavia, è proprio la vita che egli pone come fulcro esperienziale di origine della creatività poetica. Non potendo, del resto, la poesia, essere se non “arte umanizzata”, pertanto fortemente condizionata dalle scelte personali, ancorché condizionate da situazioni contingenti. Condizione di stanchezza e ricerca di innovazione fungono da premessa all'ampliamento dello spettro culturale inglese apertosi a Cernuda, per il quale egli stesso dichiarava una personale predisposizione stilistica, nel dire : “... y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ello estaba predispuesto”¹⁰³. Le possibilità di riscontro immediato, di identificazione, di riconoscimento con la realtà del vissuto biografico e poetico di ognuno degli autori inglesi da cui tradusse, costituiscono una realtà obiettiva che si carica

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Ivi: 253 confessa che “Cansado de la estrechez en preferencias poéticas de los superrealistas franceses, cosa natural en ellos, como franceses que eran, mi interés de lector comenzó a orientarse hacia otros poetas de lengua alemana e inglesa”.

¹⁰¹ Non a caso R.Londero in “La imaginación romántica” si è soffermata su tale aspetto, con particolare riguardo proprio ai tre poeti qui oggetto di studio. Illuminante risulta essere, a tal proposito, anche la testimonianza di R.Martínez Nadal 1983.

¹⁰² Cernuda 1960: 258. “No conocía Inglaterra, aunque fuera país que desde mi niñez me interesó, sin duda por esa atracción de contrarios que tan necesaria es en la vida, ya que la tensión entre ellos resulta, al menos para mí, fructífera: mi sur nativo necesitaba del norte, para completarme” .

¹⁰³ Ivi: 260.

di molteplici aspetti inerenti tanto l'esperienza di vita, quanto il contenuto dei testi poetici e la forma, ma trova al contempo ragione in un'unica volontà personale, il conseguimento della realizzazione di sé in un costante confronto relazionale con l'altro. Considerazioni che trovano ulteriore conferma nell'associazione operata da Cernuda tra l'intero paesaggio inglese, approdo inizialmente odiato perché ostile al proprio essere ma che diventa, con l'immaginario introdotto dai suoi sempreverdi alberi, una sorta di *locus amoenus*, e lo stato d'animo di pienezza riflesso da uno spazio che prima gli procurava una sensazione di straniamento. Nota è l'affermazione che esemplifica tale condizione spirituale: “Así fue el norte completando en mí, meridional, la gama de emociones sensoriales”¹⁰⁴. Il timore dell'incompletezza, dell'indefinitezza, aspetti dell'esperienza di vita del poeta costantemente avvertiti come indivisibili rispetto al proprio essere, vengono sublimati eclissandosi nel riconoscimento altrove. E tanto basta, almeno nella rappresentazione idealizzata del desiderio, a cancellarne la presenza nella quotidianità, avvertita spesso come infima ed indegna.

Dopo una serie di eventi decisivi nella propria vita, Cernuda è invaso da una sensazione di libertà, la lontananza dalla patria è avvertita come percorso naturale ed orientato dagli eventi. Tutto si iscrive in un contesto di naturale accettazione e di serena consapevolezza, dirette dalla possibilità di conferma di sé in una nuova realtà accogliente. Confessa a riguardo: “Estaba harto de mi ciudad nativa, y aún hoy, pasados treinta años, no siento deseo de volver a ella. Las ciudades, como los países y las personas, si tienen algo que decirnos requieren un espacio de tiempo nada más; pasado éste, nos cansan. Sólo si el diálogo quedó interrumpido podemos desear volver a ellas.”¹⁰⁵. L'interruzione di un “percorso di vita e di perfezionamento” avrebbe potuto costituire un ostacolo alla continuazione del cammino intrapreso, che non gli si presentò, questo proprio in virtù delle possibilità di costante adattamento che Cernuda concesse alla pur sempre flebile realizzazione nella sua vita privata e al continuo adeguamento, alla ristabilizzazione correttiva che apportò alla sua pratica poetica. In tal modo Cernuda chiarisce come l'appropriazione e la compenetrazione con la poesia inglese costituiscano un obiettivo raggiunto, un'operazione di conclusione e di perfezionamento di un cammino, non solo metaforico, iniziato tempo addietro, e che solo può realizzarsi in un contesto culturale che si giudica positivamente e verso cui ci si orienta in un confronto costruttivo.

Cernuda ripropone le parole di Keats, chiarendo quanto egli condividesse con l'altro poeta inglese da cui tradusse, l'idea di una “dinamica curiosità”, in cui il viaggio, non solo metaforico, verso nuovi contesti culturali, diviene movente dell'arricchimento personale. Quindi cita: “Keats lo dijo:

¹⁰⁴ Ivi: 262.

¹⁰⁵ Ivi: 243.

better be imprudent moveables than prudent fixtures”¹⁰⁶, aggiungendo in funzione esplicativa: “Desde niño me atrajeron los viajes, y el espacio comenzó pronto a obsesionarme; el tiempo, mi otra obsesión, sería, naturalmente más tardía”¹⁰⁷. Il motivo del viaggio diviene una costante della vita di Cernuda, anche perché implicante un cammino spirituale e un processo mentale di ricostituzione personale.

Nell'edizione della raccolta poetica complessiva di Cernuda, curata da D.Harris e L.Maristany, viene sottolineata una particolare accentuazione di alcuni aspetti nello svolgimento dell'opera. In particolare si osserva come “... hay dos factores que hacen de Cernuda algo más que un poeta neorromántico, factores que crecen en importancia en la poesía posterior a 1935: una preocupación ética que le predispone a una meditación existencial y una conciencia irónica que nace de esta contemplación de la experiencia de la vida”¹⁰⁸. La chiarificazione della vicinanza spirituale di Cernuda ai poeti preromantici e romantici inglesi è ancora più puntualmente definita dal seguente giudizio dei due editori citati. Che, ancora, riportano: “Por ser un poeta neorromántico rezagado Cernuda es a la vez un crítico de la visión romántica, una figura que se halla en plena encrucijada entre el romanticismo y la modernidad”- per cui- “la romántica teoría de la división trágica entre la realidad y el deseo hay que matizarla, sobre todo con respecto a la obra posterior a 1935, producida en las circunstancias del destierro postbélico y del contacto directo con la lírica inglesa a raíz del exilio”¹⁰⁹. È questo un dato interpretativo di grande rilevanza in quanto configura in funzione critica l'esperienza del poeta savigliano, ne chiarisce le possibilità di scelta e di giudizio attento nella selezione delle preferenze poetiche. Pertanto, sia il commento che del periodo storico e artistico vissuto da Cernuda se ne fa, sia la sottolineatura dei confini artistici individuati dal poeta savigliano, proprio nell'appropriazione dei concetti di *realidad* e *deseo*, sono validi sul piano temporale e spaziale nello svolgimento e nelle finalità dell'opera dell'autore.

I due critici si soffermano in particolare sulla definizione del prodotto artistico di Cernuda sul piano della delimitazione temporale, individuando un processo evolutivo dalla vena romantica della sua poesia all'attenzione etica anche sul piano stilistico, nella separazione tra il periodo prebellico e quello postbellico, concludendo che “Ahora el eticismo domina sobre la visión romántica, y la experiencia de confrontación con el mundo se ha convertido en una contemplación de la vida. Así

¹⁰⁶Cernuda 1986: 84. Laddove l'aggettivazione impiegata lascia pensare ad un atteggiamento circospetto, frenato nell'azione, mentre se ne promuove l'atteggiamento contrario, di apertura e di abnegazione, molto più frequentemente rischioso e doloroso da accettare, quanto più vivibile in assoluta coerenza con il rispetto dei propri principi morali.

¹⁰⁷*Ibidem*.

¹⁰⁸D.Harris-L.Maristany 1974: 46.

¹⁰⁹*Ibidem*.

se pasa de la poesía de la primera época de Cernuda, de la preguerra, a la segunda época, la del destierro”¹¹⁰.

Non è di trascurabile importanza il rilievo che l'aspetto etico assume nella poesia cernudiana, in special modo postbellica. Si va delineando una condizione individuale ben definita, tanto pubblica quanto privata, che è ben delineata nelle parole di J.L.Abellán, il quale riferisce dell'importanza storica della situazione personalmente vissuta dal poeta nel dire: «Por lo que se refiere a la dimensión histórica del concepto *exilio*, es evidente que éste aparece cargado de connotaciones políticas, ya que todo exilio es normalmente provocado-directa o indirectamente-por desacuerdos entre el sujeto pasivo del exilio-exiliado o exiliados-y la institución que lo causa-un gobierno, una política determinada, una minoría dirigente, etcétera»¹¹¹. Ma vi innesta la certezza di una condizione esistenziale e filosofica ben più sentita, che solo in parte è connessa ad una condizione storica realmente vissuta e patita. La consapevolezza di una simile condizione esistenziale è tra le ragioni di un maggiore orientamento etico e spirituale della poetica di Cernuda. Abellán commenta tale condizione interiore in questo modo: «Si el exiliado es “conciencia disidente” es porque el exilio mismo es una categoría antropológica que anuncia una determinada dimensión de la naturaleza humana, según la cual el hombre es-en alguna medida-por constitución ontológica un exiliado en el mundo. La imagen del hombre como peregrino en la tierra es clásica en todas las literaturas y se refiere en modo directo a ese carácter de exilio que tiene la condición humana considerada en sí misma»¹¹². E Luis Cernuda si configura quale personificazione di tale condizione ontologica, indissolubilmente connaturata alla vita umana.

4.9 Plurivocità e costanza dell'esperienza inglese

Fulcro di riferimento concettuale per l'analisi delle traduzioni cernudiane è, si è detto, costantemente la volontà di seguire un percorso di grande uniformità e coerenza nella vita e nell'opera: il viaggio della vita di esilio, costellato da diverse tappe che evolvono in costante progressione. Da qui la meticolosa attenzione per la traduzione, e le scelte conseguenti di diversi poeti da cui tradurre, che possono essere indicative della “maturazione culturale” e della definizione di un autonomo lavoro letterario, cui Cernuda perviene grazie anche alla personale selettività del materiale poetico da cui attinge. Produzione poetica e riflessione letteraria si avvicendano e si

¹¹⁰Ivi: 48.

¹¹¹J.L.Abellán 1987: 45.

¹¹²Ivi: 48. In questi termini l'esperienza di vita cernudiana si configura nei termini di un topos letterario ben noto, la cui particolarità e l'acutizzazione e la profondità dell'esperienza sono determinate dal suo singolare stato esistenziale e dalla particolare sensibilità dell'uomo-poeta. Oltre al noto topos letterario, è facilmente perscrutabile in tale condizione, l'incanalarsi della figura e dell'opera di Luis Cernuda non propriamente nel solco dell'interpretazione religiosa di impostazione cristiana, ma certamente nei limiti di una sincera definizione di sentita religiosità. Abellán ivi: 54-56 individua, attraverso uno studio etimologico, le connessioni tra le parole e i concetti di *exilio* e di *existencia*. Condizione, la prima, inevitabilmente interrelata con la realtà dell'esistenza.

susseguono nell'impegno traduttivo, contribuendo all'intercomprensione di vita ed opera nel contesto dell'impostazione interpretativa cernudiana.

Rispetto alla ventata di suggestioni di provenienza francese, che risultarono ben presto essere condivise da diversi contemporanei, si è accennato alla predilezione di Cernuda per “gli spiriti innovativi”¹¹³. Il cambiamento, nel momento storico specifico particolarmente avvertito da poeti dalla grande profondità umana e dal sentito dovere civile, si configura quale nuova presa di posizione rispetto a certe scelte culturali dettate dalla necessità di innovare la propria produzione poetica.

Il fatto che si tratti non solo di una presa di posizione dovuta a scelte teoriche e di stilistica compositiva intese in senso vago ed astratto ma, possibilmente, di considerazioni legate ad una maggiore manipolazione e confidenza conseguite negli anni di permanenza in Inghilterra con i prodotti culturali di condivisa matrice contenutistico-formale, sembra trovare conferma nel prodigarsi di Cernuda in sempre nuove traduzioni, da autori diversi e contemporanei¹¹⁴.

Si tratta, si è detto, non solo di tematiche innovative o soggette a nuove letture prospettiche, ma anche di arricchimenti sul piano delle scelte morfologiche, lessicali, di caratura sintattica originale, di espedienti retorici, evidenti anche nella selezione di ricorrenze fonetiche, e scelte di figure più in generale¹¹⁵. Gli studi inglesi agiscono da “strategie di evitamento” e di pulitura, nel permettere a Cernuda di deviare da scelte esornative eccessive, intravedendo nella nuova tradizione lirica di origine inglese una concentrazione sull'essenzialità, una assimilazione ermetica, che diventano cardini del nuovo fare poetico anche per il poeta spagnolo. La riconquista di una pregnanza semantica, acquisita particolarmente attraverso la parola, può essere ben commentata con Halina Kralova, che considera: «meglio lasciare da parte le rime e concentrarsi piuttosto sul senso dell'immagine poetica. Sappiamo quale valore ha nella poesia-specialmente quella ermetica-la parola, il correlato oggettivo dell'intuizione poetica dell'autore; quale valore ha l'analogia, frutto di un'immaginazione che ha rinunciato “a binari e ponti” per creare dei vertiginosi accostamenti di parole»¹¹⁶. In tal senso, la maggiore attenzione, nella resa in traduzione, deve essere attribuita al rispetto dell'equivalenza terminologica, perché la restituzione semantica non può essere trascurata se la traduzione è opera di poeti-traduttori¹¹⁷.

¹¹³Cfr. Londero 2004: 95.

¹¹⁴Munárriz 2008: 90-91 ne fornisce un resoconto.

¹¹⁵Cfr. Barco, Pablo del, Luis, *Cernuda a verso y pincel*, Sevilla, Factoría del Barco, 2002.

¹¹⁶H. Kralova, “La cavalla delle reni” ovvero la difficile arte della traduzione, in A. Romanovic-G. Politi 2005, pp.147-158: 157.

¹¹⁷*Ibidem* l'autrice si sofferma sulla necessaria ineccepibilità del lavoro traduttorio nel dire: «La noncuranza è imperdonabile, è un inspiegabile difetto di sensibilità e responsabilità, a maggior ragione se le traduzioni [...] sono il frutto del lavoro non di semplici traduttori, ma di poeti traduttori di poeti».

Nell'ottica di una ulteriore conferma dell'operare cernudiano in tal senso, si intende qui avanzare un'ipotesi interpretativa della traduzione dei poemi raccolti dall'esile e scarsamente informativo titolo "Tres poemas británicos", pubblicati nel 1940 in Messico¹¹⁸. Un approccio interpretativo connesso con la scelta tematica dei poemi in oggetto rende necessaria una *comparatio* chiarificatrice delle modalità di appropriazione e rielaborazione operate da Cernuda, in considerazione anche della progressione nella produzione poetica personale. Il determinarsi di un percorso artistico parallelo ha avuto inevitabilmente un riflesso condizionante l'entità delle scelte in traduzione.

È inevitabile notare come per Cernuda fosse abbastanza frequente l'aggruppamento delle traduzioni svolte sotto un titolo generico. Del resto, anche la pubblicazione congiunta del 1960 accoglie "Tres poemas ingleses"¹¹⁹, accettando l'apparente debolezza del titolo come termine di misura oppositiva rispetto all'ampiezza ed alla varietà contenutistica proposta. L'unica variante nel titolo d'insieme è l'indicazione dell'aggettivo di nazionalità. L'interesse dei poemi risiede nella grande curiosità da parte di Cernuda per esperienze esistenziali ed artistiche tra di loro differenti, ma a tratti complementari, per l'enucleazione di tematiche che si innestano nel percorso della vita e dell'opera del poeta sivigliano, ma in particolar modo per la possibilità di dimostrare l'uniformità stilistica della scrittura cernudiana.

Nell'edizione di Harris-Maristany¹²⁰ di *Poesía completa*, che raccoglie anche le traduzioni poetiche svolte dalle diverse lingue, da parte di Cernuda poeta-traduttore, in tempi e con stati d'animo diversi, William Blake, non a caso, è il poeta straniero da cui, dopo Hölderlin, Cernuda ha in assoluto tradotto in quantità maggiore. La sezione in traduzione a lui relativa raccoglie sette poemi, mentre la scelta della lirica fonte "The Little Black Boy" di certo esplicitava meglio, in forma condensata e onnicomprensiva, non solo il concetto fondamentale dell'innocenza, aspetto correlato con l'autobiografismo e la temporalità confluenti nell'opera cernudiana, ma anche una serie di temi la cui riscoperta o rifrequentazione grazie all'operato cernudiano, si determina nella fase postbellica. E l'allusione è al tema socialmente connotato della solitudine delle minoranze, dell'esclusione, potentemente compendiata nel poema blakiano in oggetto, che il nostro ripropone in una piena assimilazione con il proprio vissuto, prefigurandone una visione più ampia e generale.

L'esperienza inglese si dimostra pertanto in una plurivocità di aspetti, di positiva costruzione nella ristrutturazione dello scrivere cernudiano, che investono tanto l'esperienza biografica quanto quella artistica del poeta spagnolo.

¹¹⁸Cernuda, *Tres poemas británicos*, in "Romance", n.10, 15 giugno 1940: 11.

¹¹⁹ Pubblicati in sulla rivista "México en la Cultura", Suplemento de "Novedades", n.386, 1956, e successivamente in *Poesía y literatura*, Cernuda 1960: 103-115.

¹²⁰2005.

4.10 William Blake: singolarità della vita e dell'opera

Il primo dei poeti nella triade di poemi tradotti è William Blake. Nato e vissuto per gran parte a Londra (1757-1827), fu autore di ispirazione romantica, di liriche innovative, e visionario, tanto da essere considerato pazzo¹²¹. Autore di poemi mistico-simbolici, di cui accluse le illustrazioni, essendo egli anche incisore e pittore. Omero, la Bibbia, Dante, Milton sono le fonti primarie per la sua ispirazione.

Le basi teoriche di riferimento della sua poetica sono di tipo estetico-religioso. In realtà, come la critica non mancherà di sottolineare, egli si rifiutava di restringere le arti a categorie definite. Propendeva per un'unica idea di Arte, che intendeva come pura attività dello spirito, la cui immaterialità trovava luogo espressivo nella conoscenza intuitiva dell'uomo, e del poeta in particolare. Appartenne a quella che viene individuata come la Prima Generazione di poeti romantici inglesi, di cui fecero parte anche Wordsworth e S.T.Coleridge. La fama tra i suoi contemporanei, come accadde per diversi altri poeti, non fu immediata, tanto che della sua poesia profetica si dice che è “what is in proportion to its merits the least read body of poetry in the English language”¹²². I Blakes erano dei dissidenti rispetto alla Chiesa Anglicana. Ed egli fu, in un'epoca di sommosse importanti e di rivoluzioni culturali in ambito europeo, influenzato dagli ideali delle rivoluzioni francese ed americana.

In realtà Blake non fu mai politicamente attivo, come invece più ferventemente lo fu Wordsworth. Ma la sua poesia implica un atteggiamento di ribellione contro l'abuso di potere¹²³, e contro gli effetti della rivoluzione industriale, in modo simile a quanto aveva fatto anche l'altro.

Un aspetto interessante che investe il suo pensiero ed influenza anche l'ambito personale, di parziale attinenza con l'animosità cernudiana, consiste nella sua accettazione delle idee del “free love movement”, che riscosse seguaci intorno al 1820, e che considerava l'istituzione matrimoniale come schiavitù. Era poi contro ogni tipo di restrizione sull'attività sessuale come l'omosessualità, la prostituzione e l'adulterio. E si professava contro il concetto cristiano tradizionale di castità come virtù.

Le sue raccolte, dai “Canti dell'Innocenza” (1789), a “Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno” (1790) fondano la propria essenza sulla religiosità dell'autore. Nella quale trova spazio l'idea di Gesù a simboleggiare il rapporto vitale e l'unità tra divinità e umanità, in pieno contrasto con i principi newtoniani dell'Universo.

¹²¹ Per la vita di Blake, si veda dal testo di Symonds, Arthur, 1907: 21-247 e 391-433 e Gilchrist, Alexander, *The life of William Blake*, London, Everyman's, 1982.

¹²² Frye-Denham 2006: 11-12.

¹²³ Si veda almeno Erdman, David V., *The Illuminated Blake*, London, University Press, 1975.

Blake inoltre aborrisce la schiavitù e credeva nell'uguaglianza razziale e sessuale. Sono aspetti della vita e delle scelte del poeta inglese, in cui si contempla un'idea di alta religiosità, che Cernuda non poteva non condividere quali principi basilari dell'egualitarismo che egli stesso professava, e che dovettero essere accettati come segnali avveniristici di una grande apertura mentale e di grande solidarietà umana. E, se potevano, agli occhi dei più, apparire ormai come consustanziali alle convinzioni etiche degli spiriti romantici inglesi, al contrario esplodevano in toni di programmatica avversione ad un sistema perentoriamente restrittivo sul piano etico-culturale e politico, e irradicavano principi di un solo futuristico rinnovamento. Cernuda considera Blake come il primo poeta inglese moderno assieme a Wordsworth, di cui apprezza tanto la purezza del linguaggio quanto il misticismo eterodosso, con cui «da al cristianismo una interpretación anárquica y revolucionaria»¹²⁴.

Come in precedenza indicato per Wordsworth, il principio d'accesso alla poesia blakiana, nello slancio di innovazione perseguito da Cernuda, si riconosce ancora una volta nella compenetrazione tra vita ed opera, nella gravidanza della sensibilità personale nelle suggestioni estetiche. La grande affezione al mito dei contrari e il desiderio di liberazione dalla razionalità ordinatrice¹²⁵, sono aspetti profondamente sentiti da Cernuda. Nuovo punto di incontro con la poetica cernudiana, per cui B.Dietz individuava la coerenza nella predisposizione creativa nel dire: «Pocos ejemplos encontraremos de una compenetración tan dolorosa y fecunda entre vida y obra como en Luis Cernuda, dentro de la poesía hispánica de este siglo. El corpus poético cernudiano, en efecto, es una biografía espiritual, un árbol emulador de la vida que crece consciente de si mismo y su dinámica, orgánicamente»¹²⁶.

L'aspetto, più volte ribadito, della costruzione organica, tesa al raggiungimento di una perfezione derivante da aspetti contraddittori nella vita e dell'opera, rientra in quella che può definirsi come fenomenologia del fare poetico tanto in Cernuda quanto in Blake.

E la costruzione dell'intera produzione artistica implica l'intersecarsi dei singoli poemi nella costruzione di un'unica architettura del percorso di vita e d'opera, riconoscibile in entrambi i poeti, e che ancora Dietz commenta nella parte relativa al lavoro cernudiano, di cui osserva: «Unos poemas vierten luz sobre otros poemas. De ahí que Cernuda sea, en rigor, autor de un único libro, arquitectura en cuyo espacio moral se desenvuelve la trayectoria vital de quien la fue componiendo»¹²⁷. Proprio le parole di Dietz compendiano in modo esemplare l'opera cernudiana.

¹²⁴ Cernuda 1986: 34.

¹²⁵ Sulla presenza di tali aspetti nella poetica di W.Blake si veda Frye, Northrop, *Fearful symmetry*, New Jersey, Princeton University, 1969.

¹²⁶ Dietz, B. 1979: 283. Si confronti anche McKinlay, Neil C., *The Poetry of Luis Cernuda. Order in a World of Chaos*, London, Tamesis, 1999.

¹²⁷ Ivi: 284.

Che resterebbe però un *unicum* affastellato di *apax* contenutistico-formali se non si riscontrassero le opportune corrispondenze¹²⁸ con l'ordito poetico dei grandi autori romantici dalla sensibilità affine.

Il complesso della costruzione immaginifica dell'arte blakiana, che si fonda sulla presenza del mito e su una intensa simbologia, offre dei principi eticamente condivisibili per Cernuda.

La convergenza di elementi di riferimento filosofici¹²⁹, ma anche gli aspetti innovativi delle basi poetiche di alcuni autori stranieri, tra cui Blake è un rappresentante eminente, dovettero costituire per Cernuda un saldo punto di conciliazione e di continuità nel ruolo di traduttore di materiale poetico altrui. R.Londero commenta in tal modo l'avvicinamento del poeta sivigliano a Blake: «L'interesse cernudiano per William Blake-particolarmente intenso a partire dagli anni Quaranta-s'intreccia alla profonda affinità elettiva che il poeta sivigliano sente per scrittori innovativi come Swinburne, W.B.Yeats, T.S.Eliot e Gide, a loro volta fervidi estimatori del genio visionario londinese»¹³⁰. Tale interesse vale a dimostrare come Cernuda fosse, nel suo avvicinarsi alla poesia straniera, immune da qualsiasi pregiudizio di sorta, e quanto apprezzasse riscoprire un polo di riferimento culturale condiviso. Le tematiche basilari che vi individuava, egli le ritrova già in altri autori e le riproduce nella propria esperienza poetica e biografica¹³¹.

L'arco temporale in cui Cernuda si dedica alla traduzione da Blake è abbastanza ampio, tra il 1940 e il 1952¹³², travalicando in tal modo il periodo di permanenza in Inghilterra, a testimonianza del grande interesse che l'opera di Blake destò in Cernuda.

In ognuno dei poeti inglesi da cui tradusse, Cernuda tese ad individuare ed a trasporre, in un processo di affermazione di un ideale condiviso, in modo permanente i valori, etici ed estetici, in cui egli credeva. Ciò vale come presupposto d'analisi all'opera del poeta spagnolo, per la definizione dei termini di comparazione dell'opera tradotta di Cernuda, per cui le parole di Andrew P.Debicki chiariscono l'aspetto totalizzante della vita del poeta nel contesto ideale poetico. Nel suo studio espositivo sulla poesia spagnola contemporanea, Debicki considera che «Un tema fundamental resalta en la obra en verso de Luis Cernuda: la búsqueda de valores permanentes en un mundo que parece elusivo y transitorio. Por medio del amor, de la poesía, de la añoranza de una juventud idílica, y del deseo de fundirse con la naturaleza, Cernuda trata de sobreponerse a una realidad inasequible y hostil. Este tema se relaciona, como ha mostrado Philip Silver, con la biografía de Cernuda, con su aislamiento, sus desengaños, sus amores y su exilio»¹³³.

¹²⁸ Cfr. Barón 1998.

¹²⁹ Londero 2004: 99 si sofferma sulle analogie concettuali tra Cernuda e Blake, presentando un percorso interpretativo dei poemi blakiani tradotti, tra cui si riconosce anche "The Little Black Boy".

¹³⁰ Ivi: 95.

¹³¹ Si consideri il commento di Londero, ivi: 96.

¹³² Ivi: 97. Tra gli altri anche Jiménez tradusse da Blake il poema qui oggetto d'analisi, pubblicato nel 1930 in "La Gaceta Literaria", n.93, 1930: 1.

¹³³ Debicki, Andrew P. 1968: 285-306, p.287.

La raccolta dei “Songs of Innocence”, del 1789, viene realizzata, assieme ad altre opere, nel periodo dei cinque anni che il poeta britannico trascorre a Poland Street¹³⁴. Si tratta di un periodo particolare della vita di Blake, in cui le risonanze delle vicende storiche che in quegli anni investivano diversi paesi, dovettero influenzarne molto le convinzioni e definirne l'impostazione del lavoro futuro. Symonds ne parla infatti in questi termini: «At this time he was a fervent believer in the new age which was to be brought about by the French Revolution, and he was much in the company of revolutionaries and freethinkers, and the only one among them who dared wear the “bonnet rouge” in the street»¹³⁵. E pare che Blake abbia invitato degli amici a lasciare la Francia nel periodo successivo alla Rivoluzione per motivi di sicurezza, continuando a confermare l'impegno attivo nella causa politica.

La collezione accoglie un tema che rappresenta una costante della poesia blakiana in quanto investe la condizione dell'uomo. Se Plowman considerava che “Blake's theme was the soul”, continua a puntualizzare gli aspetti che sulla filosofia dell'uomo un tema così vasto implica affermando che “Everything that lives is holy, for everything possesses within itself its own sacred law of life, a law that can only be contravened by the imposition of any external law”¹³⁶. Symonds ne considera gli aspetti duraturi e di implicazione panteistica dell'essenza umana nel dire, riguardo al contenuto della stessa raccolta, che “It sings or teaches the holiness and eternity of life in all things, the equality of life in the flower, the cloud, the worm, and the maternal clay of the grave...”¹³⁷.

4.11 William Blake e l'impiego dei simboli

Uno degli aspetti più interessanti della poesia blakiana, valido in particolare per la rappresentazione delle sue formulazioni teoriche, è il linguaggio, sempre corredato di una ricca simbologia. Costituisce un nodo affascinante e problematico dell'originale romanticismo blakiano. M.Plwman ne introduce lo studio in modo epigrammatico annunciando che “The real trouble about Blake is his vocabulary”¹³⁸, preannunciando quanto la semplicità, quasi banalità della selezione lessicale di questo romantico inglese sia soggetta in realtà ad un'appropriazione singolare e ad un ampliamento di significato dagli innumerevoli risvolti connotativi. E conferma, in tal modo,

¹³⁴ Symonds 1907 : 68.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Plowman 1967: 119.

¹³⁷ Symonds 1907: 89.

¹³⁸ Plowman 1967: 36.

le molteplici possibilità che sul piano del senso l'univocità di vocabolario può trasmettere, per la grande malleabilità che presuppone. Blake è infatti alla costante ricerca di un significato non comune ed universalmente condiviso¹³⁹. Si trattava di un percorso procedurale rispettoso del proprio essere un “poeta immaginativo”¹⁴⁰.

Tuttavia, il suo programma poetico è diretto ad un unico fondamentale fine, centrale nella sua speculazione filosofica, la scoperta della solitudine¹⁴¹ dell'essere umano, per cui la parola non può non acquisire un valore altamente simbolico, la cui simbolicità è strettamente legata al suo essere, fondamentalmente, un “uomo religioso”¹⁴². E, come tale, non poteva mancare di includere un complesso di ampi rimandi ad una fitta rete di simbolismi, di rappresentazioni terrene di una realtà ultraterrena di cui le prime si sostanziano.

Il tema che fa da perno all'architettura difficile ed altamente figurativa della poesia blakiana è quindi l'animo umano, il lato trascendentale dell'essere. Ed il cammino introspettivo e di progressivo approfondimento analitico che Blake intraprende sull'animo umano contempla la consapevolezza di una grande e rassicurante certezza di fondo. Se si considera infatti quanto le basi filosofiche della poesia blakiana siano legate ai principi neoplatonici che in quel tempo inducevano alla riscoperta dell'animo umano, sottratto alla razionalità intesa in senso meccanicistico, non è difficile riconoscervi la piena attuazione di un principio fondamentale dell'estetica e dell'etica rinascimentale: l'accettazione del particolare come necessaria rappresentazione del generale. Non a caso Plowman commenta a tal proposito che “Our literature is the literature of little things, not by reason of its subject, but because of the want of relation between the subject and the whole: between what we see and what there is to be seen”¹⁴³.

La struttura simbolica di riferimento è pertanto costituita di semplici e sistematiche entità significative, che nella loro nitidezza accolgono, nel particolare, la pienezza e l'ampiezza del generale. In un procedimento di natura sineddochica, che configura il processo di significazione dell'universo poetico blakiano¹⁴⁴, e che sarà riconosciuto e parallelamente assorbito nell'*actio* poetica cernudiana.

¹³⁹Ivi: 37-38 Plowman osserva che “He gave to some words of everyday use his own specific, intensified meaning, and when he found even this inadequate, he coined words of his own”.

¹⁴⁰Ivi: 38 è definito come “an imaginative writer”.

¹⁴¹Ivi: 41.

¹⁴²Ivi: 42.

¹⁴³Ivi: 46-47.

¹⁴⁴Sul rapporto tra immaginazione, linguaggio, poesia, basilare nella poetica di Blake, si veda Frye, Northrop 1989.

4.12 Luis Cernuda e William Blake: la condivisione di un mito¹⁴⁵

Alla convergenza intellettuale e agli stimoli racchiusi nella produzione poetica di W.Blake si è già accennato. In particolare, l'interesse destato dal noto poeta inglese in gran parte della critica e in diversi suoi seguaci, tra poeti e traduttori, consiste nell'attenzione prestata ad un tipico tema blakiano, nella condivisione del mito del passato innocente. In un processo artistico di costruzione, di agognato ripristino di una originaria condizione ideale, la parola, manifestazione fatica, diviene il mezzo attraverso il quale si determina la riattualizzazione di una lontana condizione ideale, da Cernuda ampiamente condivisa e devotamente praticata. Si tratta di un procedimento biunivoco, che implica un ripristino anche sul piano dell'espressione poetica¹⁴⁶. S.Givone, in riferimento all'interpretazione che Ungaretti avanza su Blake, riporta che «in Blake, [...] si adempie il “miracolo” della poesia, cioè il “recupero dell'originale innocenza espressiva”»¹⁴⁷. È un'osservazione con cui da una parte si individua l'inizializzazione del processo a ritroso di ripristino di una primigenia condizione originaria della parola, in un redimente recupero sul piano al contempo etico ed estetico, la cui possibilità di pieno adempimento è sempre molto condizionata dalle eventualità storiche di decadimento e di riattualizzazione di aspetti fenomenici che ricadono anche sulla lingua. Di fatto, è un processo storico e realistico. Dall'altra c'è il compimento di un processo, apparentemente inverosimile, la cui percezione richiede la convergenza di spiriti sublimi in contesti particolari. L'estrema importanza della raccolta *Songs of innocence* è compendiata dalla autorevole presentazione di M.Plwman, che commenta: “... the *Songs of innocence* express for the first time in English literature the spontaneous happiness of childhood. Now nothing in the whole world of emotion is of lighter texture than the happiness of a child. Like the dew, it vanishes with the first rays of the sun, and its essential quality, spontaneity, is a thing never to be recalled”¹⁴⁸. Ma la poesia trascelta apporta molto di quanto introduce in Blake un sentimento di disillusione, che è anch'esso parimenti condiviso da Cernuda. Non a caso M.Plwman continua commentando che “The spontaneity of these songs is the spontaneity of art, not of nature, of imagination and not of experience. Nothing but the purest imagination could give so stainless an image”¹⁴⁹. Con questo si giunge concettualmente al criterio condiviso della poesia come manifestazione epifanica, come rappresentazione¹⁵⁰. Una connessione, quella col divino, che è impossibile non

¹⁴⁵Harris-Maristany 1973: 48 sostengono, in un contesto critico della poesia cernudiana, quello del concetto della perpetuazione del sé attraverso la poesia, che la parola mito sia da considerarsi come sinonimo di “verdad”. Frye 2005: 93 del concetto di mito dice che “The informing structures of literature are myths, that is, fictions and metaphors that identify aspects of human personality with the natural environment, such as stories about sun-gods or tree-gods”.

¹⁴⁶Cfr. Utrera Torremocha, “Poesía y belleza”, 1994: 265-294.

¹⁴⁷Givone, Sergio 1978: 175.

¹⁴⁸Plwman 1967: 40.

¹⁴⁹Ivi: 40-41.

¹⁵⁰Ivi: 116 l'autore presenta la poesia blakiana in questi termini: «La poesia è rivelazione continua e inesauribile e liberante del divino». Sull'argomento si consideri Abrams, Meyer Howard, *Natural supernaturalism: Tradition and revolution in romantic literature*, New York, Norton, 1971.

intuire anche nel pathos della poesia cernudiana. Se ne deduce il concetto di “rivelazione”, che ben si confà con l’idea condivisa di una funzione profetica superiore svolta dal poeta, consapevole di poter vedere oltre i limiti della comune visione.

Per la traduzione del poema “El niño negro”, in modo simile alla traduzione dei sonetti wordsworthiani, il poeta sivigliano mantiene la scelta di uno stile nominale che è divenuto tratto distintivo della sua volontaria spezzatura nella frondosità del prodotto poetico. In *Historial de un libro*, nell’informare che le sue letture inglesi, da Shakespeare, Blake e Keats, avvenivano simultaneamente, Cernuda sottolinea una certa sorpresa iniziale nel riconoscere uno stile diverso rispetto a quello sino ad allora frequentato. Considera infatti: “acostumbrado al ornato verbal, barroco en gran parte, de la poesía española, que de manera sutil me parecía repetirse en la francesa, me desconcertaba no hallarlo en la inglesa o, al menos, que ésta no hiciera del mismo, como los españoles y los franceses, razón de ser para la poesía”¹⁵¹. Aspetto questo che l’autore non manca di confermare sin dal titolo. In cui la selezione del determinativo nella presentazione del tema del poema, già presente nel testo fonte e confermata da Cernuda, ribadisce una ricorrenza nella resa formale e semantica già precedentemente individuata, ed evidentemente rivolta alla sistematica assolutizzazione delle voci impiegate¹⁵² ai fini di una interpretazione corretta ed univoca.

La riscoperta linguistica investe un vasto ambito semantico legato agli aspetti sentimentali, a differenza di quanto si era determinato nella restrizione linguistica settecentesca, conseguenza anche della predilezione di generi letterari altri rispetto a quello poetico. Efficace testimonianza del cambiamento è quella apportata da N.Frye, che nella prefazione al suo studio sul Romanticismo inglese, considera: “the Romantic movement as primarily a change in the language of poetic mythology, brought about by various historical and cultural forces”¹⁵³.

Come l’assunzione della poesia wordsworthiana da parte di Cernuda è predisposta dal personale riconoscimento per affinità spirituale, cui il traduttore stesso più volte allude, così anche l’“appropriazione” del prodotto poetico blakiano non è casuale, ma dettata dalla stessa sorta di “preliminare legge di traduzione”, il riconoscimento di uno stesso motivo. Non si tratta tuttavia

¹⁵¹Cernuda 1960: 261.

¹⁵²In quanto alle norme basilari proprie della pratica traduttiva V.García Yebra, *Teoría y practica de la traducción*, Madrid, Gredos, [1984] 1997, II: 459 considera un aspetto fondamentale relativo alla conversione dell’articolo nella traduzione dall’inglese allo spagnolo. Si tratta di un aspetto che riveste un’importanza particolare, specificamente nelle versioni cernudiane dall’Inglese in cui, anche in funzione della maggiore sinteticità della scrittura cernudiana e per le necessità di adeguamento del lessico alla struttura versale, la trasposizione può risultare non fedele. Lo studioso considera: «Es, pues, importante para quienes traducen del inglés [...] al español tener presente que muy pocas veces será correcto dar al artículo indefinido, antepuesto sistemáticamente por el inglés [...] al predicado genérico y a la aposición predicativa, un equivalente formal con el uso de nuestro artículo indefinido. En general, siempre que haya duda sobre si debe usarse o no el citado artículo español, será mejor omitirlo. El estilo ganará con ello en concisión y energía».

¹⁵³Frye 2005: 92.

della semplice coincidenza di un motivo, ma del principio dialettico che regge la speculazione teorica di Cernuda, di cui egli trova traccia nella vita e, parallelamente, nell'opera di Blake. Il riconoscimento tra la poetica di Cernuda e quella blakiana, confluenti in una “comunione teorica”, è diretto dalla presenza di una costante, individuabile anche nella produzione poetica inglese. È il criterio di coerenza che M.Plowman compendia in tal modo: “From the *Songs of Innocence* to *The Ghost of Abel*, Blake's work may be described as one continuous effort to restate what he believed to be the truth of the Christian religion”¹⁵⁴. Il che lascia visibilmente dedurre la continuità dell'opera e la costanza nel mantenimento di una base teorica di riferimento, che Cernuda ben conosceva.

Altra fonte di accesso immediato alla poesia blakiana da parte di Cernuda consiste nel riconoscimento di un medesimo atteggiamento di rottura degli schemi e di un profetico rifiuto di ogni forma di pregiudizio, di tipo sociale, politico, culturale, assurgendo tale base di pensiero ad un livello di relativismo pienamente condivisibile da Cernuda. Ciò che, del resto, costituiva uno degli aspetti della sua originalità. È quanto afferma anche M.Plowman nel riferire: “Where Blake was original was in breaking down compartmented ideas of the function of imagination. He announced not the religion of art, but of imagination. He redeemed imagination from its purely secular use and maintained that the power by which all art came into being was the very power which mediated God to man”¹⁵⁵. L'impostazione filosofica che fa da base alla poesia di Blake è di derivazione cristiana, e il poeta è investito, attraverso la parola, di un ruolo sacro, di mediazione tra i due livelli ontologici. Sergio Givone commenta le basi della filosofia di Blake osservando che «il pensiero di Blake è essenzialmente uno sforzo audace e senza pari di orientare il misticismo verso la positività della religione rivelata, e precisamente verso la rivelazione cristiana secondo la dottrina cattolica, che meglio di ogni altra ha saputo rivendicare il valore della persona, della creazione, del perdono e della risurrezione»¹⁵⁶.

4.13 Il poema tradotto

Si è detto che le traduzioni cernudiane da Blake rientrano nel lavoro rielaborativo quantitativamente più ampio e conseguito con particolare dedizione. Si tratta di otto poemi, di cui solo quello che qui si commenta fu pubblicato da Cernuda¹⁵⁷.

Contrariamente a quanto comprovato nelle versioni dall'autore delle *Lyrical Ballads*, in questo poema, diverso sul piano compositivo rispetto ai precedenti, si determina, a livello concettuale e

¹⁵⁴ Ivi: 114.

¹⁵⁵ Ivi: 100.

¹⁵⁶ Givone 1978: 183.

¹⁵⁷ I poemi, alcuni dei quali precedentemente tradotti da Madariaga e J.R.Jiménez, sono riprodotti in Cernuda 2005: 763-765.

conseguentemente terminologico, con determinante stravolgimento nella restituzione del lavoro da altra fonte, un'alterazione dal piano d'osservazione simbolica della natura circostante. Quest'ultima conferisce significato ed agisce nella composizione panica del poeta autore del testo fonte e del nostro traduttore. Con uno spostamento conseguente sul piano umano, pregno di intensa significazione simbolica, mediata sia dal nome assunto sin dal titolo- che contempla il riferimento all'infanzia-, sia dall'aggettivo- che carica lo stesso del riferimento ad una condizione di esclusione e di sottomissione-.

Si incorre qui, e non casuale è stata la scelta cernudiana, in una delle notoriamente ricercate contraddizioni in termini sul piano semantico e connotativo, negli ossimori che costituiscono la caratura stilistica cernudiana. Da una parte si annuncia la condizione di purezza, di eterea fissità nella resa immaginifica, con il termine “niño”, non solo di un'età della vita, ma anche di uno stato di grazia¹⁵⁸, di cui l'uomo e il poeta sono perennemente alla ricerca di ricostituzione. Dall'altra, si avanza, oppositivamente, una qualifica di abominio, di ripudio, di allontanamento, che media figurativamente la certezza della negazione e della possibilità per quel bimbo, e sineddochicamente per ogni bimbo estraneo al concetto di normalità, di serena prosecuzione del cammino nelle altre età della vita. Un'immagine consustanziale alla realtà cernudiana, tanto personale quanto circostante, che illumina pertanto uno squarcio della vita del poeta, il quale accetta l'impegnativa eredità mediata dal contenuto del poema.

Non a caso S.Foster Damon, nel concludere la propria introduzione al dizionario della terminologia blakiana, e nel sottolineare la valenza simbolica di quel lessico impiegato, in una sorta di contraddizione rispetto ad un quasi sacrilego tentativo di circoscrivere la parola blakiana nelle pagine di un libro, riporta che “but Blake cannot be contained in any dictionary. Even his simplest and clearest statements have vast implications behind them. [...] The important thing to remember is that he was always writing about the human soul”¹⁵⁹.

L'uno e l'altro aspetto, l'estrema semplicità e chiarezza contenutistica, e la centralità dell'animo umano nell'argomentazione, intensificano le possibilità interpretative che Cernuda dovette, consapevolmente, conferire al poema nel momento della scelta. Tanto più che si trattava di aspetti, i primi di semplicità, di intellegibilità, che Cernuda individuava come fondamentali sia sul piano

¹⁵⁸ Prete, A. 2011: 94 sottolinea che «la traduzione di Blake aggiunge all'effetto di leggerezza una ricerca di semplicità, fondata sull'oscillazione tra il fiabesco e il metafisico: si tratta di rendere quella “innocenza espressiva” che secondo Ungaretti è l'abito proprio e “miracoloso” di Blake». Per Cernuda c'è corrispondenza anche con una fase iniziale della propria poesia, che Paz 1988: 47 suddivide in quattro diverse parti: «l'adolescenza, gli anni di apprendistato, in cui ci sorprende per la sua squisita maestria; la gioventù, il gran momento in cui scopre la passione e scopre se stesso, [...] la maturità, che inizia come contemplazione dei poteri mondani e finisce in una meditazione sulle opere degli uomini».

¹⁵⁹ Foster Damon. Samuel, *A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake*, Providence, Brown University Press, 1965: XII.

della significazione, sia su quello della resa formale, laddove la maggiore schiettezza assicurava una più alta possibilità di condivisione.

B.Dietz avanza una opinione critica scarsamente entusiastica sulla scelta del poema inglese da parte di Cernuda, attribuendo al poeta sivigliano la casualità e non programmaticità nella selezione. Il critico tedesco sostiene infatti che «Cernuda, ciertamente, elige aquí y allá, a lo largo de la amplia y compleja obra de Blake, pequeños ejemplos que poco dicen de la colosal estatura del poeta inglés, siguiendo, libre en este caso del imperativo de la edición del conjunto, sus propias inclinaciones azarosas»¹⁶⁰.

In realtà l'entità del tema, per i tanti rimandi simbolico-filosofici, per cui il bambino protagonista funziona da elemento metonimico e sineddochico che testimonia le diverse modalità di emarginazione possibili nell'agire umano, oltre quella razziale più esplicitamente indicata nel poema, non sembra si possa sminuire in modo tassativo, come peraltro fa Dietz. Quest'ultimo non manca di denunciare, nella restituzione cernudiana in traduzione, «un enorme empobrecimiento al poema»¹⁶¹.

Benché il critico riporti un giudizio estetico dichiaratamente negativo, ciò risulta essere ingannevole se si considera il sostrato culturale cernudiano, che sul piano dei canoni estetici di riferimento, si è ormai liberato di sovrastrutture un tempo eccessivamente vincolanti al gusto formale di derivazione francese. Un fattore che contrasta un'opinione così riduttiva, è la consapevolezza, comune alla critica più attenta, del virare cernudiano, in aperta distonia rispetto a certe contemporanee predilezioni di evidente apprezzamento estetico gongorino, verso scelte testuali decisamente minimaliste, caratterizzate da umiltà e disarmante basilarità di contenuto, mentre è il trasferimento sineddochico, la lettura figurale, a determinare l'esile grandezza del poema. Pertanto, la scelta cernudiana di tradurre da un poema fonte eccessivamente breve, scarno di parole e di immediati riferimenti extratestuali, non poteva ritenersi casuale, ma frutto di quella ricerca di *reductio ad minimum* che è anche atteggiamento di attenta ricerca selettiva, coerentemente mantenuto dal poeta sivigliano nell'opera e nella vita.

Il poema, parte della triade, dal titolo "El niño negro", ha la seguente fonte:

THE LITTLE BLACK BOY

My mother bore me in the southern wild,
And I am black, but O! my soul is white;
White as an angel is the English child:

¹⁶⁰ B.Dietz 1979: 289.

¹⁶¹ *Ibidem*.

But I am black as if bereav'd of light.

My mother taught me underneath a tree
And sitting down before the heat of day,
She took me on her lap and kissed me,
And pointing to the east began to say.

Look on the rising sun: there God does live
And gives his light, and gives his heat away.
And flowers and trees and beasts and men receive
Comfort in morning joy in the noon day.

And we are put on earth a little space,
That we may learn to bear the beams of love,
And these black bodies and this sun-burnt face
Is but a cloud, and like a shady grove.

For when our souls have learn'd the heat to bear
The cloud will vanish we shall hear his voice.
Saying: come out from the grove my love & care,
And round my golden tent like lambs rejoice.

Thus did my mother say and kissed me,
And thus I say to little English boy;
When I from black and he from white cloud free,
And round the tent of God like lambs we joy:

I'll shade him from the heat till he can bear,
To lean in joy upon our fathers knee.
And then I'll stand and stroke his silver hair,
And be like him and he will then love me.

Sul piano contenutistico e delle scelte lessicali nel testo fonte, il poema è pregno di significati e di rimandi intertestuali, tutti partecipanti dell'universo linguistico blakiano che, come si potrà arguire dal componimento cernudiano speculare, accoglie riscontri e corrispondenze molteplici in quello del poeta spagnolo.

In una ripartizione del poema in strofe di concentrazione, oltre che metrica, anche contenutistica, in cui il totale raggiunge il numero possibilmente simbolico di sette, nella prima strofa, nella definizione delle voci curata da Foster Damon, si osserva una serie di ricorrenze: la forma nominale, non aggettivale SOUTH, il termine ANGEL e CHILD. Tutti si contraddistinguono per essere cardini della terminologia del poeta inglese. Per SOUTH¹⁶² l'autore riporta l'indicazione del punto cardinale assegnato a Urizen, simboleggiante la Ragione nella sua costruzione mitologico-immaginifica, che viene spazialmente individuato, nel complesso della produzione poetica blakiana,

¹⁶²Foster Damon 1965: 379.

nell'Africa. Il termine ANGEL, dall'accezione evangelica di “messaggero”¹⁶³ acquisisce, in Blake, per estensione metonimica, un valore che viene commentato in questo modo: “... anything that speaks of Eternity may be an angel”. L'altro termine emblematico è CHILD, per cui Foster Damon riporta la forma al plurale CHILDREN¹⁶⁴. Altro termine fondamentale, che si trova in S.Foster Damon è TREE. Di questa voce in particolare si dice che in altri poemi blakiani “it symbolizes the physical body: the lovers are two trees whose branches and roots embrace”. Ma “Later, the tree signifies error”¹⁶⁵, confermando il duplice valore semantico, in funzione ossimorica, della terminologia poetico-filosofica blakiana. Da cui l'idea che la foresta, in cui non penetra la luce, assume il significato dell'errore. L'albero quindi, risulta un iperonimo, rispetto al quale diversi sono gli iponimi adducendo vari significati specifici. Ma il riferimento è anche al TREE OF LIFE, albero della conoscenza del bene e del male ed interpretato come simbolo fallico. Quindi compare la parola EAST¹⁶⁶, che corrisponde, di fatto, al luogo di nascita della luce.

Nella strofa terza sono SUN, GOD, e MORN ad essere presenti come cardini di significazione. Il primo termine, compendiato nel medesimo testo di riferimento, è spiegato in tal modo: “ The SUN is the symbol of imagination, and is one in a quaternary: Sun (imagination), Moon (love), Stars (reason), and Earth (the senses)”¹⁶⁷. Con una eventuale distinzione tra il sole spirituale, identificato, nel campo semantico della spiritualità come Love, ed il sole materiale, identificato, nell'ambito semantico della sensorialità, come Heat. GOD è identificato con Gesù, identificato come la fonte di ogni cosa, in realtà in associazione con la parte divina che sussiste in ogni uomo. Pertanto “Jesus is Imagination, the creative power which is the core of man's being”¹⁶⁸. Mentre MORN è “an obvious symbol, is the «Image of truth new born»¹⁶⁹.

La strofa successiva accoglie 4 termini acclusi nel Dizionario di riferimento: EARTH, SPACE, CLOUD, GROVE, cui si può aggiungere la presenza di SHADY, nella forma aggettivale, benché il testo di riferimento comprenda solo la forma nominale SHADOW. Per il primo si dice (p. 113) “The EARTH is the body, or the subconscious, from which all Energy comes. [...] It is fourth (or west) in a quaternary: the Sun (imagination), the Moon (love), the Stars (intellect), and the Earth

¹⁶³Ivi: 122. Nell'accezione blakiana ANGEL è anche colui che assume funzione mortifera. Foster Damon di seguito riporta infatti: “Angels also mercifully bring death, particularly to children”.

¹⁶⁴Foster Damon ivi: 81 la commenta in questo modo: “CHILDREN are the State of Innocence, still close to the Eternity from which they came «trailing clouds of glory» [...], and as yet uncorrupted by Experience”.

¹⁶⁵Ivi: 410-411.

¹⁶⁶Ivi: 113: “The East is particularly important because Jesus, descending from the North, is incarnated in the East”

¹⁶⁷Ivi: 390.

¹⁶⁸Ivi: 158-159. Tale giustificazione dell'essenza divina è determinante i fini di una corretta interpretazione della poesia blakiana, e, in particolare, decisamente dirimente sull'opportunità delle scelte traduttive cernudiane e sulla considerevole corrispondenza in presupposti teorici ed in immagini restituite, con l'irradicarsi dei toni romantici nella poetica cernudiana.

¹⁶⁹Ivi: 286.

(generation). Per il termine successivo (p.379-380): “SPACE and Time at root are one; but in this world they are twin manifestations of Eternity”. Per CLOUD, in particolare si dice che proprio nel poema tradotto da Cernuda (p. 89) “Earlier, the cloud is our body, which conceals Eternity from us”, ma, in ogni caso, “... the cloud may be anything that obscures the mind”. Per GROVE, come per la foresta menzionata, si commenta (p. 168) “Blake mentions them frequently as a symbol of error”. Mentre SHADY, che rimanda al termine indicato, si dice (p. 368) che “The Shadow is the residue of one's suppressed desires”.

La strofa successiva, tra le parole comprese da Foster Damon, include, come parole cardine e predisposte in modalità indicativa della rilevanza particolare che l'autore intende attribuire alle singole voci, CLOUD, GROVE, GOLDEN, TENT, LAMBS, ad ognuna delle quali si accompagna una simbologia precisa. Delle prime due si è già detto, la terza in ordine compare non nella forma aggettivale del poema, ma nella forma nominale GOLD. Di questo termine si riporta (p. 162) l'equivalenza: “(south) is one of the four symbolic metals, the others being silver (east), iron (north), and brass (west)”. E di seguito se ne precisa l'accezione più utilmente usufruibile predisposta da Blake: “Although Blake often used «gold» to describe anything beautiful or precious, his general meaning is «intellectual». Della parola TENT (p.397) si dice: “as a temporary and protective dwelling place, represents a man's philosophy...”; e, di seguito, in senso più generale, “In Blake's egocentric universe, it is the sky above each individual”. Per LAMB (p. 232), l'associazione immediata, come del resto M.Plowman considera a proposito della terminologia blakiana, è quella metonimico-tipologica con l'Agnello di Dio. Per cui è riportata la voce “LAMB OF GOD”, epiteto attribuito a Gesù. L'autore spiega in dettaglio che “The central idea of persecuted innocence, vicarious suffering, and deliverance, as in the Paschal Lamb of Passover, had been common in the Old Testament. Blake used the Lamb as a symbol of Innocence-*Sol*, “The Lamb”-, and of God's love, as contrasted with his wrath-*SoE*, “The Tyger”-”.

La strofa 6 presenta, quale unico termine cardine non oggetto di ripetizione, l'aggettivo ENGLISH. L'ultima strofa contiene, come elemento terminologico non ripetuto, l'aggettivo SILVER (p.373) così commentato: “is one of the quaternary of symbolic metals, the other three being Gold (south), Iron (north), and Brass (west). Silver stands East. [...] It is frequently associated with Gold, suggesting a combination of love and wisdom...”.

Il concetto di Dio è presentato da Blake attraverso l'immagine della luce proprio in “The Little Black Boy”. E Plowman considera proprio come nel testo in oggetto «... the sun became the medium of spiritual life»¹⁷⁰. L'intensa e inestricabile simbologia viene riprodotta da Cernuda, come

¹⁷⁰ Plowman 1967: 146-147 commenta come “When man becomes as God, man becomes infinite in clarity. As with light and darkness, so with expansion and contraction. Blake, the arch-enemy of materialism, believed that spiritual man

si vedrà, sempre in nome di quell'autonoma dipendenza, che diviene presupposto al suo ruolo di traduttore.

4.14 Dalla fonte alla forma: la versione di Cernuda

La traduzione di Cernuda è la prima della triade dal titolo "Tres poemas":

EL NIÑO NEGRO

Vida me dio mi madre allá en el sur agreste
y aunque es blanca mi alma, yo soy negro,
Es blanco el niño inglés igual que un ángel.
Más yo, como de luz privado, negro soy.

Bajo un árbol sentada me aleccionó mi madre
Antes de que creciera el día caluroso,
Puesto yo en su regazo, y con un beso,
Señalando el oriente me decía:

"Mira el sol levantarse. Dios allí vive
Dando luz y calor, que proporcionan
Al hombre, al animal, a la flor como al árbol,
Bienestar en el alba, gozo en el mediodía.

Si estamos en la tierra unos momentos
Es para acostumbrarnos al amor luminoso.
Estos cuerpos oscuros y esta cara quemada
Sólo son una nube, un bosque sombrío,

Cuando tengan costumbre del calor nuestras almas,
Ya disuelta la nube, Su voz escucharemos
Diciendo «Salid fuera del bosque, amores míos,
Y en mi entorno de oro gozad como corderos».

Así dijo mi madre y me dió un beso,
Y así al niño inglés digo, Cuando libres,
De mi negrura yo y él de su blancura,
Junto al entorno de Dios gocemos tal corderos,

Contra el calor yo sombra le daré, hasta que pueda
Gozoso en las rodillas del Padre reclinarse,
Y acariciando entonces su pelo plateado,
Yo seré como él y él me tendrá cariño.

L'approccio comparatistico alla resa cernudiana non può non tenere in debito conto anche le valutazioni poco entusiastiche sull'impegno versificatorio in tal caso profuso dal poeta sivigliano. Pare a tal proposito autorevole la voce di B.Dietz che, nel proprio lavoro critico sulla lirica inglese e

was not the progeny of an anthropoid ape, but a descendant of divine beings whose senses were capable of infinite expansion and contraction at will".

tedesca tradotta da Cernuda, si è evidentemente soffermato sull'indagine delle mancanze, delle imperfezioni, che la versione spagnola doveva presentare.

4.14.1 Scelte semantiche

Rispetto al poema “El niño negro” l'autorevole voce critica di Dietz avanza le seguenti considerazioni sulla restituzione testuale in traduzione: “La traducción del poema que acabo de citar evidencia cuán necesario es el análisis estilístico previo para la tarea del traductor. Cernuda, no sabemos hasta qué punto con consciencia de ello, trastoca e invierte radicalmente las cualidades formales de la LO, causando un enorme empobrecimiento al poema. El original de Blake es un prodigio de simetría y regularidad, con evidentes apoyaturas en las características del lenguaje infantil y en las profecías bíblicas”¹⁷¹. Al critico dovette sembrare imponente il numero di mancate corrispondenze nella traduzione del poeta spagnolo, e l'inevitabile entropia di significato, determinata anche dalla consistenza di un intorno referenziale e da un retroterra culturale differenti nel tempo e nello spazio. E coglie un nocciolo fondamentale dell'autonomia espressiva cernudiana nell'accennare al mancato rispetto del caratteristico “linguaggio infantile” e del rimando ai contenuti biblici, imponenti argini d'espressione della sublime poesia blakiana.

Ma, sono proprio questi due aspetti, individuabili in primo luogo sul piano della selezione linguistica, che traducono l'idea della personale rielaborazione del testo inglese autoctono. Cernuda non poteva indulgere nella trasposizione di un lessico che, per quanto dovesse riflettere l'idea di purezza e spensieratezza di quel periodo della vita, l'infanzia, non rispondeva e non si faceva carico di trasporre in parole il proprio vissuto, quasi inquadrando uno stesso oggetto da una base prospettica diversa, quella del resoconto fatto a posteriori. Pertanto, l'avvertita omissione dei riferimenti biblici, che in uno spirito anticristiano ed antidogmatico, quale sempre fu quello cernudiano, è impossibile non voler accettare, fungono da criterio di discernimento nel misurare l'appropriazione dalla poesia di Blake, che a volte si determina anche mediante l'esclusione.

La veste di traduttore per Cernuda è molto meno consueta, pertanto il suo pubblico lettore è indotto all'illusione della assoluta fedeltà traduttiva, che Cernuda non contempla nel suo lavoro di rilettura delle fonti poetiche.

Se l'impiego del vocabolario blakiano implica accezioni specifiche, legate all'impostazione filosofica del poeta, di grande interesse per i risvolti interpretativi che il testo implica, risulta la resa di Cernuda nella propria lingua. Che dovette, compatibilmente con l'architettura strofica e

¹⁷¹Dietz 1979: 289.

l'impostazione versificatoria del testo fonte, fornire una "versione"¹⁷² che ben si adegua al proprio sentire, lasciando intatta la proprietà semantica.

A ben vedere infatti, pare che, diversamente da altri ambiti di analisi, quello lessicale resti, nella traduzione cernudiana, quasi intatto, con una attenzione alla resa terminologica quanto più fedele sul piano del significante.

Non a caso, le contestazioni di B.Dietz a proposito della traduzione cernudiana del testo, vertono in particolare sul possibile disfacimento nella struttura simmetrica blakiana, operata da Cernuda nel rifacimento spagnolo. La struttura metrica di partenza, costituita dal frequente decasillabo sciolto, che si ritrova anche in Wordsworth ed è caratteristico della versificazione romantica inglese, viene reso, data anche la scarsa simpatia per la costrizione rimica manifestata dal poeta sivigliano, nella costituzione di una quartina in cui si osserva la libera compresenza di versi alessandrini ed endecasillabi. A partire dalla prima strofa l'ordine, lineare nel primo verso rispetto alla accentuata topicalizzazione incipitaria apportata da Cernuda, appare in generale come più naturalmente prosastico. E tale tono è ulteriormente mediato, nella resa, dalla mancata inclusione di alcune strutture concessive per consueta sottrazione di elementi. Si è detto che le scelte terminologiche blakiane sono specifiche, prevedono una attenta commistione di termini afferenti l'ambito semantico della natura, con significanti espliciti e dall'alto valore simbolico, e termini di ordine astratto, afferenti all'ambito religioso¹⁷³. Le scelte della versione cernudiana si discostano dalla fonte per diverse occorrenze, con una maggiore propensione verso la resa figurale.

Sul piano della restituzione linguistica è considerevole la risoluzione in forma parafrastica di *bore me* con *vida me dió*. È di certo un modo per evidenziare il valore altamente simbolico della parola vita, in un contesto, quello del poema e della realtà astratta più generale, ma anche della condizione di immiserimento vitale e svalutazione di un principio così alto in una precisa contingenza storica e personale per Cernuda¹⁷⁴. L'effetto topicalizzato del termine *vida* rientra in un sistema di opposizione concettuale rispetto all'idea, fortemente mediata nel testo fonte, della morte come unica liberazione e possibile sottrazione ad una condizione vittimistica stoicamente accettata.

¹⁷²È il termine con cui ci si riferisce alle traduzioni di molti poeti-traduttori della Generación del '27. Cfr. Díez de Revenga 2007: 23. La modalità traspositiva scelta da Cernuda è ben sintetizzata dalle parole di Londero 2004: 113, che chiosa: «La strategia traslativa del poeta spagnolo si esplica in direzione sintetizzante rispetto al già conciso originale, poiché di Blake Cernuda ammira [...] anche la "impeccabile simplicity"-che Swinburne gli attribuiva-formale, diametralmente opposta all'ardua complessità dei contenuti», e che ivi: 116-119 analizza il poema "The Little Black Boy".

¹⁷³Plowman 1967: 84 commenta: "So the contrast is evidently between what is above the earth and what is beneath it, and we know that everywhere in Blake what is above the earth has spiritual significance and what is within, or beneath it, symbolizes the instinctive or generative powers», in una simbolica unione di materiale e spirituale.

¹⁷⁴Del resto, vale quanto Dietz 1979: 283 sostiene nel dire: "el estudio de las traducciones de poesía que debemos a Cernuda no constituye una aproximación excéntrica y rebuscada a su figura; estimo, por el contrario, que resulta de utilidad para el conocimiento cabal de su individualidad literaria".

La resa di *wild*, che implica diverse accezioni, del resto come il cernudiano *agreste*, sembra essere più poetica, da ambientazione bucolica.

Il riferimento spaziale nel testo fonte è generico, e Blake lo usa con una volontà connotativa dettata dalle proprie teorizzazioni. L'inclusione, da parte di Cernuda, del deittico *allá* non è di poco conto per definire il senso dell'alterità dell'origine e, di conseguenza, della condizione esistenziale vissuta.

L'evocazione della sottrazione di luce subisce in Cernuda un'accentuazione cui contribuisce la ripetizione, non solo sonora, ma anche sintattica, nella struttura anaforica *yo... yo*. E ad ulteriore conferma della drammaticità della condizione vissuta, nella traduzione di Cernuda non è occasionale la concentrazione di sonorità vocaliche velari, drammaticità resa meno evidente nella prevalenza di vocali anteriori del testo fonte.

La seconda strofa si apre con i primi due versi in cui si nota il solo diverso posizionamento terminologico, ma la contestuale espunzione della correlativa *and*. I due versi di chiusura rispecchiano una distanza nel tono, molto più discorsivo, quasi di racconto popolare in Blake, di maggiore fissità e schematicità, accentuata qui anche dalle scelte nominali come la forma participiale "*puesto*", il sintagma nominale "*con un beso*", quasi a voler raffigurare l'assenza di manifestazione affettiva compensativa che potesse, in vita, ovviare a quella condizione così angosciante in Cernuda. Mentre non desta interesse in tal caso la scelta terminologica che resta, nel complesso, sostanzialmente fedele.

La riformulazione della strofa 3 è invece evidente. Nel testo fonte i cambi versali sono interrelati dalla congiunzione, mentre nel testo cernudiano c'è una relativa ad introdurre il concetto successivamente elaborato. Inoltre, di grande rilevanza su di un piano teoretico traduttologico è lo stravolgimento della funzione paziente trasmessa dall'inglese "*receive*" rispetto alla funzione agente dello spagnolo "*proporcionan*". Un espediente di risoluzione morfologica nominale proprio del fare poetico cernudiano consiste nell'unicizzare, con la scelta del numero singolare e in funzione anaforica (in *al hombre, al animal, a la flor como al árbol*) rispetto al più generico ed ovvio uso del plurale della fonte.

La strofa 4 si apre ancora con la trasposizione di una congiunzione coordinante, in una concessiva. Nuovamente la funzione paziente mediata dal *put*, che sembra non lasciare al *little boy*, e all'uomo in generale, possibilità di scelta, è resa con la forma più neutra di *estamos*-quasi un cambiamento, dal determinismo al caso, a dettare le azioni umane-; e lo *space* blakiano è reso con *momentos*, con un chiaro esempio del frequente cambio morfologico in cui Cernuda incorre in

traduzione, in una confluenza dei piani simultanei di spazio e tempo. Il verso successivo nella fonte pare, nella scelta delle parole, voler accentuare l'effetto limitativo della godibilità della vita terrena, dove la funzione potenziale del verbo servile *may*, il successivo *bear*, valgono a mediare un sentimento di sopportazione. E, anche la resa figurale riduttiva di *beams of love* predispone ad una interpretazione simile. Laddove in Cernuda la resa con frase finale e la pienezza semantica restituita da *amor luminoso*, dove l'accentuazione del qualitativo non è meramente esornativa, rendono l'idea di un certo distanziamento rispetto alla fissità e staticità della condizione del bambino e, metonimicamente, di qualsivoglia essere umano soggetto ad esclusione.

La struttura sintagmatica nominale è classificata da Plowman come perno centrale di una corretta interpretazione del testo di “The Little Black Boy”, e mediazione delle implicazioni filosofiche che l'interpretazione antropologica di Blake prospetta. Il critico lo commenta nel seguente modo: «If one were asked to give in a phrase a clue to the whole of Blake's work, one could hardly do better than quote the sentence from “The Little Black Boy”,

And we are put on earth a little space,
That we may learn to bear the beams of love.

It contains the idea that man is an eternal spirit definitely put upon this earth. It suggests that the world from which he comes is a place of such intense light that he needs the shade of mortality to be able to bear its beams, thereby inferring that the ultimate joy of man is the appreciation and love of God»¹⁷⁵.

Negli ultimi due versi della stessa strofa Cernuda rispetta l'impiego dei dimostrativi della fonte. In relazione alle aggiunte di alcuni deittici spaziali fatte in precedenza, anche Blake qui dovette ritenere di fondamentale importanza connotativa l'impiego dei dimostrativi, che assumono una evidente funzione escludente. E, ad ulteriore conferma di tale pessimistica esclusione, è fondamentale il ricorso all'avversativa *but*, reso in versione non fedelissima, ma molto efficace da Cernuda, con la forma avverbiale, parimenti escludente, *sólo*.

Pur mantenendo le scelte lessicali, consapevole dell'alta valenza simbolica, Cernuda omette, nel rispetto di una programmatica essenzialità, la comparazione usata da Blake. Quest'ultima, dalla riconosciuta funzione connotativa, pare risultare con effetto attenuato nella traduzione cernudiana dove, quasi a dimostrazione della possibilità di esclusione di certi aspetti retorici che tanto gli ricordavano la poesia spagnola, e soprattutto francese, in qualche caso ha dovuto propendere per

¹⁷⁵Plowman 1967: 124.

l'omissione, con programmatica ed efficace sostituzione della spezzatura resa dalla punteggiatura, e conseguente effetto di ridondanza parafrastica.

La strofa 5 in Blake è intenzionalmente introdotta dalla congiunzione causale, con funzione giustificativa, *For*, quasi a voler motivare il patimento commentato in precedenza, e che d'ora in poi trova soluzione. È il momento dello scioglimento tematico, l'*incipit* della catarsi che si annuncia. L'omissione del poeta savigliano è di certo dovuta a motivazioni di rispetto metrico-versale, ma anche di possibile volontà di evitamento del sovraccarico semantico funzionalmente ad un corretto equilibrio testuale.

Di particolare interesse, risulta essere poi, la diversa distribuzione nelle scelte temporali nel testo tradotto rispetto alla fonte. Il che implica, a motivo anche del contributo della punteggiatura aggiuntiva nella fonte, anche una restituzione contenutistica diversa, con esito stilistico uniforme rispetto ai testi poetici cernudiani autoriali. Mentre infatti Blake topicalizza il risultato finale del dissolvimento della simbolica nube, con resa temporale futuristica, ma a partire da una soluzione aspettuale di finitezza, data come accadimento certo, in Cernuda si prospetta invece l'eventualità iniziale, con presentazione dell'azione successiva, data non tanto dall'evento simbolico notato nella fonte, trasmesso qui nella sua fissità attraverso l'impiego della forma participiale, quanto dall'evento che, nella versione spagnola, si considera come realmente illuminante: l'ascoltare la voce divina annunciante l'evento mortifero ed al contempo liberatorio.

Benché la strofa 6 consista di una serie di sconvolgimenti di diverso ordine, Cernuda pare essere molto attento alla restituzione anaforica nel rendere *Thus/And thus*, incipitari dei primi due versi, nella stessa posizione anaforica del testo fonte. L'aspetto omissivo racchiude, nel lavoro di traduzione cernudiana, una sua specifica funzionalità. Nella strofa 6 si riscontrano alcune scelte semantiche non pienamente fedeli rispetto alla lezione della fonte. I termini *negrura* e *blancura*, nel tradurre i corrispettivi *black* e *white cloud*, presentano una modificazione sul piano del significante, con una diversa resa a livello morfologico. Anche *round* è reso con *junto*. E, di non poco conto in merito al senso complessivo, è la scelta della forma verbale *rejoice*, più efficace rispetto al più generico *joy*, con la duplice scelta morfologica, verbale e nominale della figura etimologica data da *gocemos, gozoso...*

L'ultima strofa è una concentrazione di stravolgimenti sul piano dell'ordine frasale dei singoli elementi. Anche qui si riscontra la duplice omissione della congiunzione coordinante, l'attenuazione operata da Cernuda per ricorso al sintagma verbale parafrastico, di più debole pregnanza semantica rispetto all'assoluto *love*. Per quanto attiene la distribuzione degli elementi nell'ultimo verso, mentre

nella fonte si trovano in posizione topicalizzata estrema, a fine emistichio e in posizione versale estrema, gli elementi pronominali *him* e *me*, nella resa cernudiana è invece il *Yo* a comparire, da *incipit*, in posizione di “traino concettuale”, con conseguente strutturazione finale in un tono discendente.

4.14.2 La ristrutturazione morfologica - la sintassi¹⁷⁶

Sul piano della resa morfologica, nel testo cernudiano si assiste a varie modifiche. Nella seconda strofa “*began to say*” è reso con “*me decía*”. La selezione dell'imperfetto in Cernuda non può essere casuale, conferendo inevitabilmente un tono di ridondanza. Si ripropone una resa aspettuale diversa, in cui la forma incoativa è sostanzialmente sostituita da una funzionalità perfettiva dell'aspetto, anche se trasposta nella forma durativa-abituale.

In questa sede rientra anche la distribuzione delle congiunzioni coordinanti. Se, infatti, in Blake *And* funge da elemento di connessione orazionale e versale, in Cernuda, al contrario, il nesso coordinante corrispettivo *y* è spesso in posizione intersversale, a fungere da elemento di connessione di forme nominali, con maggiore propensione all'asindeto.

Nella strofa 5 le trasposizioni a livello aspettuale si concentrano nel verso 18 (*Ya disuelta la nube, Su voz escucharemos*), dove risultano accentuate dall'anastrofe intersversale.

La personalizzazione delle voci verbali, che partecipano in Cernuda degli elementi contenutistico-formali di una poetica dominata dalla figura dell'ossimoro, trasposizione del pensiero esistenziale ed artistico, è tratto ben leggibile nelle traduzioni come nei poemi della raccolta di *La realidad y el deseo*, e manifestazione dell'autonomia mantenuta da Cernuda nel ruolo di traduttore¹⁷⁷. E di questo si trova ragione anche nell'osservazione, quant'anche negativa, di Dietz, che della traduzione dei tempi verbali dai poemi blakiani dice: «Su traducción del eficaz esquema de tiempos verbales no puede ser más desastrosa»¹⁷⁸.

Anche per il poema in traduzione “El niño negro”, come per i poemi wordsworthiani, è possibile riscontrare, nella collezione contemporanea di *Las Nubes*, una similitudine di temi e di

¹⁷⁶ Rispetto alle modifiche apportate dal poeta spagnolo su questo piano morfosintattico Dietz 1979: 290 considera fallimentare il risultato: «Si Blake hace uso exhaustivo de la regularidad deliberadamente, el sevillano se esfuerza en lograr la alternancia, la variación».

¹⁷⁷ Scalia, Gianni, “Blake: il profeta del rovesciamento”, in Franci, Giovanna (ed.), *William Blake mito e linguaggio*, Pordenone, Studio Tesi, 1983: 163-175, p. 165, parla di Blake in termini che possono essere agevolmente riferibili anche al poeta savigliano in quanto dice «Come tutti i grandi, anzi grandissimi poeti, Blake è inclassificabile, non catalogabile né rubricabile, perfino non periodizzabile. Poeta, profeta, mitopoeta, logoteta, maestro di religione, non appartiene epocalmente al suo secolo “illuministico” ma almeno a due; o meglio ha le sue radici per così dire intemporalmente nella “tradizione”, [...] e il suo “avvenire” nella “visione” di un'età nuova, latrice di un'originale, impossibile divina umanità».

¹⁷⁸ Dietz 1979: 290.

stile compositivo. In *El ruiseñor sobre la piedra*, in un poema che, similmente al testo in traduzione, è di protesta civile e di rassegnata contemplazione, in immagini fisse Cernuda presenta il canto, innocente e melodioso, il cui ricordo si perpetua in eterno. L'usignolo è simbolo del poeta stesso, e il tono dialogico è per il poeta un parlare a se stesso. Anche qui si assiste, con animo disilluso ma con sofferta consapevolezza, alla negazione del desiderabile, in uno scontro continuo con la realtà. Anche qui la dicotomia tra ansia di realizzazione e realtà contingente, principi che determinano un'aporia che guida la vita umana e che sostiene il canto dell'usignolo, ritraggono la voce profetica di Cernuda che «con el tono de voz nos habla de la división radical del Ser, pero con parte de su temática trata constantemente de salvar esta división»¹⁷⁹. Anche nel poema del canto disilluso si consuma, con il conferimento dell'idea di tragico compimento nell'assunzione delle voci morfologiche¹⁸⁰, una ricerca che si svolge solo nel ricordo del poeta, unico spazio, assieme alla poesia, di compimento del desiderio. Ricerca che si ripete sistematica, affastellando i poemi dell'intera raccolta con la voce *buscar*, presente anche in questo testo poetico ai versi 49-50: “Y si hoy hablo de ti es buscando recuerdos/En el trágico ocio del poeta”¹⁸¹.

Nella poesia cernudiana si incorre nell'identificazione del soggetto poetico con simboli della natura, procedimento che diviene sistematico e caratteristico dello stile poetico cernudiano. In questo processo, in cui si ripropone una trasposizione nella realtà contingente di immagini platoniche ideali, il poeta è assimilato all'immagine, aerea, dell'uccello. M.V.Utrera Torremocha commenta questo aspetto della trasfigurazione, che investe il poeta, soggetto e principale interlocutore della sua poesia, dicendo che «Cernuda va a servirse de la imagen del ave para expresar la cualidad superior, no apegada a lo terreno, del artista»¹⁸². Tanto Blake come Cernuda ricorrono a due soggetti, che sono anche simboli, di innocenza, di purezza, di estraniamento dalla contingenza temporale.

4.15 Conclusioni

Per Luis Cernuda la poesia funziona sempre come possibilità di confermare la propria essenza sul piano ontologico, in funzione “autocontemplativa”¹⁸³.

È una misura risolutoria del conflitto che da sempre agita l'esistenza del poeta, un piano ideale di compimento che permette al poeta, all'uomo, di sottrarsi all'aporia della realtà terrena. La sua

¹⁷⁹ Silver 1997: 13. L'editore e critico pertanto definisce la poesia di Cernuda dicendo, *ibidem*, «es una poesía que quiere prometernos la redención pero que sabe que es imposible».

¹⁸⁰ Si ripete il ricorso a voci partecipiali assolute, a forme di presente storico, in un poema ampio in cui ogni elemento testuale, anche le forme di ellissi verbale che si annunciano sin dal titolo, contribuisce a conferire l'idea di una immutabile fissità.

¹⁸¹ Ivi: 105.

¹⁸² Utrera Torremocha 1994: 188. Per la ricorrenza dell'immagine si veda ivi: 188-190.

¹⁸³ Per l'esplicitazione di tale concetto si confronti ivi: 29.

filosofia poetica è riassunta nell'opposizione di base che dà titolo all'intera opera, in cui la realtà è sempre in estrema contrapposizione con il desiderio. Si tratta del conflitto tra eternità e temporalità, tra strenua fede nell'amore, teorizzato ad un livello ideale, e la desolata constatazione della sua inesistenza.

La poesia, e con essa anche la poesia tradotta, diventano schermo difensivo e misura compensativa di realizzazione, nel vuoto e nell'incertezza della realtà circostante. Rogelio Reyes Cano lo commenta con queste parole: «La poesía era su territorio natural. En ella se sentía seguro y ello le permitía exteriorizar sus agudas disonancias interiores con un punto de desenfado y a veces hasta de desdeñosa altivez, que se fue acentuando en sus libros finales»¹⁸⁴.

La traduzione è un processo di identificazione, una immedesimazione con il prodotto poetico altrui e con il poeta da cui Cernuda traduce, che ricrea un piano ontologico altro, un distanziamento rispetto all'accettazione della realtà, che assume le tonalità sbiadite e nostalgiche del sogno e del ricordo¹⁸⁵. Tale procedura è acuita dalla presenza di una fitta serie di interconnessioni tra le rispettive esperienze vitali, che è ben presente nella poesia dei romantici inglesi¹⁸⁶.

L'eredità inglese permette a Cernuda di riconoscere un patrimonio di sensibilità umana che l'uomo e poeta non ebbe la possibilità di condividere e riconoscere in patria. E che tende a tesaurizzare, nei limiti del componimento poetico, attraverso una più raccolta verbosità, riconferma della propria, mai rinnegata, soggettività poetica.

La coerenza della scrittura poetica di Cernuda assume caratteristiche peculiari nell'opera in traduzione per la forte matrice autoriale che vi si riconosce, ciò che è possibile compendiare col ricorso alle parole conclusive riprese da G. Insausti: «lo que sucede no es que Cernuda aporte grandes novedades a la exploración crítica del romanticismo inglés, sino que la lectura del romanticismo inglés por Cernuda nos habla, en primer lugar, del propio Cernuda»¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Reyes Cano 2005: 12.

¹⁸⁵ Sulle interrelazioni tra memoria, ricordo e sogno nella poesia cernudiana si tenga presente Rosso 2009.

¹⁸⁶ Monegal 1993 riassume in termini di identificazione e di sdoppiamento il legame con i romantici inglesi.

¹⁸⁷ Insausti 2000: 30.

CONCLUSIONI

Nel corso del presente lavoro si è proceduto nella dimostrazione del modo in cui Luis Cernuda, riconosciuto come poeta europeo all'interno del gruppo poetico del '27, svolge le sue traduzioni da poeti stranieri, operando una attenta selezione dei testi da cui traduce, a partire dalla vicinanza estetica degli autori tradotti ai modelli formali e agli aspetti contenutistici della produzione poetica personale. A partire da una prospettiva di analisi che esula dagli studi di ampio spettro e dal taglio politematico di riscontri che la maggior parte della critica ufficiale ha inteso approfondire, l'attenzione è stata rivolta all'individuazione di singoli elementi significativi, generalmente tralasciati in sede critica ufficiale, e che qui si ritengono fortemente rappresentativi del *modus operandi* cernudiano. Della ricorrenza di simili elementi, la cui presenza trova conferma per la coerenza di impiego degli stessi, per la frequenza d'uso tanto nella produzione poetica personale come anche nella poesia tradotta da Cernuda, si è opportunamente dato conto in una serie di riflessioni, il cui orientamento nel senso di un confronto interlinguistico e multilinguistico si propone come spiraglio d'apertura ad una auspicabile analisi ulteriore.

La somiglianza stilistica, l'interrelazione testuale tra i poeti tradotti e la produzione autoriale cernudiana, si definiscono su di un piano duplice: da una parte in correlazione diretta con le circostanze biografiche, per cui rispetto ai diversi poeti da cui traduce, negli eventi personali di Cernuda sussistono degli episodi nevralgici realmente sperimentati e assimilabili; dall'altra a livello estetico-formale, poiché lo scrivere cernudiano implica l'adesione a principi poetologici comuni a quelli dei poeti tradotti, ed il reimpiego di modelli formali simili. Si tratta di una fase preliminare di assimilazione di canoni estetici, che trova spazio sia nella condivisione di circostanze biografiche simili e di comuni convinzioni etiche e civili, da cui pervengono scelte di vita decisive e fortemente condizionanti le esperienze successive, sia di principi teorici, che progressivamente configurano una piena identificazione del Cernuda uomo e poeta nella scrittura poetica altrui¹.

Si compie in tal modo per il poeta andaluso un processo di distanziamento dalla condizione temporale contingente, dalle circostanze personali e storiche che investono l'esperienza del Cernuda uomo e poeta di incertezze, e di conseguente disposizione ad intraprendere un percorso di personale ricerca finalizzato alla ricostruzione e riabilitazione identitaria mediante l'assunzione di una collocazione personale nuova, coerentemente alternativa sul piano spazio-temporale rispetto a quella realmente vissuta. I riscontri intertestuali, manifestazione artistica di una condizione interiore

¹ Harold Bloom, 1983: 103, non a caso osserva che «le poesie non nascono tanto come una risposta a un tempo presente, [...] ma in risposta ad altre poesie. “Il tempo costituisce una resistenza”, diceva Rilke, alla visione del poeta di nuovi mondi e nuovi tempi; ma avrebbe fatto meglio a dire: “Le poesie dei precursori costituiscono una resistenza”, [...] poiché [...] nascono da una tensione più fondamentale di quanto Rilke ritenesse».

del poeta autore-traduttore chiaramente riconoscibile nella sua poesia, sono stati ristretti alla categoria temporale, nodo tematico scarsamente indagato in ambito critico, e che si ritiene non potesse, in quanto aspetto implicante una personale percezione e rielaborazione della realtà, rimanere trascurato dal poeta sivigliano nella fattura rielaborativa delle poesie tradotte.

La parola diventa, sin dai primi saggi poetici di Cernuda, il mezzo per contrastare l'assenza, la dimenticanza, mantenendo così viva la memoria². La parola poetica, con cui tutto si inserisce in un ambito di atemporalità mitica, iscrive naturalmente colui che la impiega, il poeta, in una condizione del fare che lo assimila alla divinità.

Si predispose così per Cernuda una disarticolazione, e una ristrutturazione, di rapporti fortemente asimmetrici tra le ricorrenze temporali obiettive e condivise da una parte, e la personale percezione e rielaborazione della categoria del tempo dall'altra. Lo squilibrio tra modalità appercettive, tra la definizione temporale normativizzata e quella personale del poeta, determina il punto di crisi simultaneamente agente nella costruzione poetica d'autore e nella restituzione delle poesie tradotte.

Il cammino solitario e distaccato di ricerca, che si innesca come conseguenza di un modo d'essere personale e di una particolare disposizione verso la realtà esterna, induce a un necessario momento di costituzione di un piano esistenziale parallelo, ideale, poetico, che è assunto come alternativa vivibile rispetto alla realtà spersonalizzante e destituente del periodo storico e della condizione esistenziale di un'epoca. Cernuda lo riconosce come percorso di vita alternativo, di rinascita rispetto alle restrizioni di un codice di scrittura poetica propriamente personale, di apertura a forme e misure estetiche di caratura più ampiamente europea, di ampliamento delle possibilità d'espressione, come personale riconoscimento sul piano identitario, infine, come illusoria possibilità di compimento. E la costruzione di una realtà poetica, illusoria, evanescente, alternativa, mondo possibile, personalizzato, agito rispetto ad uno subito, rappresenta un benefico stravolgimento vivificante per il poeta e per l'uomo³.

² Il tema del tempo distruttore è molto presente in Cernuda, per cui M.V.Utrera Torremocha 1994: 169 osserva come «Cernuda define al poeta no ya sólo por su capacidad de saber ver y aprehender una realidad más profunda, sino por ser un hombre marcado por el deseo de eternidad, cuya tragedia es la de estar en un mundo en el que domina la destrucción causada por el tiempo».

³ Utrera Torremocha ivi: 11-12 osserva che «Cernuda metafóricamente “canibaliza” la tradición poética europea en sus diferentes expresiones desde el romanticismo hasta los diferentes movimientos de vanguardia. Si toda escritura es a la vez escritura de otros textos, en la poesía de Cernuda esta reescritura se organiza alrededor de la problemática del deseo». Materiale altrui viene rimodellato, risemantizzato a partire dal concetto guida del desiderio cernudiano, rigenerato in un nuovo adeguamento linguistico, in un nuovo sistema culturale. In tal senso la traduzione agisce come un processo di osmosi funzionale alla rideterminazione di equilibri tra sistemi linguistico-culturali diversi, ma tutti compartecipi della corrente europeista del primo trentennio del Novecento, e che consiste in un “sistema di rispecchiamento”. Non a caso ancora Utrera ivi: 12 osserva che «el sujeto se constituye como tal, a través del otro, y se resignifica por medio de la cultura; es decir, en el caso del poeta a través de su escritura. En la lectura crítica que hace de la tradición poética, Cernuda no sólo se reconoce en aquellos poetas con quien se identifica, sino más importante aún, se reconoce como poeta “deseante”».

La traduzione si configura per Cernuda nei termini dell'assunzione di uno schermo metaforico, di una maschera esistenziale temporanea, che gli garantisce la possibilità di rappresentare se stesso, il proprio credo estetico, la propria poesia, rispetto alla quale il testo poetico straniero funziona come strumento di convalidazione, di ufficializzazione della poesia cernudiana, anche attraverso il riscontro di convergenze con autori europei e già internazionalmente acquisiti come "classici", nonché nella rassicurazione determinata in tal senso dalla personale condizione di raggiunto accordo, di unione con l'altro da sé, in un sistema di reciprocità in cui ognuno dei poeti stranieri, da cui Cernuda traduce, diventa intermediario elemento di adesione alla realtà, nodo di congiunzione tra il livello puramente personale e quello comune e condiviso dell'esistenza, a sopperire alla costante esistenziale di lacerante bipartizione, tra ideale e reale, intimamente vissuta dall'uomo Cernuda. Si tratta in prima istanza dell'assunzione di una realtà metaforica possibile, che non esclude una dichiarazione di piena autonomia e un consapevole riconoscimento identitario, che per il poeta si spiega anche nella sdegnosa sottrazione ad una categorizzazione generazionale e nella dichiarazione di appartenenza a una voce poetica europea, in un percorso di piena realizzazione, artistica e personale, in cui la traduzione, comune strumento di commutazione interlinguistica e di restituzione coerente e compiuta in un codice altro, si conferma nella funzione di personale compimento⁴.

Cernuda opera, in un lungo e tortuoso percorso, un proficuo lavoro di autoanalisi, che predispone all'inizializzazione di un cammino autoconoscitivo prima che conoscitivo, che consta di un necessario punto d'arrivo nell'intercomprensione tra il sé e l'altro, in una identificazione finale. Le possibilità di riconoscimento nell'opera altrui sono metaforicamente realizzabili a partire dall'essenza, tematica e formale, della poesia cernudiana, che se da un lato è personale ed autobiografica, intrisa di fatti circoscrivibili alla vita realmente vissuta, si connota in termini universalistici nel toccare nodi concettuali universalmente condivisi perché propriamente umani. Le tematiche della poesia di Cernuda afferiscono agli aspetti più svariati dell'esistenza, nel suo essere naturale, nel rapportarsi dell'uomo con la realtà fisica circostante, e nel suo essere spirituale, nel conseguente relazionarsi con i sistemi di categorizzazione metafisica che informano tutti gli ambiti percettivi-esperienziali. Le ragioni dell' "internazionalismo" cernudiano risiedono in una poesia che comprende in senso ampio tutti gli aspetti metafisici dell'essere uomo. O.Paz, che è tra le più recenti ed efficaci voci critiche ad esprimersi sull'opera di Luis Cernuda, rende conto

⁴ Manuel Ulacia 1986: 136 commenta la produzione poetica di Cernuda nel dire: «El objeto es inalcanzable por ser irreal. La creación del poema tiene como último sentido suplir una ausencia en la realidad: en fin, se trata de un acto masturbatorio. En la escritura el poeta imagina al *otro* y al imaginarlo se satisface. Como en el caso de los sueños, hay una sublimación del deseo».

dell'europeismo del poeta sivigliano nel commentare l'opera complessiva di *La realidad y el deseo*. Opera alla quale apporta un attento contributo critico nel definirla: «Biografia di un poeta moderno spagnolo, *La realidad y el deseo* è anche biografia di una coscienza poetica europea. Perché Cernuda è un poeta europeo, nel senso in cui *non* sono europei Lorca o Machado, Neruda o Borges. [...] Naturalmente, gli spagnoli sono europei, ma il genio della Spagna è polemico: combatte con se stesso e ogni volta che si lancia contro una parte di sé, si lancia contro una parte d'Europa. [...] Al contrario, Cernuda scelse di essere europeo con la stessa furia con cui altri suoi contemporanei decisero di essere andalusi, madrilegni o catalani. Il suo europeismo è polemico ed è intessuto di antiispanismo»⁵.

L'intenso commento di Octavio Paz è di grande interesse per il coraggio definitivo ed elogiativo che vi si riscontra, ma in particolare per la veridicità, in certo senso profetica, delle sue parole. Paz qualifica l'esperienza poetica di Luis Cernuda in primo luogo assimilando opportunamente biografia e poesia nella realtà esperienziale artistica di Cernuda, quindi rappresentandone la funzionalità nell'opera attraverso una sineddoche esplicativa. Nel dire che l'opera di Cernuda è anche biografia di una coscienza poetica di stampo europeo, Paz definisce ed amplia l'universalismo del poeta sivigliano, il cui apice si raggiunge nell'attività di traduzione. Ne individua l'atemporalità e la classicità delle tematiche e del sistema estetico-formale assunto, accentuando così la percezione velleitariamente universale di quella voce.

Per quanto attiene lo svolgimento dei contenuti poetici di matrice cernudiana, l'estensione diacronica dell'argomento personalistico a soggetto dell'opera, onnipresente nella poesia dell'andalo, assume una rilevanza maggiore, per l'ampia eredità, anche stilistica, della sua poesia. Fatta di un lirismo che costruisce un *continuum* tra lo stadio percettivo personale e l'esperienza esterna oggettiva, in cui non c'è discordanza tra la componente contenutistica e quella formale, in cui il discorso personale è pienamente rispondente alla modalità espositiva linguistica, la caratteristica rilevante, in un simile contesto di rispondenze simmetriche tra sostanza e forma, diventa l'estrema coerenza tematica rispetto ai dati dell'esperienza biografica, riaffermandosi così i due bracci dell'asse funzionale della poesia di Cernuda. La coesione testuale si concretizza nella forma, in un connubio inestricabile e pienamente coerente delle manifestazioni formali rispetto al contenuto, su cui in termini teorici si è soffermato il poeta stesso.

Gli studi critici su Luis Cernuda e le edizioni della sua poesia susseguite con una frequenza maggiore negli anni successivi alla sua morte, ciò che è un indice della riscoperta di un poeta misconosciuto in vita, manifestano un'attenzione particolare al periodo dell'esilio, e al lungo e

⁵ Paz 1988: 49.

fruttuoso soggiorno inglese. Si tratta della fase matura, in cui Cernuda acquisisce maggiore consapevolezza delle possibilità e dei limiti nella conciliazione di aspetti ontologico-esistenziali e poetici nel luogo artistico e ideologico della propria poesia. Periodo in cui egli si fa consapevole di una simile conquista, della “realizzazione” del desiderio, desiderio di essenza e di persistenza, in una impari lotta contro la comune idea di temporalità, in una realtà altra, in un *topos* ideale⁶ che solo l’estraniamento da sé, e la successiva “immedesimazione” con l’altro, permettono di mediare in termini di attualizzazione dell’idea e del proposito di compimento. Del compimento di un processo di identificazione Cernuda ha percezione per lo strenuo lavoro di ricerca protrattosi nel tempo, che egli stesso non mancò di definire in termini di necessaria ricerca della propria verità particolare⁷.

Il percorso di ricerca di una verità personale, che consiste di una ricerca identitaria e di consapevolezza del proprio essere⁸, si costruisce progressivamente, confluendo in una fase, definitiva, di raggiunta maturazione personale e artistica, come si è avuto modo di riconoscere, nella fase traduttiva, poetica ed esistenziale, che confluisce iperbolicamente nella tappa finale della traduzione dai poeti inglesi. Ciò che rappresenta la parte conclusiva del processo di identificazione e collocazione in un periodo storico, in un ambito artistico-letterario, in un preciso stile poetico. La ricerca avanzata da Cernuda è anche possibilità di riconoscimento, da parte del poeta e del pubblico destinatario della sua opera, di una precisa collocazione artistica personale, in cui fosse evidente il distanziamento rispetto ad una collocazione generazionale comune e ristretta ad un segmento temporale, che per una voce europea poteva sembrare riduttiva e non rispondente alla varietà della propria esperienza artistica. Il riconoscimento dell’esperienza poetica di Cernuda nel paragone con la poesia romantica inglese, il soffermarsi degli studi critici nell’avvalorare il dialogo interculturale e sovratemporale tra il poeta savigliano della Generazione del ’27 con i maggiori rappresentanti della poesia romantica inglese, e la considerazione dell’interazione come percorso proficuo dell’europeizzazione di un prodotto lirico che sarebbe altrimenti ancorato ad una ricezione nazionale, ma soprattutto la personale confessione cernudiana di velleità artistiche sovranazionali,

⁶ Bruton 1988. Questi ne parla definendo il concetto di “luogo” mediante l’associazione con la dimenticanza, sottolineando, *ivi*: 173, come fosse legato al romanticismo becqueriano. E, proprio perché l’esperienza di vita di Cernuda è costantemente viziata da una essenza evanescente, fluida, impalpabile ed inafferrabile, pertanto estremamente labile in termini di associabilità a singoli eventi esterni, spesso la sua individuazione non si determina attraverso l’indicazione di un luogo concreto ma, come sottolinea ancora Bruton, *ivi*: 174, «lo que sí importa es la idea del recinto protegido, del espacio definido y defendido».

⁷ La funzione autenticamente creatrice nella poesia cernudiana di traduzione, risultato di un partecipato processo maieutico, pare essere correttamente compendiata nelle riflessioni di G.Insausti 2000: 221, secondo cui «el poema es ante todo expresión de la subjetividad, un acto en que el poeta se sincera. Y esta idea rige todavía en un Cernuda que construye su obra como un monumento a su propia personalidad, un homenaje a “su verdad”. Por otra parte, al considerar la poesía como una cuestión más antropológica u ontológica que política, Cernuda está apelando al mismo interlocutor que Wordsworth reclamaba en su definición: al hombre, no al ciudadano, ni al miembro de clase alguna. La poesía goza así de una universalidad que difícilmente posee la escritura meramente reivindicativa».

⁸ Paz 1988: 48 dice: «Siamo di fronte a un uomo che in ogni parola che scrive si consegna per intero e la cui voce è inseparabile dalla sua vita e dalla sua morte».

rendono conto di come Cernuda perseverasse nella volontà di conseguimento⁹. Aspetto questo che è anche testimonianza di come l'atteggiamento di indolenza, che in taluni casi il poeta stesso sembra voler ostentare, fosse in realtà proprio l'assunzione di un atteggiamento, una maschera e una presa di posizione, non una costante disposizione dell'animo. Non sempre la sua poesia è permeata di solitudine, di isolamento, di pessimismo, caratteristiche che Karl Vossler individua come proprie della poesia lirica occidentale¹⁰, allo stesso modo l'indolenza non è uno stato perenne, accettato come connaturato con il poeta, ma diventa l'ostacolo cui continuamente il poeta si oppone cercando di superarlo. Non sempre e non costantemente l'impegno poetico assume le connotazioni di un percorso introspettivo apparentemente estraniante e passivo rispetto alle circostanze esterne. Al contrario, il processo introiettivo è fortemente partecipato e consapevolmente orientato, in termini apparentemente contraddittori, tanto che Francisco Brines parla della personale condizione del poeta siviliano come di "soledad activa"¹¹. Sull'indolenza cernudiana Utrera Torremocha osserva che in Cernuda essa assume un duplice significato, «en primer lugar, se asocia al hastío y al aburrimiento, a la esterilidad existencial del joven. [...] En segundo lugar, se muestra como un estado contemplativo de signo positivo, relacionado con la creación»¹². La vera essenza del poeta e dell'uomo Cernuda non è mai univoca, ma accoglie tratti molteplici della personalità, che si manifestano in simultanea o isolatamente. Non a caso, scorrendo da un lato la poesia della raccolta *La Realidad y el Deseo*, dall'altra le poesie tradotte tanto dal francese come dal tedesco e dall'inglese, vi si riconosce la ricorrenza del termine *buscar*, declinato nella sua diversa varianza morfologica, testimonianza linguistica iperonimica e rappresentativa di un intero campo semantico connaturato con la personalità di Luis Cernuda. E le traduzioni, coerentemente con quanto si determina nelle poesie della raccolta, sono punteggiate da termini che afferiscono, similmente a *buscar*, all'ambito semantico della ricerca, del desiderio, sia in varianti denotative, sia in particolare in varianti dall'evidente parvenza connotativa, assunta a significazione ristretta, personalizzata, estranea o anche contraria a principi di significazione inerentemente referenziale¹³. Si connota

⁹ Ulacia 1986: 9-14 si sofferma sulle influenze di altri autori nell'opera di Cernuda e sull'importanza dell'intertestualità per un autore al contempo romantico e moderno come lui. Pertanto, nel definire Cernuda "poeta crítico", considera ivi: 11: «A esta definición hay que añadir la noción de *collage* y de *reminiscencia* que comprende el término "intertextualidad", [...]. En la obra de Cernuda aparecen estas dos manifestaciones. Desde el primer libro de Cernuda la reminiscencia, que yo prefiero llamar presencia, es una constante en la escritura. Esta presencia es precisamente la labor crítica del poeta que incide en su creación, [...] es decir, al leer la obra de otro autor, la transforma, la hace suya».

¹⁰ Vossler 1946: 32-33.

¹¹ Brines, Francisco, *Ante unas poésias completas*, in "CG", nn. 6-8, otoño 1962: 117-53:120. Utrera Torremocha 1994: 97 ne parla osservando che «la soledad se ve como refugio desde el cual el hombre marginado se dirige a sus semejantes. Se trata de la "soledad activa" propuesta por Francisco Brines. Por ella, el poeta no solo accede al mundo de los ombre, sino que además contacta con la realidad más profunda y la naturaleza».

¹² Ivi: 90.

¹³ Cardete Agudo, *Cernuda «disponible»: un hápax en su poesía*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), "Nostalgia de una patria imposible", Madrid, Akal, 2005, pp. 195-206, che ivi: 204 commenta la "disponibilidad" come «postura vital y estética, [...] la búsqueda perpetua como destino».

pertanto una disposizione contrastante rispetto all'atteggiamento apparentemente passivo che al poeta e all'uomo Cernuda generalmente si attribuisce. L'espressione personale del persistente stato di "desiderante" da parte del poeta o del soggetto lirico delle poesie, si configura in termini di continuo processo autoanalitico, di riflessione spirituale, di ricerca attuativa della personale immagine di poeta e di uomo.

Tutta l'opera di Cernuda si colloca su di un piano di riflessione spirituale ed etica. È quanto nota anche Octavio Paz, che sottolinea come: «In Cernuda, spontaneità e riflessione sono inseparabili; ogni tappa della sua opera è un nuovo tentativo di espressione e una meditazione su ciò che esprime. Non cessa di avanzare verso l'interno di se stesso e non cessa di domandarsi se avanzi realmente. Così, *La realidad y el deseo* può leggersi come biografia spirituale, successione di momenti vissuti e riflessione su quelle esperienze vitali. Di qui, il suo carattere morale»¹⁴.

La poesia è dunque strumento di rielaborazione e mezzo di riassetamento dell'esperienza di vita e artistica a livello spazio-temporale. Consiste di una riflessione costante che in Cernuda è anche associata ad un lungo esercizio in tal senso, per cui tappa fondamentale e imprescindibile del proprio percorso conoscitivo diviene inizialmente la poesia surrealista francese, i cui rappresentanti costituiscono non tanto dei modelli estetici, quanto degli esempi di vita.

Risulta interessante a tal riguardo quanto Paz dice in merito all'importanza dell'influenza poetica dei surrealisti francesi su Cernuda. Considera infatti che «a differenza di Neruda, Lorca o Villaurrutia, per Cernuda il surrealismo fu qualcosa di più di una lezione di stile, di una poetica o di una palestra di associazioni e immagini verbali: fu un tentativo di incarnazione della poesia nella vita, una sovversione che comprendeva tanto il linguaggio quanto le istituzioni. Un'etica e una passione. Cernuda fu il primo, e quasi l'unico, che comprese e fece suo il vero significato del surrealismo come movimento di liberazione, non del verso ma della coscienza: l'ultima grande scossa spirituale dell'Occidente»¹⁵.

Il surrealismo e, come si diceva, anche la conoscenza di Gide, si configurano per Cernuda come conquista dell'autocoscienza, come presa di coscienza della propria condizione identitaria, e come atto definitorio del proprio voler essere, da cui proviene un moto di ricerca, di auspicabile riconoscimento, di stabilizzazione di un legame di appartenenza con una realtà artistica pienamente accettata e riconosciuta.

Paz giustamente individua il legame cernudiano con la poesia europea, con Hölderlin, Novalis, Blake, Coleridge, in termini di appartenenza, di familiarità. E ne offre un opportuno

¹⁴ Paz 1988: 46.

¹⁵ Ivi: 50-51.

commento nel dire: «Cernuda torna ai suoi. Quei grandi nomi sono per lui persone vive, invisibili ma sicuri intercessori. Parla con loro come se parlasse con se stesso. Sono la sua vera famiglia e le sue divinità segrete. La sua opera è scritta pensando a loro; sono qualcosa di più di un modello, un esempio o una ispirazione: uno sguardo che lo giudica. Deve essere degno di loro. E l'unico modo per esserlo è affermare la propria verità, essere se stesso»¹⁶.

Nonostante sia riconosciuto come la produzione poetica cernudiana rispecchi il percorso biografico dell'autore, l'identificazione tra l'uomo e la voce lirica del poeta non è così immediata, l'ispirazione autobiografica della poesia lirica non presuppone una esplicita dichiarazione di autenticità, che è resa in una moltitudine di sfaccettature. Utrera Torremocha, riprendendo anche le teorizzazioni di Richard Kenneth Curry¹⁷, sostiene infatti che «cuando se acepta el concepto de autenticidad ligado al de “biografismo” se entienden estos términos como el resultado de un proceso poético desarrollado en el texto. En este sentido, Richard Kenneth Curry afirma que la obra cernudiana posee calidad de biografía por la unidad y coherencia de su nivel textual, pero no por la psicología del autor. Critica el enfoque extratextual que se le ha dado tradicionalmente y entiende que es un error el hecho de intentar buscarle un paralelismo biográfico real. Tales afirmaciones se apoyan en la idea de que su obra poética se constituye más bien como el equivalente de una mitología en la que cabría ubicar al hombre del siglo XX»¹⁸. Si tratta di un'accezione ampia di biografismo, estensibile a quanti si riconoscono in un simile modello autobiografico. La stessa studiosa si sofferma sulla “creazione del personaggio”¹⁹, che si svolge progressivamente nel lavoro poetico di Cernuda, in un *alter ego* che concentra in sé gli aspetti critici, i momenti di rottura, le possibili fasi risolutive, strettamente o ampiamente personali, del Cernuda uomo e poeta, che trova una identificazione esterna finale. Pertanto osserva: «Desde *Primeras poesías* hasta *Desolación de la Quimera*, Cernuda va a pasar por distintas fases de autocontemplación. Su voz se segmenta y se multiplica para llegar finalmente y siempre al centro de sí mismo. El uso de la primera, segunda y tercera personas, el desdoblamiento en figuras, los monólogos dramáticos y las inesperadas referencias a su vida personal y a su entorno contribuyen a la creación de ese Luis Cernuda incógnito, personaje poético definido como hombre por su debilidad ante el paso del tiempo y como

¹⁶ Ivi: 52. Paz, ivi: 53, sottolinea come, sia nella poesia che nella critica cernudiana, in particolare a partire da *Las nubes*, del 1940, fu fondamentale l'influenza della poesia inglese. Il poeta e critico messicano individua, tra gli altri, nell'incontro con Eliot il più importante momento di cambiamento nell'estetica cernudiana. E ivi: 53-54 riporta che «l'esempio di questo poeta non è visibile solo nelle sue opinioni critiche ma anche nella sua creazione. L'incontro con Eliot coincide con un cambiamento della sua estetica; consumata l'esperienza del surrealismo, non lo preoccupa più cercare nuove forme, ma solo esprimersi. Non una norma ma una misura, qualcosa che non potevano dargli né i moderni francesi né i romantici tedeschi».

¹⁷ Le cui teorie sulla poesia cernudiana sono raccolte in *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985.

¹⁸ Utrera Torremocha 1994: 26.

¹⁹ Ivi: 29.

poeta por su capacidad de transcendencia»²⁰. La voce poetica cernudiana comincia dunque a strutturarsi a partire dalla voce lirica dell'yo, che diviene presenza dominante, di carattere autobiografico, con il configurarsi del personaggio lirico dell'adolescente nella prima produzione poetica. Personalità che varia poi nella figura del sognatore, dell'indolente, anche nella variante della compresenza attraverso lo sdoppiamento della personalità poetica. E nella costruzione della personalità lirica la natura, anch'essa soggetto poetico, funge sin dal principio da veicolo d'espressione dell'interiorità. Coerentemente a quanto si va dicendo, Utrera Torremocha commenta tale presenza in questo modo: «Las connotaciones de esperanza o desaliento que transmite la descripción de la naturaleza son resultado claro de la intervención del escritor y su deseo de dejarse ver en el poema»²¹, considerando l'importante precedente di J.R.Jiménez e dell'impiego che questi fa della natura come espressione del mondo interiore. E l'evoluzione e il susseguirsi di diverse maschere nel corso dello svolgimento artistico di *La Realidad y el deseo* è indicativo dell'incidenza delle esperienze vissute sulla sensibilità del poeta²². Il percorso personale è per Cernuda punteggiato dalla sperimentazione delle diverse voci della personalità lirica, per cui dalla prima persona iniziale, la voce lirica evolve verso la ricerca dell'oggettivazione di sé, verso la ricerca dell'impersonalità²³. Si tratta di uno svolgersi progressivo e costante dal particolare dell'esperienza biografica ed artistica personale, al generale dell'esperienza umana universalmente condivisibile.

La percezione di non compimento, di inadempimento rispetto alla costante condizione di desiderante da parte del poeta, si iscrive nell'esperienza di vita sin dalle prime raccolte. Utrera Torremocha ne sottolinea la presenza sin da *Primeras Poesías* e *Égloga, Elegía, Oda*. La realtà per Cernuda è inizialmente caratterizzata dal vuoto, da stanchezza e isolamento, e instaura una situazione di conflitto perenne tra l'immaginazione del poeta, il sogno, e la realtà, per cui la studiosa osserva: «aunque el conflicto no posea aún las trágicas dimensiones que tendrá después, sí existe en este primer libro la conciencia de la imposibilidad del goce dentro del mundo real. El adolescente está, en general, sumido en la tristeza y la melancolía, ya que la promesa que le ofrece la realidad resulta vana»²⁴. Solo un lungo e meditato percorso personale, punteggiato da una miriade

²⁰ Ibidem.

²¹ Ivi: 30.

²² Ancora Utrera Torremocha, ivi: 32 osserva che «uno de los aspectos que conforman la *persona* [...] poética cernudiana desde *Primeras poesías* a *Donde habite el olvido* es la impotencia amorosa. Los afanes líricos del primer libro nunca llegan a ser plenamente satisfechos [...]. No obstante, existe una evolución en la relación del personaje poético con su deseo. La ambivalencia e incertidumbre de *Primeras poesías* se convierten más adelante en amarga certeza de la imposibilidad del amor ante una experiencia concreta. El personaje, y esto es lo que interesa destacar, va cambiando la relación con su entorno a raíz de las experiencias vividas».

²³ Sulla progressiva evoluzione della personalità poetica e sul cambiamento formale della voce poetica del yo, si veda ancora ivi: 36-73.

²⁴ Ivi: 81.

di esperienze e da una approfondita ricerca interiore, permette di inscrivere l'esperienza personale in un sistema di condivisione universale.

La ricerca di identificazione con personalità poetiche altre è mossa anche dalla consapevolezza dell'impossibilità del ritorno in una patria, che fu percepita da Cernuda sempre nella duplice connotazione di madre e di matrigna, e che persistette in lui nei termini di conflitto continuo della propria condizione di isolamento e di disadattamento rispetto alle convenzioni esterne. Da una condizione esistenziale di iniziale disperazione sorge infatti una riabilitazione positiva sul piano ontologico, che è esempio di coerenza alla propria etica di vita, la condizione di «Peregrino de la España peregrina: otra forma de fidelidad a su tierra y a los principios morales que de ella le mantienen alejado»²⁵. L'impossibilità del ritorno, la constatazione dell'erroneità di interrompere un cammino, si inscrivono in un'interpretazione teleologica, rivolta alla volontà di compimento e mossa dalla costante del desiderio.

Paz osserva che «Fra desiderio e realtà esiste un punto di intersezione: l'amore. Il desiderio è più vasto dell'amore ma il desiderio d'amore è il più poderoso dei desideri»²⁶. L'amore è possibilità di realizzazione in quanto è ricerca dell'altra parte di sé, è stimolo al completamento al di fuori da sé. Ma è, si è detto, anche una corrispondenza che sostanzia la finalità dell'arte cernudiana e ne orienta anche la ricerca formale, è desiderio di compimento. Proprio come l'amore non ha completezza se non attraverso l' "accordo", l'unione, così il desiderio è alla ricerca di una possibilità di compimento, con pieno dispiegamento su di un piano parallelo di realtà, che è quella idealmente vissuta dal poeta, nella poesia, e in particolare nella poesia tradotta.

Il desiderio in tal senso si configura come fonte inesauribile di molteplici stimoli sul piano della ricerca conoscitiva ed autoconoscitiva da parte di Cernuda, perché si concretizza nello studio di prodotti culturali diversi per lingua, per stile, dal proprio prodotto poetico, il cui confronto diviene fonte di stimoli inusurabili. Il desiderio in Cernuda può essere interpretato come una condizione dell'animo che lo predispone, superando la personale tendenza alla solitudine ed alla constatazione dell'altrui ed autoesclusione, all'apertura verso l'altro, alla piena accettazione del nuovo²⁷.

Ma se la ricerca di una propria identità si svolge su di un piano alternativo al reale e di mediazione dall'opera poetica altrui, tuttavia la traduzione non si consuma in una stancante

²⁵ Martínez Nadal 1983: 314.

²⁶ Paz 1988: 63.

²⁷ Lo spirito di ricerca continua, mantenuto da Luis Cernuda nella vita e nell'opera, rientra in quella serie di contrari che ne contraddistinguono la personalità e la vena artistica. A tal riguardo Emilio Barón 1998: 1, nell'introdurre la raccolta di studi sul poeta, da lui curata, lo presenta in una prospettiva europea nel dire che «ha sido calificado como el más europeo de esos poetas españoles», per aver attinto a fonti linguistiche e culturali varie e di grande arricchimento per la sua produzione autoriale.

riproposizione, in un codice linguistico diverso, dell'opera artistica di altri. Il processo di appropriazione, di rielaborazione e di restituzione di un nuovo prodotto autoriale è un percorso articolato che mantiene tutte le caratteristiche dell'opera d'autore, della singolarità di contenuto e di forma. La traduzione si configura come un genere letterario il cui impiego non esclude la piena equivalenza nella restituzione, come avviene per un prodotto artistico propriamente autoriale.

È ampiamente esplicitiva la precisazione di A. Prete che, nel riprendere le teorizzazioni di Benjamin, considera che «la traduzione [...] non mira alla somiglianza con l'originale. Perché l'originale, sopravvivendo, si è già trasformato, ed è quel mutamento che il traduttore dovrebbe poter raccogliere, rappresentare. [...] L'originale, passando nell'altra lingua, attinge una soglia non parallela al suo primitivo stato, ma asimmetrica. Si trova in una condizione diversa: per storia, forme, strutture»²⁸. Tuttavia, «l'esperienza del tradurre è ricerca di un'analogia, se non di un'equivalenza, con la posizione del poeta»²⁹ in quanto «la vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia per così dire che la luce della pura lingua illumini l'originale»³⁰. La traduzione poetica funziona dunque in termini non di depredazione del lavoro altrui, ma di valorizzazione dello stesso con l'iscrizione del prodotto testuale in un sistema culturale altro.

L'esistenza di un testo poetico, sia esso in originale o in traduzione, non è assunta di per sé se non in termini relazionali, e la traduzione contribuisce a sminuirne il relativismo di valore attraverso l'accettazione in un sistema linguistico e culturale diverso e già normativizzato. Per cui l'intertestualità³¹, intesa in termini di potenzialità comparative tra testi orientati in senso imitativo o creativo, si configura come dato essenziale nella costruzione testuale. L'azione inclusiva o, al contrario, escludente, che si esercita con la traduzione, è dominata e graduata dallo spirito critico del poeta, artigiano della parola, del contenuto, e modellatore della forma³².

«Cernuda non chiude né apre un'epoca. La sua poesia, inconfondibile e diversa, forma parte di una tendenza universale»³³. Ma l'autorialità dell'opera cernudiana in traduzione assume criteri di

²⁸ Prete 2011: 81-82.

²⁹ Ivi: 84.

³⁰ Ivi: 87.

³¹ Ulacia 1986: 12 osserva: «Si Cernuda trabaja de forma intertextual con las obras de otros autores, lo hace con el intento de construir a través de ellos su propio motor deseante. Si se reconoce más en la obra de Nerval que en la de Darío es porque la escritura del poeta francés le revela más su deseo». E acutamente commenta ivi: 14: «Efectivamente, la tercera edición de *La realidad y el deseo* tiene como dedicatoria: *A mon seul Désir*, lo cual demuestra que éste constituye, más que un simple tema de la obra, la lógica subyacente que propicia su escritura. Se podría decir en fin, que el *Désir* es el metatema de la obra misma, el interlocutor inmóvil del poeta».

³² Manuel Ulacia, ivi: 15, commenta la modernità di Cernuda osservando che «aunque la cuestión del deseo tiene sus raíces en el Romanticismo, el trabajo creativo del poeta incluye un elemento esencial de crítica y [...] es esa instancia crítica la que le convierte en un poeta genuinamente moderno».

³³ Paz 1988: 58.

essenzialità e di credibilità a partire dall'efficace distanziamento critico che Cernuda mantiene rispetto alla materia poetica che reimpiega.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía primaria

OPERE DI LUIS CERNUDA

- Cernuda, Luis, *El amor, la poesía*, in "Litoral", n.9, giugno 1929: 28-30.
-....., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957.
-....., *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2 voll., 1960.
-....., Harris, Derek-Maristany, Luis (ed.), *Poesía completa*, Barcelona, Barral, [1973] 1974.
-....., Talens, Jenaro (ed.), *Poemas de Hölderlin*, Madrid, Visor, 1974.
-....., *La Realidad y el Deseo*, Flys, Miguel J. (ed.), Madrid, Castalia, 1983.
-....., *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1986.
-....., *Prosa I. Obras completas*, Harris, Derek-Maristany, Luis (ed.), II, Madrid, Siruela, 1994.
-....., *Hölderlin, Friedrich, 1770-1843, Poemas. Introducción y versión de Luis Cernuda*, Madrid, Visor, 1996.
-....., *Variazioni su tema messicano*, Carmignani, I. (ed.), Firenze, Passigli, 2002, [*Variaciones sobre tema mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952].
....., *Poesía completa*, Harris, Derek-Maristany, Luis (ed.), Madrid, Siruela, [1993] 2005.

EDIZIONI

a) EDIZIONI DI OPERE DI LUIS CERNUDA

- Capote Benot, José María, (ed.) *Luis Cernuda, antología*, Madrid. Cátedra, 1981.
Carnero, G.-Egido, A.-Hernández, M.-Palomo, P.-Siebenmann, G.-Siles, J., A.Egido (ed.) *Poesía del '27*, Zaragoza, Ibercaja, 1987.
Harris, Derek R. (ed.), Cernuda, Luis, *Perfil del aire*, Londres, Tamesis Books, 1971.
Silver, Philip W.(ed.), Cernuda Luis, *Antología poética*, Madrid, Alianza, [1975] 1997.

b) ALTRE EDIZIONI

- Cano, José Luis, *Antología de los poetas del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
Díez de Revenga, Francisco Javier, *Las traducciones del 27. Estudio y antología*, Siviglia, Fundación José Manuel Lara, settembre 2007.
Éluard, Paul, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1951.
-....., (ed.), *Ouvres completes*, Paris, Gallimard, 1968.
-....., Fortini, Franco (trad.), *Poesie*, Torino, Einaudi, 1966.
Hölderlin, Friedrich, *Tutte le liriche*, Reitani, Luigi (ed.), Milano, Mondadori, 2001.
-....., *Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, Ferrer, Anacleto (ed.), Madrid, Hiperión, 2004.
Wordsworth, William, *Poetical Works*, Hutchinson, Thomas (ed.), London, Oxford University Press, 1904.

STUDI SU LUIS CERNUDA E LA SUA EPOCA

- Abellán, José Luis, *El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas*, in “Cuadernos americanos”, n°1, 1987: 42-57.
- Adell, Alberto, *El panteísmo esencial de Luis Cernuda*, in “Ínsula”, n°310, sett.1972: 3 e 6.
- Aguirre, J.M., *La poesía primera de Luis Cernuda*, in “Hispanic Review”, XXXIV, n°2, aprile 1966: 133-134.
- Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.
- Amorós, Amparo, *Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939*, in *Entre la cruz y la espada. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984: 19-31.
- Arana, M.Dolores, *Sobre Luis Cernuda*, Año X, Tomo XXXIX, n° 117, dicembre 1965.
- Barón, Emilio, *Gide y Cernuda: el moralista y su discípulo*, in *Revista de filología y su didáctica*, n°17, 1994: 121-134.
-, *Luis Cernuda traductor (sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)*, in Barón, Emilio (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*, Almería, Universidad de Almería, 1998: 101-105.
-, *Luis Cernuda, poeta*, Sevilla, Alfar, 2002.
- Barriales Bouche, Sandra, *Exilio y post-exilio en Luis Cernuda*, in “Revista Hispánica Moderna”, New York, LIX, nn.1-2, 2006: 27-44.
- Barroso, Asunción, *El siglo XX: desde la Generación del '27 a nuestros días*, Madrid, Istmo, 1991.
- Bartolomé Pons, E., *Tiempo, amor y muerte en el lenguaje poético de Luis Cernuda*, in “Ínsula”, giugno 1981: 420.
- Berman, A., *L'épreuve de l'étranger*, Paris, 1984, tr. it. G. Giometti, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, 1997.
- Blanch, Antonio, *La Generación del '27 y la estética cubista*, in Rico, Francisco, “Historia y crítica de la literatura española”, 9 voll., 9: VII (época contemporánea 1914-1939), Barcelona, Crítica, 1984: 278-81.
- Bo, Carlo, *Bilancio del Surrealismo*, Padova, Cedam, 1944.
- Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, [1963] 1988.
- Bowra, Cecil Maurice, *The heritage of symbolism*, Londra, Macmillan & Co, [1943] 1962.
- Bruton, Kevin J., *El espacio poético en la poesía de Luis Cernuda*, in “AIH Actas” IX, 1986: 171-177.
- Caballero, Juan, *El viaje en la poesía (de “Las nubes” a “Desolación de la Quimera”) de Luis Cernuda*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 477-512.
- Cacheiro, Maximino, *La problemática de lo escrito en «La realidad y el deseo»*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°316, ottobre 1976: 54-60.
- Cano, José Luis, *De Machado a Bousoño: notas sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1955.
-, *Antonio Machado y la generación poética del 25*, in “La Torre”, XII, nn. 45-46, gennaio-giugno 1964: 483-504.
-, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.
- Capote Benot, José María, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.
-, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1976.
- Cárdenas, Mercedes, *Un tema cernudiano: el poeta como ser privilegiado*, in “Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas”, n°327, 1980: 9-10.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *El poeta y la poesía, del romanticismo a la poesía social*, Madrid, Ínsula, 1966.
- Coleman, Alexander, *Other voices: a Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, North Carolina, University Press, 1969.

- Couso Cadahya, J.Luis, *Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°316, octubre 1976: 21-44.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Cartografía cernudiana*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, julio-agosto nn. 697-698, 2008: 152-56.
- Debicki, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, 1968.
- Delgado, Agustín, *Cernuda y los estudios literarios*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, aprile 220, 1968: 87-115.
-, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, *Los poetas del 27 como críticos literarios*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, , nn.514-515, aprile-maggio 1993: 65-79.
-, *Poesía española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1995.
-, *Luis Cernuda en la órbita de su generación*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 27-45.
- Dietz, Bernd, *Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°350, agosto 1979: 283-99.
- Ferreres, Rafael, *La erudición y la docencia en la generación del 27*, in “Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar”, vol. IV “Literatura”, Madrid, Gredos, 1987: 137-42.
- Fuente García de la, Mario A., *Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía de Luis Cernuda*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 241-52.
- Gallego Roca, Miguel, *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.
-, *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Jucar, 1994.
- García Montero, Luis, *Luis Cernuda y Andalucía*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 47-61.
- Gariano, Carmelo, *Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda*, in “Hispania”, n°42, 2, 1965: 234-246.
- Geist, Anthony Leo, *La metáfora, elemento primordial de la lírica del '27*, in Rico, Francisco, “Historia y crítica de la literatura española”, 9 voll., 9: VII (época contemporánea 1914-1939), Barcelona, Crítica, 1984: 281-85.
-, *El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, n°514-515, aprile-maggio 1993: 53-64.
- Giannone, Roberto, “Romantik e inquietudine sacrale”, in *Abitare la filosofia. Il moderno e lo spazio dei possibili*, F.Rella (ed.), Cluva, Venezia, 1985: 19-20.
- Givone, Sergio, (ed.) *Estetiche e poetiche del Novecento*, Torino, Società editrice internazionale, 1973.
- González, Ángel, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1976.
- Guillén, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- Harrette, Maria Estela, *Cernuda y Jiménez: desde el exilio*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 361-69.
- Harris, Derek R. (ed.), *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, Londra, Tamesis, 1973.
-, *Ejemplo de fidelidad poética: el surrealismo de Luis Cernuda*, in Rico, Francisco, “Historia y crítica de la literatura española”, 9 voll., 9: VII (época contemporánea 1914-1939), Barcelona, Crítica, 1984: 466-70.
- Hughes, Brian, *Luis Cernuda and the Modern English Poets. A Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Universidad de Alicante, 1987.
- Ilie, Paul-Arbor, Anne, *The surrealist mode in Spanish literature: an interpretation of basic trends from post-romanticism to the Spanish vanguard*, University of Michigan Press, 1968.

- Insausti Herrero-Velarde, Gabriel, *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*, Suplementi di “RILCE Revista de Lengua y Cultura Españolas”, n°34, Pamplona, Eunsa, 2000.
-, *El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda*, in “RILCE Revista de Filología Hispánica”, Pamplona, Universidad de Navarra, n°201, 2004: 63-93.
- Jiménez, José Olivio, *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, “Ínsula”, 1964, 3 e 6.
- José Domingo, *El estudio del tiempo en la poesía española contemporánea*, in “Papeles de Son Armadans”, Año 10, Tomo XXXVIII, n°113, Agosto 1965: 190-202.
- Lafuente Ferrari, Enrique, *Cuarenta años de deshumanización del Arte*, in “Revista de Occidente”, anno I, 2°ep., Madrid, nn. 8 e 9, noviembre-diciembre 1963: 313-326.
- Londero, Renata, *Sulle ali del desiderio: sogno e realtà nel primo Cernuda*, in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Atti del XVII Convegno AISPI, Milano 24-26 ottobre 1996, t.1, Roma, Bulzoni, 1998: 219-30.
-, *Aspetti delle teorie romantiche inglesi in Cernuda*, in “Anales de literatura española”, n°8, 1992: 119-32.
-, (ed.) *Cernuda e Robert Browning: «Una Toccata de Galuppi»*, in Londero, Renata, (ed.) *I mondi di Luis Cernuda: atti del Congresso internazionale*, Udine, Forum, 2002: 135-50.
-, *Luis Cernuda di fronte a William Blake: percorsi interpretativi*, in “Incroci interlinguistici: i mondi della traduzione a confronto”, Ferluga, P. Fusco, F.-Londero, R. (eds), Milano, Angeli, 2004: 95-119.
- López Castro, Armando- López Criado, Fidel (ed.), *Cernuda y el discurso autobiográfico*, in *Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX*, A Coruña, Universidad, 2001: 209-27.
- López Rodríguez, Concepción, *Luis Cernuda: la construcción de un mito*, in “Acta Universitatis Palackianae Olomucensis”, n° 71, pp. 75-83.
- Luque Toro, Luis, *El poder de la palabra en Swinburne y Cernuda*, in Londero, Renata, (ed.) *I mondi di Luis Cernuda: atti del Congresso internazionale*, Udine, Forum, 2002: 121-133.
- Marcer, Elisenda, *Luis Cernuda como puente entre la poesía inglesa y la escuela de Barcelona*, in “Journal of Iberian and Latin American Studies”, n° 11, 2005: 189-196.
- Marco, Joaquín, *¿Generación del 27? Algunos problemas pendientes*, in “Ínsula”, n°368-369, 1977: 28.
- Maristany, Luis, *Luis Cernuda: “no decía palabras”*, in “Revista Mexicana de cultura”, suplemento di “El Nacional” (México D.F.), 94 (21-X-79), 1979: 8-9.
- Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 27-45.
- Martínez Nadal, Rafael, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.
- Matas Caballero, Juan, *El viaje en la poesía (de “Las nubes” a “Desolación de la Quimera”) de Luis Cernuda*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 477-512.
- McLaren, Neil, *Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)*, in Barón, Emilio (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*, Almería, Universidad de Almería, 1998: 107-116.
- Mc Mullan, Terence, *Luis Cernuda and the emerging influence of Pierre Reverdy*, in “RLC Revue de Litterature Comparée”, Parigi, Didier, gennaio-marzo 1975: 129-150.
- Monegal, Antonio, *La voluntad y el deseo: Una filosofía del fracaso o el fracaso de una filosofía*, in “Revista de estudios hispánicos”, vol.27, n°3, 1993: 405-424.
- Morelli, Gabriele, *Letteratura spagnola del '900: dal modernismo al postmoderno*, Milano, Mondadori, 2007.
--Manera, Danilo, *Letteratura spagnola del Novecento*, Milano, Mondadori, 2007.

- Morris, Brian C., *Un poema de Luis Cernuda y la literatura surrealista*, in “Ínsula”, Madrid, n°299, ottobre 1971: 3.
-, (trad.) *Una generación de poetas españoles, 1920-1936*, Madrid, Gredos, 1988.
- Munárriz, Jesús, *Las traducciones poéticas del '27*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°697-98, luglio-agosto 2008: 57-104.
- Muñiz-Huberman, Angelina, *Los hijos del exilio*, in “Ínsula”, marzo, n°627, 1999: 21-22.
- Murcia, J.I., *Luis Cernuda traductor*, in “Parallèles”, n°4, 1981.
- Navarro Tomás, Tomás, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.
- Newman, Robert K., *Luis Cernuda. El hombre visto a través de su poesía*, in “Ínsula”, XIX, n°207, febbraio 1964: 6.
- Ortiz, Fernando, *T.S.Eliot in Cernuda*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°416, 1985: 95-104.
- Oser, Lee, *The Ethics of Modernism*, Cambridge, University Press, 2007.
- Osuna, R., *Las revistas españolas entre dos dictaduras (1931-1939)*, Valencia, Pretextos, 1986.
- Párraga, Javier Martín, *El Cernuda norteamericano*, in “Hispanista. Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil”, vol. XI, n°42, settembre 2010: 1-11.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
-, *La palabra edificante de Luis Cernuda*, in Rico, Francisco, “Historia y crítica de la literatura española”, 9 voll., 9: VII (época contemporánea 1914-1939), Barcelona, Crítica, 1984: 2459-66.
-, *La parola edificante (Luis Cernuda). Ignoto a se stesso. Saggi su Fernando Pessoa e Luis Cernuda*, Franco, E. (ed.), Genova, Il Melangolo, 1988.
-, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Peinado Elliott, Carlos, *La poesía revelada: Luis Cernuda (1902-1963), algunos apuntes sobre la influencia de Cernuda en Valente*, in “Ínsula”, n°669, settembre 2002.
- Petrelli, Micla, *L'arte pura in tutte le lingue del mondo: Luis Cernuda*, in “Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani”, Bologna, Università, vol.1, n.2, 2009: 16-31, <http://confluenze.cib.unibo.it/>.
- Pineda, Victoria, *Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en “Retrato de poeta” de Luis Cernuda*, in “Trans: Revue de Littérature Générale et Comparée”-n.8: À tu et à toi, été 2009, (ISSN 1778-3887), <http://trans.univ-paris3.fr/>
- Prieto de Paula, Ángel L., *Una desolación sin adjetivos: Cernuda en la poesía española de postguerra*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, Agencia española de Cooperación Internacional, nn°625-26, julio-agosto 2002: 17-28.
- Pujante, David, *Luis Cernuda, traductor de Hölderlin*, in “Revista electrónica de Estudios Filológicos”, n°7, giugno 2004, Valladolid, Università.
- Radchik, Laura, *Entre la realidad y el deseo: Función del otro en la poesía de Luis Cernuda*, Koa Ángeles, UCLA, 1993.
- Real Ramos, Cesar, *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad, 1983.
- Reyes Cano, Rogelio, *La infancia recobrada de Luis Cernuda: de “Ocnos” a “Variaciones sobre tema mexicano”*, in “Revista de la Universidad de México”, Nueva Época, n°15, maggio 2005: 10-22.
- Rodríguez Puértolas, Julio, *Luis Cernuda, crítico literario*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 63-92.
- Romero, Francisco, *El muro y la ventana: la “otredad” de Luis Cernuda*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, n°396, 1983: 545-575.
- Rosso Gallo, Maria, *Paesaggi cernudiani*, in “Artifara”, n°3, luglio-dicembre 2003, sezione Monographica, <http://www.artifara.com/rivista3/testi/paesaggi.asp>.
-, *Cuatro poetas frente al recuerdo (Notas a algunos versos de Cernuda, Alexandre, Altolaguirre y Gullén)*, in Bernard, Margherita-Rota, Ivana-Bianchi, Marina, *Vivir es ver volver, Studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo, University Press, 2009: 437-447.
- Rossi, Rosa, *Da Unamuno a Lorca*, Catania, Giannotta, 1967.

- Rozas, Juan Manuel- González Muela, Joaquín, *La Generación poética de 1927*, Madrid, Alcalá, 1966.
-, *La Generación del 27 desde dentro: textos y documentos seleccionados y ordenados*, Madrid, Alcalá, 1974.
- Rubio, Fanny, *Las revistas poéticas españolas: 1939-1975*, Madrid, Turner, 1976.
- Ruiz Noguera, Francisco, *Traducción y poesía en la etapa de formación poética de Luis Cernuda*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), “Nostalgia de una patria imposible”, Madrid, Akal, 2005: 561-72.
- Sánchez Reborado, José, *Prosa completa de Luis Cernuda*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°316, octubre 1976: 77-81.
-, *La figura del poeta en la obra de Luis Cernuda*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°316, octubre 1976: 5-20.
- Sicot, Bernard, *El compromiso político de Luis Cernuda: algunas puntualizaciones y un texto olvidado*, in “Ínsula”, n° 669, setiembre 2002: 28-29.
-, *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, F.C.E. de España, 2003.
-, *Luis Cernuda: los años del compromiso (1931-1938)*, in “Bulletin Hispanique”, Bordeaux, CVIII, n°2, 2006: 487-515.
- Silver, Philip W., *La casa de Anteo*, (trad.) Masó, S., Madrid, Taurus, 1985.
-, *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1989.
- Torre, Guillermo de, *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956.
-, *Imagen y metáfora en la poesía de vanguardia*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, abril 224-5, 1968: 275-95.
- Ugarte, Michael, *Luis Cernuda and the Poetics of Exile*, in “Modern Language Notes”, vol. 101, n°2, JHUP, marzo 1986: 325-41.
- Ulacia, Manuel, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986.
- Valdés, Jorge H.-Curry, Richard K., *Review of: En torno a la poesía de Luis Cernuda*, in “Hispania”, n°70, 4, 1987: 800-801.
- Valender, James, *Reseña de “Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa” de Emilio Barón*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, vol. L, n°1 gennaio-giugno, Universidad Autónoma del Estado de México, 1978: 293-299.
-, *Cartas de Luis Cernuda a Edward Sarmiento*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, n°347, 1979: 308-18.
- (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-63*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.
- Villena, Luis Antonio de, *Luis Cernuda y el fuego surrealista*, in “Ínsula”, n°337, diciembre 1974: 4.
- Young, Howard T., *The Generation of 27 as Translators*, in “Anales de Literatura Española Contemporánea”, XVI, nn.1-2, 1991: 45-54.
- Zardoya, Concha, *Luis Cernuda, El “peregrino” sin retorno*, en “Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas”, nn.400-401, marzo-abril 1980: 14.
- Zegarra, Chrystian, *Amor erótico y Poesía: elementos formativos de humanidad en “Desolación de la quimera” de Luis Cernuda*, in “Cuadernos del Minotauro”, Madrid, n°5, 2007: 71-82.

Bibliografia secondaria

STRUMENTI METODOLOGICI

a) SULLA TRADUZIONE

- Alonso, Amado, *Estudios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1961.
- Angeletti, Gioia, *Teorie "target-oriented" della traduzione poetica*, Lugo, 2004, Associazione culturale "Il bradipo", 2004.
- Bandini, Fernando, *I misteri della traduzione*, Venezia, Università Ca' Foscari-Supernova, 2005.
- Bassnett, Susan-McGuire, S., *La traduzione. Teoria e pratica*, Portolano, D. (ed.), Milano, Bompiani, 1993.
- Buffoni, Franco, (ed.) *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.
- Campanini, Silvia, *Strategie e metodi della traduzione poetica*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002.
- Chevrel, Yves, *Le texte étranger: la littérature traduite*, in Pierre Brunel e Chevrel Yves (ed.), "Précis de littérature comparée", Parigi, PUF, 1989 : 57-83.
- Donaire, María Luisa-Lafarga, Francisco (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, 1991.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- García Yebra, Valentín, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983.
- Guillén, Claudio, *La traducción*, in *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Holmes, James S. (ed.), *The nature of translation*, Bratislava, Slovak Academy of Sciences, 1970.
- Lefevère, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España, 1992.
- López García, Dámaso, *Teorías de la traducción*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Mattioli, Emilio, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.
- Morini, Massimiliano, *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi, 2007.
- Mounin, Georges, *Los problemas teóricos de la traducción*, (trad. Lago Alonso, Julio), Madrid, Gredos, [1963] 1971.
- Nergaard, Siri (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.
- Nida, Eugene Albert, *Language structure and translation: essays*, Stanford, Stanford University Press, 1975.
--Taber, Charles R., *The theory and practice of translation*, Leiden, Brill, 1974.
- Ortega y Gasset, José, *Miseria y esplendor de la traducción*, in *Obras completas*, Madrid, "Revista de Occidente", V, [1937] 1961⁵ : 433-452.
- Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editor, [1971] 1990.
- Poggioli, Renato, *The Added Artificer*, in R.A. Brower (ed.), *On translation*, New York, Oxford University Press, [1959] 1966²: 137-147.
- Prete, Antonio, *All'ombra dell'altra lingua*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011
- Profeti, Maria Grazia, (ed.), *Il viaggio della traduzione: Atti del convegno Firenze 13-16 giugno 2006*, Firenze, University Press, 2007.
- Pym, Anthony, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998.
- Rega, Lorenza, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001.
- Reynolds, Matthew, *The Poetry of Translation*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011.
- Romanovic, Alizia-Politi, Gloria (ed.), "Da poeta a poeta"- *Del tradurre la poesia*, Atti del Convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005.
- Santoyo, Julio Cèsar, *El delito de traducir*, León, Universidad, [1985], 1989.
- Schleiermacher, Friedrich, García Yebra, Valentín (trad.), *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos, [1813] 2000.
- Steiner, George, Bianchi, Ruggero (trad.), *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni [1975] 1984.

- Torre, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, [1994] 2004.
-, *Una mirada al taller de San Jerónimo: bibliografías, técnicas y reflexiones en torno a la traducción*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Vidal Claramonte, María Carmen A., *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Biblioteca Filológica: Ediciones Colegio de España, 1995.
-, *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*, Frankfurt am Main, P.Lang, 2007.

b) SUL GENERE POETICO

- Agosti, Stefano, *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Attridge, Derek, *The Rhythms of English Poetry*, New York, Longman, 1982.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Barbieri, Daniele, *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011.
- Barfield, Owen, *Poetic Diction: a study on meaning*, London, Faber and Faber, 1952.
- Bergamín, José, *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Bertinetto, Pier Marco- Ossola, Carlo, *La pratica della scrittura: costruzione e analisi del testo poetico*, Torino, Paravia, 1976.
- Bernardelli, Giuseppe, *Metrica francese: fondamenti teorici e lineamenti storici*, Brescia, La scuola, 1989.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (1973), M.Diacono, M. (trad.), *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, 1983.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *El arte de variación*, in "Hora de Poesía", n°38, 1985: 11-26.
- Esposito, Edoardo, *Il verso: forme e teoria*, Roma, Carocci, 2003.
- Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, [1961] 1969.
- Hamer, Enid M.A., *The Metres of English Poetry*, London, Butler & Tanner Ltd, [1930] 1969.
- Holloway, J., *Blake: The Lyric Poetry*, Southampton, University, 1975².
- Leech, Geoffrey, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londra, Longman, 1969.
- López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Américas Publishing Company, 1966.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 1969.

ALTRE OPERE CONSULTATE

a) OPERE DI CONSULTAZIONE GENERALE

- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, in *Obras completas*, V, Madrid, Gredos, 1955.
- Beguín, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Pánuco-México, Fondo de Cultura Económica, [1939] 1954.
- Bertinetto, Pier Marco, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano: il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
-, *Il dominio tempo-aspettuale: demarcazioni, intersezioni, contrasti*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1997.
- Bertinetti, Paolo, (ed.), *Storia della letteratura inglese*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000.
- Blanc, Mario A., *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Pliegos, 1988.
- Blanch, Antonio, *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.

- Bowra, Cecil Maurice, *La imaginación romántica*, Balbontín, José Antonio (trad.), Madrid, Taurus, [1961] 1972.
- Casoli, Giovanni, *Novecento letterario italiano e europeo: autori e testi scelti*, Roma, Città nuova, 2002.
- Castellet, José María, *Nueve Novísimos*, in Rico, Francisco, “Historia y crítica de la literatura española”, 9 voll., 9: VIII (época contemporánea 1939-1980), Barcelona, Crítica, 1980: 301-06.
- Crisafulli Jones, Lilla Maria (ed.), *La Rivoluzione francese in Inghilterra*, Napoli, Liguori, 1990.
- De Man, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.
- Eliade, Mircea, *Mito e realtà*, Cantoni, Giovanni (trad.), Roma, Borla, 1985.
- Ferber, Michael, *European Romantic Poetry*, University of New Hampshire, Longman, 2005.
- Frye, Northrop, *A Study of English Romanticism*, Random House, New York, [1968] 1982.
- Jaspers, Karl, *Genio e follia*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.
- Givone, Sergio, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988.
- Jesi, Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Como se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1974.
- Lechner, J., *El compromiso en la poesía española del siglo 20*, Leiden, Universitaire Pers, 2 voll., 1968.
- Lentrengre, Marie Louise, *Introduction à la découverte de la poésie française*, Bologna, CLUEB, 2001.
- León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998.
- Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca*, 3 voll., Torino, Einaudi, [1972] 1982.
- Montero, Manuel, *Historia general del País Vasco*, Txertoa, Andoin, 2008.
- Moroni, Mario, *La presenza complessa: identità e soggettività nelle poetiche del Novecento*, Ravenna, Longo, 1998.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Pagnini, Marcello, (ed.) *Il Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.-Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española*, Pamplona, Cénlit, 1980.
- Petrucciani, Mario, *Poesia pura e poesia esistenziale*, Torino, Loescher, 1957.
- Pillot Igne, Minevra, *Psicologia e psicopatologia dell'espressione artistica*, Torino, UTET libreria, 2000.
- Raffi, Maria Emanuela, *Andrè Breton e la scrittura della poesia*, Padova, Unipress, 1996.
- Rivas Cherif, Cipriano, *La invasión literaria*, in “España”, n°284, 1920: 12-13.
- Ruiz Casanova, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Siebenmann, Gustav, (trad.) *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.
- Taléns, Jenaro, *Práctica artística y producción significativa*, in J.Taléns-J.Romera Castillo-A.Tordera-V.Hernández Esteve, “Elementos para una semiótica del texto artístico”, Madrid, Cátedra, 1988: 17-60.
- Tesón, Jesús, *Lingüística, Una introducción al estudio del lenguaje, con textos comentados y ejercicios*, Barcelona, Barcanova, 1984.
- Viktorovich Sadikov, Alexander, *La historia de la traducción como disciplina teórica*, in “Forma y función”, Universidad Nacional de Colombia, gennaio-dicembre 2005: 197-214.
- Vossler, Karl, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946.
-, *La Spagna e l'Europa*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- Zambrano, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, [1939] 1996.
- Zambrano, María, *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta, [1945] 2000.

b) STUDI CRITICI SUI POETI TRADOTTI DA CERNUDA

- Austin, Frances, *The language of Wordsworth and Coleridge*, London, Macmillan, 1989.
- Augello, A., *Forme e metafore dell'intuizione. F. Hölderlin*, in "Giornale di Metafisica", Nuova serie, n°16, 1994: 199-210.
- Bevilacqua, Giuseppe, *Una questione hölderliniana. Follia e poesia nel tardo Hölderlin*, Firenze, Medusa Olschki, 2007.
- Bodei, R., *Politica e tragedia Hölderlin*, in "Rivista di Estetica", n°14, fasc. III, sett.-dic. 1969: 382-412.
- Bozzetti, Mauro, *Conflitto estetico: Hölderlin, Hegel e il problema del linguaggio*, Milano, 2004.
-, *Introduzione a Hölderlin*, Bari, Laterza, 2004.
- Braidotti, Nazarena, *Invito alla lettura di Eluard*, Milano, Mursia, 1978.
- Buffoni, Franco, *Yeats e Keats*, Parma, Casanova, 1977.
- Conti Camaiera, Luisa, "Idle fever" and "diligent indolence" opposing principles in Keats, in "Rivista di Letterature Moderne e Compare", XXVIII, n°3, 1975: 165-184.
- Cordibella, Giovanna, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Corti, Claudia, *Il primo Blake: testo e sistema*, Ravenna, Longo, 1980.
- Dietz, Bernd, *Cernuda y Rilke*, in "Ínsula", nn.380-381, 1978: 6.
- Donelan, J.H., *Hölderlin's Poetic Self-Consciousness*, in "Philosophy and Literature", n°26, 2002: 124-141.
- Erdman, David, *Blake: Prophet Against Empire*, Princeton, University Press, 1977.
- Forcellino, Ernesto, *Hölderlin e la filosofia. L'uno se stesso diviso*, Napoli, Liguori, 2006.
- Foster Damon, Samuel, *A Blake dictionary*, Boulder, Shambhala, [1965] 1979.
- Franci, Giovanna (ed.), *William Blake: mito e linguaggio*, Pordenone, Studio Tesi, 1983.
- Frye, Northrop, C. Pezzini Plevano-F.Valente Gorjup (trad.), *Mito, metafora, simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
--Denham, Robert D., *Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Toronto, University Press, 2005.
- Galigani, Giuseppe, *Il labirinto della mente: le odi di John Keats*, Ravenna, Longo, 1989.
- Gargano, Antonio, *Hölderlin. Pensiero politico e filosofia della storia*, Napoli, Liguori, 2003.
- Gargano, Monica, *La ricerca della misura. Essere, armonia e tragico nel pensiero di Hölderlin*, Pisa, ETS, 1996.
- Gilbert, Elliot, *The Poetry of John Keats*, New York, Monarch Press, 1965.
- Givone, Sergio, *William Blake: arte e religione*, Milano, Mursia, 1978.
- Glen, H., *Vision and Disenchantment: Blake's "Songs" and Wordsworth's "Lyrical Ballads"*, Cambridge, University, 1983.
- Guyard, Marie Renee, *Le vocabulaire poetique de Paul Éluard*, Parigi, Klincksieck, 1974.
- Heidegger, Martin, *La poesia di Hölderlin*, Herman von, Friedrich-Wilhelm (ed.), Amoroso, Leonardo (trad.), Milano, Adelphi, 1988.
- Jakobson, Roman, *Hölderlin. L'arte della parola*, Genova, Il melangolo, [1979] 2003.
- Jamme, Ch., *Lo sviluppo filosofico di Hölderlin*, in "Rivista di storia della filosofia", n°58, 3, 2003: 423-36.
- Kroubo Dagnini, Jérémie, *A Comparative Study of Three Anti-Slavery Poems Written by William Blake, Hannah More and Marcus Garvey: Blak Stereotyping*, in "GRAAT On-Line", Bordeaux, Université Michel de Montaigne, Gennaio 2010: 1-17.
- Lo Bue, S., *Hölderlin contro Hegel. Per una scienza della logica poetica*, in "Giornale di Metafisica", n°22, 2000: 147-166.
- Macor, L.A., *Hölderlin. Tra Illuminismo e rivoluzione*, Pisa, ETS, 2006.
- Mecacci, Andrea, *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin*, Bologna, Pendragon, 2006.
- Mills Harper, George, *The Neoplatonism of William Blake*, Durham, University of North Carolina, 1961.

- Moretti, G., *Goethe, Hölderlin e l'essenza della poesia. Breve storia di un'incomprensione*, in Aa.Vv., *Arte, scienza e natura in Goethe*, Torino, Trauben, 2005: 311-23.
- Noyes, Russel, *William Wordsworth*, New York, Twayne, 1971.
- Oser, Lee, *Moral ideas in Yeats*, Cambridge, University Press, 2007.
- Pagnini, Marcello, *La poesia di W. Wordsworth*, Pisa, Feltrinelli, [1959] 1989.
- Polledri, Elena, trad., *F.Hölderlin: vita, poesia e follia*, Reitani, Luigi ed., Milano, Adelphi, 2009.
- Portera, Mariagrazia, *Poesia vivente : una lettura di Hölderlin*, in *Aesthetica Preprint, Supplementa*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, n°24, giugno 2010.
- Plowman, Max, *An Introduction to the Study of Blake*, Londra, Frank Cass & Co. Ltd., [1927] 1967.
- Purkis, John, *A Preface to Wordsworth*, New-York, Longman, 1970.
- Renzulli, Michele, *John Keats: l'uomo e il poeta*, Roma, F.Giordano, 1956.
- Santos Vila, Sonia, *Wordsworth visto por Cernuda*, in Matas, J.-Martínez, J.E.-Trabado, J.M., (eds.), "Nostalgia de una patria imposible", Madrid, Akal, 2005: 587-97.
- Schneider, M. (ed.), *Poesie della Torre. F. Hölderlin*, Celati, G. (trad.), Milano, Feltrinelli, 1993.
- Scimonello, G., *Hölderlin e l'utopia: uno studio sociologico sul rapporto tra natura, storia e poesia nella sua opera*, Napoli, AION, 1976.
- Symonds, Arthur, *William Blake*, Londra, Archibald Constable & Co Ltd., 1907.
- Thompson, E.P., *Witness against the Beast: William Blake and the Moral Law*, Glasgow, Bell and Bain Ltd., 1993.
- Watts, Cedric, *A Preface to Keats*, London-New York, Longman, 1985.
- Zoellner Wendorf, Reanate, *W.Wordsworth, político y poeta: los sonetos de tema vasco y español y su trasfondo histórico*, in "Letras de Deusto", vol.18, n°40, 1988: 185-98.

c) DIZIONARI

- Bloch, Oscar, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 2 voll., Parigi, Presses universitaires de France, 1932.
- Corominas, Joan-Pascual, José A., *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 voll., 1980-1991.
- Devoto, Giacomo-Oli, Gian Carlo, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002.
- Giacoma, Luisa-Kolb, Susanne (ed.), *Wörterbuch Deutsch, Italienisch Deutsch. Dizionario tedesco italiano, italiano tedesco*, Bologna-Stuttgart, Zanichelli-PONS Klett, 2001.
- Hoad, Terry F. (ed.) *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Macchi, Vladimiro, (ed.) *Dizionario delle lingue italiana e inglese, II (English-Italian)*, Firenze, Sansoni, 1989.