

MATTEO LEFÈVRE

NELL'OFFICINA DELLA VERSIONE LIRICA. PER UNA TRADUZIONE DI *SONETO MÍO* DI GERARDO DIEGO

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Resumen

Este artículo propone una primera aproximación a una nueva versión italiana de la poesía de Gerardo Diego, partiendo de un texto emblemático como *Soneto mío*. Tras comentar brevemente el "estado de la cuestión" en cuanto a la recepción y difusión parciales de la poesía del autor santanderino en Italia, se procederá a ofrecer una hipótesis de traducción de la citada lírica por parte del autor de esta contribución, quien en los últimos años se ha dedicado copiosamente a la versión italiana de diversos poetas del siglo XX hispánico.

palabras clave: traducción de poesía, Gerardo Diego en Italia, poesía española del siglo XX, recepción de poesía española en Italia, edición de poesía

Abstract

In the Workshop of the Lyric Version: Toward a Translation of Soneto mío by Gerardo Diego

This article proposes a first approach to a new Italian version of Gerardo Diego's poetry, starting from an emblematic text such as Soneto mío. At first, the study offers a brief description of the theoretical and methodological framework that today underpins poetic translation as well as the 'state of the art' in terms of the reception and partial diffusion of Diego's poems in Italy. Then, the author will proceed to offer a hypothesis of translation of the aforementioned lyric.

keywords: Poetry Translation, Gerardo Diego in Italy, 20th century Spanish poetry, Reception of Spanish poetry in Italy, Poetry publishing

Una breve premessa

Mentre nel mondo dell'ispanistica internazionale ci avviciniamo a passo svelto al centenario del '27, anno fondazionale della generazione poetica più prolifica e conosciuta della Spagna novecentesca, non possiamo non annotare, in esergo a queste pagine, un atteggiamento quantomeno disomogeneo da parte della critica nella ricezione degli autori che in origine ne hanno fatto parte e in buona misura hanno contribuito a consacrare il mito. In Italia, per esempio, l'attenzione più minuziosa e durevole è stata concessa a quei poeti che forse più per ragioni legate alla biografia che per una valutazione squisitamente letteraria incarnarono uno specifico interesse culturale, etico, persino ideologico. Senza entrare troppo nel merito, basti osservare il caso di García Lorca (cfr. Dolfi 2006), che spinse alcuni dei più ispirati rappresentanti dell'Ermetismo – Bo (1969) e Macrì (1996) sugli scudi – a occuparsi immediatamente della sua figura, circostanza che permise, per espansione tangenziale, di scoprire progressivamente anche gli altri autori della *Generación*. E per motivi simili anche Rafael Alberti, specialmente tra gli anni sessanta e settanta del Novecento, godette di un'attenzione privilegiata nel nostro paese, dove pure trascorse parte del suo esilio, in quanto icona della diaspora spagnola e della resistenza degli artisti e degli intellettuali marxisti alla dittatura di Franco (tra gli altri, Negroni 2001; Frattale 2015). Su un piano diverso, senz'altro meno compromesso politicamente ma sempre legato alla vita inquieta dello scrittore, va inquadrato anche il successo duraturo di Pedro Salinas, "repubblicano senza fede" la cui poesia aveva cantato per anni il tema di un amore tanto appassionato quanto impossibile e che nel tempo ha dato vita a una feconda attività di traduzione (cfr. Nardoni 2008; Lefèvre 2024: 76-78). A ogni modo, sulla curiosità iniziale del circolo ermetico rispetto ai poeti spagnoli influì molto il magistero di un Montale già maturo, che alle Giubbe Rosse condivideva con i sodali più giovani la lettura dell'*Antología* di Gerardo Diego (1932), la quale, com'è noto, dava ampio spazio a testi, profili e poetica del gruppo del '27. Il volume, che divenne prestissimo un vademecum della lirica di Spagna in varie nazioni, costituì peraltro un modello essenziale in fatto di scelte, apparati e struttura anche per la successiva prassi antologica ed editoriale: senza questo prototipo, di fatto, per restare nel campo dell'ispanistica nostrana, probabilmente non sarebbero state concepibili le prime antologie della poesia spagnola realizzate dagli stessi Bo (1941) e Macrì (1952) e neppure alcuni tentativi successivi come quelli di Dario Puccini (1960) e Vittorio Bodini (1963).

1. Cenni sulla traduzione di Gerardo Diego in Italia

Nonostante l'etichetta generazionale, la condivisione di occasioni comuni e la presenza diffusa nelle prime antologie, pertanto, l'accoglienza dei poeti del '27 in Italia con il tempo è stata, sì, generosa, ma anche alquanto difforme. E ciò è ascrivibile, come abbiamo accennato, a fattori molteplici: non solo alle vicende private dei singoli o alla "spendibilità" di forme e contenuti lirici, ma anche alle congiunture storiche, alla vocazione e all'orientamento dei primi interpreti, ai progetti e alle collane editoriali che soprattutto a partire dal nostro dopoguerra si susseguirono a ritmo elevato. Si aggiungano infine, come ulteriori variabili, anniversari e riscoperte, opportunità e coordinate di tipo differente, o anche solo il trascorrere delle stagioni che certifica la diversa persistenza di tale fortuna e oggi ci fa apprezzare i fenomeni descritti dall'osservatorio di un mondo molto cambiato e con l'agio della distanza.

Una riprova della discrepanza nella ricezione – e nella traduzione – di tali autori è offerta propriamente dal caso di Gerardo Diego, che pure con il nostro paese ebbe legami forti (Flores 1997). Senza dubbio, non desideriamo iniziare un discorso che ci porterebbe lontano dagli obiettivi ben più ridotti che ci proponiamo in questo articolo, tuttavia non possiamo non rilevare – specialmente per quanto attiene ai decenni a noi più vicini – un certo disinteresse dell'editoria italiana dinanzi a una personalità non certo di secondo piano. Il che sorprende ancora di più se si pensa che, al contrario, fin dai primi panorami della lirica spagnola realizzati nell'Italia degli anni di guerra e poi del *boom* la presenza di Diego è sempre stata costante e il suo valore riconosciuto adeguatamente tra i suoi compagni di generazione (Morelli 2022: 50-75). Tutto ciò nonostante le idiosincrasie di certa critica militante nei confronti di un poeta che sul piano politico fu sostanzialmente un "disimpegnato" e, senza troppe ubbie, rientrò in Spagna dopo la Guerra Civile diventando un saldo punto di riferimento culturale per molti studiosi e scrittori negli anni del franchismo e anche oltre. In Italia, ad ogni modo, la poesia dell'autore santanderino fin dai primi anni trenta venne da subito salutata con favore rivelandosi su riviste importanti come *Il Marzocco* e *Letteratura* grazie alla mediazione rispettivamente di Ezio Levi (1932) e Angiolo Marcori (1937), due tra i pionieri della divulgazione delle lettere iberiche nel nostro paese; e un decennio più tardi Diego occupa ancora un posto di rilievo in un'altra pubblicazione periodica di grande impatto come i *Quaderni internazionali* di "Poesia" diretti da Enrico Falqui (1946), qui nella traduzione di un giovane Bodini. In realtà, comunque, egli è centrale in tutte le antologie com-

prese tra l'iniziale comparsa in rivista e la prima edizione della *Poesia spagnola del Novecento* di Macrì per Guanda (1952), che per giunta stabilirà il canone essenziale di autori e testi ad uso dei lettori italiani. Si veda, in questo ampio scorcio, il curioso volume intitolato *Cosecha. Antología de la lírica castellana* e pubblicato da Prampolini (1934), che comunque conteneva le liriche soltanto in versione castigliana; o anche i *Poeti spagnoli contemporanei* a cura di Giovanni Maria Bertini (1943), che pure riportava i testi nella sola lingua originale; e infine, accanto ad esse, la già ricordata *Lirici spagnoli* di Carlo Bo (1941), che per la prima volta proponeva le versioni italiane delle poesie selezionate (anche se, viceversa, in questo caso senza il testo a fronte). Nondimeno, come detto, fu soprattutto l'opera di Macrì, che per ogni poeta contemplava un'ampia introduzione storico-critica e un profilo biobibliografico e che ebbe varie ristampe successive, a immortalare definitivamente il nostro autore riservandogli uno spazio e un peso significativi. Negli anni seguenti Diego rimase così una presenza assidua non solo nei volumi dedicati alla poesia ispanica – tra gli altri, il già ricordato *Romancero* di Puccini (1960) e i *Surrealisti spagnoli* di Bodini (1963) –, ma anche in alcune antologie di lirica internazionale, fra le quali è giusto segnalare almeno i *Poeti stranieri del '900. Tradotti da poeti italiani*, piccola “gioia” di Vanni Scheiwiller (1956) – qui il traduttore è Francesco Tentori – nonché la ben più ampia *Poesia straniera del Novecento*, curata da Attilio Bertolucci per Garzanti (1960).

Ragioni di spazio ci impediscono di condurre oltre uno scrutinio che, sia detto per inciso, non farebbe altro che confermare la centralità di Gerardo Diego nella prima diffusione della poesia iberica in Italia, così come l'attenzione che gli dedicano alcuni dei traduttori più capaci e raffinati del tempo. Del resto, anche l'ispanistica in quello stesso giro d'anni conquista una progressiva maturazione, dedicando vari studi specialistici allo scrittore cantabrico, come testimoniano, per esempio, gli estremi dei lavori di D'Arrigo-Bona (1955) e Ruta (1971; poi aggiornato in Ruta 2006), che culminano altresì nella prima antologia d'autore pubblicata nel nostro paese: *Clausura e volo*, apparsa nella prestigiosa “Fenice” di Guanda e curata con rigore dalla stessa D'Arrigo (Diego 1970). Dopo questo decennio, tuttavia, con l'autore ancora in vita, sul fronte della traduzione in Italia prevale un certo silenzio editoriale, silenzio attenuato in parte da una discutibile riscrittura degli *Ángeles de Compostela* (Diego 1981) e, soprattutto, ma già ampiamente negli anni novanta, da diversi studi monografici di Gabriele Morelli (tra gli altri, Morelli 1993 e Morelli 1997) che conducono infine alla pubblicazione dell'antologia *L'assoluto lirico* (Diego 1998), la quale, anche se realizzata con sensibilità e perizia dal proprio Morelli, ha avuto purtroppo una circolazione margina-

le. Nel medesimo scorcio, peraltro, l'assenza rumorosa di Diego si fa notare anche nella *Lirica spagnola del Novecento* a cura di Tentori (1997), che pure in passato era stato uno dei suoi traduttori. Infine, nel secolo in corso, mentre nell'editoria italiana il catalogo dei "classici" della poesia spagnola si espande sempre di più grazie a molteplici proposte d'autore che stanno aggiornando – con traduzioni inedite – buona parte del patrimonio lirico novecentesco¹, Diego sembra rimanere più sullo sfondo, trovando spazio pressoché esclusivamente al fianco dei suoi compagni di generazione, come nell'antologia complessiva dei *Poeti del Ventisette* preparata per Marsilio da Maria Rosso (2008), oppure in progetti estemporanei e dedicati piuttosto al recupero degli inediti di alcuni poeti-traduttori italiani, come nel caso recente delle versioni spagnole di Giorgio Caproni curate da Laura Dolfi (Caproni 2020).

2. Tradurre Gerardo Diego oggi. Ipotesi per una versione italiana di *Soneto mío*

Al di là delle edizioni realizzate nel Novecento, dunque, al cospetto di una produzione originale che abbraccia diversi decenni, la poesia di Gerardo Diego nell'Italia di oggi non può ancora contare su un impegno di traduzione e sistematizzazione esaustivo. I precedenti dei volumi di D'Arrigo-Bona e Morelli, che per giunta costituiscono – è opportuno metterlo in evidenza – due notevoli imprese sia sul piano del rigore critico e linguistico sia sul versante della sensibilità letteraria, per loro natura non riescono ad abbracciare *in toto* la complessità e la versatilità artistica dell'autore, e tanto più nel confronto ingeneroso con la sorte toccata ad altri suoi compagni d'avventura più in vista. Dinanzi a una simile situazione uno dei compiti che può assumersi l'ispanistica italiana in questo nuovo secolo è senza dubbio la riscoperta piena dello scrittore santanderino e di altri poeti storicamente meno conosciuti e divulgati alle nostre latitudini, la collocazione corretta dei presunti "minori" in un panorama generazionale – quello del '27 in questo caso – che in verità fu assai più variegato e fitto di interazioni di quanto non rac-

1 Se ci limitiamo al gruppo del '27, basti osservare, sul fronte dei poeti più celebrati, il caso Salinas, che nonostante i diritti siano liberi soltanto dal gennaio 2022, ha conosciuto numerose nuove traduzioni negli anni duemila: si ricordino almeno quelle realizzate da Francesco Fava (Salinas 2012; e Salinas 2022a), Valerio Nardoni (Salinas 2005; Salinas 2006; Salinas 2008; Salinas 2009; Salinas 2014; Salinas 2015; e Salinas 2022b) e Matteo Lefèvre (Salinas 2024; e Salinas 2025). Tra i restanti autori della generazione si vedano, tra le altre, a puro titolo d'esempio, le nuove versioni di Vicente Aleixandre (2002) a cura di Morelli o anche quelle di Luis Cernuda ad opera di Ilide Carmignani (Cernuda 2002; Cernuda 2003) e Renata Londero (Cernuda 2008).

conti la *vulgata* tradizionale. In questo senso, quello della traduzione è davvero un momento essenziale nella “restaurazione” del canone, nella restituzione di un ruolo definito a coloro che hanno dato vita a una delle stagioni più fertili per la storia della letteratura iberica. Come sostiene José María Micó, la traduzione è la “filología máxima” (2010), e ciò soprattutto al cospetto di una vocazione, quella della poesia, che rischia di diventare nel mondo di oggi – anche di quello accademico, purtroppo – una forma di espressione e riflessione sempre più di nicchia, quasi obsoleta.

Sulla scorta di quanto detto fin qui, desideriamo ora illustrare un’ipotesi di traduzione di un sonetto del nostro autore che, nonostante l’importanza che pure riveste nella sua produzione, non è annoverato tra le liriche finora tradotte nelle antologie italiane che abbiamo evocato. Stiamo parlando di *Soneto mío*, componimento del quale una convincente lettura e interpretazione è stata data recentemente da Roberta Alviti (2025) e che apre *Alondra de verdad* (1941), una delle sillogi più singolari del poeta cantabrico, la quale, come accade spesso nella produzione di Diego, si distingue principalmente per il ricorso a testi altamente formalizzati; chiaramente, sul fronte della versione ciò richiede, in ragione della poetica prescelta, una soglia dell’attenzione molto alta nel rapporto con gli aspetti decisivi dei contenuti e con le “misure” dell’origine.

Riportiamo, in prima istanza, il sonetto e una proposta di traduzione:

Anhelante arquitecto de colmena,
voy labrando celdilla tras celdilla
y las voy amueblando de amarilla
miel y de cera virgen y morena.
Miel, flor de flores, que unge y envenena
de alada dulcedumbre nuestra arcilla
y cera, que es espíritu, que brilla
y en figura de fuego se enajena.
Abejas, abrasad la fortaleza.
Lenguas de oro exalten su corteza
y transverberen su volumen puro.
Vive, soneto mío, altiva llama:
canta para el que sueña y el que ama,
sin consumirte ardiendo hacia el futuro.

Accorato architetto d’alveare,
intarsio cella dopo cella, grato,
e le colmo di arredi di dorato
miele e di cere vergini ed amare.
Miele che, fior da fiore, unge e corrompe
con alata dolcezza questa argilla
e cera nostra, che è spirito e brilla,
e che in figure di fuoco prorompe.
Api, appiccate l’incendio al maniero.
Lingue d’oro ne esaltino il severo
guscio e fendano il suo volume puro.
Vivi, sonetto mio, fiamma orgogliosa:
offri il tuo canto a chi ora sogna e osa,
senza svanire ardendo nel futuro.

Crediamo che questi pochi versi bastino a intravedere come la traduzione poetica, vero e proprio “genere letterario a sé” (Buffoni 2004: 21), si sforzi di penetrare

nelle profondità della scrittura originale, dal messaggio alla forma, dal ritmo alle rime, componenti decisive del sonetto. In questa prospettiva fenomenologica si determina quella che Meschonnic (1999) definisce “*poétique du traduire*”, orientamento necessario a qualsiasi lavoro traduttivo. Il testo italiano, così, cerca in primo luogo di recuperare la ritmica stabile dell’endecasillabo, che qui si fa aderente al modello nell’architettura di una serie di unità modulate prevalentemente sulla cadenza *a maggiore*, salvo nei versi 7 e 8, in cui comunque il procedere *a minore* genera una progressiva planata in uscita dalla seconda quartina, utile a creare una pausa tra le due parti della poesia. Come parziale eccezione allo schema convenzionale, va subito rilevato come in traduzione si sia optato per una sequenza di rime più flessibile nelle quartine (ABBA CDDC), elemento che, *ça va sans dire*, oltre a consentire una resa più agile dei contenuti, conferisce al testo una gamma sonora più vasta. Nelle terzine, al contrario, vista anche la maggiore sintesi a livello fonico e semantico, si è scelto di riprodurre il medesimo schema del sonetto spagnolo. In tal modo, libera da un purismo eccessivo, la lirica italiana esibisce una maggiore varietà di riprese che rende l’insieme altrettanto musicale ma in parte meno insistito, producendo nella lingua d’arrivo una “sinusoide melodica”, direbbe Sansone (1989: 15), più duttile, senza dubbio in grado, da un lato, di mutuare in modo soddisfacente le armonie calcolate dell’origine, quei *contraintes* propri di ogni forma chiusa, dall’altro, di offrirne un’interpretazione affrancata, per certi versi più fresca e contigua alla sensibilità (e allo stile) del traduttore. E se lo stesso Sansone, a suo tempo alle prese con la traduzione di Garcilaso de la Vega, sottolineava proprio “l’inderogabile necessità di trasporre il sonetto in sonetto” (Sansone 1988: 118), la presente versione riprende, sì, il metro caro all’autore, ma ridistribuisce alcune sonorità interne sulla scorta di un’esperienza di scrittura più autonoma sotto il profilo “estetico” (cfr. Mattioli 1989). Ciò rientra nelle prerogative del traduttore di poesia, naturalmente, disponibile a variare più sulle forme che sul tema, attento ai meccanismi del testo-fonte, ma allo stesso tempo proteso verso le esigenze dei nuovi lettori. Dalla prospettiva della contemporaneità, con il suffragio di una traduttologia sempre più aperta e propositiva, ogni traduzione – e quella poetica non fa eccezione – deve mediare con equilibrio tra *source* e *target*, deve saper obbedire a un criterio ecdotico, ma altresì all’“orecchio” del pubblico, che oggi potrebbe apprezzare con difficoltà una partitura troppo monocorde sul piano sonoro². Da qui la scelta in direzione di una lieve riformulazione del metro

2 Come ha mostrato, tra gli altri, Pietro Taravacci, la sonorità, la “musicalità” dei singoli versi e dell’insieme – poco importa che si tratti di un’armonia celestiale o di un fruscio stridente – è, di fatto, uno dei fattori decisivi della versione lirica, in cui spesso è proprio “la musica [...] a fare la differenza tra un testo che ha raggiunto un sufficiente livello estetico e un altro che ha mancato

classico, in cui la disposizione più elastica delle rime, come dicevamo, oltre a vincolare in misura minore lo spettro delle opzioni lessicali, può giocare un ruolo efficace sia nella percezione armonica sia nell'itinerario concettuale tratteggiato dai versi. Il tutto, come abbiamo sottolineato in precedenza, senza scalfire la costante delicata di un endecasillabo ricreato dal primo all'ultimo verso grazie a strategie di "addizione", "sottrazione" o "sostituzione" dei costituenti (Sansone 1989: 15). Per il primo aspetto, si vedano due esempi notevoli al v. 2 e al v. 10:

voy labrando celdilla tras celdilla

intarsio cella dopo cella, *grato*;

Lenguas de oro exalten su corteza

Lingue d'oro ne esaltino il *severo* / guscio

In tutti e due i frangenti l'aggiunta degli aggettivi – il primo in funzione predicativa, il secondo attributiva – si deve essenzialmente a esigenze legate a rima e ritmo, che altrimenti avrebbero privato l'insieme delle sue movenze interne; eppure, in ambo i casi le soluzioni adottate rinsaldano altresì il vettore semiotico dell'insieme, integrandosi appieno nel clima e negli umori fissati dal canto, in particolare nel suo messaggio augurale. Sul fronte delle sostituzioni, invece, nella versione italiana possiamo trovarne di due specie, entrambe comunque tese, nuovamente, a mantenere la regolarità dello spartito. L'esempio più evidente, che tra testo di partenza e di arrivo mostra uno spostamento che potremmo definire "metonimico", si trova al v. 4:

miel y de cera virgen y *morena*.

miele e di cere vergini ed *amare*.

In questa circostanza, al netto del passaggio dal singolare al plurale, sempre per mantenere la continuità rimica, la selezione cade su un aggettivo (*amare*) che differisce dall'originale (*morena* → *scura*) sotto il profilo semantico, ma che con esso, appunto, instaura una peculiare affinità: di fatto, la cera bruna delle api, quella grezza per intenderci, ha propriamente un sapore acre e amarognolo, per cui, come accennavamo, tra l'aggettivo italiano e quello spagnolo si stabilisce una sorta di relazione metonimica (l'effetto per la causa; o, più semplicemente, il sapore per il cibo). Inoltre, il fatto che l'attributo *morena* rimandi a un colore, mentre l'italiano *amare* al gusto, genera altresì, in modo inatteso, un'interessante sinestesia tra le due lingue e le due liriche in gioco. L'altro caso che nel testo tradotto possiamo ascrivere alla "sostituzione" dei costituenti originali, con uno

l'obiettivo" (Taravacci 2017: 66).

scarto tuttavia meno accentuato, è costituito dai vv. 5 e 8, che circoscrivono la seconda quartina.

Miel, flor de flores, que unge y *envenena*
[...]
y en figura de fuego *se enajena*.

Miele che, fior da fiore, unge e *corrompe*
[...]
e che in figure di fuoco *prorompe*.

Basti notare, qui, come in traduzione appaiano due soluzioni che potremmo etichettare come “iperonime” rispetto ai verbi dell’originale, la preferenza per le quali si deve non soltanto alle consuete necessità di suono, ma anche al rapporto di parziale paronimia che pure si intravede tra i termini presenti già nella poesia spagnola.

Queste ultime annotazioni ci introducono all’analisi delle figure retoriche che la nostra versione rimodula a partire dal testo-fonte. Sul versante di quelle foniche, al di là di quanto abbiamo già espresso, in primo luogo è giusto sottolineare come anche la traduzione cerchi di riprodurre le allitterazioni marcate che aprono rispettivamente le quartine e le terzine del componimento.

Anhelante arquitecto de colmena,

Accorato architetto d’alveare,

Abejas, abrasad la fortaleza.

Api, appiccate l’incendio al maniero.

Nel primo verso del sonetto italiano, inoltre, l’allitterazione viene addirittura rinforzata declinandosi in una sequenza trimembre; e accanto a ciò si veda anche la serie di rimandi tra unità contigue, a volte con la ripetizione pedissequa di certi vocaboli che crea sequenze anaforiche. Richiamiamo, a puro titolo d’esempio, la rete di significanti che si crea nei versi di raccordo tra prima e seconda quartina:

y las voy amueblando de amarilla
miel y de cera virgen y morena.
Miel, flor de flores, que unge y envenena

e le colmo di arredi di dorato
miele e di cere vergini ed amare.
Miele che, *fior da fiore*, unge e corrompe

Sul piano sintattico, le volute della lirica di Diego generano così, quasi naturalmente, una serie di simmetrie ed *enjambement*, di cui in questa ipotesi traduttiva, sia pur con una certa indipendenza (e anche con qualche perdita...), si tenta quantomeno di dare conto. Ampliando la selezione dei versi appena citati, la visione d’insieme consente di osservarne qualche spunto:

[...]

voy labrando *celdilla* tras *celdilla*
 y las voy amueblando de *amarilla*
miel y de cera virgen y morena.
 Miel, flor de flores, que unge y *envenena*
de alada dulcedumbre nuestra *arcilla*
 y *cera*, que es espíritu, que brilla

[...]

intarsio *cella* dopo *cella*, grato,
 e le colmo di arredi di *dorato*
miele e di cere vergini ed amare.
 Miele che, fior da fiore, unge e *corrompe*
con alata dolcezza questa *argilla*
 e *cera nostra*, che è spirito e brilla

In realtà, proprio la forma sonetto fa sì che tra i versi si stabilisca un rimando e un eco seducente, e sul modello dell'autore anche la versione italiana in prima battuta punta a ricreare le maglie di questa intima relazione; allo stesso tempo, nondimeno, cerca anche di forgiare strutture autonome, di mostrare il prodotto di un'officina che lavora a pieno regime in nome di un'interpretazione che contempla tanto la tecnica quanto la creatività. In tale direzione, anche la lirica d'arrivo ricostruisce i percorsi di senso inaugurati dall'origine, e lo fa sia a partire dalle isotopie più riconoscibili sia sul piano delle figure di significato che pure campeggiano nel tracciato del canto. Si noti, per esempio, come venga ripresa appieno la metafora dominante nelle quartine, in cui il poeta è visto come scrupoloso "architetto d'alveare"; e sulla stessa falsariga si guardi al nesso tra lemma e significato simbolico che stabiliscono il *miele* e la *cera* o anche l'*argilla* e il *fuoco*: certamente, in tali frangenti l'affinità linguistica e culturale tra i due universi rende la resa italiana abbastanza immediata, tuttavia nel transito da un testo a un altro ogni tessera è chiamata a non scombinare il mosaico generale e le sue corrispondenze interne. È nelle terzine, in tale visione prospettica, che il dettato poetico della versione merita un'ulteriore riflessione al fine di consegnare con proprietà di tono e linguaggio gli obiettivi e la sostanza spirituale del testo. Le riportiamo di seguito per comodità:

Abejas, *abrasad* la fortaleza.
 Lenguas de oro *exalten* su corteza
 y *transverberen* su volumen puro.
Vive, soneto mío, altiva llama:
canta para el que sueña y el que ama,
 sin consumirte ardiendo hacia el futuro.

Api, *appiccate* l'incendio al maniero.
 Lingue d'oro *ne esaltino* il severo
 guscio e *fendano* il suo volume puro.
Vivi, sonetto mio, fiamma orgogliosa:
offri il tuo canto a chi ora sogna e osa,
 senza svanire ardendo nel futuro.

In questa seconda parte, dopo la descrizione figurata della creazione poetica, l'autore si rivolge anzitutto alle api, che qui divengono strumento di emancipazione per il sonetto stesso, costretto ad allontanarsi dalla *fortaleza* del suo creatore

e a iniziare il proprio viaggio senza più protezione; un viaggio che rappresenta la forza della poesia attraverso il tempo e lo spazio, il suo vagheggiato approdo alla corte dei lettori. E la funzione conativa del discorso lirico, che sul versante grammaticale si impernia su tutta una serie di imperativi e congiuntivi esortativi, trova piena rispondenza – pur cambiando di interlocutore – nei versi conclusivi del componimento, nei quali il poeta si rivolge direttamente al proprio sonetto (“Vive, soneto mío...”): quest’ultimo, sul piano retorico, viene personificato e altresì cristallizzato nella fortunata immagine della *altiva llama*, una *flamma orgogliosa* destinata a non consumarsi “ardiendo hacia el futuro”. Sul fronte assiologico, in maniera omogenea, con tale sprone e tali auspici il sonetto assume a creatura destinata ad andare per il mondo in cerca del proprio pubblico e della propria sorte. E verrebbe da dire, anche dei propri interpreti e traduttori.

3. Considerazioni conclusive in ottica editoriale

Com'è ovvio, l'analisi traduttologica appena proposta è un compendio ridotto e puramente esemplificativo, altresì limitato a un caso isolato e alla prospettiva monografica in cui si inserisce, tuttavia vogliamo chiudere queste pagine con alcune riflessioni di natura squisitamente editoriale, ispirate alla possibilità di dar vita a un progetto concreto che anche in Italia tributi a Gerardo Diego l'attenzione che merita. Negli ultimissimi anni sono state pubblicate per diversi marchi alcune antologie italiane di poeti spagnoli del Novecento – Antonio Machado (2022) e Pedro Salinas (2024), tra gli altri – e proprio un simile formato, atto a proporre un campionario vasto ma selezionato degli autori, accompagnato da determinati apparati di commento, può risultare il vettore più utile al successivo, pieno apprezzamento di uno scrittore anche nel nostro paese. Del resto, la forma antologia – lo sottolineavano a suo tempo già Macrì e i suoi epigoni più prossimi – consente di tenere insieme poesia, critica e traduzione e, allo stesso tempo, di offrire al pubblico un repertorio imprescindibile della traiettoria di un artista. Non parliamo di una semplice crestomazia che racchiuda, a metà strada tra presunzione e parzialità, il “meglio” del poeta, insomma, per parafrasare il gergo della musica pop, una sorta di *Greatest Hits*: a nostro parere, sul modello degli esempi su citati, la dimensione antologica garantisce un plusvalore ermeneutico che si può evincere nell'individuazione puntuale delle tappe di un percorso, dei momenti e delle fasi di una scrittura che inquadrano una poetica e una prospettiva ben più circostanziate. Se riprendiamo quanto detto fin dal principio, e con

il proposito appena evocato, per riuscire a far riscoprire appieno Gerardo Diego in Italia all'interno di un quadro – quello della sua generazione, *in primis* – in cui alcune figure in primo piano occupano già da decenni il centro della scena, fondamentale è proprio darne una panoramica ampia e variegata, in certi casi possibilmente inedita, con un orientamento critico e soprattutto traduttivo – anche di questo abbiamo riferito nei paragrafi precedenti – che permetta al lettore di oggi di avvicinarvisi senza pregiudizio e di gustare la freschezza di una lingua accampata nel territorio della contemporaneità. Nasce da qui l'urgenza di una sinergia, a volte di una vera e propria sovrapposizione, tra lo studioso, il traduttore e l'editore, i quali scommettano sulla forza di una personalità solida e poliedrica, quale è quella di Diego, che ha mostrato il proprio talento sia in poesia che in musica per oltre sessant'anni di attività. Per carità, come raccontano le antologie di D'Arrigo-Bona e Morelli, non che in passato non vi siano stati tentativi in questo senso, tuttavia, ad oggi, entrambi quei progetti, nonostante la perizia critica e la valida resa linguistica, risultano isolati, quasi impercettibili tra i lettori (anche quelli cosiddetti “forti”). Nel primo caso, nonostante l'apparizione in una collana di prestigio – la “Fenice” di Guanda –, l'opera è ormai fuori catalogo da decenni, e inoltre la data di edizione fa sì che comprenda soltanto i testi pubblicati dall'autore fino a quell'altezza, omettendo dunque la produzione ultima; nel secondo, invece, nonostante l'impianto retrospettivo e la sapiente curatela, a causa della sede editoriale periferica (il Centro Nazionale di Studi Leopardiani) il volume ha conosciuto una distribuzione molto ridotta, e ciò non ha permesso di dare sufficiente visibilità al poeta. A fronte di tale situazione, l'auspicio che l'ispanistica, ma soprattutto l'editoria italiana possano restituire all'autore l'importanza e la circolazione che merita può realizzarsi di preferenza all'interno di progetti e collane ben avviati sul piano della divulgazione e della promozione. Di fatto, è proprio passando attraverso l'editoria di mercato, prima e assai più di quella di ricerca, che è possibile riproporre e diffondere quei poeti “dimenticati” dai lettori e dalla critica, affinché possano risuonare di nuovo nelle corde del nostro tempo. E tutto ciò con l'occhio esperto di chi sa guardare al cosiddetto “pubblico della poesia”, che, seppur esiguo, continua a resistere in un esercizio d'ascolto esigente. Al fianco del circuito delle pubblicazioni accademiche, dunque, che pure sono ottimamente dirette e sostenute da marchi consolidati, ma che rischiano, per via della propria vocazione privilegiata, di far soffrire agli autori una certa distanza rispetto ai lettori non specialisti, riteniamo importante che a un poeta come Diego torni a interessarsi la grande editoria letteraria, che potrebbe rilanciarlo in maniera più dinamica e fruttuosa attraverso le proprie collane di maggiore tradi-

zione e diffusione (per es. la “Bianca” di Einaudi, “I Grandi Libri” Garzanti, la serie “CapoVersi” di Bompiani o ancora gli “Oscar” Mondadori). Per non parlare dell’ipotesi di un “Meridiano” ad hoc, a cui il nostro autore per quantità e qualità di produzione potrebbe probabilmente ambire e che ne consacrerrebbe una ricezione e una fruibilità duratura. In ogni caso, ai fini di un primo, basilare recupero varrebbe anche l’impegno della media editoria indipendente, tra cui spiccano le collezioni di “Poesia” di case specializzate da decenni nel settore come Crocetti, Donzelli o la fiorentina Passigli, la quale – è doveroso rimarcarlo – negli ultimi decenni ha contribuito a pubblicare numerosi poeti spagnoli del Novecento in traduzione. Meno utile, invece, riteniamo l’eventuale coinvolgimento dei piccoli editori, sempre assetati di “classici” ma assai poco efficaci nella distribuzione. Alla complessità di un simile scenario si aggiunga poi anche il fattore non secondario dei diritti d’autore, che nel caso del nostro poeta non sono liberi, circostanza che rende qualsiasi ipotesi di una nuova edizione italiana complicata altresì da ragioni economiche. Come ultima annotazione, possiamo sperare che proprio il centenario imminente della *Generación del 27*, che Diego stesso contribuì a far conoscere, ridesti verso di lui e verso altri poeti “trascurati” di quella fertile stagione un rinnovato impegno da parte delle nostre case editrici maggiori; l’impegno nel far ritrovare ai lettori di poesia questo straordinario facitore di versi, una delle bandiere della lirica spagnola del XX secolo accanto ai fratelli Machado, a Jiménez, Salinas, Lorca, Alberti e a tanti altri scrittori, i quali, della propria terra, hanno saputo cantare fasti e ingiustizie, gloria e viltà, le ispirazioni più intime dell’uomo e del suo paesaggio spirituale.

Bibliografia citata

- Aleixandre, Vicente (2002), *Ambito*, ed. Gabriele Morelli, Napoli, Liguori.
- Alviti, Roberta (2025), “Soneto mío: reflexiones sobre la poética metasonetil de Gerardo Diego”, *Ticontre*, 22/2025 (en prensa).
- Bertini, Giovanni Maria, ed. (1943), *Poeti spagnoli contemporanei: antologia*, Torino, Chiantore.
- Bertolucci, Attilio, ed. (1958), *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti.
- Bo, Carlo (1969), “La cultura europea in Firenze negli anni ’30”, *L’Approdo letterario*, 46: 3-18.
- Bo, Carlo, ed. (1941), *Lirici spagnoli*, Milano, Edizioni di Corrente.
- Bodini, Vittorio ed. (1963), *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi.
- Buffoni, Franco, ed. (2004), “La traduzione del testo poetico”, *La traduzione del testo*

- poetico*, ed. Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano: 11-27.
- Caproni, Giorgio (2020), “*Pianto per Ignazio*”. *Versioni da García Lorca e altri poeti ispanici*, ed. Laura Dolfi, Milano, Feltrinelli.
- Cernuda, Luis (2002), *Variazioni su tema messicano*, ed. Ilide Carmignani, prefazione di Octavio Paz, Firenze, Passigli.
- Cernuda, Luis (2003), *Poesie per un corpo*, ed. Ilide Carmignani, Firenze, Passigli.
- Cernuda, Luis (2008), *Invocazioni. Poesie scelte 1927-1962*, ed. Renata Londero, Milano, Medusa.
- D’Arrigo-Bona, Mileda (1955), *Gerardo Diego: il poeta di Versos humanos*, Torino, Giappichelli.
- Diego, Gerardo, ed. (1932), *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo.
- Diego, Gerardo (1970), *Clausura e volo*, prologo, selezione, versioni di M. C. D’Arrigo-Bona, Parma, Guanda.
- Diego, Gerardo (1981), *Gli Angeles de Compostela*, ed. Claudio Guerrini, Perugia, Tilli.
- Diego, Gerardo (1998), *L’assoluto lirico*, ed. Gabriele Morelli, Recanati, Centro Nazionale di Studi Leopardiani.
- Dolfi, Laura (2006), *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all’Italia*, Roma, Bulzoni.
- Falqui, Enrico (1946), “Poesia. Quaderni Internazionali”, V, luglio 1946.
- Flores, María José (1997), “Una hermosa amistad: Gerardo Diego e Italia”, *Lazarillo*, 12/1997: 24-35.
- Frattale, Loretta, ed. (2015), *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra pittori*, Roma, Editori Riuniti University Press.
- Lefèvre, Matteo (2024), *Un secolo di Salinas*, in Pedro Salinas, *Poesie*, ed. Matteo Lefèvre, Milano, Garzanti: 5-92.
- Levi, Ezio (1932), “La poesia spagnola contemporanea III”, *Il Marzocco*, 45/1932: 1-2.
- Machado, Antonio (2022), *Poesie*, ed. Matteo Lefèvre, Milano, Garzanti.
- Macrì, Oreste (1952), *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda.
- Macrì, Oreste (1996), *L’ispanismo a Firenze*, in Id., *Studi ispanici*, ed. Laura Dolfi, Napoli, Liguori: 135-140.
- Macrì, Oreste (2002), “La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)”, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, ed. Anna Dolfi, Bulzoni, Roma: 47-64.
- Marcori, Angiolo (1937), “Poesia spagnuola contemporanea”, *Letteratura*, 2/1937: 127.
- Mattioli, Emilio (1989), “La traduzione di poesia come problema teorico”, *La traduzione del testo poetico*, ed. Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano: 29-39.
- Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- Micó, José María (2010), “La traducción, filología máxima”, *El Trujamán. Revista diaria de traducción* (05/08/2010) [26/06/2025] <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antteriores/agosto_10/05082010.htm>
- Morelli, Gabriele (1993), “Recepción de la antología ‘Poesía española’ de Gerardo Diego en España (y en Italia)”, *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, ed. José Luis Bernal, Cáceres, Universidad de Extremadura: 67-95.

- Morelli, Gabriele (1997), *Historia y recepción de la "Antología poética" de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos.
- Morelli, Gabriele (2022), *Homenaje italiano a Gerardo Diego*, Sevilla, Renacimiento.
- Nardoni, Valerio (2008), *L'opera di Salinas attraverso alcune traduzioni italiane*, in Pedro Salinas, *Sicuro azzardo*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli: 135-150.
- Negrone, Maria, *Rafael Alberti: l'esilio italiano*, Milano, Vita e pensiero.
- Prampolini, Giacomo, ed. (1934), *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Milano, Scheiwiller.
- Puccini, Dario, ed. (1960), *Romancero della resistenza spagnola: 1936-1959*, Milano, Feltrinelli.
- Rosso, Maria, ed. (2008), *Poeti del Ventisette*, Venezia, Marsilio.
- Ruta, Maria Caterina (1971), "Aspetti del linguaggio poetico di Gerardo Diego", *Annali della Facoltà del Magistero dell'Università di Palermo*, 1971-72: 200-224.
- Ruta, Maria Caterina (2006), "La lingua poetica di Gerardo Diego", *Novecento ispanico*, Palermo, Sellerio: 51-70.
- Salinas, Pedro (2005), *Sicuro azzardo*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2006), *Ragioni d'amore*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2008), *Presagi*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2009), *Favola e segno*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2012), *Il contemplato: mare, poema, tema con variazioni*, prefazione di Cesare Segre, postfazione di Emma Scoles, traduzione di Francesco Fava, Roma, Editori Internazionali Riuniti.
- Salinas, Pedro (2014), *Amore, mondo in pericolo. Lungo lamento*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2015), *Il corpo favoloso. Lungo lamento*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2022a), *Il contemplato (mare, poema)*, ed. Francesco Fava, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2022b), *La voce a te dovuta*, ed. Valerio Nardoni, Firenze, Passigli.
- Salinas, Pedro (2024), *Poesie*, ed. Matteo Lefèvre, Milano, Garzanti.
- Salinas, Pedro (2025), *Dove l'amore inventa il suo infinito*, ed. Matteo Lefèvre, Milano, Garzanti.
- Sansone, Giuseppe (1988), "Nota ai testi", in Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, ed. Giuseppe Sansone, Parma, Guanda.
- Sansone, Giuseppe (1989), "Traduzione ritmica e traduzione metrica", *La traduzione del testo poetico*, ed. Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati 1989: 15-24.
- Scheiwiller, Vanni, ed. (1956), *Poeti stranieri del '900. Tradotti da poeti italiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- Taravacci, Pietro (2017), "Musica 'de otros': poeti traduttori di poeti", *Soggetti situati*, eds. Anita Fabiani, Stefania Arcara, Manuela D'Amore, Pisa, Edizioni ETS: pp. 47-69.
- Tentori, Francesco, ed. (1997), *Lirica spagnola del Novecento*, Firenze, Le Lettere.

Matteo Lefèvre es Catedrático de Lengua, Traducción y Lingüística Española en la Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”. Crítico, poeta y traductor, se ha dedicado a la lírica del Renacimiento español, a la traducción literaria y especializada, y a la poesía hispánica de los siglos XX y XXI. También ha sido profesor en el Máster de Traducción de la Universidad “La Sapienza” de Roma y de la Universidad de Siena. Ha publicado antologías en italiano de destacados poetas de habla hispana (entre ellos, P. Salinas, A. Machado, J. A. Goytisolo, G. Mistral y N. Parra).

matteo.lefevre@libero.it