

GABRIELE MORELLI

TRADURRE MIGUEL HERNÁNDEZ

Miguel Hernández (Orihuela, 1910 - Alicante, 1942) è considerato da Dámaso Alonso il «geniale epigono della Generazione del '27», ma di fatto appartiene cronologicamente al gruppo dei Poeti del '36. Figlio di un allevatore di pecore e capre, il padre presto lo costringe ad abbondare gli studi per allevare e custodire il piccolo gregge di animali. Il giovane Miguel deve all'amico neocattolico Ramón Sijé la scoperta della letteratura e le sue prime letture classiche; dopo alcuni tentativi frustrati, si trasferisce a Madrid, dove conosce vari scrittori fra cui Neruda, Alexandre e José María de Cossío, dai quali riceve sostegno, protezione e, dall'ultimo, un impiego presso la sua enciclopedia dedicata al mondo della tauromachia. L'amore per Josefina Manresa, una giovane sartina di Orihuela, ispira i sonetti di *El silbo vulnerado* (*Il canto vulnerato*, datati 1934) e ancora la raccolta di versi *El rayo que no cesa* (*La folgore incessante*, 1936). In precedenza Hernández aveva pubblicato il libro gongorino di quadretti di vita campestre *Perito en lunas* (*Perito in lune*, 1933) e l'auto sacramentale *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (*Chi ti ha visto e chi ti vede e ombra di ciò che eri*, 1929). Allo scoppio della Guerra civile il poeta entra nelle milizie popolari, partecipa attivamente alla lotta combattendo su vari fronti dell'esercito repubblicano, nel frattempo compone versi e scrive il dramma teatrale, *El labrador de más aire*

(*Il contadino più aitante*, 1937), imperniato sulla figura del giovane Juan che si ribella ai soprusi del ricco Don Augusto. In piena Guerra nasce *Viento del pueblo*, un libro di canti, odi ed elegie, scritto nelle trincee tra il fragore dei fucili, il fumo degli spari e i bombardamenti: è questo il momento in cui l'attività poetica si fonde con quella dell'innamorato e del militante politico. Un vento di passione e amore spinge il poeta a cantare le ansie, il dolore, la protesta violenta in nome della propria gente:

Vento del popolo mi porta,
vento del popolo mi trascina,
il cuore si sparge,
e nella gola mi alita.

Non mancano richiami autobiografici e intimistici che permeano il tessuto narrativo arricchendolo di un caldo sentimento umano, ma su tutto prevale il grido, la denuncia, l'invettiva a sostegno di una dichiarata volontà all'epica e all'esaltazione del canto collettivo. Anche il libro *El hombre acecha* (*L'uomo in agguato*, 1939), composto durante gli anni cruciali della guerra, mostra un processo di interiorizzazione che va crescendo man mano che la lotta militare mostra i suoi orrori, le ferite e le sue contraddizioni. Non vacilla la fede del combattente nella bontà della causa politica, ma si avverte una più acuita coscienza per il dramma umano del popolo in guerra, sul quale si esempla quello personale e familiare del poeta. Il verso registra toni lievi, appena accennati e già divenuti echi interiori che vanno al di là della cronaca e la narrazione dei fatti. La vocazione naturale di Hernández all'ottimismo e all'entusiasmo ora si contrae, si ripiega, rovescia nel dramma personale il senso di una pena e tenerezza – quest'ultimo un sentimento poco frequente nella letteratura spagnola – che è fede e speranza nel domani, proposito positivo legato alla proiezione futura del figlio da poco nato;

mentre il dramma in versi *El pastor de la muerte* (1937), insieme a quello successivo in prosa *Teatro en la guerra* (1937) riconducono all'esperienza del poeta militante.

La breve e dolorosa esperienza umana del poeta è dunque profondamente segnata dalla Guerra e dal conflitto fratricida. Dopo la sconfitta repubblicana, Hernández viene arrestato e condannato a morte, pena poi commutata in trent'anni di prigionia. Gravemente ammalato di tubercolosi polmonare, è trasferito da un carcere all'altro fino al momento della morte avvenuta, a soli trentadue anni, nell'infermeria del Reformatorio de Adultos di Alicante. Poche persone accompagnano il feretro deposto su uno sgangherato carro trainato da vecchi cavalli. Segue un lungo silenzio, motivato dal lungo periodo della dittatura franchista, rotto soprattutto da Neruda, fuggito dalla Spagna, che dedica al poeta commossi ricordi e numerose liriche. In ogni modo, durante la lunga stagione di reclusione, Hernández scrive un quaderno di versi intitolato *Cancionero y romancero de ausencias* (*Canzoniere e romanzero di assenze*): l'ultimo e più importante documento dell'itinerario poetico dell'autore, che racchiude brevi e struggenti frammenti di un diario, la cui realtà sfuma e si perde continuamente. Superati gli avvenimenti più violenti della lotta e accettata la sconfitta militare, il poeta si raccoglie in un ascolto interiore che richiama l'immagine della moglie e il figlio lontani, unico conforto al dolore e all'isolamento che vive. Naturalmente, come avanza l'esperienza del carcere e la malattia, i momenti della storia familiare (la lontananza delle persone amate, la penuria di cibo e soprattutto la morte prematura del primo figlio) filtrano e diventano sempre più incisivi e visibili nel fragile e incerto racconto. La struggente lirica n. 79, *Nanas de la cebolla* (*Ninnananna della cipolla*) – nata da una lettera della moglie in cui confessava di mangiare solo pane e cipolla –, è esempio eloquente di un motivo concreto e personale che si eleva a simbolo di una privazione umana universale. Hernandez

traduce il dondolio della culla in versi ripetuti, evocanti la madre mentre allatta il bambino, la cui presenza si confonde con un'immagine bianca, di stupefatta rotondità, cristallo povero e chiuso, la cipolla.

La nostra versione del libro, pubblicato da Passigli nel 2014, ha cercato di riprodurre il fondamento tematico e fonico dell'originale che struttura ed espande il motivo della cruda realtà rappresentato dalla fame attraverso continue antitesi, riprodotte da coppie oppostive. Valga il breve esempio della lirica, dove la serie dei vocaboli finali di verso delle strofe («cebolla» - «redonda»; «estaba» - «amamantaba»; «luna» - «cuna») è stata riprodotta nella nostra versione attraverso l'impiego di una catena dei suoni assonanzati, presenti anche all'interno della linea del verso, che consideriamo vicini a quelli del testo spagnolo. Come è possibile vedere in questa breve collazione di alcune strofe sempre del libro *Canzoniere e romanzero di assenze*, con la traduzione italiana:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchaba de azúcar,
cebolla y hambre.

La cipolla è brina
povera e chiusa:
brina dei tuoi giorni
e delle mie notti.
Fame e cipolla:
gelo nero e brina
grande e rotonda.

Nella culla della fame
mio figlio stava.
Con sangue di cipolla
lui si allattava.
Ma il tuo sangue,
brina di zucchero,
cipolla e fame.

Una mujer morena,
resuelta en luna,
derrama hilo a hilo
sobre la cuna.

Una donna bruna,
dissolta in luna,
si versa filo a filo
sopra la culla.

La lirica, scritta nel carcere di Torrijos (Madrid) dove Hernández è rinchiuso, nasce, si è detto, dalla storia di una missiva inviata dalla moglie Josefina; la quale, confessa che, a causa della penuria del cibo, mangia solo pane e cipolla. La condizione di estrema povertà vissuta dalla moglie, che ora deve allattare il piccolo appena nato, crea una profonda lacerazione e angoscia nel poeta. Lo mostra l'impianto strutturale della lirica fondato su continue antitesi di senso («i tuoi giorni», «le mie notti») e di colore; quest'ultima è creata da un costante dualismo

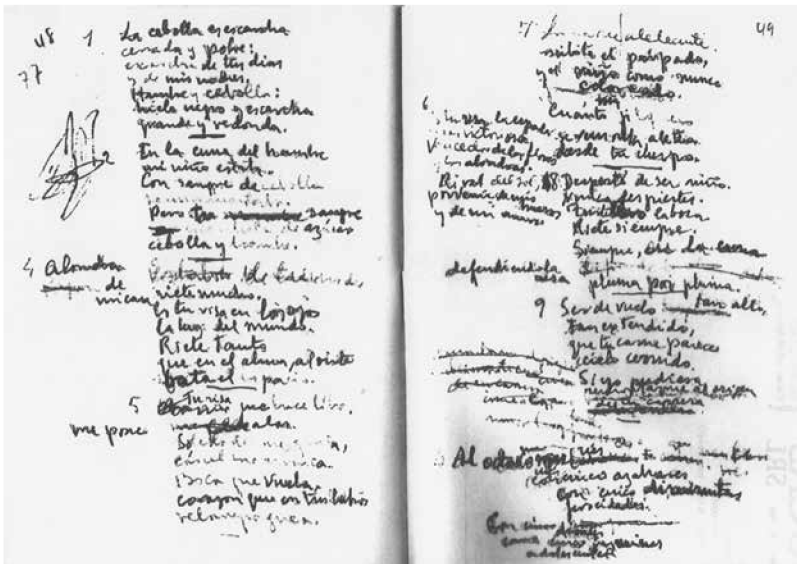


FIGURA 1 – Il manoscritto originale di *Nanas de la cebolla*.

cromatico: il biancore della luce del giorno contro l'oscurità della notte; il «gelo nero» che contrasta con la candida cipolla, in altre strofe confusa con la doppia luna del seno materno mentre il bimbo succhia latte che ha sapore di cipolla. Il lettore ha di certo compreso come in questa composizione – e in altre del libro –, così profondamente e strutturalmente legata alla tradizione, a partire dal titolo, il poeta ricorra ai calchi formali degli oppositi dei canzonieri petrarcheschi e gongorini, divenuti nel tempo valori etici e sentimentali, espressioni di una denuncia reale, riscattandoli dal loro manierismo letterario. Del resto il citato *Cancionero y romancero de ausencia* comprende la produzione poetica scritta da Hernández durante il lungo periodo di detenzione, che va dall'ottobre del 1938 al settembre del 1939, accogliendo anche riprese di testi anteriori e successivi, probabilmente composti dalla metà del 1937 fino agli inizi del 1942. Si tratta in generale di abbozzi preparatori di un progetto in fieri, troncato dalle drammatiche circostanze vissute dal poeta; il quale, in seguito alla commutazione della pena di morte all'ergastolo, è trascinato da un carcere all'altro («continuo a fare turismo», scrive a Josefina con il suo abituale ottimismo). Per renderci conto della drammatica situazione in cui è costretto a vivere Hernández allorché compone i versi del *Cancionero* è sufficiente la testimonianza di questa lettera, datata 5 febbraio 1940, inviata alla moglie, in cui il poeta descrive le sue giornate trascorse nel carcere:

Sono varie notti che i topi hanno preso l'abitudine di passeggiare sul mio corpo mentre dormo. L'altra notte mi sono svegliato e ne avevo uno vicino alla bocca. Questa mattina ne ho tirato fuori un altro dalla manica del golf, e tutti i giorni mi tolgo i loro escrementi dalla testa. Vedendomi la testa cacata dai topi mi dico: quanto poco vale uno ormai! Persino i topi salgono ad insudiciare la terrazza dei pensieri. Questo è quanto c'è di nuovo nella mia vita:

topi. Oramai ho topi, pidocchi, pulci, cimici, rogna. Quest'angolo che ho per vivere diventerà presto un giardino zoologico, o meglio una casa di fiere.

In precedenza, nella risposta datata 12 settembre 1939, a una precedente lettera di Josefina, Hernández acclude la citata *Nanas de la cebolla*, soffermandosi a spiegare le ragioni che originano il componimento, mentre torna a illustrare le terribili condizioni di vita del prigioniero. Condizioni che, in ogni modo, non scoraggiano il commovente spirito positivo del poeta, sempre vigile e aperto alla speranza verso un futuro migliore:

Ho passato questi giorni a cavillare sulla tua situazione, ogni giorno più difficile. L'odore della cipolla che mangi arriva fin qui e il mio bambino si sentirà indignato di poppare e succhiare latte di cipolla invece del latte. Perché tu ti consoli ti mando queste *coplillas* che ho composto per lui, giacché io non ho altra occupazione che quella di scrivere a voi e disperarmi. [...] Povero mio corpo! In mezzo alla rogna, i pidocchi, le cimici e ogni sorta di bestiole, senza libertà, senza te, Josefina, e senza te, Manolillo dell'anima mia, non sa a volte che posizione prendere e, alla fine, prende quella della speranza che non si perde mai.

Il modello letterario della poesia spagnola del secolo XV e XVI, a cui si ispira Hernández, comprende due florilegi di testi composti da uno o più autori, e riunisce motivi colti e popolari; questi ultimi basati sul *romance*, formato da una serie indeterminata di ottonari con rima assonanzata nei versi pari e liberi nei versi dispari. Sono in genere testi segnati da motivi codificati dalla tradizione che rispondono a un bisogno di asserzione e di negazione, e pertanto assumono un carattere sentenzioso, assiomatico, rappresentato da un reticolo di rime

proprie della poesia *cancioneril*, in cui Hernández sostituisce il carattere anonimo e popolare con una materia dettata dalla vicenda privata nella quale riassume i grandi temi della sua poesia: la vita, l'amore e la morte.

Il lessico di *Cancionero y romancero de ausencias* è elementare, vicino al canto popolare, costruito da precise simmetrie in cui la trama si condensa in densi grumi di dolore al di là del tempo e della storia. Prosciugati e ridotti all'uso del mero sostantivo, alcuni componimenti si snodano attraverso brevi asserti che a volte si fissano e si coagulano in moduli ripetitivi o più comunemente in espressioni numeriche, a volte il numero tre, cifra perfetta in cui Miguel riassume il segno del dolore e della morte. In questi casi la traduzione non crea grandi difficoltà poiché le due lingue romanze mantengono forme e misure quasi analoghe, come è possibile vedere dalla nostra traduzione della lirica n. 26:

Escribí en el arenal
los tres nombres de la vida:
vida, muerte, amor.
Una ráfaga de mar,
tantas claras veces ida,
vino y nos borró.

Ho scritto sulla sabbia
i tre nomi della vita:
vita, morte, amore.
Una raffica di mare,
tante buone volte uscita,
venne e ci cancellò.

Ancora, la composizione successiva n. 29, recita:

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.
Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.
Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.
Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.

Assenza ovunque vedo:
i tuoi occhi la riflettono.
Assenza ovunque ascolto:
la tua voce suona a tempo.
Assenza ovunque aspiro:
il tuo fiato odora d'erba.
Assenza ovunque tocco:
il tuo corpo si svuota.

Ausencia en todo pruebo:
tu boca me destierra.

Ausencia en todo siento:
ausencia, ausencia, ausencia.

Assenza ovunque provo:
la tua bocca mi esilia.

Assenza ovunque sento:
assenza, assenza, assenza.

La lirica, composta di sei distici, formati da settenari assonanzati nei versi pari (salvo l'ultimo dove l'identità fonica è parziale), più il ritornello finale, trova nella versione italiana un'analogia struttura e in parte, fin dove è stato possibile – nel rispetto filologico del testo –, si riproduce l'elemento sonoro dell'assonanza del testo originale. A livello stilistico si può notare come il motivo dell'assenza si fissi a partire dall'*incipit* della composizione come anafora che apre ogni strofa per tornare, nell'ultima, quale triplice ripetizione. Il poeta vuole comunicare una verità – l'assenza della donna amata – che circonda la sua esistenza nel carcere, lontano dagli affetti familiari e senza alcuna prospettiva di liberazione dopo il crollo dell'ideale politico. A questo proposito si può osservare l'insistente ripetizione della parola «ausencia», presente otto volte nello stesso punto del verso e poi ribadita dalla locuzione avverbiale «en todo» che esprime il valore assoluto della privazione sofferta. Una «assenza» che, nel verso finale della lirica, quale lapide tombale, assume un valore tautologico espresso dalla scrittura. Un'immagine di vuoto, tanto più evidente ed esibito in quanto contrasta con la insistita nominazione delle parti del corpo della moglie lontana. Insomma l'«assenza» è resa visibile mediante la “presenza” esibita dei dati fisici della donna amata. L'enunciato, chiuso in una rete di simmetrie, rafforza e accentua il pensiero iniziale, sviluppando una struttura fonica sempre più marcata fino a farla coincidere in ultimo, attraverso una triplice ripetizione, in un canto elementare che denuncia lo stato profondo di sofferenza e privazione umana.

Domina il pensiero ossessivo della presenza-assenza della

donna amata, che non riesce a rappresentarsi compiutamente se non attraverso continue ripetizioni, enumerazioni, affermazioni e antitesi; segno manifesto di una dimensione spirituale ridotta al limite della pronuncia che si manifesta attingendo all'uso tradizionale del *romance*. Tra i poeti moderni della Generazione del '27 propensi al suo impiego, ricordiamo, per limitarci a un solo esempio, García Lorca, autore del noto libro *Romancero gitano*. Nel *Canzoniere* di Hernández, il dato personale e familiare, che motiva la nascita delle varie liriche, è sentimento di cupo dolore, materia densa e compatta che supera le ragioni dell'istanza privata. Nondimeno alcuni momenti della storia familiare filtrano nel contesto sotterraneo su cui poggia la fragile semantica del libro. Aiuta a ricostruirli una serie di documenti importanti già citati, quale l'epistolario intercorso tra il poeta e Josefina, che illuminano sulla nascita di alcune liriche, come si è visto nel caso della composizione *Nanas de la cebolla*.

Ancora l'esempio di una nuova composizione, la n. 9, *Vals de los enamorados y unidos hasta siempre* (*Valzer degli innamorati e uniti per sempre*), ha richiesto nella nostra versione la necessità di riprodurre l'onda melodica del valzer con cui è costruito il movimento del testo, basato sul ritmo settenario del *romance* che riproponiamo nella versione spagnola e in quella italiana:

No salieron jamás
del vergel del abrazo.
Y ante el rojo rosal
de los besos rodaron.

Non uscirono mai
dal giardino dell'abbraccio.
E avanti al rosso roseto
dei baci vagarono.

Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes
y los rígidos rayos.

Uragani vollero
con rancore staccarli.
E le accette taglienti
ed i fulmini duri.

Aumentaron la tierra
de las pálidas manos.
Precipicios midieron,
por el viento impulsados
entre bocas deshechas.
Recorrieron naufragios,
cada vez más profundos
en sus cuerpos, sus brazos.
Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas,
de noviembre y marzos,
aventados se vieron
como polvo liviano:
aventados se vieron,
pero siempre abrazados.

Accrebbero la terra
dalle pallide mani.
Abissi toccarono,
trascinati dal vento
fra le bocche disfatte.
Naufragi percorsero,
più profondi ogni volta
nei corpi, nelle braccia.
Inseguiti, sommersi
da un'enorme distesa
di ricordi e di lune,
di novembre e di marzo,
sbattuti si videro
come polvere lieve:
sbattuti si videro,
però sempre abbracciati.

La lirica, composta alla fine del 1939 nella prigione di Conde de Toreno, è legata a una vicenda personale. È scritta per l'album di un compagno di reclusione, traduce il sentimento d'amore che lo lega a Josefina, contro cui lottano forze sinistre intenzionate a prevalere e a separare i due amanti che comunque, alla fine, non riusciranno a vincere. La struttura della composizione segue il passo di danza del valzer: ogni verso, con l'ictus sulla terza e la sesta sillaba, traduce l'alternarsi di un abbraccio e di una separazione, seguendo una graduale ondulazione di ritmo mentre le immagini denunciano il sofferto rapporto di intimità dei due innamorati in lotta contro le forze avverse del destino. La poesia, nel suo movimento di abbraccio e separazione degli amanti, denuncia le condizioni dei due giovani sposi separati dalle tragiche vicende della guerra e del carcere. Il genere letterario delle *canciones* e dei *romances* è espressione di un'arte aulica di corte poi coltivata dalla letteratura barocca e successivamente confluita nel patrimonio del folclore lirico popolare.

Offriamo un esempio, il testo n. 47, nelle due versioni spagnola e italiana:

¿Qué pasa?
Rencor por tu mundo,
amor por mi casa.

Che accade?
Rancore del tuo mondo,
amore della mia casa.

¿Qué suena?
El tiro en tu monte,
y el beso en mis eras.

Che risuona?
Lo sparo sul tuo monte,
e il bacio nella mia aia.

¿Qué viene?
Para ti una sola,
para mí dos muertes.

Che giunge?
Per te una sola,
per me due morti.

Nella breve *copla* il soggetto è la donna che si contrappone allo sposo il quale, nascosto sul monte, lotta contro i nemici, mentre la figura femminile difende il suo amore nell'alveo dell'intimità dello spazio della casa. Le interrogazioni e le risposte dividono la strofa in segmenti distinti. È significativo che i due versi finali formino una sintesi che somma e unisce il tu all'io. Inoltre, alla morte dell'uomo causata dalla guerra, corrisponde una doppia morte vissuta dalla donna, quella dell'uomo e dello sposo. Problematica è stata la sua traduzione poiché, senza l'aggiunta di alcuna nota a piè di pagina, non contemplata dall'edizione, ma necessaria per chiarire il significato di alcuni termini del linguaggio amoroso del passato, era difficile restituire in italiano il testo originale. È il caso del vocabolo «eras», che sono le aie delle case di campagna dove in passato avveniva la trebbiatura del grano, momento che facilitava possibili incontri dei giovani. Senza una previa conoscenza dell'uso topico del termine tradizionale, è impossibile comprendere la frase «Lo sparo sul tuo monte» (dove

l'amato lotta contro il nemico) che si oppone al bacio della donna innamorata che risuona nell'«aia». L'antitesi è ribadita dall'idea di verticalità – e quindi di pericolo – espressa dal «monte», rispetto all'orizzontalità rappresentata dall'«aia», luogo di conforto e sicurezza. L'«aia», comunque, è motivo topico della poesia popolare: ricorre nei versi delle *Canciones de la trilla* (*Canzoni della trebbiatura*) ed è pure entrato nel repertorio moderno del flamenco, come documenta la canzone *Me la llevé a la era* (*Me la portai sull'aia*), luogo ideale degli innamorati per cercare un nascondiglio-rifugio dove appartarsi e vivere i momenti dell'intimità amorosa. I giorni della trebbiatura – che si svolgeva nei grandi spazi delle aie dei casolari agresti – richiamavano numerosi contadini addetti al lavoro della separazione del cereale dalla spiga e poi dalla paglia: operazione che avveniva anche mediante l'impiego e il calpestio degli animali. Erano giorni di grande frastuono e confusione dove era facile trovare grandi cumuli di pula e sacchi di grano, nascondigli ideali per i furtivi incontri d'amore, facilitati dal clima euforico allietato dal vino e dal cibo abbondante in quelle ricorrenze. Nel caso del testo, in cui i referenti linguistici (l'evocazione dell'aia e della trebbiatura come possibili luoghi e momenti d'amore) hanno perduto il loro significato, è arduo per il traduttore rendere comprensibile nella fedele versione filologica il significato del testo. Per meglio chiarire ed esemplificare il risultato della traduzione ci siamo serviti delle pagine dell'*Introduzione* del libro, in modo da spiegare e renderlo accessibile al giovane studente. Torniamo all'esempio della lirica n. 47, dove è più evidente il calco del modello tradizionale, limitandolo ai seguenti versi della II strofa:

Che risuona?
Lo sparo sul tuo monte,
e il bacio nella mia aia.

Si tratta, come abbiamo avuto modo di dire, di un antico motivo del Canzoniere popolare, che ha perduto nel tempo il suo significato originale e a cui abbiamo sopperito con una breve spiegazione, chiarendo che nella *copla* è la voce della donna che contrappone lo sparo sul monte – dove si nasconde l'amato per sfuggire al nemico – al bacio che risuona nell'aia in cui lei vive e lavora. In realtà il tema – apparentemente estraneo alla reale situazione di sofferenza vissuta dal poeta, rinchiuso in un carcere franchista – è la privazione della sposa e della presenza del figlio, la mancanza d'amore nelle sue espressioni più semplici e dirette che nei versi è la donna protagonista del canto a rivendicare l'amore mancato. Da qui la grande testimonianza che esprime la poesia del *Canzoniere* di Hernández, dove fame e mancanza di libertà sono motivi concreti che sembrano trionfare sugli ideali sconfitti e l'amore per la moglie: in ogni modo il poeta non rinuncia alla fede e alla speranza, rappresentata dalla nascita del figlio e dai valori dell'uomo che non vengono mai meno. Insomma la storia privata diviene problematica collettiva che sostanzia l'esperienza concreta del poeta.

Chiudiamo il nostro intervento con l'ultima lirica del libro, *Eterna sombra*, aperta ai grandi spazi siderali a cui Hernández guarda dal fondo oscuro della prigione. Tutto è ricondotto e circoscritto a un paesaggio di cupa ombra, un «centro dell'albero degli impossibili», dove il poeta, destinato alla luce, si vede precipitare chiuso in un mondo oscuro e minaccioso, autonomo e fluttuante. Al fondo di questa disperazione e, a conferma della concezione positiva di Hernández, si leva commovente il grido di speranza, esemplificato a messaggio universale:

Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.
Ascuá solar, sideral alegría
ígneá de espuma, de luz, de deseo.

Io che credevo che la luce era mia
precipitato nell'ombra mi vedo.
Brace solare, siderale allegria,
igneá di spuma, luce e d'ansia.

...

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

...

Sono un'aperta finestra che ascolta,
dove vedo tenebrosa la vita.
Ma c'è un raggio di sole nella lotta
che lascia per sempre l'ombra sconfitta.

Anche qui la traduzione ha cercato di rispettare il significato filologico dell'originale e – per quanto possibile – ha ricostruito la struttura fonica, quella che segna il movimento ritmico del testo, elemento fondamentale di riferimento della tradizione letteraria spagnola, al quale il libro del *Cancionero y romancero de ausencias* di Hernández guarda come modello poetico.

Gabriele Morelli
Università degli Studi di Bergamo

ABSTRACT

Miguel Hernández belongs to the Spanish Generation of 1936. He wrote the book of verses *Cancionero y romancero de ausencias* during his imprisonment in a Francoist jail (October 1938 - September 1939). The collection is characterized by the adoption of stylistic elements and modules which are typical of the *poesía cancioneril*. My contribution shows the adherence to the original text of the Italian version published by Passigli Edizioni, in which I reproduced the metric and stylistic system of the text based on short verses (heptameters and octameters) and Alexandrine (fourteeners) as closely as possible. I account for the alternative solutions I adopted with regard to content and lexical choices in order to translate the difficult features of now-lost Spanish vernacular expressions.

KEYWORDS: Stylistic Elements and Modules, Poesía Cancioneril, Italian Version, Passigli Edizioni