

Paola Laskaris

«Tropezando con mi rostro distinto de cada día».

Poeta en Nueva York di Federico García Lorca
dalla tradizione alla traduzione

«Tropezando con mi rostro distinto de cada día»: così recita il penultimo verso della poesia *Vuelta de paseo*, che apre la prima delle dieci sezioni che compongono una fra le più intense e complesse raccolte poetiche del novecento: *Poeta en Nueva York* di Federico García Lorca. In questa breve lirica il giovane granadino allude al doloroso impatto con l'alienante ambiente newyorchese, che costringe il poeta entro i margini angusti e febricitanti di una realtà nuova e sconvolgente¹, come rimarca drammaticamente la perentoria affermazione dei versi iniziale e finale (enfaticizzato quest'ultimo dal tono esclamativo): «asesinado por el cielo». E questo inevitabile e continuo «inciampare» («tropezar») nella propria intima e quotidiana varietà ci pare significativamente applicabile alla natura stessa di questa silloge poetica, a quel suo enigmatico e affascinante «intricarsi» non solo dal punto di vista simbolico ma, soprattutto, da quello formale: «poesía amarga pero viva», come annunciava lo stesso García Lorca nella lettura pubblica del 1932².

Tale difficoltoso incedere potrebbe anche alludere alle problematiche dell'operazione di traduzione della raccolta newyorchese di Lorca, avvicinando all'atteggiamento del giovane poeta perso nella grande metropoli quello del lettore contemporaneo, potenzialmente disorientato dalla molteplicità delle traduzioni in circolazione³, che presentano divergenze nell'organizzazione stessa delle liriche.

Con *Poeta en Nueva York*, infatti, l'atto del tradurre si scontra inevitabilmente con la complessa tradizione critica della raccolta, imponendo delle scelte filologiche prima ancora che stilistico-linguistiche.

Ed è proprio dal percorso di approssimazione all'«archetipo» lorchiano⁴ che è necessario partire per comprendere le modalità del processo di traduzione della raccolta, dal momento che non è scontato quale testo sia da considerarsi definitivo ai fini della trasposizione linguistica. Una buona traduzione deve poter offrire al lettore straniero un testo che sia filologicamente fedele all'originale e rispettoso della volontà dell'autore⁵.

Così come veniamo sopraffatti nella lettura della raccolta dal costante intersecarsi del piano surreale e di quello reale, dal rincorrersi inesausto di immagini, verità e simboli, allo stesso modo ci pieghiamo di fronte all'intrecciarsi dei fili di quel complicato arazzo di scritti e materiali vari che costituisce il «testo originale definitivo» dell'opera: una miscellanea eterogenea composta da carte manoscritte e fogli dattiloscritti con correzioni autografe, ritagli di testi già pubblicati in riviste e brevi indicazioni per la reperibilità di quelli mancanti, frontespizi per le diverse sezioni dell'opera con riportato il titolo di ciascuna ed eventuali dediche, e ancora fotografie, cartoline e materiale iconografico vario. Questo «originale» così variegato, e per tale motivo anche facilmente manipolabile, fu lasciato in questa forma dallo stesso García Lorca presso la redazione della rivista «Cruz y Raya», sulla scrivania dell'amico ed editore José Bergamín (in quel momento assente) per la sua pubblicazione. Era la metà di luglio del 1936; la guerra civile stava per scoppiare e Federico aveva preso la fatale decisione di recarsi da Madrid a Granada, dai suoi familiari, dove sarebbe stato arrestato, fucilato e gettato in una fossa comune nell'agosto di quello stesso anno.

Bergamín conservò l'originale, portandolo con sé a Parigi nell'autunno del '36, dove ordinò di farne una copia

dattiloscritta. Questa prima «versione» fu probabilmente quella che l'editore e poeta madrileno, giunto in Messico nel 1939 e ottenuta la direzione della casa editrice Séneca, trasmise all'editore Norton di New York, che aveva accettato la proposta di una duplice edizione della raccolta poetica surrealista di García Lorca.

Il progetto vide il suo compimento nel 1940: la prima a uscire fu, a maggio, l'edizione bilingue di Norton, con traduzione in inglese di Rolfe Humphries e prologo di Bergamín⁶; a distanza di qualche settimana uscì in Messico per i tipi della Editorial Séneca l'edizione curata da quest'ultimo⁷.

A pagina 8 dell'edizione messicana, in calce al prologo di Bergamín, appare un'avvertenza dell'editore, che suona, a posteriori, come un tentativo di auto tutela e prevenzione nei confronti di possibili critiche:

Entretanto la disputa de los intereses particulares, no siempre respetables, cesa de enturbiar mezquinamente el nombre glorioso del poeta, nosotros adelantamos hoy esta publicación, con pleno derecho, puesto que responde al deber que personalmente contrajimos con Federico García Lorca.

In effetti, l'aspetto più singolare che emerge da questa doppia operazione editoriale, su cui cercò di far luce in particolare Eutimio Martín nei primi anni Settanta, è la sostanziale diversità fra le due edizioni, non solo nel numero di varianti significative presenti, ma soprattutto nella disposizione stessa dei testi all'interno della raccolta⁸. L'altro elemento, altrettanto singolare, che contribuì a offuscare ulteriormente il già poco nitido panorama della pubblicazione di *Poeta en Nueva York*, fu la prolungata irreperibilità del materiale miscelaneo originale⁹, che Bergamín – forse per trarsi d'impaccio – affermò di aver ceduto a terzi di cui non ricordava o si rifiutava di ricordare il nome. Solo nel 1999, a sedici anni di distanza dalla morte di Bergamín (1983), la miscellanea riapparve «miracolosamente»

a un'asta londinese di Christie's e, dopo tanto misterioso peregrinare e notevoli difficoltà di acquisizione, è ora conservata presso la Fundación García Lorca di Madrid¹⁰.

Il problema legato alla duplice *editio princeps* che ha indotto la critica a schierarsi su due opposti fronti, e cioè se considerare più autorevole l'edizione bilingue di Norton¹¹, che si atteneva alla copia dattiloscritta inviata da Bergamín, o quella di Séneca, nasce proprio dal dubbio di un intervento «massiccio» e quindi in qualche modo snaturante del poeta-editore madrileno sull'originale lasciatogli da Lorca¹². E tuttavia, conoscendo il *modus operandi* di García Lorca e i noti screzi con altri amici-editori per il suo proverbiale disordine e il costante e inarrestabile lavoro sul testo, non è difficile credere che anche in questo caso ci sarebbero state ulteriori rielaborazioni su quello che, per ovvie questioni contingenti, è da considerarsi l'«archetipo».

Come sottolinea Caravaggi¹³, il rinvenimento della miscellanea di testi e documenti che costituirebbero l'originale di *Poeta en Nueva York*, ora nelle mani degli eredi del poeta, che vorrebbero affidare a Mario Hernández la cura dell'edizione critica dell'opera, a questo punto forse definitiva¹⁴, può chiarire i dubbi fino ad ora rimasti irrisolti. E cioè quale fosse l'«ultima volontà» di García Lorca e quanto divergano da questa entrambe le edizioni del 1940.

Quanto esposto sino ad ora potrebbe sembrare un'arida congerie di dati e speculazioni filologiche che poco avrebbe a che vedere con gli aspetti traduttivi dell'opera nelle sue tre versioni italiane integrali¹⁵. Eppure, proprio dalle complicate problematiche che riguardano l'edizione di *Poeta en Nueva York* deriva la difficoltà per il traduttore di scegliere il testo più «attendibile» da utilizzare per la traduzione dell'opera; scelta che comporta, come si è detto, una diversa organizzazione del materiale poetico e, di conseguenza, una differente percezione dell'opera¹⁶.

Confrontando l'indice della raccolta così come appare nelle edizioni italiane attualmente in commercio, si notano

già alcune evidenti discrepanze legate alla disposizione delle liriche: nell'edizione Rizzoli curata da von Prellwitz la poesia *La tua infanzia a Mentone* appare al termine della seconda sezione della raccolta (*I neri*), mentre nelle edizioni Garzanti (a cura di Bo) e Newton & Compton (a cura di Rendina) chiude la prima sezione dell'opera (*Poesie della solitudine alla Columbia University*). Sempre von Prellwitz include nella prima sezione la lirica *L'aurora* che gli altri due curatori preferiscono inserire al termine della terza sezione (*Strade e sogni*); un'ulteriore discrepanza è data dall'assenza nelle edizioni Garzanti e Newton & Compton del testo in prosa *Amantes asesinados por una perdiz* e della lirica *Crucifixión* (assenti in entrambe le edizioni del '40), presenti invece nell'edizione Rizzoli, rispettivamente nelle sezioni sesta (*Introduzione alla morte*) e settima (*Ritorno alla città*). Le tre edizioni sono inoltre completate da un numero variabile e arbitrario di testi¹⁷, a testimonianza di quelle liriche del libro inedito *Tierra y luna* che non confluirono in *Poeta en Nueva York*¹⁸.

Ciascun traduttore o curatore specifica nelle note al testo o nell'introduzione l'edizione presa a modello, accennando alla complessità del percorso critico dell'opera¹⁹. Da un lato l'edizione curata da Carlo Bo e quella di Rendina seguono sostanzialmente la versione delle *Obras Completas* di Lorca a cura di Arturo del Hoyo (Aguilar, Madrid 1954), che a sua volta riproduce sostanzialmente la versione approntata da Bergamín per Séneca, pur prendendo in considerazione alcune delle varianti presenti nei testi pubblicati su riviste²⁰. Dall'altro la traduzione di von Prellwitz per Rizzoli ripropone il *Poeta en Nueva York* edito da Menarini per Espasa Calpe nel 1990²¹, che, come si accennava in precedenza, rimanda all'organizzazione testuale stabilita da Humphries per Norton, pur riservandosi di privilegiare alcune delle varianti dell'edizione messicana²².

E si torna dunque a quel «tropezando», cui si alludeva all'inizio, che può offrire anche un concreto esempio

della varietà delle scelte stilistico-linguistiche operate dai singoli traduttori: Bodini e von Prellwitz rendono infatti il verbo con il letterale «inciampando»; Macrì preferisce un neutrale e poco dinamico «a tu per tu»; Rendina sceglie un irruente, ma non molto preciso, «scontrando», mentre per Bo il movimento si riduce a un non proprio efficace «contro».

Una selezione di alcuni esempi significativi può illustrare come le differenze tra le due edizioni del '40 si riflettano nelle traduzioni italiane²³.

La lirica *Oda al Rey de Harlem*, ad esempio, presenta da un'edizione italiana all'altra un numero variabile di versi, a seconda del modello testuale preso come riferimento: 120 nelle edizioni di Bo e Rendina, 118 in quella di von Prellwitz, 124 nell'antologia di Bodini. In questa stessa poesia si possono inoltre notare le seguenti divergenze:

– il primo e quarto verso presentano in Séneca la versione «con una cuchara» (ripresa da Newton & Compton, Garzanti e da Bodini: «con un cucchiaio»), mentre in Norton si aggiunge la specificazione materica: «con una cuchara de palo» (variante accolta da von Prellwitz: «Con un cucchiaio di legno»)²⁴;

– al verso 18 il «rubor negro» dell'edizione messicana viene sostituito da «rumor» in Norton, e questa variante rimane attestata nella traduzione di von Prellwitz, «brusio nero», mentre le altre due riportano «rossore negro»;

– al verso 32 la scelta di Norton che preferisce «ojos oprimidos» a «rojos oprimidos» non viene ripresa da nessuno dei traduttori, che mantengono la lezione di Séneca: «rossi oppressi» (Bodini, Bo e Rendina), «rossi soggiogati» (von Prellwitz)²⁵;

– al verso 51 la variante «con una cuchara» presente in Séneca viene ignorata dai traduttori che preferiscono tutti «con una durissima cuchara» > «con un durissimo cucchiaio» (Bo, v. 47; von Prellwitz, v. 46; Bodini, v. 48); «con un cucchiaio durissimo» (Rendina, v. 44);

– al verso 113 Norton sostituisce «cebra» con «cabra» (probabile errore di trascrizione); le traduzioni presentano tutte la lezione «cebra» > «zebra» (Bo e Rendina, v. 101; von Prellwitz, v. 99; Bodini, v. 105).

Nella lirica *Nacimiento de Cristo* i traduttori italiani riproducono unanimi la versione di Séneca laddove Norton sostituisce «luna» con «mula» al verso 11 e «espinas» con «espigas» al verso 14. Le numerose varianti presenti nell'edizione newyorchese di *Nocturno del hueco*²⁶ non passano alle traduzioni italiane che si attengono alla versione messicana; così come in *Poema doble del lago Eden*, in particolare ai versi 14, 17 e 48 (53 nell'ed. di Martín), i traduttori privilegiano le varianti offerte dalla versione curata da Bergamín rispetto a quelle di Norton²⁷. Tuttavia nell'edizione messicana di *Son de negros en Cuba* mancano i versi 16-17 «mar de papel y plata de monedas. / Iré a Santiago» che appaiono invece nell'edizione Aguilar e vengono così riprodotti dalle versioni italiane > «mare di carta e argento di moneta. / Andrò a Santiago» (Bodini); «mare di carta e di monete argentee. / Andrò a Santiago» (Bo); «mare di carta e argento di monete. / Andrò a Santiago» (von Prellwitz); «mare di carta e di monete d'argento. / Andrò a Santiago» (Rendina). In questa stessa lirica al verso 14 la variante di Séneca «la rosa de Romeo y Julieta» viene riprodotta da Bo e Rendina, mentre von Prellwitz preferisce «il rosa» da «el rosa» di Norton; Bodini traduce invece «rosaio» dalla variante non attestata «el rosal».

Il raffronto, anche solo superficiale, tra le traduzioni italiane dell'opera offre un complesso ventaglio di varianti, non solo frutto di una diversa interpretazione testuale, ma di una concezione necessariamente «arbitraria» dell'opera in sé. Non si vuole in questa sede entrare nel merito della legittimità o autorevolezza delle due *principes*, né giudicare le singole trasposizioni linguistiche operate dai traduttori, che meriterebbero una più ampia e scrupolosa analisi. Lo scopo principale del presente contributo vuole essere unicamente quello di far luce su un aspetto che sta a monte del medesimo processo di traduzione: la storia del testo, la sua tradizione, i suoi estremi biografici e i vincoli con le intenzioni del suo autore.

In conclusione, che concordiamo o meno con il giudizio di Eutimio Martín sulla mancanza di un originale definitivo di *Poeta en Nueva York*, rimaniamo comunque in attesa di una nuova edizione critica dell'opera alla luce del rinvenimento del «testo» lorchiano e auspichiamo la realizzazione di una nuova traduzione della raccolta che tenga conto dei recenti sviluppi dell'indagine filologica. E ciò, ovviamente, non nel senso di un livellamento delle traduzioni – è infatti sempre stimolante la presenza di una pluralità di tentativi traduttori che si completano fra loro nell'arduo percorso di avvicinamento all'originale –, ma nell'ottica della necessità di fissare un testo unico di riferimento da cui far partire i singoli processi di resa linguistica.

L'obiettivo comune è dunque quello di cercare di diradare, per quanto possibile, le nebbie che si addensano attorno a *Poeta en Nueva York*, accompagnando lo sforzo traduttorio con quello filologico, perché il lettore possa alla fine «inciampare» non tanto nelle singole scelte degli editori prima e dei traduttori poi, ma piuttosto, insieme al poeta, nella straordinaria e spiazzante intensità della sua poesia: impegnativa, visionaria, amara, a tratti anche brutale, e proprio per questo così umanamente profonda.

Il lettore è inevitabilmente chiamato a «tropezar» senza sosta con il testo, ma nella consapevole certezza di avvicinarsi sempre più all'emozionata visione di un giovane poeta di fronte al desolante caos della moderna e incosciente esistenza metropolitana.

Note

¹ «Arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia», dalla conferenza-recital *Un poeta en Nueva York* pronunciata da García Lorca il 16 marzo del 1932 presso la Residencia de Señoritas di Madrid (cfr. F. García Lorca, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid 1986²², pp. 347-358, 348).

² Ivi, p. 347.

³ Le traduzioni italiane integrali di *Poeta en Nueva York* sono le seguenti: *Poesie*, a cura di C. Bo, Guanda, Milano 1940 (ultima edizione 1968); *Poeta en Nueva York*, a cura di C. Bo, Guanda, Milano 1976; *Tutte le poesie*, introduzio-

ne e traduzione di C. Bo, Garzanti, Milano 1975 (ultima edizione 2004); *Tutte le poesie*, a cura di C. Rendina, Newton & Compton, Roma 1993 (ultima ristampa 2007); *Poesie*, a cura di N. von Prellwitz, Rizzoli, Milano 1994 (prima edizione nella collana BUR 2006). Tra le principali antologie poetiche che trasmettono una selezione di testi della raccolta newyorchese ricordiamo: *I poeti surrealisti spagnoli*, a cura di V. Bodini, Einaudi, Torino 1963; *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di O. Macrí, Garzanti, Milano 1974 (ultima edizione 1985).

⁴ Poniamo fra virgolette il termine archetipo data l'eterogeneità e ambiguità, come si vedrà di seguito, dell'ultima versione lasciata dal poeta per la pubblicazione.

⁵ Tale affermazione potrebbe sembrare piuttosto ovvia, eppure, se pensiamo alle vicende traduttorie della *Celestina* o del *Don Quijote* di Cervantes, per citare un paio di esempi macroscopici, non lo è affatto. Si veda in proposito l'illuminante contributo di Ruffinatto circa le problematiche, soprattutto sul versante filologico, che emergono dalla traduzione italiana di queste due opere maestre della letteratura spagnola (cfr. A. Ruffinatto, *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Carocci, Roma 2002, cap. 8.2, pp. 168-180).

⁶ *The Poet in New York and Other Poems of Federico García Lorca: The Spanish Text with an English Translation by Rolfe Humphries*, W.W. Norton & Co., New York 1940.

⁷ *Poeta en Nueva York por Federico García Lorca, con cuatro dibujos originales. Poema de Antonio Machado. Prólogo de José Bergamín*, Árbol, Editorial Séneca, México D.F. 1940.

⁸ Cfr. F. García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Ariel, Barcelona 1981. Inoltre, in appendice all'edizione messicana (p. 143) appaiono alcuni dei testi della raccolta in una seconda versione significativamente ricca di varianti: *Oda al rey de Harlem* e *Iglesia abandonada* (sezione II), *Paisaje de la multitud que vomita* (sezione III), *Poema doble del lago Edem* (sezione IV), *Muerte, Nocturno del hueco* e *Ruina* (sezione VI), *Oficina y denuncia* (sezione VII), *Pequeño vals vienés* (sezione IX). L'editore non specifica se si tratti di testi già pubblicati, ma lo si può ricostruire in parte attraverso l'apparato delle varianti raccolto nell'edizione critica di Martín.

⁹ Materiale del quale aveva acquisito i diritti semplicemente grazie al «silenzio assenso» della famiglia Lorca, ignara dell'esistenza del «manoscritto»: «Francisco García Lorca se enteró de la edición de *Poeta en Nueva York* cuando cayó en sus manos un ejemplar porque Bergamín se saltó a la torera el 'copyright' de los herederos del poeta». Cfr. E. Martín García, *El texto de «Poeta en Nueva York»: suma y sigue*, in *Surrealismo y literatura*, J. Pont (ed.), edicions de la Universitat de Lleida, Lleida 2001, pp. 48-49.

¹⁰ Per quanto riguarda nel dettaglio il tribolato percorso artistico di *Poeta en Nueva York*, dal momento del concepimento nel '29 a quello della doppia pubblicazione, fino al rinvenimento dell'originale, rimando ai seguenti contributi: N. Dennis, *Vida y Milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de «Poeta en Nueva York»*, Sociedad Menéndez y Pelayo, Santander 2000; S.M. Hart, *Poetry on Trial: The Strange Case of Lorca's «Poeta en Nueva York»*, in «Hispanic Research Journal», IV, 3, ottobre 2003, pp. 271-284; G. Caravaggi, «*Poeta en Nueva York*». *Dalla duplice «editio princeps» al «manoscritto» ritrovato*, in *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, a cura di P. Botta, Mucchi, Modena 2005, pp. 257-272. Recentemente (fine novembre del 2007) a Londra è stato battuto all'asta da Sotheby's il manoscritto autografo della lirica *Crucifixión*, che Lorca

voleva inserito nella settima sezione della raccolta newyorchese ma il cui unico esemplare era nelle mani di Miguel Benítez e rimase inedito fino alla sua pubblicazione nel 1950 nella rivista «Planas de poesía» a cura di Agustín Miralles.

¹¹ Come precisa Menarini, «De acuerdo con la mayor parte de los lorquistas, considero que el texto base ha de ser el de la edición Norton, aunque sólo sea por la escrupulosidad del editor-traductor, el cual puso de relieve en la *Translator's Note* todas las dudas y perplejidades que le surgieron al utilizar un 'typescript, not always perfectly clear, and times declaring its own confusion'». Cfr. F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, P. Menarini (ed.), Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid 1994¹², p. 43.

¹² Polemizzando con l'atteggiamento di Bergamín che considerava l'originale – secondo quanto recita la nota preliminare all'edizione Séneca – una «reliquia», Eutimio Martín afferma che l'editore non esitò a «manipularla a su antojo revistiéndose de un papel que sobrepasaba las atribuciones de un simple editor, no supo (o no quiso) localizar su paradero» e definisce «tejemanejes» e «chapuza editorial» le scelte operate da Bergamín. Cfr. Martín García, *El texto de «Poeta en Nueva York»: suma y sigue*, cit., pp. 41-56 (41, 44, 48). In realtà lo stesso Martín ammette che se la divisione in sezioni dell'opera è ricostruibile grazie alla presenza nell'originale di dieci «portadillas», non è invece possibile «saber con exactitud los poemas que Lorca había decidido incluir en ellas por la sencilla razón de que no menciona su contenido ni el orden en que los ha dispuesto más que para los 5 poemas que le faltan. [...] ¿Qué poemas contenían estas partes y en qué orden? Había que deducirlo. [...] Reinó la indecisión también con poemas cuya pertenencia a *Poeta en Nueva York* no ofrecía dudas pero cuyo emplazamiento no era evidente porque no estaba determinado en el manuscrito original» (cfr. ivi, p. 48). Ci si chiede dunque perché accanirsi sull'arbitrarietà dell'edizione Séneca, quando tale libertà risultava indispensabile di fronte alla confusa eterogeneità del materiale lorchiano. Confusione con cui Humphries viene a contatto solo in parte, dato che lavora sulla copia fatta fare a Parigi dallo stesso Bergamín.

¹³ Cfr. Caravaggi, «*Poeta en Nueva York*». *Dalla duplice «editio princeps» al «manoscritto» ritrovato*, cit., p. 266.

¹⁴ A questo proposito il giudizio di Martín è negativo: a tutt'oggi non esiste una versione definitiva di *Poeta en Nueva York* (cfr. Martín García, *El texto de «Poeta en Nueva York»: suma y sigue* cit., p. 49).

¹⁵ Le edizioni utilizzate sono: *Tutte le poesie*, introduzione e traduzione di C. Bo, notizie biografiche, guida bibliografica e note al testo di G. Felici, 2 voll., Garzanti, Milano 2001; *Tutte le poesie*, a cura di N. von Prellwitz, BUR, Milano 2006; *Tutte le poesie*, a cura di C. Rendina, 2 voll., Newton & Compton, Roma 2007.

¹⁶ Secondo quanto afferma Menarini riguardo la diversa disposizione testuale delle due *principes*, «la edición Séneca ha efectuado desplazamientos arbitrarios que configuran un buen proyecto, pero con una lógica prosística (se acentúa el carácter de diario) y no poética (se pierde la intersección de los varios niveles)». Cfr. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Menarini (ed.), cit., p. 26.

¹⁷ *Crocifissione e Piccola poesia infinita* (in *Tutte le poesie*, a cura di Bo, cit., vol. 2.); *Crocifissione, Piccola poesia infinita, Terra e luna, Omega (Poesia per defunti), Luna e panorama degli insetti (Il poeta chiede aiuto alla Vergine), Parla la Vergine Santissima (Frammento)* (in *Tutte le poesie*, a cura di Rendina, cit., vol. 2.); *Terra e luna, Infanzia e morte, Piccola poesia infinita, Luna e panorama de-*

gli insetti (Il poeta chiede aiuto alla Madonna), Parla la Santissima Vergine, L'olandese Cristian Huitman (Piccolo omaggio a Rubén Darío), Canzone della morte piccina, Omega (Poesia per i morti), Romance, Strofa cubana, Addio (in *Tutte le poesie*, a cura di von Prellwitz, cit.).

¹⁸ L'operazione di ricostruzione critica di Martín si era spinta fino a individuare due unità autonome all'interno della stessa raccolta: da un lato, *Poeta en Nueva York* comprendente le ventun liriche citate dal poeta nell'omonima conferenza-recital del 1932, dall'altro *Tierra y luna*, composto, secondo una nota autografa del poeta, da diciassette poesie di cui dieci entrarono a far parte di *Poeta en Nueva York*, raccolta con cui mostrano evidenti affinità di tipo cronologico e tematico (cfr. García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* cit., pp. 78-89).

¹⁹ L'importanza della nota del traduttore è fondamentale. Non si può infatti pretendere dal lettore che sia al corrente delle vicissitudini del testo originale che si accinge ad approcciare in traduzione, né che abbia una coscienza critica di cosa significhi tradurre. È un dovere dunque del curatore offrire al lettore una serie di coordinate che gli permettano di conoscere, pur sinteticamente, la genesi del testo originale e le scelte operate dal traduttore, in un comune e responsabile atto di condivisione di dubbi e certezze.

²⁰ Nota del traduttore per l'ed. Garzanti 2001: vol. II, pp. 1049-1055; per l'ed. Newton & Compton 2007: vol. I, p. 32.

²¹ Nota del traduttore per l'ed. BUR 2006: pp. 918-919.

²² «Respecto a la ordenación de las poesías, sígo completamente la propuesta de Humphries, si bien ofrece variantes que generalmente no son recogidas». Cfr. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Menarini (ed.), cit., p. 43.

²³ Rimandiamo all'edizione di Martín per la ricognizione delle numerose varianti riguardanti il conteggio dei versi e la punteggiatura (cfr. García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* cit.).

²⁴ Il riferimento numerico dei versi rimanda all'ed. di Eutimio Martín che offre a testo la versione apparsa nella rivista «Los Cuatro Vientos» (1933) e a piè di pagina le varianti di Norton e Séneca, oltre a quelle di un testimone manoscritto e altre edizioni precedenti (cfr. García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* cit., pp. 138-151).

²⁵ Nell'edizione di Menarini si mantiene invece la lezione di Norton.

²⁶ García Lorca, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* cit., pp. 256-260.

²⁷ Per questa lirica si veda anche: T. Aguilar-Álvarez Bay, *Edición crítica de «Poema del lago Edem» de Federico García Lorca*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», LII, 1, 2004, pp. 45-76.