

Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio



a cura di

Nancy De Benedetto, Paola Laskaris, Ines Ravasini

LS

LA STADERA

COLLANA DI LINGUISTICA, LETTERATURA E GLOTTODIDATTICA

diretta da
Pasquale Guaragnella
Patrizia Mazzotta
Paolo Pintacuda
Renata Cotrone

65

I volumi di questa collana sono sottoposti
a un sistema di *double blind referee*

Nancy De Benedetto, Paola Laskaris, Ines Ravasini
[a cura di]

PRESENZE DI SPAGNA IN ITALIA NEGLI ANNI DEL SILENZIO

Atti delle giornate di studio organizzate presso
l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
(24 e 25 maggio 2017)



Il volume è pubblicato nell'ambito del progetto *Memorie di Spagna a Bari* cofinanziato dal Dipartimento di Lettere Lingue Arti Italianistica e culture comparate dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" e dalla Regione Puglia (Dipartimento Turismo, Economia della cultura e valorizzazione del territorio - Sez. Economia della Cultura - Servizio Attività culturali e audiovisivi - "Programma delle Attività Culturali per il triennio 2016-2018).

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto ed opera ai danni della cultura.

ISBN volume 978-88-6760-582-8

ISSN collana 2384-9592



2018 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435

25038 Rovato (BS) • Via Cesare Cantù, 25 • Tel. 030.5310994

www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

A Giuseppe Mazzocchi

Indice

- 9 *Premessa delle curatrici*
- 17 (Memoria y verdad)
Miguel Ángel Curiel
- 19 Barral, Einaudi e la repressione franchista:
il caso di Gadda in Spagna
Andrea Bresadola
- 59 Silenzi contigui e lezione di Spagna
Nancy De Benedetto
- 81 *Squadra verso la morte* in Italia. Storia di una breve fortuna
Enrico Di Pastena
- 115 Come traducevamo. La Generazione del '27 spagnola
nelle sue prime versioni italiane: appunti in cerca di un
metodo
Francesco Fava
- 141 Il modello generazionale nelle traduzioni italiane della li-
rica spagnola del Novecento (1952-1974)
Ida Grasso
- 171 Poetiche resistenze: il *Romancero della resistenza spagnola*
di Dario Puccini
Paola Laskaris

Indice

- 251 «El escritor español de izquierdas de moda»: breve fortuna italiana de Juan Goytisolo en los años del silencio
Eugenio Maggi
- 285 Il teatro tradotto di José María Pemán: *Il divino impaziente*
Paolo Pintacuda
- 311 La Spagna di «Belfagor»
Ines Ravasini
- 347 «Un impasto di luce e ombra»: scorci della Spagna negli articoli di Carmelo Samonà su «La Repubblica»
Norbert von Prellwitz

Premessa delle curatrici

Nel 2017, nell'ambito del progetto *Memorie di Spagna a Bari*, co-finanziato dalla Regione Puglia e dal Dipartimento di Lettere Lingue Arti Italianistica e Culture comparate dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"¹, si sono svolte le giornate di studio dal titolo *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*. I contributi presentati in quella sede e qui riuniti offrono uno spaccato significativo del complesso, affascinante e ancora per molti aspetti inesplorato rapporto tra Spagna e Italia nella seconda metà del Novecento.

Il convegno si iscriveva nell'ambito di un progetto di ricerca sulla letteratura di lingua spagnola e catalana tradotta in Italia nel XX secolo avviato oramai da alcuni anni, e il cui primo obiettivo è stato quello di allestire un catalogo digitale delle traduzioni di opere di lingua spagnola e catalana apparse in volume in Italia

1 *Programma delle Attività Culturali per il triennio 2016-2018* della Regione Puglia (D.G.R. n. 1998/2016 – delibera Giunta Regionale n° 2025). Dal 2008 l'Università di Bari ha finanziato diversi progetti sui Fondi di ricerca ex 60%: *Letteratura spagnola del Novecento in Italia. Progetto per un archivio di opere in traduzione (1900-1945): inventario, catalogazione, studio* (2008); *Letteratura spagnola del Novecento in Italia. Dal progetto per un archivio di opere in traduzione al Catalogo della Letteratura catalana e spagnola in Italia (CLECSI)* (2009); *Studio diacronico della letteratura spagnola e catalana in Italia nel Novecento (1900-1945). Traduzioni, sistemi e norme* (2010); *Traduzione, ritraduzione e canone. La letteratura spagnola nell'Italia del Novecento* (2012); *Don Chisciotte in Italia. Studio diacronico delle traduzioni nel Novecento* (2014).

tra il 1900 e il 1945². Inizialmente limitato alla narrativa e alla saggistica storico-letteraria, il *data base* si è arricchito negli anni, oltrepassando il limite cronologico del '45 e accogliendo anche testi di teatro; in costante fase di aggiornamento, oltre all'immissione di dati residui relativi alla seconda metà del secolo, ospiterà a breve anche la narrativa ispanoamericana. Il lavoro da fare è ancora molto e pur procedendo fra mille ostacoli, dalla scarsità delle risorse umane ed economiche ai problemi di non facile risoluzione relativi alla manutenzione e all'aggiornamento del sito, il *Clecsi* ci ha già offerto molto materiale di riflessione ed è stato il punto di partenza di diversi percorsi di ricerca³.

Quando abbiamo avviato il progetto, tuttavia, abbiamo ben presto avuto la consapevolezza che il solo censimento dei testi tradotti e pubblicati in volume o in antologia non fosse sufficiente a raggiungere l'obiettivo che ci eravamo poste, ossia quello di ragionare sulle interferenze letterarie, dal momento che tale mappatura costituiva solo un tassello del mosaico e non consentiva da sola di restituire la complessità del nostro oggetto di studio. Non ci interessava infatti costringere la ricerca nel recin-

2 *CLECSI. Catalogo di Letteratura catalana, spagnola e ispanoamericana. Traduzioni italiane nel Novecento*, a cura di Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, www.clecsi.uniba.it (2012).

3 Tralasciando i contributi individuali pubblicati su rivista o in Atti di Convegni, danno testimonianza del lavoro svolto in questi anni lo studio d'insieme sulla letteratura spagnola nell'Italia della prima metà del Novecento di Nancy De Benedetto, *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel 900*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012; il volume dedicato alle traduzioni di Vittorio Bodini, *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, a cura di Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2015; gli interventi ancora sul ruolo di Bodini ispanista e traduttore presentati nell'ambito del Convegno *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa* (Lecce, 3-4 dicembre 2014 – Bari, 9 dicembre 2014), pubblicati negli Atti a cura di Lucio Giannone, Nardò, Besa, 2017 e quelli presentati al Convegno *Cervantes e Italia (1616-2016)* (Roma, 24-26 novembre 2016) ora accolti in «Critica del Testo», XX/3 (2017); infine, il saggio sulle traduzioni del *Quijote* di Nancy De Benedetto, *Contro giganti e altri mulini. Le traduzioni italiane del «Don Quijote»*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017, a cui si aggiunge ora questo volume.

to filologico-linguistico del confronto puntuale fra testo tradotto e testo originale che da tempo gli studiosi della traduzione praticano e che pure si rivela utile a delineare norme linguistiche e processi culturali soprattutto se condotto su larga scala, ovvero su una campionatura di testi significativa sia dal punto di vista della qualità delle opere analizzate che della quantità e dell'estensione diacronica; né il nostro obiettivo era quello di limitarci all'esercizio, altrettanto necessario e significativo, del confronto diacronico di diverse traduzioni di un medesimo testo; piuttosto ci interessava allargare lo sguardo alle prospettive aperte negli ultimi anni dagli studi sul transfer letterario, con le nozioni assai produttive di interferenza e campo letterario⁴, e dunque valutare il ruolo e l'apporto che il sistema della letteratura spagnola, anche grazie alle traduzioni e alle politiche editoriali, ha offerto a quello della letteratura italiana del Novecento, quale immagine della Spagna si sia andata sedimentando nell'Italia del secolo scorso, se sia esistito un canone italiano della letteratura spagnola e come si sia formato; quindi delineare il lavoro di singoli traduttori (e qui non mancano certo precedenti illustri, pensiamo ovviamente a Oreste Macrí ma anche al lavoro intorno a Macrí e Bodini traduttori e ispanisti condotto da Laura Dolfi, a cui ci permettiamo di aggiungere il nostro volume dedicato a Bodini traduttore⁵ e

- 4 In questo troviamo conforto nel registrare che l'esigenza di ripensare la storia letteraria in una prospettiva transnazionale ha suscitato un crescente interesse anche in altre aree disciplinari come dimostra ad esempio la banca dati *Iride900* (Indice delle Riviste italiane del 900) frutto di un progetto avviato nel 2004 e coordinato da Giorgio Baroni e Paola Ponti (<https://dipartimenti.unicatt.it/italianistica-dipartimento-di-italianistica-e-comparatistica-iride-900>) o il Progetto Firb (2013-2018) in ambito germanistico «Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza» di cui è già consultabile il portale con banca dati della letteratura tedesca tradotta (www.ltit.it) e che gode del supporto dell'Istituto Italiano di Studi germanici.
- 5 Per i saggi di Macrí sulla storia dell'ispanismo italiano e della traduzione in Italia, il rimando è a Oreste Macrí, *Studi ispanici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, 2 voll. Sul lavoro di 'ricostruzione' della storia dell'ispanismo italiano che da anni sta approntando Laura Dolfi si vedano almeno i

mediatore⁶). A questo lavoro di censimento era dunque necessario affiancare altri tipi di indagine, perché i dati delle traduzioni di singole opere e/o autori dovevano intrecciarsi con altri dati per diventare significativi, o meglio per assumere spessore.

Ci sembra dunque sempre più irrinunciabile una ricerca che inquadri lo studio delle traduzioni nella cornice più ampia della storia delle politiche editoriali e prenda dunque in esame la nascita dell'editoria popolare con il passaggio da un prodotto di élite a un prodotto di massa e la conseguente formazione di un pubblico più ampio e differenziato, la creazione di specifiche collane dedicate alle letterature straniere, le conseguenze sulla letteratura tradotta delle direttive imposte dal fascismo a stampa ed editoria (censura, norme redazionali, scelte linguistiche, ecc.), le differenze fra grandi gruppi editoriali e piccole o medie case editrici che – nel caso dello spagnolo – spesso hanno svolto e svolgono ancora oggi un ruolo fondamentale seppur circoscritto ed effimero (nel senso che escono quasi immediatamente dal mercato); su questo, il libro di Nancy De Benedetto (*Libri dal mare di fronte*, 2012) ha già apportato dati significativi almeno per gli anni che precedono la seconda guerra mondiale.

L'altro ambito verso il quale ci è parso opportuno allargare la ricerca è quello delle pubblicazioni in rivista⁷. E qui si aprono più

recenti Vittorio Bodini e *la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Parma, Unipr Co-Lab, 2015; Oreste Macrì. *Due traduzioni inedite/rare del «Siglo de Oro»*, in *L'Ermetismo e Firenze*. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. I, pp. 253-293 e *I progetti di un giovane ispanista*, Ivi, vol II, pp. 627-638.

6 Vittorio Bodini ispanista e traduttore, il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Goytisolo, «Rassegna Iberistica», vol. 39, num. 106. dic. 2016, pp. 227-244.

7 In quest'ambito, le ricerche nell'area dell'italianistica hanno già dato alcuni risultati; senza pretesa di esaustività, si ricordano Edoardo Esposito, *La letteratura straniera nelle riviste dell'Entre-deux-guerre*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004; Mercedes González de Sande, *La presenza della cultura spagnola nelle riviste del primo Novecento italiano*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXIII, 1-2, 2005, pp. 203-206; Giorgio Baroni, *La ricezione della letteratura spagnola in alcune riviste italiane della prima metà del Novecento*, in *La traducción en las relaciones italo-españolas. Lengua, literatura y cultura*, ed. Assumpta Camps, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 55-74.

fronti: quello dei testi tradotti (poesia prevalentemente, ma anche saggi, racconti e teatro) che rivelano spesso dati di interesse perché si tratta di pubblicazioni agili che sfuggono ai più rigidi meccanismi di controllo del mercato editoriale, rivolte a settori di pubblico particolari o ad ambiti culturali specifici (si pensi ai testi tradotti per il teatro pubblicati su riviste di drammaturgia), che talora introducono nel contesto italiano un autore con sorprendente anticipo rispetto alla sua diffusione editoriale; l'altro fronte è quello dei testi critici sulla letteratura spagnola la cui importanza è evidente perché le traduzioni sono strettamente connesse al lavoro critico, ne sono spesso un riflesso, il risultato di specifici interessi degli studiosi. Come aveva ben evidenziato Macrí nel 1957, delineare la storia della traduzione in Italia è anche e soprattutto ricostruire la storia dell'ispanismo italiano⁸.

A questi due fronti è poi necessario aggiungere anche quello delle terze pagine dei quotidiani in cui la discussione, meno accademica e più militante, riflette mode letterarie e orientamenti critici, sottolinea la vitalità in un dato momento storico di determinati autori, testi, stili, generi (è il caso ovvio del *boom* del romanzo latinoamericano, ma anche della fortuna del rinato romanzo storico o del poliziesco sul finire del Novecento) ed evidenzia il vincolo che si stabilisce con la cultura italiana, o l'interpretazione che questa dà di testi e autori stranieri rapportandoli al panorama nazionale.

Infine, indispensabile è il lavoro d'archivio presso i fondi di ispanisti e traduttori là dove siano conservati, non solo alla ricerca di nuove traduzioni e di materiali critici, ma anche di scambi epistolari con colleghi e case editrici che si rivelano sempre ricchi di informazioni preziose.

Il convegno barese mirava ad approfondire alcune di queste varie prospettive aperte negli anni passati, scegliendo questa volta non un taglio tematico bensì cronologico. Abbiamo voluto scan-

8 Oreste Macrí, *Del tradurre. Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo*, in *Studi ispanici*, cit., vol II, pp. 417-430.

dagliare il panorama della letteratura spagnola in Italia durante il tragico quarantennio del franchismo, un periodo complesso in cui il rapporto culturale fra i due paesi era inevitabilmente influenzato (in qualche modo 'viziato') dalla contingenza storica e da giudizi ideologici. Si è scelto di lasciare ai colleghi coinvolti libertà nell'approccio e nel metodo e se tale impostazione ha forse nuociono alla coesione dei contributi, ha tuttavia consentito di offrire una visione articolata del periodo in esame, affrontato da prospettive diverse che vanno dalla disamina del testo tradotto al significato della presenza di alcuni autori rappresentativi anche di posizioni ideologiche variegiate nel panorama editoriale italiano; al ruolo delle antologie; all'apporto della stampa nel delineare l'immagine della Spagna e le relazioni culturali con l'Italia. Il volume riunisce dunque contributi dedicati alla ricezione e divulgazione in Italia delle opere di autori spagnoli come Alfonso Sastre o José María Pemán (nell'ambito del teatro) e Juan Goytisolo (per la narrativa), ma anche di scrittori italiani come Gadda, tradotto in Spagna da Carlos Barral, un editore che senza dubbio rappresentò un punto di snodo dei rapporti culturali fra i due paesi. Sul fronte della lirica, l'attenzione si coagula attorno alle celebri antologie di poesia spagnola, che contribuirono in modo diverso e complementare a diffondere non solo un modello generazionale e un canone poetico attraverso la traduzione (come nel caso di Macrí e dei traduttori della Generazione del '27, Bo, Bodini e Tentori), ma anche un preciso messaggio di militanza politica volto a mantenere viva in Italia la memoria delle molte voci di esuli e vittime della Guerra Civile, costrette al silenzio dalla dittatura franchista (come testimonia il *Romancero della resistenza* di Dario Puccini).

La grande stagione delle traduzioni di poesia tra gli anni Trenta e Cinquanta è anche il territorio privilegiato per indagare, dalla prospettiva degli studi attuali, la lingua delle traduzioni e il suo dialogo con la tradizione lirica italiana del Novecento.

Uno sguardo particolare è rivolto, infine, all'immagine della Spagna e della sua letteratura che affiora in alcune delle principali riviste culturali italiane come «Belfagor» e «Il Politecnico», e sulle terze pagine de «La Repubblica» attraverso la lunga collaborazione di Carmelo Samonà al quotidiano.

Ci fa piacere inoltre ricordare che il convegno si chiuse con la presentazione di due libri: la prima, a cura di Laura Dolfi, del volume «*Gloria... quella dovutami!*» di Paolo Pintacuda, anch'esso conseguenza di un precedente invito a collaborare alle nostre ricerche⁹, poi sfociato in questo volume di più ampio spessore che consente di mettere a fuoco la diffusione della poesia di Manuel Machado in Italia e la sua alterna fortuna. Il secondo libro, *Fábrica de la seda* di Miguel Ángel Curiel¹⁰ – presentato da Luis Luna e dallo stesso autore – è un omaggio alla memoria, una traccia poetica che ci riconsegna oggi un passato doloroso e, grazie alla traduzione di Paola Laskaris arriva fino a noi, nell'Italia stralunata dei nostri giorni che di memoria sembra avere sempre più bisogno.

Le giornate baresi si aprirono nel ricordo di Giuseppe Mazocchi che con gli ispanisti di Bari ha coltivato, con la generosità che gli era propria, un rapporto stretto di amicizia e di studio. A Giuseppe, che tanto ci ha insegnato sui rapporti fra Italia e Spagna, dedichiamo il convegno, a lui ci fa piacere oggi dedicare anche queste pagine.

9 Paolo Pintacuda, «*Gloria... quella dovutami!*». *Sulle traduzioni italiane della poesia di Manuel Machado*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2016: la monografia sviluppa una ricerca sulle traduzioni di Bodini di alcune poesie di Machado presentata nell'ambito del Convegno *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa* (cf. nota 3).

10 Miguel Ángel Curiel, *Fábrica de la seda / Fabbrica della seta*, traducción, prólogo y edición al cuidado de Paola Laskaris, ilustraciones de Juan Carlos Mestre, epílogo de Emilio Silva Barrera, Madrid, El sastre de Apollinaire, 2017.

(Memoria y verdad)

Miguel Ángel Curiel

«Los años de internado fueron un período duro para mí.
Siempre andaba nervioso y con problemas de todo tipo»

Jacques Derrida

Punta de flecha encontrada en un lugar apartado y de difícil acceso. A partir de la punta de flecha comenzar la reconstrucción del tiempo perdido. Bien afiladas las palabras, pulidas, palabras que a la vez se perderán en otro tiempo, en un lugar inaccesible de la conciencia. Bastaría con la reconstrucción exacta de la flecha utilizando la vieja punta encontrada y ahora bien afilada, y un arco bien tensado con el que disparar la flecha al sol; volverá a caer, ya perdida para siempre en un lugar apartado. De nuevo la labor de las palabras es la oscuridad. Un apunte más: unos signos deslavados, unas palabras rotas. No puedes reconstruir las palabras forzando el significado. Ahora que carecen de vida, les das la tuya, un silencio mortal. La verdad es transparente, y en esa transparencia líquida hay un fondo de limos oscuros. Las palabras de la verdad son difíciles de leer en esa transparencia, pues son la transparencia misma, a través de ellas se ve todo.

1.

**Barral, Einaudi e la repressione franchista:
il caso di Gadda in Spagna**

Andrea Bresadola

1. Carlos Barral e l'Italia

La seconda metà degli anni Cinquanta videro un progressivo incremento delle relazioni tra il mondo editoriale spagnolo e quello italiano. Fu un incontro che stimolò contaminazioni, portò alla realizzazione di progetti comuni, all'istituzione di premi internazionali e, soprattutto, permise di diffondere fuori dai propri confini le rispettive novità letterarie. Iniziarono così a circolare nel nostro paese i nomi più rilevanti dell'intelligenza antifranchista, e, grazie alla mediazione spagnola, anche i capolavori del cosiddetto *boom* sudamericano. In Spagna gli effetti furono ancora maggiori, con la penetrazione dei grandi della letteratura italiana del dopoguerra.

In questi proficui rapporti ebbero un ruolo determinante due figure: Carlos Barral e Giulio Einaudi. Il catalano si era unito nel 1950 alla *Seix Barral*, la casa editrice di famiglia, che condivideva la proprietà con Victor Seix. Barral iniziò anche a radunare attorno a sé critici, scrittori e poeti come Josep Maria Castellet, Juan Agustín Goytisolo, Jaime Salinas, Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma e Joan Petit. Questo fervido circolo intellettuale, la cosiddetta *Escuela de Barcelona*, fu il principale motore di un dibattito che mirava a scardinare la stantia cultura in patria. I suoi membri si accostarono così alla letteratura impegnata, stimolando la creazione sia della poesia di denuncia sia del romanzo sociale, uniche vie per riappropriarsi della memoria storica sottratta dalla dittatura, e, allo stesso tempo, rivelare le

miserie della Spagna contemporanea occultate dal falso trionfalismo dei media ufficiali¹.

I *Barralianos* inizialmente «faranno il loro inquieto apprendistato attraversando le istituzioni ufficiali – l'Università, le riviste “Laye”, “Estilo” ecc., l'“Istituto de estudios hispánicos” – si gioveranno a metà degli anni Cinquanta del moderato aperturismo promosso dal ministro della Pubblica Istruzione, il cattolico Ruiz Giménez»². La loro spiccata vocazione internazionale, tuttavia, li spingerà presto a varcare i Pirenei. Tra i viaggi e i soggiorni all'estero una meta privilegiata fu l'Italia, ed in particolare gli ambienti di sinistra, che offrivano un modello esemplare, avendo già superato la catarsi del fascismo e intrapreso la via della rinascita culturale e civile³. Uno dei primi effetti di tali contatti fu l'esportazione in Spagna della narrativa neorealista, che trovò terreno fertile anche grazie all'effetto trainante dei film italiani del genere. Così, già «a partire dal 1952, troviamo sul mercato spagnolo autori come Moravia, Vittorini, Pavese, Levi, Pratolini, Calvino»⁴.

- 1 La bibliografia a riguardo è vasta; oltre al fondamentale studio di Carme Riera, *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1988, ricordiamo almeno Laureano Bonet, *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península, 1994 e Matteo Lefèvre, *Omaggio alla Catalogna. La «Scuola di Barcellona» e la poesia civile nella Spagna di Franco*, nota critica e traduzione di Matteo Lefèvre, «Testo a Fronte», XLV, 2011, pp. 29-69.
- 2 Giovanna Calabrò, *Il neorealismo e il caso Formentor*, in *Gli spagnoli e l'Italia*, a cura di Dario Puccini, prefazione di Sergio Romano, Milano, Libri Scheiwiller, 1997, pp. 171-175 (p. 172).
- 3 Si veda in proposito Giuseppe Mazzocchi, *Italia y España en el siglo XX*, «Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas», 757-758, enero-febrero 2010, pp. 28-33 (pp. 29-30) e Juan José Lanz, *Eco en el espejo de Narciso. El diálogo hispano-italiano de la poesía contemporánea (1950-1975)*, in *Italia/Spagna. Cultura e ideología dal 1939 alla Transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 143-170 (pp. 163-164).
- 4 Franco D'Intino, *Il Novecento italiano oltrefrontiera*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, vol. I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 919-995 (p. 973). Sull'importanza del cinema neorealista rimandiamo anche a Luis Miguel Fernández Fernández, *Italianos y españoles con el neorealismo al fondo*. *Guiones, cine y televisión en Aldecoa y Fernández Santos*, in *Italia/Spagna*, cit., pp. 285-303.

La stagione del neorealismo, tuttavia, finì presto, e fu di nuovo l'incontro con l'Italia – ed in particolare con Calvino – a sancirne il superamento in Spagna. Carlos Barral già dalla metà degli anni Cinquanta aveva iniziato una relazione epistolare proprio con l'affermato scrittore italiano, all'epoca redattore di punta della casa editrice di Einaudi. Fu lui l'invitato d'onore al primo *Coloquio Internacional sobre novela*, che si svolse nell'aprile del 1959 a Formentor, la maggiore delle isole maggiori: istituire colloqui letterari era infatti un'altra strada che il gruppo barcelonense intraprese per aprire un dialogo con i fermenti innovativi provenienti dall'Europa. L'incontro si rivelò decisivo. Calvino – alla sua prima visita in Spagna – si fece portavoce di un punto di vista innovativo sulla scorta dell'esperienza italiana, dove la stagione della letteratura testimoniale manifestava ormai la propria consunzione e inefficacia. Espose, allora, la necessità di abbandonarla in nome di nuove forme che potessero interpretare una società cambiata⁵. Per i *Barralianos* segnò un'inversione di rotta: si convinsero che anche le lettere spagnole dovessero seguire questo esempio.

1.1 *L'avventura editoriale*

Grazie a Calvino, Einaudi entrò in contatto con Barral. I due si conobbero personalmente verso la fine dell'estate del 1959, quando l'editore italiano contravvenne al proprio proposito di non vi-

5 Sulla «svolta degli anni Sessanta», cfr. María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, «Quaderns d'Italià», IV-V, 1999-2000, pp. 67-88 (p. 80); mentre per i rapporti tra Barral e Calvino, e l'influenza dell'autore italiano nella letteratura spagnola, segnaliamo diversi studi di Francesco Luti, a partire dalla tesi dottorale: *Italia-España, un entremado de relaciones literarias: la «Escuela de Barcelona»*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, soprattutto, cap. III, e suoi successivi contributi: *Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta*, «Quaderns d'Italià», XIX, 2014, pp. 177-194 e *El Castellet italiano*, «Cuadernos hispanoamericanos», 774, 2014, pp. 62-73.

sitare la Spagna finché era in vita Francisco Franco. Barral ha lasciato ricordo nelle proprie memorie di intense conversazioni, che iniziarono a Barcellona, poi Madrid e Cuenca (in compagnia di Hemingway), Valencia e, infine, sulla «sua» spiaggia di Calafell⁶. Fu l'inizio di un'amicizia e di una collaborazione trentennali. Da un lato, l'affermato editore, desideroso di dar voce alle nuove generazioni di letterati antifranchisti; dall'altro, il giovane neofita, ansioso di bere dalla fonte del maestro⁷. Fu il vero inizio della carriera editoriale di Barral, catapultato in una frenetica vita fatta di viaggi, di incontri, di ferie del libro, di contatti per accaparrarsi i diritti d'autore e di battaglie contro la censura. I suoi viaggi in Italia si infittirono, e lui e i suoi strinsero legami sempre più forti con il cenacolo di scrittori e assessori editoriali che gravitavano attorno alla sede di via Biancamano, tra cui spiccavano Bassani, Foà, Moravia o Vittorini, la cui casa divenne luogo di aggregazione degli antifranchisti spagnoli in Italia⁸. Il catalano stabilì rapporti an-

6 Carlos Barral, *Memorias*, Edición de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen, 2015, pp. 553-557.

7 Un debito che Barral ha sempre ammesso, come ha lasciato scritto in diversi passi delle *Memorias*: «El patrón, más bien maestro, para mí, porque me estaba dando, minuto a minuto, lecciones de eficiencia profesional» (ivi, p. 562) o «No es ningún secreto que mi vinculación a ese mundo, aún más, mi definitivo consentimiento a la profesión de editor, se deben a mi amistad con Giulio Einaudi» (ivi, p. 646). Per il rapporto tra i due editori si vedano anche gli studi di Francesco Luti, *Giulio Einaudi: un estilo, una vida y España «nel cuore»*, «Cuadernos hispanoamericanos», 753, 2013, pp. 79-94 e *Einaudi-Barral. Historia de una amistad. Reflejos literarios entre España e Italia*, «Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas», 803, 2013, pp. 5-8 e, infine, Sara Carini, *Giulio Einaudi Editore y Seix Barral Editores: amistad, literatura y negocio*, in *Letras libres de un repertorio americano: historia de sus revistas literarias*, a cura di Vicente Cervera Salina, María Dolores Adsuar Fernández, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015, pp. 755-769.

8 Rimandiamo di nuovo alle memorie di Barral, in cui ricorda i suoi incontri con gli «einaudianos», ed in particolare Calvino, Vittorini, Moravia e Carlo Levi (Carlos Barral, *Memorias*, cit., pp. 646-649). Più in generale sull'influenza della cultura italiana in Barral si vedano Dario Puccini, *Carlos Barral nei miei ricordi e nella sua poesia*, in *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 147-152; Pedro Luis La-

che con altri editori italiani (Mondadori, Garzanti e il rivale di Einaudi, Feltrinelli⁹) e interazionali, a partire da Claude Gallimard.

Barral capì che era con le traduzioni delle novità straniere che la Spagna poteva intraprendere l'auspicato ammodernamento culturale. Come scrisse in seguito: «La buena literatura nacional no es exportable. Más allá de las fronteras solo se impondrán verdaderamente los libros excepcionales o las mediocridades anecdóticas»¹⁰. Soprattutto grazie a lui la *ciudad condal* divenne così il nucleo dell'industria editoriale anti-regime, e crocevia delle produzioni delle avanguardie letterarie. Einaudi vedeva un chiaro parallelismo con la situazione italiana di un ventennio prima:

Negli anni Sessanta la Spagna viveva come sotto una cappa grigia di depressione: anche la vita culturale costretta dentro i rigidi confini imposti dalla dittatura era spenta e asfittica. Pochi sfuggivano al conformismo intellettuale instaurato dal regime e fra quei pochi il più in vista era l'editore Carlos Barral¹¹.

E ancora

I giovani artisti, scrittori e poeti che giravano intorno a lui a Barcellona [...] mi ricordavano i giovani che durante il fascismo gravitavano intorno alla casa Einaudi. Giravano spavaldi, parlavano di letteratura, di arte e di poesia, si preparavano e vivevano già allora nel futuro¹².

drón de Guevara Mellado, *La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral*, «Estudios románicos», VIII-IX, 1993-1995, pp. 47-66 e Francesco Luti, *Carlos Barral e l'Italia*, «Forma. Revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament», XIII, 2016, pp. 15-30.

9 Anche Feltrinelli ebbe un ruolo rilevante per la scoperta della letteratura spagnola anti-regime in Italia. Un momento chiave fu la pubblicazione nel 1960 del *Romancero della resistenza spagnola*, curato da Dario Puccini. Carlos Barral assistette alla presentazione a Milano e Roma, nonostante i rischi che comportasse per un intellettuale spagnolo appoggiare un libro dichiaratamente antifranchista.

10 Carlos Barral, *Memorias*, cit., p. 569.

11 Citato in Daniela Pasti, *Il compagno Giulio*, «La Repubblica», 25/10/1994.

12 Giulio Einaudi, *Frammenti di memoria*. Qualche parola di introduzione di

L'apporto della narrativa contemporanea italiana in quest'opera di ricostruzione fu ancora una volta enorme. Seix Barral – come altre case editrici spagnole e soprattutto catalane – iniziò ad importare «una schiera di narratori raggruppabili in base al minimo comun denominatore della buona qualità», indipendentemente dalla stagione e dalla corrente letteraria¹³. In quest'ottica acquisì sempre maggiore rilevanza la collana «Biblioteca Breve», il cui obiettivo era «facilitar al público de lengua española el acceso a autores extranjeros que no han podido hacerse lugar en series literarias comprometidas con el gusto mayoritario», seguendo «el criterio de una minoría interesada»¹⁴.

1.2 I premi Formentor

Intanto, le conversazioni con Einaudi, i contatti con i grandi editori europei e la volontà di contaminare i mercati nazionali, spin-

Francesco Biamonti. *Frammenti di memoria* di Natalia Ginzburg, Roma, Notetempo, 2009, pp. 149-150.

- 13 María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Il canone del Novecento*, cit., p. 81. Per l'impegno di Barral nel pubblicare la narrativa italiana contemporanea, segnaliamo anche Silvia Datteroni, «Mi opponevo». *Giorgio Bassani nel canone letterario tra Italia e Spagna*, in *Bassani nel suo secolo*, a cura di Sarah Amrani e Maria Pia de Paulis-Dalembert, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2017, pp. 113-132 che analizza la diffusione spagnola di un altro autore einaudiano come Bassani.
- 14 Come si legge nel risvolto di copertina della *Conciencia de Zeno* (riportato da María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Il canone del Novecento*, cit., p. 76, nota 30) primo volume di narrativa italiana della collana. «Biblioteca Breve» era stata inaugurata nel 1955 dalla traduzione di Castellet di *La novela moderna en Norteamérica, 1900-1950* di Frederick J. Hoffman. Jaime Salinas ha ricordato l'evolversi nella doppia direzione della narrativa e della politicizzazione: «En su primera etapa Biblioteca Breve era una colección estrictamente formalista. Más tarde –con el cambio de la década– empezaron ya a introducirse en ella ciertos matices de tipo político [...]. Decidimos pues, hacia el 58 o 59, ir incorporando novelistas y poetas sociales del resto de la península, vinculados a menudo al Partido Comunista» (Laureano Bonet, *El jardín quebrado*, cit., p. 362, nota 42). Dal 1958 si svolse anche l'omonimo premio a Sitges che venne assegnato il primo anno da una giuria composta da Josep Maria Castellet, José María Valverde, Victor Seix, Joan Petit, e Carlos Barral.

sero Barral e il suo gruppo a mettere in atto un progetto ambizioso e accarezzato da tempo: istituire un riconoscimento letterario che rappresentasse il culmine delle giornate formentoriane sul romanzo. In occasione del secondo incontro del 1960 nacque l'idea di istituire due premi: il «Prix Formentor», da attribuire ad un giovane autore inedito, e il «Prix International des Éditeurs (che dal 1962 si chiamerà «de Littérature»», assegnato ad un romanzo che si fosse distinto per «rinnovazione del genere» e «la ricerca letteraria più avanzata». Einaudi li definì «anti Nobel o meglio il superamento del nobel»¹⁵. Oltre a loro due, i sette editori fondatori erano Claude Gallimard, Barney Rosset, George Weidenfeld, Heinrich Ledig-Rowohlt, Georg Svenson. La prima edizione venne celebrata nella primavera del 1961. Per la prima volta nel dopoguerra due premi letterari internazionali nacquero al di fuori del controllo del regime franchista e si sarebbero celebrati in territorio spagnolo. Furono anche motivazioni di ordine «strategico» a indirizzare la scelta su Formentor. Come ha sintetizzato Calabrò, questo «avrebbe dato immediatamente alla Spagna un prestigio e una risonanza d'eccezione che potevano essere usati poi come arma di pressione da parte della politica editoriale di Seix Barral nei confronti del regime»¹⁶. Una pressione che Barral

15 Giulio Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 146. Cfr. anche Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2007, cap. XIII. Sulla nascita, l'organizzazione e le prime edizioni dei premi formentoriani, si veda ancora Carlos Barral, *Memorias* (pp. 570-590). Secondo Montserrat Sabater, all'epoca segretaria di Seix Barral, l'idea del premio venne da Jaime Salinas (che sarà segretario generale e organizzatore degli incontri) e quindi condivisa con gli editori che parteciparono alla Fiera di Francoforte del 1959 (Alessio Piras, *Los premios Formentor en el epistolario Aub/Barral: un diálogo entre orillas y nuevas perspectivas sobre la España franquista*, in *Laberintos*, «Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles», XVIII, 2016, pp. 77-97, p. 95). Al contrario, per Domenico Scarpa (Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, *Se mi vede Cecchi, sono fritto. Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di Domenico Scarpa, Milano, Adelphi, 2015, p. 152) nacque soprattutto dall'iniziativa dell'editore tedesco Heinrich Ledig-Rowohlt.

16 Giovanna Calabrò, *Il neorealismo*, cit., p. 172.

cercherà più volte di mettere in atto. Secondo Einaudi l'isola maiorchina offriva anche una maggiore sicurezza: «Mi ricordo che decidemmo di fare lì le riunioni degli editori perché pensavamo di essere al riparo dagli occhi e dagli orecchi della polizia»¹⁷.

Una misura che, come vedremo, non fu sufficiente.

2. L'ingerenza della censura

Durante tutta la sua esistenza, lo stato franchista cercò di condizionare ogni aspetto della cultura. Uno degli strumenti a sua disposizione fu il rigido controllo delle pubblicazioni editoriali. Un sistema con cui, necessariamente, dovette scontrarsi Barral nella sua corsa all'importazione di opere straniere, che riguarderà da vicino anche i romanzi di Gadda. In questa battaglia fu sempre affiancato da Einaudi, convinto che fosse un dovere «aiutare» la crescita politica e culturale di un paese privo di libertà¹⁸. La Spagna degli anni Cinquanta e Sessanta presentava, in effetti, una situazione atipica nel panorama editoriale europeo; una condizione che conferiva a Barral – primo spagnolo ad affacciarsi in quell'ambiente – una sorta di curiosa «incrustación exótica»:

Representar el papel del «editor español» en los salones de Frankfurt o en los antedespachos de los grandes editores, en París o en Milán, se reveló desde el principio como una

17 In Daniela Pasti, *Il compañero*, cit.

18 Una posizione che espresse in diverse occasioni, come quando, anni dopo, si pronunciò contro la proibizione in Spagna della *Storia* di Elsa Morante: «Considero un'azione di impegno civile quella della Morante che ha cercato di farsi conoscere in Spagna soprattutto in un momento come questo che è di grande crescita della conoscenza politica del popolo spagnolo [...]. E certo non mi meraviglia troppo che in quel paese si sia capito il pericolo di un libro come quello della Morante e si sia ricorsi ai ripari con una vergognosa censura» («Corriere della sera», 30/5/1976, citato in Elena Rancati, *La Storia: il «caso Morante»*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 399-446 (428).

tarea incómoda y a veces penosa. Toda conversación, cualquier amago de trato, pasaba repetidamente por las mismas esquinas, las de las limitaciones a la libertad de expresión. La inexistencia de verdadera información y la censura de libros lo condicionaban casi todo y habían de ser continuamente aludidas¹⁹.

La censura statale si concretizzò in un apparato di vigilanza che impose proibizioni, tagli e sostituzioni. Soffocò anche il mercato delle traduzioni, limitando o ritardando la penetrazione di autori stranieri perché, come ricordò amaramente l'editore: «Las posibilidades de cada libro, las perspectivas del autor recién descubierto, dependerían del humor de funcionarios ignorantes cuya reacción era imprevisible, y ese era un hecho al que había que referirse también continuamente»²⁰.

Già durante la Guerra Civile i militari golpisti avevano gettato le basi per la censura della parola scritta nei territori sollevati, attraverso il Decreto del 14 gennaio del 1937 che creava la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. A partire da questo momento nasceva il controllo editoriale statale che – anche se passando per diverse normative, denominazioni e strutture amministrative – caratterizzerà il Nuovo Stato fino alla sua dissoluzione. La prima legge sulla stampa venne promulgata da Serrano Súñer il 22 de aprile del 1938 e fu poi perfezionata da disposizioni successive. Istituiva l'obbligo per l'editore di presentare domanda di stampa (allegando copia del testo) ad un dipartimento ministeriale che verrà a chiamarsi «Servicio de Inspección de Libros»²¹. L'opera era quindi affidata ad un «lector» – coperto da anonima-

19 Carlos Barral, *Memorias*, cit., p. 568.

20 *Ibidem*.

21 Sulla legislazione censoria in ambito editoriale, la sua evoluzione e il suo funzionamento si faccia riferimento a Daniel Gozalbo Gimeno, *Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942-2017)*, «Creneida», 5, 2017, pp. 8-34. Si deve a Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Somonte-Cenero-Gijón, Trea, 2014 la monografia più completa sulla censura nella narrativa del dopoguerra.

to e identificato da un numero – incaricato di completare un *informe* che si concludeva con una delle tre possibili opzioni: approvazione, approvazione con tagli o proibizione. Il suo giudizio, tuttavia, non era vincolante. L'ultima parola spettava ai funzionari di grado più alto della *Superioridad*, come il Jefe de Lectorado, el Jefe de la Sección o, infine, il Director General, che potevano anche sottoporre il testo a più lettori prima di esprimere la *resolución* finale. Solo una volta ottenuta la *tarjeta* con l'approvazione potevano essere depositati gli esemplari definitivi ed iniziava la vendita legale del volume. In caso di rifiuto, invece, all'editore era consentito inoltrare istanza di ricorso, sempre che i diritti di stampa non fossero nel frattempo scaduti²².

Non esisteva nessuna vera e propria normativa che guidasse questi giudizi, e così le risoluzioni del Servicio mostrano una certa arbitrarietà, quando non aperte contraddizioni, mancanza di omogeneità e punti di vista contrastanti. Nonostante ciò, si possono individuare alcune costanti, che Goytisolo individuò in una «triple censura político-religiosa-moral»²³. Per il primo aspetto, generalmente l'autocensura degli scrittori era sufficiente a privare i testi di questioni esplicite e di critiche dirette al regime, visti i rischi che queste comportavano. Così, per il Servicio, la salvaguardia dell'ideologia della dittatura significò soprattutto preservare la storiografia dei vincitori e due delle istituzioni che avevano appoggiato il golpe e che divennero poi pilastri dello stato: l'esercito e la Chiesa cattolica. Per il resto, i censori si concentrarono su questioni di tipo morale, proibendo libri o passaggi che potevano contravvenire ai buoni costumi della società tradizionale-cattolica franchista. Gli *informes*, infatti, presentano spesso richieste

22 A Barral successe, per esempio, quando propose la traduzione di *Die Blechtrommel* di Günter Grass: «Obtuve los derechos, que no me sirvieron de nada porque la censura de Madrid se opuso obstinadamente a la publicación del libro en España y hubo al fin que cederlos a un editor mejicano [...] Joaquín Díez-Canedo» (Carlos Barral, *Memorias*, cit., pp. 563-564).

23 Juan Goytisolo, *Los escritores españoles frente al toro de la censura*, in Idem, *El furgón de Cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 51-61 (p. 55).

di soppressione di riferimenti escatologici, parole oscene, blasfeme, descrizioni o semplici allusioni di natura sessuale²⁴.

La stessa esistenza del dipartimento aveva effetti di coercizione. La possibilità di una proibizione fomentava infatti una sorta di «autocensura» da parte delle case editrici e degli agenti letterari, che abortivano fin dal principio la richiesta di libri che si sospettava sarebbero stati proibiti²⁵. Per limitarci all'Italia, caso rappresentativo è un autore amatissimo da Barral come Cesare Pavese, che l'editore tentò fin dalla seconda metà degli anni Cinquanta di pubblicare in Spagna. Tuttavia, allo scoglio dei diritti si aggiunse quello della censura: un autore dalle connotazioni politiche così marcate difficilmente sarebbe potuto uscire indenne dal setaccio del Servicio. Einaudi suggerì allora di avanzare la richiesta di alcuni racconti meno impegnati, che effettivamente furono approvati nel volume *La playa y otros relatos*²⁶.

In altre occasioni, invece, Barral non si fece scrupoli nel cercare di stampare testi «pericolosi» dal punto di vista politico o mo-

24 È il caso, per fare un esempio tra le centinaia possibili, della citata versione spagnola della *Coscienza di Zeno*, che venne censurata inizialmente nell'innocente scena in cui il protagonista si mette nel letto con l'amante Carla e in altri passaggi successivi. Barral fu costretto ad intervenire sulla traduzione e aggiungere una postilla per poter pubblicare il libro: «Tras las pertinentes gestiones, con presentación de traducción "suavizada", solo se permitió la aparición del libro con la inclusión de una humillante nota a pie de página, de la última página, en la que se explicaba que no se trataba de filosofía del autor, sino de un subrayado irónico del carácter del personaje» (Carlos Barral, *Memorias*, cit., pp. 459-460). Sulla censura del romanzo di Svevo si veda anche Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, *La cultura italiana*, cit., pp. 59-60.

25 Questo fece sì che alcuni dei grandi autori del dopoguerra italiano venissero prima stampati in Sudamerica (soprattutto in Argentina) e solo in seguito in Spagna. In proposito Francesco Luti, *La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas*, «Cuadernos hispanoamericanos», 793-794, 2016, pp. 211-223.

26 Il libro, che univa *La spiaggia* e altre narrazioni di *La feria d'agosto*, venne tradotto da Juan Agustín Goytisolo, e uscì per «Biblioteca Breve» nel 1958. Sulla questione censoria si veda Francesco Luti, *Calvino e la Spagna*, cit., p. 180.

rale, attingendo dal grande bacino della letteratura italiana. È il caso di *Mamma Roma* di Pasolini. Il libro venne inizialmente proibito dal lettore (identificato come don 29) il primo giugno del 1963 perché «Se trata de un film con un contenido crudo y totalmente amoral». Venne poi salvato da un secondo censore più esperto, padre Aguirre, che ne propose l'autorizzazione con queste parole: «La obra es realista, hosca y abundan las expresiones groseras pero no es pornográfica; las escenas inmorales se insinúan y se adivinan, no aparecen en escena»²⁷. Fortunatamente, la *Superioridad* decise di accogliere questa proposta e l'opera andò a costituire un altro tassello della «Biblioteca Breve».

La presenza di una censura tanto ottusa condizionò anche l'opera di un altro grande autore che Barral considerava fondamentale per il cambiamento letterario in patria: Carlo Emilio Gadda.

Tutta la documentazione relativa al processo di approvazione dei suoi libri è conservata presso la Sección Cultura dell'Archivo General de la Administración di Alcalá de Henares (AGA), principale fonte di documentazione del presente studio.

2.1 *Il Pasticciaccio*

La prima redazione del *Pasticciaccio* era apparsa in cinque puntate tra il 1946 e il 1947 nella nuova serie della rivista fiorentina «Letteratura», diretta da Alessandro Bonsanti, poi Gadda aveva accantonato l'idea di ultimare il romanzo. Fino a quando nel 1953 Livio Garzanti lo convinse a stipulare un contratto in cui lo scrittore impegnava a dare una veste definitiva al testo per una pubblicazione unitaria. Il *Pasticciaccio* vide la luce solo quattro anni dopo, nel luglio del 1957. Garboli ne ha ricostruito la complicatissi-

27 Archivo General de la Administración (AGA), Sección de Cultura, expediente 2996-63, caja 21/14581. Nella trascrizione degli *informes* si aggiunge solo l'accentuazione, spesso assente, lasciando inalterata grafia, punteggiatura e sottolineature. Sul ruolo di Aguirre all'interno dell'apparato di censura, cfr. il mio *Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de 'Tiempo de silencio'*, «Creneida», 2, 2014, pp. 258-296 (pp. 269-292).

ma genesi, tra promesse, ammissioni di colpa, ritardi dell'autore e invocazioni a non perdere tempo in lungaggini stilistiche da parte dell'editore. Garzanti, infatti, recita «la parte dell'insensibile uomo d'affari, del capo d'azienda spicciativo e teso solo al profitto, all'utile, al concreto, in ostentato antagonismo con altri editori politicizzati e impegnati, idolatri della cultura e dell'ideologia del tipo Giulio Einaudi»²⁸. Il romanzo rivela questo tortuoso percorso e la fretta nel terminarlo, presentando «macroscopiche incongruenze [...], espressioni oscure, anzi indecifrabili» tanto che non si può leggere «senza improvvisarsi esegeti. Senza essere costretti a rovistare nei dintorni del romanzo; e a scrutinare gli incunaboli, per così dire, che al momento attuale ci sono noti»²⁹. Lo stesso mistero sul delitto non viene risolto, perché Gadda (ormai raggiunti i 64 anni) non ebbe più le energie per impegnarsi a redigere quel secondo volume che nelle sue intenzioni era necessario per concludere la vicenda³⁰. L'incompletezza di un «finto giallo», la sua enorme difficoltà di lettura e, non da ultimo, la sua ricca mescolanza linguistica sembrerebbero sconsigliare a qualunque editore di arrischiarsi a mettere sul mercato una sua traduzione. Tuttavia, non furono questi gli ostacoli che frenarono Barral.

28 Cesare Garboli, *Due furti uguali e distinti*, in *Il romanzo. Lezioni*, a cura di Franco Moretti, Pier Vincenzo Mengaldo e Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2003, vol. V, pp. 539-570 (p. 558).

29 Ivi, pp. 550-556. Più in generale sul *modus operandi* di Gadda, cfr. Paola Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017. La studiosa (p. 22) definisce il *Pasticciaccio* «una delle più complicate storie editoriali del secolo» e afferma che quella gaddiana è «una scrittura che raggiunge quella perfezione, che diventa quel mirabile congegno, solo alla fine di un percorso lungo e tortuoso e dall'andamento sincopato, con accelerazioni improvvise [...] e improvvisi arresti, ingorghi di parole».

30 Nonostante la corrispondenza dell'epoca lo smentisca, negli anni seguenti Gadda si sforzò di convincere i lettori che il finale non era stato imposto dalle circostanze ma era una scelta estetica, visto che aveva voluto «chiudere in apocope drammatica il racconto che tendeva a deformarsi [...]. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta» (Citato in Cesare Garboli, *Due furti uguali*, cit. pp. 540-542).

2.2 *El jaleo ese de Vía Merulana*

Barral iniziò ad interessarsi ad una possibile traduzione del *Pasticciaccio* alcuni anni dopo, quando il romanzo aveva ormai una certa notorietà in patria.

Grazie all'intervento di Joan Petit, Seix Barral acquistò i diritti nel 1961 e richiese l'autorizzazione al Servicio de Inspección Bibliográfica il 15 aprile dello stesso anno³¹. Il nome della casa editrice doveva allertare i censori e le loro penne rosse ancora prima di aprire il libro: Seix Barral era infatti tacciata di essere «filocomunista»³². Insieme alla domanda venne consegnato il libro italiano. L'editore, evidentemente, voleva aspettare la risposta del Servicio prima di affidare una traduzione tanto impegnativa, secondo una pratica abbastanza comune, come lui stesso ha ricordato: «En caso de traducción, que era lo más frecuente, aunque se recomendaba la presentación del texto castellano, recomendación de difícil cumplimiento, por lo que representaba de azarosa inversión, se admitían ejemplares de la edición original»³³. Nella richiesta si indicava solo il titolo della futura pubblicazione in spagnolo: *El jaleo ese de Vía Merulana*.

Il romanzo passò al censore, denominato don 13, che il 26 aprile concluse il suo *informe*. Rispose affermativamente a tre delle domande del formulario, tra cui l'ultima, che anticipava il suo verdetto³⁴:

¿Ataca a la moral? *sí páginas 64,-166,-178,-182,-190,-191,-*

¿A la iglesia o a sus ministros? *sí páginas: 12-, 14-,15-,81-,167-,224-, 238-,242-*

31 AGA, Sección de Cultura, expediente 2308-61, caja 21/13280.

32 Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria*, Barcelona, Península, 1980 cita vari casi che si riferiscono a Seix Barral (pp. 185-186, 201). Carlos Barral, inoltre, venne incluso in una lista nera di nomi che non dovevano essere citati o menzionati in pubblicazioni, alla radio e in televisione (Manuel L. Abellán, *Sobre censura. Algunos aspectos marginales*, «Cuadernos de Ruedo Ibérico», 49-50, 1976, pp. 125-139 (pp. 137-138)).

33 Carlos Barral, *Memorias*, cit., p. 455.

34 Le altre domande presenti negli *informes* erano: «¿Ataca al Dogma?», «¿Al Régimen y a sus instituciones?», «¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?».

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? *En gran parte, -sí.*

Aggiungeva quindi nell'«informe y otras observaciones»:

La novela de Emilio Gadda sigue la línea de algunos autores italianos, demasiado realista. Aparte de los párrafos subrayados, donde usa palabras muy feas, o hace bromas de mal gusto, contra los sacerdotes, los santos y también contra el papa, – el autor describe el ambiente y la vida de los suburbios de Roma. Un crimen se comete un día en una calle, y hasta cuando se descubre el criminal, – Emilio Gadda describe la vida de las mujeres de la calle, de los jóvenes delincuentes que roban, matan o viven a espaldas de viejas viciosas.

Por su contenido total y por los párrafos que se deben tachar, bastante numerosos, –opino que:

– NO PUEDE AUTORIZARSE –

Il censore proponeva di proibire il romanzo utilizzando il pericoloso sintagma «demasiado realista», tante volte presente negli *informes* per designare in modo dispregiativo la narrativa sociale o «tremendista» del dopoguerra, e che spesso equivaleva a passaggi da cassare o libri da vietare. Associava quindi il *Pasticciaccio* alla prolifica schiera dei neorealisti italiani, nonostante Gadda rappresenti un'evidente frattura con quel movimento. Incurante dell'operazione estetica dello scrittore e della sua deformazione linguistica, riduceva il romanzo a narrativa sociale, come un semplice giallo che esplora i bassifondi della città capitolina³⁵. Setacciò per questo il testo alla ricerca di dettagli scabrosi, parole indecenti, riferimenti «blasfemi», indipendentemente dalla funzione e dal contesto in cui questi sono collocati. Il romanzo, in conclusione, era ai suoi occhi intollerabile perché violava due cardini della censura franchista: contravveniva alla morale e denigrava la Chiesa cattolica³⁶.

35 Va sottolineato anche che, in realtà, come si diceva, l'enigma sull'autore del crimine non viene risolto, a differenza di quanto sostiene il lettore.

36 Sui criteri della censura e sui suoi effetti nel romanzo realista e sociale de-

Per il primo aspetto indicò sei passaggi, tutti contraddistinti dalla presenza di allusioni sessuali o linguaggio osceno. Il primo (p. 64) è la descrizione del corpo violato di Liliana:

Le mutandine nun erano insanguinate: lasciaveno scoperti li du tratti de le cosce, come du anelli de pelle: fino a le calze, d'un biondo lucido. La solcatura del sesso... pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio, quanno so sdraiate su la rena a cocese, che te fanno vede tutto quello che vonno. Co quele maje tirate tirate d'oggiigiorno.

Al censore non importava che la descrizione avesse una funzione estetica e narrativa, in cui «l'effetto distanziante e sdrammatizzante del linguaggio dissocia la voce narrante dal corpo esanime della donna, che consegna allo sguardo volgare degli altri»³⁷. Anche il secondo frammento (p. 166) riguarda Liliana, e la sua relazione con l'erotica Virginia. I successivi, invece, prendono di mira la discesa nel mondo della prostituzione: la descrizione di Ines Cionini (p. 178) e la scena in cui i due tutori dell'ordine si recano all'ambigua tintoria della Zamira (182). Infine, nelle ultime pagine incriminate (pp. 190-191) sono presenti le «palabras muy feas» di cui parlava nell'*informe*: «puttana il diavolo», «da quella pancetta, da quel culo. Sì, culo. Perché, lui si rigirava, pirlava, fremeva».

In 8 occasioni il censore condannava invece il modo burlesco («bromas de mal gusto») con cui Gadda si riferiva alla Chiesa, anche se all'interno di descrizioni metaforiche e in passaggi costruiti su parodie letterarie. Il primo passo incriminato (p. 12) è il flusso di coscienza del commissario Ingravallo:

con l'idea dei colli e delle vigne e degli scabri palazzi, e con le sagre e col Papa in carrozza, e coi bei mocoloni di

gli anni Cinquanta e Sessanta si veda Francisco Álamo Felices, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 79-107.

³⁷ Robert S. Dombroski, *Le ideologie del testo. Saggi sulla narrativa italiana moderna e contemporanea*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003, p. 179.

Sant'Agnese in Agone e di Santa Maria in Porta Paradisi a la Candelora, a la benedizione dei ceri [...] vigendo le efemeridi e i calendari della Chiesa, e, nella vivida lor porpora, tutti gli alti suoi Principi. Come stupende aragoste. I Principi di Santa Romana Chiesa Apostolica.

Non si potevano accettare nemmeno le ironiche allusioni al personaggio del prete (pp. 14-15):

anche don Corpi, don Lorenzo, don Lorenzo Corpi, don Corpi Lorenzo dei Santi Quattro brillava spesso lui pure, nei ragionamenti della signora Liliana. Al diavolo anche don Lorenzo! [...] Che doveva essere una discreta torre, sto mulo. A giudicare da certe allusioni di lei, uno di quelli che devono inclinare il capo, a passare sotto ogni porta.

O, allo stesso modo, un riferimento a papa Pio XI, all'interno di un grottesco quadro dell'Italia fascista (p. 81):

tutti li cani in fregola de la Lungara? Cor Papa milanese e co l'Anno Santo de du anni prima? [...] Lunghe teorie di neroversite, affittato er velo nero da cerimonia a Borgo Pio [...] p'annà a riceve la benedizione apostolica da Papa Ratti, un milanese de semenza bona de Saronno de quelli tosti, che fabbricava li palazzi [...] dar gran Papa alpinista.

Anche un'altra allusione al papa, del tutto innocua, venne segnalata (p. 224): «Qua nun è come a Pariggi. Qua c'è 'r Papa»; così come la famosa digressione degli alluci di Pietro e Paolo raffigurati nel «bell'affrescone» di un tabernacolo (p. 242) e un passaggio su Santa Teresa d'Ávila, di cui l'autore si serviva in realtà per un paragone iperbolico: «dagli occhi strabuzzati, che gli si vede il bianco di sotto a l'iridi come d'una Teresa riposseduta dal demonio, le gocciolavano giù per il volto lacrime etiliche, stille azzurrine» (p. 238).

La *Superioridad* ritenne che il giudizio del lettore era sufficiente e il giorno successivo sancì la proibizione apponendo il timbro «denegada su publicación».

2.3 Il «recurso de reposición»

Barral non si arrese. Il primo luglio 1961 inoltrò richiesta di rettifica con una lunga lettera:

[...] CONSIDERANDO que se trata de un libro cuyo interés es principalmente estilístico y lingüístico y que el asunto –de esquema policíaco– es meramente un soporte para poner de relieve los contrastes idiomáticos y psicológicos de los distintos grupos humanos que constituyen la sociedad urbana de la Roma contemporánea

CONSIDERANDO que Carlo Emilio Gadda, precisamente por la enorme importancia que el presente libro tiene en el ámbito de la moderna literatura italiana, fue designado por un jurado internacional candidato de lengua italiana al recientemente otorgado «Prix International des Editeurs»

CONSIDERANDO que, como en cualquier libro de trama policíaca, aparecen en él tipos humanos de insuficiente fortaleza moral, pero que no hay en el texto descripciones de opiniones atentativas a las ideas y a la moral cristiana, ni manifestaciones políticas de ninguna clase

SUPLICA de nuevo que le sea concedida autorización para editar una traducción española de dicho libro [...].

L'editore cercò di spiegare innanzitutto che la grandezza del romanzo non si misurava nella trama, ma nella sua originalità stilistica, e che la presenza di personaggi e linguaggio bassi erano dovuti a motivi di decoro letterario. Negò quindi la presenza di attacchi politici e religiosi, che riteneva fossero alla base della proibizione del libro (ricordiamo, infatti, che l'editore non aveva accesso all'*informe*). Sottolineava anche la rilevanza internazionale dell'autore, un argomento che poteva mettere una certa pressione ai censori. Impedire un'opera di riconosciuta fama, infatti, rischiava di creare uno scandalo con conseguenti ripercussioni negative sul regime, e minarne il tentativo di apparire «tolerante» e diplomaticamente presentabile all'estero. L'editore allude alla prima edizione del *Prix* che si celebrò a Formentor nel 1961. Anche se il verdetto premiò a pari merito Beckett e Bor-

ges, la candidatura di Gadda (congiuntamente a quella di Elsa Morante) venne sostenuta dalla delegazione italiana, capeggiata da Einaudi.

Il farraginoso ingranaggio del Servicio de Inspección de Libros si rimise in moto per la revisione. Il volume venne consegnato ad un altro *lector*, il n. 8, che il 17 luglio, senza rispondere alle domande del formulario, scrisse a penna: «Novela desgarrada describiendo un ambiente de desgarro. No es en ella cuestión de paisajes aislados sino de contenido total. Tiene en descargo que no es destructiva directa de ningún principio. Ciertas críticas de orden religioso no parecen malévolas».

Il censore, da un lato, condannava così l'intero romanzo, ma dall'altro non lo riteneva lesivo dei «principi» (alludendo probabilmente a quelli della religione cattolica o della morale). Tuttavia, non espresse un'esplicita presa di posizione, lasciando ai funzionari di più alto grado la decisione finale. La firma alla fine dell'informe è leggibile, e ci consente di attribuire un nome al censore don 8, e identificarlo con il frate agostiniano Saturnino Álvarez Turienzo. Laureato in filosofia, dal 1966 divenne titolare della cattedra di Etica all'Università Pontificia di Salamanca e fu autore di una vasta opera di taglio filosofico e teologico. All'interno dell'ufficio censorio figura spesso come *lector* di romanzi appartenenti al «realismo social» degli anni Sessanta. La sua posizione è esplicitata in un articolo che pubblicò nella rivista filogovernativa «La Estafeta Literaria» in cui definiva i romanzi del genere «obras vulgares», senza sostrato filosofico e «tensión de mente o de ánimo»³⁸. Ne criticava, soprattutto, «la obsesión por el sexo», a suo giudizio «indicio claro de internas fijaciones sin resolver». Una concezione che guidò anche i suoi giudizi censori, in cui si dimostrò, in parole di Larraz, «moralista despreocupado de cuestiones estéticas», implacabile soprattutto quando le descrizioni «morbose» non sono finalizzate ad una successiva ammenda del personaggio o alla dimostrazione di una tesi edi-

38 Santurmino Álvarez Turienzo, *Lo que hay detrás de la novela*, «La Estafeta Literaria», 257, 19 enero 1963, pp. 4-6.

ficante³⁹. Non sorprende, quindi, che propose generalmente tagli di allusioni sessuali (come, ad esempio, a *Las mismas palabras* di Luis Goytisolo, che tacciò di «pornografia») o di passaggi presuntamente «amorali». Vittima della sua ghigliottina fu, tra gli altri, *Tormenta de verano* di Juan García Hortelano, vincitore nel 1961 del *Prix Formentor*, e stampato in Italia da Einaudi l'anno successivo. In quel caso, Turienzo giudicò il romanzo una «crónica escandalosa» e ne propose la proibizione; nonostante ciò, il Servicio decise di autorizzarlo proprio a causa della risonanza internazionale del premio, e in seguito alla pressione degli editori stranieri coinvolti negli incontri formentoriani⁴⁰.

Per il *Pasticciaccio*, tuttavia, né l'allusione alla candidatura al premio, né le altre argomentazioni di Barral furono sufficienti. Il 24 luglio le alte sfere emisero il giudizio, che si legge in calce all'*informe* di Turienzo: «Vistos los fundamentos alegados y el nuevo informe se declara DENEGADA SU PUBLICACIÓN».

Il progetto di pubblicare in Spagna il capolavoro di Gadda, quindi, venne forzosamente sospeso. Passarono così due anni di silenzio.

39 Fernando Larraz, *Letricidio español*, cit., pp. 96-97. Per i suoi verdetti Turienzo seguì anche i dettami dell'Indice Romano: «En 1964 [...] manifiesta su rechazo a la traducción y, por tanto, a la publicación de toda la producción de Jean-Paul Sartre, por estar incluida en el *Indice*. Rechaza, entre otras, y reiteradamente *La náusea* por este motivo» (Lucía Montejo Garruchaga, *Discurso de autora, género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, nota 18).

40 Fernando Larraz, *Letricidio español*, cit., pp. 97-98, 256-259 e 261. Lo studioso riporta altri casi analoghi in cui prevale un criterio pragmatico dell'Amministrazione. Come in *Las últimas banderas* di Ángel María de Lera, Premio Planeta nel 1967: il lettore anonimo, nonostante un *informe* molto critico, sostenne l'approvazione dell'opera con la seguente motivazione: «dado el carácter de premio público concedido a ésta y en evitación de la propaganda que se le pudiera hacer con una denegación» (pp. 126-128).

3. La vittoria di Gadda al *Prix International de Littérature*

In occasione della seconda edizione del Formentor si verificarono dei fatti che ben testimoniano come gli incontri fossero visti con crescente sospetto dalla dittatura. Rappresentanti del governo intimarono ai corrispondenti spagnoli di non mandare le proprie cronache e di abbandonare l'isola. Barral, con ironia, scrisse che «se había comprobado, me contó un amigo, que todo aquello era una conspiración comunista, destinada, supongo, a socavar el Régimen». Barral, Einaudi e Jaime Salinas vennero interrogati a lungo, probabilmente a scopo intimidatorio: «no he logrado nunca darme cuenta de lo que intentaban averiguar; seguramente nada, estarían fabricando el sólito expediente»⁴¹.

Sempre nel 1962 la scure della repressione si abbatté ancora con più forza su Einaudi. L'editore aveva pubblicato in Italia i *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*, un volume che dava voce alla poesia e alla canzone di protesta antifranchista. Il governo spagnolo definì il libro «propaganda subversiva al servicio de los comunistas» e Carlos Robles Piquer, Director General de Información, intimò il ritiro dell'edizione. Einaudi si rifiutò, e in una lettera del 15 dicembre rispose a Piquer: «io credo di poterLe ricordare, a mia volta, che nessun autodafé, nessuna distruzione di libri, nessuna censura sono mai stati capaci di rimuovere i mali di cui negano l'esistenza e di cui soffocano la denuncia»⁴². Il governo spagnolo dichiarò allora l'editore «persona non

41 Carlos Barral, *Memorias*, cit., pp. 586-587.

42 Giulio Einaudi, *Frammenti*, cit., p. 154. Einaudi venne poi rinviato a giudizio in Italia per oscenità, offesa a capo di Stato straniero e alla religione, venendo assolto dopo un intenso processo celebrato a Torino nel gennaio del 1963. Su tutta la questione si veda Francesco Luti, *Giulio Einaudi: un estilo...* cit., pp. 89-90. Il punto di vista del regime trovò ampio eco in patria. La già citata «La Estafeta Literaria» ripercorreva così gli avvenimenti: «El contenido del libro no puede, ni parcialmente, reproducirse aquí por respeto a los lectores: es tan repulsivo que el Director General de Información hubo de comunicar al secretario de los premios, don Jaime Salinas, en carta de 15 de noviembre, que las facilidades ofrecidas y mantendias no se podían extender al

grata» in Spagna. L'impossibilità di Einaudi di mettere piede in Spagna fu un duro colpo per l'organizzazione del Formentor. Dall'anno successivo, per solidarietà, le conversazioni diventarono itineranti, e nel 1963 si svolsero a Corfù⁴³.

È in questo contesto di forti tensioni, in cui il Formentor assume una valenza sempre più politica, che si inserisce Gadda. Per la seconda volta, il candidato della delegazione italiana per il prestigioso Premio degli Editori è infatti proprio il vecchio scrittore, in procinto di dare alle stampe *La Cognizione del dolore* per Einaudi.

editor Einaudi». La rivista riproduceva anche passaggi delle lettere che si scambiarono Robles Piquer ed Einaudi. In una di queste, il Director accusava Einaudi di mancanza di principi etici, avendo fatto dell'opera letteraria «simple y soez pornografía» e affermava: «ustedes han publicado y distribuido un libelo blasfemo y soez que no contiene ninguna crítica, sino sólo un conjunto de insultos groseros dirigidos contra la religión católica [...] y contra la persona de Su Excelencia el Jefe del Estado español, que rige nuestros destinos y que encarna el honor nacional. Además, constituye también un insulto la mera suposición de que el pueblo español sea capaz de haber producido tales canciones». La «Estafeta» trascriveva quindi la lettera di protesta degli editori spagnoli (tra cui Victor Seix) contro Einaudi (*Encima de la mesa. Einaudi*, in «Estafeta Literaria», 257, 19 enero 1963, pp. 1-2).

- 43 Così Joan Petit manifestava le difficoltà legate al trasferimento dei premi in un altro luogo: «Encontrarlo no ha sido cosa fácil ni muchos menos, y no es todavía seguro que el problema esté resuelto [...] Para la delegación española, esta elección implica un gravísimo problema de orden económico» (citato in Alessio Piras, *Los premios Formentor*, cit., p. 88). Ancora una volta «La Estafeta Literaria» si faceva portavoce del punto di vista del governo spagnolo. Si riferiva con sarcasmo alla decisione di assegnare il premio a Corfù: «como parece ser que los mismos colaboradores de Einaudi están preparando un libro similar, esta vez a mayor honra y gloria de los griegos, se proyecta que la reunión del año que viene tenga lugar en Acapulco. También se habla de El Cairo, si hay lugar a reunirse allí antes de que Einaudi perpetre algun best seller a costa de los egipcios» (G. C. Auretti, *La pequeña crónica de los grandes premios de Corfú*, «La Estafeta Literaria», 267, 8 junio 1963, pp. 2, 31). Due anni dopo le riunioni vennero celebrate in Francia, a Valescure. In quell'occasione non poté partecipare Carlos Barral, perché il governo spagnolo gli negò il rinnovo del passaporto in seguito proprio alla denuncia dei fatti di Formentor del 1962 al Congreso Internacional de Editores di Barcellona (Carlos Barral, *Memorias*, cit., pp. 590-600 e 658).

Si tratta di un altro libro incompleto, come dichiarò l'autore, ancora una volta irritato dalle continue sollecitazioni: «Non è finito perché mi è mancato il tempo di finirlo. Perché l'editore tempe- stava perché glielo consegnassi»⁴⁴. Anche la genesi di questo romanzo era stata estremamente travagliata, e aveva messo a dura prova i nervi del romanziere. Era apparso in sette puntate tra il 1938 e il 1941 nella prima serie di «Letteratura», poi la pubblicazione si interruppe per le «calamità che l'Europa conobbe dal 1939 al 1945». Nel 1942 Einaudi aveva proposto a Gadda di ultimare la narrazione, ma solo 10 anni dopo l'iniziativa venne ripresa, anche grazie all'intervento di Vittorini. L'editore aveva dovuto attendere fino al 1963 per poter pubblicare il libro: la prima tiratura reca la data del 26 aprile 1963, ma un'edizione zero circolava già dal 15 marzo in sole cento copie, destinate, appunto, agli incontri dell'Hotel Miramare Beach di Corfù, che presero il via il 29 aprile⁴⁵. In un clima infuocato, aveva vinto il Formentor *Le grand voyage* di Jorge Semprún, un antifranchista esiliato⁴⁶. Tutta l'attenzione si rivolse quindi al premio maggiore, conteso tra il romanzo di Gadda e *Pale fire* di Nabokov. Calvino, Piovene, Moravia e Vittorini furono gli incaricati di pronunciare arringhe a favore del candidato italiano: tutti misero in luce la ricerca espressiva di Gadda. Era quello il cammino che la narrativa internazionale doveva seguire per il superamento del realismo. Calvino, leggendo in francese, si esprime così: «la grandezza di Gadda sta nello squarciare la banalità dell'aneddoto con lampi d'un inferno che è nello stesso tempo psicologico, esistenziale, etico, storico»⁴⁷. Vittorini utilizzò

44 Carlo Emilio Gadda, *Per favore, mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*. A cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 171.

45 Sulla genesi del volume, cfr. Emilio Manzotti, *La cognizione del dolore di Gadda*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*. Vol IV. II Il Novecento. *La ricerca letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1996, pp. 1-159 (pp. 13-46).

46 La tensione era culminata con l'arrivo di un telegramma firmato da Salvador de Madariaga (che poi smentì il proprio coinvolgimento) in cui avvertiva del pericolo di assegnare un premio ad un agente stalinista come Semprún.

47 Citato in Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, *Se mi vede Cecchi*, cit., pp. 156-157 e, in generale sui discorsi di Formentor, pp. 152-161). Calvino

un'efficace metafora: la letteratura con «funzione venosa» è quella priva di ossigeno, che usa ciò che è stato fatto da altri, mentre quella «arteriosa» porta il sangue a nutrire la vita degli arti. Gadda appartiene a questa seconda schiera, ed «esercita questa funzione arteriosa non soltanto per l'Italia, ma in un senso internazionale».

La cognizione venne sostenuta anche dalla delegazione tedesca e dai *Barralianos*. Tra questi, Petit paragonò la lettura di Gadda alla taumachia, e ne enfatizzò la lettura politica, sostenendo che il romanzo «rivela un più vasto conflitto, attraverso la voluta arcaicizzante nella quale si avvolge l'autore. È il conflitto tra l'odio e l'amore dell'autore per la propria patria durante il fascismo, il dramma di un uomo che vive in una società che gli propone un sistema di sicurezza -, quello fascista, che gli ripugna»⁴⁸. Prese la parola anche un altro membro della delegazione spagnola, Castellet, che, secondo il resoconto dell'«Unità», «ha parlato di una battaglia feconda che impegna il lettore con ogni nuova opera di Gadda, con ogni parola della sua lingua baroccamente colta». Anche il celebre esiliato Max Aub, finalmente, riuscì a presenziare agli incontri, dopo che per le due precedenti edizioni gli era stato negato dalle autorità il permesso di tornare in Spagna e quindi di recarsi a Formentor. Aub era affascinato dalla prosa di Gadda, come scrisse nel suo diario⁴⁹. Al contra-

scrisse un breve articolo, «Il mondo è un carciofo» a difesa della *Cognizione*, in cui si legge: «tra tutti gli autori importanti e brillanti di cui si è parlato in questi giorni, forse solo Gadda merita il nome di grande scrittore». Le argomentazioni di Piovene, Vittorini e Moravia sono state raccolte anche in interviste rilasciate dagli stessi autori l'11 maggio 1963 all'Approdo tv, poi pubblicate sull'«Approdo letterario» e quindi in Carlo Emilio Gadda, *Gadda al microfono*, Roma, Rai-Eri, 2001, pp. 113-121.

48 In Paolo Spriano, *Come Gadda ha vinto il Premio Internazionale*, «L'Unità», 8/5/1963, p. 6.

49 Dopo il primo giorno di discussioni appuntò con ironia: «Oí ayer con cierta sorpresa hablar del humorismo de Gadda, comparándolo con el de Cervantes. Quiero suponer que el muy inteligente y joven poeta alemán Enzensberger no ha leído muy bien a los dos». Un mese dopo, il 29 maggio, annotava: «Evidentemente, Gadda, *El Pasticciaco*, excelente. Trabajado, retrabajado, "orfebreado", hecho y rehecho, como dicen que debiera hacer y rehacer mis co-

rio, sostennero Nabakov la delegazione inglese, quella americana e quella francese, appellandosi all'intraducibilità di Gadda e alla sua scarsa notorietà al di fuori dell'Italia. Ci furono quattro votazioni pubbliche dai toni sempre più accesi: «un fuoco di fila di argomentazioni critiche, di punte polemiche, ridotte, nelle ultime battute, quasi a efficaci slogan elettorali»⁵⁰. L'impasse fu risolto dal voto degli scandinavi, che decretò la vittoria di Gadda per quattro voti contro tre. Il verdetto, sorto nell'atmosfera di scontro che si è descritta, iniziò a incrinare i rapporti tra gli editori. Come ricordò Einaudi: «Mi pare che fu proprio Gallimard a risentirsi e a ritirarsi quando venne premiato Gadda perché non ne aveva lui i diritti per la Francia. Fu un peccato per la cultura, un grande peccato»⁵¹.

sas» (Max Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Edición, prólogo y notas de M. Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 253-254). Per quanto riguarda la sua presenza a Formentor, cfr. Alessio Piras, *Los premios*, cit., mentre sui suoi contatti con scrittori, traduttori e editori italiani (tra cui Einaudi) si veda Valentina Scaramozzino, «Max Aub e l'Italia», in Vittoria Biagini, Valentina Scaramozzino, *Il delitto di scrivere. Due studi su Max Aub*, a cura di Silvia Monti, Verona, Fiorini, 2006, pp. 125-227, e soprattutto pp. 154-200.

- 50 Paolo Spriano, *A Gadda il Premio internazionale*, «L'Unità», 4/5/1963, p. 3. Anche Barral ricorda la difficoltà delle attribuzioni del *Prix International*: «Otorgar el premio mayor a Carlos Emilio Gadda o a Nathalie Sarraute era una cuestión grave, condicionada por el relieve de los debates públicos, de las opiniones a favor y en contra de los ilustres miembros del jurado» (Carlos Barral, *Memorias*, cit., p. 653). Le pagine della «Estafeta Literaria» (G. C. Auretti, *La pequeña crónica*, cit., p. 31), dipingevano uno scenario calcistico-bellico, con una sorta di colpo basso della delegazione italiana per ottenere la vittoria: «Piovene y Moravia bailan de alegría. Einaudi se extenua entre lágrimas y abrazos. Italia ha ganado». La rivista spagnola dava spazio alle polemiche del comitato francese, riportando le parole di Jean Chalon: «Sin miedo al ridículo han calificado el libro como una tragedia magistral a lo Kleist, a lo Kafka, y solo por un resto de pudor, o porque no se les ocurrió, no le comparan con Shakespeare o con Homero». Il corrispondente irrideva, infine, le parole di Moravia che aveva definito Nabokov «non internazionale ma cosmopolita»: «cosmpolita es un insulto que se maneja frecuentemente en Moscú contra los escritores y artistas del «deshielo».

- 51 In Daniela Pasti, *Il compagno Giulio*, cit.

La proclamazione avvenne all'Achilleion di Corfù alle 20:45 del 3 maggio; quindi venne mandato un telegramma in latino al vincitore, a cui spettavano diecimila dollari. Secondo Scarpa «si direbbe che a Gadda importi poco questa vittoria. Forse ne prova gioia in una zona così nascosta di sé da non essere visibile nemmeno a lui, dal momento che agisce come chi non vorrebbe vederla, come chi vorrebbe non averla irrevocabilmente veduta»⁵². Lo scrittore, infatti, era infastidito dalla «triennale macchinazione formentòirica», come chiamava ironicamente il reticolo diplomatico intessuto da Barral e Einaudi, e si lamentò della «frana di concomitanze, di eventi imprevedibili, di traduttori, e giudici francesi e germanici del premio, di richieste di articoli e di concessioni di “pezzi”, di tentativi di visite e di aggressioni a domicilio che ho dovuto fronteggiare»⁵³.

Il vincitore, in definitiva, non aveva un profilo assimilabile a quello di chi l'aveva sostenuto. Gadda non faceva parte dell'*entourage* di Einaudi, né conosceva i *Barralianos*, ed era lontanissimo della loro vita impegnata fatta di relazioni, eventi sociali, militanza e incontri pubblici. Le sue stesse posizioni politiche non erano assimilabili a quelle dei due editori. Come scrisse, il romanzo vincitore «m'è stato chiesto da Vittorini per Einaudi [...] ma è il meno einaudiano dei miei libri. Non c'è nessuna apertura verso il popolo, e il protagonista è un personaggio solitario, egoista, bisbetico e reazionario»⁵⁴.

Nonostante ciò, Einaudi e Barral si impegnarono perché l'opera di Gadda vincesses il *Prix International* ed iniziasse ad acquisire quella risonanza europea che credevano meritasse. La vittoria a Formentor fu, effettivamente, «il fattore determinante [...] che permette l'apertura di un orizzonte che fino agli inizi degli anni 60 rimane ostinatamente chiuso» e che «determina quindi un interesse editoriale che condurrà a pubblicazioni in vari paesi»⁵⁵.

52 Cfr. Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, *Se mi vede Cecchi*, cit., p. 149.

53 Come scriveva in una lettera a Parise del 25 maggio (ivi, p. 146).

54 Carlo Emilio Gadda, *Per favore*, cit., p. 75.

55 Jean-Paul Manganaro, *La fortuna europea di Gadda e il caso francese*, in *Per Gadda il Politecnico di Milano*. Atti del Convegno e catalogo della Mostra, Mila-

3.1 *El zafarrancho aquel de vía Merulana*

La vittoria a Corfù offrì a Barral un'ottima occasione per tentare nuovamente di stampare l'opera di Gadda. All'altezza del 1963 lo sperimentalismo dell'autore italiano era pienamente in linea con le ambizioni di Seix Barral, sempre più animata dal voler dare impulso il rinnovamento della narrativa. Gadda si inseriva, quindi, all'interno di un contesto che i *Barralianos* stavano preparando da tempo. L'anno prima la casa editrice aveva pubblicato il fondamentale *Tiempo de silencio* di Luis Martín-Santos, romanzo multiforme che si serviva – sulla scorta dell'*Ulisse* Joyciano – di un variegato ventaglio di registri linguistici per determinare un netto distanziamento dalle istanze naturalistiche. Anche la letteratura latinoamericana (ricordiamo *La ciudad y los perros* di Vargas Llosa per «Biblioteca Breve» nel 1963) andava nella stessa direzione. Come ricordò Castellet, infine, il congresso «Realismo y realidad en la literatura contemporánea» svoltosi sempre nel 1963 all'Hotel Suecia di Madrid, sancì definitivamente l'inadeguatezza della *novela objetivista* e il ritardo degli scrittori spagnoli di fronte alle avanguardie internazionali⁵⁶.

Così, il 20 giugno 1963, meno di due mesi dopo la proclamazione del *Prix*, Barral inviò una lettera direttamente a Carlos Róbles Piquer, il numero uno del meccanismo censorio nonché, come si diceva, responsabile del veto ad Einaudi. Decise di puntare al vertice della piramide e percorrere una via ufficiosa, senza passare per il Servicio de Inspección de Libros che aveva già rifiutato due volte il romanzo. La priorità era ancora il *Pasticciaccio*, che riteneva l'*opera magna* di Gadda. Nella missiva si legge:

no 12 novembre 1993, a cura di Andrea Silvestri, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1994, pp. 29-39 (pp. 29 e 33-34).

56 José María Castellet, *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 211-214 e Jordi Amat, *Grietas del realismo social. El Coloquio sobre Realidad y Realismo en la Literatura Contemporánea (1963)*, «Ínsula», 755, novembre 2009, pp. 19-22.

El editor italiano Aldo Garzanti me comunica que los derechos en lengua española de la novela de Carlo Emilio Gadda *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*, a los que habe de renunciar ante la resolución negativa de la Censura [...], siguen libres y que me concede nuevamente opción sobre ellos. Como Vd. recordará hablamos de ese libro en nuestra primera entrevista en Madrid, cuando me preguntó cuáles eran a mi juicio las denegaciones menos justificadas. En mi opinión, como le dije entonces, el lector no entendió materialmente el texto. El *Pasticciaccio* —échele Vd. una ojeada— es un libro de lectura difícil incluso para los italianos, y no por la oscuridad de su estilo ni por la complejidad del procedimiento narrativo, sino simple y sencillamente porque —como ha dicho un crítico— está escrito «en un precipitado lingüístico de todos los niveles locales y sociales del complejo mosaico dialectal de la península italiana». Y en ello, en la voluntad de síntesis de la lengua culta y de las formas dialectales, reside el mayor mérito del enorme esfuerzo del autor y el mayor atractivo literario del libro. El aglutinante argumental es lo menos importante, una versión a menudo humorística —entre sarcástica e irónica de un sórdido asunto policial (el «argumento» de la novela ha sido llevado al cine por Pietro Germi en una película que se ha proyectado en España con el título de «El maldito embrollo». Ni que decir tiene que la autorización de la película —para el gran público— poco después de la denegación de la novela —para el público culto— resulta más bien irritante).

Gadda ha obtenido el Prix International de Littérature con su último libro, *La Cognizione del Dolore*, que me propongo publicar. Pero sin duda *Quer Pasticciaccio Brutto de Via Merulana* es, desde todos los puntos de vista, más importante. Por otra parte, *La Cognizione del Dolore* no ilustra más que un aspecto de la obra literaria de Gadda y creo justo proporcionar al público español una visión más amplia con la traducción del *Pasticciaccio* [...]. Le agradecería mucho que quisiera Vd. ocuparse personalmente de la cosa y diera de nuevo a leer la novela denegada.

Per Barral tra le decine di opere proibite o mutilate è proprio il *Pasticciaccio* uno dei casi più eclatanti, che diviene emblema dell'ottusità della repressione franchista. L'editore ripeté le argomentazioni della sua lettera del 1961, incolpando questa volta il lettore di non aver compreso il testo. Faceva emergere ora anche una delle tante contraddizioni del sistema: un'opera destinata ad un pubblico maggiore come il film tratto dal libro non era stata proibita. Non mancò, ovviamente, di concludere ricordando il premio internazionale appena vinto da Gadda.

La lettera di Barral questa volta sortì effetto. Il 27 giugno, nella stessa missiva, venne aggiunta un'indicazione manoscritta: «Se autoriza previa consulta S.D.G. [*Señor Director General*] a la vista del informe del P. Turienzo de fecha 17-VII-61» riportata poi anche nell'*informe* di Turienzo del 1961. Si cancellò la dicitura di proibizione, sostituendola con un nuovo giudizio: «El ambiente descrito, en su conjunto, no es ejemplar. Pero no se resolvería hasta con tachaduras de pasajes concretos. Con reservas, sobre todo dado el número de ejemplares, pero creo que puede publicarse íntegra».

Il giorno dopo fu inviata una lettera a Seix Barral in cui si diceva che, in attesa della versione spagnola, la Dirección General: «ha decidido AUTORIZAR provisionalmente la publicación de la referida obra».

Tuttavia, passarono quasi altri due anni prima che il processo di pubblicazione riprendesse. È possibile che questo ritardo sia dovuto alla realizzazione della traduzione. Nell'archivio non si registrano altri contatti tra l'editore e il dipartimento censorio fino all'8 marzo del 1965, quando Seix Barral chiese di modificare il titolo nel definitivo *El zafarrancho aquel de vía Merulana*. Sorsero, tuttavia, nuovi problemi burocratici. L'11 marzo, infatti, l'Amministrazione rispose dicendo che la *tarjeta* con cui si autorizzava l'opera era scaduta, e che quindi la casa editrice «deberá solicitar de nuevo su inscripción en el registro de Ediciones, iniciando nuevo expediente». Seix Barral inoltrò una nuova richiesta e, nonostante il volume fosse già stato approvato «provisionalmente», si compilò un nuovo *informe*. Lo firmò ancora una volta Turienzo, che il 26 aprile del 1965 scrisse:

Sobre el fondo de un hecho trágico, cuyo escenario se sitúa en una vivienda de la vía Merulana, hace el autor desfilar los más variados y divergentes tipos, resultando de ello un cuadro social con sus lacras, immoralidades etc. La acción responde a los primeros tiempos del fascismo, pero la obra no tiene intención política, al menos manifiesta. PUEDE AUTORIZARSE.

Il frate agostiniano ribadì quindi che, nonostante le immoralità presenti, il romanzo era pubblicabile. Per la prima volta alludeva all'ambientazione durante il Ventennio, ma ciò non costituì un impedimento alla stampa⁵⁷. Il 30 luglio venne emesso un altro documento destinato a circolazione interna, proveniente dall'alto dell'«Oficina de enlace», in cui capeggiava il timbro rosso «MUY RESERVADO». È l'*informe* definitivo: «Pinceladas de ambiente social crudo y sombrío, que se desarrolla en la primera época del fascismo italiano, sin que presente reparos especiales. PUEDE AUTORIZARSE».

Il 10 agosto il Jefe de Servicio e il Jefe de Sección de Lectorado firmarono l'autorizzazione, e il 14 settembre, finalmente, l'editore consegnò le tre copie previste e poté dare inizio alla vendita.

Sono passati oltre quattro anni dalla prima richiesta; contiamo cinque *informes* diversi, tre richieste della casa editrice e una lettera di Carlos Barral al Director General.

Il traduttore del *Pasticciaccio* è Juan Ramón Masoliver, scrittore, giornalista e critico di punta dell'informazione letteraria barcelonense del dopoguerra⁵⁸. Masoliver era grande conoscitore delle

57 Lo stesso Gadda aveva dichiarato l'assenza di ogni esplicito significato politico del libro: «Naturalmente siccome il romanzo s'immagina si svolge nel '27, io non ho potuto non fare qualche accenno «climatico», in senso molto lato, però: ma concentrato sul responsabile principale (*della politica di quel momento, ndr*) e questo anche per un rispetto a quanti potessero essere in buona fede (rispetto all'idea di patria) e a quanti vengono sacrificati in simili occasioni» (Carlo Emilio Gadda, *Per favore*, cit., p. 60).

58 Si veda in proposito Sergio Vila-Sanjuán, *Una crónica del periodismo cultural*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, pp. 76-78. Sul ruolo di ponte tra

pluralità linguistiche italiane per la sua lunga permanenza nel nostro paese e i contatti con il suo mondo intellettuale. Nonostante fosse di ideologia opposta (Masoliver fu sempre attratto dal fascismo italiano), si avvicinò in più occasioni a Carlos Barral e il suo circolo, presenziando, tra l'altro, anche alle «Conversaciones poéticas» del maggio 1959 e al primo colloquio sul romanzo di Formentor⁵⁹.

Il suo contatto con l'opera di Gadda avvenne già dalla fine del 1931, quando collaborò agli ultimi numeri del supplemento culturale dell'«Indice», che includeva, appunto, anche testi del nostro autore⁶⁰.

cultura italiana e spagnola di Masoliver e la sua esperienza in Italia rimandiamo a Alina Navas, Chiara Sinatra, *Juan Ramón Masoliver, un mediatore culturale tra Spagna e Italia*, «Diacritica», III, fasc. 4 (16), 2017, pp. 98-109. Masoliver fu «studioso e traduttore dell'opera poetica di Cecco Angiolieri, Giacomo da Lentini, Guittone D'Arezzo e poi di Dante, Petrarca e Michelangelo» (p. 107). Tradusse anche altri scrittori italiani del Novecento: Anna Maria Ortese (*La iguana*, Destino, 1968); Michele Prisco (*Los cielos del atardecer*, Noguer, 1971) e Calvino (*Marcivaldo*, Destino, 1980). Per Seix Barral nel 1976 diede alla luce la traduzione delle *Rime* di Cavalcanti, e nel 1983 il volume *Dolce stilnovo*.

59 Carlos Barral, *Memorias*, cit., p. 546.

60 Alina Navas, Chiara Sinatra, *Juan Ramón*, cit., p. 100. Sulla sua traduzione del *Pasticciaccio* cfr. Gabriella Gavagnin, *Carlo Emilio Gadda. 'Quell merdè hurrible de via Merulana'*, trad. in catalano di Josep Julià, *Barcellona: Proa*, 1995. *'El zafarrancho aquel de via Merulana'*, trad. in castigliano di Juan Ramón Masoliver, *Barcellona: Seix Barral*, 1965, «Quaderns d'Italià», IV-V, 1999, pp. 173-177 in cui la studiosa mette in luce che Masoliver sostituisce la pluralità diatopica con un abbassamento di registro che sfocia nel gergo. Per la sua resa del dialetto si veda anche Caterina Briguglia, *El reto del dialecto: 'El Pasticciaccio' de Gadda al español, al inglés y al catalán*, «Sendebarr», XXII, 2011, pp. 137-158 e María Bayarri Rosello, Mercedes Cardona Pla, *Gadda traducido, Gadda traductor*, in *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción* (22-26 de febrero de 1994), a cura di Rafael Martín-Gaitero, Madrid, Editorial Complutense, pp. 251-256.

3.2 *La cognizione del dolore*

Sempre nel 1963, il 16 ottobre, Seix Barral inoltrò la richiesta per stampare la *Cognizione*⁶¹. La casa editrice allegava ancora una volta il romanzo italiano indicando solo il titolo della traduzione: *El conocimiento del dolor*. Il lettore don 7 terminò il suo *informe* il 12 novembre con un sintetico giudizio:

Se ambienta la narración en un país imaginario de Sudamérica, que el mismo autor hace coincidir, e invitar a reconocer, en la Lombardía. El tema el dolor y la soledad vividos por el protagonista. Como trasfondo la crítica de la sociedad milanese.

PROCEDE SU AUTORIZACIÓN.

Il giorno dopo il libro venne autorizzato. Tuttavia, in margine alla domanda appare un *diktat*, posto evidentemente da un alto funzionario: «Los libros presentados en italiano pertenecen a la editorial **Einaudi**» [sottolineato due volte in rosso]. Il nome di Einaudi dopo l'*affaire* dei *Canti della nuova resistenza spagnola* era un argomento molto forte per vietare un volume. La stessa sorte toccò anche ad un altro libro italiano presentato esattamente lo stesso giorno da Seix Barral: *Historia de Ferrara* di Bassani. La raccolta narrativa dell'autore ferrarese, nonostante approvata in prima istanza, dovette attendere, per un'identica menzione ad Einaudi, negli uffici dell'Amministrazione per quasi quattro anni prima di essere approvata⁶². Per il libro di Gadda il tempo di attesa fu minore. Non ci sono altri documenti che permettano di capire perché la situazione si sbloccò. Probabilmente fu l'affievolirsi del risentimento verso l'editore italiano a spingere l'Amministrazione a consentire la stampa. Ad ogni modo, il 12 marzo del 1965 Seix Barral depositò i tre esemplari previsti dal-

61 AGA, Sección de Cultura, expediente 5865-63, caja 21/14801.

62 AGA, Sección de Cultura, expediente 5866-63, caja 21/14801. Sulla censura nelle opere di Bassani si veda il mio *La ricezione della narrativa di Bassani nella Spagna franchista: traduzioni e censura* in corso di stampa.

la legge, indicando anche la modifica del titolo in *El aprendizaje del dolor*. Si includeva nella combattiva «Biblioteca Formentor», inaugurata nel 1960 sulla scia del fermento e il dinamismo degli omonimi incontri, divenendo la collana letteraria più militante in seno a Seix Barral⁶³.

Nel volume spagnolo si attribuisce la traduzione a Juan Ramón Masoliver e Joan Petit, anche se non è specificato come i due si siano divisi il lavoro. Petit, tra l'altro, morì il 15 gennaio del 1964 e non riuscì a vedere *El Aprendizaje* negli scaffali delle librerie⁶⁴.

4. Le nuove traduzioni

Barral riuscì quindi a stampare sia *Il Pasticciaccio* sia la *Cognizione*, anche se con un notevole ritardo rispetto alle sue intenzioni. Forse anche per questo, secondo Camps, Gadda perse in Spagna una parte della propria potenzialità rivoluzionaria, visto che era già considerato alla stregua di un classico e quindi «se le priva en gran medida de su carácter de escritor de actualidad y con propuesta innovadora en cuanto a la novela»⁶⁵.

63 «Nació para apoyar al realismo social y descongestionar de política y compromiso la Biblioteca Breve, protegida de esa forma de las contingencias histórico-políticas» (Jordi Gracia, Domingo Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, in *Historia de la literatura española*, ed. José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2011, vol.VII, p. 132).

64 Secondo Masoliver l'apporto di Petit nell'incremento del catalogo di Seix Barral fu addirittura superiore a quello di Barral (Laureano Bonet, *Joan Petit, el maestro oculto de la escuela de Barcelona (unos papeles inéditos)*, «Salina», XXI, noviembre 2007, pp. 187-210, p. 205, nota 1). Si veda questo studio anche per informazioni più precise sulla figura di Petit. Ricordiamo solo che tradusse diversi altri autori italiani, come Quarantotti-Gambini, Natalino Sapegno e Bassani (*Il Giardino dei Finzi Contini* uscì nel 1963 sempre per la «Biblioteca Formentor»).

65 Assumpta Camps, *Para un estudio crítico de la fortuna de Carlo Emilio Gadda en España*, in Eadem, *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, Barcelona, Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, 2014, pp. 151-156 (p. 153). La studiosa (che sviluppa il precedente *Per uno studio critico della for-*

All'inizio degli anni Settanta uscirono altre traduzioni: *Dos relatos y un ensayo* (Barcelona, Tusquets, 1970) e *La mecánica* (Barcelona, Barral, 1971). In misura ancora maggiore, nel nuovo decennio le due pubblicazioni rispondevano ad esigenze notevolmente diverse da quelle dei primi grandi romanzi: divulgare alcune opere «minori» di un autore consacrato. Secondo Manganaro – che si riferisce in particolare a *Dos relatos y un ensayo* – fu un fenomeno generalizzato in Europa:

un po' dappertutto d'altra parte, esistono tentativi, a volte anche timidi, di andare al di là di una richiesta sia del pubblico, sia della critica, da parte degli editori. Così, la Spagna si è avventata in una traduzione degli *Accoppiamenti giudiziosi* fin dal 1971 [sic]. [...] Ma l'operazione editoriale in questo caso riveste un senso preciso, quello cioè di pubblicare lavori brevi di Gadda, affinché l'approccio ne sia agevolato⁶⁶.

Era notevolmente cambiato anche il clima culturale. L'auspicata caduta del franchismo non si era realizzata, e nemmeno il rinnovamento culturale aveva avuto gli effetti sperati. Con la fine degli incontri formentoriani nel 1968 era, infine, svanito il «progetto di un'alleanza editoriale d'avanguardia promosso da Barral»⁶⁷.

C'era anche un'altra novità che riguardava il mercato librario in senso lato. Il regime aveva modificato il meccanismo della censura, anche se certamente in misura molto minore rispetto a quanto invocato da scrittori, editori e lettori. Nel 1966 entrò infatti in vigore la Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta, conosciuta come legge Fraga, dal ministro che la promosse⁶⁸. Più che l'apertura tanto pro-

tuna di Gadda in Spagna, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», Regular Issue 2, 2002) offre l'elenco delle traduzioni e relative ristampe di Gadda sia in spagnolo sia in catalano con l'analisi della loro diffusione.

66 Jean-Paul Manganaro, *La fortuna europea*, cit., p. 37.

67 María de las Nieves Muñiz e Muñiz, *Il canone del Novecento*, cit., p. 81.

68 Manuel Fraga Iribarne fu al vertice del Ministerio de Información y Turismo dal 1962 al 1969. La legge venne pubblicata nel Boletín Oficial del Estado 67, 19-III-1966, pp. 3310-3315. Sulle sue ripercussioni nel mondo edi-

clamata dalle fonti governative, la nuova legge si ridusse a leggeri cambiamenti, lasciando però inalterato l'organismo (che ora diventava, eufemisticamente, Servicio di Orientación Bibliográfica) e l'arbitrarietà dei suoi giudizi. Il cambiamento più rilevante era che la casa editrice poteva consegnare direttamente a deposito il libro. Tuttavia, questo non impediva che il Dipartimento potesse disporre di confiscare l'intera tiratura del libro. Spesso, allora, era consigliabile passare per la cosiddetta «consulta voluntaria», l'altra via che la legge concedeva e che non si differenziava dalla precedente normativa se non in dettagli quasi solo terminologici.

L'*expediente* di *Dos relatos y un ensayo* non è presente nel catalogo dell'AGA; probabilmente è andato perduto o è stato mal collocato e risulta attualmente disperso. Il volume, tuttavia, reca nella pagina delle informazioni legali il numero del deposito (B.36233-1970) che indica che venne consegnato agli uffici dell'Amministrazione. La versione spagnola è del catalano Francesc Serra i Cantarell, traduttore più versato alla saggistica e meno immerso di Masoliver nel movimento letterario del tempo⁶⁹.

Barral, intanto, era uscito dalla casa editrice di famiglia e aveva fondato la Barral Editores. Con la nuova società continuò a volgere lo sguardo verso l'Italia, stampando autori come Ripellino, Vittorini, Bassani, Basaglia, Fubini e appunto, come si diceva, *La mecánica* di Gadda⁷⁰. Ancora una volta si dimostrò interessato alle

toriale esiste una vasta bibliografia; ricordiamo, tra gli altri, Javier Muñoz Sorro, «Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de prensa e imprenta, 1966-1976», en *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, a cura di Eduardo Ruiz Bautista, Cenero-Gijón-Asturias, Trea, 2008, pp. 111-142 e Georgina Cisqueña, José Luis Erviti, José A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002, soprattutto pp. 25-29.

69 Tra le sue traduzioni dall'italiano ricordiamo *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan* di Paolo Caruso (1969), *Arquitectura como «mass médium»* di Renato De Fusco (1970), il fortunato *La estructura ausente* di Umberto Eco (1972), *Diseño y comunicación visual* di Bruno Munari (1978) e *El arte y la ciudad antigua* di Leonardo Benevolo (1982).

70 Si veda Francesco Luti, *Carlos Barral e l'Italia*, cit., pp. 16-17.

novità editoriali: la richiesta per la traduzione spagnola è infatti molto vicina alla data di uscita del romanzo, pubblicato nel febbraio del 1970 da Garzanti. Il 15 gennaio dell'anno successivo, Barral fece la richiesta di deposito, nonostante allegasse solo l'edizione italiana e non la traduzione come richiesto⁷¹. Il romanzo venne autorizzato senza problemi dal *lector* don 11. La calligrafia lascia intendere senza possibili dubbi che è lo stesso censore che nel 1961 proibì il *Pasticciaccio*. Nel suo *informe*, firmato il 21 gennaio, si legge:

[...] el autor describe en forma de narración, la vida social en Italia, en víspera de la primera guerra mundial. Pasa revista, –con muchas apreciaciones personales, – la neutralidad de la burguesía en el norte de país, la vida de la clase trabajadora, y el comportamiento de los potentados. En la obra, no hay ningún personaje principal, –y el título que no tiene relación con el contenido, se debe al hecho que un joven de la burguesía entra como mecánico en una fábrica para no ir a la guerra. Es el típico emboscado de la clase acaudalada. Todo el contenido se reduce en describir el ambiente que reinaba en la [sic] clases sociales, en la ciudad de Milán, entre los años 1909 y 1918, –
– PUEDE AUTORIZARSE. –

Nonostante il disprezzo per il personaggio di Franco Velaschi, («el típico emboscado de la clase acaudalada»), qualche sospetto sul pensiero dell'autore riguardo ai fatti narrati («con muchas apreciaciones personales») e un giudizio critico sull'opera («todo el contenido se reduce en describir el ambiente»), il lettore propose l'autorizzazione del romanzo. Il giorno dopo la decisione venne ufficializzata; il 13 settembre Barral consegnò la traduzione, eseguita nuovamente da Serra i Cantarell.

71 AGA, Sección de Cultura, expediente 401-71, caja 73/00514.

Conclusioni

Questo percorso ha mostrato innanzitutto come la fortuna di Gadda in Spagna sia legata esclusivamente al movimento editoriale e letterario barcellonaese⁷². Tutti i volumi vennero stampati nella *ciudad condal*, e tre su quattro ad opera della casa editrice di Carlos Barral. Non pare eccessivo, allora, affermare che la penetrazione del romanziere si debba quasi esclusivamente all'interessamento personale dell'editore catalano e del suo gruppo. Si tratta però di un *corpus* ridotto da tutti i punti di vista, a partire dalla quantità (quattro libri) e l'arco temporale, che copre solo sei anni, dal 1965 al 1971⁷³. La fine della dittatura, tra l'altro, non ha modificato la situazione, se escludiamo l'aggiunta di due capitoli all'edizione del 1989 di *El aprendizaje del dolor*. Limitato è anche il numero dei traduttori, solo due: Juan Ramón Masoliver (in un caso con la collaborazione di Joan Petit) e Francesc Serra Cantarell.

Possono essere varie le ragioni di questa circoscritta diffusione. Innanzitutto, va considerato il problema – comune ad ogni lingua – che comporta uno scrittore considerato per eccellenza «intraducibile». La prosa «espressionista» di Gadda accoglie, infatti, varietà diatopiche e diastratiche dell'italiano, e mescola arcaismi, latinismi e forestierismi, configurando un caos linguistico che aspira a riflettere un mondo privo di ordine. Tale *pastiche* non può essere riprodotto in una lingua diversa da quella italiana mantenendo inalterati effetti e connotazioni. Inoltre, proprio in virtù di queste peculiarità, Gadda rappresentava un *unicum* non incasellabile all'interno di una corrente letteraria, e per questo difficilmente poteva acclimatarsi in un nuovo sistema culturale, per un

72 Il ruolo dell'editoria catalana per le traduzioni letterarie italiane novecentesche è stato sottolineato più volte da Assumpta Camps, che oltre a Gadda ha studiato, per esempio, la ricezione di Buzzati (*Traducción y recepción*, cit., pp. 156-164) o Sciascia (*Una fortuna contrastata: Leonardo Sciascia in Spagna*, «RSEL», I, 2003, pp. 23-28).

73 Una conclusione già avanzata da Assumpta Camps, *Para un estudio crítico*, cit., pp. 154-158.

pubblico con canoni ed abitudini letterarie distinte. Per quanto riguarda la Spagna c'era un ulteriore ostacolo. Negli anni Sessanta la letteratura italiana contemporanea era quasi esclusivamente identificata con il neorealismo, un'etichetta che poteva garantire immediata riconoscibilità e la conseguente buona accoglienza commerciale. L'estraneità di Gadda a tale prolifica corrente ne impediva, al contrario, una precisa collocazione nel mercato⁷⁴. Secondo Camps, infine, un romanziere sperimentale italiano era ancora visto come un'eccezione, perché per la narrativa di avanguardia l'editoria spagnola (escludendo, ovviamente, Barral) guardava soprattutto agli autori di lingua francese e inglese⁷⁵.

Viste queste premesse, comprendiamo meglio perché il *Pasticciaccio* uscì per la «Biblioteca Breve» e la *Cognizione* per la «Biblioteca Formentor»: due collezioni volontariamente indirizzate ad una minoranza scelta. Entrambi i romanzi, come si legge nelle richieste inviate al Servicio, ebbero una tiratura standard per l'epoca (4000 copie), ma un prezzo notevolmente alto: «cien pesetas aproximadamente». Edizioni che nascevano, quindi, senza l'ambizione di raggiungere un pubblico di massa. Lo stesso vale per la *Mecánica*, di cui vennero stampati 4000 esemplari da vendere ad una cifra ancora più elevata di 130 pesetas. Infine, anche *Dos relatos y un ensayo* si rivolgeva ad una piccola nicchia di lettori selezionati, come conferma il nome della collana in cui il volume venne incluso: «Cuadernos marginales»⁷⁶. Per queste ragioni, secondo Muñoz, Gadda rientra nella schiera di quegli autori italiani (al pari di altri «classici» come Leopardi, Manzoni, Verga, Pascoli o Svevo) tradotti in Spagna «ma poco letti, poco pensati e quasi mai citati»⁷⁷.

74 In proposito si veda María de las Nieves Muñoz Muñoz, *La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna (Alcune riflessioni critiche)*, «Anuario de Estudios Filológicos», XIII, 1990, pp. 245-254. A suo giudizio dopo «il silenzio perplesso intorno alla letteratura post dannunziana» furono due grandi movimenti italiani «dai tratti molto marcati» a riscuotere l'attenzione di pubblico ed editori spagnoli: «l'Ermetismo prima ed il Neorealismo poi» (p. 249).

75 Assumpta Camps, *Para un estudio crítico*, cit., p. 151.

76 *Ibidem*, p. 153.

77 María de las Nieves Muñoz Muñoz, *La ricezione*, cit., p. 250.

La sua ricezione fu legata, in definitiva, ad una dimensione elitaria, e i romanzi gaddiani vennero salutati con entusiasmo quasi esclusivamente dai circoli intellettuali e dalla critica settoriale⁷⁸. Raccolse maggiori consensi tra i romanzieri che cercavano una via di rinnovamento formale, come, appunto, i membri della *Escuela de Barcelona*. In questo senso, probabilmente, vanno intese le parole di un altro autore *barraliano* e innovativo come Juan Marsé, che in un'intervista dichiarò:

Yo recuerdo otras novelas italianas de la época que tuvieron mucha más repercusión. Recuerdo sobre todo la novela de Carlo Emilio Gadda, [...] *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, que tuvo mucha audiencia y difusión. No, yo creo que no se le llegó a mitificar. Se le respetó y admiró mucho, pero como una cosa singular⁷⁹.

In conclusione, Barral ritenne fondamentale la divulgazione di Gadda nonostante fosse conscio che i romanzi del «lombardo di Roma» non avrebbero garantito un successo commerciale. Le difficoltà erano enormi da tutti i punti di vista. Erano romanzi atipici e complicati e, inoltre, «problematici» per ragioni traduttive, di difficile inserimento nel panorama editoriale nazionale e osteggiati dalla censura, sia per la presenza di passaggi «amoralì» sia per il vincolo con Einaudi.

Nonostante tutto ciò, le date di uscita dei due romanzi maggiori dimostrano che Barral cercò di competere con gli altri gran-

78 Così, per esempio, Antonio Blanch scriveva in una recensione all'indomani dell'uscita dell'*Aprendizaje*: «La reciente traducción castellana de esta obra merece señalarse como un acontecimiento» («Reseña de literatura, arte y espectáculos», II, 1965, pp. 105-107).

79 Citato in Eugenio Asensio Solaz, *La presencia de Pavese en los narradores del medio siglo*. Tesis doctoral, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1997, p. 304. Marsé aveva pubblicato un romanzo di rottura come *Últimas tardes con Teresa*, per «Biblioteca Breve», proprio nel 1965. Anche Montalbán fu affascinato da Gadda, tanto che lo lesse in italiano ancora prima che venisse tradotto (Manuel Vázquez Montalbán, *El escriba sentado*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 146).

di editori europei, evitando quell'arretratezza che troppo spesso aveva caratterizzato le sorti della letteratura straniera in Spagna. Il *Pasticciaccio* era stato tradotto nel 1961 in tedesco (la prima traduzione in assoluto di Gadda), quindi in serbo croato (1962) e francese (1963)⁸⁰. La versione spagnola uscì immediatamente dopo queste, precedendo, per esempio, quella inglese del 1966. Della *Cognizione del dolore* solo le traduzioni olandese e tedesca (1964) videro la luce prima di quella spagnola, mentre furono successive sia l'inglese (1969) sia la francese (1974), probabilmente effetto anche dell'opposizione delle due delegazioni durante gli incontri formentoriani del 1963. Le traduzioni di Seix Barral assumono un valore ancora maggiore se si pensa che furono notevolmente ritardate del sistema censorio. I documenti conservati all'AGA dimostrano, infatti, che la richiesta di stampa della traduzione del *Pasticciaccio* è datata 1961, e quella della *Cognizione* 1963.

La tenacia e l'urgenza dell'editore catalano si spiegano perché, ai suoi occhi, Gadda si inquadra in un progetto di vasta portata, in quella ricerca dell'eccellenza che avrebbe condotto alla costruzione di una cultura democratica nel proprio paese. I suoi romanzi facevano parte di una lotta al franchismo che non poteva essere combattuta con un attacco frontale, con opere marcatamente politiche, ma che mirava a sgretolare i tabù della cultura ufficiale e la regressione estetica e linguistica della Spagna postbellica. Per questa battaglia era necessario un soffio di aria nuova nel panorama letterario spagnolo, e spesso fu Einaudi a fornirgli le armi. Una di queste fu, appunto, Gadda.

80 Per dati più approfonditi cfr. Jean-Paul Manganaro, *La fortuna europea*, cit. Il critico afferma che né in Francia né in Germania il romanzo ebbe un successo di pubblico. Nel primo caso, in particolare, «benché notato da buona parte della stampa letteraria, il *Pasticciaccio* non riceve quel consenso esteriorizzato da parte di personalità letterarie di spicco che avrebbe pur meritato» (p. 33). Sulle vicissitudini della traduzione francese – che Gadda controllò di persona, rimanendone soddisfatto – si veda anche Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, *Se mi vede Cecchi*, cit., pp. 121-124).

Silenzi contigui e lezione di Spagna

Nancy De Benedetto

Herramientas e dati

Questo intervento si colloca nel solco di una ricerca intrapresa qualche anno fa, sulla ricezione della Spagna in Italia nella prima parte del secolo scorso, nella prospettiva della catalogazione e dell'analisi quantitativa della letteratura tradotta in volume¹. L'obiettivo era poter descrivere la presenza di traduzioni di lingua spagnola in un periodo, compreso tra gli anni trenta e quaranta, in cui si definiscono le relazioni di egemonia culturale tra i paesi occidentali e i conseguenti rispettivi rapporti di forza nel mercato editoriale. In quella forza, basata sulla capacità di esportare letteratura, l'Italia, come la Spagna si configurano nella prima metà del

- 1 Nancy De Benedetto, *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012. Il volumetto conteneva le riflessioni scaturite dalle osservazioni dei titoli tradotti catalogati nel Clecsi (www.clecsi.uniba.it) che all'epoca arrivava all'anno 1945. Lo stesso catalogo telematico, ideato e gestito con Ines Ravasini, ha nel frattempo più che duplicato il numero dei titoli originali perché si è esteso ai titoli pubblicati durante tutto il Novecento ed arriva attualmente ad un totale di circa 1400. Non contiene ancora i titoli di letteratura ispanoamericana, che stiamo introducendo, in una fase, quella attuale, di complicato aggiornamento. I dati immessi successivi al 1945 non sono ancora stati analizzati criticamente ma si distribuiscono in un quadro complessivo che quantitativamente corrisponde grosso modo a quello di ambito socio letterario delineato da Johan Heilbron, «Towards a Sociology of Translation. Book Translation as a Cultural World-System», *European Journal of Social Theory*, 2 (4), 1999, pp. 429-444.

secolo scorso come aree linguistiche di minore centralità rispetto all'area inglese, che iniziava ad inglobare in quegli anni gli scrittori nordamericani, a quella francese, tradizionalmente la più forte, a quella tedesca. La capacità di importare letteratura tradotta è inversamente proporzionale a quella di esportarne, per cui il volume di opere tradotte in italiano è maggiore in termini assoluti rispetto all'area linguistica inglese, francese o tedesca. Il momento è quello in cui l'editoria assume in Italia i connotati di industria moderna e di settore di punta dell'economia, provenendo da una tradizione tipografica artigianale limitata nei numeri della produzione alle esigenze di una società in cui il numero di lettori era molto ridotto. Da allora l'Italia è un paese che più o meno costantemente stampa cifre molto alte di traduzioni rispetto al totale della letteratura pubblicata; si segnala il primato della provenienza dei testi è dall'area anglo-americana che era andato deli-neandosi tra gli anni trenta e quaranta, quando appunto si configura il profilo dell'equilibrio tra culture che durerà fino alla fine del Novecento².

Le percentuali di traduzioni sono sempre state molto alte in Italia rispetto a paesi anche più grandi e più influenti nel mercato internazionale delle lettere e questo è dovuto alla posizione di paese semiperiferico. L'Italia delle traduzioni, quella del famoso decennio – gli anni Trenta – era il paese dove si traduceva il volume maggiore di letteratura straniera grazie anche a una politica di regime applicata con criteri spesso e fortunatamente abbastanza incoerenti. Le cifre di letteratura spagnola tradotta, confrontate con le altre letterature presenti in maniera più importante nel mercato editoriale italiano, restituivano i connotati di una relativa marginalità fino agli anni quaranta. Ma oltre i numeri e le postazioni, nel mercato europeo delle lettere si vinceva-

2 A quegli anni si rifà lo studio su cui torneremo di Christopher Rundle che, elaborando i dati ricavati dall'*Index Translationum* e dai cataloghi bibliografici nazionali, osserva in Italia sia lo scavalco dell'inglese sul francese sia il primato dell'Italia come paese europeo in cui si traduce il maggior numero di opere letterarie rispetto agli altri. Cfr. in Nancy De Benedetto, *op. cit.*, p. 48.

no dei tratti di secondarietà culturale perchè fino agli anni quaranta la letteratura spagnola, pur essendo complessivamente tradotta, rientra molto poco nella ricerca di innovazione culturale che si impennò dapprima sulla letteratura di lingua francese e poi su quella inglese.

I risultati dell'indagine fatta sulla letteratura in volume trovano riscontro anche nelle presenze che si registrano nelle riviste letterarie e culturali, terreno sul quale spostiamo ora l'attenzione seguendo le catalogazioni parziali svolte sulle letterature straniere presenti nelle riviste italiane in forma di traduzioni, recensioni e interventi critici. La ricerca più utile è quella coordinata e conclusa qualche anno fa da Edoardo Esposito, pubblicata in cartaceo e dunque facilmente consultabile, ricopre il periodo compreso tra le due guerre mondiali e si rifa a un numero di riviste significativo ma non elevato, ventuno, tra le più importanti³. Lo spoglio riporta i dati di traduzioni, recensioni e interventi critici di vario tipo e in senso lato di tutto quel che rientra nella ricezione delle letterature straniere divise per area geografica e non linguistica: gli ispanoamericani, per intenderci, non sono insieme agli spagnoli.

Abbiamo poi lo spoglio che più sistematicamente si propone di indicizzare gli interventi sulle letterature straniere, il data base *Iride '900*, dell'università Cattolica di Milano coordinato da Giorgio Baroni, Paola Ponti e altri. Purtroppo il catalogo online, che raccoglie i dati contenuti in ben 122 riviste della prima metà del Novecento, non è consultabile perché è in aggiornamento, dunque relativamente alla letteratura spagnola potrò riportare solo i contenuti della breve notizia che Giorgio Baroni dà in un'analisi del 2012 che tiene conto degli interventi compresi tra il 1940 e il 1950⁴. La divisione è questa volta operata sulle lingue e non sui paesi per cui l'area spagnola contiene anche la letteratura ispa-

3 *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre deux guerres*, a cura di Edoardo Esposito, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, vol. I.

4 Giorgio Baroni, *La ricezione della letteratura spagnola in alcune riviste italiane della prima metà del Novecento*, in *La traducción en las relaciones italo-españolas*, a cura di Assumpta Camps, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 55-74.

noamericana e quelle dell'area peninsulare di lingua catalana (nel decennio di cui si parla i titoli tradotti di letteratura galiziana e basca sono praticamente inesistenti). Nell'analisi di Baroni i dati relativi alla letteratura di lingua spagnola consegnano ancora una volta un'area minoritaria rispetto ad altre; il corpus, costituito da interventi sulla letteratura di area ispanica, comprende in totale la cifra eloquentemente simbolica di 1492 entrate, che risulta essere piuttosto ridotta rispetto alle letterature rappresentate in maniera più incisiva in cui ben altri sono i numeri dei 'pezzi':

Un'analogha ricerca condotta alla stessa data [2004] sulla letteratura inglese (comprensiva anche dell'irlandese) dava 4150; sulla letteratura tedesca (comprendente anche l'austriaca) 5660; sulla francese 9050; il che conferma che all'epoca, considerata nel suo insieme, la supremazia culturale del francese, almeno in Italia, era ancora solida, con l'inglese collocato appena al terzo posto. Ma significa anche che la letteratura spagnola seguiva a notevole distanza.⁵

- 5 Idem, p. 60. Baroni si cura di considerare gli irlandesi nell'area della letteratura inglese ma non vi include i nordamericani che dagli anni trenta in poi iniziano a determinare una egemonia culturale ed editoriale molto duratura in Europa. Ancora sulla letteratura in rivista più chiare sono le osservazioni di Esposito: «Rapportata all'insieme degli interventi relativi alle letterature straniere che il nostro corpus documenta, la letteratura francese rappresenta da sola più di 2 / 4 del totale, e in tutte le testate i suoi autori [...] appaiono seguiti costantemente e attentamente, benché insidiati da presso, soprattutto con il passaggio dagli anni venti agli anni trenta, da quelli di lingua inglese. Quest'ultima compagine appare incrementata in particolare dalla componente anglo-americana [...] Certo, inglesi e americani restano complessivamente al di sotto della percentuale indicata, ma crescono rapidamente, tanto che, proporzionalmente, si potrebbe parlare a un certo punto di un vero e proprio sorpasso, soprattutto in riviste come «Letteratura», «Meridiano di Roma», «Primato» (Cfr. Edoardo Esposito, *op. cit.*, p. 12). Dalla comparazione della letteratura tradotta in volume il cosiddetto sorpasso della letteratura di lingua inglese sulla francese si realizza negli anni trenta (cfr. Christopher Rundle, in Nancy De Benedetto, *op. cit.*, p. 36).

Un'altra banca di dati di interesse indubbio e consultabile è Circe, piattaforma dell'Università di Trento, che ha ambizioni monumentali perché raccoglie a sua volta un numero di riviste novecentesche molto elevato, sia italiane che europee, che non coincidono con quelle di *Iride '900*; lo stato di avanzamento del progetto non è uniforme, ma tuttavia ho potuto utilmente rifarmi alle indicizzazioni delle riviste che ho consultato per questo contributo.

Quel che interessa chiarire qui è che gli strumenti di cui si sta parlando sono utili in un ambito di ricerca ben determinato che va dalla comparazione tra le letterature straniere allo studio delle traduzioni⁶. Tornando dunque alla possibilità di comparare la letteratura spagnola e le altre letterature straniere, fino agli anni cinquanta riusciamo pure a riscontrare delle corrispondenze sulla consistenza delle presenze, intuite per altro negli studi critici di ispanistica: l'osservazione della ricezione della letteratura spagnola in Italia, dal punto di vista quantitativo, basandoci sui dati e le considerazioni relative alle presenze in rivista, conferma la marginalità osservata nell'analisi comparativa svolta sui titoli del Clecsi a proposito della letteratura pubblicata in volume.

Le conclusioni dell'indagine svolta da Esposito, confermano infatti la posizione semiperiferica e «complessivamente scarsa, [del]l'attenzione [riservata] alla letteratura spagnola, dove gli autori via via presentati sembrano fatti oggetto solo sporadicamente di vero interesse; a parte qualche raro caso»⁷. Così anche il contributo critico di Baroni, di cui però non è possibile consultare il data base, rileva, oltre la comparazione numerica, una continuità tra il

6 Tuttavia bisogna constatare, alla luce di una prospettiva cronologica che permette di fare qualche affermazione e dell'esperienza acquisita nella compilazione del Clecsi, che i limiti che queste *herramientas* progettate alla fine degli anni novanta presentano sono di tipo tecnologico perché tutti i data base di cui stiamo parlando comportano difficoltà di gestione insite nell'invecchiamento dei sistemi operativi delle sedi ospitanti e della concezione stessa della catalogazione. Gli aggiornamenti sono lenti e le piattaforme universitarie poco adatte alla conservazione della vitalità dei cataloghi.

7 Cfr. Edoardo Esposito, *Introduzione*, in *Le letterature straniere*, cit., pp. 12-13.

decennio analizzato e i decenni precedenti, relativamente ad autori e opere. Sulla seconda parte del secolo non esistono contributi sistematici che partano da catalogazioni generaliste come quelle citate finora, tranne un censimento parziale della narrativa in volume⁸ e la pubblicazione della seconda parte del Clecsi che tuttavia ancora non è stata analizzata. Lo spoglio delle riviste invece, resta tutto da fare, mentre più avanzato è il lavoro su alcuni dei più importanti archivi, che rappresentano l'altra grande fonte di catalogazione finalizzata allo studio della ricezione e della divulgazione delle opere tradotte.

Cambio di prospettiva

In attesa di future compilazioni, tuttavia, si può comunque approfondire il lavoro critico partendo da obiettivi limitati e arricchendo gradualmente la bibliografia esistente; è quel che ci proponiamo in questo breve contributo, dove aggiungeremo un piccolo spoglio, quello de «Il Politecnico» di Vittorini, ritornando alla temperie in cui nacque dell'immediato secondo dopoguerra mondiale. Certamente, volendo tracciare delle coordinate della Spagna di quel periodo, dovremo spostare l'attenzione su dati qualitativi partendo pure dall'osservazione dei numeri forniti dai cataloghi citati e incrociando i dati. Quel che si rileva in prima battuta è la percezione condivisa che non è la rilevanza quantitativa che farà cambiare il peso dell'importanza della Spagna, ma il valore che assunsero autori e opere tradotte. Tra la fine degli anni Trenta e la prima parte del decennio successivo si iniziarono infatti a importare opere e autori che rappresentavano una poetica del presente immediatamente condivisibile nell'orizzonte culturale italiano⁹. Il periodo è mol-

8 Nuria PérezVicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Studio Alfa, 2006.

9 Cfr. Nancy De Benedetto, *Introduzione a Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, a cura di Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2015, pp. 8-9.

to interessante perché nell'ambito delle traduzioni si riflettono diverse possibilità di interpretare la Spagna secondo i valori attribuite da un polo di diffusione conservativo e maggioritario e uno innovativo e minoritario che andranno invertendo man mano la propria capacità di determinare l'importanza del ruolo della letteratura spagnola nell'ambito della cultura nazionale.

Se consideriamo la prosa pubblicata in volume, si osservano le promozioni di un fronte piuttosto istituzionale dell'editoria legata a filo doppio alla propaganda ministeriale in una serie di volumi che rappresentavano la storia contemporanea di Spagna a senso più o meno unico¹⁰. In ambito letterario il quadro non è tanto uniforme e monolitico come quello della saggistica storica e tuttavia emanazione di questo fronte culturale è sicuramente la letteratura diremmo tradizionale e conservatrice che nasceva dall'esigenza di pubblicazioni innocue, di intrattenimento e di ampio potenziale divulgativo tra cui per esempio si annoverano le traduzioni suggerite da Carlo Boselli e Lucio Ambruzzi di Palacio Valdés, Blasco Ibáñez (ancora), Valera, le riduzioni del *Don Quijote*. Accanto a queste traduzioni tuttavia ve ne erano altre che in un ambito di divulgazione intermedio disegnavano il segmento più evoluto della letteratura spagnola che connetteva Unamuno e i novantottisti alle avanguardie storiche a Gómez de la Serna, a Pérez de Ayala¹¹. La percezione di svolta si avverte tuttavia

10 Riportiamo qualcuno dei titoli più significativi da questo punto di vista: Joaquín Arrarás, *Il generalissimo Franco*, Milano, Bompiani, 1937 (trad. Cesare Giardini); Eduardo Aunós, *Scoperta della Spagna contemporanea*, Roma, Ist. Naz. Di Cultura, 1940 (trad. Domenico Maria De Meis); Luis Carreras, *Spagna. Processo alla rivoluzione*, Milano, Ist. Di Propaganda Libreria, 1939 (trad. Cesco Vian); Juan Castrillo Santos, *I distruttori della Spagna*, Milano, Sonzogno, 1937 (trad. Enzo Gemignani); Francisco Franco Bahamonde, *Parole del Caudillo. Discorsi, allocuzioni e proclami, messaggi, dichiarazioni alla stampa del generalissimo Franco dall'aprile 1937 al settembre 1939*, Firenze, Le Monnier, 1940 (trad. Ferdinando Loffredo).

11 Si veda in proposito Maria Grazia Profeti, *Il Lorca di Carlo Bo*, in *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 87.

solo attraverso le opere che rappresenteranno il futuro culturale e della Spagna in esilio e dell'Italia rinascende. Precisamente mi riferisco alle *Poesie* di Federico García Lorca tradotte da Carlo Bo per Guanda nel 1940 e a due antologie, pubblicate da Bompiani l'anno dopo, una di teatro spagnolo a cura di Elio Vittorini, una di racconti e romanzi a cura dello stesso Carlo Bo. Questi volumi registrano la ricerca di contemporaneità che pur non facendo capo alle operazioni della stampa sponsorizzata dal regime, aveva trovato i propri spazi editoriali annunciandosi precocemente in rivista. I prodotti letterari che rappresentarono questa svolta sono stati ben studiati e si osservano a partire dal profilo della nuova lirica spagnola tracciato da Angelo Marcori, dalla prima ricezione di Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e García Lorca¹².

È su questi poeti, importati in Italia tra la fine degli anni trenta e il decennio successivo che si impernia infatti il cambiamento dell'importanza della letteratura spagnola in Italia, perché, soprattutto, le motivazioni letterarie trovarono immediatamente riscontro nelle tensioni di fondo che animavano la temperie storico culturale degli anni che segnarono l'auge e la fine del fascismo. In questa temperie la morte di García Lorca e le vicende della guerra civile ebbero un impatto che travalicò di gran lunga l'ambito letterario¹³.

12 *Poesia spagnola contemporanea*, «Letteratura», I, 2 aprile 1937, pp. 124-138. Già prima di questo saggio Marcori aveva presentato una breve rassegna, *Poeti nuovi di Spagna*, in «Rassegna Nazionale», vol III, novembre 1930, pp. 171-182, seguito nel 1932 da un tentativo di Ezio Levi, *Poesia spagnola contemporanea*, «Il Marzocco», n. 45, 6 novembre 1932. All'articolo di Marcori seguirono ben presto le prime traduzioni in rivista di García Lorca, Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, ad opera di Carlo Bo prevalentemente ma anche di un giovane Oreste Macrì e di traduttori importanti che però avrebbero presto scelto di dedicarsi ad altre aree linguistiche come Leone Traverso, Roberto Rebora e Luigi Panarese. Le riviste che ospitarono le traduzioni furono soprattutto «Letteratura», «Corrente», «Prospettiva», ma rimando a E. Esposito, op cit, pp. 198-201, e a Laura Dolfi, *Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca*, in *Federico García Lorca e il suo tempo*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, pp. 459-465.

13 Tra i contributi catalografici rimando alla bibliografia della prima ricezione lorchiana, significativa del cambio *de talante* che si registra in Italia tra gli anni trenta e immediatamente dopo la caduta del fascismo verso l'opera e il

Carlo Bo e Elio Vittorini

Il titolo di questo volume comprende un termine, il silenzio, che è storicamente molto significativo nella descrizione tradizionale dei rapporti tra Italia e Spagna, e che allude innanzitutto all'epoca del regime franchista, durato oltre ogni limite concesso all'anacronismo in territorio europeo. Un silenzio totale se riferito agli organi di stampa e di libera espressione del pensiero in patria, che si trasformò in libera e potente voce nell'Occidente europeo e americano. L'imposizione del silenzio spagnolo si innestò sugli anni più neri di un silenzio italiano degenerato con le leggi razziali in un universale nazista che finì all'indomani della Seconda guerra mondiale. La contiguità di guerre e regimi fu un periodo di rilevante svolta, dove la fine della guerra civile e l'inizio del silenzio dell'interminabile quarantennio spagnolo coincise con il silenzio degli ultimi anni di ventennio: in quei pochi, cruciali anni, si verificò un cambio di prospettiva culturale di segno radicalmente opposto nei due paesi. Certamente le vicende della guerra civile determinarono la qualità dell'impatto della Spagna in Italia che il nostro ventennio aveva perpetuato in una percezione *encantadora*, romantica e arretrata. In pochissimi anni tale percezione si sarebbe trasformata in possibilità di poesia e dissidenza, quando la guerra civile (e poi il franchismo) sovvertì il pensiero unico e chiuso del regime italiano per piantare i germogli delle prime possibilità di alternativa antifascista.

Il nuovo rapporto tra politica e cultura innescata dalla guerra civile «per molti giovani rappresentò la traumatica ma efficace smentita delle illusioni nutrite sul conto del fascismo», come afferma Raffaella Rodondi nel commento a *La poesia di Lorca* di

destino del poeta andaluso e probabilmente verso l'intera letteratura spagnola: *Considerazioni sulla prima fortuna di Federico García Lorca in Italia (al 1946)*, in *Federico García Lorca e il suo tempo*, cit., pp. 415-465. Di recente pubblicazione è il prezioso e lungo epistolario tra Vittorio Bodini e Oreste Macrì: *"In quella turbata trasparenza". Un epistolario. 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2016.

Elio Vittorini¹⁴. Vittorini stesso testimoniò tra i primi, quel che ri-corderà in un suo scritto tardo, che la guerra civile svolse una profonda presa di coscienza che si condensò in una prima ma decisiva chiarezza antifascista¹⁵:

intorno a questo fatto politico era intervenuta la partecipazione di forze culturali europee e americane, come Hemingway, Picasso e altri, in Italia ancora poco note, e che proprio in quell'occasione prendevano sapore di novità culturale. Di qui l'interesse per la cultura europea si allargò e rinnovò. La fucilazione del Lorca, a esempio, portò alla scoperta di un mondo culturale spagnolo che si riteneva fermo a De Unamuno, così si andò da Machado a Jiménez. Le ragioni dell'antifascismo venivano ad arricchirsi per cui si vedeva la necessità della lotta contro il fascismo non solo in nome della classe operaia, ma anche in nome del cubismo, anche in nome del rinnovamento della narrativa portato da Hemingway, anche in nome della poesia e della nuova musica.¹⁶

Tale dirompente effetto di svolta e germinazione, narrata da Leonardo Sciascia come vera e propria educazione politica del protagonista dell'*Antimonio* – «Fino all'arrivo in Spagna non capivo niente di fascismo, per me era come se non ci fosse»¹⁷ – fu riconosciuta unanimemente anche da personalità diverse, come Carlo Bo, che nei decenni successivi, non avrebbe aderito all'ideologizzazione marxista di cui Vittorini e Sciascia furono protagonisti.

14 Cfr. *Elio Vittorini, Letteratura, Arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 190.

15 Sul ruolo di contrasto che esercitò la sorte del poeta granadino in Italia, tra adesione alla propaganda fascista e resistenza, si veda Laura Dolfi, *Agosto 1936: silenzio e mistificazione in Federico García Lorca e il suo tempo*, cit., p. 357.

16 *Elio Vittorini, Letteratura, Arte, società*, cit., p. 190.

17 Leonardo Sciascia, *Gli zii di Sicilia*, Roma Adelphi, 1992, p. 192. Il racconto *L'antimonio* fu pubblicato per la prima volta nel 1958 nella rivista «Tempo presente» fondata da Silone e Chiaromonte. Si veda: *Bodini-Sciascia. Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura Fabio Moliterni, Nardò, Besa, p. 146.

Vittorini molto precocemente aveva legato i fatti della storia con la vicenda di Lorca e aveva intuito la forza rivoluzionaria della sua poesia e del teatro, mentre molto lontano dall'assumere una posizione critica che esulasse dal valore intrinseco alla poesia rimase sempre Carlo Bo. In un omaggio degli anni Sessanta al geniale scrittore siciliano ammetterà la propria posizione di retroguardia, oltre il valore indiscusso che quegli ebbe nella mediazione tra la poesia spagnola in Italia: «Io avevo tradotto due o tre poesie di Lorca, le avevo tradotte da letterato, non essendo informato della situazione reale della Spagna e della posizione che aveva assunto Lorca»¹⁸. Sin dall'inizio si delineò una divergenza di opinioni sul ruolo della letteratura che nei decenni successivi alla liberazione avrebbe costituito veri e propri fronti contrapposti da cui la militanza fu concepita come impegno materialista, nel caso di Vittorini, o astratto e religioso nel caso di Carlo Bo. Quest'ultimo condivise senz'altro la necessità di sviluppo culturale dell'Italia e il senso di responsabilità collettiva, ma opponendo sempre alla continuità tra funzione letteraria e politica un ruolo esclusivamente spirituale della missione letteraria. Così dunque nella raccolta di saggi composta tra il 1945 e il 1954 che sarebbe poi diventata lo *Scandalo della speranza*, dichiarerà i termini della sostanza del proprio spirito di partecipazione:

È chiaro che alla fine del conflitto era nata in tutti la sensazione che fosse necessario combattere con le armi dello spirito la parte della materia brutta che aveva fino a quel momento dominato le nostre vite: specialmente per noi italiani, uscire dalla guerra, uscire dalla dittatura doveva significare questa restituzione di primato allo spirito.¹⁹

18 Ivi, p. 191. Per una maggiore completezza di visione, si vedano le successive affermazioni di Carlo Bo, che tuttavia, pur nella diversità, si rifanno allo stesso valore storico di rottura causato dalla guerra civile. Si veda oltre l'intervento, anche la bibliografia, non scarna, per ricostruire i rapporti tra le due penisole prima e dopo la guerra civile, di Maria Grazia Profeti, *op. cit.*, pp. 88-89.

19 Carlo Bo, in *Scandalo della speranza*, recensione di Fausto Curi, «Il Verri», 4, anno I, 1957, p. 111.

Dove la questione, posta in termini strettamente umanistici, trovava soluzione in una forte fede di riscatto spirituale e cattolico:

tutti finimmo per credere che una vigilanza continua, una misura di osservazione profonda avrebbe potuto salvarci da una nuova caduta e da nuovi errori: personalmente protestammo la necessità di riprendere un modo pieno di partecipazione che per l'appunto rendesse attivi i sentimenti di pietà e di giustizia.²⁰

Le posizioni di Carlo Bo, stanziate sulla negazione dell'azione intellettuale, iniziarono a risultare inattuali nella politicizzazione egemone che si affermò da dopo il fascismo in poi; nelle righe più in basso Bo esprime una delusione, rivolta proprio a Vittorini, che accuserà di non essere rimasto fedele ad una pura astensione dai 'fatti', per scivolare nella compromissione del ruolo dell'intellettuale organico²¹ e nella ideologizzazione della letteratura che velocemente guadagnò tutti i livelli dell'etica materialista del dopo guerra. La polemica d'altro canto era iniziata già all'uscita di *Letteratura come vita* che Bo aveva pubblicato nel 1937. Il volume, che era stato recepito come una sorta di manifesto dalle generazioni ermetiche, era stato presto accusato di intellettualismo e misticismo borghese da chi molto precocemente, sulla scorta dell'esperienza di Gobetti e Gramsci, intendeva la divulgazione della letteratura popolare come impegno civile²².

Vittorini e Bo coincisero nell'interesse per l'area spagnola e si fusero inizialmente in varie imprese comuni; pur partendo da un sincero antifascismo di fondo, tuttavia, le rispettive posizioni si distinsero da subito e furono ben note anche al Ministero di cultura popolare che non a caso iniziò a proibire la distribuzione di alcuni spagnoli a seconda dell'ambiente editoriale da cui proveniva la richiesta di permesso. Lorca, vale la pena ricordare come ca-

20 *Ibidem*.

21 Ivi, pp. 112-113.

22 Cfr. Anna Dolfi, «*Quella turbata trasparenza*», cit., nota 8, p. 57.

so emblematico, apparve senza alcun problema nel citato volume di Bo nel 1940, mentre creò problemi a Vittorini. Nello stesso 1940 lo scrittore siciliano inaugurava la collana Pantheon di Bompiani mettendo in programmazione voluminose antologie di letteratura tradotta di genere narrativo e teatrale. Dopo il primo volume, *Americana*, che fu ritirata dal mercato per oltre un anno, furono messe in programma contemporaneamente, è noto, un'antologia di narratori spagnoli, affidata, alle cure di Carlo Bo e una di *Teatro e drammi* che Vittorini, nonostante la conoscenza relativa della lingua e nonostante la linea editoriale prevedesse che ogni volume fosse affidato ad uno specialista, volle curare personalmente²³. Entrambi i volumi spagnoli uscirono nel 1941 ma senza subire il blocco della distribuzione che era toccata all'antologia degli americani, probabilmente perché al ministero si accorsero in un secondo momento della presunta 'sovversività' di alcuni autori che erano già stati editi in parte anche dalla stessa casa editrice. Quando infatti, nel 1942, Vittorini mise in cantiere per la «Corona», l'altra collana che dirigeva per Bompiani, *Nozze di sangue*, volume miscelaneo di teatro lorchiano già parzialmente pubblicato e distribuito in Italia, e *La caduta della casa Limones* di Pérez de Ayala, che conteneva *Luce domenicale*, racconto già uscito nell'antologia di racconti del 1940, i volumetti dovettero essere sospesi entrambi, già stampati e legati. Pérez de Ayala fu ripreso quasi subito²⁴, mentre per il teatro lorchiano non ci fu revisione di parere per diversi mesi e non si conosce la vera data di pubblicazione; benché il volume sia datato 1942²⁵, infatti, ancora in una lettera a Valentino Bompiani del 1943 Vittorini lamentava che nello stesso anno, quindi prima di *Nozze di sangue*, il Ministero aveva dato il

23 Sulla progettazione del volume, sul coinvolgimento di diversi traduttori e sulle poche recensioni che furono fatte, non del tutto positive, come quella di Silvio d'Amico, cfr. Raffaella Rodondi, Note a *Teatro spagnolo*, in *Elio Vittorini*, cit., pp. 122-124.

24 Ramon Pérez de Ayala, *La caduta della casa Limones*, a cura di Carlo Bo e Anigiolo Marcori, Milano, Bompiani, 1942.

25 Il volumetto, a cura di Vittorini, contiene, oltre il dramma eponimo, *il Llanito por Ignacio* e *il Diálogo del Amargo*.

permesso di pubblicare *Donna Rosita nubile*, tradotto da Albertina Baldo e curato da Oreste Macrì, all'editore Guanda²⁶.

L'incoerenza del Ministero nasceva nel caso di Pérez de Ayala dal trattamento che in *Luz de domingo* riservava ai preti, che apparivano nel testo in ruoli non veramente edificanti; nel caso del teatro di Federico dalla probabile aura comunista che iniziava ad avvolgere il poeta andaluso di cui ormai erano note le circostanze della morte, ma anche evidentemente, dai programmi non del tutto graditi di Vittorini e il suo editore; da circostanze, insomma, che sommate iniziavano a costituire, nei primi anni quaranta, un quadro condiviso di aspettative e propositi non esattamente in linea con la propaganda di regime. Il costituendo fronte di opposizione si andava dichiarando e rendendo noto intorno ai minatori delle Asturie, alle tele di Aligi Sassu e al quadro di Renato Guttuso intitolato alla fucilazione di Lorca²⁷, dalla cui morte scaturirà un duraturo mito ideologico soprattutto per il bisogno che si aveva di coscienza politica e simboli, come verrà ricordato da Vittorio Bodini trenta anni dopo la morte del granadino:

con dieci anni di anticipo Lorca prefigura il conflitto tra la collettività popolare, [...] rappresentata dai gitani, creature di passione e di pena, simboli della libertà del cuore, e le guardie civili viste come pure funzioni di un ordine meccanico, di un'autoritaria violenza, manichini dai neri mantelli, che hanno per cuore e per sangue pistole e inchiostro di verbali.²⁸

Subito dopo la liberazione il progetto di una nuova cultura è conteso tra marxisti, idealisti e cattolici che modularono in diversi modi la propria interpretazione del presente.

26 Cfr. Raffella Rodondi, Note a *La poesia di Lorca*, in *Elio Vittorini*, cit., p. 190.

27 *Ibidem*.

28 Vittorio Bodini, *L'anniversario della morte di Lorca*, articolo per il Terzo programma della Rai del 1966, in «Archivio Vittorio Bodini», b. 23, fasc. 103.

L'esperienza del «Politecnico»

«Il Politecnico» di Vittorini fu uno dei primi periodici ad occuparsi di «pane, lavoro e anima» nel tentativo di «far sorgere una nuova cultura [...] di difesa e non più di consolazione dell'uomo»²⁹:

Gli argomenti affrontati dal «Politecnico» sono molteplici: la grande industria e il mondo del lavoro; la Chiesa vista come istituto storico e politico; le realtà regionali italiane; il mondo della scuola e dei giovani, sui quali, secondo Vittorini, occorre agire per creare una coscienza democratica e per migliorare la società; la questione femminile; la politica, che si vuole trattare in modo storico e tecnico; le realtà storico-politico-culturali dei paesi stranieri; le diverse espressioni artistiche [...]³⁰

La rivista ebbe una vita piuttosto corta che iniziò il 29 settembre 1945, si sviluppò in 39 numeri con uscita dapprima settimanale, fino al numero 29, dell'1 maggio 1946; il formato era quello del giornale ripiegato in quattro fogli per otto facciate; poi divenne mensile ma ebbe una continuità irregolare e breve fino all'ultimo numero, del dicembre 1947. In questa veste diviene un periodico in volumi di 48 pagine e si rivolge ad un pubblico molto più elitario, dal momento che si incrina l'iniziale funzione di informazione popolare:

Forma e collocazione dei testi cambiano molto rispetto al settimanale: alla discussione viene riservata una posizione marginale all'interno della corrispondenza con i lettori. Gli interventi, inoltre, diventano sempre più colti e accessibili quindi ad una ristretta cerchia di intellettuali. All'at-

29 *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 1, p.1, ora in Raffaella Rodondi, *op. cit.*, p. 234.

30 Cfr. Francesca Rocchetti, *Il politecnico (1945-1947)*, scheda di presentazione della rivista in CIRCE: <http://circe.lett.unitn.it/ZwebSvr/Zetesis.ASP?WCI=Browse&WCE=MENU>

tualità è riservato uno spazio estremamente esiguo, tale da confinarla nella cronachistica, mentre agli argomenti di critica letteraria, filosofia, arte, psicanalisi è dedicata un'attenzione decisamente maggiore. Viene mantenuta la problematica sui rapporti tra politica e cultura, che si fa ora più aspra (anche per la sempre maggiore indipendenza che la rivista viene mostrando nei confronti delle posizioni ideologiche del Partito Comunista) e adotta un linguaggio più tecnico.³¹

La Spagna è molto presente prevalentemente nel settimanale, dove innanzitutto ricorre dal numero 1 al 28 nella guerra civile raccontata da Hemingway in *Per chi suonano la campana*, che verrà pubblicato in volume da Mondadori nello stesso 1945, con il titolo rivisto e il verbo al singolare, come rimarrà poi nelle numerosissime ristampe successive.

Il primo numero della rivista dedicava molto spazio alla Spagna, in prima pagina, dove Vittorini tracciava un primo grande riconoscimento alla guerra civile nella formazione della coscienza critica e culturale della gioventù italiana che «prima del luglio '36 era senza contatto con il mondo della democrazia progressiva». Le vicende della guerra, ascoltate alla radio a galena che dava notizia di Madrid e Barcellona e di roccaforti non espugnate, di Bilbao e Malaga perdute, insegnarono che vi erano dei mondi non controllati dal fascismo. Attraverso «Il Politecnico» si realizzò la prima narrazione della guerra civile in Italia e anche tutta l'esperienza della prima repubblica. La Spagna, seguita anche nella formazione del governo dell'ausilio, rappresenta l'alternativa mancata delle sorti europee; e la ricerca di una nuova cultura da parte del fondatore del «Politecnico» più volte si sofferma sulla proposta di cultura popolare del fronte repubblicano spagnolo. Il tono è di palese rimpianto verso quel che fu la prima occasione perduta di una profonda rivoluzione culturale novecentesca:

31 *Ibidem.*

...non è per la partecipazione fisica degli intellettuali alla lotta che parliamo di svolta e di rinascita della cultura spagnola. Noi ne parliamo per quello che, durante la guerra civile, fu detto e scritto, e che fu dipinto, cantato, recitato [...] Noi parliamo di nuova cultura spagnola per l'identificazione che vi fu, in tutta la Spagna popolare, tra ideali della nuova cultura spagnola d'avanguardia, scopi della lotta e aspirazioni sociali delle masse [...] per la naturalezza con la quale si pensava da ogni parte a mettere in piedi e far funzionare, insieme con gli organismi militari, degli organismi di cultura.³²

Spoglio del «Politecnico»³³

Alla ricostruzione della mitizzazione novecentesca della Spagna in Italia spero di contribuire, con un piccolo tassello sistematizzante: lo spoglio della prima rivista Vittorini. Ricorrono nel «Politecnico» notizie e racconti della Spagna isolata, reportage e notizie della guerra civile redatti da Ramón Sender e Rafael Alberti; la cronaca di episodi di resistenza e alla fine, la catastrofe franchista e l'involuzione clericale della censura della stampa. Compaiono sporadicamente pubblicazioni poetiche di Lorca e Juan Ramón Jiménez, un'incisione di Guttuso e una di Goya, una di Dalí:

N. 1, 29 settembre 1945:

Renato Guttuso, tavola in tricromia, *L'ultimo atto della reazione spagnola. Banchetto di Erode*, p. 1; Vittorini *Il popolo spagnolo attende la liberazione. La guerra civile di Spagna e noi*, p. 1; Ramón

32 Elio Vittorini, *Cultura popular*, «Il Politecnico», n. 27, 1946, p. 3, ora in *Elio Vittorini*, op. cit., p. 278.

33 La rivista è stata pubblicata in facsimile nel formato originale e in cofanetto da Einaudi nel 1975, tuttavia ho effettuato lo spoglio che qui propongo sul periodico cartaceo posseduto dall'Università di Bari, da cui traggio le fotografie poste in appendice. Successivamente l'ho controllato con gli indici del catalogo Circe.

- Sender, *Il quinto reggimento*, p. 3; Archibald Macleish, *C'è un lungo conto con Franco*, p. 3.
- N. 3, 13 ottobre 1945:
Rafael Alberti, *Madrid città in trincea*, p. 3, Jean Verney, *Spagna fuori di Spagna*, p. 3.
- Num. 5, 27 ottobre 1945:
Anonimo, *Documenti per la democrazia progressiva. Costituzione della repubblica spagnola approvata dalla Costituente spagnola del 1931*.
- Num. doppio 13/14 del 22-29 dicembre 1945:
F. García Lorca, *La ballata della piazzetta*, p. 4.
- Num. 21, 16 febbraio 1946:
Salvador Dalí, tavola, *Persistenza della memoria*, p. 3.
- Num. 27, 30 marzo 1946:
Anonimo, *Franco ancora, perché*; Wistan Hugh Auden, *Spagna*, lungo componimento a due colonne; Vittorini, *Spagna fuori di Spagna*, articolo dedicato ai membri delle Cortes uccisi da Franco o esiliati; anonimo, *Gli ultimi giorni di Madrid*, p. 1; anonimo, *La stampa in Spagna*; Vittorini, *Cultura popular*, p. 3.
- Num. 29, 1 maggio 1946:
J. R. Jiménez, *Granados en cielo azul*, p. 9, con testo a fronte; Carlo Bo, *La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola* Lorca, strofe di varia provenienza tradotte con testo a fronte e commentate, p. 9.
- Num. 33/34, settembre-dicembre 1946:
Anonimo, *Spagna problema religioso*, p. 91.

Immagini tratte dal «Politecnico»





Silenzi contigui e lezione di Spagna



Origini con artigiani

Michela Wagners

Il testo dell'articolo è molto denso e si divide in due colonne. Il titolo "Origini con artigiani" è in grassetto. Sotto il titolo, il nome dell'autrice "Michela Wagners" è in un font più piccolo. Il corpo del testo è composto da diverse paragrafi di testo giustificato.

57 **ARRETRATI** **2 - I PIÙ** **PERDI**

CARLO BO - La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola

58

Il testo qui sotto il titolo "ARRETRATI" è molto piccolo e sembra essere un sommario o un indice di una rivista o un libro. Contiene diverse voci con numeri accanto, probabilmente riferiti a pagine o capitoli.

**Squadra verso la morte in Italia.
Storia di una breve fortuna**

Enrico Di Pastena

Escuadra hacia la muerte, forse la pièce più nota di Alfonso Sastre, gode di una quasi unanime considerazione nel panorama della letteratura teatrale del dopoguerra in Spagna, soprattutto per la novità dei suoi contenuti tematici (per quanto fosse un'opera acerba, scritta da un autore ancora piuttosto giovane)*. Tale novità e la ricerca di una espressione meno retorica e più diretta avvicinarono l'opera, in anni difficili, alle prospettive di un teatro civile e di sostanza come quello che si stava realizzando in altri paesi europei. Già nel 1968, dopo aver evocato il carattere di svolta dell'opera nel percorso teatrale del paese, e nonostante l'ancor esigua prospettiva storica, Ricardo Doménech poteva identificare con lucidità cosa avesse rappresentato *Escuadra hacia la muerte* per gli ambienti culturali della sua terra: «1) La mejor respuesta española – ¿y acaso la única? – a uno de los momentos más álgidos de la “guerra fría”. 2) Una espléndida contribución española al teatro existencialista de la Europa de posguerra. 3) La voz de una nueva generación española, la generación “que no ha hecho la guerra” y

* In alcune delle sue sezioni questo lavoro è libera traduzione ed adattamento di un mio precedente contributo: «*Escuadra hacia la muerte*» en Italia. *Un bosquejo de su fortuna*, in *Italia/Spagna. Cultura e ideologia dal 1939 alla Transizione. Nuovi Studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 171-187. L'emersione di nuovi dati sulla trasmissione italiana di *Escuadra hacia la muerte* ne giustifica la riproposizione ampliata.

que se asoma a la realidad de su propio país con una manifiesta voluntad crítica y un íntimo, radical sentimiento de amargura – porque, si “no ha vivido la guerra”, sí ha vivido, desde luego, la posguerra. 4) El primer paso resuelto, decidido, de un excelente dramaturgo que busca un teatro nuevo para su país»¹. Sono giudizi in ampia misura ancora validi. Dell’originalità dell’antibellacismo della *pièce*, da noi si è fatta eco Magda Ruggeri Marchetti². E in alcune brevi e più recenti considerazioni, nell’ambito di un sondaggio sulle opere più significative del teatro spagnolo del XX secolo, Antonio Díez Mediavilla a ragione ha collocato cronologicamente *Escuadra hacia la muerte* in un territorio di transizione tra le due prime fasi della produzione di Sastre, dal momento che il dramma presenta, per un verso, il segno fatalista proprio del primo teatro del dramaturgo, e per un altro, annuncia l’impegno critico e il desiderio di realizzazione di un cambiamento sociale di molte opere successive³.

Com’è noto, Sastre cominciò a comporre *Escuadra hacia la muerte* nel dicembre del 1951 (e qualcosa di questa circostanza, assieme alle potenzialità simboliche che di solito offrono le date del calendario liturgico, poté trovare riflesso nel fatto che una parte dell’azione si sviluppi nel periodo natalizio). L’autore non aveva un piano rigidamente definito per quel che riguardava l’intreccio e lo sviluppo dei personaggi, ed era cosciente solo del fatto che occorresse, sono parole sue, «poner el mecanismo en marcha»⁴. Concluse la redazione l’ultimo giorno del maggio 1952. Pensato inizialmente per una *première* londinese che non si concretizzò, e pertanto impostato senza che l’autore si preoccupasse delle limi-

1 Ricardo Doménech, *1953: Escuadra hacia la muerte de Alfonso Sastre*, in *Cinco estrenos para la historia del teatro español*, «Primer Acto», 100-101, novembre-dicembre 1968, pp. 27-28.

2 Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 53-54.

3 Antonio Díez Mediavilla, «*Escuadra hacia la muerte*». *Alfonso Sastre*, «Quimera», 255-256, aprile 2005, p. 54.

4 Così come scrisse nella «Noticia» risalente al giugno 1953 (cito dalla sua trascrizione in *Escuadra hacia la muerte*, Hondarribia, Hiru, 1995, p. 9).

tazioni che condizionavano le scene spagnole, il dramma subì ritocchi minimi nella speranza che potesse superare indenne l'ostacolo della censura; mi riferisco in particolare al cambiamento dei cognomi dei personaggi, in origine tipicamente spagnoli: «Reyes», «López», «García», «Ruiz», «Romero» e «González» divennero «Lavin», «Recke», «Foz», «Goban», «Gadda» e «Jacob». La toponomastica sarà resa meno riconoscibile solo alcuni anni dopo, come diremo. *Escuadra hacia la muerte* uscì a stampa, senza ulteriori correzioni, nel 1953, per i tipi delle Ediciones Alfíl.

Più travagliato si rivelò il percorso scenico della *pièce*, come soleva accadere a causa dei “rischi” che le rappresentazioni costituivano potenzialmente agli occhi degli apparati politico-statali. Fu Gustavo Pérez Puig nel marzo del 1953 che rivolse la necessaria richiesta alla censura per avere il permesso di rappresentare l'opera (la cosiddetta «hoja de censura»), ottenne l'autorizzazione a farlo senza cancellazioni nel testo e diresse la compagnia del «Teatro Popular Universitario» nella *première* che ebbe luogo presso il María Guerrero di Madrid il 18 di quello stesso mese⁵. La *mise en scène* ottenne l'autorizzazione per le sole sessioni «de ensayo o cámara», e a condizione che la realizzassero «organizaciones u organismos de significación política perfectamente definida y encuadrada en la línea doctrinal de nuestro estado», come è dato leggere in una relazione della «Sección de Teatro» del 16 marzo. Ed effettivamente il Teatro Popular – che poté allestire opere minoritarie, sia di autori classici che contemporanei, escluse dai circuiti commerciali – si iscriveva nella cornice delle attività culturali del Sindicato Español Universitario, il cui orientamento ideologico si collocava, quantomeno nominalmente, sulla falsariga delle forze al potere⁶. L'opera

5 Ricorda le prove e il debutto Gustavo Pérez Puig, «*Escuadra hacia la muerte*», «Primer Acto», 242, gennaio-febbraio 1992, pp. 22-23.

6 Sulle inquietudini e sui sintomi di dissidenza del SEU, si veda Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1942*, Barcelona, Anagrama, 2006, spec. pp. 91 ss. Un utile studio panoramico è anche quello di Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.

venne replicata il 22 e il 24. Una comunicazione interna all'Amministrazione segnalava che durante la terza rappresentazione «se suscitaron quejas y objeciones de carácter castrense [...] ratificadas incluso en cuantas ocasiones se pretendió volver a representar la comedia por Agrupaciones de cámara». Il riferimento è alla reazione scomposta del generale José Moscardó Ituarte: già noto per la strenua difesa dell'Alcázar toledano in occasione dell'assedio delle forze repubblicane durante la guerra, l'alto ufficiale è dal 1948 Delegato Nazionale per lo Sport e protesta vibratamente per il segno a suo avviso antimilitarista e antipatriottico dell'opera. Sarà un'ingerenza destinata a lasciare il segno. Pochi mesi più tardi, sul finire di agosto, venne opposto un diniego a una nuova richiesta di allestimento e la *pièce* venne proibita dalla «Sección de Teatro»⁷. Tutto ciò avrebbe indotto Sastre a destinare una missiva al responsabile della «Dirección General de Cinematografía y Teatro», Joaquín Argamasilla, nella quale il drammaturgo chiedeva che venisse rivista la valutazione. La richiesta sarebbe rimasta inascoltata e il veto si sarebbe mantenuto nel corso di nove anni. Solo alla fine dell'ottobre 1962 (anno di avvio di timide aperture nella censura statale sotto il mandato di Manuel Fraga Iribarne alla guida del ministero di «Información y Turismo») la *pièce* ottenne una nuova autorizzazione, su richiesta della compagnia García Melgarejo, a realizzare l'allestimento di un testo privo di tagli e di soppressioni, ma con determinate restrizioni, come l'obbligo che l'azione non avesse una specifica coordinata temporale né una localizzazione geografica, per cui le uniformi dei soldati non doveva-

7 Questi e altri dati, in Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 76; della stessa autrice, cfr. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 97-99, 179; assai utile anche la sua breve ma acuta panoramica: *El teatro silenciado por la censura franquista*, «Per Abbat», 3, 2007, pp. 85-96. Si vedano inoltre Paula Martínez-Michel, *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 2003, p. 70. E la sezione «Sobre la censura de *Escuadra hacia la muerte*», nella ed. dell'opera pubblicata dalla casa editrice Hiru, cit., pp. 101-104.

no rimandare a nessun concreto esercito nazionale o straniero, e che i personaggi interloquissero ricorrendo ai loro cognomi stranieri e non utilizzando i nomi di battesimo spagnoli⁸. Nei dieci anni successivi le rappresentazioni dell'opera furono consentite in una dozzina di occasioni, quasi sempre ripetendo esplicitamente le condizioni imposte nel 1962. Tuttavia, dal dicembre 1972, e per poco più di un anno, varie compagnie attesero inutilmente il *nihil obstat* della censura, a causa del veto totale subito dall'autore come conseguenza del malessere che negli ambienti politici aveva suscitato la sua opera *Askatasuna*: pensata per la televisione svedese, essa metteva a fuoco senza attenuazioni il conflitto tra l'ETA e lo stato spagnolo⁹. Pertanto, nel corso di considerevoli intervalli di tempo (dal 1953 al 1962 e dal 1972 al 1974) la possibile messa in scena di *Escuadra hacia la muerte* venne di fatto proibita. Per la prima riproposizione della *pièce* in un teatro commerciale spagnolo si dovette attendere fino al dicembre 1989, oltre quindici anni dopo, quando la compagnia «Teatro de Madrid», diretta da Antonio Malonda, la allestì di nuovo¹⁰. È recentissimo il ritorno della *pièce* al Teatro María Guerrero e dunque nel circuito ufficiale più rilevante: da ottobre a novembre 2016 è stato possibile vedere, nella cornice della programmazione del Centro Dramático Nacional diretto da Ernesto Caballero, una versione dell'opera,

8 Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes*, cit., pp. 76 e 80 (e cfr. *El teatro crítico español durante el franquismo*, cit., pp. 179-80).

9 Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes*, cit., p. 83, riproduce una lettera di José María Ortiz, responsabile della Sección de Promoción Teatral, diretta al Subdirector General de Teatro, nella quale si allude al veto in questione e si chiarisce come «se han venido archivando [las solicitudes relativas a la representación de *Escuadra*] en espera de una nueva decisión de la posteridad». Si può combinare questa fonte con Paula Martínez-Michel, *Censura y represión*, cit. (cfr. specialmente las pp. 81-82).

10 Mariano de Paco, *El teatro de Alfonso Sastre*, in *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, a c. di Alfonso de Toro e Wilfred Floeck, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 147, n. 4. Sulla impostazione dell'allestimento, cfr. Carlos Galindo, «*Escuadra hacia la muerte*», de Sastre, *pasando revista a la historia*, «ABC», 17 dicembre 1989, p. 115.

realizzata con buoni mezzi ma poco convincente, per la regia di Paco Azorín, curatore anche della scenografia¹¹. Si è trattato di un riconoscimento e di un nuovo segno distensivo da parte del mondo teatrale dopo che pochi mesi prima (a febbraio e marzo) il cineasta José Luis Garci aveva diretto, presso il madrileno Teatro Español, *Arte Nuevo (un homenaje)*, ovvero uno spettacolo che, mettendo fine a un pluridecennale oblio, recuperava, insieme ad un testo di Medardo Fraile, la giovanile ma emblematica *Cargamento de sueños*, testimonianza di uno sfortunato tentativo di far germogliare nella Spagna della seconda metà degli anni Quaranta i semi di un teatro d'avanguardia¹².

Ben avviato il decennio degli anni Cinquanta, nel momento in cui la proiezione pubblica di Sastre avrebbe potuto sperimentare una svolta di segno positivo, le relazioni con i gangli dell'apparato censorio si andarono facendo più tese e avrebbero conosciuto fasi di profonda distanza, come osservano nei rispettivi studi Berta Muñoz Cáliz e Paula Martínez-Michel¹³. Indubbiamente, Sastre ne fu danneggiato in vario modo. Attanagliato tra la censura e l'oblio, scriverà nel 1992: «Mi problema ha sido, biográficamente, bicorne: un cuerno me hería desde la censura del Estado y el otro desde el desinterés de las empresas. A pesar de lo cual se produjo una relación [con los empresarios teatrales], intermitente y en ocasiones tempestuosa [...]. Esta relación ha sido, sobre todo, un efecto de mi tozudez en la escritura de textos para el teatro y en mi tentativa de romper el bloqueo de la censura y de la estulticia empresarial [...]»¹⁴.

11 Informazioni più specifiche si trovano nel «Cuaderno pedagógico 93» consacrato alla versione (Centro Dramático Nacional, *Escuadra hacia la muerte*, Madrid, 2016).

12 Sul periodo, si veda ora Enrico Di Pastena, *Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950). Prehistoria de una abierta disidencia*, «Anales de Literatura Española», 29-30, 2018, pp. 205-229.

13 Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes*, cit., pp. 85 ss. e Paula Martínez-Michel, *Censura y represión*, cit., pp. 62 ss.

14 Alfonso Sastre, *El teatro español y un servidor de ustedes*, «Primer Acto», 242, gennaio-febbraio 1992, p. 8.

Se mi sono attardato su qualche dettaglio della spinosa relazione di Sastre con l'apparato censorio è perché risulta indubbio che il responso di quest'ultimo ostacolò la diffusione di *Escuadra hacia la muerte*, ma è pur vero al contempo che non poté impedirne la circolazione, la quale si spostò all'interno dei circuiti non commerciali: nei teatri d'essai («de cámara y ensayo»), nel teatro indipendente, tra i gruppi universitari e studenteschi, *Escuadra hacia la muerte* godette di una vita feconda e di una diffusione invidiabile¹⁵. Lo attestano dati rivelatori¹⁶; e, in una data precoce come l'anno 1959, questa circostanza si insinua persino in un passo della relazione di un censore, Miguel Ángel Rodríguez Arbeloa, delegato provinciale di Siviglia. Dopo una valutazione positiva delle qualità della *pièce*, così sentenziava il funzionario: «De *Escuadra hacia la muerte* se ha hablado mucho; ha tenido el mérito de ser la primera obra de nuestra postguerra capaz de despertar una polémica apasionada. Se ha dicho que es un grito de protesta de la juventud actual contra el Poder. Se ha dicho que es una obra antimilitarista. Quizás tenga de ambas cosas, pero en proporción escasa para calificarla de anarquista o antimilitarista. [...] En mi opinión *Escuadra hacia la muerte* no es una obra de tesis, como se ha pretendido; es simplemente el drama de unos soldados; pero un drama valiente. [...] Es una obra por la que siempre han sentido predilección todos los Teatros de Cámara hasta el punto de que

15 David Ladra ricordava, alla fine degli anni Ottanta, che il testo era divenuto in passato «iniciático para todo grupo, universitario o no, que se quisiera existencial y socialmente comprometido»; cfr. «*En la red*», in AA.VV., *Teatro de liberación*, Madrid, Girol Books-Primer Acto, 1988; cito dallo stesso contributo, ristampato in AA.VV., *Alfonso Sastre*, a c. di Mariano de Paco, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 211.

16 Cfr. Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes*, cit., pp. 78-81, Paula Martínez-Michel, *Censura y represión*, cit., pp. 81 e 225; un sondaggio condotto sulla rivista «Primer Acto», con particolare attenzione alla sezione «Teatro en toda España», conferma l'insistenza con cui, fino ai primi anni Settanta, in Spagna viene allestita *Escuadra hacia la muerte* nei luoghi più disparati: Córdoba, Ciudad Real, Toledo, Puertollano, Gijón, Santander, Figueras, La Laguna, Cartagena, Bilbao, Melilla, Guadalajara, Tarrasa, Aranda de Duero, Oviedo, ecc.

parece ser que no hay ninguno que se estime en algo que no la haya representado o intentado representarla»¹⁷.

In Italia la prima traduzione di *Escuadra hacia la muerte* appare già nel 1955. Condotta sulla *princeps* spagnola, la versione viene stampata sulla rivista «Palcoscenico», pubblicata a Milano dalla casa editrice Ancora¹⁸, e poi riproposta due volte negli anni successivi¹⁹. Firmano il lavoro Flaviarosa Rossini e Giuseppe Maffioli, che per l'occasione intrattengono rapporti epistolari con Sastre²⁰. Per Rossini si trattò di una delle prime traduzioni di un'opera spagnola in italiano, cui faranno seguito numerosi volumi di classici peninsulari e ispanoamericani²¹ (oltre a versioni dalla lingua francese, in dialogo culturale con il marito, il francesista Gianni Nicoletti). L'ampiezza e il numero delle traduzioni conferiscono a Rossini un consistente ruolo di mediatrice tra la cultura spagnola e quella italiana, un ruolo che in modo episodico si misurerà con la presentazione critica di traduzioni altrui²². Dal canto

17 In Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes*, cit., pp. 77-78.

18 «*Avampostos*», «Palcoscenico», 49, 1955, pp. 9-30. Se ne può vedere il frontespizio in appendice nella fig. 1.

19 Mi riferisco alla ripubblicazione della traduzione di Rossini e di Maffioli sulla rivista «Controcorrente», XXXIX, 5-6, maggio-giugno 1961, pp. 11-58, e nella «Collana Teatrale di Controcorrente», nel novembre 1965 (69 pp.). Anche queste pubblicazioni, come «Palcoscenico», sono riconducibili alla casa editrice Ancora.

20 Quest'ultimo dato è contenuto in una lettera del drammaturgo datata il 27 aprile 2010 a Hondarribia e destinata all'autore del presente lavoro. Desidero ringraziare Alfonso Sastre per la gentilezza con cui ha risposto alle mie domande.

21 Nel 1954 aveva tradotto il *Libro de la vida* di Santa Teresa di Ávila per la UTET. Nel corso dello stesso 1955 pubblica una traduzione di romanzi e drammi di Unamuno; avrebbe curato nel 1960 la prima versione italiana de *La Regenta* e nel 1964 diverse prose di Larra. Si segnalano inoltre: i racconti di Pedro Antonio de Alarcón (UTET, 1971); *Pedro Sánchez* di José María de Pereda (UTET, 1972); il teatro di Zorrilla (UTET, 1974). Avrebbe realizzato anche traduzioni di numerose opere di Julio Cortázar.

22 Così, ne *Il poveraccio parlatore e altre prose scelte*, di Larra, volume che recuperava una traduzione di Mario Puccini e che UTET pubblicò nel 1964.

suo, Maffioli, padovano di nascita e trevigiano di adozione, trentenne negli anni della traduzione della *pièce* di Sastre, si rivelò una figura piuttosto eclettica: come uomo di teatro, fu interprete in particolare di testi di drammaturghi veneti, quali Ruzzante e Goldoni; ebbe successive esperienze di regia, come quella della Compagnia del Teatro Italiano di Pola; sotto la sua direzione lavorarono Tino Carraro, Cesco Baseggio, Lino Toffolo, Toni Barpi ed altri. Firmò sceneggiature (*Il papa sarto*, *Il prete rosso*) e si segnalò inoltre come attore per la radio e il cinema (con apparizioni in film come *Il commissario Pepe* di Ettore Scola, *La moglie del prete* di Dino Risi, *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, *Giordano Bruno* di Giuliano Montaldo e in circa altri quindici titoli, spesso come caratterista). Infine, Maffioli fu anche uno stimato gastronomo, conoscitore in particolare della cucina veneta, alle cui variazioni nelle principali provincie consacrò diverse pubblicazioni.

C'è da supporre che nella eterogenea *équipe* di lavoro formata da Rossini e Maffioli, la prima mettesse a disposizione la competenza linguistica, che maturerà nel corso degli anni anche grazie ai suoi viaggi, e il secondo le sue ancora precoci conoscenze teatrali, di cui già si ritrovavano tracce sulla stessa rivista «Palcoscenico»²³. Diretta da Enrico D'Alessandro – a sua volta autore, regista,

23 Ad esempio, nel num. 3 del 1947, pp. 4-5, nel breve articolo dal titolo *La nuova generazione*, nel quale Maffioli riflette sulla mancanza di un Autore teatrale italiano con la maiuscola e ricorda d'altro canto la fascinazione avvertita nei riguardi di García Lorca (p. 4): «Il genio di G. Lorca che trapianta nel teatro le sue liriche come pali per sostenere la vigna, con i suoi ideali di libertà, con la sensualità e il furore della sua giovinezza resa eroica dalla morte, entusiasmandoci, ci ha forse dato un abbaglio se ancor oggi non vogliamo riconoscere in lui anche solo certe affinità col nostro D'Annunzio che con una o due opere di teatro rimane, e dobbiamo ammetterlo, il migliore. In G. Lorca abbiamo voluto giustificare tutta la decadenza letteraria della nostra giovinezza e di lui ce ne siamo fatta [*sic*] una cittadella della nostra irruenza per la vecchia generazione. A torto perché nei nostri non infedondi ma annaspanti conati letterari pseudo ermetici, abbiamo coinvolto un vero poeta che di fronte alla morte con “La casa di Bernarda” è giunto all'equilibrio dell'opera d'arte».

critico e docente di teatro²⁴ –, questa pubblicazione, che a causa delle difficoltà economiche non sarebbe andata oltre il 1959, si avvicinava nel 1955 ai 10 anni di vita, essendo il primo numero uscito nel marzo del 1947. Le sue pagine avevano accolto articoli sulle diverse sfaccettature del cosmo teatrale²⁵, firmati da figure di rilievo, come, tra gli altri, Paolo Grassi, Giancarlo Vigorelli, Silvio D'Amico, Anton Giulio Bragaglia, Cesare Vico Ludovici, Ugo Betti e Guido Piovene, avvalendosi di una presentazione tipografica chiara, corredata di un buon numero di fotografie (spesso concentrate in poche pagine), e soprattutto della presenza in ciascun numero di un testo teatrale, anche straniero, talvolta classico, più spesso contemporaneo. Con la sua apertura internazionale – che si volle combinare con la promozione del teatro nazionale²⁶ –, la rivista ebbe l'enorme merito di testimoniare la vitalità di altre drammaturgie. Attenendoci al solo caso ispanico, oltre che dell'inossidabile Lope²⁷, «Palcoscenico», negli anni immediatamente precedenti il 1955, aveva presentato opere di Alejandro Casona (nel 1953) e Gregorio Martínez Sierra (nel 1954, recuperando *Canción de cuna* quando l'autore era già scomparso). E, dal catalano, nel primo anno di vita della rivista si può ricordare la traduzione di *El místic*, di Santiago Rusinyol²⁸. C'è da ritenere che negli ambienti di «Palcoscenico» si cogliessero gli echi che la piè-

24 Qualche scarno dato sull'attività di D'Alessandro si trova nella breve voce a lui dedicata nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, *Aggiornamento. 1955-1965*, Roma, Unione Editoriale, 1966, vol. X, col. 259-260.

25 Spicca a tal riguardo nella «Giustificazione» di D'Alessandro che apre il primo numero (1, 1947, p. 3) una impostazione militante e pragmatica: «Cercheremo di entrare nel vivo d'ogni problema tecnico, di dare un campo d'azione per le diverse idee contrastanti, le diverse attuazioni e risoluzioni, perché dal conflitto nasca un miglioramento, una progressione e una guida per tutti coloro che del teatro non intendono fare soltanto un argomento di discussione, ma soprattutto una ragione d'azione».

26 Si veda quanto afferma D'Alessandro in *Nostra buona volontà*, «Palcoscenico», 4, 1947, p. 1.

27 Del quale viene pubblicata la traduzione di *La dama boba*, «Palcoscenico», 2, 1947, pp. 11-26, ad opera di Gilberto Beccari.

28 In «Palcoscenico», 1, 1947, pp. 7-26.

ce di Sastre stava avendo nel proprio paese (la si presenta come «la commedia che si replica con molto successo in Spagna») e che di essa si apprezzasse soprattutto il dramma antieroico di un pugno di uomini destinati, loro malgrado, a un sacrificio insensato nonché, forse, lo smarrimento di figure che si sentivano lontane da Dio. L'*aperturismo* di «Palcoscenico» va infatti inquadrato senz'altro in area cattolica e nella più generale volontà di definitivo superamento dell'autarchia fascista, in anni di grande fermento nei quali, mediante una offerta eclettica sulle scene, Milano beneficia della insostituibile attività del «Piccolo», il primo teatro stabile italiano, e coniuga le esigenze di rigenerazione con lo sforzo di affermare un moderno linguaggio di scena, misurandosi con gli ostacoli rappresentati dalle pastoie istituzionali, dalla scarsità di significativi scrittori autoctoni per la scena e dall'assenza di un autentico teatro d'avanguardia, fenomeni che limiteranno l'ammodernamento delle scene in tutta la penisola²⁹.

La *collatio* con la prima edizione spagnola dimostra che la versione di Rossini e di Maffioli è, nel complesso, piuttosto fedele, nonostante adotti un titolo diverso: *Avamposto*. Verosimilmente, i traduttori preferirono tale opzione alle possibili alternative che, pur essendo letterali, dovettero sembrar loro vaghe o inefficaci (*Una squadriglia verso la morte*, *Un drappello verso la morte*, *Un manipolo verso la morte*), soprattutto per quel che riguarda la preposizione. Rossini e Maffioli scartarono forse la possibilità di introdurre variazioni di portata minore (*Una squadra per la morte*) o

29 Sul Piccolo si veda ora, a cura di Stefano Locatelli e Paola Provenzano, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, lavoro che contribuisce a tratteggiare un panorama dell'ambiente teatrale milanese (ringrazio S. Locatelli per avermi gentilmente fornito il suo testo). Un quadro sommario ma lucido di quello stesso ambiente, in Alessandro Tinterri, *L'attività teatrale*, cap.VI di *Storia di Milano, Il Novecento*, vol. XVIII, tomo 3, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, specialmente alle pp. 285-297. Ancora offre uno sguardo originale (per quanto dichiaratamente asistemico) sul primo decennio di storia repubblicana Paola Spriano, *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Milano, Garzanti, 1986.

maggiore (*Una squadra votata a morte, Una squadra in attesa della morte, Una squadra al cospetto della morte*).

Nei casi in cui all'interno dell'opera si allude al titolo originale, i traduttori traducono puntualmente (come nel quadro III: «JAVIER Somos una escuadra hacia la muerte», p. 24; «JAVIER Siamo una squadra che va verso la morte», p. 16)³⁰. Tuttavia, il nuovo titolo prescelto non rende conto della espressiva insistenza nella *pièce* sulla situazione di condannati in vita dei soldati e sulla stessa configurazione della squadra, composta da uomini puniti a causa di qualche oscuro episodio che segna il passato di ciascuno di loro (lo dice l'originale nel quadro II, p. 18, passo che opportunamente viene reso nella p. 14 della traduzione: «Siamo una squadra di condannati a morte»). Questa condizione di incertezza e il sentimento di colpa che vi soggiace partecipano di una connotazione esistenziale ed esistenzialista riflessa nel titolo originale, che si mantiene in versioni in altre lingue (ad esempio, *The Condemned Squad* o *Esquadra para a morte*) e si perde in quella italiana.

Il titolo per il quale hanno optato i traduttori si basa su un vocabolo che nella *pièce* ricorre in prossimità di un passo in cui appare il titolo originale. La scelta realizzata costringe a ripetere il vocabolo «avamposto» dove non appariva:

JAVIER [...] Si [mi madre] supiera que estoy muerto de frío... Este puesto de guardia... El viento se le mete a uno hasta los huesos... ¿Por qué no viene Adolfo? ¿Por qué no viene? Han pasado dos horas y más. ¡Un, dos! ¡Un, dos! Una escuadra hacia la muerte. ¡Un, dos! Lo eramos ya antes de estallar la guerra (p. 31).

JAVIER [...] Se sapesse che sto morendo di freddo. Questo avamposto. Il vento arriva fino alle ossa. Perché non viene Adolfo? Perché non viene? Sono già trascorse due ore e più. Un-due, un-due! Una squadra che va verso la mor-

30 Le citazioni tratte dall'originale, di qui in avanti, provengono dalla già ricordata prima edizione (Madrid, Alfíl, 1953). I riferimenti alla traduzione rimandano a quella pubblicata nella citata rivista «Palcoscenico».

te... un avamposto. Un-due! Lo eravamo già prima che scoppiasse la guerra (p. 19).

E induce anche ad introdurre qualche altro ritocco («PEDRO [...] Nos quedan cuarenta días de puesto», p. 40; «PEDRO [...] Ci restano quaranta giorni di avamposto», p. 22, invece che di «postazione»). Alla luce di queste osservazioni, quando qualche anno fa ho ritenuto opportuno colmare quella che ritenevo una lacuna dell'editoria italiana e di riproporre una traduzione dell'opera più conosciuta di Sastre dopo la versione, ormai difficilmente consultabile, di Rossini e di Maffioli, ho optato per una soluzione assai più letterale, che si riflette anche sulle occorrenze all'interno del testo: *Squadra verso la morte*³¹.

Oltre che qualche calco e qualche svista minore, meritano forse di essere segnalati nella traduzione di Rossini e di Maffioli alcuni casi di omissione e alcuni piccoli neri, senza che questo implichi, tuttavia, un giudizio eccessivamente severo sul loro operato. Quanto al primo aspetto, segnalerei due passi. Non si direbbe che quello che segue supponga una censura implicita, perché più sotto i traduttori preservano lo stesso concetto («CABO No puedes ni hablar. Mujerzuelas...», p. 36; «CAPORALE Non puoi neppure parlare. Donnette...», p. 21):

CABO [...] Tú, vete ya. Yo no puedo admitir que un soldado se ponga enfermo como una pálida muchachita. (p. 12)

CAPORALE [...] Tu, fuori. (p. 12)

Abbiamo poi un esempio di *omissio ex homoioteleuton*:

JAVIER [...] Necesito llorar... Me hará bien... Me he aguantado mucho... Llorar... (p. 31)

JAVIER [...] Ho bisogno di piangere... Piangere... (p. 19).

31 Alfonso Sastre, *Squadra verso la morte*, edizione, studio e introduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2013.

Per quel che riguarda gli errori, in vari punti viene alterato il senso dell'originale (la versione suggerita proviene dalla mia traduzione pubblicata nel 2013):

- 1) PEDRO (*Juega*) Menos. (p. 8)
PEDRO (*gioca*) Vinto. (p. 10)
PEDRO (*gioca*) Di meno. (ETS, p. 153)
Oppure PEDRO (*gioca*) Perdo.
- 2) *El gesto del CABO se endurece.* (p. 13)
I gesti del CAPORALE s'irrigidiscono. (p. 12)
L'espressione del Caporale s'indurisce. (ETS, p. 161)
- 3) JAVIER [...] Dicen que son feroces y crueles... pero no sabemos hasta qué punto... se nos escapa... (p. 20)
JAVIER [...] Dicono che sono feroci e crudeli... Ma non sappiamo fino a che punto... Ci sfuggono... (p. 15)
JAVIER [...] Dicono che siano feroci e crudeli... ma non sappiamo fino a che punto... Ci sfugge... (ETS, p. 175)
- 4) PEDRO Siéntate aquí. (*ANDRÉS tira la toalla al suelo y la pisotea.*) (p. 28)
PEDRO Siediti qui. (*ANDRÉS getta la tovaglia a terra e la calpesta.*) (p. 18)
PEDRO Siediti qui. (*Andrés getta l'asciugamano a terra e lo calpesta.*) (ETS, p. 193)
- 5) ADOLFO Tiene razón éste. Yo qué voy a ser un buen camarada. (p. 34)
ADOLFO Ha ragione lui. Io sono un buon camerata. (p. 20)
ADOLFO Ha ragione lui. Ma quale buon compagno! (ETS, p. 207)
- 6) ADOLFO (*Bebe.*) No... me trates así... (p. 35)
ADOLFO (*beve.*) No... mi tratti... (p. 20)
ADOLFO (*beve.*) Non... non mi trattare così... (ETS, p. 207)
- 7) CABO Adolfo, lárgate. Te la estás jugando. (p. 37)
CAPORALE Adolfo, togliti di mezzo. Ti stai giocando... (p. 21)
CAPORALE Adolfo, togliti di mezzo. Stai rischiando grosso... (ETS, p. 211)

- 8) *El CABO, sin hacer el menor ademán de nerviosismo, monta el fusil y avanza, de espaldas al público, hacia la puerta. Ellos no se mueven.* (p. 37)
Il CAPORALE, senza un movimento di nervosismo, monta il fucile, ed avanza, dando le spalle al pubblico, verso la porta. Gli altri si muovono. (p. 21)
Il Caporale, senza mostrare il minimo accenno di nervosismo, arma il fucile e avanza, dando le spalle al pubblico, verso la porta. Gli altri non si muovono. (ETS, pp. 211-213)
- 9) ANDRÉS [...] Dijo que iba de observación. Que pensaba internarse. (p. 48)
ANDRÉS [...] Disse che andava in ricognizione. Non pensava d'inoltrarsi molto. (p. 25)
ANDRÉS [...] Ha detto che andava in perlustrazione. Pensava di addentrarsi in territorio nemico. (ETS, p. 233)
- 10) JAVIER (*Ríe seccamente*) (p. 56)
JAVIER (*rise seccatamente*) (p. 28)
JAVIER (*ride seccamente*) (ETS, p. 247)

Registro di seguito alcune incongruenze:

- 1) Explanada en primer término. (p. 7)
Primo piano libero. (p. 10)
Spianata in primo piano. (ETS, p. 151)

«Explanada» (p. 39 dell'originale), tradotto opportunamente 'spianata' (in alternativa, 'spiazzo'), riappare nella 2^a parte, nel quadro VII della *pièce* (p. 22 della traduzione di Rossini e Maffioli).

- 2) ANDRÉS (*Ha guardado los cacharros de afeitarse. Queda sentado en su petate.*) (p. 18)
ANDRÉS (*ha ritirato il rasoio, è seduto sulla branda.*) (p. 14)
ANDRÉS (*parla mentre mette via gli arnesi per radersi. Rimane seduto sul suo sacco*) (ETS, p. 173)

Nell'opera non viene menzionato nessun *catre* ('branda'), ma solo *petates* e *colchonetas*, come nella indicazione di scena in apertura del quadro III, dove *petate* (p. 24) è tradotto 'sacco a pelo' (p. 16; altre possibilità: 'sacco' o 'stuoia').

Seguono dei casi di ipotraduzione:

- 1) ADOLFO [...] Al enlace se le dice que el cabo murió de un ataque al corazón. (p. 40)
ADOLFO [...] Quando tutto sarà finito, diremo che il Caporale è morto per un attacco al cuore. (p. 22)
ADOLFO [...] Al collegamento [oppure Alla squadra di collegamento] diciamo che il Caporale è morto per un attacco al cuore. (ETS, p. 217)
- 2) *El CABO tiene el fusil empuñado por el guardamontes [sic] y la garganta.* (p. 37)
Ha afferrato il fucile per la canna. (p. 21)
Il Caporale impugna il fucile dal guardamano [o 'ponticello'] e dall'attacco del calcio. (ETS, p. 211)

Si coglie anche una tendenza forse frutto di una scelta deliberata ad edulcorare, sebbene minimamente, la violenza di talune situazioni:

- 1) *El CABO se acerca a donde duerme JAVIER e le da con el pie.* (p. 11)
Il caporale si avvicina a Javier che dorme e lo tocca con un piede. (p. 11)
- 2) *El CABO le da en la cara con el revés de la mano.* (p. 11)
Il CAPORALE gli dà uno schiaffetto sul viso col rovescio della mano. (p. 11)

Quest'ultimo aspetto viene compensato dal fatto che, basandosi sulla *princeps*, la traduzione di Rossini e di Maffioli riproduce in determinati passi una contundenza verbale che sarebbe stata in parte attenuata o cancellata nel testo spagnolo da successivi interventi di Sastre (la maggior parte, obbligati), così come testimoniano l'edizione pubblicata in *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1966 e soprattutto, l'anno successivo, nelle *Obras completas* dell'autore (edite a Madrid da Aguilar). Su entrambe sostiene di essersi basato Farris Anderson per la sua edizione (Madrid, Castalia, 1975), mentre solo sulla seconda che Sastre ha considerato definitiva e ha ripubblicato in Hiru nel 1995 si è basato Juan Estruch Tobella (Madrid, Alhambra, 1986). A mia volta, accogliendo indicazioni di Sastre, ho utilizzato per la mia

traduzione una edizione spagnola che si basa sulla riedizione di Hiru del 2012, che lima piccole imperfezioni della prima del 1995, a cui ho aggiunto lievi ritocchi nella punteggiatura e il ripristino, nei pochi casi in cui sono stati ravvisati errori di trasmissione, di alcune letture presenti nella edizione delle *Obras completas* di Aguilar, nonché qualche ulteriore aggiustamento richiestomi direttamente dal drammaturgo³². Estruch opportunamente individuò (p. 30) le principali innovazioni rispetto al testo del 1953, oltre che in lievi ritocchi stilistici, in una riduzione del marcato orientamento antisovietico, nell'eliminazione dei riferimenti geografici che ubicavano l'azione in un luogo imprecisato dell'URSS (ora sostituiti da toponimi dalla fonetica vagamente slava), nella riduzione parziale dell'aggressività di Goban, nella modificazione di dettagli minuti della biografia e della personalità di Pedro (quadro VI). Di tutti questi elementi dava invece fede la traduzione italiana realizzata a quattro mani da Rossini e da Maffioli. Riflettono questa maggiore violenza i seguenti passi:

1) PEDRO En casa, en Berlín. [...] Cuando empezó la guerra esos salvajes entraron en nuestra zona y hubo algunos horrores... (pp. 32-33)

PEDRO A casa, a Berlino. [...] Quando è incominciata la guerra, quei barbari sono penetrati nella nostra zona e si verificarono... alcuni fatti orribili... (p. 19)

Nella edizione da me curata (ETS, p. 202):

PEDRO Ni siquiera sé si [mi mujer] vive... [...] Cuando empezó la guerra, Berlín se convirtió en un infierno. Entraron en nuestra zona y hubo... algunos horrores.

2) PEDRO [...] ¿Pero sabéis que yo tenía una esperanza? La de que el desenlace llegara por otro sitio. Que todo hubiera acabado en

32 Per ulteriori dettagli, si veda la sezione «Testo e traduzione» di *Squadra verso la morte*, cit., in particolare alle pp. 103-106.

esta casa, frente al enemigo, pasados a cuchillo por esos salvajes después de habernos llevado por delante a unos cuantos... (p. 55)

PEDRO [...] Sapete che io avevo una speranza? Quella che la soluzione arrivasse da un'altra parte, che tutto finisse in questa casa, di fronte al nemico, passati da parte a parte dalle pugnolate di quei barbari dopo averne fatto fuori qualcuno... (p. 28)

Nella edizione finale si elimina «por esos salvajes» (cfr. la ed. ETS, p. 246).

Infine, c'è da osservare che la traduzione apparsa su «Palcoscenico» conserva i toponimi dalla risonanza sovietica (come «lago Onega», «Jarkov y Milerovo» e «Sievsk», tutti a p. 13 della traduzione), che sarebbero stati sostituiti (rispettivamente con «lago Negro», nella ed. ETS, p. 164; e con «El río Kar», ETS, p. 166) o eliminati dal testo spagnolo definitivo («Sievsk» viene rimpiazzato da «En el Sur», ETS, p. 164).

La traduzione di Rossini e di Maffioli, nelle sue diverse stampe, favorì anche una minima diffusione di *Escuadra hacia la muerte* sulle scene italiane. Senza nessuna pretesa di esaustività, si possono segnalare in dettaglio almeno un paio di allestimenti dell'opera, collegati, in modo più o meno diretto, a circuiti promossi dalla casa editrice Ancora e alla traduzione che in origine era apparsa su «Palcoscenico». Entrambe le messe in scena risalgono agli anni Sessanta e vengono prodotte in ambienti non professionali. Prima di riferirci ad esse, tuttavia, è necessario ricordare che nella già citata versione di *Avamposto* ripubblicata nella «Collana Teatrale di Controcorrente» nel 1961, la didascalia della foto in copertina rimanda ad un allestimento della Compagnia di Vidigulfo (Pavia), diretta da Lino Aguzzi (la stessa foto verrà poi riproposta in copertina nella edizione del 1965: si veda in appendice la fig. 2). È un dato interessante, ancorché spoglio: se confermato, vorrebbe dire che il debutto in Italia di *Avamposto* avvenne entro il 1961, forse in quello stesso anno. Il primo spettacolo di cui si ha notizia certa e che conobbe qualche eco ulteriore si tenne il 4 ottobre 1964 nel teatro parrocchiale di Mozzate (in provincia di

Como) ad opera della compagnia «Amici del Teatro»³³. Il dramma, diretto da Carlo Talamone, venne presentato con il titolo *L'ultima trincea* – forse una indiretta conferma della non felicissima scelta del titolo della traduzione – e fu allestito per festeggiare l'arrivo nel paese del nuovo sacerdote, Giovanni Luoni. Le attività di teatro *amateur* a Mozzate erano vincolate in modo particolare all'ambito parrocchiale. Avevano preso le mosse intorno alla metà degli anni Venti su iniziativa del parroco precedente, padre Emilio Cocchi. Nel decennio successivo, la programmazione si era incentrata su spettacoli agiografici e di ispirazione storica; dopo una sospensione delle iniziative nel 1942 e nel 1943, nell'immediato dopoguerra, in anni in cui si cercava di recuperare la spensieratezza, vennero privilegiati la rivista e il *variété*.

Una prima deviazione rispetto a queste tendenze corrispose all'iniziativa di Talamone, che era entrato nel 1947, giovanissimo, nella compagnia e che negli anni Cinquanta portò in scena *Il muro di vetro* di Nello Falomo, un dramma sul «disprezzo che i benpensanti hanno nei confronti dei criminali», che lo stesso Talamone tornerà a dirigere in una nuova versione nel decennio seguente. L'allestimento di *L'ultima trincea*, secondo lavoro del regista, può verosimilmente essere ascrivibile alla volontà di offrire elementi di riflessione su temi politico-sociali. Di fatto, l'attività teatrale di Mozzate avrebbe di nuovo privilegiato testi di «impegno sociale», con la messa in scena di *Un cappello pieno di pioggia* dello statunitense Michael V. Gazzo, dramma incentrato sulla droga e sulla disgregazione della società, e quelle di *Billy il bugiardo*, di Keith Waterhouse e Willis Hall, sulla fallita relazione tra un padre e un figlio e sulla dicotomia tra realtà e immaginazione (rispettivamente nel febbraio e nell'agosto 1969³⁴). D'altro canto, occorre dire che la presenza di *Escuadra hacia la muerte* in provincia di

33 I dati menzionati qui e di seguito nel corpo dell'articolo possono essere rinvenuti nell'abbozzo storico firmato da Paolo Croci, *Gli Amici del Teatro. Settanta anni di tradizione a Mozzate*, in <<http://www.percorsiteatrali.org/ADT70adt.htm>>.

34 La regia di entrambi i drammi fu curata da Giancarlo Borroni.

Como si spiega *in primis* con un fatto congiunturale: dal dopoguerra in poi, le opere che si portavano in scena a Mozzate venivano scelte dal catalogo teatrale che l'editrice Ancora di Milano presentava alle compagnie maschili o femminili.

Un altro allestimento dell'opera di Sastre che sono in grado di segnalare risale al maggio 1968 (vi si riferiscono le immagini riprodotte in appendice: fig. 3-7). La *pièce* del drammaturgo, che ora tornava a essere presentata con il titolo *Avamposto*, fu la prescelta per il debutto di una compagnia amatoriale fondata quello stesso anno a Nave, in provincia di Brescia, grazie all'unione di attori dalla provenienza diversa, che prese il nome di «Gli Amici del Teatro» e che dal 1974 si chiamò «La Betulla»³⁵. La compagnia sarebbe arrivata nel 1984 ad aprire la «XII Settimana Pirandelliana» di Agrigento con *Udienza dalle otto alle tredici*, e nel 1997 sarebbe stata selezionata per rappresentare l'Italia alla «VIII Muestra Internacional de Teatro Contemporáneo» di Santander, dove mise in scena l'*Antigone* di Jean Anouilh. Tra i riconoscimenti più recenti, segnalano la vittoria al «Festival Teatrale Internazionale Castello di Gorizia 2013» con lo spettacolo *Il Visitatore* di Éric-Emmanuel Schmitt e i premi alla regia e miglior attore ottenuti in altri festival di settore dallo stesso spettacolo, che nel giugno del 2016 è stato selezionato come finalista al «69° Festival Nazionale di Arte Drammatica» che si svolge presso il Teatro Rossini di Pesaro. Ancora attiva oggi (l'ultima produzione, *Se ci fosse luce*, risale al 2018), nel corso di mezzo secolo «La Betulla» ha portato in scena uno svariato elenco di opere, che vanno dal teatro classico antico a quello di repertorio, dal teatro dialettale al teatro documento. Bruno Frusca è stato il fondatore della compagnia, e suo regista e scenografo, oltre che attore e autore di una manciata di *pièces*. Dopo aver completato la sua formazione come regista presso il DAMS di Bologna sotto il magistero di Luigi Squarzina (figura ri-

35 Una panoramica sulle attività di «La Betulla» si trova sul sito web della compagnia: <<http://www.betullateatro.it>>. E si veda, nell'imminenza del cinquantenario della stessa, l'articolo, senza firma, *Al traguardo dei 50 anni il Gruppo La Betulla di Nave*, «Scena», 88, 2017, pp. 18-21.

levante per la successiva fortuna italiana di Sastre), Frusca, che all'epoca della messa in scena di *Avamposto* aveva 33 anni, si prese cura di tutte le fasi dell'allestimento, occupandosi della regia e anche della scenografia, dell'illuminazione e degli abiti di scena³⁶. Lo spettacolo conobbe poche repliche in località limitrofe. Lo stesso regista, in una intervista concessa poco più di dieci anni fa³⁷, ha confermato che l'idea di inaugurare l'attività della compagnia con un dramma di Sastre non si dovette alla conoscenza previa dell'opera o della figura del drammaturgo spagnolo – che in modo più ampio, e mai di massa, in Italia si sarebbe data solo successivamente –, quanto piuttosto all'amicizia e alla stima che lo legavano a D'Alessandro. Dunque, Frusca propose in scena *Avamposto* grazie al prezioso ruolo di mediazione svolto da D'Alessandro e a quello di diffusione culturale favorito dalla casa editrice Ancora. Il testo, allestito a partire dalla stampa apparsa su «Palcoscenico», non venne selezionato sulla base di una chiara coscienza di rivendicazione politico-ideologica; né si volle vincolarlo alla dolorosa situazione del conflitto in Vietnam, che aveva già causato e stava causando manifestazioni di forte disagio nel mondo giovanile in Italia e soprattutto negli Stati Uniti. L'orientamento che si dava ad *Avamposto* risultava “politico” solo in un'accezione generica, etimologica, per la volontà di diffondere una voce critica che si levasse a favore dell'assunzione dei valori fondamentali che avrebbero assicurato alla *polis* una convivenza pacifica e un'autentica crescita sociale. Nella stessa intervista Frusca sostiene di non aver

36 Nell'occasione Frusca ricorse, per firmare la regia, allo pseudonimo Valerio De Bruni, perché già componente di un altro gruppo, la compagnia della Loggetta. Questa la distribuzione dei ruoli: soldato Adolfo Lavin: Cesare Frati; soldato Pedro Recke: Mario Frati; soldato Luis Foz: Roberto Morandi; caporale Goban: Costanzo Ognà; soldato Javier Gadda: Giovanni Senestrari; soldato Andrés Jacob: Livio Fenotti. Colgo l'occasione per ringraziare sentitamente Bruno Frusca per la generosità con cui ha condiviso con me informazioni, materiali e ricordi relativi alla messa in scena di *Avamposto*.

37 Cfr. la tesi di laurea di Laura Lorenzoni dal titolo «*Escuadra hacia la muerte*» di Alfonso Sastre. *Un'analisi*, discussa nell'anno accademico 2005-2006 presso l'Università di Pisa sotto la mia direzione; l'intervista è riprodotta alle pp. 151-156.

apportato cambiamenti sostanziali alla versione di Rossini e di Maffioli, e di essersi limitato a intervenire su di essa con alcuni tagli per rendere più agile il ritmo della messa in scena e non compromettere quel che lui stesso definisce la «credibilità teatrale» del testo³⁸. La difficoltà principale consistette nella caratterizzazione dei sei differenti personaggi, nessuno dei quali è protagonista assoluto della trama, e che avrebbero dovuto risultare esseri in carne e ossa piuttosto che la mera illustrazione di altrettante posizioni³⁹. Di interesse è anche una osservazione dell'intervistato sull'atmosfera surreale, prima ancora che esistenzialista, che credette di percepire nell'opera, specialmente nel suo segmento conclusivo⁴⁰.

Non sembra un caso, dunque, che *Escuadra hacia la muerte* (e con essa il *corpus* di Sastre) cominciasse il suo percorso sulle scene italiane nella stessa area geografica, la Lombardia, la cui attività teatrale avvertì l'influenza della casa editrice Ancora (e si può sospettare che ulteriori indagini potrebbero dare come risultato qualche altro allestimento in scenari secondari della stessa città di Milano o in altre provincie della regione, come il riferimento alla Compagnia di Vidigulfo verrebbe a confermare). A questo ascendente si aggiunse, nel migliore dei casi, l'intento di rispondere a forme di inquietudine sociale e una necessità di promozione educativa mediante la scelta di determinati testi.

Pochi indizi non costituiscono una prova, ma da questi scarni dati è possibile forse ricavare qualche riflessione. Il percorso sulle scene italiane di Sastre cominciò in ambienti periferici, non professionistici e venati di cattolicesimo, confermando nella sua cir-

38 Cfr. Laura Lorenzoni, «*Escuadra hacia la muerte*» di Alfonso Sastre, tesi cit., p. 153.

39 Come hanno sottolineato Amorós e Mayoral, «la construcción de personajes es el aspecto más abstracto de la obra y una de las dificultades para el director de escena, que tiene que poner en pie no seis ideas o posturas ante la vida, sino seis hombres de carne y hueso, seis individuos con los que el espectador se sienta más o menos identificado»; cfr. Andrés Amorós, Marina Mayoral, Francisco Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra)*, Madrid, Castalia, 1977, p. 72.

40 Cfr. Laura Lorenzoni, «*Escuadra hacia la muerte*» di Alfonso Sastre, cit., p. 154.

colazione laterale la modalità di diffusione preminente di cui aveva goduto e stava godendo *Escuadra hacia la muerte* in Spagna. Quel punto di partenza non è riconducibile alla conoscenza previa del drammaturgo o della sua opera, bensì a un'atmosfera culturale che vedeva in Milano un centro rilevante per quanto riguardava la diffusione del teatro straniero e lo stimolo ad uscire dalla stagnazione. Questa circostanza favorì la traduzione di *Escuadra hacia la muerte* a meno di due anni dalla conquista di una maggiore visibilità di un ancor giovane Sastre nella sua terra, un'accoglienza celere se la si mette a confronto con quella che l'opera conobbe in altri paesi⁴¹. L'iniziale presenza sulle scene italiane del teatro di Sastre ebbe pertanto caratteristiche diverse da quelle che segneranno la diffusione, dagli anni Settanta e in un clima di accentuata politicizzazione, della sua opera "matura" in Italia. In effetti, quanto qui ho evocato potrebbe essere ritenuto – assieme alla pubblicazione di alcuni testi⁴², anche saggistici,⁴³ ad episodici passaggi

- 41 Sono successive a quella italiana le versioni di *Escuadra hacia la muerte* in lingua inglese (*The Condemned Squad*, traduzione di Cyrus C. DeCoster, «Players Magazine», XXXVIII, 2, novembre 1961, pp. 57-68; *Condemned Squad*, traduzione di Leonard Cabell Pronko, a cura di Marion Holt, in *The Modern Spanish Stage: Four Plays*, New York, Hill and Wang, 1970) e portoghese (*Esquadra para a morte*, trad. di Egitto Gonçalves, in *Três peças de Alfonso Sastre*, Porto, Divulgação, 1961).
- 42 *L'incornata*, in *Teatro uno*, a cura di Luciano Codignola, Torino, Einaudi, 1962, pp. 535-596, trad. di María Luisa Aguirre; *Il sangue e la cenere: dialoghi di Miguel Servet. / Nella rete*, Milano, Feltrinelli, 1967, trad. di María Luisa Aguirre e Dario Puccini. Con Giangiacomo Feltrinelli, Sastre mantenne una relazione di amicizia, stando a quanto mi comunica l'autore in una lettera privata (cit. sopra, nota 20). Infine, si ricordino la versione di «*Gli occhi tristi di Guglielmo Tell*», «Sipario», 256-257, 1967, pp. 37-50, anch'essa opera di María Luisa Aguirre (poi Cagliari, STEF Quaderni della Cooperativa teatro di Sardegna, 1972 e nuova ed., 1975), e *Cronache romane*, «Il dramma», già nel 1970, 46, pp. 95-113, a cura di Ignazio Delogu. Alcuni anni più tardi, si vedano *La bambola abbandonata*, trad. di Rosanna Pelà, Milano, Emme, 1976 e *La taverna fantastica*, a cura di Tiziano Tosolini, Milano, Tranchida, 1985.
- 43 *La rivoluzione e la critica della cultura*, introduzione di Laura Dolfi e Magda Ruggeri Marchetti, traduzione di Laura Dolfi, Bologna, Cappelli, 1978, e *La deriva degli intellettuali: a proposito di intellettuali e utopia*, traduzione di Manuela Palermi, Roma, DataneWS, 2005.

radiofonici⁴⁴ o televisivi⁴⁵, nonché a contatti culturali e relazioni personali⁴⁶ – una sorta di preistoria riguardo alle rappresentazioni più note dei drammi sastriani in Italia, la cui fortuna ha studiato Coral García Rodríguez⁴⁷. In relazione alla presenza in scena, le pietre miliari di questo percorso sono gli allestimenti di *Gli occhi tristi di Guglielmo Tell* e *La Celestina*. Il primo dramma venne rappresentato in varie occasioni in Sardegna dal mese di dicembre del 1971 e successivamente a Roma⁴⁸, a Parma e di nuovo nell'isola mediterranea nella stagione 1974-1975, anche come segnale di solidarietà da parte di settori dell'intelligentsia di sinistra dopo la carcerazione di Sastre nel 1974 con l'accusa di terrorismo. Nel caso di *La Celestina* (in spagnolo, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*), presentata per la prima volta a Roma da Luigi Squarzina sul finire del mese di aprile 1979, assunsero maggior rilievo le valutazioni estetiche (anche negative e taglienti), per quanto queste non arrivassero a prescindere del tutto da letture in chiave biografica o ideologica. Ricordo che alla base di questa personalissima ed originale tragedia complessa sussistette inizialmente la richiesta, rivolta al drammaturgo da Maria Luisa Aguir-

44 È il caso, nel 1965, nella cornice del ciclo «Teatro español contemporáneo», della pièce *Aggressione nella notte* (ovvero *Asalto nocturno*).

45 Come *L'incornata* e *Il corvo*, opere trasmesse dalla RAI l'8 gennaio 1965 e il 4 agosto 1970 (cfr. Maria Letizia Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, RAI-ERI, 1999, pp. 320 e 417).

46 Come la partecipazione al Convegno della Comunità Europea degli Scrittori, tenutosi a Firenze nel marzo 1962 (vi presero parte, tra gli altri autori spagnoli, anche Camilo José Cela, Josep Maria Castellet, Armando López Salinas e Ángel González); o le collaborazioni di Sastre, come corrispondente da Madrid, apparse sulla rivista «Il dramma», che a Torino dirigeva Lucio Ridenti. Nascerà poi l'amicizia con María Luisa Aguirre, che sarebbe stata una figura centrale per la diffusione dell'opera del drammaturgo in Italia.

47 Coral García Rodríguez, *Alfonso Sastre, un caso político*, in *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 93-105.

48 Sastre si riferisce alla sua prima visita a Cagliari e all'allestimento del Centro d'Iniziativa Teatrale in una intervista a Maria Luisa D'Amico: *Alfonso Sastre: da Cuba a Cagliari*, «Sipario», 311, aprile 1972, p. 41.

re D'Amico, di realizzare una semplice versione del testo di Rojas, che Squarzina, in veste di direttore artistico del Teatro Argentina di Roma, intendeva allestire⁴⁹. Un caso assai interessante, e studiato⁵⁰, di 'fermentazione' di un imponente testo classico⁵¹, nella cui definitiva versione sastriana in lingua italiana, lievemente divergente da quella spagnola, trovano accoglienza anche alcuni suggerimenti di Aguirre e dello stesso Squarzina⁵². In particolare, le peripezie ricostruite da Coral García denunciano, ritengo, come la matrice politica talvolta preceda – o predetermini – i giudizi strettamente teatrali; e sarebbe stato difficile attendersi un approccio diverso in anni di accaniti conflitti ideologici nella società italiana e per una figura militante e scomoda come Sastre. Nello sgranarsi di questi snodi, la presenza di Sastre in Italia diverrà relativamente frequente (del resto, fuori dai confini nazionali, il

49 In anni recenti Mariano de Paco è tornato sulle fasi preparatorie di questo allestimento e di quello, poi frustrato, di *Il viaggio infinito di Sancio Panza: Alfonso Sastre e Italia (Apuntes con «La Celestina» y «El Quijote» al fondo)*, in *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, a cura di Margherita Bernard, Ivana Rota, Marina Bianchi, Bergamo, Bergamo University Press/Sestante edizioni, 2009, pp. 401–408.

50 Cfr. Silvia Monti, *Il personaggio di Celestina in due drammi contemporanei*, in «Quaderni di Lingue e Letterature», 27, 2002, pp. 119–136; ed Emily Fausciana, *La rivisitazione di un mito letterario: la "otra" Celestina di Alfonso Sastre*, in *Frontiere, soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013, vol. I, pp. 167–180.

51 Per rifarci a un termine impiegato da Squarzina nel testo prologale all'edizione italiana: «Solo tu, Melibea», in *«La Celestina»: storia di amore e di magia con qualche citazione dalla famosa tragicommedia di Calisto e Melibea*, Roma, Officina Edizioni, 1979, pp. 11–14, la citaz. da p. 11 («idea [...] fermentante e scatenante che ad aver letto le vicende di quei personaggi straordinari e a constatarne irrimediabilmente differenti [...] sono i nuovi personaggi, il nuovo Calisto e la nuova Melibea»).

52 Come lo stesso Sastre segnala, in particolare nella «Nota» e nella «Nota sulla versione definitiva» nell'edizione italiana, pp. 8–9. E si veda la traduzione di entrambe (insieme al testo prologale che le precede) in Alfonso Sastre, *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 1990, a cura di Mariano de Paco, pp. 171–172. Le principali divergenze tra il testo teatrale italiano e quello spagnolo sono registrate da De Paco nella sua edizione.

nostro paese è quello che registra una maggiore presenza delle sue opere⁵³): nel 1972 aveva assistito a una rappresentazione di *Gli occhi tristi di Guglielmo Tell*; nel 1976 tornò per ritirare il «Premio Viareggio» tributatogli da Editori Riuniti per l'edizione italiana di *Las noches lúgubres*⁵⁴; nel 1977, espulso dalla Francia, trascorse un periodo in casa della (già citata incidentalmente) amica e traduttrice Maria Luisa Aguirre, nipote di Luigi Pirandello, e di suo marito Sandro D'Amico (storico del teatro e figlio di Silvio D'Amico, a sua volta critico e fondatore dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica).

A questi eventi mi limiterò ad aggiungere, in merito alle relazioni tra Sastre e l'Italia e in un contesto meno ideologizzato, quantomeno la genesi di *Il viaggio infinito di Sancho Panza* (che venne pubblicato per la prima volta in edizione bilingue, in spagnolo e in italiano, a Firenze da Le Lettere nel 1987, con traduzione di Gianni Farsi; poi ad Hondarribia, da Hiru, nel 1991): si trattò di un'opera commissionata nel 1983 direttamente da Olimpio Musso – responsabile della sezione di Studi storici dell'Istituto Italiano di Cultura a Barcellona – a Sastre, suo buon amico, dopo che Orazio Costa aveva segnalato al primo la necessità di un testo che avesse per protagonista lo scudiero cervantino e fosse pensato per l'interpretazione di un anziano Paolo Stoppa⁵⁵. Quest'ultimo scomparve purtroppo nel maggio 1988, prima di poterlo portare in scena; la *première* avvenne dunque nel ciclo di «Tea-

53 Cfr. le parole di Sastre in Francisco Caudet, *Crónica de una marginación: conversación con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, p. 143.

54 *Le notti lugubri*, traduzione di Natale Rossi, Roma, Editori Riuniti, 1976.

55 Mi ha segnalato tutto questo il drammaturgo nella già citata lettera privata dell'aprile del 2010 (cfr. sopra n. 20). I nomi di Musso, Costa e Stoppa ricorrono anche nella «Nota para esta edición» che suggella *El viaje infinito de Sancho Panza*, nella edizione di Hiru, Hondarribia, 1991 (cfr. spec. p. 153; la «Nota» occupa le pp. 153-154). La già citata edizione italiana accoglie dei testi prologali che ricostruiscono la genesi della *pièce*: Olimpio Musso, «Genesi di un'opera», pp. vii-viii; «Appendice», pp. ix-xiii (comprendente il carteggio tra Orazio Costa e Alfonso Sastre tra l'aprile del 1983 e la fine del gennaio del 1984).

tro Español Contemporáneo» della Esposizione Universale di Siviglia nel 1992. Ricorderò solo *en passant* quanto sia costante la presenza di risonanze cervantine nella produzione di Sastre.

Segnalo infine che nel 1996 Sastre ricevette nel nostro paese il premio letterario Feronia della città laziale di Fiano, nella categoria «riconoscimento speciale ad autore straniero» (una sorta di “antipremio” che, nella intenzione degli organizzatori, intendeva distinguere figure che spiccavano per le loro qualità letterarie sottraendosi alle logiche di mercato).

I pochi dati sugli anni Cinquanta e Sessanta che ho individuato, invece, ci dicono di un'epoca in cui la dimensione politica ancora non aveva interferito in modo decisivo sulla ricezione nel nostro paese dell'opera del drammaturgo. Erano, in definitiva, tempi in cui gli alvei entro i quali discorreva il teatro di Sastre in Italia risultavano certamente più angusti, ma forse anche, a ben guardare, meno sclerotizzati.

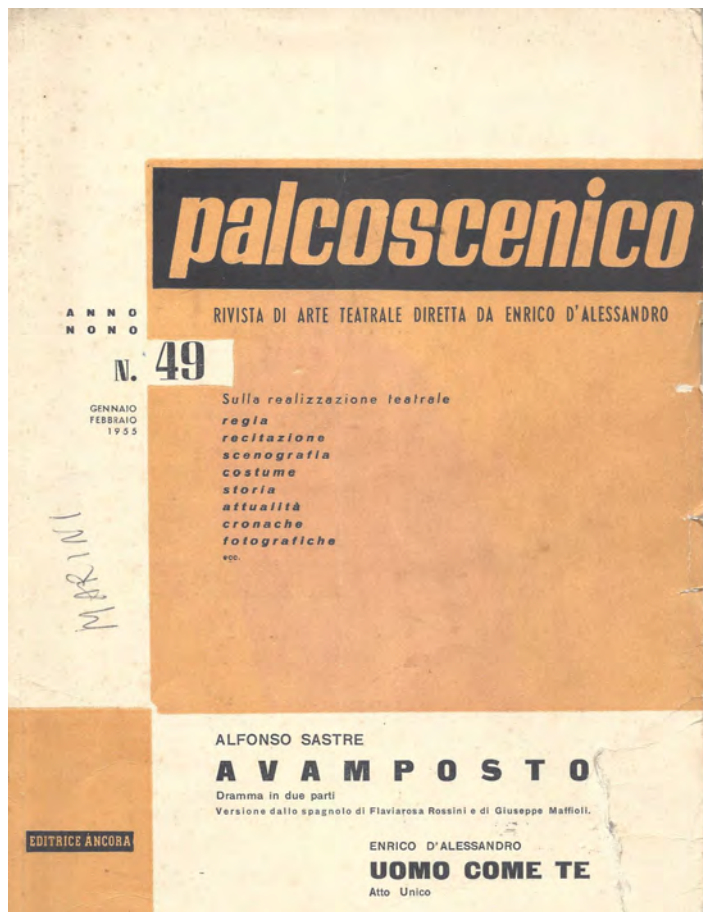


Fig. 1. *Avamposto*. Frontespizio di «Palcoscenico» (1955).

Squadra verso la morte in Italia. Storia di una breve fortuna

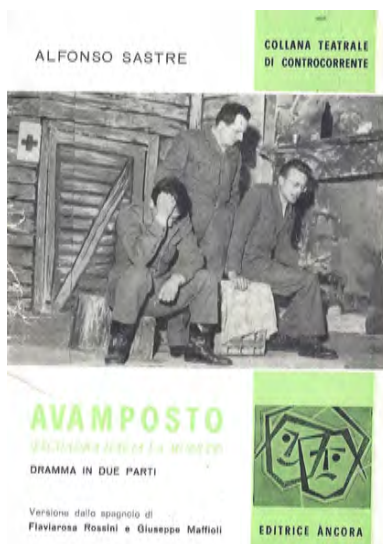


Fig. 2. *Avamposto*. Frontespizi di «Controcorrente» (1961) e di «Collana Teatrale di Controcorrente» (1965).



Fig. 3. Giovanni Senestrari nel ruolo del soldato Javier Gadda e Livio Fenotti (in piedi) nel ruolo del soldato Andrés Jacob (*Avamposto*, compagnia «Gli Amici del Teatro», regia Bruno Frusca, Nave, BS, 1968).



Fig. 4. Gli stessi interpreti presenti nella fig. 1, ripresi da diversa angolazione.



Fig. 5. Costanzo Ogha nel ruolo del caporale Goban (in piedi) e Cesare Frati in quello del soldato Adolfo Lavin.



Fig. 6. Mario Frati nel ruolo del soldato Pedro Recke.



Fig. 7. Roberto Morandi nel ruolo del soldato Luis Foz.

**Come traducevamo.
La Generazione del '27 spagnola nelle sue prime
versioni italiane: appunti in cerca di un metodo**

Francesco Fava

I. Se è vero – come è vero, e come magistralmente sintetizza Anna Dolfi – che nel secondo dopoguerra italiano la traduzione poetica, e quella dallo spagnolo in particolare, ha avuto i caratteri di una peculiare forma di «comparatistica fatta prassi»¹, nell'accostarsi oggi di nuovo a quella stagione intellettuale (già molto indagata nel portato culturale delle sue dinamiche interne, nonché nella fitta trama di relazioni personali e progetti editoriali e accademici, di scambi epistolari e riflessioni di poetica), la domanda che resta forse ancora in parte da esplorare è: esistono tratti distintivi o linee di tendenza riconoscibili, nella prassi traduttiva di quegli anni?

Volendo cercare risposte a tale domanda, almeno sul fronte dell'ispanistica, si dovrà per prima cosa volgere lo sguardo verso il quartetto di traduttori/critici/letterati composto da Oreste Macrì e Vittorio Bodini, da Carlo Bo e da Francesco Tentori: è intorno alle versioni poetiche realizzate da queste quattro figure preminenti (con un focus più specifico, lo si vedrà, su Macrì) che ci si concentrerà nelle pagine che seguono. Nelle quali, a dire il vero, più che altro ci si limiterà a interrogarsi preliminarmente sul metodo di ricerca più adeguato per affrontare la questione appena enunciata.

1 È infatti *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, il titolo del saggio con cui Anna Dolfi apre il fondamentale volume da lei curato: *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 13-30.

Guardando oggi a quella stagione, inoltre, stupisce come l'esplicita consapevolezza delle profonde implicazioni culturali insite nel processo traduttivo si declini in riflessioni per certi versi antesignane, in quanto accostabili a temi e formule che, nel dibattito teorico sulla traduzione, sarebbero entrati in circolo solo qualche decennio dopo: ritrovarle tra le righe di pagine scritte negli anni Cinquanta del secolo scorso costituisce un'ulteriore ragione di interesse nei confronti di quella generazione di traghettatori². Per fare un primo esempio, già in un testo del 1957 (ma pubblicato solo nel 1962) Oreste Macrì osservava che «gli esemplari affini della poesia spagnola, come di ogni altra poesia straniera, fluiscono nel circolo vivente della lirica italiana»³, per poi precisare:

Tutta la poesia ispanica è così entrata nel concerto delle traduzioni dei poeti stranieri, i quali, italianizzati nella lingua poetica degli Ungaretti e dei Montale, hanno influito a loro volta sulla poesia originale delle nuove generazioni, soprattutto nelle forme e nei toni [...]. Influsso benefico nei migliori, e già avvertito dalla generazione di Luzi e di Sereni⁴.

Un'influenza reciproca, dunque, una feconda relazione biunivoca. E, da parte di Macrì, un punto di vista sul ruolo della traduzione letteraria che sembra anticipare la teorizzazione di Itamar Even-Zohar sul polisistema letterario, elaborata una ventina d'an-

- 2 Si ricava la medesima impressione scorrendo il ricco e ragionato panorama della «traduttologia ante litteram» racchiusa nelle pagine di scrittori, traduttori e studiosi italiani lungo i primi tre quarti del XX secolo cui è dedicato il recente, e splendido, volume: Angela Albanese, Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015.
- 3 Oreste Macrì, *Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo*, p. 88, in «L'altero», 36-40, 1962, pp. 80-92. Successivamente incluso in: Idem, *Studi ispanici*, II, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996.
- 4 Ivi, pp. 90-91.

ni più tardi⁵ (per quanto qualche idea al riguardo, volendo, la si può trovare già in Madame de Staël...). Nel solco di Even-Zohar, più recentemente, l'idea che la letteratura tradotta costituisca un angolo visuale privilegiato per osservare fenomeni e linee di sviluppo della letteratura nazionale è l'assunto da cui partono due importanti e innovative operazioni culturali, *The Oxford Guide to Literature in English Translation* curata da Peter France e i quattro volumi della *Histoire des traductions en langue française* proposti da Verdier e coordinati da J.Y. Masson e Y. Chevrel⁶. Che la letteratura tradotta abbia rivestito un ruolo assolutamente cardinale nell'evoluzione del sistema letterario italiano, nei decenni centrali del Novecento, è un dato che i protagonisti di quella stagione mostrano di avere già ben presente in corso d'opera. Limitandosi al campo della poesia, la pratica traduttiva del secondo dopoguerra sembra caratterizzarsi in particolare per un originale equilibrio tra innovazione e tradizione, sostiene retrospettivamente Giuseppe Sansone, sottolineando come «la smobilitazione di forme e stilemi adusati, a tutto favore di moduli modernamente duttili e calzantemente adeguati, si ottiene soltanto al prezzo di una conoscenza del proprio strumento linguistico tale da poter produrre continui innesti nel solco della tradizione e ardite invenzioni, o reinvenzioni, di lessico e sintassi»⁷. Gli effetti di tale fenomeno non furono all'epoca considerati da tutti in senso positivo. Enrico Falqui, per esempio, nell'introdurre l'antologia da lui curata nel 1956 (*La gio-*

5 Si vedano, in particolare, Itamar Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1978; Idem, *The position of translated literature within the literary polysystem*, in «Poetics Today», 1, 1990, pp. 45-51.

6 Peter France (ed.), *The Oxford guide to literature in english translation*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000. Per il progetto francese, in attesa dell'imminente pubblicazione del quarto e ultimo volume della serie, dedicato al XX secolo, si veda esemplarmente il primo, curato da Yves Chevrel, Lieven D'hulst, Christine Lombez, *Histoire des traductions en langue française, XIXe siècle (1815-1914)*, Paris, Verdier, 2012.

7 Giuseppe Sansone, *Oreste Macrì traduttore di poesia*, p. 237, in *Per Oreste Macrì. Atti della giornata di studio, Firenze – 9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 235-250.

vane poesia) non manca di segnalare il «minaccioso persistere dello stile di traduzione, in cui risulta schiacciante e mortificante l'influsso esercitato dall'uno o dall'altro poeta straniero preferito. Fra i moderni, oggi, Whitman, Esenin, Aragon, Majakovskij, Lorca, Lee Master [sic], la fanno troppo da padroni. E troppi sono i versi ricalcati sul loro modello»⁸.

Anche in questo caso, dagli anni Cinquanta a oggi il passo sembra essere particolarmente breve. La querelle sull'influenza, presumibilmente nefasta, esercitata dallo «stile di traduzione» sulla lingua letteraria nazionale è infatti anch'essa tornata negli ultimi anni al centro del dibattito intellettuale, in particolare a cavallo tra 2010 e 2011. Prima, sotto forma di domanda, nell'intelligente intervento di Michele Cortelazzo: *L'italiano della traduzione è l'italiano di domani?*⁹. Poi, in un vivace scambio di articoli tra Gabriele Pedullà e Daniele Giglioli, sulle pagine del supplemento domenicale de *Il Sole 24 ore*¹⁰, per confluire infine nel 2016 tra le questioni oggetto di dibattito nel fascicolo monografico della rivista «Nuovi Argomenti» intitolato *Che lingua fa?*¹¹

Tornando a circoscrivere il discorso al periodo e all'ambito che qui ci interessano, è di nuovo Oreste Macrì a inserirsi tra la posizione di Falqui e quella di Sansone, in questo caso nelle vesti di testimone diretto – non solo osservatore, ma anche e soprattutto attore protagonista. Volgendo lo sguardo indietro, ormai alle

8 Enrico Falqui, *Saggio sulla giovane poesia nel secondo dopoguerra italiano*, p. 73, in Idem, *La giovane poesia: saggio e repertorio*, Roma, Colombo, 1956, pp. 7-83.

9 Michele A. Cortelazzo, *Premessa. L'italiano della traduzione è l'italiano di domani?*, in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione (International Journal of Translation)», 12, 2010, pp. xi-xvii.

10 Gabriele Pedullà, *Scrittori, bisogna avere stile!*, «Il Sole 24 Ore», 28 agosto 2011, <<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-08-28/scrittori-bisogna-avere-stile-081509.shtml?uuiid=AarO%20MbzD>>
D. GIGLIOLI, *È la lingua che non ha più fascino*, «Il Sole 24 Ore», 11 settembre 2011, <<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-09-11/lingua-fascino-081506.shtml?uuiid=AaHJgS3D>>

11 «Nuovi argomenti», 73 (gennaio-marzo 2016).

soglie degli anni '90, Macrì afferma rotondamente che «noi traduttori si traduceva con la lingua poetica dei poeti coetanei»¹². È davvero così? Ha ragione Falqui, ha ragione Macrì, o hanno in qualche misura, e per diversi aspetti, ragione entrambi? Ma soprattutto: in che modo lo si può verificare?

II. In un recente contributo sulle traduzioni poetiche novecentesche in italiano, Pier Vincenzo Mengaldo si sofferma su

quelle che a me sembrano due vere e proprie costanti del tradurre poesia in Italia, specie da parte di traduttori che siano a loro volta poeti. Una è l'orrore della ripetizione, lessicale ma anche sintagmatica, e la tendenza dunque alla variazione. L'altra è la scarsa propensione per il verso-frase, che si conclude con una pausa forte o media; meglio, per la sequela di versi-frase: e il *pendant* ne è ovviamente il gusto pronunciato per le inarcature o *enjambements*¹³.

Lo studioso avvalorava la sua acuta osservazione con alcuni esempi¹⁴ e, dopo aver fatto notare en passant anche una maggiore tendenza all'iperbato e all'inversione¹⁵, conclude: «Ma perché

12 Oreste Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, p. 60, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004. Benché si citi, per comodità, dalla riedizione ampliata e riveduta del 2004, la prima pubblicazione del volume è datata 1989 (Milano, Guerini e Associati. Il saggio di Macrì si trova lì alle pp. 243-256).

13 PierVincenzo Mengaldo, *Traduzioni moderne in italiano: qualche aspetto*, p. 27, in Idem, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017, pp. 11-33.

14 In particolare, con esempi da Montale/Eliot, Montale/Hardy, Sereni/Apollinaire, Solmi/Spender per la *variatio* lessicale (pp. 28-29) e da Montale/Shakespeare, Solmi/Hardy, Caproni/Frénaud, Luzi/Louis Labé, Orelli/Goethe per il rifiuto del verso-frase (pp. 30-31).

15 Tendenza così motivata da Mengaldo: «Ancora fino a ieri la lingua poetica italiana godeva di una più ampia libertà delle maggiori straniere nella collocazione delle parole (inversioni, iperbati, etc.)». Ivi, p. 31.

queste costanti delle traduzioni poetiche italiane? [...] Perché sono altrettante costanti storiche della poesia italiana, col crisma dell'inevitabilità»¹⁶.

Accanto a quelle suggerite da Mengaldo, sembra di poter riconoscere perlomeno un altro paio di tendenze (non necessariamente «déformantes», benché il riferimento a Berman sia obbligato¹⁷) ricorrenti nella traduzione poetica italiana: la 'perdita del corpo' (lo slittamento semantico dal concreto verso l'astratto, in specie per quanto concerne il lessico della corporeità) e la 'nobilitazione' (che determina un più o meno accentuato, a seconda dei casi, innalzamento del registro, con predilezione per le voci colte rispetto a quelle della lingua standard). Anche in questi due casi, i costumi della tradizione letteraria nazionale paiono proporsi come verosimili moventi per tali presunte tendenze. Dico 'presunte', prudentemente, perché si tratta pur sempre di impressioni di lettura, suffragate da esempi cursori, sondaggi certo indicativi ma inevitabilmente non sistematici. Volendo invece provare a essere più sistematici, la linguistica dei corpora potrebbe aiutare.

Nell'ultimo ventennio, a partire dagli studi pionieristici di Mona Baker¹⁸, le cosiddette *digital humanities* si sono proficuamente misurate sul campo della traduzione¹⁹. Proporre però di

16 *Ibidem*.

17 Cfr. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, pp. 49-68 («L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation»).

18 Tra i suoi primi lavori dedicati al tema, si ricordano in particolare: Mona Baker, *Corpora in Translation Studies. An Overview and Suggestions for Future Research*, «Target», VII, 2 (1995), pp. 223-43; Eadem, *The Role of Corpora in Investigating the Linguistic Behaviour of Professional Translators*, «International Journal of Corpus Linguistics», IV, 2 (1999), pp. 281-98.

19 Alcuni saggi di riferimento sul tema: Maeve Olohan, *Introducing Corpora in Translation Studies*, London/New York, Routledge, 2004; Sara Laviosa, *Corpus-based Translation Study Theory, Findings, Application*, Amsterdam, Rodopi, 2002; Eadem, *The Corpus-based Approach to Translation Studies*, «Special Issue of Meta», 43, 1998, pp. 4-7. Un utile bilancio ragionato su pratiche e implicazioni teoriche connesse all'incrocio tra linguistica dei corpora e studio della traduzione si trova in: Gang Shen, *Corpus-based Approaches to Translation*

applicare l'informatica all'analisi della poesia (delle traduzioni di poesia, nel nostro caso) suole destare in prima battuta soprattutto sospetti e perplessità, non senza qualche ragione²⁰. Tuttavia, come opportunamente osservato da Hoover, l'umanistica digitale porta con sé innanzitutto il salutare richiamo a un ritorno al testo: «there have been signs of a resurgence of interest in scholarly editions, corpora, text-analysis, stylistics, and authorship that suggest that the electronic text may finally reach its full potential [...]: the reestablishment of the text as the central focus of inquiry»²¹. Per cavarsela con una formula un po' semplicistica, si potrà dire che il *mechanic reader*²² è, almeno potenzialmente, fautore di pratiche di *close reading* che, per l'analisi del testo tradotto, appaiono più funzionali rispetto a morettiane letture distanti²³.

La linguistica dei corpora applicata alla traduzione, al di là dei suoi notevoli apporti pragmatici, apre orizzonti di ricerca fruttuosi anche per l'ambito d'indagine che si intende esplorare qui: le relazioni tra 'lingua e stile' della letteratura tradotta e delle letterature nazionali, nel loro rapporto biunivoco, osmotico, nel loro duplice e ambivalente influenzarsi a vicenda. In tal senso, una

Studies, «Cross-cultural Communication», VI, 4 (2010), pp. 181-87, <<http://www.cscanada.net/index.php/ccs/article/view/j.ccs.1923670020100604.010>>.

- 20 In effetti, gli studi in tal senso applicati alla poesia risultano minoritari per quantità e non sempre soddisfacenti dal punto di vista dei risultati. Tra i contributi più recenti (oltre al progetto SPARSAR di Rodolfo Delmonte, su cui ci si soffermerà più avanti): David L. Hoover, Jonathan Culpeper, Kieran O'Halloran, *Digital Literary Studies. Corpus Approaches to Poetry, Prose, and Drama*, New York/London, Routledge, 2014 e Ioan-Iovitz Popescu, Mihaela Lupea, Doina Tatar, Gabriel Altmann, *Quantitative Analysis of Poetic Texts*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2015.
- 21 David L. Hoover, *The End of the Irrelevant Text: Electronic Texts, Linguistics, and Literary Theory*, «DHQ: Digital Humanities Quarterly», 1, 2 (2007), <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/1/2/000012/000012.html#p16>>
- 22 Riprendo l'espressione dal titolo dell'ottimo fascicolo monografico curato da Francesco Stella e Fabio Ciotti: *The Mechanic Reader. Digital Methods for Literary Criticism*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», LIII, 2 (2015).
- 23 Franco Moretti, *Distant reading*, London/New York, Verso books, 2013.

recente pubblicazione di Eleonora Gallitelli sembra inaugurare un nuovo fronte negli studi sulla traduzione in ambito italiano. Nel suo *Il ruolo delle traduzioni in Italia dall'Unità alla globalizzazione*²⁴, Gallitelli si è proposta infatti – con un modello ancora da perfezionare e un corpus già rilevante, ma certamente da ampliare²⁵ – di indagare in parallelo, comparativamente, l'italiano delle traduzioni di alcuni romanzi di lingua inglese e quello della narrativa italiana coeva, in tre distinte epoche (l'età post-unitaria, il ventennio fascista, il quindicennio globalizzato a cavallo del passaggio di millennio), tramite un approccio di tipo quantitativo (e il ricorso a un software per l'analisi di corpora digitali, WordSmith Tools) che le ha permesso di riscontrare fenomeni per certi versi sorprendenti. Non è possibile in questa sede dilungarsi sui risultati del suo lavoro e su come essi in parte sfatino alcuni luoghi comuni sul rapporto tra lingua letteraria e lingua delle traduzioni ma, almeno, varrà la pena segnalare qualcuno dei parametri da lei adottati nell'interrogazione dei due corpora:

- Lunghezza media dei periodi;
- Indice di ricchezza lessicale;
- Pronomi relativi [Computo occorrenze di *che/il cui/il quale*];
- Rapporto proporzionale [*ratio*] indicativo/congiuntivo;
- Rapporto proporzionale [*ratio*] p. remoto/imperfetto;
- Rapporto occorrenze *egli/lui/esso, ella/lei/essa*;
- Computo occorrenze di 'esso' preceduto da preposizione.

24 Eleonora Gallitelli, *Il ruolo delle traduzioni in Italia dall'Unità alla globalizzazione*, Roma, Aracne, 2016.

25 La stessa autrice ha ragionato sulle potenzialità di approfondimento del proprio lavoro all'interno di una più ampia riflessione sulle applicazioni delle *digital humanities* agli studi sulla traduzione: Eleonora Gallitelli, *Digital Humanities come risorsa per i translation studies*, «Status Quaestionis», 10 (2016), <<http://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/13781/13554>>. Si veda al riguardo anche un'acuta recensione al volume: Stefano Ondelli, *Alcune osservazioni a un progetto ambizioso e meritorio*, in «tradurre», 12 (primavera 2017), <<https://rivistatradurre.it/2017/05/la-recensione-1-un-progetto-ambizioso-e-meritorio-ma-pieno-di-trappole/>>

Proporre una ricerca del tutto analoga che abbia come oggetto la lingua delle traduzioni poetiche non appare un'ipotesi facilmente percorribile. Il mero criterio quantitativo, che già per lo studio di testi letterari in prosa necessita di essere ampiamente integrato, se applicato alla poesia mostra evidenti limiti – anche perché, per testi in versi più che per il romanzo, soluzioni traduttive diverse derivano anche da sollecitazioni di partenza diverse, innanzitutto metrico-formali (è chiaro a ognuno che la traduzione di un sonetto, o di una *décima*, impone vincoli specifici che impattano anche su tutti gli altri livelli testuali). Al criterio quantitativo, allora, andrà affiancato quello qualitativo: la valutazione non si darà solo a partire dai dati forniti dallo spoglio (oltre che nella determinazione preventiva dei parametri di ricerca); non interverrà a posteriori bensì procederà di pari passo, sarà parte integrante della stessa raccolta dei dati. La commisurazione di alcuni parametri potrà essere affidata in toto al *mechanic reader*; per altri, sarà indispensabile affiancarvi un lettore in carne e ossa, armato di matita. Tuttavia, da ricerche come quella di Gallitelli si potrà trarre utilmente non solo la necessità ineludibile del supporto di corpora digitalizzati e di una sistematicità dello spoglio, ma anche quella della determinazione di parametri il più possibile stringenti, obiettivi e verificabili, a partire dai quali intraprendere l'esame dei testi.

L'intento di queste pagine corrisponde al tentativo di costruire un metodo per esaminare la lingua delle traduzioni italiane della poesia spagnola, in sé e in rapporto con la coeva produzione poetica italiana. Ho provato – sto provando – a costruirlo integrando linguistica dei corpora e supporto digitale con un'analisi del testo vecchia maniera. Trattandosi di un progetto davvero ancora embrionale, o forse solo di un artigianale discorso sul metodo, lo offro innanzitutto al confronto e alla discussione, ben consapevole dei limiti di una proposta critica in via di definizione.

III. I passaggi preliminari necessari per poter avviare un'indagine campione saranno quattro, vale a dire la definizione di:

- un corpus di poesia spagnola tradotta;
- uno o più corpora di poesia italiana;
- parametri di interrogazione dei testi;
- cosa e come cercare.

III.1. Nella costruzione di un primo corpus di poesia spagnola contemporanea in traduzione italiana, restringere il campo alla Generazione del '27 appare consigliabile per molte ragioni. In primo luogo per la vicinanza cronologica dei testi-fonte, per la loro compattezza e per una certa comparabilità con fasi e tendenze della poesia italiana della prima metà del XX secolo²⁶. Rilevante, anche, è la compattezza delle traduzioni, che – per quanto riguarda gli ispanisti qui considerati – si concentrano in un arco di anni relativamente ristretto. Infine, andrà considerato che le prime edizioni italiane di poeti come García Lorca, innanzitutto, ma anche Guillén, Alberti, Salinas, Cernuda, hanno costituito il duraturo termine di riferimento della ricezione italiana della poesia spagnola contemporanea. Un primo studio pilota condotto su una dozzina di edizioni potrebbe perciò essere già considerato significativo, sia dal punto di vista della quantità che, soprattutto, del rilievo delle figure e dei testi coinvolti nell'indagine. I quattro traduttori considerati, benché certo non esauriscano il quadro dell'ispanismo italiano dell'epoca, consentono infatti non solo di esaminare più edizioni per ciascuno di essi, ma soprattutto di accostarsi ai profili poliedrici di attori culturali di peso nel dibattito poetico nazionale, specie in quello di orbita ermetica e post-er-

26 Per tali ragioni appare preferibile in questa prima fase tenere fuori, per esempio, l'Antonio Machado tradotto da Macrì o il Juan Ramón Jiménez tradotto da Tentori: edizioni fondamentali dal punto di vista letterario e storico, ma meno omogenee in termini di linguaggio, poetica e distanza cronologica.

metica, in una cornice cronologica (1948-1972) coerente e fondata. Inoltre, l'inclusione nel corpus di due storiche antologie – la einaudiana curata da Bodini nel 1963 e la *Poesia spagnola del Novecento* di Macrì che vede la sua prima edizione nel 1961 – permette di confrontarsi con altrettanti capisaldi della diffusione nel nostro paese della lirica spagnola²⁷. Una notazione specifica andrà riservata infine alle numerose edizioni della poesia di Federico García Lorca²⁸. Per le versioni curate da Carlo Bo appare opportuno studiare, separatamente, sia l'edizione del 1949 che quella del 1962, non solo in virtù della diversa estensione dei due volumi, ma anche per la revisione cui nel '62 vengono sottoposte da Bo le traduzioni dei testi lorchiani già inclusi nelle raccolte anteriori²⁹. Per quanto riguarda invece i *Canti gitani e andalusi* tradotti da Macrì, sarà più conveniente includere l'edizione del 1958 in vir-

27 Sul valore storico delle antologie per la diffusione della letteratura spagnola in Italia, si veda Nives Trentini, *Fra divulgazione e teoria della letteratura: le antologie tra Italia e Spagna*, in Anna Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia*, cit., pp. 203-252. Sull'argomento si veda anche Ida Grasso, *La "sfida surrealista". Considerazioni intorno all'Antologia dei surrealisti spagnoli di Vittorio Bodini*, in Nancy De Benedetto, Ines Ravasini (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa-Multimedia, 2015, pp. 207-240.

28 La ricezione italiana della poesia di García Lorca presenta un ulteriore tratto antesignano, rilevante per chi intenda studiare la storia della traduzione letteraria nel nostro paese nel XX secolo. È infatti intorno al *Llanto* lorchiano che l'editore Guanda allestisce nel 1978 quello che è probabilmente il primo libro, in Italia, a essere pensato dal punto di vista delle traduzioni, che costituiscono il centro di gravità e il nucleo di interesse a partire dal quale si realizza il volume, che raccoglie in un'unica edizione le traduzioni del testo lorchiano effettuate da Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni, Leonardo Sciascia, Oreste Macrì. Una raccolta di traduzioni diverse di uno stesso testo, per quanto motivata dal prestigio dei traduttori, appare operazione culturale straordinariamente innovativa per quegli anni (Federico García Lorca, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, Milano, Guanda, 1978).

29 L'edizione del 1949 conta infatti su 64 poesie rispetto alle sole 38 della primissima, apparsa nel 1940. Il volume del 1962 è invece il primo a presentarsi come edizione completa (al momento della sua pubblicazione) della poesia di Lorca, in due volumi, con parziale revisione dei componimenti già tradotti in precedenza.

tù della sua maggiore ampiezza rispetto alla prima, di dieci anni precedente.

Un primo corpus, suscettibile di essere progressivamente ampliato, potrebbe quindi essere il seguente:

CARLO BO

F. García Lorca, *Poesie*, Parma, Guanda, 1949 [I ed. 1940]

F. García Lorca, *Poesie*, Parma, Guanda, 1962

VITTORIO BODINI

P. Salinas, *Poesie*, Milano, Lerici, 1964 [I ed. 1958]

R. Alberti, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1964

R. Alberti, *Degli angeli*, Torino, Einaudi, 1966

I poeti surrealisti spagnoli, Torino, Einaudi, 1963

ORESTE MACRÌ

F. García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, Parma, Guanda, 1958 [I ed. 1948]

D. Alonso, *Uomo e dio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962

J. Guillén, *Opera poetica*, Firenze, Sansoni, 1972

Poesia spagnola del Novecento, Parma, Guanda, 1961

FRANCESCO TENTORI

L. Cernuda, *Poesie*, Milano, Lerici, 1962

E. Prados, *Memoria dell'oblio*, Torino, Einaudi, 1966

V. Aleixandre, *La distruzione o Amore*, Torino, Einaudi, 1970

III.2. Per la poesia italiana, prendere in considerazione l'arco temporale di un cinquantennio (orientativamente, 1920-1970) potrà agevolare un confronto su più livelli: con la lingua poetica degli anni di formazione dei quattro traduttori considerati; con la poesia dei «coetanei», con i quali le quattro figure qui prese in esame hanno in molti casi condiviso decisive esperienze, letterarie e non solo; con la poesia pubblicata nei medesimi anni di edizione del corpus ispanico, rispetto alla quale influenze e comparazioni potranno essere percorse nei due sensi. L'ampiezza del corpus, che si potrà per ora fissare in una trentina di autori, credo garantisca la

possibilità di indagare su basi solide, da una parte, il rapporto tra la lingua delle traduzioni e il bagaglio di forme, lessico, cadenze ereditato dalle letture fatte e, dall'altra, un confronto con la produzione poetica strettamente contemporanea alle edizioni esaminate, anche tenendo conto dei mutamenti stilistici nella scrittura in versi che si registrano in Italia tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso³⁰. Si dovrà, pertanto, pensare a un corpus unico ma interrogabile anche per sottocorpora, di volta in volta modulabili sulla base di fattori quali l'anno di edizione, la generazione, le diverse scuole e tendenze poetiche, nonché per singolo autore (compresi i due traduttori ispanisti che è parso opportuno inserire anche nella loro veste di poeti, Bodini e Tentori).

Dividendo, per comodità, il corpus in tre gruppi – una prima compagine che ha il suo cuore negli anni '20 e '30, una seconda di transizione e una terza che concentra il nucleo della propria produzione negli anni '50 e '60 – una lista provvisoria potrebbe essere³¹:

S. Aleramo, C. Betocchi, D. Campana, V. Cardarelli, E. Montale, A. Pozzi, S. Quasimodo, C. Rebora, U. Saba, C. Sbarbaro, G. Ungaretti;
A. Bertolucci, P. Bigongiari, G. Caproni, A. Gatto, M. Luzzi, A. Parronchi, S. Penna, V. Sereni;
V. Bodini, C. Campo, L. Erba, F. Fortini, G. Giudici, E. Pagliarani, P.P. Pasolini, G. Raboni, N. Risi, A. Rosselli, F. Tentori, A. Zanzotto.

30 Da ispanista, la questione dell'eventuale influsso delle traduzioni sull'evoluzione linguistica e stilistica della poesia italiana è un territorio di più difficile esplorazione e che per ora si lascia dunque sullo sfondo, benché lo strumento su cui in queste pagine si sta ragionando renderebbe possibile studiarlo in profondità.

31 Si tratta, con ogni evidenza, di una lista dal valore meramente orientativo, in primo luogo perché chi la propone non è un italianista. Più che soffermarsi su inclusioni o esclusioni, su sviste o imprecisioni (non dubito che ve ne siano, e me ne scuso), ciò su cui qui si vuole porre l'accento è il metodo dell'indagine.

III.3. Per una ricerca del genere, il passaggio senza dubbio più spinoso consiste nella selezione dei parametri testuali a partire dai quali interrogare i corpora. Prima di osservarli nel dettaglio, saranno forse necessarie un paio di premesse. La prima è che ogni edizione sottoposta a tali parametri di analisi sarà innanzitutto da valutare in sé: è ben diverso tradurre metricamente o meno, così come sono diversi i testi di partenza, e diverso è tradurre un'unica raccolta o la produzione integrale di un autore oppure, ancora, proporre un'edizione antologica di uno o più autori. Quindi, come si vedrà meglio tra breve, i parametri proposti serviranno in prima istanza per uno studio delle singole edizioni, e solo una volta raccolti i dati su di esse ed elaboratene le risultanze si potrà passare al momento della comparazione. Il confronto, quindi, in una prima fase avverrà applicando i parametri al rapporto originale > traduzione in ogni singolo testo per poi, in un secondo momento, utilizzare quei dati allo scopo di comparare la traduzione (e le dodici traduzioni nel loro insieme) con il corpus della poesia italiana o sotto-corpora specifici da esso ricavati.

Una seconda precisazione vale a chiarire che l'obiettivo di quest'analisi non è in nessun senso l'elaborazione di un giudizio di valore sulle traduzioni, né tantomeno la ricerca di errori da sottolineare con la matita blu. Non a caso, non si sono inseriti tra i parametri, per esempio, il trattamento delle preposizioni o la presenza di interferenze della lingua di partenza. Ambiti che avrebbero forse fatto emergere alcune imprecisioni, a volte vere e proprie sviste, ma che non forniscono elementi di particolare rilievo ai fini di quello che qui interessa: valutare l'approccio ai testi, le scelte e le strategie traduttive, la lingua poetica. Le sviste, se e dove ve ne siano, di per sé non ci dicono molto sulle traduzioni (al di là della constatazione che non esistono traduzioni, comprese le più belle, del tutto esenti da errori): sono invece le linee di tendenza, le costanti, le soluzioni continuamente e coscientemente adottate a poterci rivelare qualcosa di più su 'come traducevamo'.

Venendo ai nostri parametri di ricerca, li si può suddividere nei seguenti ambiti: Forma del verso, Grammatica e sintassi, Lessico, Retorica.

Per quanto concerne la forma del verso, propongo di conside-

rare: trattamento del metro; tasso di presenza dell'enjambement; grado di autonomia del singolo verso; censimento di assonanze e rime interne.

Il solo aspetto metrico richiederebbe un'ampia trattazione autonoma, che impone di essere rimandata a future occasioni (anche per approfondire potenzialità e limiti, in quest'ambito, dello strumento informatico), non senza sottolineare come si tratti di un campo d'indagine foriero di risultati di estremo interesse³². La dicitura 'autonomia del verso', invece, si riferisce alla verifica del tipo di trattamento destinato ai singoli versi del testo di partenza; quanto ciascuno di essi sia tradotto isolatamente, come unità intoccabile, o se e quanto siano presenti riorganizzazioni del contenuto su più versi: fattore di estrema rilevanza per misurare l'idea di dettato poetico soggiacente alla traduzione. Associando questo dato al tasso di presenza dell'enjambement si potrà, tra l'altro, trovare conferma all'intuizione di Mengaldo precedentemente citata, avvalorando (o smentendo) quell'impressione di una riluttanza nei confronti del verso-frase da lui riscontrata nei traduttori italiani di poesia.

Sul fronte della grammatica e della sintassi: tempi verbali del passato (*ratio* passato remoto/ passato prossimo); *ratio* indicativo/congiuntivo; presenza/assenza degli articoli e rapporto proporzionale tra determinativi e indeterminativi; censimento dei connettori sintattici; tasso di presenza di frasi nominali.

32 Sul tema del rapporto tra la metrica della lirica italiana e il presumibile influsso delle letterature straniere coeve, mediato dalle traduzioni, è ancora una volta Oreste Macrì, nel citato saggio del 1989, a osservare come le traduzioni immisero «nuove forme e stili metrico-sintattici [...], non senza un ricupero delle innovazioni metriche pascoliane e dannunziane classiche e neoclassiche (barbare), e anche vociane del versetto biblico, delle varie mescolanze di versi pari e dispari, dattilici e anapestici di Rebora e Campana, alessandrini francesi e spagnoli, endecasillabi a cesura libera secondo il modello inglese, valori di quantità da modelli inglesi e germanici; fino alla libera versificazione corretta da processi allitterativi-anaforici-parallelistici, come dai modelli eliotiani, poundiani e lorchiani» (Oreste Macrì, *La traduzione poetica*, cit., pp. 56-57).

Per quanto riguarda la resa dei tempi verbali del passato, ogni traduttore dallo spagnolo sa come si tratti di una questione cruciale che incide non soltanto in relazione al rapporto di lealtà con il testo-fonte, ma anche e soprattutto sugli effetti per il lettore italiano (e dunque, dialetticamente rispetto alla coeva produzione letteraria nazionale), così come il rapporto proporzionale tra indicativo e congiuntivo. Più legato invece ai modelli lirici di riferimento è il trattamento degli articoli: le eliminazioni e/o aggiunte in relazione all'originale potranno essere rivelatrici delle diverse poetiche in gioco e le distinte scelte dei traduttori dire molto delle loro inclinazioni; allo stesso modo, la tendenza alla nominalizzazione o piuttosto all'esplicitazione delle frasi ellittiche saranno indicative della posizione del traduttore in un'ideale scala tra massima elusività e massima didascalicità. Un censimento dei connettori sintattici utilizzati, in rapporto a quelli presenti nei testi spagnoli, potrà anch'esso risultare indicativo in tal senso, oltre a consentire di valutare la relazione tra ipotassi e paratassi e i conseguenti impatti sul registro.

Sul terreno del lessico, gli aspetti testuali che ci si propone di indagare sono: *ratio* sostantivi concreti/sostantivi astratti; registro (indice di ricchezza lessicale, *semantic density index*, *ratio* aggettivi/sostantivi e verbi/token); lessico dell'affettività e dell'interiorità; tasso di presenza dell'apocope.

L'ultimo punto, tecnicamente, non dovrebbe essere considerato in rapporto con il lessico (se si dice 'dolore' o 'dolor', la parola è la stessa), ma di fatto lo è. Tra due varianti di uno stesso lemma, quella apocopata tende infatti a connotarsi in senso aulico o arcaizzante e agisce dunque come se si trattasse di una variazione sinonimica. In linea generale, lo studio del registro non può certo esaurirsi nei dati forniti da un software, per quanto raffinato³³, ma appaiono

33 Notevoli, in particolare, appaiono strumenti di lemmatizzazione e *post-tagging* quali Tretagger (sviluppato dall'Institute for Computational Linguistics dell'Università di Stoccarda) o un software di *text analysis* e *text mining* come l'italiano Taltac2 («Trattamento automatico lessicale e testuale del contenuto per l'analisi di un corpus»), quest'ultimo particolarmente utile per il lavoro su corpora di grande estensione.

comunque estremamente utili a tal fine il cosiddetto indice di ricchezza lessicale (vale a dire, *type/token ratio*) e il più complesso *semantic density index* elaborato proprio per lo studio dei testi poetici da Rodolfo Delmonte³⁴. Analogamente, una mappatura del lessico dell'affettività e dell'interiorità (che si ispira alle ricerche coordinate da Roberto Antonelli sul «lessico europeo delle emozioni» nella lirica romanza medievale³⁵), per quanto sia impossibile da realizzare senza il supporto di corpora digitalizzati, richiederà un forte momento interpretativo e valutativo – che, tuttavia, potrà giovare (oltre che di procedure di *text mining*) di esperienze promettenti quali la piattaforma digitale di ricerca semantica allestita da Silvia Stoyanova per lo *Zibaldone* leopardiano³⁶. Più immediato, invece, il discorso relativo al rapporto proporzionale tra sostantivi concreti e astratti: rimane immutato nel passaggio linguistico, o i testi tradotti denotano un maggior tasso di 'astrazione' rispetto alla fonte? Censirlo consentirà di confermare (o smentire) la tendenza alla 'perdita del corpo' cui si accennava prima.

Infine, sul terreno della retorica si potrà: censire il tasso di presenza di iperbati e inversioni (affiancando al censimento la disamina di eventuali condizionamenti metrico-rimici); verificare il rapporto proporzionale tra metafora e similitudine (per riflettere su eventuali slittamenti figurali e/o di poetica); mappare i parallelismi sintattici; individuare le ricorsività di singole parole, intese sia

34 L'indice di densità semantica elaborato da Rodolfo Delmonte all'interno della presentazione del software SPARSAR si fonda sull'incrocio di diversi indicatori relativi al grado di complessità semantica dei termini inclusi in un testo. Pur con tutti i suoi limiti, e per quanto ancora da perfezionare, si tratta di una proposta suggestiva di cui si può trovare una prima esposizione in: <<http://ceur-ws.org/Vol-1096/paper11.pdf>>.

35 Cfr. Roberto Antonelli, Roberto Rea, *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, in Roberto Antonelli, Mercedes Brea, Paolo Canettieri, Rocco Distilo, Lino Leonardi, *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Classe di scienze morali, storiche e filologiche), 2011, pp. 3-12.

36 Cfr. Silvia Stoyanova, *Giacomo Leopardi's Zibaldone as a digital research platform: a methodological proposal for its semantic reconstruction and discursive mediation*, in «Semicerchio», cit., pp. 96-104.

come riprese interne a un componimento o a un gruppo di componimenti che come sistematismi lessicali e parole-chiave. A partire dalle risposte raccolte su quest'ultimo punto si potrà ragionare più compiutamente intorno alla dialettica ripetizione/variazione già menzionata in precedenza.

III.4. Che cosa cercare, e in che modo, attraverso questi o analoghi parametri? Due, come detto, le questioni da indagare:

1. se esistano costanti, tratti distintivi, tendenze ricorrenti riconoscibili nella traduzione italiana della poesia spagnola: su questo fronte, individuare le tendenze comuni sarà interessante tanto quanto identificare linee discordanti, modalità e politiche traduttive diverse che concorrono e convivono nella stessa epoca, fra traduttori diversi o persino in seno al medesimo traduttore;
2. quale rapporto si instauri tra la lingua della traduzione poetica verso l'italiano e la lingua della poesia italiana coeva (sia immediatamente precedente che strettamente contemporanea rispetto alle date di pubblicazione delle traduzioni).

Per quanto concerne il «come», lo si accennava, si dovrà innanzitutto partire dallo studio autonomo di ciascuna edizione. In questo primo passaggio il rapporto principalmente indagato sarà dunque quello tra originale e traduzione, anche se, già in questa fase, il confronto con i corpora della poesia italiana potrà rivelarsi utile (se ne darà qualche esempio tra breve). In seconda battuta, i risultati dell'esame sulle singole edizioni si compareranno tra di loro, parametro per parametro e traduttore per traduttore, in cerca delle tendenze comuni o discordanti tra i traduttori e le edizioni considerate. In questa fase, il principale terreno di raffronto diviene perciò quello fra traduzione e traduzione. Infine, a partire dai dati reperiti nei primi due passaggi, si andrà a verificare in quale relazione si pongano tali caratteristiche traduttive con la produzione poetica in lingua italiana, focalizzandosi dunque sul rapporto poesia tradotta – poesia autoctona.

Le risposte, credo, non esauriranno la propria portata nella verifica dell'ipotesi suggerita da Oreste Macrì («traducevamo nella lingua dei poeti della nostra generazione»), ma permetteranno di mettere in luce vari altri fenomeni. Ne segnalo alcuni: con quale *tone of voice* la poesia spagnola contemporanea sia arrivata in Italia; quali aspetti di poetica le traduzioni abbiano valorizzato di più e quali meno; in quali direzioni la traduzione abbia influenzato la ricezione nel nostro paese; quanto il progresso lessico poetico italiano abbia influito sul lessico delle traduzioni; se le traduzioni siano state linguisticamente conservatrici o innovatrici; se ai mutamenti della poesia italiana nelle decenni centrali del Novecento corrisponda una parallela evoluzione nelle scelte traduttive, etc.

Non si vuole qui sostenere che tali riflessioni si possano condurre solo ed esclusivamente a partire da un approccio presuntamente scientifico alla traduzione, e meno che mai quantitativo o computazionale; credo, però, che gli spogli sistematici siano essenziali per acquisire un maggior numero di dati e quindi fondare su basi solide, e solidamente testuali, i nostri discorsi sulla traduzione. Testare un simile approccio lavorando su due corpora di estensione ragionevole (l'opera in versi di trenta poeti italiani; dodici volumi di poesia spagnola in traduzione) potrebbe costituire allora un primo banco di prova per valutare l'opportunità di ampliare successivamente il campo di indagine.

IV. Certo, un dubbio viene: c'è il rischio che la montagna (di dati) partorisca un topolino? Per il momento non si può che tentare una verifica esplorativa, almeno per il primo livello di analisi, su un testo campione: esaminare una traduzione in maniera impressionistica, ragionando su quale contributo potrebbe fornire alla sua valutazione un metodo di analisi come quello che si è sin qui ipotizzato. L'edizione di *Hombre y Dios*, raccolta di Dámaso Alonso³⁷ tradotta nel 1962 da Oreste Macrì per Vanni

37 Dámaso Alonso, *Hombre y Dios*, Málaga, El arroyo de los ángeles, 1955.

Scheiwiller con il titolo di *Uomo e Dio*³⁸, fornisce in tal senso più di uno spunto.

Il volume, viene ricordato sin dalla copertina, si presenta come una «versione metrica»³⁹, nella quale Macrì mostra tutta la propria perizia innanzitutto nella gestione dell'endecasillabo. Straordinaria in particolare la resa dei sonetti, com'è esemplarmente manifesto sin dalla lirica d'apertura:

Mi tierna miopía (p. 38)

*Disuélveme, mi tierna miopía,
con tu neblina suave, de este mundo
la dura traza, y lábrame un segundo
mundo de deshilada fantasía,*

*tierno más, y más dulce; y todavía
adénsame la noche en que me hundo
en vuelo hacia el tercer mundo profundo:
exacta luz y clara poesía.*

*Dios a mí (como a niño que a horcadas
alza un padre, lo áupa sólo al pecho
antes, porque el gran ímpetu no tema)*

*me veló la estructura de estas nadas,
para – a través de lo real, deshecho –
auparme a su verdad, a su poema.*

La mia tenera miopia (p. 39)

Dissolvimi, mia tenera miopia,
con la tua dolce nebbia qui del mondo
la dura tela, e tessimi un secondo
mondo di sfilacciata fantasia,

più tenero e soave; e tuttavia
addensami la notte dove affondo
il volo verso il terzo orbe profondo:
esatta luce e nitida poesia.

Dio (come bimbo il padre suo trastulla
a cavalluccio, e prima solo al petto
l'alza, che il balzo d'impeto non tema)

la trama mi velò di questi nulla,
per – stemperato il naturale oggetto –
innalzarmi ai suoi veri, al suo poema.

Altrettanto mirabile appare la riproduzione metrica del verso alessandrino, così come di tutti gli altri componimenti che presentano una struttura strofica regolare o marcata. Si nota, invece, una minore aderenza nel caso delle liriche fondate su una libera alternanza di versi dispari⁴⁰ o di *versículos* molto lunghi ma inter-

38 Dámaso Alonso, *Uomo e dio*, a cura di Oreste Macrì, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962. Di seguito, per le citazioni da questa edizione, ci si limiterà a fornire tra parentesi il numero di pagina.

39 Subito sotto al titolo, infatti, sulla copertina si legge: «Studio introduttivo e versione metrica di Oreste Macrì».

40 Non mi riferisco in questo caso, evidentemente, a una coincidenza metrica verso per verso, bensì alla riproposizione di un modulo compositivo analogo.

namente scomponibili, sistematicamente, in segmenti formati da settenari, novenari ed endecasillabi: soluzioni che non si possono certo imputare a imperizia o scarsa coscienza, per un metricista del calibro di Macrì (basti pensare alla sua «teoria dell'endecasillabo» inserita nel saggio sul Foscolo⁴¹), a maggior ragione considerando che si tratta di una resa metrica non certo ardua, in quanto poco vincolante per il traduttore. Si potrà allora ipotizzare un qualche influsso della poesia italiana: si notano per esempio, nei versi più brevi, spezzature dal sapore ungarettiano o cadenze che ricordano Alfonso Gatto. Di converso, sono poco attestati nella nostra poesia, perlomeno fino ai primi anni '50, versi lunghi come i *versículos* che Alonso propone in alcuni componimenti di *Hombre y Dios*, così come si fatica a trovare un modello 'autoctono' analogo anche per la libera composizione su versi dispari. Può essere questa una spiegazione della scelta traduttiva di Macrì? Difficile stabilirlo, ma di certo un raffronto complessivo con le forme metriche della poesia italiana del periodo preso in esame potrebbe dirci di più al riguardo.

Passando ad altri aspetti testuali, nella versione di Macrì appare molto ridotta la presenza dell'apocope. Due o tre casi appena nell'intero volume, con un tasso che mi pare del tutto congruente con gli usi della lingua poetica italiana coeva. Molto più marcato risulta invece il ricorso al troncamento, non solo a fini metrici, negli altri tre traduttori del nostro corpus, con un effetto arcaizzante che si protrae lungo tutti gli anni '60, quando il fenomeno si può considerare ormai sostanzialmente assente nella poesia italiana. Interessante, e analogo, il discorso sugli articoli: Macrì ripropone con fedeltà assoluta le scelte dell'originale, e la corrispondenza puntuale non è pedissequa ma linguisticamente e semanticamente motivata. Di nuovo, altri traduttori palesano tendenze distinte: si pensi a *La destrucción o el amor* di Aleixandre tradotto da Tentori come *La distruzione o Amore*, con slittamento anche semantico non indifferente.

41 Cfr. Oreste Macrì, *Semantica e metrica dei "Sepolcri" del Foscolo. Con una teoria dell'endecasillabo*, Roma, Bulzoni, 1978.

Diverso è il quadro per quanto riguarda le inversioni, che appaiono numerose nella versione di Macrì, non sempre in relazione diretta con l'originale, né strettamente motivate da vincoli metrico-ritmici. Un tasso che, mi sento di ipotizzare, risulta ben più elevato rispetto a quello riscontrabile nella poesia italiana del nostro corpus. Forse Macrì è in questo aspetto più assimilabile alla poesia italiana degli anni '30 e primi '40, che non a quella successiva? Può darsi. In particolare, si nota il ricorso frequente a una collocazione del possessivo tra l'aggettivo qualificativo e il sostantivo. Ecco qualche esempio (di nuovo, senza obblighi metrici a condizionare le scelte):

en tus orillas grises > sulle grigie tue rive (pp. 70-71);
en mis hondas retinas > nelle profonde mie retine (pp. 82-83);
la ebriedad de mi sangre > l'ebbro mio sangue (pp. 86-87).

È questo un tratto distintivo dell'idioletto del traduttore? Se ne trovano riscontri in qualche poeta italiano in particolare, di cui si possa perciò individuare un'eco? Si ravvisa un fenomeno simile anche nel Guillén e nel Lorca di Macrì? È una tendenza che riconosciamo anche negli altri tre traduttori? Solo il completamento dello spoglio e un raffronto con il corpus della poesia italiana potrebbe dare risposta a questa serie di domande.

Per quanto concerne il registro, a prevalere è un lessico colto, dai richiami preziosi. È il registro dell'originale o c'è da segnalare un innalzamento intervenuto nel passaggio interlinguistico? A giudicare da alcuni esempi, mi pare che di una certa tendenza ascendente si possa parlare:

líneas testarudas > linee pervicaci (pp. 44-45);
el injusto > l'iniquo (pp. 50-51);
en mi insomnio > in me desto (pp. 58-59);
yo guardaba > io serbavo (pp. 72-73);
aburrido > tediato (pp. 74-75);
luego chacal, pantera de tu hombría > poi iena, lonza alla tua valentia (pp. 96-97);
que oprime tanto > aspra tanto (pp. 100-101).

In tutti questi casi, vocaboli dello spagnolo standard, di amplissimo uso, vengono resi con corrispettivi più colti, impressione rafforzata se si considera anche la traduzione, sistematica, di «donde» con «ove» e di «en él» con «ivi». Per passare dall'impressione alla certezza, occorrerebbe uno spoglio complessivo. E per valutare a pieno l'effetto di tali scelte sul lettore, un raffronto con il lessico della poesia italiana appare irrinunciabile: con quale frequenza e in quali contesti voci come 'serbare', 'desto', 'tediato' appaiono nella nostra lirica delle decadi centrali del Novecento? Ferman-dosi a un livello impressionistico, intanto, si possono segnalare quelle che paiono alcune risonanze dantesche, come nelle ultime due tra le occorrenze appena segnalate. Oltre alla «lonza» e all'«aspra tanto», anche la prima terzina del sonetto mostrato in precedenza richiama cadenze da terza rima:

<i>Dios a mí (como a niño que a horcajadas alza un padre, lo aípa sólo al pecho antes, porque el gran ímpetu no tema)</i>	Dio (come bimbo il padre suo trastulla a cavalluccio, e prima solo al petto l'alza, che il balzo d'impeto non tema)
---	---

Per concludere, un cenno sulle ricorsività. Per i veri e propri parallelismi, la resa di Macrì è sempre estremamente attenta e puntuale (nonché davvero pregevole). Diverso il discorso per le riprese lessicali da un componimento all'altro, come nel caso della ripetizione del pronome soggetto, «yo», utilizzata da Alonso come forma di *capcaudatio* nella successione tra il finale di una lirica e l'incipit della successiva:

<i>Yo, límite de Dios, voluntad libre por su divina voluntad. Yo ribera de Dios, junto a sus olas grandes.</i>	Me, limite di Dio, volontà libera per sua divina volontà. Me, riva di Dio, presso i suoi grandi flutti.
--	---

(*Segundo comentario*, 5, pp. 68-69)

<i>No, Dios mío, tú, todo: la ola y la ribera. Yo, sólo, el junco verde que los vientos agitan en tus orillas grises. Yo, afirmación delgada [...]</i>	No, Dio mio, tu, tutto: il flutto e la riva. Io, soltanto, il giunco verde agitato dai venti sulle grigie tue rive. Io affermazione delicata [...]
--	---

(*Segundo comentario*, 6, pp. 70-71)

La *variatio* introdotta in questo caso da Macrì (*yo > me; yo > io*) parrebbe coincidere con un'impressione di minore sensibilità, da parte dei traduttori dell'epoca, nei confronti di alcuni fenomeni ricorsivi e di sistematismi lessicali, impressione altrove già segnalata riguardo alle versioni di Vittorio Bodini della poesia di Pedro Salinas⁴². Si tratta di una sensazione corretta o infondata? Nel caso non si rivelasse infondata, tale tendenza traduttiva potrebbe derivare da qualche caratteristica della nostra produzione lirica nazionale?, potrebbe corrispondere a quella refrattarietà alla ripetizione segnalata anche da Mengaldo? Anche in quest'ultimo caso è più prudente lasciare aperta la questione, in attesa di una controprova sui testi.

V. Sarebbe inopportuno proporre delle conclusioni per un lavoro preliminare che si intende innanzitutto come la segnalazione di un campo da esplorare e in via di definizione. I minimi esempi forniti possono valere tutt'al più da assaggio, utile appena a sottolineare come un'analisi interna, induttiva, sistematica e organizzata attraverso parametri stringenti possa rivelarsi funzionale ad acquisire elementi concreti su cui fondare un'ipotetica cartografia delle traduzioni italiane della poesia spagnola contemporanea e del loro dialogo con la coeva produzione poetica nazionale. In conclusione, allora, oltre a ribadire la natura embrionale di un metodo ancora da precisare, andrà piuttosto osservato che un lavoro del genere acquisirebbe il proprio pieno senso solo in una prospettiva ampia e interdisciplinare che, in primo luogo, si avvalga dell'apporto imprescindibile di italianisti e comparatisti. E che, in seconda battuta, richiederebbe di spingersi oltre i confini dell'ispanistica, ragionando su scala europea ed estendendo l'analisi alle traduzioni poetiche dall'inglese, dal francese, dal tedesco, dalle lingue nordiche, dal portoghese, dal russo e dalle altre lingue

42 Cfr. Francesco Fava, «*Tu stranamente viva sulle mie labbra*»: la voce di Pedro Salinas nelle traduzioni di Vittorio Bodini, in *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, cit., pp. 241-263.

slave. Un progetto forse troppo ambizioso ma, forse, anche un gioco che vale la candela, perché comprendere più a fondo come traducevamo significa allo stesso tempo saperne di più su come leggevamo, come scrivevamo e, in certa misura, su come scriviamo e come traduciamo.

Il modello generazionale nelle traduzioni italiane della lirica spagnola del Novecento (1952-1974)

Ida Grasso

1. Macrì e il metodo delle generazioni

Il metodo delle generazioni mi si presentava sotto duplice aspetto: empirico e descrittivo dal punto di vista anagrafico e della storia esterna della cultura [...] funzionale e concreto, epperò singolarissimo e irripetibile nei riguardi di alcuni rari momenti della storia letteraria, nei quali quasi per sé si rende figura e numero dello spirito poetico e tale si offre all'intelletto critico che lo inventa e lo ricrea¹.

Con queste parole l'ispanista Macrì, alla metà del secolo scorso, ribatteva all'atteggiamento di «diffidenza e sufficienza»² che aveva accolto «una delle teorie portanti del suo metodo critico»³: applicare al terreno della critica italiana categorie analitiche proprie della cultura ispanica. È infatti osservando da raffinato studioso «l'evoluzione della poesia spagnola novecentesca sul filo della continua e

1 Oreste Macrì, *Chiarimento sul metodo delle generazioni*, in *Idem, La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995, pp. 45-54, a pp. 48-49. Il saggio, apparso in «Il caffè politico e letterario» a maggio del 1955 (pp. 23-24), fu poi accolto in *Realtà del simbolo* nel 1968 (Firenze, Vallecchi, pp. 465-472). Ora si legge nella «mini-antologia» a cura di Dolfi, che accoglie «alcuni scritti fondanti della teoria generazionale di Macrì» (p. 27).

2 Ivi, p. 48.

3 Anna Dolfi, *Premessa*, in Oreste Macrì, *La teoria letteraria delle generazioni*, cit., pp. 7-22, a p. 11.

distinta coscienza poetica interna alla sue generazioni»⁴ che negli anni Cinquanta egli, per primo in Italia, giunge a concepire un modello ermeneutico attraverso il quale leggere il sistema della prassi poetica dell'intricato panorama postbellico dominato, secondo il critico, da un'aspirazione collettiva e da un «improvviso e violento» sentimento di appartenenza generazionale⁵.

Il «metodo delle generazioni», nodo centrale del sistema teorico di Macri, in cui «ogni scritto o libro [...] s'inserisce in un dialogo serrato con gli altri, quasi a farne tasselli aurei di un panorama ben più generale»⁶, indirizzando una sintesi tra il nuovo e la tradizione, tra i singoli percorsi lirici e i più generali destini storici, tra la ricerca individuale e la teorizzazione delle scuole e delle poetiche, propone una modellizzazione della lirica italiana coincidente di fatto con una «nuova storia letteraria»⁷. Centrale in questo modello formale è il ruolo della generazione poetica che, come osserva il critico, «non è [...] un ente noumenico, una trascendenza ideale con il crisma del caposcuola [...], ma un concetto storiografico cioè integrato della soggettività del critico e dell'oggettività di una situazione storica reale e concreta»⁸.

Ricostruendo la genealogia europea della categoria interpretativa di generazione letteraria, lo studioso ne valorizza l'«esito enorme» riscosso nella storiografia d'ambito ispanico, dove fattori plurimi come l'«intrinseco legame della letteratura spagnola con le vicende politiche e sociali», il «predominio del contenuto etico-religioso», il «pragmatismo militante di circoli e gruppi e scuole» ne hanno facilitato l'impiego⁹. Pur dichiarandosi consape-

4 Oreste Macri, *Chiarimento sul metodo delle generazioni*, cit., p. 47.

5 *Ibidem*.

6 Anna Dolfi, *Premessa*, cit., p. 11.

7 Ivi, p. 13.

8 Oreste Macri, *Chiarimento sul metodo delle generazioni*, cit., p. 51.

9 Oreste Macri, *Risultanze del metodo delle generazioni*, in *La teoria letteraria delle generazioni*, cit., pp. 31-44, pp. 36-37. Il saggio, col titolo *Le generazioni nella poesia italiana del Novecento*, apparve in «Paragone/Letteratura» nel n° 42 di giugno 1953, pp. 45-53; fu poi accolto in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 75-89.

vole che il metodo delle generazioni è «per se stesso empirico e pericoloso, se dal piano culturale si vogliono inferire concetti validi per il piano eternale della poesia», Macrì tuttavia ne sostiene l'«utilità» non soltanto sul versante della storia letteraria, ma anche su quello della divulgazione e della traduzione¹⁰.

Nella sua celebre antologia *La poesia spagnola del Novecento*, «primo tentativo di sistemazione critica e sistematica di tutta la poesia spagnola contemporanea»¹¹, pubblicata nel 1952 per l'editore Guanda, si serve di questo modello interpretativo per proporre al pubblico italiano l'«affresco unitario della poesia spagnola» del Novecento¹². Sin dalle pagine introduttive, il metodo generazionale viene presentato come conferma e supporto della «validità storico-poetica, dinamica e testimoniale tra divulgazione e scienza»¹³ del lavoro di selezione antologica. Per la sua «natura aristotelica di animale organico e perfettamente continuo, per una sua intrinseca volontà e fedeltà di sangue, di terra, di forma», la poesia spagnola del Novecento, si presenta, più delle coeve europee, ad essere interpretata alla luce di uno «svolgimento dialettico, corale»¹⁴. Secondo lo studioso è possibile rintracciare in mezzo secolo di lirica spagnola (dagli esordi modernisti fino alle poetiche di Valverde e di Blas de Otero con cui la prima edizione dell'antologia si conclude), ben tre generazioni letterarie, procedenti in modo armonico, «senza fratture e dissidi implacabili», oltre che «per successiva integrazione e approfondimento»¹⁵, in nome di una «tacita e solidale colleganza nella poesia»¹⁶.

10 Ivi, p. 38 e p. 37.

11 Mario Di Pinto, *La Spagna contemporanea nell'ispanismo di Oreste Macrì*, in *Per Oreste Macrì. Atti della giornata di studio Firenze 9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 283-292, a p. 288.

12 Nives Trentini, *Fra divulgazione e teoria della letteratura: le antologie tra Italia e Spagna*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 203- 252, a p. 216.

13 Oreste Macrì, *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, in Idem, *Poesia spagnola del '900*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 9-83, a p. 9.

14 Ivi, p. 10.

15 Ivi, p. 13

16 Ivi, p. 12.

Le inevitabili differenze dei percorsi esistenziali e lirici dei poeti antologizzati dal critico sono stemperate in nome di un «af-fratellamento» universale, e di una comune cittadinanza (e militanza) all'interno di una medesima «polis letteraria», dove con tenacia e costanza è perseguito il «compito arduo e serio e triste della poesia»¹⁷. Pertanto, osserva Macrì, è inutile quanto «vano» distinguere, tra fine Ottocento e inizio Novecento, tra «l'esistenza di due movimenti e, addirittura, di due generazioni; '98 e modernismo»¹⁸; opportuno è, invece, sottolineare nel caleidoscopico gruppo di autori del '25, e nei loro epigoni, protagonisti della generazione del '40, le comuni scelte etiche operate sul filo della tradizione.

Quando nel 1961, in occasione della sua seconda edizione dell'antologia, il critico di Maglie torna a ripensare alle pagine introduttive del suo lavoro, le inevitabili differenze tra i poeti selezionati, (da quelli emigrati a quelli che scelgono di restare in patria dopo l'avvento della dittatura, da quelli vicini a istanze cattoliche a quelli più prossimi all'ideologia marxista), saranno ulteriormente attenuate e interpretate come un unico percorso di «resistenza nella poesia, un accento nuovo e solenne di verità e umanità, dentro i limiti di ciascuna persona o gruppo»¹⁹.

Delle tre generazioni poetiche confluite nell'antologia del 1952 Macrì non può fare a meno di caratterizzare il movimento dei poeti del '98 come «il soggetto attivo, propulsore, sinteticamente operante nella storia poetica del Novecento spagnolo»²⁰. In particolare, a Jiménez «sacerdote, maestro e tessitore di giovanili fortune poetiche» e a Machado, che «punta ai contatti personalissimi, alle umanità singole, all'essenzialità cordiale», va ascritta l'«eredità sentimentale» accolta dagli autori della Generazione del '25²¹. Costoro

17 Ivi, p. 11.

18 Ivi, p. 19.

19 Oreste Macrì, *Primo supplemento al diorama*, in Idem, *Poesia spagnola del '900*, cit., pp. 86-87.

20 Oreste Macrì, *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 19.

21 Ivi, p. 11.

hanno saputo fare tesoro della lezione dei padri, distinguendosi per una «disinteressata e cordiale funzione mediatrice, similatrice, dei vari tempi e ordini e toni e affetti di mezzo secolo, sia con l'esempio diretto di ciascuna personalità, sia per la via interna dell'insegnamento e dell'esegesi»²².

Nell'individuazione dello stretto nesso che intercorre tra una stagione poetica e l'altra il critico può riconoscere un unico movimento che attraversa la lirica spagnola del Novecento, in cui ciascuna generazione lirica è dotata di solida «coscienza critica», che induce i suoi rappresentanti a ricostruire «attualizzati in funzione di attiva contemporaneità i maestri, i movimenti, insomma i classici assoluti, i valori, della loro storia artistica nazionale con spirito europeo e universale»²³.

La categoria generazionale di cui Macrì si serve per presentare al pubblico italiano il diorama della lirica spagnola contemporanea, oltre a legittimarsi sul versante dell'esegesi storico-letteraria (proponendo di fatto un'idea precisa di storia letteraria), si fa anche privilegiata modalità divulgativa e testimoniale. Mediante tale filtro critico, non soltanto vengono riletti e ripresentati autori, contenuti e poetiche in parte già note al pubblico italiano, ma ne penetrano altri – si pensi ad esempio a quelli propri della generazione che si forma dopo la guerra civile –, ancora del tutto sconosciuti. Il critico appare consapevole dell'alto valore scientifico dell'«operazione di memoria [...] e al contempo di oblio»²⁴ sottesa alla selezione antologica, quando, nell'incipit della bibliografia che la correda, precisa che «intento» del suo lavoro è anche fornire uno «strumento di investigazione per i giovani ispanisti»²⁵, sapendo inoltre che la *Poesia spagnola del Novecento* si caratterizza anche per una precisa funzione «mediatrice della relazione tra

22 Ivi, p. 10.

23 Oreste Macrì, *L'ispanismo italiano d'area spagnola dal '50 ad oggi*, in *Studi ispanici II, I critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 245-263, a pp. 256-257.

24 Roberto Antonelli, *L'antologia, il tempo e la memoria*, in «Critica del testo», II/1, 1999, pp. VII-XII, a p. VII.

25 Oreste Macrì, *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 130.

poesia e critica» presso il più generico pubblico di lettori, quello di chi si avvicina alla poesia spagnola mosso da curiosità e vivo interesse, ma con occhio estraneo agli obiettivi dello specialista²⁶.

Se a buon diritto si può affermare che Macrì è stato colui che «più di altri si è speso «per innestare il concetto di generazione all'interno del sistema letterario italiano»²⁷, è tuttavia legittimo interrogarsi sulla fortuna che tale categoria critica ha avuto sul versante della divulgazione della lirica spagnola del Novecento. Ci si potrebbe chiedere, ad esempio, se negli stessi anni in cui vede luce, nelle sue prime tre edizioni, l'antologia macriniana, «primo organico approccio tentato in Italia per accostarsi alla poesia spagnola del Novecento»²⁸, altri critici, traduttori e divulgatori, si siano serviti della categoria generazionale per promuovere autori e poetiche in modo altrettanto esclusivo, produttivo ed efficace. Tale verifica, mentre ci porterà a conoscere la tenuta della proposta ermeneutica di Macrì sul terreno della diffusione della lirica, ci consentirà di avanzare qualche riflessione più ampia sui rapporti tra il mondo culturale ispanico e quello italiano durante i complicati decenni della dittatura franchista. Le differenti modalità di presentazione dei percorsi lirici dei singoli autori tradotti, in relazione alla questione generazionale, saranno valorizzate come spie di discorsi più sistematici sul senso della prassi interpretativa e, più in generale, del ruolo del critico nei bui anni del silenzio.

È opportuno chiarire che in questa sede, coerentemente con le finalità esposte, ci si occuperà principalmente delle edizioni italiane di raccolte liriche spagnole, e solo in misura minore del dibattito critico che si registra negli ambienti accademici, degli studi monografici e delle riviste, che restano «punto di osservazione

26 Oreste Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 54-71, a p. 57.

27 Tommaso Testaverde, *Il concetto di generazione letteraria tra Italia e Spagna nei primi decenni del Novecento*, in «Orillas» 3, 2014, p. 13.

28 Giuseppe Grilli, *Modelli e caratteri dell'ispanismo italiano*, Viareggio-Lucca, Baroni, 2002, p. 170.

privilegiata per verificare nell'Italia del ventesimo secolo la ricezione di particolari aspetti di letteratura straniera moderna»²⁹. In particolare la nostra analisi insisterà su campioni di ampie strutture paratestuali (titoli, introduzioni, premesse al testo, note), di edizioni italiane di lirica spagnola novecentesca; zone del testo interlocutorie, naturalmente predisposte alla discussione di problemi di natura letteraria: zone per dirla con Genette, «non solo di transizione, ma di transazione»³⁰.

2. La *Generación* letteraria di Bodini

È evidente che tale discorso non può non prendere avvio con un'analisi ravvicinata dell'opera traduttologica di Bodini, poeta-traduttore e traduttore-poeta, che oltre a condividere con Macrì una precisa atmosfera generazionale e di scelte di gusto, gli è assai prossimo per la dimensione dell'impegno legata al lavoro culturale, svolto all'insegna della «prassi comparatistica della traduzione»³¹. Come il critico di Maglie, Bodini non solo è, a metà degli anni Novanta, uno dei principali divulgatori della poesia spagnola presso il pubblico italiano, ma anche il fautore di «un passaggio importante in cui la Spagna entrò in Italia attraverso libri programmati per una pubblicazione che per la prima volta si dirigeva ad un pubblico di massa medio e medio alto, affrancandosi da una produzione che in precedenza era stata profondamente divisa in cultura alta e bassa»³².

29 Giorgio Baroni, *La ricezione della letteratura spagnola in alcune riviste italiane della prima metà del Novecento*, in *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, ed. de Assumpta Camps, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 55-74, a p. 59.

30 «luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati» (Gérard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989, p. 4).

31 Oreste Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, cit., p. 57.

32 Nancy De Benedetto, *Introduzione*, in *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, a cura di Nancy De Benedetto - Ines Ravasini, Lecce-Brescia, Pensa Multi-Media, 2015, pp. 7-16, a p. 8.

Per Bodini il carattere generazionale della lirica spagnola del Novecento, o per meglio dire, di un preciso segmento di essa, che coincide con gli anni di sperimentazione propri degli autori del '27, non solo non è messo in discussione, ma diventa assioma ontologico da cui scaturiscono e su cui si mettono a verifica le sue teorie.

In un passaggio centrale dell'Introduzione all'*Antologia dei surrealisti spagnoli*, pubblicata, com'è noto, per l'editore Einaudi nel 1963, lo schema generazionale è rivendicato come 'paradossale' garanzia dell'esistenza dell'atomizzato surrealismo di stampo ibero: la sua presenza ingombrante costituisce infatti il principale limite alla stessa istituzione del movimento:

Ora col surrealismo spagnolo ci troviamo di fronte a una posizione rovesciata: c'è un pugno di poeti surrealisti ma non c'è un movimento, poiché l'asse attorno a cui gravitano è quello generazionale; c'è la loro opera poetica ma non è possibile estrarne non diciamo una unità d'intenti ma neanche il più piccolo carattere comune³³.

Per Bodini la generazione letteraria si definisce come strutturato e «coordinato sistema culturale»³⁴ che sovrasta le coscienze e domina gli inconsci, al punto da impedire ai poeti che ne fanno parte di dar vita a nuove correnti o movimenti culturali:

Si capisce che fra il surrealismo europeo e la Generación il richiamo di quest'ultima sia stato molto più forte e abbia impedito ai surrealisti di far gruppo a sé. Tanto più che non erano affatto convinti d'avere un ruolo europeo, ed erano, come vedremo, assolutamente sprovvisti d'ogni vocazione teorica e ideologica³⁵.

È possibile ricavare nella vasta opera di Bodini traduttore e di divulgatore non pochi momenti di riflessione e di analisi dedica-

33 Vittorio Bodini, *La Generación e il surrealismo*, in *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, pp.VII- XCVII, a p. XXVIII.

34 Ivi, p. XIII.

35 *Ibidem*.

ti alla questione generazionale, di certo uno dei nodi centrali del suo pensiero critico. Quando, nelle prime battute che introducono alla sua edizione delle *Poesie* di Salinas (pubblicate nel 1958 per l'editore Lerici), il critico è chiamato a presentare il poeta madrileno al pubblico italiano (che può finalmente leggerlo per la prima volta in traduzione), non solo, curiosamente, la sua presentazione avviene per confronto rispetto ad un altro poeta (Lorca), lontanissimo per scelte liriche e destino individuale, ma tale dato è funzionalmente impiegato per descrivere il carattere essenziale della Generazione di poeti alla quale Salinas va ascritto:

Se ciò che cerchiamo è un poeta che sia il contrario di Lorca, con un mondo poetico altrettanto assoluto ma di segno opposto, non potremmo che trovarlo in Spagna, ed è Pedro Salinas. È ancora un esempio per cui ci è dato di osservare come la generazione a cui entrambi appartennero, la meravigliosa generazione del '25, anziché confondere i tratti dei suoi esponenti in una koiné di ideali e di mestiere poetico, agì al contrario, operando una precisa differenziazione dei loro ingegni poetici e coltivandone come un sapiente giardiniere l'esemplarità. Eppure resta l'aiuola, il ritratto d'insieme della generazione. Nella quale voci così diverse che non si sospetterebbe nemmeno che abbiano avuto una giovinezza, riviste e speranza (o rivalità) in comune, paiono metaforicamente integrarsi come se ciascuno, oltre a svolgere liberamente i temi e i modi della propria anima, assolvesse insieme a un compito fissatogli da un misterioso disegno, in virtù del quale la Spagna ha potuto offrire dall'inizio del secolo fino alla Guerra Civile la più straordinaria ricchezza non solo di poeti coetanei, ma di contemporanei modi dell'anima³⁶.

Se pare ovvio che Bodini, trovandosi a presentare un autore ancora ignoto al pubblico italiano, facendo leva sulle conoscenze

36 Vittorio Bodini, *Introduzione*, in Pedro Salinas, *Poesie*, traduzione, introduzione e nota bio-bibliografica di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, (1958), 1964², pp. XI-XXXVII, a p. XI.

previe di un suo ipotetico lettore medio gli ammicca confidenzialmente, «fornendogli la bussola di un termine di paragone a lui noto»³⁷, – sono trascorsi già più dieci anni dalla prima antologia lorchiana a cura di Bo – non è altrettanto scontato che la modalità argomentativa ch'egli impiega coincida con una precisa postura ermeneutica, consistente nell'individuazione di un articolato fenomeno storico-letterario per assunzione di dati di natura stilistica. L'icastica immagine dell'aiuola, adoperata dal critico per alludere, al contempo, alla coesione e all'inevitabile divergenza interna delle tecniche e degli ingegni poetici della generazione del '25, raffinata modulazione dell'altrettanto incisiva immagine della *bandada de pájaros* di Alonso, rilancia sul versante collettivo, appunto, quello generazionale, la tensione dei mondi poetici opposti, sancita nelle battute iniziali dell'*Introduzione* nel confronto tra la poetica di Salinas e quella di Lorca.

La simultanea compresenza di stili e di poetiche divergenti, caratteristica essenziale della Generazione è ribadita anche ad anni dopo, quando introduce al pubblico italiano la raccolta *Sobre los ángeles* di Alberti nella sua traduzione per l'editore Einaudi (1966):

Rafael Alberti fu il più giovane acquisto di una generazione di poeti che è l'unica al mondo, nella storia della poesia, per il numero e l'altezza delle voci, nonché per un altro aspetto che non cessa di colpire chiunque abbia familiarità con essa, e cioè la complementarietà (nell'assoluta autonomia dei singoli) delle loro voci, cosicché oltre il messaggio che ciascuno di essi ha recato, e senza alcun pregiudizio per esso, si direbbe che esista un'armonia, un'unità d'intenti conseguita proprio attraverso l'esplorazione di vie distinte compiute da ciascuno per conto proprio e nel modo più indipendente³⁸.

37 Francesco Fava, «*Tu stranamente viva sulle mie labbra*»: la voce di Pedro Salinas nelle traduzioni di Vittorio Bodini, in Vittorio Bodini, *Traduzione, ritraduzione, canzone*, cit., pp. 241-263, a p. 246.

38 Vittorio Bodini, *Introduzione*, in Rafael Alberti, *Degli angeli*, traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1966, pp. 5-12, a p. 5.

Alberti, come Salinas, è poeta inscindibile dalla generazione in cui è cresciuto e in cui si è formato, nella quale, ancora una volta, il critico riconosce un principio di «armonia» e di «unità d'intenti», fondate su un paradigma di ricerca continua, a cui ciascun autore giunge «per conto proprio e nel modo più indipendente». Tale principio di libertà sperimentale e di originale «esplorazione di vie distinte» rafforza il gruppo dei poeti del '27 senza mai intaccarne la pura essenza: nonostante le molteplici direzioni interne di poetiche e di traiettorie esistenziali, la generazione letteraria «resta» come in virtù di un piano ontologico nel quale ciascun autore è chiamato ad assolvere un «misterioso disegno». Ma, prescindendo dal «dato aprioristico»³⁹, e tenendo conto della cangiante poliedricità delle poetiche del '27, come si definisce propriamente il modello generazionale per Bodini?

Non stupirà scoprire che le pagine introduttive all'antologia di liriche di Salinas siano in realtà incentrate sul tentativo di descrivere, nel modo più preciso possibile, l'oggetto mobile e sfuggente della *Generación*. Compresa tra due termini cronologici emblematici, il 1898 e il 1939, date «di due sciagure nazionali», essa vive in continuità e comunione spirituale con quella che l'ha preceduta («nessuna rottura ne incrina la continuità, e nonostante talune differenze»)⁴⁰, rispetto alla quale si determina per la grande capacità di rimodulare in modo nuovo, e mediante «una straordinaria sicurezza e quasi spavalderia poetica»⁴¹, la carica soggettiva e intimista:

L'opera, il risultato assume dunque nei neoteri un'importanza enorme, determinando i loro rapporti con la vita in base a un miscuglio di gioco e di serietà morale non certo inferiore a quella dei padri, ma che a questi giovani piace configurare come pura coscienza tecnica⁴².

39 Vittorio Bodini, *Introduzione*, in Pedro Salinas, *Poesie*, cit., p. XIX.

40 Ivi, p. XII.

41 Ivi, p. XIII.

42 Ivi, p. XIII.

Da un lato il «ripiegamento interiore»⁴³, perseguito sull'esempio dei padri del '98, dall'altro «un atto di fede estetica», costituiscono per Bodini i «dominatori comuni della Generazione»⁴⁴; un doppio principio di natura stilistica, riassumibile in due soli nomi, «J.R. Jiménez e Góngora – la sensibilità e la tecnica –». All'interno di questo solco comune, praticato in nome di una medesima prospettiva lirica, è inoltre possibile per il critico «constatare l'esistenza di due ali, in cui può ora distinguersi, più che dividersi, il gruppo»⁴⁵; due micro-generazioni, se si vuole, che «in piena fraternità letteraria perseguono distinti anzi opposti ideali poetici»⁴⁶:

A queste ali daremo per comodità il nome di destra e di sinistra letteraria, che nulla hanno a che fare con la parallela nomenclatura poetica [...] vediamo come il cammino dell'interiorità si biforchi: da una parte verso l'assoluto, la purezza della parola, la commossa osservazione del paesaggio interiore; dall'altra verso il reale, le terrestri radici del sangue scoperte nei colori e il popolo delle regioni iberiche. Vediamo, sempre a posteriori, le due diramazioni articularsi in due distinti (e confusi) sistemi di attrazioni culturali⁴⁷.

Come dominato da un'ossessione di rigore geometrico, Bodini spinge ancora oltre la sua analisi, e convinto che alla fine «i conti tornano sempre»⁴⁸, passa a caratterizzare minuziosamente il *genos* di ciascun gruppo. Ecco allora che casualità anagrafiche e geografiche sono lette e interpretate in un sistema in cui *tout se tient*: ai poeti della Vecchia e Nuova Castiglia (Guillén, Salinas, Alonso) spetta il dominio dell'ala destra della Generazione; agli andalusi (Lorca e Alberti) va, invece, il 'controllo' di quella sinistra. E ancora: sono della prima i «poeti professori» che si distinguono per «la

43 Ivi, p. XIII.

44 Ivi, p. XVII.

45 Ivi, p. XIV.

46 Ivi, p. XVII.

47 Ivi, pp. XIV-XV.

48 Ivi, p. XVIII.

serietà della formazione e della carriera universitaria»⁴⁹; della seconda gli 'scompiati', fautori della contaminazione della lirica con le altre arti («dal teatro alla musica e alla pittura (Alberti e Lorca dipingono tutt'e due)») ⁵⁰. Agli uni spetta l'incontro con «le suggestioni europee», che favorito dalla loro condizione di docenti, favorirà a sua volta «la piena adesione a quegli ideali di poesia pura che affascinarono nei primi trent'anni del secolo i più delicati ingegni d'Europa»; agli altri, quelli della «linea andalusa», toccherà l'incontro incendiario con un'altra poetica europea, quella del surrealismo.

Le numerose «specificazioni» fornite dal critico vanno interpretate non come lance volte a «spezzare il fronte generazionale», ma come tasselli di un «complesso profilo d'insieme»; da questo si distacca la poetica di Salinas, per confermare, nella singolarità della sua voce lirica, il «vivo quadrante» di cui la sua lirica è espressione diretta:

come tutti gli altri poeti del gruppo ci suggerisce un'immagine bifronte: da una parte il volto generazionale, dall'altra il fragile solitario cammino verso un assoluto poetico dove gli echi delle voci compagne non possono giungere più⁵¹.

Nonostante Bodini sia stato, in ambito italianistico, uno dei più fieri avversari della teoria delle generazioni avanzata da Macri⁵², è quasi superfluo segnalare quanto questo modello sembri apparentarsi a quanto esposto dal critico di Maglie nella sua antologia della poesia spagnola novecentesca. Se quest'ultimo individuava nel nesso sentimentale (*All'insegna dell'amicizia* titola non a caso il terzo paragrafo del *Diorama*) e nella «tacita e solidale colleganza nel-

49 Ivi, p. XVIII.

50 Ivi, p. XVIII.

51 Ivi, pp. XIX-XX.

52 Per un'accurata ricostruzione della polemica letteraria cfr. Anna Dolfi, *La Teoria letteraria delle generazioni*, cit., p. 45, nota 1.

la poesia»⁵³ il midollo della Generazione «degli uomini di mezzo»⁵⁴, Bodini rilancia in questa direzione ponendo l'accento sulle coincidenze relative agli incontri tra i poeti. La casualità degli incroci e dei destini biografici, indizio più smaccato del proteico volto generazionale, legittima facili accostamenti e paragoni, come quello tra i segni poetici opposti di Salinas e di Lorca (posto a incipit dell'Introduzione delle *Poesie*). Quest'ultimo è assunto nuovamente come contraltare per definire, in un rapida battuta, lo stile di Alberti, nelle pagine che introducono *Degli angeli*: se Federico «accentua gli elementi irrazionali, ottenendo da tali intensificazioni dei chiaroscuri drammatici», il poeta di *Marinero en tierra* sembra attraversato al contrario da una tensione gioiosa e divertita che gli consente di riplastmare la materia 'ombrosa' in «pura plasticità del segno, in una festosa combinazione che salda l'impeto della giovinezza e della grazia popolare con la raffinatezza di un classico»⁵⁵.

Questa pratica di analisi binaria, a coppie di poeti, non rara in Bodini, ritorna quasi assunta a metodologia critica anche in un passaggio dell'*Introduzione* alle *Poesie* di Alberti (Milano, Mondadori, 1964), dove citando Moreno Villa, quasi a volersi legittimare per mezzo di un parere 'interno', Bodini afferma:

Tutti i poeti della Generazione del 27 [...] si presentano a coppie nel ricordo di chi li evoca. Jorge Guillén e Pedro Salinas, Vicente Aleixandre e Luis Cernuda, Emilio Prados e Manuel Altolaguirre... Ma la coppie più coppia di tutte, nonostante le rivalità sia poetiche che personali, all'interno del gruppo, del quale erano i più giovani e i beniamini, era quella costituita da Lorca e Alberti⁵⁶.

È evidente che nello sforzo di tenere tutto insieme – perfino autori come Larrea e Moreno Villa che hanno sempre militato

53 Oreste Macrì, *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 12.

54 *Ibidem*.

55 Vittorio Bodini, *Introduzione*, in Rafael Alberti, *Degli angeli*, cit., pp. 5-6.

56 Vittorio Bodini, *Introduzione*, in Rafael Alberti, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1964, pp. IX-XXI, a p. IX.

nella schiera degli indipendenti – Bodini è costretto a sacrificare nella sua ricostruzione storico-letteraria la valutazione oggettiva: addirittura, in un'ottica di pacifismo universale delle lettere parlerà, sempre a proposito della tensione degli stili tra Lorca e Alberti, di «salomonico concordato»⁵⁷, in nome del quale sarebbe avvenuta per i due poeti la spartizione dell'acceso e inquieto territorio andaluso natale, la cui componente «tragica» e tellurica spetterebbe al primo, mentre del secondo sarebbe quella «fresca» e vitale della costa e delle correnti del mare.

Nel modello generazionale del critico, che come si è detto, molto condivide con l'impostazione macriniana, la forte spinta all'indagine stilistica va di pari passo con l'analisi dei fenomeni di quella che potremmo definire la micro-storia dei poeti, fatta talvolta di curiosi dettagli, che se di certo sono utili a Bodini per intendere le coincidenze letterarie e gli snodi decisivi dentro il destino della Generazione, meno sembrano incidere sul piano dell'altra Storia, quella che tra il secondo e il terzo decennio del secolo decide in Spagna il destino di un'intera nazione. La *Generación* per Bodini si conferma dunque nel suo valore letterario di unità di poetiche e di stili, restando, ci pare, vagamente scollata dal piano storico, silenzioso fondale sul quale si proiettano le inquiete ombre degli anni di guerra.

3. I poeti di fronte alla Storia: il modello generazionale di Puccini

Per Bodini la generazione letteraria è, per riprendere le sue parole, «dato aprioristico»⁵⁸ legittimante i destini individuali dei poeti che in essa operano. Se non si corresse il rischio di fare affermazioni ellittiche e frettolose, si potrebbe concludere che per l'autore dei *Poeti surrealisti spagnoli* non esiste una generazione perché esistono poeti, ma esistono poeti perché esiste una generazione.

57 Ivi, p. X.

58 Vittorio Bodini, *Introduzione*, in Pedro Salinas *Poesie*, cit., p. XXX.

Negli stessi anni altri critici opporranno all'ontologismo generazionale modelli analitici differenti, volti a valorizzare, nello scenario articolato dei gruppi e delle stagioni letterarie, l'originalità di singoli percorsi creativi e poetici. Senza mettere in discussione il ramificato sistema degli intrecci e delle coincidenze da cui germinano poetiche e stili comuni, ciò che a questi interpreti preme evidenziare, sul versante della ricezione italiana della poesia spagnola del Novecento, è piuttosto la peculiarità di talune ricerche, che sullo sfondo di una comune pratica lirica, generazionale, appunto, si ergono a veri e propri canoni di esemplarità. Una rapida analisi di alcuni interessanti campioni paratestuali della raccolta *Campi di Castiglia*, curata da Dario Puccini per l'editore milanese Ceschina nel 1957, chiarirà quanto affermato fin qui.

Il libro non propone, come verrebbe da pensare osservando il titolo, l'edizione italiana della seconda, importante raccolta del grande poeta sivigliano, né si definisce come una selezione antologica. Come osserva lo stesso Puccini, quasi a chiarire il valore «arbitrario ma pur significativo» del titolo scelto, il libro «non sta [...] a indicare il volume machadiano “Campos de Castilla”»⁵⁹ – del quale, avverte «abbiamo tratto soltanto alcuni componimenti» –, ma piuttosto si presenta come un agile attraversamento per testi scelti della produzione lirica di Machado, distinta nelle diverse tappe segnalate dalle sue principali raccolte.

Ma perché mai il critico si serve del titolo *Campos de Castilla* (vale a dire il titolo di uno dei libri sommamente rappresentativi di quello spirito di rigenerazione che, tra fine Ottocento e inizio Novecento, animò gli autori della cosiddetta Generazione del '98) per definire l'arco intero della produzione machadiana? Piccoli indizi rintracciabili nelle brevi pagine introduttive ci consentono di avanzare qualche timida ipotesi. Sin dalle prime battute Puccini rivendica la forza esemplare della lirica di Machado, definito «altissimo poeta spagnolo»⁶⁰, nonché «personalità di primo piano

59 Dario Puccini, *Introduzione*, in Antonio Machado, *Campi di Castiglia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Ceschina, 1957, pp. 7-13, a p. 7.

60 *Ibidem*.

nel movimento di rinascita della poesia e della cultura spagnola che suole essere definito col nome di “Generazione del ‘98”»⁶¹. L’accenno generazionale serve al critico non solo per inquadrare il poeta nelle canoniche coordinate storico-culturali, ma anche per ricalcare, in netto contrasto con i sodali, la rettitudine della sua «vita esemplare di umanissimo e grande poeta»⁶². Diversamente da lui, Unamuno, Azorín, Baroja, Valle Inclán pur nella loro grande, spregiudicata apertura «al problema della Spagna» rifletterono sul «problema nazionale, per entro sistemi e schemi spesso immobili o sterili»⁶³. Da essi si distacca il poeta Machado per una postura etica e militante destinata a «influire profondamente sulla vita culturale ed artistica del suo tempo»⁶⁴.

Il richiamo alla raccolta maggiore del poeta sivigliano nel titolo suggestivo scelto da Puccini a suggellare la sua edizione delle liriche machadiane sembra, dunque, già alludere in modo nemmeno troppo implicito a quella esemplarità che per il critico è l’essenza stessa della voce lirica più imponente e importante della Generazione del ’98. Il titolo *Campi di Castiglia*, scoperta allusione a quella «stagione più vigorosa» della poetica machadiana, in cui nascono «poesie a largo respiro intense e piene, limpide e spiegate, come vele al vento»⁶⁵, se da un lato conferma l’appartenenza generazionale del poeta, dall’altro immortalava la centralità della sua posizione di vate. La seconda soglia introduttiva alla raccolta, l’epiteto «Poeta esemplare», che campeggia in alto sulla pagina bianca, a precedere le brevi pagine di Puccini, oltre a rafforzare la potenza evocativa di *Campi di Castiglia* che campeggia in copertina, conferma e indirizza la lettura del critico, volta a riscattare dal mosso quadro generazionale la luminosa, emblematica figura del poeta Machado.

Per Puccini il poeta sivigliano non è soltanto l’esempio di una

61 Ivi, p. 9.

62 Ivi, p. 7.

63 Ivi, p. 10.

64 Ivi, p. 9.

65 Ivi, p. 11.

voce lirica «più vivace e moderna»⁶⁶ rispetto a quella dei suoi contemporanei, ma come ribadirà solo qualche anno dopo nella *Prefazione* alla prima edizione del *Romancero della resistenza spagnola* (1960), egli è anche il miglior rappresentante della Generazione del '98, colui che «che seppe percorrere la parabola ideologica più lunga ed esauriente tra gli intellettuali di quella generazione o di quel movimento»⁶⁷. Ancora una volta Puccini richiama la «figura esemplare» del poeta Machado, capace di travalicare i limiti del tempo che gli toccò in sorte di vivere per proiettare il suo magistero («il suo insegnamento diretto e indiretto di scrittore») non solo alle generazioni successive, ma addirittura «allo scrittore impegnato di oggi»⁶⁸.

La *Premessa* al *Romancero* resta un documento prezioso non solo per intendere il valore che il critico assegna al modello generazionale, ma anche per verificare la funzione che esso ricopre nel sistema storico-materialista del suo pensiero, di cui è senz'altro tassello-chiave. Il *Romancero*, nato dall'urgenza di consegnare alla Storia, venti anni dopo la fine della Guerra Civile, la «straordinaria esplosione di poesia» che ne segnò l'inizio, vuole essere anche un atto di resistenza e d'impegno: con la sua «Iliade contemporanea di estremo valore documentario ed emotivo»⁶⁹ Puccini rende omaggio alla Spagna libera celebrando l'anniversario del conflitto. In questo importante lavoro di selezione di autori e di testi, in cui la finalità documentaristica va di pari passo con l'urgenza storica e politica a muovere e a riflettere su questioni più generali, le generazioni letterarie assolvono a un importante compito storiografico, essendo intese dal critico come «fasi di un solo illuminante processo evolutivo» caratteristico della lirica spagnola negli anni che vanno dal '20 al '40⁷⁰.

66 Ivi, p. 10.

67 Dario Puccini, *Prefazione alla prima edizione*, in Idem, *Romancero della resistenza spagnola*, Bari, Laterza, 1970, vol. 1, p. 29.

68 Ivi, p. 30.

69 Ivi, p. 14.

70 Ivi, p. 22.

Pertanto, le tradizionali categorie adoperate dalla critica per definire le generazioni letterarie sono ripensate da Puccini alla luce di un concreto ragionamento critico, coerente con il più generale significato politico della sua opera. Lo si vede quando, introducendo il gruppo dei poeti del '98, afferma:

Quella che per consuetudine ormai canonica viene chiamata “generazione del '98” è in realtà assai più che “una generazione”: è un largo movimento di opinione che ebbe il suo stimolo episodico nel “disastro” del 1898 [...] e che trovò il suo sostegno ideologico in un solido gruppo di letterati e di uomini di cultura, i quali si sentirono tutti investiti dalla dura problematica della società spagnola⁷¹.

Puccini scardina il concetto di generazione dal piano squisitamente letterario per proporre una lettura più articolata che contempli la sfera della prassi e dell'azione politica. Non sorprenderà, dunque, la sua proposta di ampliare il novero degli appartenenti alla «pattuglia *letteraria* del '98» integrando non solo «altre figure maggiori o minori di altre discipline», come il sociologo Joaquín Costa e l'educatore Francisco Giner de los Ríos, ma anche intellettuali come Ortega y Gasset, Marañón, Azaña, Madariaga, Américo Castro, con l'obiettivo di estendere l'arco della sua evoluzione per oltre «un cinquantennio di acute e appassionate discussioni sul problema della Spagna moderna ora dialetticamente dedotto dal suo passato, ora concitatamente (o fideisticamente) proiettato nel suo futuro»⁷². Alla rivisitazione del modello generazionale avanzata da Puccini corrisponde un nuovo racconto della storia letteraria spagnola primonovecentesca, che tiene conto dell'impegno e della partecipazione degli intellettuali alla vita del proprio tempo:

Tale impostazione non può non valicare qui i termini di un suggerimento di storiografia culturale. A me interessa

71 Ivi, p. 23.

72 Ivi, pp. 23-24.

d'altra parte e soprattutto un fatto: che, entro questa visione, la cosiddetta generazione del '98 segna nettamente l'inizio di una *nuova* fase della partecipazione degli intellettuali alle vicende della società spagnola. Prima di allora, schematizzando, la funzione degli uomini di cultura si era limitata alla fustigazione morale e civile (Larra nei primi decenni del XIX secolo) o all'esortazione patriottica (Galdós negli ultimi decenni dello stesso secolo). L'azione degli intellettuali del '98 tende invece all'egemonia ideologica, alla leadership educativa e formativa di tutta la collettività ispanica⁷³.

Il passaggio citato dimostra come per Puccini il modello generazionale agisca come funzionale modello storico: è sul versante dell'azione concreta e dell'impegno che per il critico si misura la distanza tra i differenti gruppi poetici. Se infatti per gli autori del '98 «la repubblica fu un coronamento (ma anche l'inizio dell'intimo dissolvimento), per la generazione di Lorca e di Alberti fu il “battesimo del fuoco”». La guerra, con i suoi profondi effetti, costituisce il momento preciso in cui «i due nuclei» generazionali s'incrociarono per dare origine a una «vicenda memorabile» di resistenza e di fiducia nel riscatto sociale della parola poetica⁷⁴.

Mentre Macrì e Bodini rintracciano nella ricorsività di elementi poetici e stilematici il più chiaro indizio di quella cultura unitaria che caratterizza la generazione poetica durante e dopo la guerra, negli stessi anni Puccini individua il suo collante nell'impegno e nella «partecipazione politica»⁷⁵: dal '31 al '36 i poeti spagnoli, mossi da «un atteggiamento unitario felicissimo e irripetibile»⁷⁶, hanno lottato accanto al popolo, favorendone istanze e condividendone aspirazioni sociali. Non, dunque, «mediatrice» come è per Macrì e per Bodini, ma «unificatrice» è, alla vigilia della guerra civile, la funzione generazionale dei poeti spagnoli

73 Ivi, p. 24.

74 Ivi, p. 31.

75 Ivi, p. 33.

76 Ivi, p. 32.

che attraversano gli anni del conflitto civile⁷⁷. Nel loro posizionamento di fronte alla Storia⁷⁸ Puccini legge il più alto valore generazionale, «una sincera disposizione ad identificare il grido di dolore individuale con il “dolore del mondo”», e a fare del racconto di una nazione *epos* universale.

4. Attraverso la generazione, dentro l'universo di ciascun poeta: la proposta di Di Pinto

È il 1964 quando, nella prefazione all'edizione delle *Poesie* di Crespo, che ha curato per i tipi di Sciascia, Di Pinto parla di quella «certa difficoltà» a cui il critico va incontro se, mosso da un intento di bilancio e di classificazione storiografica, prova ad ‘aggiustare’ la voce poetica di un contemporaneo, «ai canoni di una poetica di gruppo che dovrebbe definirla»⁷⁹. Da quello «sturm di poeti, amici e coetanei, che nell'antologia di Castellet hanno trovato un punto di confluenza, programmandosi una unità di intenti estetici e politici, fino a dichiararsi una “generazione”»⁸⁰, Crespo si distacca non solo per «la sua pungente e complessa personalità»⁸¹, ma anche per una particolare maniera di declinare nella sua esperienza di uomo e di poeta la riflessione sul presente:

Non vogliamo, s'intende, istituire improbabili scale di valori né isolarlo da un sodalizio, che nella sua stessa coesione vuol fare una ragione poetica. E del resto ogni poeta,

77 «La cultura spagnola si avviava in tal modo ad acquistare quella funzione di unificatrice della vita che è la funzione specifica della cultura, quella che la cultura ebbe per un breve periodo nella Grecia antica e, per un altro breve periodo, nel medioevo cristiano» (ivi, p. 31).

78 O, sempre citando dal critico, sarebbe più corretto dire «nel più drammatico contatto e scontro con la realtà profonda» (ivi, p. 63).

79 Mario Di Pinto, *Prefazione*, in Ángel Crespo, *Poesie*, a cura di Mario Di Pinto, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1964, pp. 5-31, a p. 5.

80 *Ibidem*.

81 *Ibidem*.

quando di poeta si tratti (ai posteri l'ardua sentenza), preso nella sua singola storia, presenta una peculiare e inconfondibile fisionomia. Ma ci pare che in Crespo sia forse più perspicua la meditazione di quei problemi e la necessità di riviverli sulla propria esperienza, comparandoli con la tradizione letteraria spagnola ed europea; più reciso il rifiuto a circoscrivere in un programmatico 'impegno', che gli precluderebbe le vie dell'espressione lirica⁸².

Come si vede dalle citazioni riportate, sin dalle prime battute del suo studio introduttivo, il critico è attento a prendere le distanze da un criterio di eccessiva uniformità generazionale: Crespo, autore certamente in dialogo con i poeti del proprio tempo e con la linea dei maestri, è però anche, e soprattutto, un indipendente; la sua originalità rende infruttuoso il filtro generazionale.

Rispetto a quest'ultimo, per la verità, lo stesso critico manifesta non poche riserve chiarendo subito di trovare incongruo l'epiteto generazionale scelto da Castellet per inquadrare il poeta nella lista di quegli «scrittori che, bambini durante la guerra civile, cominciarono a fare la loro apparizione nella vita letteraria parecchi anni dopo la fine della guerra»⁸³. Per Di Pinto l'«errore sta [...] nel voler comporre la complessità vitale e disordinata della storia in rigidi schemi dialettici»⁸⁴ giacché «una classificazione del genere, valida per disegnare una carta alla scala appunto delle "generazioni" non basta a rendere conto delle singole unità, intimamente contraddittorie, che compongono il quadro»⁸⁵.

Se proprio si fosse costretti a individuare un criterio per istituire una generazione di poeti (pur nella consapevolezza piena dei limiti connessi ad un tipo di operazione come questa, nonché dei rischi propri dei ragionamenti svolti sul filo della diacronia), ebbene, quel criterio andrebbe ricercato per il critico non nelle af-

82 Ivi, pp. 5-6.

83 Ivi, p. 66.

84 Ivi, p. 8.

85 *Ibidem*.

finità estetiche, ma piuttosto nella 'tenacia' delle «affinità d'ordine morale»⁸⁶.

Ma subito Di Pinto avverte che «un discorso del genere vale soltanto quando si propone la valutazione di un momento di cultura, può prestare cioè qualche ausilio all'intelligenza della poesia, ma non deve pretendere di farsi metro di giudizio». E continua osservando che «ogni volta che le velleitarie aspirazioni diventino espressione felice e personale di un mondo compiuto, e cioè 'stile' – come avviene appunto per ciascuno dei poeti del '27 –, non ha alcun significato parlare di generazioni».

Come per Puccini (ma in un senso assai differente), anche per Di Pinto l'introduzione all'edizione italiana delle poesie di un autore contemporaneo diventa il luogo privilegiato per condurre una riflessione militante sul presente della lirica e della prassi interpretativa. Alle prime pagine dello studio è infatti affidata, anche se in forma di generica avvertenza metodologica, la preoccupazione del critico, che vede nel criterio stilistico una pesante minaccia ad un tentativo di discorso compiuto che intenda dispiegarsi sulla lirica spagnola dell'oggi.

Possiamo seguire le tracce di questo ragionamento in un altro suo studio, incentrato sull'analisi di *Aspetti e problemi della poesia spagnola oggi*⁸⁷. Il saggio esula dai limiti cronologici che abbiamo imposto alla nostra indagine; tuttavia, se vi facciamo ricorso è per due motivi strettamente vincolati: il primo riguarda l'oggetto del saggio, incentrato appunto sul genere poetico in età contemporanea; il secondo riguarda il nesso che intercorre tra esso e le pagine dell'introduzione all'edizione poetica del '64. In alcuni passag-

86 «Le affinità di ordine morale sono più tenaci, e certamente più idonee a legittimare una 'generazione', che non quelle veramente estetiche. E si potrebbe affermare [...] che le penultime generazioni non siano riuscite a esprimere una poetica unitaria proprio perché non fondavano su una coincidenza ideologica, ma su una vaga volontà di stile» (ivi, p. 12).

87 Mario Di Pinto, *Aspetti e problemi della poesia spagnola oggi*, in *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo, Atti del Convegno internazionale (Palermo, 4-6 maggio 1979)*, a cura di Maria Caterina Ruta - Otello Lottini, Cadmo, Firenze, 1982, pp. 195-209.

gi illuminanti del saggio del 1982 infatti sono sviluppate in maniera più estesa ed organica le questioni relative al modello generazionale che sono solo accennate nelle *Poesie* di Crespo. Quelle questioni sono adesso intrecciate a riflessioni sul genere letterario (l'antologia) e ripensate alla luce di nuovi paradigmi comunicativi. Per il critico una delle principali insidie del modello generazionale, o per lo meno dell'impiego che si fa di tale categoria interpretativa, è nascosta nel collegamento con il genere antologico. Lo «spazio fittizio» dell'antologia induce l'interprete a «creare l'illusione di un comune linguaggio interno», volto a «sottolineare le coincidenze stilistiche più che le divergenze fra i vari testi»⁸⁸. Il risultato è un'interpretazione verosimile e non veritiera, arbitraria, ingannevole e falsa:

Non si vuol negare con questo l'esistenza o la legittimità di un linguaggio generazionale, e sia pure a livello letterario, cioè a un grado quanto si voglia superiore allo zero. Ma si riconosce che in esso coincidono tutti i contemporanei da diverse provenienze di luogo e di tempo: è dunque uno spaccato diacronico nel quale si ritrovano varie generazioni. Il problema è più complesso di quel che appare. È che il metodo storico delle generazioni è insufficiente o andrebbe rivisto secondo le moderne teorie del linguaggio e della comunicazione. Specialmente se applicato alla poesia, quel metodo non spiega nulla: non spiega in particolare la poesia. È solo un elemento fra gli altri utile all'analisi, una pietra di paragone per saggiare il linguaggio dei singoli poeti, anzi del testo particolare e unico che ci interessa in un momento dato. E perciò funziona come un contesto puro e semplice, non di più⁸⁹.

Quanto ai problemi delineati, la proposta del critico è semplice e funzionale: rispetto al *contesto* istituito dall'inaggrabile modello generazionale occorre porsi in maniera critica al fine di «iso-

88 Ivi, p. 201.

89 Ivi, p. 202.

lare ancora ed esplorare ciascun testo poetico come un universo linguistico autonomo»⁹⁰. Ciascun autore è del resto di per sé un continente che va affrontato articolando plurimi discorsi di natura storica e letteraria sul senso particolare e universale della poesia:

Si potrebbe scrivere la storia della poesia, delle differenze e delle coincidenze, restando nell'universo di ciascun poeta, come mi pare corretto. La generazione storica insomma è una referenza utile per studiare orizzontalmente ciascuno degli spaccati diacronici, ma ogni poeta partecipa, mentre è creativamente operante, a ciascuno dei momenti che di volta in volta si assume come campo di conoscenza⁹¹.

Il ragionamento di Di Pinto, qui come nelle pagine introduttive alle liriche di Crespo, tutt'altro che teso a sancire conclusioni definitive sul presente della lirica spagnola, muove da una chiara polemica contro la mancanza di «rigore metodologico» riscontrata nelle pretese di ricostruzione retrospettiva da parte degli antologi della sua generazione. Questi ultimi, spinti da criteri di uniformità sacrificano (che 'tradotto' nel linguaggio antologico sta per eliminano) poetiche e autori che sembrano «atipici» (perché incongrui con i loro criteri di selezione), e che invece si rivelano semmai «i più vitali, i più capaci di sviluppi futuri»⁹². Ai poeti esclusi (Celaya) e a quelli fraintesi (Crespo), insomma, agli 'indipendenti', va la sua attenzione di critico e di divulgatore, convinto della necessità che per bilanci e valutazioni oggettive sia necessario, piuttosto che affidarsi a ricostruzioni a posteriori, «calarsi in ciascun autonomo universo poetico»⁹³. Non a caso le poetiche degli autori da lui tradotti, risultano decisive per attraversare gli anni contemporanei della Spagna franchista. A Celaya «leader» della generazione formatasi dopo la guerra civile, a Crespo impe-

90 *Ibidem.*

91 Ivi, p. 203.

92 *Ibidem.*

93 Ivi, p. 207.

gnato «in una lotta sorda, pertinace e non eclatante contro la dittatura», alla loro lirica ‘eroica e quotidiana’⁹⁴ va il merito di un racconto serio, problematico e acuto sui problemi della Spagna del presente.

5. Conclusione

Nella breve rassegna svolta per campioni si sono potute osservare differenti modalità di discussione critica sul modello generazionale. È evidente che il discorso ha dovuto tagliar fuori l’ampia bibliografia, soprattutto d’ambito iberico, relativa a tale modello formale, indispensabile per orientarsi nelle coordinate storico-letterarie di cui si sta parlando e di cui ovviamente pure si è dovuto tener conto. Finalità dello studio voleva essere ripercorrere poco più di un ventennio (1952-1974) del panorama della ricezione italiana della poesia spagnola del Novecento alla luce della categoria generazionale, per ricavarne qualche osservazione più sistematica sul senso complessivo della divulgazione lirica negli anni pieni della dittatura franchista.

Quando Di Pinto parlava di «avvenimento straordinario»⁹⁵ per riferirsi all’apparizione presso il pubblico italiano della *Poesia spagnola del Novecento* alludeva al grande merito dell’indagine macriniana, che per la prima volta veniva a colmare «un vuoto e una fame di conoscenza della letteratura spagnola contemporanea, pochissimo conosciuta allora a causa delle strane coincidenze della censura fascista prima della guerra e di un’ingiustificata riluttanza dopo, quando tutto ciò che si riferisse alla Spagna veniva erroneamente associato al franchismo»⁹⁶. Sull’articolato significato di questa operazione collettiva, sul fronte interno della cultura italiana, il rimando non può che essere agli scritti del medesimo criti-

94 Cfr. Mario Di Pinto, *Premessa*, in Ángel Crespo, *Poesie*, cit., p. 30.

95 Mario Di Pinto, *La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macrì*, in *Per Oreste Macrì*, cit., p. 286.

96 Ivi, pp. 286-287.

co di Maglie nonché a quelli degli altri appartenenti alla gloriosa Terza Generazione. Per questi raffinati intellettuali la pratica della traduzione e della ricostruzione storica, attraversata da una profonda «vocazione etica», avveniva nel segno «di una profonda e sofferta ricerca di compensazione spiritualistica alla crisi morale e politica dei valori occidentali prodotti e seguiti dal conflitto bellico mondiale»⁹⁷, come volontà di ricostruzione di un'unità infranta e perduta.

Se, osserva Grilli, con uno sguardo attento alla cronologia di composizione dell'opera, la prima edizione dell'antologia di Macrì può leggersi come una risposta alla «rottura traumatica» segnata del 1939, rilanciata, nella seconda, sul versante della «memoria storica del confronto tra le due Spagne», la terza edizione di essa coincide invece «con la fine della dittatura e il desiderio grande borghese di rileggere in chiave postsymbolista la poesia europea [...] e di rileggerla come classico»⁹⁸. Secondo il critico, dunque, nelle tappe progressive di composizione dell'antologia sarebbe possibile registrare un venir meno di quell'«ossessione del presente»⁹⁹ (che Macrì legge come la prima tensione alla base di ogni discorso di natura antologica), in favore di un racconto unitario, svolto da una prospettiva di ricostruzione letteraria in cui la «costellazione generazionale» è interpretata come entità immanente nelle pieghe della Storia. Nelle diverse tappe segnate dalle edizioni dell'antologia, Macrì segue l'evoluzione di una parabola poetica che si vuole conclusa con l'edizione del 1974, giacché lo stesso critico avverte che il suo intento di critica militante si svolge «sul terreno storico di valori accertati anche da noi stessi, nella nostra condizione di stranieri»¹⁰⁰.

97 Giovanna Calabrò, *La poesia spagnola del Novecento*, in *Gli Spagnoli e l'Italia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 139-140, a p. 139.

98 Giuseppe Grilli, *Modelli e caratteri dell'ispanismo italiano*, cit., pp. 170-171.

99 Oreste Macrì, *Un'antologia generazionale*, in *La teoria letteraria delle generazioni*, cit., p. 55.

100 Oreste Macrì, *Sulla presente edizione*, in *Poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 8.

Più mobile e aperto, è il modello generazionale per Puccini e per Di Pinto che lo considerano insufficiente per incoraggiare discorsi di natura sistematica. Il primo propone di ampliarlo all'incontro con altre discipline, il secondo, semplicemente, di evaderne. Eppure, queste due differenti posizioni critiche, si conciliano nella loro attualità. Entrambi i critici riflettono a partire dal presente, convinti di potervi incidere. La loro postura militante si rivela innanzitutto nelle criticità che riscontrano nel modello generazionale, che vorrebbero più aderente al piano storico. Se, infatti, Di Pinto, descrivendo il panorama della lirica spagnola a lui coeva si rifiuta di fornire uno schema interpretativo già definitivo e concluso, convinto che per l'interprete sia «necessario e doveroso» condurre ogni esperienza ad un confronto con la realtà¹⁰¹, Puccini auspica che il suo *Romancero* induca nel pubblico dei lettori domande e suggestioni di «bruciante attualità»¹⁰². Da un lato, dunque, il presente della lirica, dall'altro, il presente della politica, sono i due versanti su cui si misura per Di Pinto e per Puccini, nei suoi esiti estremi, il modello generazionale.

Se è indubbio che i quattro studiosi richiamati in questo studio si volgono ad esso come categoria interpretativa con cui descrivere il processo continuo e coeso della lirica spagnola contemporanea, tuttavia rispetto all'equilibrato sistema di Macrì, in cui storia e poetica convivono in perfetta armonia (sistema che Bodini conferma, ma in una chiave trascesa, più sbilanciata sul fronte di un racconto idealizzato *a posteriori*), Puccini e Di Pinto rincarano ora in una direzione (storia) ora in un'altra (poetica), dimostrando la problematicità legata ad ogni operazione di ricostruzione storiografica, che è sempre tentativo di mediazione tra storia collettiva e stile individuale.

L'affresco unitario di poeti e di stili tracciato da Macrì nelle tre edizioni dell'antologia diventa, praticamente negli stessi anni, sfondo problematico per interrogativi più ampi, che solo in parte

101 Mario Di Pinto, *Premessa*, cit., p. 18.

102 Siamo nella *Premessa* alla terza edizione del *Romancero* (1970), che leggiamo alla p. 10 dell'edizione Laterza già richiamata.

investono il destino specifico della lirica ispanica. Nella *Premessa* al *Romancero* Puccini osserva che nonostante la sua specificità di terra ancora imbrigliata nelle «maglie d'una struttura di regime sempre fascistica» la Spagna non è diversa da qualunque altra nazione sorella europea, parimenti condannata e piegata da altri non meno drammatici 'regimi', rintracciabili «vuoi nella [...] fondamentale dipendenza dagli Stati Uniti, vuoi nel [...] contraddittorio cammino neocapitalistico»¹⁰³. Riflettere sulla poesia spagnola in una chiave corale significa allora riflettere sul destino moderno dell'Europa, e addirittura del mondo, se si è concordi nel ritenere che «la guerra di Spagna può essere veduta come il primo Vietnam della storia contemporanea»¹⁰⁴.

Più estremo di Puccini, Di Pinto accetta di risolvere il limite segnato dal modello generazionale nel campo stesso della lirica¹⁰⁵. Qui l'efficacia propria della storicizzazione diacronica della categoria è destinata a fallire quando, primo di condizionamenti letterari, l'interprete decide di penetrare coraggiosamente nei 'campi di conoscenza' attraversati dalla coscienza poetante.

Rinunciando a rassicuranti schemi storiografici, e volgendo lo sguardo alla complessità del presente, con un atto di fiducia enorme nelle possibilità della pratica ermeneutica, il critico, dunque, al pari del poeta, è chiamato a schiudere universi estetici di senso e di pienezza.

103 *Ibidem*.

104 *Ibidem*.

105 «Specialmente se applicato alla poesia, quel metodo non spiega nulla: non spiega in particolare la poesia. È solo un elemento fra gli altri utile all'analisi, una pietra di paragone per saggiare il linguaggio dei singoli poeti, anzi del testo particolare e unico che ci interessa in un momento dato. E perciò funziona come un contesto puro e semplice, non di più» (Mario Di Pinto, *Aspetti e problemi della poesia spagnola oggi*, cit., p. 202).

6.

**Poetiche resistenze:
il *Romancero della resistenza spagnola* di Dario Puccini**

Paola Laskaris

«L'ispanismo è una missione»
(Giuseppe Mazzocchi) *In memoriam*.

«En realidad poesía e historia, pues que la poesía procede y engendra también historia. Y ello, que la poesía engendra historia, es lo más decisivo e inquietante de ella, lo que es sabido, sospechado o presentido a la historia, ya que allí donde la poesía no está, historia propiamente no hay. La historia nace cuando se cuenta y se canta. [...] Y empieza así la historia del alma y del hombre al par»¹.

(María Zambrano)

Il pensiero sempre lucido e affilato di María Zambrano – che conobbe dall'interno prima e dall'esilio poi le insanabili lacerazioni provocate dalla Guerra Civile spagnola – ci conduce direttamente al senso profondo di una delle opere miliari dell'ispanismo novecentesco, il *Romancero della Resistenza Spagnola*, antologia poetica fortemente voluta e rigorosamente curata e divulgata da Dario Puccini².

1 María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid, Trotta, 2007, pp. 78-79.

2 Dario Puccini (1921-1997). Illustre ispanista romano e traduttore, tra gli altri, di Hernández, Alberti, Antonio Machado, Aleixandre, Neruda, Nicolás

In realtà definire quest'opera un'antologia appare quanto mai riduttivo, poiché il *Romancero della Resistenza Spagnola (1936-1959)* dato alle stampe a Milano nel 1960 per i tipi di Feltrinelli³ assume, come vedremo, tutte le caratteristiche di un vero e proprio manifesto poetico e storico, un inno alla memoria. Obiettivo del presente contributo è quello di ricostruire il senso di questo importante progetto editoriale e il suo percorso evolutivo dalla *princeps* italiana (1960) a quella spagnola (1982), attraverso l'apporto dei documenti d'archivio, fino ad ora solo parzialmente esplorati⁴.

Dario Puccini non è semplicemente quella figura 'ausiliare' dell'antologo e traduttore che si preoccupa di riunire con paziente dedizione e meticolosità un certo numero di testi affini per genere, tematica o prospettiva. Egli è l'ideatore di un prodotto editoriale e pionieristico, capace di veicolare un messaggio etico ben preciso attraverso il quale il lettore si nutre. Come ribadisce in sintesi il risvolto di copertina dell'edizione Feltrinelli, le vicende

Guillén, García Márquez, Lezama Lima, Onetti, Rulfo, Amado. Per una bibliografia completa dei suoi scritti si veda il volume: *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, a cura di Nicola Bottiglieri e Gianna Carla Marras, Bibliografia a cura di Alfredo Renzetti, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, 1994, pp. 441-463. Nel 2017, l'anno in cui si è svolto a Bari il congresso i cui atti sono qui raccolti, ricorrevano i vent'anni dalla morte di Dario Puccini. Anche alla sua memoria vogliamo dedicare il presente studio.

- 3 Alla *princeps* seguirono, come vedremo meglio più avanti, altre tre edizioni: per la Editori Riuniti di Roma Puccini pubblica nel 1965 una seconda edizione dell'opera, in due volumi riveduta e corretta. La terza edizione italiana vede la luce nel 1970 nella collana «Universale Laterza» (anch'essa in doppio volume), poi ristampata nel 1974.
- 4 A Firenze, presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» – Gabinetto G.P. Vieusseux, è conservato il Fondo Dario Puccini [cui d'ora in poi ci riferiremo con la sigla: FDP]. Il fondo – il cui elenco di consistenza curato da Silvia Sferuzza e Giulia Olivarelli nel 2014 è consultabile in copia cartacea direttamente presso l'Archivio – è raccolto in 14 scatole numerate contenenti più di duecento cartelle, ciascuna composta a sua volta da diversi documenti. Ringrazio in particolar modo la Direttrice dell'Archivio, Gloria Manghetti, e la moglie di Puccini, Stefania Piccinato, per avermi permesso di citare alcuni passaggi significativi del materiale consultato.

«leggendarie ed esaltanti» della seconda Repubblica spagnola, travolta da una sanguinosa guerra civile che cambiò il destino della Spagna e dell'Europa intera, sostanziano lo spirito epico-lirico di questo moderno *Romancero*, «primo e nobilissimo esempio nel mondo di «letteratura della Resistenza» che si prolunga con ugualle «spirito d'amore patrio e di rivolta» ben oltre gli avvenimenti bellici degli anni '30⁵.

Scorrendo la *Premessa e giustificazione* con cui si apre la *princeps* risulta da subito meridiana l'intenzione del libro «un'opera tutta particolare e assolutamente fuori dell'ordinario [...] una impresa meditata e complessa» che nasce

precisamente nell'istante in cui, stupito e commosso, mi resi conto di quella straordinaria esplosione di poesia che accompagnò la Guerra Civile: mi parve cioè, in un primo tempo, che sarebbe stato quanto mai suggestivo rendere omaggio alla Spagna libera e celebrare l'anniversario di quella guerra narrandone in una silloge poetica i diversi momenti: dall'*alzamiento* dei militari nel Marocco nel luglio 1936 fino alla definitiva sconfitta nel marzo 1939, fino all'«esodo e il pianto».⁶ Ne sarebbe risultato un racconto continuo, una sorta di *Iliade* contemporanea di estremo valore documentario ed emotivo⁷.

- 5 In Spagna c'era stato l'illustre precedente del *Romancero general de la guerra española*, curato da Emilio Prados e Rodríguez-Moñino e pubblicato tra Madrid e Valencia dalle Ediciones españolas, nel 1937. Vero e proprio manifesto propagandistico e cronachistico in difesa della Repubblica spagnola, da cui Puccini attinge i testi *romanceriles* antologizzati. Una lista delle principali sillogi poetiche pubblicate internazionalmente e legate alla guerra di Spagna è contenuta nella prima parte dell'utilissima e progressivamente aggiornata *Bibliografia generale* che arricchisce ulteriormente il *Romancero* di Puccini.
- 6 In nota Puccini specifica che «*Español del éxodo y del llanto* è il titolo significativo di una raccolta di versi del poeta León Felipe (México, 1939)» (cf. Dario Puccini, *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 59, nota 4).
- 7 Ivi, p. 13. Nell'avvertenza alla terza edizione dell'opera, Puccini attualizza il riferimento all'epopea classica definendo la guerra di Spagna come «il primo dei Vietnam della storia contemporanea» (cf. Dario Puccini, *Romancero della resistenza spagnola*, Roma-Bari, Laterza, 1974², p. 10).

La silloge di Puccini si inserisce, non a caso, nel profondo solco del *romancero*, che rappresenta non solo un genere tradizionale vivo e dinamico, capace di arricchirsi e trasformarsi pur rimanendo fedele all'idea narrativo-informativa di fondo che lo sostiene, ma anche uno spazio aperto capace di accogliere istanze formali eterogenee raggruppandole attorno ad un nucleo di significato ben preciso⁸. E tuttavia l'autore, cosciente della difficoltà di riunire istanze e testimonianze così articolate «sotto il selezionante e insieme accogliente “materno” e suggestivo, titolo» scelto per il repertorio, e del rischio di imbrigliare il progetto in un alveo troppo rigido e limitante, si interroga sul senso stesso dell'iniziativa:

Ma basta davvero un titolo a giustificare una linea che parrebbe di compromesso? E soprattutto: non è un'operazione culturalmente illegittima o artificiosa tagliare per una tangente così limitativa, come quella politica e sociale, vent'anni e più di poesia spagnola e di poesia contemporanea mondiale [...]? Dare risposta a questo interrogativo significa spiegare il senso dell'antologia e insieme, implicitamente, replicare alle eventuali e possibilissime accuse di propaganda, di contenutismo, ecc. Il significato di questa antologia e di questa scelta [...] è uno solo: documentare e fermare un momento cruciale della storia della poesia contemporanea. [...] È tempo, d'altra parte, di documentare, testi alla mano, alcune proposizioni generali – rapporto

- 8 Così giustificava Puccini la scelta del nome *Romancero* per la sua silloge nella *Premessa e giustificazione* alla *princeps*: «Il titolo *Romancero*, imposto alle prime raccolte poetiche di quella guerra, attestava, appunto, come vedremo meglio più avanti, una tradizione epica mai interrotta e mai spenta. Poiché tuttavia in una sola sezione della mia silloge sono riunite alcune di quelle numerosissime composizioni “spontanee” ottosillabiche, il termine, esteso a tutta la raccolta, sarebbe formalmente improprio. Se è stato scelto come intestazione dell'antologia è solo in funzione metonimica: perché quel nome ha un forte valore enunciativo ed evocativo, bene esprimendo l'idea di una súbita, robustissima e generale esplosione di poesia» (cf. Dario Puccini, *Romancero* 1960, cit., p. 11). Nel suo *Romancero*, Puccini include infatti anche testi di altra impostazione metrica, dando dunque un respiro più ampiamente lirico e articolato al repertorio.

poesia-struttura, incidenza della realtà sul linguaggio poetico, responsabilità politica degli artisti, letteratura nazionale-popolare, letteratura *engagée*, ecc. – avanzate principalmente dalla critica di parte marxista, ma ormai entrate nel comune discorso letterario, al livello della critica militante, della storiografia letteraria, o della pura ricerca estetica⁹.

Per Puccini non è sufficiente tornare ad insistere sulla grandezza e l'impegno di una generazione, quella del '27, così tragicamente falciata e dispersa dalla guerra. Il suo sguardo penetra fin dentro le pieghe della Spagna franchista, lì dove un manipolo di poeti ritrova «nuova dignità civile» dando un «nuovo senso umano e reale alla poesia», spingendosi tuttavia ad includere anche le voci di poeti e scrittori stranieri che pure parteciparono direttamente e spiritualmente alle sorti della Spagna repubblicana. La chiusa di questa breve «guida alla lettura», pronta a svelare *de entrada* i contenuti e il senso dell'opera, è in questo senso determinante: «Il 'momento spagnolo', veduto in prospettiva, si presenta pertanto come uno spartiacque della complessa storia degli intellettuali di Spagna, d'Europa e d'America, e della generale storia della recente poesia mondiale»¹⁰. Secondo Puccini «Il solo fatto che la guerra di Spagna sia stata un elemento decisivo nella storia letteraria e umana di poeti come Brecht, Éluard e Neruda basta per conferire valore a quella sorta di spartiacque della poesia contemporanea» e allo stesso modo «giustificare sostanzialmente la raccolta».¹¹

9 Cfr. Dario Puccini, *Romancero*, 1960, cit., pp. 14-15.

10 Dalla quarta di copertina dell'edizione Feltrinelli, 1960. Sulla questione spagnola come prisma attraverso cui guardare rifratta la drammatica storia europea del primo Novecento aveva già insistito Elio Vittorini dalle pagine del primo numero de «Il Politecnico». Cf. Elio Vittorini, *Un'educazione politica (Guerra di Spagna)*, «Il Politecnico», n. 1, ottobre 1945.

11 Ivi, p. 15. Il repertorio riunito da Puccini va da Antonio Machado a José Ángel Valente, passando per Miguel Hernández, Alberti, Neruda, Vallejo, Blas de Otero, Goytisolo, e i poeti non ispanofoni come Éluard, Erenburg, Brecht, Langston Hughes, ecc. Si veda l'indice generale dei testi nell'Appendice 1.

Se partiamo dal presupposto, come sostiene Miguel Ángel García, che la letteratura è naturalmente espressione di un discorso ideologico e radicato nella storia e che le antologie sono «fábricas de capital literario» o «propuestas de canonización»¹² il *Romancero della Resistenza Spagnola* assume con assoluta determinazione un ruolo centrale all'interno del canone della letteratura *comprometida* del XX secolo. Come rileva Mazzocchi, l'antologia di Puccini è uno di quei «libros de batalla» che s'innestano in un movimento di ideologizzazione della letteratura spagnola che caratterizza l'Italia degli anni '60-'70 nei confronti della Spagna, che viene percepita in parte come:

la nación mártir, que ha sufrido en carne viva los ultrajes del fascismo y del nazismo, y todavía no conoce la democracia. Alguien tendrá que escribir algún día la historia de la ideologización de la literatura española en la Italia de los años sesenta y setenta. Se encontraría con muchos libros de batalla, empezando por el *Romancero della resistenza spagnola* de Dario Puccini (1960, editado también en Francia y México), una antología de la poesía de la Guerra Civil, que privilegia la forma del *romance* tan practicada por los poetas soldados, y acoge también una sección de poetas no españoles que escribieron sobre el drama de España. El *Romancero* de Puccini contribuyó a fijar *tout-court* la imagen resistente de la poesía española.¹³

12 Si veda la *Presentación* del volume a cura di Miguel Ángel García (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, 2018, p. 13.

13 Cf. Giuseppe Mazzocchi, *Italia y España en el siglo XX*, «Ínsula», 757-758, 2010, pp. 28-33). In relazione a tale prospettiva Blarzino afferma che «No hay ideologización o demagogia en el *Romancero* de Puccini, como quizás sospechaba Mazzocchi, sino la pura y simple idea de transmitir una visión abiertamente partidaria, eso sí, de un tiempo histórico, un tiempo en el cual Puccini, publicando poemas clandestinos en su *Romancero*, se integra totalmente, entrando en calidad de parte activa en ese mismo proceso-proyecto de resistencia internacional que quiere describir con su antología» (cf. Andrea Blarzino, '*Romancero della resistenza spagnola*': *la perspectiva transcultural de*

Il progetto editoriale di Dario Puccini – significativamente accolto da Feltrinelli¹⁴ – si offre al lettore italiano, ma non solo, come il risultato di una precisa missione: fare della Spagna un tema vivo nel dibattito culturale della seconda metà del Novecento. Puccini sottolinea proprio l'importanza del momento e la temperie storico-culturale in cui il repertorio si inserisce, giacché gli appare giunta quell'*hora de España* – per citare il simbolico titolo di una delle prime riviste che testimoniarono la drammatica epopea nazionale – in cui si manifesta il desiderio profondo di un Paese che non vuole più essere considerato ai margini dell'Europa, fuori dal tempo e dallo spazio, costretto ad un confino ideologico e politico internazionalmente tollerato o ignorato. L'ora di un'intera generazione che, dal cuore del 'secolo breve' e delle sue aberrazioni, seguita a resistere tenacemente con la sola arma capace di superare limiti e costrizioni spazio-temporali: la parola poetica.

In un frammento dattiloscritto non datato e intitolato *Il «Romancero della resistenza spagnola»* conservato presso l'«Archivio Bon-santi», si legge:

Il fenomeno mi si presentava tanto vistoso quanto complesso. Della guerra civile spagnola in Italia si era rico-

Dario Puccini, in Miguel Ángel García (ed.), *El canon del compromiso*, cit., pp. 83-104 (96). In realtà è innegabile che tale recupero si ricolleggi all'impegno di una parte del mondo intellettuale italiano, quella cioè della sinistra affine alle istanze del Partito Comunista.

- 14 Giangiacomo Feltrinelli insieme a Dario Puccini furono tra i membri del *Comitato italiano per la libertà del popolo spagnolo*, che contava, tra gli altri, anche Guttuso, Carlo Levi, Silone, Ungaretti, Vittorini e, nell'ambito dell'ispanistica, Vittorio Bodini, Carlo Bo, Rosa Rossi e Mario Socrate. Nell'aprile del 1962 a Roma fu organizzato un Convegno Internazionale per celebrare il XXV anniversario dell'arrivo in Spagna delle Brigate Internazionali. Presso la Biblioteca della Fondazione Feltrinelli è altresì conservato un ragguardevole fondo bibliografico dedicato alla guerra civile spagnola. Si veda: Nanda Torcellan, *Gli italiani in Spagna. Bibliografia della guerra civile spagnola*, presentazione di Enzo Colotti, «Quaderni della Fondazione Feltrinelli», 35, Milano, Franco Angeli, 1988. Sull'impegno editoriale di Feltrinelli si veda in particolare: Roberta Cesana, *Libri necessari. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, introduzione di Attilio Mauro Caproni, Milano, Unicopli, 2010.

minciato a parlare, scrivere, raccontare in abbondanza, dopo la fine della seconda guerra mondiale. Prima, sotto il fascismo, le sole notizie che avevano raggiunto un settore limitato di lettori italiani erano la fucilazione di Federico García Lorca, di cui pochi osavano dichiarare gli autori reali (i falangisti), e l'esilio e la morte, subito in terra francese, del vecchio poeta Antonio Machado. Pochi sapevano dell'atroce morte in carcere, a 32 anni, di tubercolosi, nell'ottobre 1942, del poeta Miguel Hernández, e pochi dell'anabasi della intellettualità spagnola, costretta a fuggire, a cominciare dal 1939, dalla Spagna dominata dal dittatore profascista Francisco Franco, per il quale erano suonate, purtroppo, le campane. Era già questo un mannello di notizie e di realtà che nascondevano e rivelavano – questo era il punto – una partecipazione e quindi una produzione di poeti e scrittori, a favore di una causa di libertà e di internazionalismo, che non conoscevano uguali né nel nostro secolo né in quelli precedenti. A completare il quadro, già così ricco e dovizioso fino a questo livello, per prima cosa si potevano reperire centinaia di poesie pubblicate durante la guerra nei giornalotti del fronte o in raccolte di opuscoli e di libri, a cura della Repubblica Spagnola aggredita (nel febbraio del '36 le elezioni avevano dato la vittoria al Fronte Popolare) e numerose composizioni di poeti di ogni parte del mondo sia che tali poeti avessero preso parte alla lotta repubblicana nelle file delle Brigate Internazionali sia che avessero provato adesione sdegno o esaltazione al cospetto dell'eroismo dei più deboli¹⁵.

Dario Puccini credeva così fermamente nella necessità e nell'urgenza di questo progetto da farne una vera e propria bandiera da esportare a livello internazionale. Il *Romancero della resistenza* conobbe infatti nell'arco di un ventennio un totale di dieci edizioni (ristampe comprese) di cui quattro italiane e sei franco-spagnole. Riportiamo di seguito l'elenco completo delle edizioni italiane e straniere dell'opera in ordine cronologico:

15 FDP, scatola 8, cartella 71.

- *Romancero della Resistenza spagnola (1939-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960;
- *Le romancero de la résistance espagnole. Anthologie bilingue réunie par Dario Puccini*, traduzione di Claude Couffon, Parigi, Maspéro, 1962 (edizioni successive: 1967, 1970, 1976)¹⁶;
- *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1965;
- *Romancero de la resistencia española*, traduzioni di Jesús López Pacheco e José Agustín Goytisolo, Città del Messico, ERA, 1967;
- *Romancero della resistenza spagnola (1939-1965)*, Roma-Bari, Laterza, 1970¹ e 1974²;
- *Romancero de la resistencia española*, Barcellona, Ediciones Península, 1982.

Nel suo impianto originario, e che rimarrà pressoché inalterato, l'opera – significativamente dedicata alla memoria del padre¹⁷

16 La prima edizione francese ripropone quella italiana del 1960, mentre quelle successive pubblicano la versione ampliata del 1965 (la prima edizione e la terza sono in volume unico; quella del 1970 è stampata in doppio volume nella collana tascabile "Petite collection maspero"). Nella medesima direzione dell'impegno di Puccini, ma circoscritti al triennio bellico, si collocano successivamente anche i volumi curati da Serge Salaün: *La poesía de la guerra de España* (Madrid, Castalia, 1985) e i tre repertori *romanceriles* pubblicati dalla casa editrice parigina Ruedo Ibérico «baluarte del antifranquismo» – *Romancero libertario* (1971), *Romancero de la defensa de Madrid* e *Romancero de la tierra* (1982). Si veda anche: Serge Salaün, *Romances y romanceros de la guerra*, in *València, capital cultural de la República (1936-1937). Congrés internacional*, Manuel Aznar Soler, Josep L. Barona, Javier Navarro Navarro (eds.), València, Servei de Publicacions de la Universitat de València - Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2008, pp. 293-310. Tra i repertori analoghi citiamo anche: *Romancero de la guerra civil, selección*, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978; *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, edición de Jorge Urrutia, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

17 Mario Puccini, scrittore, traduttore e studioso. In una lettera a Leopoldo Aguilar Zea datata Santa Margherita, 15 giugno 1960, Puccini si presentava al filosofo con questo semplice 'biglietto da visita': «soy hijo del novelista y 'latino-americanista' Mario Puccini, buen amigo –en pasado– de Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Mauricio Magdaleno, Mariano Azue-

– si articola secondo le seguenti sezioni¹⁸:

Introduzione (pp. 9-73)

È composta da tre parti: la prima sezione intitolata *Premessa e giustificazione* (pp. 11-15) è preceduta da tre citazioni tratte prima da un *romance* sulla distruzione di Numancia da parte di Scipione; la seconda di Cervantes sulla libertà; e una terza estrapolata dall'*Oda al 2 de mayo* di Espronceda; la seconda intitolata *Una storia degli intellettuali attraverso la poesia (dal 1920 a oggi)* costituisce il nerbo dell'introduzione (pp. 16-48); la terza sezione, dal titolo *Il mondo epico-lirico del Romancero della Guerra Civile*, (pp. 49-56) è seguita dal *Criterio della scelta* (pp. 56-58) e dalle *Note all'introduzione* (pp. 59-73).

Parte prima / Romancero della Guerra Civile (1936-1939) (pp. 75-221)

È introdotta da due citazioni iniziali: la prima tratta da *Mariana Pineda* di Lorca e la seconda da «Viento del Pueblo» di Miguel Hernández, cui fa seguito una premessa (pp. 77-

la, etc.» (FDP, scatola 1, cartella 3). Su Mario Puccini si veda: *Omaggio a Mario Puccini*, ed. di Sergio Anselmi, Urbino, Argalia Editore, 1967; Francesco De Nicola, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore tra le due guerre*, Foggia, Edizioni Bastogi, 1980. Come suggerisce Arianna Fiore, lo stesso progetto del *Romancero* non poteva prescindere dall'ambiente familiare e dal personale legame paterno con la Spagna: «Y por este motivo, gracias a las enseñanzas paternas, podemos imaginar que en casa de los Puccini no había sólo libros y páginas amarillentas, que sin duda tuvieron un peso fundamental en la formación de los tres hijos, Gianni, Massimo y Dario, sino también una conciencia política y el viento de la España republicana. No por casualidad años más tarde dedicó el *Romancero* a la memoria de su padre. Nos podemos imaginar que en su infancia la lectura y la escritura eran su pan cotidiano, una inspiración cuyo fundamento eran la reflexión, el conocimiento y un padre con una ética personal y política fuertemente arraigadas, que lo llevó a elegir el camino más difícil y a pagar en primera persona el precio de sus decisiones» (cf. *Max Aub y Dario Puccini. Epistolario (1959-1972)*, estudio, introducción y notas de Arianna Fiore, Valencia, Fundación Max Aub, Generalitat Valenciana, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, 2015, p. 21).

18 Per l'indice completo di tutti i testi si veda l'Appendice 1.

78) che introduce e spiega la suddivisione interna in due sezioni: la prima squisitamente *romanceril* (pp. 80-187) che riunisce 22 testi e la seconda dedicata alla poesia «riflessa» della guerra, formata da 12 componimenti (pp. 190-221).

Parte seconda / L'esilio e la resistenza (1939-1959) (pp. 223-337)

È introdotta da tre citazioni iniziali: la prima di Alberti; la seconda dalla «Casida del llanto» di Lorca; la terza da Antonio Machado. Anche in questo caso una breve premessa (pp. 225-226) che sintetizza i vent'anni che separano la morte in esilio di Antonio Machado dall'idea e organizzazione stessa del repertorio; la Spagna del dopoguerra e della dittatura franchista. Scrive Puccini: «Eppure, anche là, sotto quel tetro manto, qualcosa si muove: sono le nuove generazioni, nate tra le due guerre, spagnola e mondiale, che nessun carcere e nessuna censura riescono più a far tacere. Così, anche dal fondo della Spagna, giungono fino a noi voci di libertà. E, come sempre, per trasmetterle a tutti i venti, risorgono da ogni parte i poeti, col loro linguaggio di nuovo appassionato, vibrante ed essenziale». Seguono le sezioni I, con 12 componimenti (pp. 227-265) e II, con 17 testi (pp. 267-337).

Parte terza / L'omaggio del mondo (pp. 339-500)

Questa terza parte si apre con due citazioni: la prima da «The Oak of Guernica» di William Wordsworth la seconda tratta da «La victoire de Guernica» di Paul Elúard. Segue una breve premessa (pp. 341-342) in cui Puccini sottolinea la straordinaria testimonianza di solidarietà di artisti, scrittori e intellettuali di tutto il mondo nei confronti della causa spagnola. Questa parte riunisce 36 componimenti.

Appendice (pp. 501-549)

Bibliografia generale (pp. 503-510) così suddivisa:

1. Antologie di poesia spagnola contemporanea
2. Raccolte di poesie della guerra

3. Antologie dei poeti in esilio
4. Antologie di parte nazionalista
5. Raccolte poetiche di singoli autori (guerra e resistenza)
(Non comprese nelle notizie bio-bibliografiche)
6. Riviste della guerra e dell'esilio
 - a. Guerra
 - b. Esilio
7. Testimonianze di scrittori (Memorie, narrativa e saggi)
 - a. Guerra ed esilio
 - b. Resistenza
8. Studi sulla poesia spagnola contemporanea
Avvertenza (sui diritti d'autore)
Notizie bio-bibliografiche dei singoli poeti (pp. 511-524)
Cronologia dei principali avvenimenti storici e culturali della Spagna contemporanea (1900-1959) (pp. 525-534)
Indice dei capoversi (pp. 535-537)
Indice dei nomi (pp. 539-543)
Indice (pp. 545-549)

È facile comprendere che ci troviamo di fronte ad un'opera complessa, ponderata e rigorosa nell'impostazione ed esaustiva nei contenuti (pur nel suo carattere antologico). Al di là dello sforzo traduttivo (condiviso, per i testi non in spagnolo, con altri traduttori)¹⁹ si percepisce tutto l'afflato di un manifesto di libertà e resistenza all'oblio capace di sintetizzare con scrupolosa attenzione la storia di un'epoca e offrirsi allo sguardo aperto e curioso della contemporaneità:

El Romancero della resistenza spagnola facilita, en efecto, unos apartados que acompañan la lectura del corpus po-

19 Giorgio Caproni (traduce dal francese i testi di Aragon, Éluard, Supervieille); Glauco Viazzi (traduce dal francese i testi di Guillevic, Tzara); Stefania Piccinato (traduce dall'inglese e americano), Glauco Viazzi (traduce dal tedesco i testi di Brecht, Fürnberg); Nello Saito (traduce dal francese il testo di Weinert); Angelo Maria Ripellino (traduce dal russo e dal ceco); Mario De Micheli (traduce dal bulgaro), Leonardo Pampuri (traduce dal bulgaro); Gianni Puccini (traduce dal danese e dal norvegese).

ético, orientando la recepción de la antología por parte del lector hacia esa dirección estilístico-historicista en la que se encausa la labor recopiladora y crítica del antólogo italiano. Por estar destinada a un amplio público de lectores, es decir, a «usuarios» no necesariamente versados en poesía e historia españolas, y puesto que, como escribe el propio autor revelando una vez más su intento divulgativo, la antología esta concebida para llamar la atención de un público todavía en fase de formación, «penso soprattutto al lettore nuovo, delle giovani generazioni» (Puccini, 1974: 11), Puccini tiene que amalgamar todas las complejas cualidades poéticas y resistenciales descritas hasta aquí con las herramientas necesarias para que el lector común de una antología «fuera de lo común» como esta pueda descifrarlas²⁰.

Il concetto è quello, appunto della resistenza, della poesia capace di sopravvivere all'oblio e di denunciare gli orrori della guerra, della prigionia, dell'umiliazione, del silenzio²¹. Proprio nella *Premessa e giustificazione* con cui si apre la prima edizione del *Romancero*, Puccini, soffermandosi sulla scelta di porre nel titolo la parola «resistenza», afferma:

[...] mi pare che essa risulti efficace nel designare l'arco completo della talora aperta, talora nascosta, talora soffocata e talora solo disperata e triste opposizione del popolo e degli scrittori spagnoli alle armi e alla dittatura di Franco. In effetti, il termine Resistenza, compendia egregiamente, a mio parere, le varie aspirazioni di libertà di ben tre o più

20 Andrea Blarzino, *Romancero della resistenza spagnola*, cit., p. 97. Ci permettiamo di segnalare una svista che appare all'inizio di questo paragrafo, dove Blarzino allude al *Romancero* «en su versión italiana definitiva, es decir, en la edición Feltrinelli de 1970». Ovviamente si tratta dell'edizione Laterza del 1970.

21 Non dimentichiamo che lo stesso Dario Puccini, giovane militante del Partito Comunista clandestino nella Roma antecedente la Liberazione aveva vissuto il dramma del carcere. Si vedano in proposito: *Max Aub y Dario Puccini. Epistolario*, cit., in particolare le pp. 29-32); Andrea Blarzino, *Romancero della resistenza spagnola*, cit., pp. 84-87.

generazioni di poeti spagnoli, e ne sottolinea con giusto accento la variata continuità, in patria e in esilio.²²

E proprio questa percezione fa sì che l'iniziale progetto dell'antologo non si limiti unicamente a «quella straordinaria esplosione di poesia che accompagnò la Guerra Civile» quale suggestivo omaggio alla Spagna e alla sua epopea tragica, ma si prolunghi oltre il triennio bellico, dando piena voce alla Spagna dei vinti, silenziata e censurata dal vincitore: «[...] mi pareva non fossero da trascurare quei nuovi fermenti di poesia “realistica” e sociale che ogni giorno si può dire ci giungono, come un messaggio, dal cuore stesso della Spagna in catene»²³. Poco più avanti Puccini parla di «analisi spettrale» e di «esame radiologico» per spiegare quale sia stato il punto di vista, la chiave di lettura, applicati alla poesia spagnola intesa come emblema assoluto della «coscienza poetica contemporanea»²⁴.

A chiusura dell'ampia introduzione²⁵ Puccini esplicita il *Criterio di scelta* sotteso all'opera, che riportiamo integralmente:

Nella parte ove ho raccolto poesie del *Romancero* vero e proprio ho cercato di dare rappresentanza adeguata ai vari tipi di *romances*: lirici, aneddotici, satirici, patetici e commemorativi (questa è, grosso modo, anche la successione dei «temi»). Naturalmente, dalla vastissima messe di composizioni ho spogliato quelle che mi sono sembrate le migliori, le più significative, o quelle comunque che avrebbero dato buona resa in italiano; ciò nonostante, se l'economia generale del libro me lo avesse consentito, la mia scelta avrebbe potuto essere meno rigida. In particolare,

22 Dario Puccini, *Romancero*, 1960, p. 12.

23 Ivi, p. 14.

24 Ivi, p. 15.

25 Si tratta di un vero e proprio saggio di più di settanta pagine (datato Roma, settembre 1959) articolato, come si è visto dal precedente schema, in sezioni e corredato da un ricco apparato di note. Una parte dell'introduzione è riprodotta nel volume collettaneo *Gli spagnoli e l'Italia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Libri Scheiwiller – Banco Ambrosiano Veneto, 1997, pp. 72-87.

mi spiace di non aver potuto includere, neppure in questa parte, componimenti di poeti apprezzabili come José María Quiroga Plá, Juan Larrea, Juan Rejano, Arturo Serrano Plaja, Juan Gil Albert, Adolfo Sánchez Vázquez; né quelli di due poeti morti in guerra: Luis de Tapia e José Ramón Alonso, cari al ricordo di quanti vissero le memorabili vicende spagnole.

Il campo della poesia della Resistenza attuale, nella Spagna oppressa, – se si eccettuano i due poeti «clandestini»: l'anonimo del 1946 (del quale si trovano maggiori ragguagli nella bibliografia)²⁶ e il fuoriuscito Romá, che narra un episodio di lotta armata sotto il franchismo – ha ovviamente contorni assai larghi, che vanno dall'esplicito «grido di dolore» alla talora troppo implicita allusione all'attuale stato della Spagna ove (con le parole di Lorca) si potrebbe dire «non si ode altro che il pianto». Scelta anche qui ristretta, che ha sacrificato poeti abbastanza validi, come un Ramón de Garciasol, un Leopoldo de Luis e un Victoriano Crémer, per citare i primi nomi che mi vengono alla mente. (Chiusa ormai l'antologia e già nella fase delle ultime bozze, trovo nel libro – giuntomi solo ora – di Max Aub, *La poesía española contemporánea*, Città del Messico, 1954, e precisamente nel capitolo «Poesía [sic] sotterrada», due altri componimenti anonimi clandestini – invero poeticamente irrilevanti – pervenuti direttamente

26 Si tratta dei cinque testi anonimi che aprono la sezione II della *Seconda parte* e che, come chiarisce Puccini nella Bibliografia finale (sezione 5: «Raccolte poetiche di singoli autori (guerra e resistenza)») fanno parte dell'antologia *Pueblo cautivo*, pubblicata in tiratura limitata e clandestinamente in Spagna dalla U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos) nel 1946 (ediciones F.U.E.). L'anonimo autore del volumetto è il poeta Eugenio de Nora – recentemente scomparso – che si trova esplicitamente rappresentato nell'antologia di Puccini con due testi. Sulle pubblicazioni clandestine durante il franchismo si veda l'interessante catalogo della mostra realizzata presso la Imprenta Municipal di Madrid: *Letras clandestinas. 1939-1975*, Madrid, Imprenta Municipal – Artes Libro, 28 de abril / 30 de octubre de 2016 (a p. 131 sono riprodotti il frontespizio e due delle illustrazioni di Álvaro Delgado che accompagnavano il libro).

all'Aub; mentre rimando all'articolo di Vittorio Bodini, *Un poeta in carcere*, pubblicato su «Il mondo», 26 gennaio 1960, per le notizie su due poeti attualmente in carcere in Spagna: Cristóbal Vega Alvarez e José Luis Gallego; mi duole non aver avuto la possibilità d'accogliere qualche poesia di quest'ultimo).

Infine, nel settore dedicato all'«Omaggio del mondo», mi sono rigidamente attenuto a questo criterio: offrire il minor numero (scelto) di poeti e la più vasta rappresentanza di nazionalità. Ho dovuto tuttavia rinunciare, per la qualità dei componimenti esaminati, alla presenza di qualche poeta polacco, (ad esempio, Wladislaw Broniewski), di qualche poeta svedese e di qualche altro poeta sudamericano. Inadeguate alla vastità della produzione sono le rappresentanze tedesca (cfr. nella bibliografia, l'antologia *Die Fahne der Solidarität*, Berlino, 1953), americana, inglese, francese. Per gli italiani, come ho scritto nell'introduzione, mi sono dovuto limitare a un solo nome, e ciò soprattutto perché la poesia (pur allusiva) di Carta è l'unica *testimonianza dell'epoca* degna di un certo rilievo, mentre spesso poveri o ingenui o oratori mi sono sembrati i pochi componimenti di combattenti italiani che ho avuto la ventura di rintracciare. (Mi dolgo, soprattutto, del fatto di non aver potuto inserire nella mia scelta qualcosa del poeta Piero Jacchia, il quale cadde da eroe nell'assalto di Majalahonda [sic], come narra Luigi Longo nel libro *Le Brigate Internazionali in Spagna*, Roma, 1956, p. 198, ove si può leggere un efficace ritratto dell'uomo). Naturalmente ho escluso dalla mia ricerca quelle poesie italiane dedicate alla Spagna uscite dopo la nostra Liberazione, avendo esse un carattere soltanto celebrativo. (Tuttavia, ai cronisti curiosi di cose letterarie segnalo la poesia di Raffaele Carrieri *García Lorca*, quella di Andrea Camilleri, *Morte di García Lorca*, del 1950, e quella di Mario Socrate, *Spagna fra noi*, uscita nel primo numero de «Il Canzoniere», Roma, 15 giugno 1951; ma lascio appunto ai cronisti una elencazione completa di altre probabilissime poesie di tale natura).

Sempre sul punto di licenziare le bozze, prendo visione del libro di Aldo Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, 1959, ricchissimo di spunti, di dati e d'infor-

mazioni, al quale, a questo punto, non mi è più possibile rinviare il lettore nelle mie note e nella bibliografia. Per un giudizio sull'opera del Garosci, si veda la mia recensione in «Società», a. XVI, n°1, 1960.

L'autore del presente volume, scusandosi fin da ora per qualche probabile lacuna o omissione in cui può essere incorso per le grandi difficoltà incontrate (soprattutto nel reperimento dei testi), sarà lieto di ricevere suggerimenti e indicazioni di qualsiasi genere nella fortunata eventualità di una seconda edizione dell'antologia. In ogni caso, ringrazia tutti coloro i quali gli hanno fornito utili indicazioni e preziosi aiuti: Rafael Alberti, Max Aub, José María Castellet, Mario de Micheli, Jorge Guillén, José Herrera Petere, Oreste Macrí, Manlio Mangini e Vittorio Vidali. Ringrazia, infine, per l'aiuto prestatogli nella compilazione della cronologia, Manuel Tuñon [*sic*] de Lara, e, in quella delle notizie bio-bibliografiche dei singoli autori e della bibliografia generale, Luisa Orioli e Antonio Bertini²⁷.

Lo scopo di Puccini nel selezionare testi e autori, non era quello di proporre al lettore italiano una silloge di testi rappresentativi di un determinato canone letterario, ma fare piuttosto del concetto stesso di memoria storica, il canone imprescindibile da divulgare. In questa prospettiva, il volume, seppure è necessariamente selettivo nella sua forma antologica, è assolutamente esaustivo nel suo contenuto di significato. Nel disegno programmatico di Puccini il *Romancero* è un'opera il cui macrotesto va oltre la forma e specificità dei singoli componimenti.

La bontà dell'intuizione dell'ispanista romano riverbera nella corrispondenza – in buona parte ancora inedita – con diversi scrittori e intellettuali spagnoli. Ad esempio, in una lettera dattiloscritta datata Madrid, 6 novembre del 1960, il critico letterario José Ares Montes scriveva a Puccini:

[...] le escribo para felicitarle por la publicación de su estupendo ROMANCERO, que acabo de leer con verda-

27 Dario Puccini, *Romancero*, 1960, cit., pp. 56-58.

dero placer. Mucho me gustaría dar cuenta de su aparición al público español, pero, como VD. sabe muy bien, esto, hoy por hoy, es completamente imposible. Por tanto me contentaré con esta felicitación privada y con hacerle algunas indicaciones que podrá VD. tener en cuenta en una segunda edición de su libro²⁸.

Anche il poeta spagnolo Victoriano Crémer, in una lettera del 6 dicembre 1960 indirizzata all'ispanista romano, sottolineava la portata etica dell'operazione editoriale:

desde luego conozco, por referencias, su *Romancero*, en el que figuran grandes amigos míos y grandes poetas de España. [...] Esto de editar fuera de España, ya se está imponiendo, cuando se puede, porque dentro el clima se ha hecho irrespirable y quienes no poseemos carnet oficial pasamos por trances muy enojosos.²⁹

28 I suggerimenti sono i seguenti: «En la nota 39 dice Vd. que el caricaturista Bagaría era católico. ¡En absoluto! Bagaría era ateo y anticatólico declarado. El poeta Leopoldo Urrutia, del que recoge Vd. dos composiciones, no es otro que el poeta Leopoldo de Luis, que tomó este nombre después de la guerra civil, para despistar...En la pág. 518 cita Vd. como libro de versos ACERO DE MADRID, de J. Herrera Petere, cuando, en realidad, se trata de una novela de guerra. En la pág. 520, hablando de Antonio Machado, se da la fecha de 1932 como la de la caída de la monarquía, cuando, como señala Vd. en otro lugar, fue en 1931. Esta misma fecha falta en el margen de la pág. 529. Esto es todo, amigo Puccini: cosillas sin mayor importancia, que yo me atrevo a señalar con la mejor voluntad. Enhorabuena y un cordial saludo» (cf. FDP, scatola 1, cartella 3, corrispondenza dell'anno 1960). In una lettera a Leopoldo de Luis del febbraio 1960 Puccini scrive: «Querido amigo, le agradezco mucho sus observaciones sobre mi *Romancero* y sus dos cartas. Soy muy contento de su juicio positivo sobre mi trabajo (fue tan difícil encontrar poemas, documentos, fechas, etc.!) [...] el romance suyo (eso es de Leopoldo Urrutia) me pareció uno de los más sinceros sobre Lorca: esta fue principalmente la razón de la selección. Yo también habría gustado incluir un poema suyo en la segunda parte, pero... no lo encontré... Todavía no sé si la Editorial Feltrinelli que está preparando la edición española de mi *Romancero*, me permitirá añadir algún poema. Pero en esta o en otra oportunidad espero podré añadirlo» (cf. FDP, scatola 3, cartella 26, n° 17).

29 FDP, scatola 3, cartella 26, n° 20.

Nel ringraziare Ares Montes per la positiva accoglienza del *Romancero* e compiacendosi per aver centrato l'obiettivo, Puccini dichiarava: «Esto significa que yo logré mi intento: el de hacer un homenaje afectuoso y útil a España, a la España leal».³⁰ E *leal* era anche l'epiteto con cui si era rivolto per la prima volta a Max Aub nel 1953:

El primer contacto entre Max Aub y Dario Puccini se produce en junio de 1959. El joven profesor italiano, experto conocedor de las literaturas española e hispanoamericana, escribe entusiasmado al «ilustre escritor» del exilio. Se dirige a él llamándolo abiertamente “español leal”. Necesita algunos consejos para un libro que va a publicar, que define *Romancero* de la Guerra civil española. Esta petición epistolar representa en realidad uno de los últimos esfuerzos de un trabajo que el hispanista había iniciado algunos años antes, como testimonia una cita contenida en una carta de noviembre de 1953 –seis años antes de la misiva a Aub– que Dario envía a su amigo Rafael Alberti durante su exilio argentino: «Yo quiero escribir algo sobre los escritores españoles desterrados (un ensayo sobre la emigración intelectual forzada: la que se pierde en el más vacío cosmopolitismo y la que revive las tradiciones de su pueblo también en el desierto, a través de su lucha intelectual y artística)».³¹

30 FDP, scatola 3, cartella 26, n° 15.

31 Cfr. *Max Aub y Dario Puccini. Epistolario (1959-1972)*, cit., p. 14. Arianna Fiore nello studio introduttivo precisa infatti che «En las páginas de este epistolario se descubre cómo evoluciona y se va concretando el proyecto del *Romancero* de Dario Puccini, a quien Rafael Alberti y María Teresa León brindaron su ayuda enviándole varios libros, como la antología *Poetas libres de la España Peregrina en América. Palabras de Rafael Alberti*, edición de Horacio Jorge Becco y Osvaldo Svanascini, publicada en Buenos Aires, (Ed. Ollantay), en 1947, que Puccini recibió en el verano de 1957. En mayo de 1959 Puccini comunicó a Alberti que el *Romancero* estaba casi acabado y pidió a su amigo algunas direcciones (de Lorenzo Varela, Rafael Dieste y Arturo Serrano Pla) y obras de poetas que habían participado en la guerra de España» (cf. *Ibidem*, nota 1). Sulla corrispondenza con Alberti si veda in particolare: Dario Puccini – Rafael Alberti, *Correspondenza inedita (1951-1969)*, edizione di Gabriele Morelli, Milano, Viennepierre Edizioni, 2009 [alla cui p. 71 si trova lo stralcio sopracitato della lettera di Puccini ad Alberti del 1953].

In una lettera del 15 giugno 1960, Max Aub scriveva a Puccini dal Messico:

Querido amigo:

Recibí su *Romancero della resistenza spagnola*. Es magnífico. El domingo saldrá una pequeña nota en una columna de *Excelsior* y sin duda algún artículo en revista especializada. Los españoles se lo agradecerán siempre. Si se vende bien y prepara alguna vez una segunda edición le enviaré algunas fichas bibliográficas para completar su buena información.³²

Nel 1961 è invece Rafael Alberti a complimentarsi con Puccini per la buona riuscita di questa operazione di solidarietà e rinnovata complicità tra Italia e Spagna:

Creo que en este momento de agudización de los problemas internacionales, la suerte de España debe preocupar a todos los pueblos del mundo. La simpatía especial que el pueblo italiano siente por el nuestro, nos llena de reconocimiento y de alegría. Una estimable prueba de esa simpatía nos la ha dado la aparición de tu *Romancero de la Resistencia española*, donde después de más de veinte años aparecen de nuevo dándose la mano los poetas del mundo que creyeron en la justicia de nuestra causa con los jóvenes poetas españoles de hoy³³.

Nel numero 5 (ottobre) del 1960 della rivista «Il Verri» – che si apre con un amaro intervento sulla libertà di pensiero in Europa a partire dal caso dell'arresto in Francia di alcuni esponenti delle maggiori riviste letterarie e culturali francesi e prosegue con una lucida e attualissima riflessione sull'importanza dell'educazione scolastica e della formazione culturale come forma di resistenza al degrado sociale, colpevolmente trascurata dalla politica dell'interesse e del consumismo di massa – appare una recensione al

32 Max Aub y Dario Puccini. *Epistolario (1959-1972)*, cit., p. 78.

33 Dario Puccini – Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 129, *apud* Max Aub y Dario Puccini. *Epistolario (1959-1972)*, cit., p. 44.

recentemente pubblicato *Romancero della Resistenza* a firma di Roberto Paoli³⁴. L'autore nel ripercorrere l'importanza del genere del *romancero* come esemplare connubio tra presente e passato, storia e memoria, cronaca e poesia, afferma:

La formula dell'antologia è originale e attuale. C'è in più nella documentata introduzione e nell'articolazione della nobilissima materia un calore d'omaggio a quella intelligenza, che più d'ogni altra in Europa ha sofferto e lottato contro le strutture illiberali del proprio paese per avere – come tale – una patria. La discriminazione che in seno a questa intelligenza opera il Puccini, è imposta dalla natura dell'opera, trattandosi in sostanza di un libro sulla resistenza piuttosto che di una cretomazia poetica degli ultimi venti o venticinque anni. Ma ciò che favorevolmente ci sorprende è il constatare che sono presenti – anche se solo nel loro aspetto engagé – tutti i migliori: Machado, León Felipe, Moreno Villa, Prados, Alberti, Guillén, Cernuda, Bergamín, Aleixandre, Altolaguirre, Miguel Hernández, fino ai più giovani Celaya e Blas de Otero. [...] Perciò, a conti fatti, non ci sarebbe neppure bisogno che il Puccini adducesse quella giustificazione tesa a prevenire accuse di contenutismo e di particolarismo. Se si vuole documentare attraverso la poesia il clima morale di una generazione, non occorre chiedere scuse anticipate all'immane ombra del Croce³⁵.

All'apprezzamento per le scelte operate da Puccini si aggiunge l'elogio per l'inclusione nell'ultima sezione del libro dell'*Ommaggio dei poeti del mondo* alla Spagna, le cui testimonianze liriche sono definite da Paoli «forse le poesie artisticamente più valide della raccolta» e ribadisce in conclusione l'efficacia del *Romancero della resistenza* nella sua dimensione di risposta chiara e ferma ad un'esigenza di solidarietà etico culturale, che giustifica di per sé

34 Roberto Paoli, *Recensione a Dario Puccini 'Romancero della Resistenza spagnola'*, Milano, Feltrinelli, 1960, «Il Verri», n° 5, ottobre, (1960), pp. 106-108.

35 Ivi, pp. 107-108.

ogni singola scelta dell'ideatore del libro: «ma più che la bellezza, ancor oggi per la Spagna conta una parola di verità e di indicazione»³⁶.

Leonardo Sciascia, nella sua recensione al libro, entra invece maggiormente nel merito delle scelte effettuate da Puccini, proponendo nuove inclusioni per una eventuale seconda edizione dell'opera:

E questo libro [Aldo Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*] può servire da introduzione al *Romancero della resistenza spagnola* curato da Dario Puccini per l'editore Feltrinelli (a chi voglia andare oltre l'introduzione, abbastanza ampia ed esauriente, premessa dal Puccini al *Romancero*). L'antologia (che appropriatamente Puccini ha chiamato *Romancero*, per quel che c'è di popolare, di eroico, di cavalleresco, di assolutamente spagnolo nelle poesie che raccoglie) è divisa in tre sezioni [...] In questa sezione [*L'omaggio del mondo*] manca, e speriamo Puccini ne tenga conto in una nuova edizione, l'americano MacLeish; di cui almeno non doveva essere dimenticata la poesia *Una risposta vi sarà* (a portata di mano nella interessantissima antologia del *Politecnico* recentemente pubblicata da Lericci). E sarebbe consigliabile anche dare più pagine a Neruda. Per quanto riguarda le prime due parti, migliore e più ampia scelta avremmo desiderato relativamente a Rafael Alberti: e ci pare strano che di Jorge Guillén, che Puccini ringrazia tra coloro che gli hanno fornito utili indicazioni e preziosi aiuti, non ci sia nemmeno una poesia; cioè almeno la *Potencia de Pérez* (nel volume *Maremagnum*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1957) non avrebbe dovuto essere dimenticata (con quei cori della burocrazia, della polizia, del partito e del clero intorno al «Jefe»; e versi di bruciante ironia come questi che traduciamo alla meglio [...]). Ma un'antologia ha sempre, a prova della sua validità, la capacità di stimolarci alla ricerca di altre pagine: e lo stesso Puccini, ritenendo probabile nel suo lavoro qualche omissione o lacuna, dice che gli saranno graditi «sug-

36 Ivi, p. 108.

gerimenti e indicazioni di qualsiasi genere nella fortunata eventualità di una seconda edizione». Noi speriamo in questa fortunata eventualità: e non perché Puccini possa concretamente tener conto delle nostre piccole indicazioni, ma perché il suo è un lavoro che fa onore alla cultura italiana e merita moltissimi lettori (e anche una più economica edizione). Tra l'altro, l'Italia è forse il paese meno informato sulle vere cause e sull'effettivo svolgimento della guerra civile spagnola [...]. Ascoltare dalla voce dei poeti le ragioni della resistenza contro Franco e i sentimenti del popolo spagnolo nella lotta antifascista, sarà forse il modo migliore per acquisire coscienza di un fatto che è la chiave di volta della storia contemporanea³⁷.

La seconda edizione del *Romancero*, vede effettivamente la luce a Roma nel 1965, per i tipi della Editori Riuniti, in doppio volume e all'interno della collana «Enciclopedia tascabile» significativamente orientata e giustificata dalla seguente epigrafe gramsciana:

Creare una nuova cultura non significa solo fare individualmente delle scoperte originali: significa anche e specialmente diffondere criticamente delle verità già scoperte, «socializzarle» per così dire e pertanto farle diventare base di azioni vitali, elemento di coordinamento e di ordine intellettuale e morale³⁸.

Come si evince dalla tabella riprodotta nell'Appendice 1, Puccini aumenta il numero di componimenti raccolti che da 100 passa a 131 (sopprimendo un solo testo rispetto alla *princeps*)³⁹, e integra una nuova sezione «Il carcere». Precede la *Prefazione alla pri-*

37 Leonardo Sciascia, *Romancero spagnolo*, «Mondo Nuovo», II, 42, del 23/10/1960, p. 7.

38 Si veda alla fine di entrambi i volumi l'indice con i titoli usciti nella stessa collana. La nuova veste editoriale del libro in un formato maggiormente economico rispetto alla *princeps*, risponde all'opportunità – già suggerita da Sciascia – di raggiungere un pubblico di lettori più ampio.

39 Si tratta della poesia «Con noi» di Blas de Otero.

ma edizione – che ripropone il saggio introduttivo dell'edizione Feltrinelli – un'articolata e interessante *Premessa alla seconda edizione* in cui Puccini sottolinea con rinnovata consapevolezza il valore esemplare dell'opera e il suo vincolo con la Spagna:

Anche su un piano di conoscenza particolare, l'esempio spagnolo è ricco di insegnamenti, perché serve tra l'altro – qui risiede ancora il valore dimostrativo della presente antologia – a consigliare una più adeguata estimazione della Resistenza e del suo contrapposto, il fascismo. [...] Ciò che tuttora ripropongo, con questa seconda edizione ampliata, è ancora e sempre uno spaccato verticale o un modo di lettura a contropelo delle poetiche: il quale si rivela ancora e sempre validissimo, e sommamente indicativo – data la natura della situazione spagnola – per mettere in luce tutte le nervature interne e certi dati sincronici e diacronici del movimento letterario contemporaneo, con le sue affermazioni, le sue alternanze, le sue crisi⁴⁰.

Come già nella *princeps* anche in questa seconda edizione alla fine dell'introduzione si colloca il *Criterio della scelta*, che chiarisce il ruolo dinamico del repertorio:

Questa seconda edizione della mia antologia, che esce a cinque anni di distanza dalla prima (Milano, 1960), è stata modificata in due parti e ampliata in più punti. La modifica riguarda la seconda e la terza parte dell'opera. Nella seconda parte, che prima s'intitolava *L'esilio e la resistenza (1939-1959)* e che ora s'intitola *L'esilio, il carcere e la resistenza*, è stata appunto aggiunta una sezione quasi interamente nuova che raccoglie tutte quelle poesie che al carcere e alla repressione direttamente o indirettamente si ispirano (in carcere, ad esempio, sono stati rinchiusi Mi-

40 Dario Puccini, *Romancero della Resistenza spagnola*, Roma, Editori Riuniti, 1965, vol. 1, pp. 12, 16. Dato il valore critico intrinseco dell'intero testo e per maggiore comodità, riproduciamo integralmente la *Premessa alla seconda edizione* nell'Appendice 3.

guel Hernández, Marcos Ana, Carlos Álvarez, José Hierro, Jesús López Pacheco, José Luis Gallego). Nella terza parte, per semplici ragioni di agilità e di comodo, sono stati tolti, seppure a malincuore, i testi originali a fronte, non spagnoli. Una sola poesia è stata soppressa (Blas de Otero, *Con noi*) poiché il tema era trattato nella poesia di López Pacheco, una delle nuove. Trentuno sono, invece, le poesie aggiunte. Tre sono nella prima parte: *Seduto sopra i morti* di Hernández e *Difesa di Madrid* di Alberti, nella prima sezione; nella seconda *18 luglio 1936 - 18 luglio 1938* di Hernández. Ventisette nella seconda parte: nella prima sezione *L'esiliata* di Salinas e *Oggi d'Aranjuez* mi rammento di Aub; nella seconda sezione, tutte meno *Reportage* di José Hierro; nella terza sezione: *Al disotto dell'ombra* di Leopoldo de Luis, *Sono qui, uno, fra tutti, nel campo* di Ramón de Garciasol, *León Sánchez* di Gabriel Celaya, *A venire e Eroica e tetra* di Blas de Otero, *In attesa di giudizio* di José Agustín Goytisolo, *Sangue alla finestra* di Carlos Barral, *A quanto sembra* e *A proposito delle Asturie* di Jaime Gil de Biedma, *Non finirei mai* di José Manuel Caballero Bonald, *Tempo verrà diverso da questo* di Ángel González ed *Emigranti, di voi la Spagna ha bisogno* di Carlos Álvarez. Una sola poesia, infine, è stata aggiunta alla terza parte, dedicata ai poeti non spagnoli: *Menzogna di Spagna* di Archibald MacLeish. [...] L'autore del presente volume, di cui è uscita la traduzione francese (Maspero, Parigi, 1962) e di cui sta per uscire l'edizione messicana (Edizioni Era, Città del Messico), scusandosi fin da ora per qualche probabile lacuna o omissione in cui può essere incorso per le grandi difficoltà incontrate (soprattutto nel riferimento dei testi), ringrazia ancora tutti coloro i quali gli hanno fornito utili indicazioni e preziosi aiuti⁴¹.

41 Dario Puccini, *Romancero*, 1965, cit., pp. 81, 83-84. Il testo, oltre alle aggiunte trascritte riproduce il *Criterio della scelta* della *princeps*, omettendo il paragrafo tra parentesi che si riferiva al libro di Aub e all'articolo di Bodini («Chiusa ormai l'antologia [...] qualche poesia di quest'ultimo», p. 57 dell'ed. Feltrinelli) e quello in cui citava Camilleri e Garosci («Naturalmente ho escluso dalla mia ricerca [...] Per un giudizio sull'opera del Garosci, si veda [...]», p. 58). Per la seconda edizione del *Romancero* Puccini cerca di in-

La seconda edizione del *Romancero* testimonia il costante impegno di Puccini nella circolazione e diffusione del messaggio ideologico in esso racchiuso. In una lettera datata 1965 e indirizzata a Vittorio Vidali, Puccini scriveva tuttavia con rammarico: «Gli Editori Riuniti hanno fatto un'ottima edizione, ma temo non la facciano girare abbastanza. So che tu sarai sempre un buon propagandista del mio libro... che si pubblicherà in seconda edizione anche in Francia e nel Messico»⁴².

La terza edizione del *Romancero* cambia di nuovo sede editoriale collocandosi, a distanza di un altro quinquennio, nel catalogo della collana Universale Laterza. L'impianto rimane il medesimo della precedente edizione romana, con alcuni aggiornamenti nella bibliografia e nella cronologia degli avvenimenti che giunge fino al 1969; si mantiene invece invariato il numero e la disposizione dei testi antologizzati, rispetto alla seconda edizione.⁴³ Anche in questo caso, Puccini aggiunge una *Avvertenza alla terza edizione*, che sostituisce la premessa introdotta nel 1965 e chiarisce in quali rapporti questo 'nuovo' prodotto editoriale si colloca rispetto ai due precedenti:

A dieci anni di distanza dalla prima e a cinque dalla seconda, esce ora la terza edizione di questa antologia che spero

tegrare e aggiornare alcune informazioni rispetto alla *princeps*. Ad esempio chiede a Marzani di fornirgli qualche indicazione in più su Maddow, che appare solo come *informer*. Marzani gli risponde dicendo: «Del Maddow non so a chi domandare. Come puoi sapere è stato un "informer" come si dice in italiano, sai ha dato nomi all'inquisizione. Non lo toglierei dalla antologia, ma direi quel che ha fatto. Cercherò qualcuno che lo conosce bene». (cf. FDP, scatola 3, cartella 26, n° 22).

42 FDP, scatola 3, cartella 26, n° 13.

43 Contrariamente a quanto erroneamente affermato da Blarzino: «La tercera edición es de 1970, publicada por la Editorial Laterza (Bari-Roma), en la que Puccini mantiene el título y los límites cronológicos de la segunda (1936-1965) a la vez que propone algunas piezas poéticas más con respecto a la anterior. Esta última, números 144 y 145 de la colección Universale Laterza, es la edición económica, es decir, la accesible a rodos los bolsillos» (cf. Andrea Blarzino, *Romancero della resitenza spagnola*, cit., pp. 83-84). Come abbiamo visto poc'anzi, tascabile era anche l'edizione del 1965 di Editori Riuniti.

e credo sia servita a offrire un quadro perentorio e importante della poesia e della società spagnola in un trentennio per tutti cruciale. Com'è indicato nel titolo, essa si arresta al 1965. Non esistono date-limite, poiché ogni data si affaccia verso il suo passato e il suo futuro: e questa del '65 è soltanto il limite esteriore della seconda e più vasta edizione dell'opera, che qui si riproduce integralmente (e solo con qualche imprescindibile aggiunta d'aggiornamento).

Ho voluto persino sopprimere la prefazione alla seconda edizione, lasciando l'onere delle spiegazioni indispensabili alla primitiva e sempre utile introduzione del '60, anche se comprendo che quel primissimo scandaglio della storia degli intellettuali spagnoli del nostro tempo andrebbe oggi approfondito, arricchito e articolato nella direzione abbozzata nella nota del '65. A questo punto ritengo che tale storia richieda una diversa trattazione, quale, del resto, si delinea in alcune opere pubblicate di recente in Spagna [nota 1: Tra le quali segnalo il libro *Medio siglo de cultura española* di Manuel Tuñón de Lara, Editorial Tecnos, Madrid 1970, p. 293: una cronistoria e insieme una esplorazione che va dal 1885 al 1936.]

Decido e dichiaro tutto questo perché risulti più che mai evidente al lettore (e penso soprattutto al lettore nuovo, delle giovani generazioni) un dato basilare: che egli si trova al cospetto d'un materiale letterario il quale ha ricevuto una specie di suggello della storia, cioè non solo dagli eventi ivi «narrati», ma anche e specialmente dagli eventi successivi. Giusto destino d'una cretomazia che volle essere tagliata sul filo d'una discriminante storia assai netta e precisa.

Quali siano gli «eventi successivi», ovvero la realtà presente della Spagna e della sua cultura penso non sia qui il luogo per inoltrarsi in un'analisi approfondita. Il fatto è che, pur dibattendosi ancora nelle maglie d'una struttura di regime sempre fascistica e in più punti economicamente arretrata, il paese – in virtù della generale osmosi riformistica che opera oggi nel mondo a ogni latitudine – non è mai di molto diverso da altri paesi europei, vuoi nella sua fondamentale dipendenza dagli Stati Uniti, vuoi nel suo contraddittorio cammino neocapitalistico. E la letteratura – continuo a dar cenni schematici – si trova a soffrire le

stesse involuzioni ed evoluzioni (disimpegno e neoavanguardia comprese, sullo sfondo delle prorompenti forme di mass media) che soffrono le altre letterature occidentali [nota 2: Per quanto riguarda la poesia e la sua evoluzione, fino alla rottura operatasi in questi ultimi anni, si vedano le documentate e illuminanti prefazioni a due recenti raccolte: quella di José Battló alla *Antología de la nueva poesía española* (El Bardo, Madrid, 1968) e quella di José María Castellet ai *Nueve novísimos poetas españoles* (Ed. Barral, Barcellona, 1970)].

Detto questo e assunte le opportune distanze, la lettura dell'antologia si presta a proficue domande e considerazioni, molte delle quali di bruciante attualità, ove si pensi che la guerra di Spagna può essere veduta come il primo dei Vietnam della storia contemporanea e la sua letteratura diretta e derivata (avanguardie degli anni trenta) un esempio ancora da meditare con rigoroso rispetto. Roma, giugno 1970.⁴⁴

Per quanto riguarda la sezione *Criteri della scelta* Puccini in entrambe le edizioni Laterza (1970 e 1974) aggiorna il testo del '65, integrando le seguenti considerazioni:

Questa terza edizione della mia antologia, che esce a dieci anni di distanza dalla prima (Milano 1960), riproduce esattamente il tracciato della seconda (Roma 1965), e non contiene che pochissime e lievi correzioni e integrazioni. Rispetto alla prima risulta invece modificata in due parti e ampliata in più punti. La modifica riguarda la seconda e la terza parte dell'opera. [...] Mi spiace anche di non aver offerto esempi «resistenziali» della poesia in lingua catalana: ma penso che quella letteratura, per la proibizione franchista dell'uso esteso di quella lingua e per lo stato di duplice oppressione e isolamento in cui quella letteratura si trova (una specie di esilio entro la stessa dittatura), meriti una considerazione tutta speciale. Il vuoto è stato in

44 Dario Puccini, *Romancero*, 1974², cit., pp. 9-10.

gran parte e comunque egregiamente colmato dalla antologia *Poesia catalana di protesta*, a cura di Giuseppe Tavani (Laterza, Bari 1968). Tuttavia continuo qui a segnalare anche la lettura dell'antologia di J.M. Castellet e Joaquín Molas, *Poesia catalana del segle XX* (Barcellona 1963) e dello stupendo poema di Salvador Espriu, *La pell de brau*, ora tradotto in italiano in un volume complessivo dedicato al poeta catalano (Parma 1966)⁴⁵.

Sottolineando nuovamente l'importanza del messaggio del *Romancero della resistenza* e il suo ruolo pioneristico, ricordiamo che proprio nel solco tracciato da Puccini sono da collocarsi altre significative esperienze editoriali che animarono il panorama culturale e politico italiano degli anni settanta, quali *Poeti spagnoli per la libertà*⁴⁶ e l'antologia *La rosa necessaria*⁴⁷. Nel cuore del dibattito

45 Ivi, pp. 72, 73. In una lettera del 6 luglio del '74 Puccini scriveva a Calamai per chiedergli le schede degli avvenimenti storici degli ultimi 5 anni in vista della riedizione del *Romancero* per Laterza: «naturalmente, per varie ragioni, non cambierei nulla, ma apporterei soltanto alcune correzioni e aggiornamenti. Negli aggiornamenti debbo includere la cronologia che si è fermata al 1969 compreso. Dovrei arrivare a tutto il 1974 (fino ad oggi)» (cf. FDP, scatola 3, cartella 26, n° 10). In realtà Puccini non arriverà ad aggiornarla neanche per la seconda edizione Laterza del 1974.

46 *Poeti spagnoli per la libertà*, presentazione di Carlo Levi, introduzione, traduzione, note di Ignazio Delogu, Roma, SEUSi editrice, 1972. Si tratta di una raccolta incentrata, come ribadisce più volte Delogu nell'introduzione, sulla «*Spagna come tema*, dove Spagna è nome plurale e non solo collettivo» (Ivi, p. XIV). L'antologia, realizzata e pubblicata nell'ambito di un congresso tenutosi a Milano nel 1972 organizzato dalle *Comisiones obreras* e la Confederazione italiana del lavoro, il cui obiettivo era solidarizzare con i numerosi detenuti nelle carceri franchiste e dunque con l'universale desiderio di libertà e nella «comune consapevolezza» – come sostiene Carlo Levi nella presentazione – «del valore dell'azione (della lotta di classe) come cultura e poesia, e del valore della poesia come costruzione di realtà: il solo modo di creare, dopo il sangue, e il dolore e la privazione, le nuove forme del tempo, il fiume della storia, la parola della libertà» (Ivi, p. VIII).

47 *La rosa necessaria. Poeti spagnoli contemporanei*, a cura di Giovanna Calabrò, Milano, Feltrinelli, 1980. L'obiettivo di quest'opera era quello di «illustrare attraverso scelte ragionate l'arco evolutivo della poesia spagnola degli ultimi

intellettuale degli anni '60 e in particolare in quello dell'ispanismo militante di quegli anni, le 'cose di Spagna' tornano ad essere patrimonio comune.⁴⁸ E non ci sembra affatto una coincidenza che, nel momento stesso in cui in Spagna José María Castellet dava alle stampe l'antologia *Veinte años de poesía española 1939-*

vent'anni» cioè di quella avanguardia poetica, guidata da Vázquez Montalbán e Gimferrer, che si smarcava dalla poesia sociale e «de compromiso» per mostrare i limiti di una «funzione solo etico-politica della letteratura» ma che proprio per tale ragione non poteva prescindere dalla poesia *comprometida* legata alla storia politica spagnola.

- 48 «Simultáneamente a la crisis interna del Partido tras las revelaciones de Jrushchov de 1956 y los acontecimientos de Hungría, se reanuda en Italia una cuestión que se había interrumpido con la Segunda guerra mundial: la cuestión española. En aquellos años, para la izquierda italiana, España seguía siendo una amarga cuenta pendiente. Después de la Liberación de 1945 nadie había vuelto a preocuparse por la situación política de la península ibérica, que solo en los años sesenta se convirtió en símbolo de la Resistencia inacabada y urgente. [...] Como recuerda Rossana Rossanda, responsable en ese período de la Comisión cultural central del Partido Comunista italiano, en Italia, al menos hasta los años sesenta, si es cierto que España había representado un mito en el imaginario de muchos, también lo es que había representado un gran vacío, un sentimiento de culpa conscientemente silenciado. En 1962, año en que Rossanda fue clandestinamente a España para organizar los apoyos a un Congreso Internacional en ayuda del pueblo español que se celebraría en Roma en abril de ese año, comprobó cómo había cambiado la realidad española y lo desconocida que era para los italianos. Los antifascistas ibéricos, desmembrados, desilusionados, cansados, acusaban a los antifascistas del mundo de haberlos abandonado. [...] El entusiasmo italiano encuentra en los años sesenta un interlocutor mas alla de las fronteras cerradas del franquismo. Asistimos al renacimiento de un vigor nuevo, resurge la lucha contra el regimen, apoyada desde dentro por la oposición antifranquista sobre todo de los más jóvenes, y desde fuera por la comunidad de los exiliados, que intuyendo la importancia del momento reanudan su protesta contra la dictadura y el exilio. Se multiplican las iniciativas a favor de la España oprimida: por poner solo un ejemplo, recordemos que el *Congreso internacional «Libertad para el pueblo español»* que había justificado el viaje a España de Rossanda destacó por la importancia y la popularidad que alcanzó entre la población italiana.» (Cf. *Max Aub y Dario Puccini. Epistolario (1959-1972)*, cit., pp. 38, 39-41).

1959 (Barcelona, Seix Barral)⁴⁹, dischiudendo, con singolare e visionaria potenza, nuove vie alla poesia nazionale, tali fermenti trovarono spazio contemporaneamente nel progetto editoriale voluto da Puccini, capace di coniugare con uguale lucidità e coerenza, passato, presente e futuro dell'esperienza poetica spagnola, collocandola al centro stesso della prospettiva europea⁵⁰. E infatti,

- 49 Si tratta di una antologia 'programmatica' che «trata de fundar un canon realista, el canon del realismo histórico y crítico de la poesía española de posguerra durante esos dos decenios abarcados; una categoría crítica, la del realismo, que le hace rozar en varios momentos el concepto sartreano de *engagement*, muy tenido en cuenta en los años cincuenta por el antólogo» un vero e proprio manifesto generazionale, «una maniobra orquestada por el crítico catalán y el núcleo poético de la llamada Escuela de Barcelona, formado por Barral, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, una operación de política literaria que tomaba como modelo la no menos célebre antología de Gerardo Diego de 1932» (cf. Miguel Ángel García, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. *Canon realista y compromiso del 27*, in Idem, *El canon del compromiso*, cit., pp. 37-38).
- 50 In una lettera dattiloscritta datata 9 aprile del 1959, Castellet forniva a Puccini correzioni e indicazioni su passaggi di alcune poesie spagnole incluse nel *Romancero*, e, a proposito della propria analoga attività di antologo militante dichiarava: «Estoy terminando un libro en el que he puesto mucho interés. Es una antología de la poesía española de 1939 a 1959, con un largo prólogo, bastante revolucionario, que causará irritación a muchos poetas de aquí» (cf. FDP: scatola 3, cartella 26, n° 14. Si veda anche la scatola 11, cartella 151, dove sono raccolti appunti vari di Puccini tra cui «Un antólogo visto por un antólogo. (Algunas notas sobre Castellet)». Come ricorda Luti, Puccini rispose alle critiche mosse da Macrí a Castellet sottolineando «altri meriti dell'antologo catalano, tra i quali l'aver risvegliato un certo interesse verso un coraggioso gruppo di giovani le cui opere sono da considerare *anticonformiste*, autori che si sentono "investiti d'una missione civile"; inoltre l'aver scaturito un dibattito sulla poesia spagnola sia dentro che fuori Spagna. Nonostante il severo giudizio di Macrí, a quel tempo, nel 1963, risultava necessario che si presentassero in Italia nomi nuovi e controcorrente rispetto al potere politico che esisteva allora in Spagna». Cf. Francesco Luti, *Il Castellet 'italiano'*, «Rassegna iberistica», vol. 38, n° 104, 2015, pp. 275-290 (285). Si veda anche: Laureano Bonet, *El epistolario entre J.M. Castellet y Dario Puccini: la "carta loca" de Valuscure*, «Salina», 23, 2002, pp. 209-225.

proprio sotto l'egida di Dario Puccini e sempre per i tipi di Feltrinelli, uscì due anni dopo, nel 1962, la versione italiana dell'antologia di Castellet, con il significativo titolo di: *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*⁵¹:

Veinte años de poesía española (1939-1959) non tarda a ottenere la meritata traduzione italiana. A disputarsi la partita saranno Feltrinelli, Lerici ed Einaudi, ma ad aggiudicarsi i diritti del libro di Castellet sarà Giangiacomo Feltrinelli che lo stampa nel 1962 col titolo *Spagna poesia oggi: La poesia spagnola dopo la guerra civile*. Feltrinelli, il giovane editore milanese che già nel 1960 non si era lasciato scappare l'occasione di pubblicare il polemico *Romancero della resistenza spagnola* (Puccini 1960) che raccoglieva testi di poeti in esilio e altre testimonianze della Guerra Civile, oltre a un'ampia introduzione di Puccini. Il libro verrà presentato in un paio di occasioni (Milano e Roma), contando con la partecipazione di Barral con i rischi del caso, qualora ne fosse venuto a conoscenza il regime. La silloge di Castellet riunisce un gran numero di poeti, compresi i barcellonesi Barral, Jaime Gil de Biedma e Goytisolo. Le liriche sono raggruppate per anno di pubblicazione (dal 1939 al 1961), e a ogni anno è aggiunta una breve nota di Puccini che firma anche la *Premessa all'edizione italiana*, mentre Castellet

51 La scelta del titolo, che non traduce letteralmente quello spagnolo, sottolinea volutamente il legame tra un passato, quello della guerra civile, ancora aperto e un presente, quello della dittatura, ancora da concludere. E questo ruolo politico-culturale che l'antologia assume e che l'edizione italiana esplicita, è ribadito dal testo di copertina, un autentico proclama che chiarisce da subito al lettore che quella che ha tra le mani è «Non un'antologia di 'belle' poesie: ma la cronistoria *in action*, composta con la tecnica del collage, di una «rotazione di novanta gradi» nel gusto e nella coscienza di una intera generazione, un itinerario dal simbolismo al realismo alle esperienze nuove; la testimonianza, come ha scritto Bousoño, di una «relativa diminuzione di lirismo»; e anche il racconto di un «lungo viaggio attraverso il fascismo», tanto lungo, in Spagna, che dura ancora» (cf. José María Castellet, *Spagna poesia oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962 testo di copertina).

sigla l'introduzione. Tre i traduttori: lo stesso Puccini, insieme a Mario Socrate e Rosa Rossi⁵².

Oltremodo significativa e allusiva al proprio lavoro di antologo divulgatore risulta l'affermazione che lo stesso Puccini fa nella *Premessa* all'edizione italiana del repertorio dell'amico catalano:

[...] l'opera di Castellet è sembrata risolversi in una «antologia-manifesto», come felicemente l'ha definita tra noi Carlo Bo, in una nota sull'«Europa letteraria» (n. 4). Ma non sono forse tutte le buone antologie (ossia le buone *scelte*) dei “manifesti”, delle implicite o esplicite dichiarazioni di tendenza?⁵³

Il *Romancero* di Puccini è animato da quello stesso spirito di rivoluzione delle idee che contemporaneamente in Spagna profondava la critica anticonformista e ingegnosa di Castellet⁵⁴. Secondo quanto afferma Francesco Luti:

L'amicizia con Dario Puccini, che Castellet aveva conosciuto in Spagna a metà degli anni Cinquanta, risulterà es-

52 Cf. Francesco Luti, *Il Castellet 'italiano'*, cit., p. 283. Sul ruolo delle traduzioni e delle antologie poetiche spagnole in Italia si vedano in particolare due recenti tesi di dottorato: Serena Sartore, *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, Tesi di Dottorato in co-tutela Università per Stranieri di Perugia / Universidad de Castilla - La Mancha, Tutor: Siriana Sgavichia, a.a. 2014-2015; Andrea Blarzino, *El hispanismo italiano y la poesía del primer tercio del siglo XX*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Tutor: Miguel Ángel García García, a.a. 2014-2015.

53 Cf. José María Castellet, *Spagna poesia oggi*, cit., p. 9.

54 Tornando a citare l'edizione curata da Puccini dell'antologia di Castellet, nel retro di copertina si legge: «Per la prima volta esperienza civile e operare poetico apparivano in Spagna le due facce d'una stessa medaglia, per la prima volta una generazione veniva a dar testimonianza di una gioventù insofferente della dittatura e che in polemica odio-amore con gli ultimi grandi spiriti della Spagna liberale, cerca una nuova ideologia, riscopre il gusto virile dell'invettiva, adopera nuove tecniche, rinnovando una grande tradizione poetica.» (José María Castellet, *Spagna poesia oggi*, cit.).

sere la più intensa e proficua. Ispanista molto vicino alla cultura democratica del dopoguerra spagnolo, nonché attento traduttore, tra gli altri, anche del libro di Barral, *Diecinueve figuras de mi historia civil*, Puccini si rivelò da subito uomo-chiave nella costruzione del *punte* tra i due paesi, e in particolare offrendo il suo decisivo contributo alla diffusione italiana di alcuni dei nuovi autori della letteratura spagnola, soprattutto quelli legati alla città di Barcellona (Gil de Biedma, Barral, Goytisolo e Castellet) e appartenenti alla cosiddetta *Escuela de Barcelona*. Le puntuali vacanze di Puccini (sempre accompagnato da moglie e figlio) a Calafell sulla costa che si dirama a pochi chilometri a sud di Barcellona (nido estivo del Barral *marinero*), dureranno un trentennio, fino agli anni Ottanta, e serviranno al consolidamento di questo importante vincolo. Puccini fu pioniere in Italia a parlare di Castellet e a promuoverne la traduzione delle pubblicazioni.⁵⁵

Il carattere di manifesto militante faceva del *Romancero* un documento storico e culturale imprescindibile e dunque necessariamente proiettato alla più ampia accoglienza possibile⁵⁶. Con il *Ro-*

55 Francesco Luti, *Il Castellet 'italiano'*, cit., p. 279. Lo stesso Barral allude con affettuosa simpatia all'estate che Puccini trascorse a Calafell: «Ricordo pure un lungo agosto in compagnia della balsamica presenza dell'ispanista Dario Puccini – personaggio eternamente ironico – che utilizzò quelle settimane traducendo il mio *Diecinueve figuras de mi historia civil*, che avrebbe poi pubblicato il Saggiatore, e conversando di poesia italiana del XIX secolo.» (Carlos Barral, *Il volo oscuro del tempo. Memorie di un editore poeta 1936-1987*, a cura di Roberto Baravalle, Paolo Collo e Glauco Felici, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 300).

56 In una lettera indirizzata ad Aub e datata 20 luglio del 1962 Puccini allude anche a uno spettacolo: «Aparte le envié el texto de un espectáculo que se estrenó aquí en Roma: una especie de historia de la guerra y de la postguerra basada sobre las crónicas, los poemas y las canciones» (cf. *Max Aub y Dario Puccini. Epistolario (1959-1972)*, cit., p. 127). Come chiarisce Fiore nella nota di riferimento: «El espectáculo fue organizado por el grupo Fernando De Rosa, nombre de un voluntario antifascista caído en 1936 en defensa de la República española, y el grupo «Nuova Resistenza», con la dirección de Enzo Robutti. Véase la reseña del espectáculo «La voce della Spagna rossa a Roma» insertada en el periódico libertario *Umanità Nova* del 8 de julio de 1962,

mancero Puccini non intendeva definire o esportare un canone, ma piuttosto proiettare nel presente e nel futuro la memoria di un passato su cui non smettere di riflettere e interrogarsi: un monito letterario, un avviso poetico e un messaggio storico.

L'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» conserva diverse testimonianze degli innumerevoli e continuativi sforzi di Dario Puccini nel proporre la traduzione e pubblicazione del *Romancero* in altri paesi europei, a sostegno di una nazione come la Spagna che nel Novecento aveva fatto della poesia e del senso di libertà e democrazia il suo più fulgido vessillo internazionale, e che giaceva ora nel silenzio imposto dal regime⁵⁷. Più tardi, nel

p. 3: «Davanti a una sobria carta geografica della Spagna, divisa in zone rosse e nere, con l'accompagnamento musicale fornito da un chitarrista (A. Rigghetti) e da pochi dischi, quattro giovani attori (E. Robutti, A. Colonnello, M. De Vita, L. Zoboli) hanno intonato i canti della Rivoluzione spagnola, in italiano, spagnolo, catalano e inglese e hanno recitato testi e liriche in relazione agli avvenimenti del '36-'39. Vi erano brani di: Goytisolo, Brecht, Hemingway, Éluard, Hernández, Neruda, García Lorca, Machado, Nenni, Longo, ecc... ed anche altri grottescamente tragici di Mussolini e Ciano. [...]» (*Ibidem*, nota 227). Sulle trattative per la realizzazione di questo e di altri eventi analoghi, si conservano notizie sparse nei numerosi fascicoli del Fondo Puccini relativi alla fitta corrispondenza degli anni '60, in particolare alcune lettere indirizzate all'attore Enzo Robutti (FDP, scatola 1, cartella 3, corrispondenza anni '60). Dal *Romancero* sarebbe stato poi tratto anche un disco 33 giri, pubblicato nella «Collana letteraria documento» diretta da Nanni de Stefani per la Cetra, a cura dello stesso Puccini e con la straordinaria interpretazione di Arnoldo Foà (si veda nello specifico la cartella 12).

- 57 In una lettera dattiloscritta indirizzata a Jacques Biteff datata Roma, 18/7/1960, Puccini avanza una richiesta: «Non crede che in Bulgaria possa interessare la traduzione di un libro come il mio *Romancero* (la Bulgaria è presente con Vapzarov)? Io penserei di sì. Conosco bene lo scrittore Doncev (vecchio amico di mio padre): lei crede che possa aiutarmi per far accettare una simile traduzione? In attesa di una sua gentile risposta, la saluto molto cordialmente». A tale richiesta Biteff risponde con una lettera manoscritta del 12 ottobre dello stesso anno, in cui oltre a ribadire la volontà di far circolare l'opera cita un articolo dal titolo *La voz de los luchadores españoles contra el fascismo* uscito sulla rivista bimestrale «Evreiski versti» del 2/IX/ 1960, n° 12 (438) in cui è citata l'antologia di Puccini. (FDP, scatola 1, cartella 3, corrispondenza del 1960). In una lettera dattiloscritta a Niko-

1980, sarà un traduttore e agente letterario americano, Carlos Bauer, a scrivere a Puccini per proporre un'eventuale edizione del *Romancero* negli Stati Uniti:

El libro suyo es, en mi opinión, una obra de capital importancia y creo que hace falta una edición americana. Como es una antología de poesía, es de suponer que el libro no será rentable para una editorial comercial; por eso, he pensado en presentarlo a editoriales universitarios [*sic*] —que son subvencionados— por el estado⁵⁸.

Questa edizione nordamericana del *Romancero* è rimasta tuttavia solo un progetto, così come le annunciate edizioni in lingua bulgara e rumena e quelle auspicate in russo⁵⁹ e in tedesco⁶⁰.

In ambito ispanofono sono solo due le edizioni dell'opera, significativamente collocate in quelle zone geografiche, esterne e interne al paese, che avevano più intensamente sostenuto e testimoniato la causa repubblicana: il Messico (ERA, 1967) e Barcellona (Edicions 62, 1982)⁶¹.

cini scrive: «Carissimo Doncev, sono lieto che il mio *Romancero* le sia piaciuto [...] non mi ha mai risposto a una mia domanda: è possibile tradurre in Bulgaria il mio *Romancero*, magari aggiungendo un curatore bulgaro e altre cose di poeti bulgari? Il libro è già in corso di traduzione in francese e in spagnolo, ed è allo studio di Erhenburg per la traduzione in URSS» (cf. FDP, scatola 1, cartella 3, corrispondenza del 1961).

58 FDP, scatola 3, cartella 26, n° 8.

59 Si veda la nota 33.

60 Nel 1967, dopo l'apparizione dell'edizione messicana, Puccini scriveva invece a Berto Perotti sollecitandone l'interessamento per una possibile edizione tedesca del *Romancero*: «È uscita in questi giorni una seconda edizione francese del mio «*Romancero della Resistenza Spagnola*» ed è uscita anche l'edizione messicana. Si prepara anche l'edizione rumena. Avrò così in complesso sei edizioni del libro (in Italia si son fatte due edizioni, una presso Feltrinelli e una presso Editori Riuniti). Con la Germania non sono mai riuscito a stabilire contatti. Penso che tu potresti aiutarmi. Ti manderei una copia della seconda edizione italiana ampliata (1965) e magari della 2ª francese. Potresti tentare con qualche editore?» (cf. FDP, scatola 3, cartella 26, n° 11).

61 L'anno di pubblicazione della prima edizione spagnola coincide, per altro,

L'interessamento di Puccini per un'edizione in lingua spagnola del *Romancero* era già stato avviato dal 1962, come si evince dallo scambio epistolare con lo stesso Aub che in una lettera del 27 novembre 1962 scrive:

Recibí la introducción al *Romancero* y se la entregué a Vicente Rojo, responsable en parte de la editorial ERA (Aniceto Ortega 1358 México 12, DF). En principio están de acuerdo con los cuatro ensayos. Sin embargo, creo que sería necesario volver a ver la traducción de López Pacheco –con el que están también de acuerdo, y en pagarle– para quitarle el aspecto de prólogo y las referencias a los poemas incluidos en el *Romancero*. Me alegra poderle dar esta buena noticia⁶².

Puccini infatti aveva proposto la pubblicazione di un volume di suoi saggi sulla poesia di Miguel Hernández, Nicolás Guillén e Pablo Neruda, a cui aggiungere il saggio introduttivo del *Romancero*.⁶³

significativamente con quello della vittoria elettorale del Partito Socialista con cui di fatto si conclude la delicata e complessa fase della transizione democratica.

62 Cf. *Max Aub y Dario Puccini. Epistolario (1959-1972)*, cit., p. 134.

63 Come chiarisce Arianna Fiore: «Como veremos, en sucesivos proyectos editoriales de ERA, la introducción al *Romancero* no fue publicada junto a los otros tres ensayos, sino que tuvo un camino autónomo y acompañaría la edición, primero la mexicana y después la española, de la antología de la Guerra Civil. Por lo tanto, no sufrió modificaciones o reducciones en relación al texto, que evidentemente no hubiera tenido sentido si la introducción se hubiera publicado de forma separada a la antología. Las únicas notas que se suprimieron en la edición en castellano son la 5 y la 8. La primera porque representa una profundización en la estructura del *romance*, del verso y la métrica; mientras que la segunda se refiere a la cronología de los principales acontecimientos históricos y culturales de la España contemporánea de 1900 a 1959, información que se consideraba obvia para el público mexicano. [...] Quizá la idea de publicar en México el *Romancero* de la guerra civil española en la editorial ERA se la sugirió a Aub su amigo Tuñón de Lara. De hecho, en el epistolario que mantuvo con Aub se aprecia su interés por la suerte de la an-

Il 10 giugno del 1964, mentre già lavorava alla seconda edizione italiana dell'opera, Puccini scriveva a Max Aub insistendo sul progetto editoriale messicano che per lui aveva ormai assunto un'importanza vitale:

Querido Aub:

Sin esperar contestación a mi última carta, le escribo para un asunto que siempre me olvidé preguntarle. Cuando salió por primera vez mi *Romancero della Resistenza Spagnola*, Ud. me escribió: «si se vende bien y prepara alguna vez una segunda edición le enviare algunas 'fichas bibliográficas' para completar su buena información» (15 de junio de 1960). Esta hora ya llegó con la edición mexicana que está preparando la editorial ERA (el asunto marcha muy despacio) y con la nueva edición italiana aumentada, que voy a publicar dentro del año y que voy a entregar en estas semanas (a otro editor). Sé que en mi antología faltaban algunos poemas “necesarios” y algunos poetas no estaban o estaban no perfectamente representados. Hay que decir que ya en el manuscrito en lengua española, que preparé en 1962 para Feltrinelli y que espero ERA haya al fin recibido, estaban presentes algunos poemas “representativos” y nuevos, entre los cuales algo de su *Diario de Djelfá*... Pero si algún consejo más Ud. puede darme yo sería bien feliz de recibirlo y, si es posible, acogerlo. Una pregunta: Ud. sabe donde se puede leer el ensayo de Juan Ramón, *El romance, río de la lengua española*? Nada más (y es mucho)⁶⁴.

tología poética de la Guerra Civil» (*Max Aub y Dario Puccini. Epistolario (1959-1972)*, cit., p. 134, nota 240 e p. 147, nota 266).

- 64 Ivi, pp. 197-198. Nella risposta del 27 luglio Aub elenca «los complementos de sus fichas y algunas noticias de otros poetas no incluidos» nel *Romancero* (Ivi, pp. 201 e ss.). Successivamente, in una lettera del 4 ottobre del 1965 Aub annunciava a Puccini che finalmente la casa editrice ERA aveva ricevuto la seconda edizione italiana del *Romancero* e che stava preparando «una edición espléndida» (Ivi, p. 225). Edizione che avrebbe definitivamente visto la luce solo due anni dopo, nell'autunno del 1967. Il 7 novembre di quell'anno infatti, Puccini ringraziava Aub per la collaborazione: «Acabo también de recibir la edición mexicana de mi *Romancero*. Quiero agradecerle su colaboración a tan estupenda edición, tan bellamente ilustrada y pormenorizada» (Ivi, p. 261).

Quella che Puccini definiva «la più vasta e accuratissima edizione messicana»⁶⁵ si presenta come un volume prestigioso sia per la veste editoriale in volume unico e con copertina rigida (per una tiratura di 4000 esemplari), sia per la presenza di un ricco corredo iconografico composto da riproduzioni a colori di incisioni e opere pittoriche relative alla Spagna della guerra e della dittatura realizzate da importanti artisti contemporanei internazionali⁶⁶. L'edizione messicana riproduce esattamente l'impianto della seconda edizione italiana del *Romancero*, prescindendo dalla traduzione italiana, e con l'aggiunta di una serie di componimenti per un totale di 155 testi⁶⁷. L'ampio saggio introduttivo di Puccini, comprensivo del *Prólogo a la segunda edición*, è tradotto da Jesús López Pacheco, mentre a cura di José Agustín Goytisolo «y colaboradores» è la versione spagnola delle poesie. Della cronologia e della selezione delle illustrazioni è responsabile la stessa casa editrice che ringrazia in apertura Max Aub, Emmanuel Carballo e José Emilio Pacheco per «la valiosa ayuda prestada para la edición en lengua española de este libro»⁶⁸.

La scarsa (e tardiva) rappresentatività dell'antologia di Puccini nel contesto ispanofono richiamava l'attenzione di Flora Botton Burlá che, nel recensire l'edizione messicana del '67, manifestava la propria perplessità a riguardo:

65 Dario Puccini, *Romancero* 19742, cit., vol. 1, p. 74.

66 Riportiamo l'elenco degli artisti coinvolti in ordine alfabetico: Eduardo Arroyo, José Bartolí, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Antonio Rodríguez Luna, Tadeusz Kulisiewicz, Leopoldo Méndez, Manuel Millares, Robert Motherwell, Pablo Picasso, Miguel Prieto, Antonio Saura, Arturo Souto, Rufino Tamayo, Vicente Rojo, Emilio Vedova.

67 Nel *Criterio de la selección* si chiarisce che, rispetto alla *princeps*, «se han agregado, por tanto, 56 poemas: 6 en la primera parte [...]; 3 en la segunda [...]; 23 en la segunda parte [...]; 19 en la tercera sección» (cf. Dario Puccini, *Romancero de la resistencia española [1936-1965]*, México 12 D.F., Biblioteca ERA (Serie Mayor), 1967). Tra le inclusioni anche quella di un altro poeta italiano, Mario Micheli («Commento a “Guernica”») che si aggiunge al già presente Giuliano Carta. L'indice completo dell'edizione è consultabile nell'Appendice 2).

68 Dal verso del frontespizio, dove appare il dettaglio dei dati editoriali.

Los textos presentados son muy desiguales en cuanto a calidad poética [...] sin embargo, los une un espíritu común, que es el que hace de esta antología una obra aparte, de excepción. Como dijo Machado, “todo producto de arte, por humilde que sea, estará siempre en el ámbito de la ideología y de la sentimentalidad de una época” (citado por Puccini, p. 32). Desde este punto de vista, el *Romancero* cumple plenamente su propósito: reunir en un volumen los productos poéticos más representativos de la guerra de España. [...] Para estos poetas y para nosotros también, la guerra de España no es una circunstancia histórica circunscrita e aun lugar y aun momento determinado, sino que trasciende mucho más allá: es la expresión de la lucha de todos los pueblos por su libertad, en todos los países y en todos los tiempos. [...] Resulta verdaderamente extraño que esta obra haya sido publicada en ediciones bilingües, en Italia y en Francia, antes de aparecer en un país de habla española (hay dos ediciones italianas y una francesa anteriores a la que aquí se reseña).⁶⁹

Nel 1982, quindici anni dopo rispetto all'edizione messicana e ormai in piena democrazia, esce in Spagna l'ultima edizione del *Romancero*. Secondo quanto indica in un documento datato novembre 1981 la responsabile redazionale della casa editrice barcellonese, María Ginés:

69 Recensione di Flora Botton Burlá di *Dario Puccini, Romancero de la resistencia española*. Ediciones Era, México, 1967, 514 pp. (*Biblioteca Era. Serie mayor*), «Nueva Revista de Filología Hispánica», XX, 1971, n.2, pp. 429-431 (430). Si comprende che tra i paesi ispanofoni sia proprio il Messico, terra di elezione della maggior parte degli esiliati repubblicani, a interessarsi per primo, e unico, al *Romancero della Resistenza*. In una lettera a Puccini datata 24 novembre 1961 Antonio Alatorre scrive: «Acaba de llegar su espléndido Romancero della resistenza, que naturalmente será reseñado en la NHRE, aunque la introducción esté escrita en italiano, como usted dice. (Y por qué “Aunque”? ¡Es una delicia leer italiano! y sus traducciones son magníficas)» (cf. FDP, scatola 1, cartella 3, corrispondenza del 1961).

El contenido de la antología corresponderá al de la edición italiana que es más reducida (sólo la versión castellana); se suprimen las ilustraciones de la edición mexicana; los poemas irán precedidos por la “nota preliminar y justificación” (trad. de Jesús López Pacheco); no aparecerán el prólogo a la segunda edición ni el criterio de la selección; sí el texto de las páginas 83–84 de la edición castellana; los poemas en lengua extranjera aparecerán solamente con su traducción al castellano; desaparecerán la bibliografía general, las notas bio-bibliográficas y la cronología de los principales hechos históricos; aparecería solamente una lista de los autores antologados con lugares y fechas de nacimiento y defunción; quizás sería interesante un prólogo del compilador a la presente edición. He hablado con J.M. Castellet sobre todos los puntos citados, que resumen el criterio editorial para esta edición. El libro aparecerá en la colección Temas de Historia y Política Contemporáneas.⁷⁰

Nella premessa intitolata *Dos palabras para la presente edición*, datata Roma gennaio 1982, Puccini ricostruisce brevemente il cammino e il senso del *Romancero* che finalmente può vedere la luce in Spagna:

Veintidós años después de la primera edición italiana (Feltrinelli, Milán, 1960), al fin esta antología se publica, por iniciativa de mi amigo J. M. Castellet, en España, su lugar natural y de elección. Entre tanto, el libro ha tenido otras tres ediciones italianas (Editori Riuniti, Roma, 1965; Laterza, Bari, 1970 y 1975 [*sic*]), tres ediciones francesas, en la traducción de Claude Couffon (Maspéro, París, 1962, 1971 y 1977), y una mexicana, al cuidado de Max Aub,

70 FDP, scatola 3, cartella 26, n° 6. Come si può vedere si tratta di una edizione che riprende il numero di componimenti della seconda italiana e che riduce l'impianto globale dell'opera. In una nota di Carmen Balcells (responsabile delle Ediciones Península, Barcelona) si specifica la liquidazione dei diritti d'autore per la vendita del *Romancero de la resistencia española* datata marzo 1983 e relativa alle vendite del 1982, e si notificano 265 copie vendute (cf. FDP, scatola 3, cartella 26, n° 2).

Emmanuel Carballo y José Emilio Pacheco, en las traducciones de Jesús López Pacheco y de José Agustín Goytisolo (Ediciones ERA, México, 1967). La actual edición reproduce, por tamaño y contenido, la edición italiana de 1975 [sic], y aprovecha la tarea de quienes cuidaron la edición mexicana e hicieron las traducciones. A todos vaya mi recuerdo y agradecimiento.

Por sus originarias razones de selección y de método, y por este largo camino, la antología tiene un carácter histórico y documental: así que, en cierto sentido y fuera de cualquier inútil presunción, se coloca y se asienta en su totalidad dentro de las presurosas vicisitudes de estas décadas. Vale decir que, como toda obra, ésta no debería escapar a la erosión del tiempo, del mismo modo que tampoco habrá escapado a ella, en estos años, la supuesta poesía social o de compromiso político. El autor, que prefiere creer —siguiendo el pensamiento de Giambattista Vico— en los cursos y recursos de la historia, y en el valor diacrónico y sintagmático de todo texto literario, ni desmiente ni desconoce este libro; al contrario, encuentra de nuevo en él renovadas razones de confianza, de simpatía, de lucha y de sabiduría humana. Las mismas, al fin y al cabo, que inspiraron a grandes poetas y produjeron muchos de los inolvidables poemas aquí recogidos.

L'interesse mai spentosi di Puccini per il *Romancero* è dimostrato dalla fitta corrispondenza con gli editori per cercare di monitorare la reale diffusione e circolazione delle diverse edizioni nazionali e internazionali. In una raccomandata del 30 settembre 1982 la casa editrice Laterza inoltrava la seguente richiesta:

Illustre professore, a causa della crisi del mercato librario, che ha comportato ingenti rese negli ultimi mesi, ci vediamo costretti ad alleggerire il nostro magazzino, anche per ragioni di spazio, inviando al macero un certo numero di copie del Suo libro. Conserveremo, peraltro, un numero di copie sufficienti per le future vendite, mantenendo vivo il Suo titolo che è motivo di vanto per il nostro catalogo. Voglia essere così cortese da renderci la copia del

foglio allegato con la Sua autorizzazione, oltre che con la specifica delle copie che desidera ricevere.⁷¹

Puccini ignorerà inizialmente questa prima richiesta e solo ad un ulteriore sollecito risponderà, in data 8 dicembre 1982, rammaricandosi del fatto che l'editore avesse avviato l'«assurda sbaagliata 'operazione di macero' [...] non solo perché il libro ha avuto presso di voi due edizioni e ne ha avute altre due presso altri editori (Feltrinelli e Editori Riuniti), ma anche perché ne ha avuta di recente una spagnola (1982) in pocket, dopo averne avute tre in Francia e una in Messico»⁷².

Prima di avviarcì alla conclusione, ci soffermiamo brevemente sull'aspetto traduttivo. Nell'Appendice n° 4 offriamo la *collatio* delle traduzioni presenti nelle tre edizioni (Feltrinelli 1960, Editori Riuniti 1965; Laterza 1974²). Da un attento esame delle varianti scopriamo che gli interventi intercorsi tra la *princeps* e l'ultima edizione del *Romancero*, cioè nell'arco di quattordici anni, sono relativamente pochi e puntuali e sono volti, nella maggior parte dei casi, a correggere singoli termini o espressioni che nella prima versione si discostavano dal significato letterale spagnolo; non assistiamo dunque a grandi stravolgimenti, nuove traduzioni, o consistenti limature stilistiche, a testimonianza della precisa volontà di non alterare l'assetto complessivo del repertorio.

Per quanto riguarda i testi in *romance* «che non ha corrispettivo nella nostra metrica e nella nostra tradizione letteraria» Puccini dichiara di aver ritenuto opportuno «tradurre assai liberamente e, direi, «modernamente» il verso ottosillabo assonanzato in sede pari, attenendomi più al ritmo che alla rigorosa forma metrica»⁷³. Ciò

71 *Ibidem*. Nella scheda allegata si indicano le copie da mandare al macero nel numero di 1500 copie sulle 2100 in giacenza.

72 FDP, scatola 19, cartella 26, n° 4.

73 Dario Puccini, *Romancero*, 1960, cit., pp. 14, 59, nota 5. Nelle successive edizioni l'affermazione si riduce a «Per tutte queste ragioni, ho creduto opportuno tradurre liberamente il verso del *romance*» (1965, p. 28, nota 2; 1974², p. 15, nota 5).

gli consente in alcuni casi di alterare il numero totale dei versi (che nel *romance* è sempre pari) per adattare il testo alle esigenze sintattico-semantiche. Tale atteggiamento di maggiore libertà viene tuttavia rivisto nell'ultima traduzione, che ripristina il numero e la corrispondenza originale dei versi⁷⁴. Anche la disposizione grafica e la spaziatura dei versi nei singoli componimenti subisce variazioni dalla *princeps* alle edizioni successive. Tra le versioni degli altri traduttori, incluse nella sezione *Poeti dal mondo*, quelle più rimaneggiate e ripensate sono senz'altro quelle dei poeti francesi ad opera di Giorgio Caproni⁷⁵.

Come si evince dalla lettura del *corpus* di testi e dal *cotejo* delle varianti, Puccini come traduttore intende offrire al lettore una silloge fruibile nella sostanziale letterarietà e uniformità della versione italiana. Ciò che in ultima istanza è prioritario per l'ispanista è appunto l'idea di insieme, la tenuta e la trasparenza del messaggio dell'opera, più che la resa traduttiva formale dei singoli testi poetici, ognuno dei quali è chiamato a partecipare, senza alterazioni o eccessivi dislivelli stilistici, alla corallità del repertorio. Anche da questo punto di vista, dunque, emerge, a nostro parere, la sostanza del *Romancero* come idea programmatica ben precisa, in cui i tre ruoli di autore/antologo/traduttore si compenetrano e si fondono in una prospettiva unitaria sistematica di forma e significato, il cui comune obiettivo è la perpetuazione di un ideale, quello della resistenza della memoria.

In conclusione, il *Romancero della Resistenza* di Puccini è l'espressione viva e appassionata di una causa comune e l'eco ferma e leale della Spagna ferita dalla Guerra Civile e imbavagliata dal franchismo. Proprio per questa sua potenziale proiezione nel futuro ha anche inevitabilmente, e forse frettolosamente, 'subito' il

74 Si vedano, ad esempio i seguenti testi: José María Petere, «Tu, vento...» (v. 57); Rafael Alberti, «Radio Siviglia» (vv. 23-25); Rafael Dieste, «Benedizione episcopale» (v. 33); Vicente Aleixandre, «Il fucilato» (vv. 95-98); Lorenzo Varela, «Fernando de Rosa» (v. 13).

75 Particolarmente interessante la doppia versione degli ultimi dodici versi della lirica «Ai due lati dei Pirenei» di Jules Supervielle (si veda l'Appendice 4).

clima di sostanziale ‘superamento del passato’ che ha caratterizzato la delicata fase della transizione democratica. Dopo l’edizione spagnola del 1982, l’ultima del *Romancero*, Puccini riconosceva non senza amarezza che il messaggio ideologico dell’opera non era più così di moda⁷⁶. Come sottolinea Blarzino, nella stessa evoluzione editoriale del repertorio è percettibile la presa di coscienza graduale dell’autore rispetto alle dinamiche cronologiche:

De la esperanza que Puccini percibía en los impulsos poéticos de los años cincuenta queda ya muy poco en la década posterior, siendo la resignación el sentimiento más generalizado que el antólogo advierte tan solo cinco años después. [...] Una crisis general de valores, una crisis que por eso alcanza también a la poesía, existe y afecta no solo a la poesía española sino que es un fenómeno de alcance supranacional (es decir, ya «global» en 1970). Puccini advierte del peligro a su lector y le entrega su mensaje antológico como si fuera un antídoto contra ese especial envenenamiento de la memoria que la euforia del progreso conlleva, es decir, el olvido de la Historia, consciente de que, para afrontar el futuro, resulta necesario meditar «con riguroso respeto» (Puccini, 1974:10) sobre los sucesos de un pasado todavía muy presente y de un presente que todavía no ha pasado.

A nostro avviso oggi, a distanza di quasi sessant’anni dalla sua prima edizione, di poco più di ottanta dallo scoppio della guerra civile spagnola e di solo una dozzina dalla promulgazione in Spagna della *Ley de Memoria histórica* (52/2007), che sancisce non solo il diritto ma anche il dovere del ricordo di un passato così ingombrante – censurato dal franchismo prima ed altrettanto prontamente taciuto e ‘neutralizzato’ dopo la dittatura –, il *Romancero della resistenza spagnola* di Dario Puccini si erge ancora come un

76 In una lettera del 1986 indirizzata a Carmen Balcells, Puccini scriveva che a una cena con Castellet e sua moglie si era dimenticato di chiedere come andassero le vendite dell’antologia, e aggiungeva: «Temo que vendieron muy poco: ya la “Resistencia” no es de moda, es algo histórico que no interesa a nadie» (cf. FDP, scatola 3, cartella 26, n° 3).

«grido di nostalgia e passione»⁷⁷. E proprio in virtù di questo rinnovato e imprescindibile recupero del passato, dentro e fuori dalla Spagna, vogliamo ripetere quanto già affermava Puccini nella *Premessa* alla *princeps*, rimasta, non a caso, inalterata nelle edizioni successive:

Credo anzi che la letteratura della resistenza e in generale la produzione letteraria che si richiama concretamente agli anni della guerra [...] non siano per nulla esaurite e che quell'«episodio» operi ancora profondamente e ancora profondamente opererà nella coscienza degli scrittori (e degli uomini). [...] In effetti, il termine Resistenza compendia egregiamente, a mio parere, le varie aspirazioni di libertà di ben tre o più generazioni di poeti spagnoli, e ne sottolinea con giusto accento la variata continuità, in patria e in esilio⁷⁸.

L'importanza dell'opera non risiede, come si accennava all'inizio, nel suo carattere antologico, nell'ampiezza, varietà ed esaustività del repertorio, nel prestigio degli autori selezionati, nella bellezza poetica dei componimenti scelti o delle traduzioni, ma nel

77 Dal risvolto di copertina della *princeps*.

78 Dario Puccini, *Romancero*, 1960, cit., p. 12 (1965, pp. 26-27; 19742, p. 13). In una recensione all'edizione messicana, apparsa nel 2016 – anno in cui si commemoravano gli 80 anni dallo scoppio della Guerra Civile spagnola – si ribadisce il carattere politico dell'opera, parafrasando ciò che Puccini affermava nell'introduzione: «Dario Puccini que fue militante del Partido comunista italiano y había estado preso durante la dictadura de Mussolini, comprende desde el primer momento de la contienda la trascendencia internacional de la Guerra civil, al tiempo que considera que es fundamental para la creación de su obra un conocimiento histórico y un soporte ideológico como las Tesis sobre historia de W. Benjamin para fundamentar no solo un compromiso colectivo, sino dar cuenta también de la individualidad dialécticamente extraída (no extrañada) de su contexto social y literario para poder acceder a la conciencia poética contemporánea». Cf. Antonio José Domínguez, *Poesía: compromiso y resistencia* il '*Romancero de la resistencia española*' [1936-1965] de Dario Puccini, <www.mundoobrero.es>, “Un mes un libro”, 14/03/2016 [<http://www.mundoobrero.es/pl.php?id=5611>].

messaggio racchiuso in ogni pagina, reso evidente dalla struttura stessa del libro, in ciascuna delle sue componenti fondamentali (saggio introduttivo, criterio di scelta, premessa alle diverse sezioni, schede bio-bibliografiche degli autori, cronologia dei principali avvenimenti storico culturali del Novecento, bibliografia aggiornata, indici). Il *Romancero della resistenza spagnola* è un memoriale alla Spagna vinta ma ancora viva.

Come omaggio, dunque, a questa ferrea volontà di contrastare l'oblio vogliamo ricordare le parole di uno dei grandi poeti spagnoli della Generazione del '27, Pedro Salinas, che nel 1940 dall'esilio americano, interrogandosi su quale fosse il segno della letteratura spagnola della prima metà del XX secolo, affermava:

para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letras, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas [...]. Hay no poca literatura de ideas en nuestra España, pero casi toda es una poesía de las ideas, un pensar encendido y poético⁷⁹.

E proprio nel segno di questo 'pensare acceso' continua a risplendere oggi il *Romancero* di Puccini, con tutta la sua straordinaria, poetica resistenza.

79 Pedro Salinas, *El signo de la literatura española del siglo XX*, in Idem, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001¹⁰, p. 46.

APPENDICE 1 - Indici edizioni italiane*

Milano Feltrinelli 1960	Roma Editori Riuniti 1965 e Bari Laterza 1970 (1974*)
<p>Introduzione I <i>Premessa e giustificazione</i> II <i>Una storia degli intellettuali attraverso la poesia (dal 1920 a oggi)</i> III <i>Il mondo epico-lirico del Romancero della Guerra Civile</i> <i>Criterio della scelta</i> <i>Note all'introduzione</i></p> <p>Parte prima <i>Romancero della Guerra Civile (1936-1939)</i> Breve premessa I. Miguel Hernández, «Vento del popolo» José Moreno Villa, «L'uomo del momento» Emilio Prados, «Città assediata» Antonio Agraz, «Remember» Antonio Agraz, «Guadagnerai il pane...» Miliziano anonimo, «Serranilla» José Herrera Petere, «Il freddo nella sierra» José Herrera Petere, «Tu, vento...» José Herrera Petere, «Piccola romanza del vento d'Alcarria» Antonio García Luque (Rafael Alberti), «Il moro fuggiasco» Pedro Garfías, «Villafranca di Cordova» Rafael Alberti, «L'ultimo duca d'Alba» Rafael Alberti, «Radio Siviglia» José Bergamín, «Il traditore Franco» José Bergamín, «Il mullo Mola» Rafael Dieste, «Benedizione episcopale» Vicente Aleixandre, «Il miliziano sconosciuto» Vicente Aleixandre, «Il fucilato» Félix Paredes, «Encarnación Jiménez» Manuel Altolaguirre, «José Colom» Lorenzo Varela, «Fernando de Rosa» Leopoldo Urrutia, «Romancero per la morte di Federico García Lorca» II Antonio Machado, «Il delitto fu a Granada» Antonio Machado, «Tutto è venduto!» Antonio Machado, «A Lister, comandante delle truppe dell'Ebro» Rafael Alberti, «Alle brigate internazionali» Rafael Alberti, «Primo Maggio nella Spagna repubblicana del 1938» Rafael Alberti, «Dormono i soldati» Rafael Alberti, «Galoppo» Rafael Alberti, «Sono del Quinto Reggimento» Manuel Altolaguirre, «Campo devastato dalla guerra» Miguel Hernández, «Canzone dello sposo soldato» José Herrera Petere, «Treno notturno» José Herrera Petere, «L'esperienza»</p> <p>Parte seconda <i>L'esilio e la resistenza (1939-1959)</i> Breve premessa</p>	<p>Avvertenza alla prima edizione Prefazione alla prima edizione 1 <i>Premessa e giustificazione</i> 2 <i>Una storia degli intellettuali attraverso la poesia (dal 1920 a oggi)</i> 3 <i>Il mondo epico-lirico del Romancero della Guerra Civile</i> <i>Criterio della scelta</i></p> <p>Parte prima <i>Romancero della Guerra Civile (1936-1939)</i> Breve premessa I. Romancero Miguel Hernández, «Vento del popolo» Miguel Hernández, «Sentado sobre los muertos» Rafael Alberti, «Defensa de Madrid» José Moreno Villa, «L'uomo del momento» Emilio Prados, «Città assediata» Antonio Agraz, «Remember» Antonio Agraz, «Guadagnerai il pane...» Miliziano anonimo, «Serranilla» José Herrera Petere, «Il freddo nella sierra» José Herrera Petere, «Tu, vento...» José Herrera Petere, «Piccola romanza del vento d'Alcarria» Antonio García Luque (Rafael Alberti), «Il moro fuggiasco» Pedro Garfías, «Villafranca di Cordova» Rafael Alberti, «L'ultimo duca d'Alba» Rafael Alberti, «Radio Siviglia» José Bergamín, «Il traditore Franco» José Bergamín, «Il mullo Mola» Rafael Dieste, «Benedizione episcopale» Vicente Aleixandre, «Il miliziano sconosciuto» Vicente Aleixandre, «Il fucilato» Félix Paredes, «Encarnación Jiménez» Manuel Altolaguirre, «José Colom» Lorenzo Varela, «Fernando de Rosa» Leopoldo Urrutia, «Romancero per la morte di Federico García Lorca» II Antonio Machado, «Il delitto fu a Granada» Antonio Machado, «Tutto è venduto!» Antonio Machado, «A Lister, comandante delle truppe dell'Ebro» Rafael Alberti, «Alle brigate internazionali» Rafael Alberti, «Primo Maggio nella Spagna repubblicana del 1938» Rafael Alberti, «Dormono i soldati» Rafael Alberti, «Galoppo» Rafael Alberti, «Sono del Quinto Reggimento» Manuel Altolaguirre, «Campo devastato dalla guerra» Miguel Hernández, «Canzone dello sposo soldato» Miguel Hernández, «18 de julio 1936 – 18 de julio 1938» José Herrera Petere, «Treno notturno»</p>

* Le parti in grassetto indicano le aggiunte.

Il Romancero della resistenza spagnola di Dario Puccini

<p>I. Juan Ramón Jiménez, «Patria» León Felipe, «Il pianto...Il mare» León Felipe, «È morta. Guardatela!» José Moreno Villa, «La tua terra» Pedro Garfias, «Oggi che reco negli occhi i miei campi...» Emilio Prados, «Quando era primavera» Rafael Alberti, «Dure, le terre straniere...» Rafael Alberti, «Canzone del poeta che non vuole disperarsi» Jorge Guillén, «La terra, ultimo esilio» Luis Cernuda, «Uno spagnolo parla della sua terra» José Herrera Petere, «Poeti a Ginevra» Antonio Aparicio, «Le mie sorelle»</p> <p>II. Anonimo, «1 giorni» Anonimo, «E ad ogni istante un desiderio...» Anonimo, «Mandato» Anonimo, «La fonte» Anonimo, «Anni fuori del tempo» Juan Miguel Romá, «A Manuela Sánchez» Gabriel Celaya, «Lettera ad Andrés Bastera» Blas de Otero, «Con noi» Blas de Otero, «All'immensa maggioranza» Blas de Otero, «Altro tempo» José Hierro, «Reportage» Eugenio de Nora, «Canto» Eugenio de Nora, «Villaggi dell'altipiano» José Agustín Goytisolo, «Testimonianza» José Agustín Goytisolo, «Senza sapere come» José Ángel Valente, «Patria, il cui nome non conosco» José Ángel Valente, «Odio e amo»</p> <p>Parte terza <i>L'omaggio del mondo</i> Breve premessa Testi¹ César Vallejo, «O Spagna, allontana da me questo calice» Pablo Neruda, «Madrid 1936» Pablo Neruda, «Spiego alcune cose» Nicolás Guillén, «Spagna» Wystan Hugh Auden, «Spagna» Stephen Spender, «Regum ultima ratio» Luis MacNeice, «Ricordando la Spagna» John Cornford, «A Margot Heinemann» Langston Hughes, «Eroica Brigata Internazionale» Langston Hughes, «Il seme del domani» Ben Maddow, «Fortificazioni» Genevieve Taggard, «Ai veterani della Brigata Abramo Lincoln» Edwin Rolfe, «Primo amore» Jules Supervielle, «Ai due lati dei Pirenei» Luis Aragon, «Santa Spina» Paul Éluard, «Novembre 1936» Paul Éluard, «La vittoria di Guernica» Eugène Guillevic, «In memoriam» Tristan Tzara, «Spagna 1936» Bertolt Brecht, «Mio fratello era aviatore» Erich Weinert, «Gioco di bimbi a Madrid»</p>	<p>José Herrera Petere, «L'esperienza»</p> <p>Parte seconda <i>L'esilio, il carcere e la resistenza (1939-1959)</i> Breve premessa I. Juan Ramón Jiménez, «Patria» León Felipe, «Il pianto...Il mare» León Felipe, «È morta. Guardatela!» Pedro Salinas, «La desterrada» Max Aub, «Me acuerdo hoy de Aranjuez» José Moreno Villa, «La tua terra» Pedro Garfias, «Oggi che reco negli occhi i miei campi...» Emilio Prados, «Quando era primavera» Rafael Alberti, «Dure, le terre straniere...» Rafael Alberti, «Canzone del poeta che non vuole disperarsi» Jorge Guillén, «La terra, ultimo esilio» Luis Cernuda, «Uno spagnolo parla della sua terra» José Herrera Petere, «Poeti a Ginevra» Antonio Aparicio, «Le mie sorelle»</p> <p>II. Il carcere Miguel Hernández, «Eterna sombra» Dámaso Alonso, «Insomnio» Jorge Guillén, «Potencia de Pérez» Rafael Alberti, «El espejo y el tirano» Marcos Ana, «Autobiografía» Carlos Álvarez, «Alguien lo podrá ver desde mi espalda» Ángela Fihuera Aymerich, «La cárcel» Ángel González, «El derrotado» José Hierro, «Reportaje» Jaime Gil de Biedma, «En el castillo de Luna» Jesús López Pacheco, «Para Antonio Machado» Rafael Alberti, «Revelaciones de Juan Panadero» Rafael Alberti, «A Julián Grimau» José Luis Gallego, «A Jaime Ballesteros»</p> <p>III. La resistenza Anonimo, «1 giorni» Anonimo, «E ad ogni istante un desiderio...» Anonimo, «Mandato» Anonimo, «La fonte» Anonimo, «Anni fuori del tempo» Juan Miguel Romá, «A Manuela Sánchez» Leopoldo de Luis, «Bajo la sombra» Ramón de Garciasol, «Aquí estoy» Gabriel Celaya, «Lettera ad Andrés Bastera» Gabriel Celaya, «León Sánchez» Blas de Otero, «Con noi» Blas de Otero, «All'immensa maggioranza» Blas de Otero, «Altro tempo» Blas de Otero, «Por venir» Blas de Otero, «Heroica y sombría» José Hierro, «Reportage» Eugenio de Nora, «Canto» Eugenio de Nora, «Villaggi dell'altipiano» José Agustín Goytisolo, «Testimonianza» José Agustín Goytisolo, «Senza sapere come» José Agustín Goytisolo, «Pendiente de</p>
---	---

1 Per tutti i testi appare a fronte la versione originale che invece viene eliminata nelle edizioni italiane successive.

<p>Louis Fürnberg, «Nozze spagnole» Il'ja Erenburg, «Cinematografo» Nikolaj Tichonov, «Gli spagnoli si sono ritirati oltre i Pirenei» Evgenij Dolmatovskij, «Lettera a Rafael Alberti» Semën Kirsanov, «Voci di Madrid» Stanislav Kostka Neumann, «I minatori delle Asturie» František Halas, «Mirate» Vladimir Holan, «Gli operai spagnoli» Josef Hora, «La Spagna dentro di noi» Josef Hora, «Spagna» Nicola Jonkov Vapzarov, «Canto della donna» Nicola Jonkov Vapzarov, «Spagna» Carl-Martin Borgen, «Un grido nel sud» Otto Gelsted, «Canto spagnolo del popolo contro Franco» Giuliano Carta, «Madrid»</p>	<p>juicio» José Ángel Valente, «Patria, il cui nome non conosco» José Ángel Valente, «Odio e amo» Carlos Barral, «Sangre en la ventana» Jaime Gil de Biedma, «Por lo visto» Jaime Gil de Biedma, «A propósito de Asturias» José Manuel Caballero Bonald, «No terminaría nunca» Ángel González, «Otro tiempo vendrá ditinto a este» Carlos Álvarez, «Emigrantes, España os necesita» Parte terza <i>L'omaggio del mondo</i> Breve premessa Testi César Vallejo, «O Spagna, allontana da me questo calice» Pablo Neruda, «Madrid 1936» Pablo Neruda, «Spiego alcune cose» Nicolás Guillén, «Spagna» Wystan Hugh Auden, «Spagna» Stephen Spender, «Regum ultima ratio» Louis MacNeice, «Ricordando la Spagna» John Cornford, «A Margot Heinemann» Archibald MacLeish, «Menzogna di Spagna» Langston Hughes, «Eroica Brigata Internazionale» Langstone Hughes, «Il seme del domani» Ben Maddow, «Fortificazioni» Genevieve Taggard, «Ai veterani della Brigata Abramo Lincoln» Edwin Rolfe, «Primo amore» Jules Supervielle, «Ai due lati dei Pirenei» Louis Aragon, «Santa Spina» Paul Éluard, «Novembre 1936» Paul Éluard, «La vittoria di Guernica» Eugène Guillevic, «In memoriam» Tristan Tzara, «Spagna 1936» Bertolt Brecht, «Mio fratello era aviatore» Erich Weinert, «Gioco di bimbi a Madrid» Louis Fürnberg, «Nozze spagnole» Il'ja Erenburg, «Cinematografo» Nikolaj Tichonov, «Gli spagnoli si sono ritirati oltre i Pirenei» Evgenij Dolmatovskij, «Lettera a Rafael Alberti» Semën Kirsanov, «Voci di Madrid» Stanislav Kostka Neumann, «I minatori delle Asturie» František Halas, «Mirate» Vladimir Holan, «Gli operai spagnoli» Josef Hora, «La Spagna dentro di noi» Josef Hora, «Spagna» Nicola Jonkov Vapzarov, «Canto della donna» Nicola Jonkov Vapzarov, «Spagna» Carl-Martin Borgen, «Un girido nel sud» Otto Gelsted, «Canto spagnolo del popolo contro Franco» Giuliano Carta, «Madrid»</p>
<p>Appendice Bibliografia generale: Antologie di poesia spagnola contemporanea Raccolte di poesie della guerra Antologie dei poeti in esilio Antologie di parte nazionalista Raccolte poetiche di singoli autori (guerra e resistenza) (Non comprese nelle notizie bio-bibliografiche) Riviste della guerra e dell'esilio Guerra Esilio Testimonianze di scrittori (Memorie, narrativa e saggi) Guerra ed esilio Resistenza Studi sulla poesia spagnola contemporanea Avvertenza (sui diritti d'autore)</p>	<p>Appendice Bibliografia generale: Antologie di poesia spagnola contemporanea Raccolte di poesie della guerra</p>
<p>Notizie bio-bibliografiche dei singoli poeti Avvertenza</p>	
<p>Cronologia dei principali avvenimenti storici e culturali della Spagna contemporanea (1900-1959)</p>	
<p>Indice dei capoversi Indice dei nomi Indice</p>	
<p>100 poesie in totale</p>	

Il Romancero della resistenza spagnola di Dario Puccini

	<p>Antologie dei poeti in esilio Antologie di parte nazionalista Raccolte poetiche di singoli autori (guerra e resistenza) (Non comprese nelle notizie bio-bibliografiche) Riviste della guerra e dell'esilio Guerra Esilio Testimonianze di scrittori (Memorie, narrativa e saggi) Guerra ed esilio Resistenza Studi sulla poesia spagnola contemporanea Avvertenza (sui diritti d'autore)</p> <p>Notizie bio-bibliografiche dei singoli poeti Avvertenza</p> <p>Cronologia dei principali avvenimenti storici e culturali della Spagna contemporanea (1900-1959)</p> <p>Indice dei capoversi Indice dei nomi Indice</p> <p>131 poesie in totale</p>
--	--

APPENDICE 2 - Indici edizioni messicana e spagnola

México, ERA, 1967	Barcelona, Ediciones Península, 1982
<p>[p. 4 a fianco del frontespizio interno: Pablo Picasso litografia] Prólogo [Antonio Saura incisione] I <i>Nota preliminar y justificación</i> II <i>Una historia de los intelectuales a través de la poesía [desde 1920 hasta hoy]</i> [riproduzione di alcuni testi autografi con i saluti che indirizzarono alla gioventù spagnola scrittori che assistevano al Congreso Internacional de Cultura, che si svolse a Madrid e Valencia nel luglio del 1937, sotto la presidenza di Antonio Machado]. III <i>El mundo épico-lírico del romancero de la guerra civil</i> <i>Prólogo a la segunda edición</i> <i>Criterio de la selección</i></p> <p>Primera parte [Pablo Picasso acquaforte] <i>Romancero de la Guerra Civil (1936-1939)</i></p> <p>I. Romancero [Miguel Prieto incisione] Miguel Hernández, «Viento del pueblo» Miguel Hernández, «Sentado sobre los muertos» Miguel Hernández, «Rosario, dinamitera» Rafael Alberti, «Romance de la defensa de Madrid» José Moreno Villa, «El hombre del momento» Emilio Prados, «Ciudad sitiada» Antonio Agraz, «Remember» Antonio Agraz, «Ganará el pan...» Miliziano anonimo, «Serranilla» José Herrera Petere, «El frío en la sierra» José Herrera Petere, «Aire, tú...» José Herrera Petere, «Romancillo del viento alcarreño» Antonio García Luque (Rafael Alberti), «El moro fugado» Pedro Garfias, «Tres romances de Villafranca de Córdoba» Rafael Alberti, «El último duque deAlba» Rafael Alberti, «La última voluntad del duque de Alba» Rafael Alberti, «Radio Sevilla» José Bergamín, «El traidor Franco» José Bergamín, «El mulo Mola» Rafael Dieste, «Bendición episcopal» Antonio Aparicio, «Las cuentas del buen fascista» Vicente Aleixandre, «El miliciano desconocido. Frente de Madrid» Vicente Aleixandre, «El fusilado» Félix Paredes, «Encarnación Jiménez» Manuel Altolaguirre, «José Colom» Lorenzo Varela, «Fernando de Rosa» Leopoldo Urrutia, «Romancero a la muerte de Federico García Lorca» [Pablo Picasso tavola a colori] Emilio Prados, «Llegada» II <i>Los poetas y la guerra</i> [Arturo Souto, vignetta] Antonio Machado, «El crimen fue en Granada» Antonio Machado, «¡Todo vendido!» Antonio Machado, «A Lister, jefe de los ejércitos</p>	<p>Dos palabras para a la presente edición Prólogo I. <i>Nota preliminar y justificación</i> II. <i>Una historia de los intelectuales a través de la poesía (desde 1920 hasta hoy)</i> III. <i>El mundo épico-lírico del romancero de la guerra civil</i></p> <p>Primera parte: <i>Romancero de la Guerra Civil (1936-1939)</i></p> <p>I. <i>Romancero</i> Miguel Hernández, «Viento del pueblo» Miguel Hernández, «Sentado sobre los muertos» Rafael Alberti, «Romance de la defensa de Madrid» José Moreno Villa, «El hombre del momento» Emilio Prados, «Ciudad sitiada» Antonio Agraz, «Remember» Antonio Agraz, «Ganará el pan...» Miliziano anonimo, «Serranilla» José Herrera Petere, «El frío en la sierra» José Herrera Petere, «Aire, tú...» José Herrera Petere, «Romancillo del viento alcarreño» Antonio García Luque (Rafael Alberti), «El moro fugado» Pedro Garfias, «Tres romances de Villafranca de Córdoba» Rafael Alberti, «El último duque deAlba» Rafael Alberti, «Radio Sevilla» José Bergamín, «El traidor Franco» José Bergamín, «El mulo Mola» Rafael Dieste, «Bendición episcopal» Vicente Aleixandre, «El miliciano desconocido. Frente de Madrid» Vicente Aleixandre, «El fusilado» Félix Paredes, «Encarnación Jiménez» Manuel Altolaguirre, «José Colom» Lorenzo Varela, «Fernando de Rosa» Leopoldo Urrutia, «Romancero a la muerte de Federico García Lorca»</p> <p><i>II Los poetas y la guerra</i> Antonio Machado, «El crimen fue en Granada» Antonio Machado, «¡Todo vendido!» Antonio Machado, «A Lister, jefe de los ejércitos del Ebro» Rafael Alberti, «A las Brigadas Internacionales» Rafael Alberti, «1° de Mayo en la España leal de 1938» Rafael Alberti, «Los soldados se duermen» Rafael Alberti, «Galope» Rafael Alberti, «¡Soy del Quinto Regimiento!» Manuel Altolaguirre, «Campo arrasado por la guerra» Miguel Hernández, «Canción del esposo soldado» Miguel Hernández, «18 de julio 1936 – 18 de julio 1938»</p>

Il Romancero della resistenza spagnola di Dario Puccini

<p>del Ebro» Rafael Alberti, «A las Brigadas Internacionales» Rafael Alberti, «1° de Mayo en la España leal de 1938» [Coral de primavera] Rafael Alberti, «Los soldados se duermen» Rafael Alberti, «Galope» Rafael Alberti, «¿Soy del Quinto Regimiento! » [Arturo Souto, tavole a colori] Manuel Altolaguirre, «Campo arrasado por la guerra» Juan Rejano, «Canciones de la muerte burlada» Miguel Hernández, «Canción del esposo soldado» Miguel Hernández, «Juramento de la alegría» Miguel Hernández, «18 de julio 1936 – 18 de julio 1938» José Herrera Petere, «Tren nocturno» José Herrera Petere, «La experiencia»</p> <p>Segunda parte <i>El exilio, la cárcel y la resistencia [1939-1959]</i> [disegno di Arroyo]</p> <p>I. El exilio [Rufino Tamayo, disegno] Juan Ramón Jiménez, «Patria» León Felipe, «El llanto...el mar» León Felipe, «Está muerta...la hemos asesinado entre tú y yo» León Felipe, «Allí no hay nadie ya» José Moreno Villa, «Tu tierra» Pedro Garfías, «Hoy quel levo mis campos en mis ojos» Emilio Prados, «Cuando era primavera» Rafael Alberti, «Duras, las tierras ajenas» Rafael Alberti, «Canción del poeta que no quiere desesperarse» Rafael Alberti, «Frente a los litorales españoles» Jorge Guillén, «Última tierra en el destierro» Pedro Salinas, «La desterrada» Max Aub, «Me acuerdo hoy de Aranjuez» Arturo Serrano Plaja, «Primavera» Juan Rejano, «No vivo en ti, no vivo en mí, no vivo» Luis Cernuda, «Un español habla de su tierra» Luis Cernuda, «Ser de Sansueña» José María Quiroga Pla, «Nocturno del desterrado» José Herrera Petere, «Poetas en Ginebra» Antonio Aparicio, «Mis hermanas»</p> <p>II. La cárcel [riproduzione di un manifesto di uno sciopero nazionale del 18 giugno, il cui lemma recita «El pan no se mendiga se arranca»] Miguel Hernández, «Eterna sombra» Dámaso Alonso, «Insomnio» Jorge Guillén, «Potencia de Pérez» [Miguel Prieto, tavola a colori] Rafael Alberti, «El espejo y el tirano» José Bergamín, «Dicen que España está españolizada» Marcos Ana, «Autobiografía» Carlos Álvarez, «Alguien lo podrá ver desde mi espalda» Ángela Fihuera Aymerich, «La cárcel» José Luis Gallego, «Paisaje colectivo»</p>	<p>José Herrera Petere, «Tren nocturno» José Herrera Petere, «La experiencia»</p> <p><i>Segunda parte</i> <i>El exilio, la cárcel y la resistencia [1939-1959]</i></p> <p>I. <i>El exilio</i> Juan Ramón Jiménez, «Patria» León Felipe, «El llanto...el mar» León Felipe, «Está muerta...la hemos asesinado entre tú y yo» José Moreno Villa, «Tu tierra» Pedro Garfías, «Hoy quel levo mis campos en mis ojos» Emilio Prados, «Cuando era primavera» Rafael Alberti, «Duras, las tierras ajenas» Rafael Alberti, «Canción del poeta que no quiere desesperarse» Jorge Guillén, «Última tierra en el destierro» Pedro Salinas, «La desterrada» Max Aub, «Me acuerdo hoy de Aranjuez» Luis Cernuda, «Un español habla de su tierra» José Herrera Petere, «Poetas en Ginebra» Antonio Aparicio, «Mis hermanas»</p> <p>II. <i>La cárcel</i> Miguel Hernández, «Eterna sombra» Dámaso Alonso, «Insomnio» Jorge Guillén, «Potencia de Pérez» Rafael Alberti, «El espejo y el tirano» Marcos Ana, «Autobiografía» Carlos Álvarez, «Alguien lo podrá ver desde mi espalda» Ángela Fihuera Aymerich, «La cárcel» José Luis Gallego, «Paisaje colectivo» José Luis Gallego, «Manos tuyas» José Luis Gallego, «A Jaime Ballesteros» Ángel González, «El derrotado» José Hierro, «Reportaje» Jaime Gil de Biedma, «En el castillo de Luna» [Antonio Rodríguez Luna, tavola a colori] Jesús López Pacheco, «Para Antonio Machado» Rafael Alberti, «Juan Panadero ensalza en la memoria de José Gómez y Antonio Seoane a los héroes de la resistencia española» Rafael Alberti, «A Julián Grimau»</p> <p>III. <i>La resistencia</i> Anónimo, «Los días» Anónimo, «Y en cada instante un deseo...» Anónimo, «Mandato» Anónimo, «La fuente» Anónimo, «Años fuera del tiempo» Juan Miguel Romá, «A Manuela Sánchez» Leopoldo de Luis, «Bajo la sombra» Ramón de Garciasol, «Aquí estoy entre todos, uno, en medio» Gabriel Celaya, «Lettera ad Andrés Basterrea» Gabriel Celaya, «León Sánchez» Blas de Otero, «A la inmensa mayoría» Blas de Otero, «En castellano» Blas de Otero, «Por venir» Blas de Otero, «Heroica y sombría» Eugenio de Nora, «Canto» Eugenio de Nora, «Pueblos de la meseta» José Agustín Goytisolo, «Testimonio» José Agustín Goytisolo, «Sin saber como»</p>
--	---

<p>José Luis Gallego, «Manos tuyas» José Luis Gallego, «A Jaime Ballesteros» Ángel González, «El derrotado» José Hierro, «Reportaje» Jaime Gil de Biedma, «En el castillo de Luna» [Antonio Rodríguez Luna, tavola a colori] Jesús López Pacheco, «Para Antonio Machado» Rafael Alberti, «Juan Panadero ensalza en la memoria de José Gómez y Antonio Seoane a los héroes de la resistencia española» Rafael Alberti, «A Julián Grimau»</p>	<p>José Agustín Goytisolo, «Pendiente de juicio» José Ángel Valente, «Patria, cuyo nombre no sé» José Ángel Valente, «Odio y amo» Carlos Barral, «Sangre en la ventana» Jaime Gil de Biedma, «Por lo visto» Jaime Gil de Biedma, «A propósito de Asturias» José Manuel Caballero Bonald, «No terminaría nunca» Ángel González, «Otro tiempo vendrá ditinto a este» Carlos Álvarez, «Emigrantes, España os necesita»</p>
<p>III. La resistencia [disegno di Bartolì] Anónimo, «Los días» Anónimo, «Y en cada instante un deseo...» Anónimo, «Mandato» Anónimo, «La fuente» Anónimo, «Años fuera del tiempo» Juan Miguel Romá, «A Manuela Sánchez» Leopoldo de Luis, «El mundo avanza lentamente. Escucha» Leopoldo de Luis, «Bajo la sombra» Ramón de Garciasol, «Aquí estoy entre todos, uno, en medio»</p>	<p>Tercera parte: <i>El homenaje del mundo</i></p>
<p>Ramón de Garciasol, «Hay que tener llorada la palabra» Victoriano Crémer, «Los gritos de la ira» Victoriano Crémer, «Este verso me nace entre los dientes» Gabriel Celaya, «Lettera ad Andrés Bastera» Gabriel Celaya, «León Sánchez» Gabriel Celaya, «¡Oh, la continuidad de la esperanza!» Blas de Otero, «A la inmensa mayoría» Blas de Otero, «En castellano» Blas de Otero, «Por venir» Blas de Otero, «Heroica y sombría» Blas de Otero, «Año muerto, año nuevo» Eugenio de Nora, «Canto» Eugenio de Nora, «Pueblos de la meseta» José Agustín Goytisolo, «Testimonio» José Agustín Goytisolo, «Sin saber como» José Agustín Goytisolo, «Pendiente de juicio» José Ángel Valente, «Patria, cuyo nombre no sé» José Ángel Valente, «Odio y amo» Carlos Barral, «Sangre en la ventana» Jaime Gil de Biedma, «Por lo visto» Jaime Gil de Biedma, «A propósito de Asturias» José Manuel Caballero Bonald, «No terminaría nunca» José Manuel Caballero Bonald, «Color local» Ángel González, «Otro tiempo vendrá ditinto a este» Carlos Álvarez, «Emigrantes, España os necesita»</p>	<p>César Vallejo, «España, aparta de mí este cáliz» Pablo Neruda, «Madrid 1936» Pablo Neruda, «Explico algunas cosas» Nicolás Guillén, «España, poema...» Wystan Hugh Auden, «Spain» Stephen Spender, «Regum Ultima Ratio» Louis MacNeice, «Remembering Spain» John Cornford, «To Margot Heinemann» Archibald MacLeish, «The Spanish Lie» Langston Hughes, «Hero-international Brigade» Langston Hughes, «Tomorrow's seed» Ben Maddow, «The defenses» Genevieve Taggard, «To te veterans of the Lincoln Brigade» Edwin Rolfe, «First love» Jules Supervielle, «Des deux côtés des Pyrénées» Louis Aragon, «Santa Espina» Paul Éluard, «Novembre 1936» Paul Éluard, «La victoire de Guernica» Eugène Guillevic, «In memoriam» Tristan Tzara, «Espagne 1936» Bertolt Brecht, «Mei Bruder war ein Flieger» Erich Weinert, «Kinderspiel in Madrid» Louis Fürnberg, «Die spanische Hochzeit» Ilya Ehrenburg, «Kino» Nikolai Tjionov, «Ispantsy otsupili za Pirenei» Evgueni Dolmatovski, «Pisemu Rafaelyu Alberti» Semen Kirsanov, «Vy iz Madrida» Stanislav Kostka, «Asturšti» František Halas, «Mífte» Vladimir Holan, «Španělským Dělníkům» Josef Hora, «Španělsko v nás» Josef Hora, «Španělsko» Nicola Jonkov Vapzarov, «Πιεγεχ για Χεχαγα» [Nicola Jonkov Vapzarov, «España»]¹ Carl-Martin Borgen, «Skriket i syd» Otto Gelsted, «Det spanske folk synger mod Franco» Giuliano Carta, «Madrid»</p>
<p>Tercera parte <i>El homenaje del mundo</i> [José Luis Cuevas, incisione]</p>	<p>Apéndice Autores antologados 131 poesie in totale</p>
<p>César Vallejo, «España, aparta de mí este cáliz» Pablo Neruda, «Madrid 1936» Pablo Neruda, «Explico algunas cosas» Nicolás Guillén, «España, poema...» [Robert Motherwell e Tadeusz Kulisiewicz, tavole a colori] Alfonso Reyes, «Cantata en la tumba de Federico García Lorca» Octavio Paz, «Elegía a un compañero»</p>	

1 Il testo non è indicato nell'indice ma è presente nel volume.

<p>muerto en el frente de Aragón Raúl González Tuñón, «Domingo Ferreiro» Wystan Hugh Auden, «España» [Leopoldo Méndez e Emilio Vedova, tavole a colori] Stephen Spender, «Regum Ultima Ratio» Luois MacNeice, «Recordando España» John Cornford, «A Margot Heinemann» Archibald MacLeish, «El engaño español» Langston Hughes, «Héroe-Brigada Internacional» Langstone Hughes, «Semilla de mañana» Ben Maddow, «Las fortificaciones» Genevieve Taggard, «A los veteranos de la Brigada Lincoln» Edwin Rolfe, «Primer amor» Jules Supervielle, «A los dos lados de los Pirineos» Louis Aragon, «Santa Espina» Paul Éluard, «Noviembre 1936» Paul Éluard, «La victoria de Guernica» [Alberto Gironella e José Luis Cuevas, tavole a colori] Eugène Guillevic, «In memoriam» Tristan Tzara, «España 1936» Bertolt Brecht, «Mi hermano era aviador» Erich Weinert, «Juegan los niños en Madrid» Louis Fürnberg, «Bodas españolas» [Manuel Millares e Antonio Saura, tavole a colori] Ilya Ehrenburg, «Cine» Nikolai Tijonov, «Los españoles se han retirado al otro lado de los Pirineos» Evgueni Dolmatovski, «Carta a Rafael Alberti» Semen Kirsanov, «Vosotros, los de Madrid» Stanislav Kostka, «Los mineros de Asturias» Frantisek Halas, «Mirad» Vladimir Holan, «Los obreros españoles» Josef Hora, «España dentro de nosotros» Josef Hora, «España» Nicola Jonkov Vapzarov, «Canto de la mujer» Nicola Jonkov Vapzarov, «España» Carl-Martin Borgen, «Un grito en el sur» Otto Gelsted, «Canto del pueblo español contra Franco» Giuliano Carta, «Madrid» Mario Micheli, «Comentario acerca de Guernica» Apéndice [Vicente Rojo, disegno] Bibliografía general: Noticias biobibliográficas de los poetas España en el siglo XX / Cronología [1900-1965] Índice de primeros versos Índice y fuentes de las ilustraciones Índice de nombres [Miguel Prieto, vignetta]</p>	
<p>155 poesie in totale</p>	

APPENDICE 3

Premessa alla seconda edizione (Editori Riuniti 1965)¹

Aspre carte in eccidio dei tiranni

Vittorio Alfieri

Il tema è ancora e sempre lo stesso: Resistenza e letteratura della Resistenza e sue derivazioni. Nel ristampare, a cinque anni di distanza, la presente raccolta di poesia resistenziale – con le vistose aggiunte e gli adeguati aggiornamenti di cui daremo conto più avanti – su quel tema desidero brevemente tornare, non sfuggendo alle implicazioni nuove o ai nuovi argomenti che il discorso storico e critico oggi propone o impone. L'esempio estremo della Spagna, che prima diede l'avvio alla lunga aperta lotta antifascista e che, mutate profondamente le circostanze e le maniere, quella lotta è costretta a ostinatamente proseguire, è per più versi indicativo.

Su un piano generale di conoscenza, esso ci invita a considerare il coesistere di vari strati nella esperienza contemporanea e ci sollecita a una presa di coscienza integrale del nostro essere nella storia. A chi idealisticamente o frettolosamente (per comodo metaforismo) ha definito «medievali» i metodi usati da Franco contro i suoi oppositori (dalla «garrota» ad altri strumenti di tortura più o meno «spagnoli»), vale ricordare una delle *Tesi della filosofia della storia* che Walter Benjamin scrisse per entro quello «stato di emergenza» che fu il nazismo: «Lo stupore perché le cose che viviamo sono “ancora” possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi». Tesi che va accolta come rifiuto di un certo storicismo, come stimolo a considerare la «sincronicità del mondo presente e passato», come spunto d'una operante e disalienante concezione del mondo: possibilmente contro ogni giustificazionismo ideologico o tecnologico².

1 Dario Puccini, *Romancero*, 1965, cit., pp. 11–23.

2 Del tema, specialmente in rapporto a una corretta interpretazione dello storicismo e con sguardo ai temi attuali del socialismo e dei «paesi sottosviluppati», si è occupato in parte Franco Fortini nel suo acuto saggio *Le mani di Radek* (*Questo e altro*, n. 4, luglio, 63), tenendo appunto presenti le tesi del Benjamin (cfr. *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Torino, 1962).

Anche su un piano di conoscenza particolare, l'esempio spagnolo è ricco di insegnamenti, perché serve tra l'altro – qui risiede ancora il valore dimostrativo della presente antologia – a consigliare una più adeguata estimazione della Resistenza e del suo contrapposto, il fascismo. A ricondurre cioè il concetto di Resistenza su vaste basi realistiche, ove la si voglia troppo circoscrivere e restringere nel tempo e nello spazio; a riempirla di fatti e temi attuali, ove si cerchi di svuotarla di alcuni suoi contenuti essenziali o marginali; a meglio determinarla, ove si tenti di mitizzarla; e così via. Del resto, proprio per meglio valutare la compresenza, nel mondo contemporaneo, di vari livelli della esperienza, la situazione spagnola, più ancora di quella del «terzo mondo», appare per molti versi sintomatica. Soprattutto in questi ultimi anni, sono in Spagna venute alla luce, massicce o sottili, alcune radicali e feconde contraddizioni, risultato della inevitabile osmosi tra diverse e coesistenti culture. Mentre sono rimaste vive ed operanti – dalla parte dell'antifascismo – precedenti esigenze del movimento, quali l'unità delle varie forze d'opposizione e alcuni modi d'azione, si sono fatti contemporaneamente sentire i riflessi del travaglio che agita dovunque i movimenti d'ispirazione marxista (comunisti, socialisti e intellettuali che si richiamano più o meno esplicitamente al marxismo); e, insieme, i riflessi del travaglio che serpeggia nel movimento cattolico, dopo il papato di Giovanni XXIII; e il tutto con evidenti conseguenze sia nella formulazione teorica (invero alquanto debole) d'una «via spagnola» nell'antifascismo e verso il socialismo, sia nell'evoluzione in senso democratico e sociale d'una zona discreta del cattolicesimo spagnolo³. Dalla parte del regime,

3 Spetta credo in parte allo scrittore Juan Goytisolo il merito di aver mosso le acque del dibattito in seno alle sinistre marxiste, con una serie di interventi problematici, non importa se in molti punti impazienti, imprecisi, confusi. Si vedano in particolare la polemica su *España y Europa* con Francisco Fernández Santos su *Tribuna socialista* di Parigi (n. 6-7, feb.-mag. 1963) e l'editoriale di Juan Gómez su *Realidad* (n. 3, sett.-ott. 1964) in risposta a un articolo di Goytisolo pubblicato su *Il giorno* (1 apr. 1964). Il saggio di Goytisolo *España y Europa* si può leggere in italiano su *Europa letteraria*, nn. 15-16, giu.-ago. 62. Del Fernández Santos sono da vedere alcuni articoli su *Cristianismo y socialismo* in *Indice* di Madrid (n. 191, dic. 64 e n. 193, feb. 65). Per la posizione dei cattolici è soprattutto ma non soltanto da seguire l'attività della rivista *Cuadernos para el diálogo* di Madrid (dall'ottobre 63 a oggi) e il numero speciale dedicato a Giovanni XXIII (luglio 64).

ferma restando la natura fascistica della dittatura franchista e la sua fondamentale dipendenza dagli Stati Uniti, l'osmosi con il neocapitalismo occidentale ha provocato vasti mutamenti nella struttura dell'economia spagnola (miglioramenti nell'industria, forte entrata di divise per la emigrazione massiva e il turismo, parziali ammodernamenti nell'agricoltura per scarsità di mano d'opera, ecc.) e ha aperto fessure di liberalizzazione in alcuni settori della vita politica e intellettuale. Non v'è dubbio però che a descrivere il carattere fondamentale del regime spagnolo continua a valere più la crudelissima attività repressiva contro ogni moto d'opposizione (di cui la condanna a morte di Grimau è stato il caso più tragicamente significativo), che non la limitata (ed effimera) libertà concessa a una parte della opinione pubblica spagnola o strappata dal movimento operaio con le sue forti agitazioni sindacali, spesso a sfondo politico. Concludendo, con una sola e sintetica immagine, si può dire che, dopo venticinque anni, quel tipo estremo di dittatura di classe (o fascismo) mentre appare oggi uno strumento non del tutto pratico alle esigenze neocapitalistiche della borghesia, si è anche visto limitare il suo spazio di movimento e di manovra, nulla perdendo a tutt'oggi del suo aspetto sostanziale⁴.

Il settore della vita spagnola che ha sottratto più spazio all'azione repressiva, costrittiva e censoria del regime è certamente quello dell'attività intellettuale. Nelle riviste e nei libri non sono infrequenti dibattiti e interventi e analisi (su temi di libertà, di democrazia, di socialismo, ecc.) che soltanto sei o cinque anni fa sembravano inaffrontabili ed erano praticamente vietati. Maggiori contatti gli scrittori e gli intellettuali spagnoli sono riusciti a stabilire con il mondo e caduto il diaframma che separava ancora qualche anno fa la cultura peninsulare dalla cultura in esilio. Ciò non significa che le proibizioni, le censure, gli ostracismi e le crude repressioni siano cessate: servano per tutti due esempi: quello del poeta Carlos Álvarez, arrestato e imprigionato per aver difeso la memoria di Grimau, che un gazzettiere del regime aveva paragonato a Eichmann; e quello dello scrittore cattolico José Bergamín, costretto nuovamente all'esilio e, a quanto risulta, bandito da ogni pubblicazione in pa-

4 Per una conoscenza dei fatti particolari, si veda qui, come più avanti, la cronologia posta in fondo al secondo volume, nonché il numero speciale del *Ponte*, intitolato *Spagna quando?* (dic. 1964) e tutto il lavoro di documentazione del gruppo Ruedo Ibérico, di Parigi.

tria. Il fatto è che proteste, manifesti, lettere aperte e partecipazione politica diretta hanno ridato all'intellettuale spagnolo – specialmente in questi ultimi anni – coscienza della propria funzione e consapevolezza del proprio peso in seno alla comunità, come si può veder principalmente dal manifesto di protesta per le torture inflitte ai minatori asturiani arrestati nel '63 e dalla recente presa di posizione di numerosi professori, artisti e scrittori in appoggio alle agitazioni studentesche nelle università⁵. Anche qui quella analogia sommaria con gli ultimi anni del fascismo italiano, e, per converso, con il movimento antifascista, preresistenziale e resistenziale italiano, si va sempre più affievolendo: a favore d'una descrizione o meglio d'una fenomenologia nuova del fascismo, come dell'antifascismo e della Resistenza. Non serve più il lemma generico, ma vale il concetto di fondo.

Se l'uso teorico e pratico del concetto e del termine Resistenza si legittima, sul terreno generale dei fatti e delle idee, sia nella protratta tensione e lotta antifascista *tout court*, sia con il carattere tendenzialmente unitario e composito (nazionale-popolare) del movimento di opposizione al franchismo; sul terreno della creazione artistica e letteraria, quell'uso risulta ugualmente appropriato e pertinente, ma impone in prospettiva alcune precisazioni critiche: alle quali si è indotti tanto da una considerazione più matura e integrante della letteratura (non solo spagnola) dell'ultimo trentennio (neorealismo, letteratura impegnata, ecc.); quanto, più in particolare, dai ripensamenti e dalle nuove istanze che affiorano proprio oggi anche tra gli scrittori spagnoli di fronte alla realtà e al loro lavoro degli ultimi anni.

Già nel '59, presentando la prima edizione di questo libro, definivo la mia scelta e la mia ricerca di una poesia della Resistenza spagnola, nella sua voluta (ma storicistica) parzialità, un'«analisi spettrale della coscienza poetica contemporanea» condotta sul corpo complesso della lunghissima e sofferta esperienza spagnola, nonché sulla breve e laterale ma significativa partecipazione europea e americana al momento della guerra civile di Spagna. Tutto fuorché un'antologia tradizionale («il me-

5 Alludo a una lettera aperta del 20 marzo 1965 indirizzata al ministro delle informazioni, firmata da 1161 uomini di cultura, ove si chiede per gli universitari: libertà di associazione; diritto di sciopero; libertà d'informazione e d'espressione; liberazione, condono o riabilitazione di coloro che sono stati arrestati, multati o colpiti da sanzioni per le recenti agitazioni studentesche.

glio di»), ma neppure un'antologia a sostegno e conforto d'una poetica⁶. Ciò che tuttora ripropongo, con questa seconda edizione ampliata, è ancora e sempre uno spaccato verticale o un modo di lettura a contropelo delle poetiche: il quale si rivela ancora e sempre validissimo, e sommamente indicativo – data la natura della situazione spagnola – per mettere in luce tutte le nervature interne e certi dati sincronici e diacronici del movimento letterario contemporaneo, con le sue affermazioni, le sue alternanze, le sue crisi. Perciò, la prima e più semplice precisazione critica che s'impone è la seguente: che come è rimasto acquisito nel profondo delle coscienze e della storia letteraria e culturale il momento della partecipazione degli scrittori al moto civile della guerra, nelle due componenti dialettiche dell'impegno nei fatti e dell'impegno nelle opere (esempio di Machado, esempio di Hernández, ecc.); così è già rimasto acquisito – al di là delle occasioni – il secondo e ancora attuante momento della partecipazione degli scrittori alla lotta antifranchista, nelle due componenti dialettiche dell'intervento politico-ideologico e del rinnovamento letterario (nei suoi elementi anche linguistici, stilistici, ecc.).

Ma il 1965 è un punto di vista scomodo e ingrato per la letteratura spagnola: di qui, per l'appunto, a ben guardare, si assiste a una crisi: è certo una crisi di assestamento, però è comunque e pur sempre una crisi. Dopo una prima e unanime corsa, negli anni 50, verso una poesia di segno sociale e protestatario e una narrativa di denuncia e di documento, gli scrittori hanno avvertito l'impossibilità di proseguire incondizionatamente e confusamente per quella strada e si trovano oggi in una *impasse*, o meglio in uno stadio d'inquietudine e di ricerca: rivedono le loro posizioni, confrontano la loro esperienza con le esperienze di altre culture, si cimentano seriamente con la mutata realtà spagnola, si sentono indotti a un esame più approfondito e globale. Anzi, i più provveduti e coraggiosi tra quegli scrittori hanno azzardato alcune risposte e dato espressione ad alcune loro perplessità. Ad esempio, già in piena infatuazione «realista», i poeti Carlos Barral e Jaime Gil de Biedma avevano messo in dubbio la validità del lemma «la poesia è comunicazione», coniato da Leixandre, proprio in nome della «unicità» e della «autonomia» dell'atto poetico; e più recentemente, José Ángel Valente ha avuto modo di definire il fenomeno della facile ondata di poesia corale a sfondo

6 Così va intesa, ad esempio, l'antologia di José María Castellet, edita in Italia con il titolo *Spagna poesia oggi* (Milano, 1962).

polemico e anticonformista una sorta di «formalismo tematico».⁷ Tali critiche, svolte all'interno e non contro il movimento, non hanno naturalmente impedito a questi stessi poeti di continuare a vergare «aspre carte» d'intervento politico e di indignazione antifranchista (come dimostra la loro attività poetica recente, esemplata nella nostra silloge) in una con le «aspre carte» che, come messaggi, continuano a vergare i poeti in carcere o da poco usciti di carcere. Altre voci, tra cui quella di Juan Goytisolo e di Antonio Ferres, entrambi autori di recenti libri di carattere esplicitamente documentario, si sono levate per sottoporre a severa critica l'attività narrativa spagnola degli ultimi dieci anni e il loro stesso lavoro, che troppo volontaristicamente o meccanicamente applicava moduli neorealisti o altri alla materia spagnola e con atteggiamento «populista» trattava di socialità in una società fondamentalmente sorda e a un pubblico impreparato o addirittura fantomatico⁸. Infine, un altro narratore, Fernando Morán, dopo aver rapidamente caratterizzato la società spagnola sotto il profilo del «semisviluppo» (distinguendola dalle società «sottosviluppate» e da quelle «sviluppate»), sulla scorta di alcune indicazioni tratte dalla irrobustita e rinnovata scuola dei sociologi e degli economisti di Spagna, ha condannato «la mera descrizione della realtà ingrata» poiché «non produce risposte superatorie» e ha indicato nel libro di Martín Santos, il romanzo *Tiempo de silencio*, un tentativo interes-

7 Per Barral e Gil de Biedma si veda la prefazione di quest'ultimo alla traduzione del libro di T.S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Barcellona, 1955, p. 17) già citato nella nostra prefazione alla I ed. La definizione di Valente è riferita da Carlos Bousoño [sic], nel suo saggio *Poesía contemporánea y poesía poest-contemporánea* (*Papeles de Son Armadans*, n. CI, agos. 64), tradotto in italiano nel n. speciale di *Differenza* dell'ott. 1963, che reca il titolo *Hablando en castellano* (cfr. bibliogr.), app. 58-109. Fertili osservazioni critiche in tal senso trovo anche nello scritto *Per una generazione realista di Ángel Crespo* (appendice al volume di *Poesie*, Caltanissetta, 1964).

8 «La nuova poesia, il nuovo romanzo, il nuovo teatro saranno quelli che abbracceranno ed esprimeranno con il livello artistico della società industriale di oggi la complessa sovrapposizione di fatti e situazioni propri dei vari livelli storici, culturali e sociali che caratterizzano il nostro paese nel 1964». Così Juan Goytisolo nel citato articolo *Spagna '64*, pubbl. sul *Giorno* (1. apr. 1964). Per Antonio Ferres si veda l'articolo *Literatura y sociedad* in *Cuadernos para el diálogo*, n. 17 gen. 65. I libri-reportages di Goytisolo e Ferres, a cui alluso, sono *Campos de Níjar* (1960) e *La Chanca* (1962) del primo (in italiano *Le terre di Níjar*, Milano, 1965) e *Tierra de olivos* del secondo (Barcellona, 1964).

sante di soluzione narrativa a «diversi livelli», come a diversi livelli si trova oggi la comunità spagnola⁹. Critiche raccolte qua e là, che, come si diceva, potrebbero risultare ingenerose se non fossero rivolte anche contro l'attività di chi le avanza; e che potrebbero sembrare opportunistiche se non fossero tese a un approfondimento, non a un rinnegamento, della cultura e della letteratura resistenziale, anzi a un approfondimento della realtà spagnola.

Ma c'è da chiedersi: come si è giunti a questo passo? quali sono stati gli elementi che hanno messo in difficoltà la cultura e la letteratura di Spagna? In primo luogo, come si è veduto, le trasformazioni rapide e convulsive, anche se non certo radicali, della società spagnola. Esse hanno trovato in gran parte impreparate sia l'opposizione politica, con il suo bagaglio di analisi economiche e ideologiche, sia la cultura spagnola, nelle sue ali più consapevoli e lungimiranti¹⁰. A questo punto, gli scrittori hanno compreso che la elaborazione letteraria non poteva prescindere e andare disgiunta da una ricca e minuziosa elaborazione culturale, anche se tra le due, considerando il versante delle anticipazioni artistiche, corre un buon divario di carica intenzionale e prospettica. L'elaborazione culturale, sviluppata su linee diverse, è appena agli inizi e, quanto ai suggerimenti che possono influenzare l'elaborazione letteraria, ha dato solamente sporadici contributi, fra i quali è lecito annoverare la proposta di un «nuovo umanesimo» avanzata da Enrique Tierno Galván e la condanna della «tecnocrazia» formulata dal filosofo cattolico José Luis Aranguren nel suo libro *Ética y política*¹¹. La seconda causa della crisi, derivante in parte dalla scarsa elaborazione culturale precedente e simultanea, è senza dubbio da im-

9 FERNANDO MORÁN, *Novela y realidad social*, in *Cuadernos para el diálogo*, n. 4, gen. 64. Il M. Si riferisce soprattutto ai saggi del sociologo Enrique Tierno Galván, ora raccolti in *Humanismo y sociedad*; ma oltre all'opera di Tierno Galván sono da vedere libri, saggi e scritti di sociologi ed economisti come Elías Díaz, Raúl Morodo, Ramón Tamames, Francisco Galindo, Juan Ferrando, Modesto Espinar, ecc., e, fuori di Spagna, Manuel Tuñón de Lara e il gruppo di Ruedo Ibérico.

10 Ci riferiamo al dibattito a proposito del ventilato ingresso della Spagna nel MEC, sul cui tema appunto si sono svolte le ricordate polemiche Goytisolo-Fernández Santos, e varie altre discussioni su riviste e pubblicazioni dentro e fuori di Spagna.

11 Per queste e altre questioni limitrofe, cfr. il saggio *Los grandes temas de la cultura española en la hora presente* di Manuel Tuñón [sic] de Lara, in *Cuadernos Americanos*, n. 6, nov.-dic. 1964.

putare alle deboli o affrettate proposizioni teoriche o di poetica che hanno accompagnato la letteratura spagnola degli anni 50: a cominciare dai vaghi appelli alla «poesia come comunicazione» di Vicente Aleixandre a alla «ragione narrativa» in poesia di Gabriel Celaya, e altri, per passare all'impegno descrittivo nel romanzo, e per finire, con la progettazione di un «realismo storico» in poesia – apoditticamente contrapposto a un simbolismo di esclusiva (e supposta) radice borghese – disegnata, con mano pur generosa e sicura, da José María Castellet nella antologia *Veinte años de poesía española*.¹² A questa affrettata teorizzazione è anche in parte da ascrivere il fallimento del tentativo di dissimilazione dei poeti nuovi dalla generazione del 27 e dalle esperienze innovatrici e populiste (assumo il termine nel suo peso dialettico di rottura d'una tradizione e di collegamento con un'altra) che quella generazione aveva concitatamente e robustamente espresso. Dissimilazione che non soltanto aveva scarse motivazioni linguistiche e stilistiche¹³, ma che pareva stranamente mutuata da quella ideologica delle sinistre spagnole rispetto ad alcuni postulati rivoluzionari degli anni 30 (e che delle sinistre pareva riprodurre l'opportunistico stacco dalla fertile memoria della guerra civile, artatamente dipinta a crude tinte dal franchismo). Infine, il terzo e forse più serio motivo di crisi è da ricercare nella stessa attività creativa degli scrittori spagnoli: un'attività tanto intensa, travagliata e scavata umanamente (parlo soprattutto dei poeti), quanto non ancora abbastanza approfondita, acuminata e riscattata nella sua applicazione alla materia linguistica. «Per questo – ha

12 Si tratta dell'antologia di cui abbiamo già citato in nota l'edizione italiana. Il libro di Castellet, del 60, ha sollevato vivi consensi e aspri dissensi anche in Italia. Tra i più acuti dissensi ricordiamo la polemica ma motivata recensione di Oreste Macrì su *L'approdo*, n. 21 (gen.-mar. 63), svolta a favore della «poesia indivisibile e inalienabile», e la recensione di Gianni Toti, su *Il contemporaneo*, n. 58 (mar. 63), dove il libro era preso a pretesto di «una polemica più larga» contro certo «realismo normativo» di certa critica marxista o pseudomarxista. Un più pacato e distaccato giudizio trovo nella prefazione di Mario Di Pinto al citato volume di *Poesie* di Crespo.

13 Come hanno dimostrato, ad esempio, tanto il Macrì quanto il Di Pinto negli scritti ora menzionati. Alla morte del poeta della generazione del 27 Luis Cernuda (avvenuta in messico nel nov. 1963) alcuni giovani scrittori spagnoli hanno trovato nella «sensibilità d'uomo moderno» di quel poeta e nella sua opera una possibilità «d'immediata influenza sul gusto poetico della cultura nazionale» (trascrivo dal volumetto antologico e periodico *El bardo*, giu. 64, contenente poesie di Carlos Álvarez, Ángel González e Jaime Gil de Biedma).

scritto giustamente Carlo Bo – spesso il lettore ha l'impressione di fronte a questi testi volutamente senza letteratura di una certa cadenza letteraria, della mancanza di comunione autentica»¹⁴. Appunto il «formalismo tematico» di cui diceva Valente, o, nei testi più facili e fragili, uno scadimento alla scuola, alla maniera. C'è un punto, del resto, in cui lo stesso empito di odio-amore per il paese avvilito e calpestato rischia di confondersi con un patriottismo querulo indifferenziato: come si può vedere nella antologia ordinata da José Luis Cano, *El tema de España en la poesía española contemporánea*, dove buoni e cattivi poeti, grida autentiche e fallaci, ragioni eversive e conformiste si incontrano e si frammischiano in un'alienata zona d'interminabile invocazione¹⁵.

Si mancherebbe, tuttavia, di prospettiva storica e di buon discernimento critico, di quella dialettica considerazione che fa dei poeti «i mediatori della mediazione» (per dirla con Goethe) tra realtà e conoscenza se, da quanto ora si è scritto, si deducesse che la letteratura spagnola e, in particolare, la poesia abbia esaurito il suo mandato di verità, di anticipazione del reale, di conoscenza profondissima. Passata è l'unanimità della scoperta del «sociale» in poesia, e passato è quella specie di 45 della letteratura italiana visibile nel revival della poesia nel tessuto della vita nazionale. Gli scrittori spagnoli sanno ormai che, cito ancora da Benjamin¹⁶, «in ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla». Solo agli occhi dei più deboli ideologicamente e direi poeticamente (post-ideologicamente) la strada dell'attuale sofferta crisi sembra conduca al disimpegno¹⁷. Per tut-

14 A p. 220 del numero *Differenze*, già citato. Trovo nella prefazione che Italo Calvino ha scritto nel '64 per la ristampa del suo *Sentiero dei nidi di ragno* uno spunto di analogia tra neorealismo e resistenzialismo italiano da un lato e la poesia resistenziale di cui trattiamo dall'altro: «mai si videro – scrive Calvino – formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici più effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere».

15 Cfr. Bibliografia. Nella silloge di Cano – che è tuttavia critico solerte e fine poeta – appaiono, fianco a fianco, Rafael Alberti e Gerardo Diego, Miguel Hernández e Leopoldo Panero, Blas de Otero e José María Pemán, raccolti sotto intestazioni viete e banali come queste: «La patria y el alma», «Color de España», «Toro de Iberia», «España del amor», ecc.

16 *Op. cit.*, p. 74.

17 Segnalo il caso di José Hierro, al quale il carcere ha insegnato solo una specie di pentimento e che oggi evade in una poesia di «allucinazioni» (tale è il titolo dell'ultima sua opera).

ti gli altri non c'è altra strada che quella che conduce dalla crisi a una superiore coscienza della realtà, a una superiore coscienza dell'impegno di fronte alle difficoltà derivanti da tale realtà in mutamento. Continua, dunque, la storia degli intellettuali spagnoli – così come la siamo venuta descrivendo dal '59 a oggi – continua a esprimersi anche nella poesia, poiché i poeti di Spagna continuano a tessere la loro tela di protesta e disalienazione, a dispetto del conformismo e della reazione che quella tela vorrebbe continuamente disfare.

La lezione che dalla Spagna giunge fino a noi – noi così presto disincantati dal confronto con la realtà, così facilmente attratti in sempre nuove arcadie umanitarie o tecnologiche – è proprio quella di una letteratura che non può discostarsi dalla dura e differenziata realtà, pena il ritorno a un provinciale arcadismo, disimpegno o estraniamento, pena l'affrettata negazione dei dati resistenziali che, sia pure nella loro natura composita, non hanno cessato di operare sui vari strati dell'esperienza globale contemporanea.

DARIO PUCCINI

Roma, maggio 1965

APPENDICE 4

Varianti delle tre traduzioni (1960; 1965 e 1974²)

Miguel Hernández, «Vento del popolo» (1960, p. 82; 1965, p. 91; 1974, p. 83)

v. 17, *con el orgullo en el asta*: con l'orgoglio alto sull'asta (1960; 1965) > con l'orgoglio sulle corna (1974)

vv. 60-61: *y los toros de arrogancia, / y detrás de ellos el cielo*: adornati d'arroganza, / dietro ad essi, intanto il cielo (1960; 1965) > adornati di baldanza, / dietro a essi, intanto il cielo (1974)

v. 66, *toda la creación agranda*: tutta la creazione innalza (1960; 1965) > tutta la creazione esalta (1974)

v. 75, *encima de los fusiles*: sulla voce dei fucili (1960) > sulla cima dei fucili (1965; 1974)

Miguel Hernández, «Seduto sui morti» (1965, p. 97; 1974, p. 89)

v. 24, *eco de la mala suerte*: eco della cattiva sorte (1965) > eco della brutta sorte (1974)

vv. 30-31 *desnudo y sin qué ponerse, / hambriento y sin qué comer*: nudo e senza di che vestirsi / affamato e senza di che cibarsi > ignudo e senza vestiti / affamato e senza cibi (1974)

v. 39, *Aunque te falten las armas*: Anche se le armi ti mancano (1965) > Pur se le armi ti mancano (1974)

v. 47, *Bravo como el viento bravo*: Furioso come il vento furioso (1965) > Brusco come il vento brusco (1974)

vv. 60-61, *tus desventuras que tienen / del mismo metal el llanto*: dello stesso metallo il pianto, / le tue sventure che hanno (1965) > le tue sventure che hanno / dello stesso metallo il pianto (1974)

Rafael Alberti, «Defensa de Madrid» (1965, p. 101; 1974, p. 95)

v. 25, *que cada barrio a su hora*: Ogni quartiere a quell'ora (1965) > Ogni quartiere in quell'ora (1974)

v. 39, *panza arriba, arisco, recto*: pancia all'aria, dura, ferma (1965) > stesa in terra, dura, ferma (1974)

v. 41, *del Tajo, en Navalperal*: del Tago, nel Navalperal (1965) > del Tago, a Navalperal (1974)

José Moreno Villa, «L'uomo del momento» (1960, p. 87; 1965, p. 107; 1974, p. 99)

v. 1, *Botas fuertes, manta recia*: Scarpe forti, rude coltre (1960) > Scarpe forti, rude manto (1965; 1974)

v. 5, *pisar duro, mirar fijo*: gamba salda ed occhio intento (1960) > piede saldo ed occhio intento (1960; 1974)

- v. 11, *entre sillas derrumbadas*: in mezzo a sedie distrutte (1960) > in mezzo a sedie travolte (1965; 1974)
- v. 20, *ni piaras, ni labores*: mai né greggi, né fatiche (1960) > mai né mandrie, né fatiche (1965; 1974)
- v. 22, *ni mujeres en que goce*: né donne per divertirsi (1960) > né donne per far l'amore (1965; 1974)
- v. 26, (*pero eso casi es de hombres*): (ma quel quasi è umano) (1960) > (ma questo è quasi umano) (1965; 1974)
- Emilio Prados, «Città assediata»** (1960, p. 91; 1965, p. 111; 1974, p. 103)
- v. 44, *tizón se le hará su sueño...*: avrà una brace nel sonno... (1960) > gli andrà in brace il sonno... (1974)
- Antonio Agraz, «Guadagnerai il pane...»** (1960, p. 99; 1965, p. 119; 1974, p. 111)
- Ultimo verso: “*¡Calla, hijo! ¡Qué sé yo!*”: “Taci, figlio! Lo so io!” (1960) > “Taci, figlio! Che ne so?” (1965; 1974)
- Miliziano anonimo, «Serranilla»** (1960, p. 105; 1965, p. 125; 1974, p. 116)
- v. 22, *las sotanas y bonetes*: la zimarra e la berretta (1960) > la sottana e la berretta (1965; 1974)
- v. 25, *¡Viento colado del puerto*: Corrente d'aria del porto (1960) > Correnti d'aria del porto (1965; 1974)
- v. 27, *cortadles como cuchillos*: mozzagli come un coltello (1960) > mozzategli come coltelli (1965; 1974)
- v. 31, *la baja mirada hipócrita*: lo sguardo basso e ipocrita (1960; 1965) > lo sguardo basso e ipocrito (1974)
- José Herrera Petere, «Tu, vento...»** (1960, p. 109; 1965, p. 131; 1974, p. 121)
- v. 33, *bien gozas como español*: ben a ragione ti senti / felice come spagnolo (1960; 1974) > gioisci come spagnolo (1974)
- v. 57, *Cuando pases por Trijueque*: E allorché per Trijueque / ti troverai a passare (1960; 1974) > E passando per Trijueque (1974)
- José Herrera Petere, «Piccola romanza del vento d'Alcarria»** (1960, p. 115; 1965, p. 135) > «Piccola ballata del vento d'Alcarria» (1974, p. 125)
- v. 31, *en los mismos bigotes*: sotto gli stessi baffi (1960; 1965) > persino sotto i baffi (1974)
- v. 33, *de los que representan*: di quelli che altro non sono (1960; 1965) > di quelli che non sono (1974)

- Antonio García Luque (Rafael Alberti), «Il moro fuggiasco»** (1960, p. 121; 1965, p. 141; 1974, p. 129)
v. 4, *Suben, lo mismo que troncos*: Escono, simili a tronchi (1960; 1965)
> Spuntano, simili a tronchi (1974)
v. 8, *los protege. Suben, torvos*: li assiste. Escono, torvi (1960; 1965) > li assiste. Spuntano, torvi (1974)
- Rafael Alberti, «L'ultimo duca d'Alba»** (1960, p. 127; 1965, p. 147; 1974, p. 135)
v. 68, *hablar de ti sin nostalgia*: parlare di te senza rimpianto (1960; 1965) > parlar di te senza rimpianto (1974)
- Rafael Alberti, «Radio Siviglia»** (1960, p. 133; 1965, p. 153; 1974, p. 141)
vv. 23-25: *recibir en mis pezuñas, / clavadas con alcayatas / las herraduras que Franco*: farsi con chiodi a gancio / imbullettare agli zoccoli / quei ferri da cavallo / che da gran prode Franco (1960; 1965) > imbullettarsi agli zoccoli / quei ferri da cavallo / che da gran prode Franco (1974)
v. 37, *de Institutos, nada, nada*: gli Istituti e altre storie! (1960; 1965) > gli Istituti e le altre storie! (1974)
- José Bergamín, «Il mulo Mola»** (1960, p. 141; 1965, p. 161; 1974, p. 149)
v. 15, *sangrientos ramos de flores*: con ramoscelli di fiori (1960-1965) > con mazzolini di fiori (1974)
v. 25, *diciendo botaratadas*: che dicono scempiaggini (1960-1965) > che dicono baggianate (1974)
- Rafael Dieste, «Benedizione episcopale»** (1960, p. 145; 1965, p. 165; 1974, p. 153)
v. 33, *Todos con asombro miran*: Tutti fissano i quei due / sono stupiti e curiosi (1960; 1965); Tutti li fissan curiosi (1974)
- Vicente Aleixandre, «Il fucilato»** (1960, p. 155; 1965, p. 175; 1974, p. 162)
vv. 95-98, *¿quién eres que así no oyes / los miles de rancos pechos / que desde el fondo te llaman / por ríos, valles y cerros*: non senti le fioche voci / che a migliaia t'invocano / per fiumi, colli e vallate? (1960; 1965) > perché non senti le voci / di mille petti ormai rochi / che dal fondo t'invocano / di fiumi, valli e colline? (1974)
v. 106, *se levantó de este suelo*: si levò sul far del giorno (1960; 1965) > si levò sul fare del giorno (1974)
- Lorenzo Varela, «Fernando de Rosa»** (1960, p. 171; 1965, p. 193; 1974, p. 179)

v. 13, *Fiel silencio hay, al saberlo*: Nell'apprenderlo un silenzio / religioso si diffonde (1960; 1965) > Corre in questo un gran silenzio (1974)

Leopoldo Urrutia, «Romancero per la morte di Federico García Lorca» (1960, p. 177; 1965, p. 199; 1974, p. 185)

v. 32, *por entre las alamedas*: e nelle strade alberate (1960) > ed in mezzo agli albereti (1965; 1974)

vv. 64-65, *Salpicaba las ventanas / de la playa con estrellas*: Cospargeva le finestre / della spiaggia con le stelle (1960) > Cospargeva di stelle / le finestre della spiaggia (1965; 1974)

II

Rafael Alberti, «Primo Maggio nella Spagna repubblicana del 1938» (1960, p. 201; 1965, p. 223; 1974, p. 207)

v. 23, *de los republicanos aviones*: o repubblica, dei nostri aviatori (1960) > o repubblica, dei nostri aerei (1965; 1974)

Parte seconda

L'esilio, il carcere e la resistenza (1939-1959)

I.

León Felipe, «Il pianto...Il mare» (1960, p. 231; 1965, II, p. 19; 1974, II p. 239)

vv. 7-9, *salitre para todos, / mañana / ¡para todos el mar!*: e salnitro per tutti, / domani / per tutti il mare! (1960; 1965) > e salnitro per tutti! / Domani / per tutti il mare! (1974)

vv. 19-20: *con el grito partido / y las escalas y las sondas rotas*: con il grido spezzato / e le scale le sonde rotte (1960) > con il grido rotto / e le scale e le sonde spezzate (1965; 1974)

vv. 34-35, *en el mar, / en el mar*: nel mare, / nel mare (1960; 1965) > nel mare... / nel mare! (1974)

v. 38, *el que mece las cunas*: per chi dondola le culle (1960) > quello che dondola le culle (1965; 1974)

vv. 40-42, *el que cuenta los pasos de la luna / y los de la mula de la noria / el que rompe los malecones*: chi conta i passi della luna / e chi guida la mula della noria, / chi rompe gli argini (1960) > quello che conta i passi della luna / e guida il mulo della noria, / quello che rompe gli argini (1965; 1974)

v. 52, *sobre el desierto el mar* (1974): — (1960; 1965); sopra il deserto, il mare (1974)

vv. 54-55: *El mar, / el mar*: Il mare (1960); Il mare, / il mare (1965; 1974)

- León Felipe, «È morta. Guardatela!»** (1960, p. 235; 1965, II, p. 23; 1974, II p. 243)
v. 8 *ahora sí* (1960; 1965); *y ahora... nuevos-ricos* (1974): e adesso (1960; 1965) > e adesso...nuovi ricchi (1974)
vv. 21-22, *España está muerta. La hemos asesinado / entre tú y yo*: La Spagna è morta. Tra tu ed io / l'abbiamo assassinata (1960) > La Spagna è morta. Tra te e me / l'abbiamo assassinata (1965; 1974)
v. 41, *y has terminado en una charca*: e sei invece finita in una palude (1960) > e sei invece finita in una pozza (1965; 1974)
v. 51, *Haz un hoyo en la puerta de tu exilio*: Fa' un buco nella porta del tuo esilio (1960) > Fa' una fossa sulla porta del tuo esilio (1965; 1974)
- José Moreno Villa, «La tua terra»** (1960, p. 239; 1965, II, p. 31; 1974, II p. 251)
v. 28, *que te aventó por malo, que reniega de ti*: che come t'ha espulso, ti rinnega (1960) > che come t'ha espulso ti rinnega (1965) > che t'ha espulso come indegno, e ti rinnega (1974)
v. 34, *y el cielo cruzan hoy sólo aires locos*: e solo aria insana gira oggi in cielo (1960; 1965) > e solo aria folle gira oggi in cielo (1974)
- Emilio Prados, «Quando era primavera»** (1960, p. 245; 1965, II, p. 37; 1974, II p. 257)
v. 35, *se clavaban de un golpe contra el suelo* (1960); *se clavaban de un golpe contra el sueño* (1965; 1974): si conficcavano d'un colpo nella terra (1960) > si conficcavano d'un colpo contro il sogno (1965; 1974)
v. 55, *al igual que el perfume, tan lento*: o simile al profumo, così lento, (1960) > al pari del profumo, così lento, (1965; 1974)
- Rafael Alberti, «Dure, le terre straniere...»** (1960, p. 251; 1965, II, p. 43; 1974, II p. 261)
v. 14, *Todos recelan*: Sono tutti diffidenti (1960; 1965) > Nessuno ci crede (1974)
- Rafael Alberti, «Canzone del poeta che non vuole disperarsi»** (1960, p. 253; 1965, II, p. 45; 1974, II p. 263)
v. 5, *que ellos sólo son la patria*: che loro sono la patria (1960) > che solo loro sono la patria (1965; 1974)
- Luis Cernuda, «Uno spagnolo parla della sua terra»** (1960, p. 257; 1965, II, p. 49; 1974, II p. 267)
v. 4, *en paz a solas, lejos*: sole, lungi e in pace; (1960) > sole, in pace, lontano; (1965; 1974)
v. 9, *ellos, los vencedores*: loro, i vincitori (1960) > e loro, i vincitori (1965; 1974)

v. 15, *y allí la voz dispuso*: e là la voce volle (1960; 1965) > e lì la voce volle (1974)

v. 27, *Un día, tú ya libre*: Tu, un giorno, libera (1960) > Un giorno, tu, libera (1965; 1974)

José Herrera Petere, «Poeti a Ginevra» (1960, p. 261; 1965, II, p. 53; 1974, II p. 271)

v. 3, *contra las garras que amortajan los lunes*: contro gli artigli che coprono i lunedì nel sudario (1960) > contro gli artigli che coprono i lunedì del sudario (1965; 1974)

v. 16, *de espíritus que amaren sin decirlo*: di spiriti che amino in silenzio (1960); di spiriti che hanno amato in silenzio (1965) > di spiriti che forse hanno amato in silenzio (1974)

v. 30, *del invierno escondido en las umbrías*: dell'inverno celato tra le ombre (1960) > dell'inverno celato nelle zone ombrose (1965; 1974)

II. Il carcere

Miguel Hernández, «Eterna ombra» (1965, II, p. 61; 1974, II, p. 279)

v. 5, *Sangre ligera, redonda granada*: Sangue lieve, ricolma melagrana (1965) > Sangue leggero, colma melagrana (1974)

vv. 13-14, *Cárdenos ceños, pasiones de luto. / Dientes sedientos de ser colorados*: Violaicei segni, passioni di lutto / Denti anelanti d'esser colorati (1965); Lividi sguardi, passioni di lutto. / Denti anelanti d'essere arrossati (1974)

v. 16, *Cuerpos lo mismo que pozos cegados*: Corpi simili a pozzi accecati (1965) > Corpi che sembrano pozzi accecati (1974)

Dámaso Alonso, «Insonnia» (1965, II, p. 65; 1974, II, p. 283)

v. 13, *Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?*: Dimmi: quale orto vuoi concimare con la nostra putredine? (1965) > Dimmi: quale orto vuoi dunque concimare con il nostro marciume? (1974)

Rafael Alberti, «Lo specchio e il tiranno» (1965, II, p. 71; 1974, II, p. 289)

vv. 36-37, *aunque el pecho me rompas en pedazos / y rueda ante tus plantas sin sentido*: anche se il cuore mi farai a pezzi / e cadrò ai tuoi piedi privo di sensi (1965) > anche se il cuore dovessi farmi a pezzi / a cadere ai tuoi piedi privo di sensi (1974)

v. 68, *¡Callad, callad! ¡Lo sé! Cierren las puertas*: No, non voglio udire! Lo so! Chiudete (1965) > Silenzio, silenzio! Lo so! Chiudete (1974)

Marcos Ana, «Autobiografía» (1965, II, p. 79; 1974, II, p. 295)
vv. 14-15, *Mas no hay sombra de "arcángel / vengador" en mis venas*: Eppure nelle mie vene / non ho neanche l'ombra / dell'"angelo vendicatore" (1965) > Ma nelle vene non ho l'ombra / dell'"angelo vendicatore" (1974)

III. La resistenza

Anonimo, «E ad ogni istante un desiderio...» (1960, p. 273; 1965, II, p. 121; 1974, II p. 333)

v. 22, *desfallecidos de belleza aguda*: tutti smarriti di bellezza acuta (1960) > tutti sfaccati di bellezza acuta (1965; 1974)

v. 39, *mirando agonizar ascuas y pájaros*: vedendo agonizzare braci e uccelli (1960) > guardando agonizzare braci e uccelli (1965; 1974)

Anonimo, «Mandato» (1960, p. 275; 1965, II, p. 127; 1974, II p. 339)

v. 1, *Todo el que pueda, oiga*: porque cada palabra: Tutto ciò che può, l'ascolti: poiché ogni parola (1960) > Ognuno che possa l'ascolti: poiché ogni parola (1965; 1974)

Anonimo, «La fonte» (1960, p. 279; 1965, II, p. 131; 1974, II p. 341)

v. 22, *No vi más. Esta era*: Non ho più visto. Questa era (1960; 1965) > Altro non ho visto. Questa era (1974)

Anonimo, «Anni fuori del tempo» (1960, p. 283; 1965, II, p. 135; 1974, II p. 345)

v. 17, *de la Muerte, cumplida cada luna del tiempo*: della Morte, caduta a ogni luna del tempo (1960; 1965) > della Morte, scaduta ogni luna del tempo (1974)

v. 52, *sólo es joven el cambio*: solo giovane è il passaggio (1960; 1965) > solo è giovane il passaggio (1974)

Juan Miguel Romá, «A Manuela Sánchez» (1960, p. 289; 1965, II, p. 141; 1974, II p. 351)

vv. 13-14, *que proclaman tus hechos exaltados / al clavar en España tus virtudes*: che le tue nobili gesta proclama / e le tue virtù alla Spagna affida (1960) > che le tue gesta nobili proclama / e le tue virtù alla Spagna affida (1965) > che le tue gesta nobili proclama / e le tue virtù alla Spagna affida (1974)

Gabriel Celaya, «Lettera ad Andrés Bastera» (1960, p. 291; 1965, II, p. 149; 1974, II p. 359)

v. 31, *de los milagros machos*: dei concreti nostri miracoli (1960) > dei notrsi grossi miracoli (1965; 1974)

v. 40, *resistencias opacas, cegueras sustanciales*: opache resistenze, durezza sostanziali (1960) > opache resistenze, cecità sostanziali (1965; 1974)

v. 45, *Pino rojo de Suecia y Haya brava de Hungría*: Pino rosso di Svezia, e Faggio aspro d'Ungheria (1960; 1965) > Pino rosso di Svezia, e Faggio selvatico d'Ungheria (1974)

v. 92, *los sarcasmos, las llamas, los cansancios, las lluvias*: i sarcasmi, le eccitazioni, le stanchezze, le piogge (1960) > i sarcasmi, le fiamme, le stanchezze, le piogge (1965; 1974)

Blas de Otero, «All'immensa maggioranza» (1960, p. 303; 1965, II, p. 163; 1974, II p. 373)

Ultimo verso: *Blas de Otero*¹ (1960; 1974): — (1965); Blas de Otero (1960; 1974)

Blas de Otero, «Altro tempo» (1960, p. 305; 1965, II, p. 165; 1974, II p. 375)

v. 14, *esgrimo las más verdes esmeraldas*: maneggio i più verdi smeraldi (1960) > impugno i più verdi smeraldi (1965; 1974)

v. 15, *Doy con los labios en la aurora, llamo*: Getto le labbra all'aurora, chiamo (1960) > Batto con le labbra all'aurora, chiamo (1965; 1974)

vv. 17-18, *salto a las torres de la paz, hermosas, / mezo otras brisas, otros temas rozo*: balzo sulle torri della pace, così belle, / agito altre brezze, altri temi sfioro (1960) > salto sulle torri della pace, così belle, / muovo altre brezze, altri temi sfioro (1965; 1974)

Eugenio de Nora, «Canto» (1960, p. 317; 1965, II, p. 171; 1974, II p. 381)

v. 8, *y amar, con ira y odio, el perdido presente!*: e amare, con ira e odio, il perduto presente! (1960) > e con ira e coraggio, il perduto presente! (1965) > e con ira e rancore, il perduto presente! (1974)

v. 10, *ni la gloria que arrastran esas sombras de muerte*: né la gloria che trascinano quest'ombre di morte (1960) > né la gloria che trascinano le ombre della morte (1965) > né la gloria che trascinano queste ombre della morte (1974)

v. 26, *aunque ira y odio y ruina de España penetren*: benché ira, odio e rovina di Spagna m'invadano (1960) > benché ira, odio e rovina m'assellino e m'invadano (1965) > benché ira, odio e rovina della Spagna m'invadano (1974)

v. 30, *¿Quién traicionará el sino de engendrar del presente*: Chi tradirà il destino: generare dal presente (1960; 1965) > Chi tradirà il destino di generare dal presente (1974)²

¹ La firma del poeta fa parte della poesia.

² In questa edizione, nel testo spagnolo, segnaliamo un errore di copiatura: invece del verso corretto, appare ripetuto il v. 26 «aunque ira y odio y ruina de España me penetren;».

Eugenio de Nora, «Villaggi dell'altipiano» (1960, p. 321; 1965, II, p. 175; 1974, II p. 385)

v. 18, *y hacia un lugar me orienta, golpeando como nieve*: e verso un punto m'orienta, bussando come neve (1960) > e verso un punto m'orienta, colpendo come neve (1965; 1974)

v. 45, *de vivirte, hombre tuyo, sin queja y con desprecio*: di viverti, uomo tuo, senza lamento e con disdegno (1960; 1965) > di viverti, uomo tuo, senza lamento e con sdegno (1974)

vv. 52-53, *movilizada, yo no sé, hacia poco, / solamente hacia días*: mobilitata io non so se per poco, / solamente per giorni (1960) > mobilitata io non so se da poco, / solamente da giorni (1965; 1974)

v. 56, *¡Nadie rece su llanto!*: Nessuno reciti il suo pianto! (1960) > Nessuno dica il suo pianto! (1965; 1974)

José Ángel Valente, «Patria, il cui nome non conosco» (1960, p. 331; 1965, II, p. 187; 1974, II p. 396)

vv. 65-66, *la sombra, el odio para / la negación*: l'ombra, l'odio / e per la negazione (1960; 1965) > l'ombra, per l'odio / e per la negazione (1974)

Jaime Gil de Biedma, «A proposito delle Asturias» (1965, II, p. 203; 1974, II p. 411)

v. 6, *de un espeso silencio de papel de periódico*: d'un compatto silenzio di carta di giornali (1965) > d'un compatto silenzio di carta di giornale (1974)

José Manuel Caballero Bonald, «Non finirei mai» (1965, II, p. 205; 1974, II p. 413)

v. 47, *empuño los martillos*: e afferro i martelli (1965) > e impugno i martelli (1974)

Parte terza *L'omaggio del mondo*

César Vallejo, «O Spagna, allontana da me questo calice» (1960, p. 345; 1965, II, p. 221; 1974, II p. 427)

v. 2, *si cae España –digo, es un decir–*: se cade la Spagna – dico, ed è solo per dire – (1960) > se cade la Spagna – dico per dire – (1965; 1974)

vv. 6-9, *niños, ¡qué esad la de las sienes cóncavas! / ¡qué temprano en el sol lo que os decía! / ¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano! / ¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!*: o bambini, bella è l'età delle tempie concave! / recente è nel sole ciò che vi narravo! / rapido è nel vostro petto l'antico rumore! / vecchio è il vostro 2 là sul quaderno! (1960) > bambini, dura sarà l'età delle tempie concave! / rapido verrà nel sole ciò che vi narravo! / presto verrà nel vostro petto

- l'antico rumore! / vecchio sarà il vostro 2 là sul quaderno! (1965; 1974)
- v. 11, *la madre España con su vientre a cuestras*: la madre Spagna sta là col suo ventre indosso (1960) > la madre Spagna sta là col suo ventre in spalla (1965; 1974)
- v. 17, *Si cae –digo, es un decir– si cae*: Se cade – dico, ed è solo per dire – se cade (1960) > Se cade – dico per dire – se cade (1965; 1974)
- v. 34, *qué hacer, y está en su mano*: senza saper che fare, e nelle sue mani (1960) > senza sapere che fare, e nelle mani (1965; 1974)
- vv. 42-43, *del verdugo a pesar suyo / y del indiferente a pesar suyo!*: del carnefice suo malgrado, / e dell'indifferente suo malgrado! (1960; 1965) > e al carnefice suo malgrado / e all'indifferente suo malgrado! (1974)
- v. 50, *del que devora muertos a tus vivos!*: a chi divora morti ai tuoi vivi! (1960) > a chi divora morti i tuoi vivi (1965; 1974)
- v. 71, *España cae –digo, es un decir–*: Spagna cade – dico, ed è solo per dire – (1960) > Spagna cade – dico per dire – (1965; 1974)
- Pablo Neruda, «Madrid 1936»** (1960, p. 351; 1965, II, p. 227; 1974, II p. 433)
- v. 13, *dejando estelas de tu santa sangre*: depositando stelle del tuo santo sangue (1960) > posando scie del tuo santo sangue (1965; 1974)
- v. 19, *Cuando en los tenebrosos cuarteles, cuando en las sacristías*: Quando nei tenebrosi accampamenti, quando nelle sacrestie (1960) > Quando nelle tenebrose caserme, quando nelle sacrestie (1965; 1974).
- Pablo Neruda, «Spiego alcune cose»** (1960, p. 353; 1965, II, p. 229; 1974, II p. 435)
- v. 41, *pólvora desde entonces*: da allora polvere (1960) > da allora spari (1965; 1974)
- v. 51, *víboras que las víboras odieran!*: vipere che le vipere odieranno! (1960) > vipere che le vipere odierrebbero! (1965; 1974)
- v. 68, *Preguntaréis, ¿por qué su poesía?*: Voi chiederete: perché la tua poesia (1960) > Voi mi chiederete: perché la tua poesia (1965; 1974)
- Nicolás Guillén, «Spagna»** (1960, p. 359; 1965, II, p. 235; 1974, II p. 441)
- [Angoscia prima] vv. 4, 28, [...], *aquí con sus escudos*: [...] Qui, coi loro scudi (1960) > [...] Qui con i loro scudi (1965; 1974)
- v. 37, *y lágrimas marinas*: e lacrime come il mare (1960) > e lacrime di mare (1965; 1974)
- [Angoscia terza] v. 4, *y corro tra la muerte por tu vida*: e la morte inseguo per la tua vita (1960) > e per la tua vita la morte inseguo (1965; 1974)

- v. 8, *Secos veré a los hombres que te hirieron*: Miseri quelli che ti ferirono (1960) > Vedrò stecchiti quelli che t'offesero (1965; 1974)
- v. 11, *y con mi voz para que el pecho te hable*: e con la voce perché il petto ti parli (1960) > e con la voce perché il petto parli (1965; 1974)
- [Angoscia quarta] vv. 2, 6, 10, *-¿No anda por aquí Federico?*: - Non abita qui Federico? (1960) > - È forse qui Federico? (1965; 1974)
- v. 16, *jardín de lagartos verdes*: verdi ramarri in giardino (1960) > giardino di verdi ramarri (1965; 1974)
- v. 20, *entre las ruinas, meciéndose*: che oscilla fra le rovine (1960; 1965) > che freme tra le rovine (1974)
- v. 36, *echado musical junto a la vía*: dilatato in musica sulla via (1960) > ridotto in musica presso la via (1965; 1974)
- v. 37, *Alta la noche, ardiente de luceros*: Alta la notte, ardenti le pupille (1960) > Alta la notte, incendiata di stelle (1965; 1974)
- v. 48, *caminaban descalzos los sentidos*: procedevano scalzi i sentimenti (1960) > procedevano scalzi i cinque sensi (1965; 1974)
- v. 49, *Alzóse Federico, en luz bañado*: Poi Federico, di luce bagnato (1960) > S'alzò Federico, di luce bagnato (1965; 1974)
- [Voce con speranza] v. 8, *a raíces volcánicas sujeta*: a radici vulcaniche soggetta (1960; 1965) > a radici vulcaniche avvinghiata (1974)
- v. 16, *la voz, y te levantas*: la voce e innalzati (1960) > la voce e t'innalzi (1965; 1974)
- v. 25, *hechos de cantineros, muleros y peones*: composti di vignaioli, di stallieri e braccinati (1960) > composti di cantinieri, stallieri e braccianti (1965; 1974)
- v. 48, *de los jadeantes cargadores en los muelles*: degli ansimanti caricatori dei porti (1960) > degli ansimanti scaricatori dei porti (1965; 1974)
- vv. 62-64, *otra vida sencilla y ancha, / limpia, sencilla y ancha, / alta limpia sencilla y ancha*: un'altra vita semplice e ampia, / limpida, semplice e ampia, / alta, limpida, semplice e ampia (1960) > un'altra vita semplice e vasta, / limpida, semplice e vasta, / alta, limpida, semplice e vasta (1965; 1974)
- v. 79, *¡Con vosotros, mulero, cantinero!*: Con voi, stalliere, e vignaiolo! (1960) > Con voi, stalliere e cantiniere! (1965; 1974)
- vv. 83-84, *¡Eh, mulero, minero, cantinero, / juntos aquí, cantando!*: Oh, stalliere, minatore, vignaiolo, / tutti uniti qui, cantando! (1965; 1974)
- vv. 91-92, *¡malo es ser libre y estar preso, / malo, estar libre y ser esclavo!*: brutto è l'esser libero e in catene, / brutto è l'esser libero e schiavo (1965; 1974)

v. 93, *Hay quien muere sobre su lecho*: C'è chi muore sul proprio letto (1960) > C'è chi muore nel proprio letto (1965; 1974)

v. 95, *j y otros hay que mueren cantando*: e altri che muoiono cantando (1960; 1965) > e altri muoiono cantando (1974)

v. 103, [...] *Nuestros rucios zapatos, resonando*: [...] Le nostre rozze scarpe, risuonando (1960; 1965) > [...] Le nostre rudi scarpe, risuonando (1974)

Wystan Hugh Auden, «Spagna» (1960, p. 379; 1965, II, p. 254; 1974, II p. 458)

v. 17: [...] e di turbine (1960) > [...] e turbine (1965; 1974)

vv. 62-63: [...] espressi che ondeggiano / percorrendo le terre ingiuste [...] (1960; 1965) > [...] espressi che attraversano / sobbalzando le terre ingiuste [...] (1974)

v. 64: hanno navigato negli oceani (1960; 1965) > hanno navigato sugli oceani (1974)

v. 65: hanno valicato i passi. [...] (1960; 1965) > hanno valicato tutti i passi (1974)

v. 71: agli avvisi terapeutici è [...] (1960; 1965) > agli annunci sanitari (1974)

v. 81: domani, l'accrescimento della coscienza [...] (1960; 1965) > domani, l'arricchirsi della coscienza (1974)

Louis MacNeice, «Ricordando la Spagna» (1960, p. 393; 1965, II, p. 261; 1974, II p. 464)

v. 76, E incontrammo un amico di Cambridge che disse con una cert'aria (1960) > E incontrammo un amico di Cambridge che con aria d'intenditore disse (1965; 1974)

Langstone Hughes, «Il seme del domani» (1960, p. 407; 1965, II, p. 270; 1974, II p. 471)

v. 6: inerti e abbandonati – (1960; 1965) > inerti e imponenti – (1974)

v. 16: di cui una ha il tuo nome: (1960; 1965) > e una ha il tuo nome (1974)

Jules Supervielle, «Ai due lati dei Pirenei» (1960, p. 419; 1965, II, p. 276; 1974, II p. 478)

vv. 7-8: E che ancora vorrebbe spiegarsi. / Rantolo in fondo alla sorte (1960; 1965) > E vorrebbe ancora esser tenera. / Mentre è un rantolo in fondo alla sorte (1974)

v. 20: Ma tanta morte in una subito li scoraggia (1960) > Ma tanta morte in un subito li scoraggia (1965; 1974)

vv. 40-50:

L'altezza mal si slancia al cielo se avvilita,
vedi come s'arrampicano in corsa le campagne,
Quasi cani predoni in cerca di pietà.
Ci furono una volta giovanotti e ragazze
Pieni di confidenza nella profonda sera,
Miti animali si spingevano presentando l'Aprile
Nell'aria inumidita di notte ad abbeverarsi.
Ah! Non si può guardare più nulla senza arrossire,
A un tempo tirannizzato marcisce sotto i piedi l'erba,
Tutto ci ha mutato, la città, la campagna,
E noi siamo sperduti in mezzo ai nostri cari. (1960; 1965)

L'altezza, se avvilita, affronta male il cielo,
E noi vediam strisciare le correnti campagne,
Come cani predoni invocanti pietà.
Ci furono una volta giovanotti e ragazze
In confidenza, o sera, coi suoi abissi di buio,
Miti bestie spingentisi, già sentendo l'Aprile,
Nel notturno umidore verso l'abbeverata.
Ah, nulla puoi guardare ormai senza arrossire,
Ai nostri piedi l'erba marcisce un tempo schiavo,
Tutto ci hanno cambiato, la città, la campagna,
E ci troviam sperduti fra i nostri familiari. (1974)

Louis Aragon, «Santa Spina» (1960, p. 423; 1965, II, p. 278; 1974, II p. 480)

v. 3: E il fuoco ripigliasse cuore sotto la cenere (1960; 1965) > E il fuoco riprendesse – cuore sotto la cenere – (1974)

v. 18: Al motivo accennante interdetti pensieri (1960; 1965) > Al motivo accennante preclusi pensieri (1974)

v. 20: Speranza e settimana per te dei quattro giovedì (1960; 1965) > Era la tua speranza e il giorno di San Mai (1974)

v. 22: La terra ormai non ha che lamenti da Opera (1960; 1965) > La terra ormai ha soltanto lacrime da melodramma (1974)

vv. 29-30: Voglio credere ancora che ci siano musiche / Nel cuore misterioso d'un paese così (1960; 1965) > Voglio creder che musiche esistano ancora / Nel cuore misterioso di questo paese (1974)

Paul Éluard, «Novembre 1936» (1960, p. 427; 1965, II, p. 280; 1974, II p. 427)

v. 15: Città rimasta all'asciutto oceano d'una superstite goccia (1960; 1965) > Città in riflusso oceano fatto d'una superstite goccia (1974)

Louis Fürnberg, «Nozze spagnole» (1960, p. 451; 1965, II, p. 293; 1974, II p. 495)

v. 18: che si fonda la neve, (1960; 1965) > ——— (1974)

Nikolaj Tichonov, «Gli spagnoli si sono ritirati oltre i Pirenei» (1960, p. 459; 1965, II, p. 297; 1974, II p. 499)

v. 10: cenericci, pieni di canizie (1960) > cenerici pieni di canizie (1965; 1974)

**«El escritor español de izquierdas de moda»:
breve fortuna italiana de Juan Goytisolo
en los años del silencio**

Eugenio Maggi

1. «El español que esperábamos»: el (primer) despegue internacional de Juan Goytisolo¹

El hecho de que ya a partir de la segunda mitad de los años Sesenta, y con virulencia creciente en las décadas posteriores, el propio Juan Goytisolo descalificara su obra narrativa y ensayística anterior a la ruptura epocal de *Señas de identidad* (1966) como inmadura, desigual y en ocasiones bochornosa por su rigidez ideológica, ha inevitablemente limitado los acercamientos críticos a la intensa docena de años que media entre su debut, *Juegos de manos* (1954), y el primer capítulo de la que *a posteriori* se bautizaría como «trilogía de Álvaro Men-diola» o, en fechas más recientes, «tríptico del mal»². A este desajuste ya notable hay que añadir, en términos generales, la reiterada y enfadosa repulsa de Goytisolo hacia un acercamiento filológico a sus escritos, un tipo de labor que todavía con ocasión de sus recientes *Obras completas* redujo, con miope suficiencia, a «señalar con corchetes las sustituciones, cortes y variantes a fin de saciar la voracidad de los eruditos, de sus posibles glosadores y exégetas»³. Aunque cabría

1 Según rememoraba Goytisolo, «Este es el español que esperábamos desde hacía tiempo» fue la frase entusiasta con la que Dionys Mascolo, de la editorial Gallimard, comentó su primer encuentro con el entonces jovencísimo escritor (*Coto vedado* [1985], Barcelona, Alianza, 1999, p. 310).

2 Juan Goytisolo, *Tríptico del mal*, Barcelona, El Aleph, 2004.

3 Juan Goytisolo, *Prólogo* a Ídem, *Obras completas. I. Novelas y ensayo (1954-1959)*, edición del autor al cuidado de Antoni Munné, Barcelona, Círculo

discutir hasta qué punto esta actitud ha sido determinante, me parece indudable que por lo menos ha contribuido a una situación actual bastante desoladora: de uno de los grandes prosistas de la literatura española del siglo XX, profusamente celebrado y glosado por la crítica internacional, solo están disponibles dos ediciones con preocupaciones ecdóticas, ambas, por así decirlo, *octroyées* (lo que en nada disminuye su enorme valor)⁴, mientras que para el resto de su producción habría que contentarse, al parecer, con las versiones *ne varientur* del propio Goytisolo, hechas con toda probabilidad a partir de impresos anteriores⁵, a menudo presurosas y en todo caso escasamente útiles para reconstruir una sólida historia textual de sus obras. Enfocando la mirada en el período que aquí nos interesa, es decir, hasta 1975 o inmediatamente posterior, la falta de textos críticos dificulta el estudio diacrónico de prosas que, en sus choques con el «toro de la censura» franquista⁶, sufrieron avatares de distinta entidad e importancia según los episodios y los períodos: desde las formas más burdas de supresiones, cortes o manipulaciones impuestas por los tristemente famosos «lectores» del régimen, hasta las autocensuras y negociaciones entre autores, editores y funcionarios que adquirieron una importancia notable sobre todo en la fase ‘aperturista’ del franquismo. Cabe destacar también que Goytisolo nunca manifestó especial interés por rescatar las versiones íntegras de sus obras publicadas en España hasta 1975, limitándose a señalar, en fechas recientes, los hallazgos de estudiosas que se han ocupado de los relativos expedientes administrativos, o algún que otro recuerdo personal de sus

de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 9-46 (p. 10).

- 4 Juan Goytisolo, *Don Julián*, edición de Linda Gould Levine, Madrid, Cátedra, 2004 (que llega hasta la revisión de la novela para Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg de 2001, apuntando sus variantes principales); Ídem, *Paisajes después de la batalla*, preliminares y estudio de crítica genética de Bénédicte Vauthier, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- 5 Es el caso de *Paisajes*, como demuestra Vauthier en la edición recién mencionada.
- 6 La metáfora es del propio Goytisolo, en *Los escritores españoles frente al toro de la censura*, reproducido en *El furgón de cola* [1967], Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 51-61.

desavenencias con los censores⁷; en el caso de *Fiestas*, como ha documentado Fernando Larraz, Goytisolo llegó incluso a reeditar la edición española de 1963, revisada por él pero con tachaduras censuradas, desechando así las correspondientes lecciones íntegras de la *princeps* argentina de 1958⁸. Asimismo, la mayoría de las variantes introducidas en las últimas revisiones de las *Obras completas* apunta más bien a preocupaciones estilísticas (retoques orientados hacia una mayor precisión y pulcritud lingüística, actualización de grafías, etc.) que a restauraciones con implicaciones ideológicas o morales. En definitiva, quien se acerca al tema de la recepción internacional de Goytisolo durante el largo «tiempo de silencio» de la dictadura, tiene que abordar una cantidad importante de datos y documentos que solo una amplia investigación en archivos y fondos, acompañada de ediciones críticas solventes, podría ayudar a sistematizar. Por estas razones, no pretendo ofrecer, en esta sede, un trabajo exhaustivo⁹, sino unas cuantas directrices investigativas sobre el ‘*corpus italiano*’ con vistas a calas más específicas. Además, por razones de espacio, tendré que destinar todas las observaciones traductológicas y la parte sobre la figura pública de Goytisolo, que había esbozado en ocasión del congreso de Bari, a otros ensayos.

Como confirman numerosas declaraciones del propio Goytisolo, la temprana proyección internacional de sus novelas tuvo una importancia capital para la evolución de su personalidad literaria, y por lo tanto es arduo disociarla de los reconocimientos, desencuentros y cambios de rumbo, dolorosos y exaltantes, que marca-

7 Cfr. Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. I, *cit.*, p. 35 y *passim*, y *Críticos de alquiler*, «El País», 22 de febrero de 2014.

8 Cfr. Fernando Larraz, *Letricidio español*, Somonte-Cenero, Ediciones Trea, 2014, pp. 241-242.

9 En particular, señalo que el análisis de la presencia de Goytisolo en la prensa periódica se ha realizado consultando los archivos digitalizados de tres importantes periódicos, el «Corriere della Sera» (Milán), «La Stampa» (Turín) y «L'Unità» (Roma), tratando de cubrir áreas político-culturales que van desde el centro moderado a la izquierda comunista institucional; a pesar de esto, naturalmente, los resultados siguen siendo muy parciales. No se tienen en cuenta, en particular, las colaboraciones de Goytisolo en «Il Giorno».

ron los primeros quince años de su vida de escritor. El episodio catalizador fue, como es sabido, la traducción al francés de *Juegos de manos*, publicada por Gallimard con colofón de 1956 pero disponible, según los recuerdos del autor, a partir de enero del año siguiente¹⁰. Es el resultado de unas circunstancias (una «verdadera confabulación del azar»¹¹) donde se entrecruzan numerosos episodios significativos, tanto en el plano personal (entre ellos, el comienzo de su relación Monique Lange, conocida en la editorial parisina) como en el progreso de la carrera literaria del autor, en el que me centraré aquí. Ante todo, la traducción de Maurice-Edgar Coindreau (experto de autores norteamericanos, pero también traductor de Valle-Inclán en el lejano 1927) consiguió, a juicio del novelista, una calidad literaria superior a la del toscó original¹²; en segundo lugar, había un aval implícito derivante del prestigio internacional de Coindreau, quien en los años siguientes firmó también algunos prefacios. La colaboración con Gallimard, fructífera y duradera en cuanto a traducciones, funcionó además en otro sentido, tal vez no muy ‘heroico’, a juzgar por los recuerdos de Goytisolo¹³, pero de notable importancia simbólica: el joven narrador, ya expatriado en París, se convirtió rápidamente en el referente de la editorial para la literatura española contemporánea (sumariamente, la de la disidencia interior y, con menor alcance, la del exilio), que fue promovida con el enérgico espíritu de solidaridad antifranquista que impregnaba en ese momento las relaciones culturales con España. El capital simbólico de esta relación laboral con Gallimard, que dio a Goytisolo una visibilidad impensable para sus coetáneos, resulta evidente, como veremos también en el caso italiano, leyendo los paratextos de la época; por ahora, me limito a poner como ejemplo la biografía en la contraportada de *Problemas de la novela* (1959): «Desde 1956 vi-

10 Cfr. Juan Goytisolo, *En los reinos de Taífa* [1986], Barcelona, Seix Barral, 1986², pp. 15-16.

11 Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. I, cit., p. 36.

12 Juan Goytisolo, *Coto vedado* [1985], Madrid, Alianza, 1999, p. 237. Sobre el encuentro con Coindreau, cfr. pp. 305 y ss.

13 Cfr. Juan Goytisolo, *En los reinos*, cit., pp. 105-107.

ve en París, desde donde, como articulista y como colaborador editorial, ha favorecido el creciente interés que el público y la crítica francesa manifiestan en los últimos años por la literatura española»¹⁴. Todos estos factores, unidos, claro está, a la intensidad de esa primera novela, contribuyeron al éxito instantáneo e inesperado de *Jeux de mains*, que sin embargo Goytisolo recordaría, unos treinta años después, con amargo desencanto:

La novedad que suponía una novela procedente de la España franquista después de quince años de silencio opaco provocó un inmediato y desmedido interés de la crítica, desde *L'Humanité* a *Le Figaro*. Los periódicos y semanarios de izquierda subrayaban, como es lógico, su índole rebelde e inconformista, mi implícita pero indudable hostilidad a los valores oficiales. Pese a sus grandes defectos, limitaciones e influencias, el libro respondía a una espera y fue acogido con entusiasmo abultado: ninguna de mis obras adultas, de *Señas de identidad* a acá, recibiría después ni mucho menos tal aprobación masiva, lo que indica a las claras las servidumbres e imponderables de esa pseudo crítica periodística, sujeta en París como en todas partes a una amalgama de prejuicios, modas, intereses y amiguismo que desvirtúa su función y la convierte en una feria de vanidades propicia a todos los éxtasis, a todos los ridículos¹⁵.

A partir del arraigo en el mercado editorial francés, destinado a durar en los años siguientes¹⁶, la narrativa de Goytisolo se difunde

14 En Juan Goytisolo, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

15 Juan Goytisolo, *En los reinos*, cit., pp. 15-16.

16 Seguirán, todos por Gallimard y con la traducción de Coindreau, *Deuil au paradis* (1959), *Fiestas* (1960), *Danses d'été* (1964; es *Fin de fiesta*) y *Pièces d'identité* (1968), a los que hay que añadir *Chronique d'une île* (tr. de Robert Marrast, con prefacio de Coindreau, 1961), *Pour vivre ici* (tr. de Bernard Lesfargues, 1962), *Terres de Nijar* seguido de *La Chanca* (tr. de Robert Marrast, 1964), *Don Julian* (tr. de Aline Schulman, con prefacio de José María Castellet, 1971) y *Juan sans terre* (tr. de Aline Schulman, 1977, el único en salir por otro editor, Éditions du Seuil; sobre la ruptura con Gallimard, cfr. Juan Goytisolo, *En los reinos*, cit., pp. 106-107).

en Europa con una fuerza notable, sobre todo si la comparamos con la repercusión, por lo general escasa y episódica, de sus compañeros de generación. Al inglés, por ejemplo, se traducen, con apreciable continuidad, *Juegos de manos* (*The Young Assassins*, tr. de John Rust, 1958), *Duelo en el paraíso* (*Children of Chaos*, tr. de Christine Brooke-Rose, 1958), *La isla* (*Sands of Torremolinos*, tr. de José Yglesias, 1962) y *Fin de fiesta* (*The Party's Over*, tr. de José Yglesias, 1966), hasta llegar, ciñéndonos al período que aquí nos interesa, a la trilogía formada por *Señas de identidad* (*Marks of Identity*, tr. de Gregory Rabassa, 1969), *Reivindicación del conde don Julián* (*Count Julian*, tr. de Helen R. Lane, 1974) y *Juan sin Tierra* (*Juan the Landless*, tr. de Helen R. Lane, 1977)¹⁷. Una presencia aún más fuerte se nota en Alemania, donde además los traductores suelen ser más regulares, empezando por Gerda von Uslar, quien antes de su fallecimiento en 1966 tradujo *Duelo en el paraíso* (*Trauer im Paradies*, 1958), *Juegos de manos* (*Die Falschspieler*, 1958), *Fiestas* (*Das Fest der anderen*, 1960) y *La isla* (*Sommer in Torremolinos*, 1963). Siguieron *La resaca* (*Strandgut*, 1965), traducida por Ana Maria Brock, y, dejando a un lado la obra ensayística, la trilogía de Álvaro Mendiola al cuidado de Joachim A. Frank, que salió más tardíamente y en este orden: *Rückforderung des Conde don Julián* (1976), *Identitätszeichen* (1978) y *Johann ohne Land* (1981). Para terminar este sumario recorrido europeo, por su peculiaridad es digna de mención la acogida en los países escandinavos: *Juegos de manos* se tradujo al sueco (*De unga mördarna*, 1959, tr. de Eva Alexanderson) y al noruego (*Unge mordere*, tr. de Karna Dannevig, 1960)¹⁸; *Duelo en el paraíso* al noruego (*Sorg i paradís*, tr. de Lise Houm, 1960) y al danés (*Sorg i Paradiset*, tr. de Kirsten Schottländer, 1961); en Suecia salieron también *La resaca* (*I bakvattnet*, tr. de Lorenz von Numers, 1963) y *La isla* (*Fly till en ö*, tr. de Åsa Styrman, 1964). A partir de este último

17 Saco esta lista, añadiéndole solo *The Party's Over*, de Douglas Edward La-Prade, *Juan Goytisolo*, en *Censorship. A World Encyclopedia*, volume 1-4, edited by Derek Jones, Londres-Nueva York, Routledge, 2001, pp. 976-977.

18 Nótese la dependencia de estos títulos («Los jóvenes/Jóvenes asesinos») de la traducción inglesa de 1958.

año, Goytisolo dejó de traducirse hasta 1988, cuando salió, al cuidado de Ulla Rossen, *Förbjudet område (Coto vedado)*. En definitiva, según José María Izquierdo, del que he sacado estos últimos datos sobre el panorama escandinavo, «En su vertiente como novelista [Goytisolo] se ve reducido a su etapa realista social, sin entrar en la del experimentalismo lingüístico y poético, probablemente la más interesante de su obra literaria»¹⁹.

2. Mejor que un reportaje: la joven narrativa disidente en Italia y la posición de Goytisolo

La difusión de la obra de Goytisolo en Italia resulta, a la luz de estos cuadros, anómala e incoherente. A simple vista, se nota una primera etapa (1959-1965) marcada por una vistosa presencia editorial, de la que registro a continuación la cronología, indicando entre corchetes, para una mejor orientación, la fecha de publicación original:

1959:

- *Lutto in Paradiso* [1955], tr. de Maria Giacobbe, Milán, Feltrinelli (colección *Narrativa*) (enero)²⁰.
- *Fiestas* [1958], tr. de Vittorio Bodini, Turín, Einaudi (colección *I coralli*) (abril)²¹.

19 José María Izquierdo, *La recepción de Juan Goytisolo en Suecia*, en *Homenaje a Inger Enkvist*, edición de Pedro de Felipe y Fernando López Serrano, Lund, Lund University-Centre for Languages and Literature-Spanish Studies, 2014, pp. 119-147 (p. 126).

20 La novela se publicó con esta interesante nota editorial: «Per questa traduzione di *Duelo en El Paraíso*, l'autore ha voluto rivedere e in parte modificare il testo del 1955. L'attuale edizione deve dunque essere considerata l'ultima e definitiva versione del romanzo». Debo aplazar a un artículo más específico el análisis de esta declaración; puedo adelantar, de todas formas, que la novela se acerca más a la primera edición de 1955 que a las posteriores revisiones publicadas en España, que omiten, por ejemplo, una larga secuencia (con lo cual, la italiana no fue la versión definitiva ni mucho menos).

21 Sobre esta traducción, la única de un autor contemporáneo realizada por Bodini, cfr. Nancy De Benedetto, *Vittorio Bodini ispanista e traduttore. Il rap-*

1960:

- *Giocchi di mani* [1954], tr. de Giuseppe Bellini, Milán, Lericci (colección *Narratori d'oggi*)²².
- *Il Sud* (relato breve), en *Narratori spagnoli del Novecento*, al cuidado de Giuseppe Bellini, Parma, Guanda, pp. 279-298 (colección «*La Fenice*» della narrativa).

1961:

- *La risacca* [1959], tr. de Maddalena Capasso, al cuidado de Dario Puccini, Milán, Feltrinelli (colección *Le Comete*).

1962:

- *Per vivere qui* [1960], tr. de Dario Puccini, Milán, Feltrinelli (colección *Universale Economica*). Primera traducción europea.
- *Artisti* (relato breve), en *Narratori spagnoli. La «nueva ola»*, al cuidado de Arrigo Repetto, con un ensayo de José María Castellet, Milán, Bompiani, pp. 35-62 (colección *I numeri*).

1964:

- *L'isola* [1961], tr. de Maddalena Raimondi Capasso, Turín, Einaudi (colección *I coralli*).

1965:

- «*Le terre di Níjar*» e «*La Chanca*» [1959 y 1962], tr. de Elena Clementelli, Milán, Feltrinelli (colección *I narratori*)²³.

porto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo, «Rassegna Iberistica», CVI, 2016, pp. 227-244.

22 *Juegos de manos* tiene el curioso récord de dos adaptaciones televisivas italianas, una de 1978 (*Giocchi di mano* de Renzo Tarquini, 1978; cfr. Carlo Palumbo, *Ma l'assassino c'è o non c'è?*, «Corriere della Sera», 28 de julio de 1978, p. 11) y la otra de 1980 (*Gioco di morte* de Massimo Felisatti, en dos capítulos; cfr. Anónimo, *Anche i sogni muoiono se ucidere è un gioco*, «L'Unità», 13 de septiembre de 1980, p. 12). Las dos son imposibles de encontrar, y tampoco puedo descartar que se trate de la misma producción con un cambio de título y director. Lo que sí me parece llamativo es el rescate de una vieja historia de violencia política y autodestrucción juvenil en la fase más negra de los Años de Plomo.

23 La publicación de las dos obras en un solo volumen parece seguir el mode-

Aquí se interrumpe la cadena de publicaciones, que, como veremos en el último apartado, se reanudará solo en 1977 con el *Don Julián* (1970) traducido por Gabriella Lapasini (Roma, Editori Riuniti, colección *I David*).

De entrada, se deduce que de Goytisolo se traduce mucho, aunque no todo: en efecto, quedan fuera, de su obra narrativa publicada hasta 1965, *El circo* (1957) y *Fin de fiesta* (1962). Para la primera de ellas, de la que, como puede verse en las líneas precedentes, tampoco constan otras traducciones europeas, aunque sí numerosas reimpresiones en España, es razonable conjeturar que mediara una temprana repulsa por parte del propio autor, quien décadas después llegó a excluir *El circo* de sus *Obras completas* con una autocritica inmisericorde²⁴. La falta de traducción de *Fin de fiesta*, que sí tiene versiones al francés y al inglés, es en cambio menos explicable: quizás, pero estamos en el campo de las puras hipótesis *a posteriori*, haya contado la proximidad (1962) de la traducción de *Para vivir aquí*, que también es una colección de relatos, y la decisión de publicar (1964) *La isla*, obra de 1961 que con *Fin de fiesta* comparte una serie de motivos y ambientes (crisis sentimental e ideológica de la pareja burguesa, escenarios del nuevo *boom* turístico, etc.), que es posible que se consideraran, además, menos relevantes (por peso político o gusto exótico) respecto a los sombríos cuadros neorrealistas de obras anteriores. El propio autor, por otra parte, detectaría cierto «agotamiento temático» que desvalorizaba *Fin de fiesta*²⁵.

lo de la edición francesa del año anterior. Señalo que en 1964 debieron de anticiparse algunos contenidos del libro en el tercer canal de radio de la RAI, bajo el título *Passeggiando per la Chanca*; cfr. «L'Unità», 15 de diciembre de 1964, p. 7.

24 «[E]l salto atrás a las páginas de *El circo* me abrumba con su irremediable mediocridad. ¿Cómo pude perpetrar, me digo, semejante bodrio, mal escrito, plagado de escenas convencionales y de pláticas tan tediosas como manidas? [...] *El circo* es un remedo de mis novelas anteriores, y sus frecuentes incorrecciones léxicas y sintácticas, metáforas alicortas y descripciones grises, la condenan irremisiblemente al panteón de la mala literatura» (Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. I, cit., p. 40).

25 Juan Goytisolo, *Prólogo* a Ídem, *Obras completas. II. Narrativa y relatos de viaje*

Dicho esto, el catálogo goytisoliano de estos seis años es imponente, y en él no es casual la predominancia, con cuatro títulos, de una editorial militante como Feltrinelli, que nació bajo el signo de las reivindicaciones antifascistas y se interesó enseguida por la situación española²⁶. Goytisoló se convirtió en muy poco tiempo en el autor español contemporáneo de mayor difusión en Italia, con el interés y el respaldo de prestigiosos hispanistas como Bellini, Puccini y Bodini. Era «Il giovane scrittore spagnolo di cui si parla oggi in Europa» (faja editorial para *Fiestas*), «il miglior romanziere della giovane generazione in Spagna» (aval de Hemingway en la contraportada de *La risacca*), «il più noto romanziere della Spagna d'oggi» e «il più notevole tra i giovani esponenti della nuova narrativa spagnola» (contraportada de *Per vivere qui*). A la altura de 1965, por otra parte, era el escritor español vivo más traducido internacionalmente, al mismo nivel que Lorca y cuarto después de Cervantes, Lope y Calderón (este dato, sacado de «La Estafeta Literaria», se mencionó en los preliminares de *Le terre di Níjar*).

Antes de pasar a examinar, a través de algunos paratextos, reseñas y artículos, cómo se moldeó esta voluminosa *persona* literaria de Goytisoló para el público italiano, conviene reconstruir la inédita (desgraciadamente, también en todas las décadas siguientes) efervescencia de la 'joven literatura española' en nuestro panorama nacional. Aunque Goytisoló fue el único autor de la 'generación del medio siglo' con una presencia realmente significativa, en el lustro que más nos interesa se produjo un incremento vistoso de traducciones de narradores, poetas y ensayistas poco adictos o abiertamente críticos con el régimen franquista (y no entro ahora en distinciones entre trayectorias literarias e ideológicas a veces

(1959-1965), edición del autor al cuidado de Antoni Munné, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 9-37 (p. 24)

26 Cfr. Carlo Feltrinelli, *The Future Is Unwritten*, en *Feltrinelli 1955-2005. Catalogo storico*, Milán, Feltrinelli, 2005, pp. II-VIII (p. II). Uno de los primeros títulos publicados por el editor, a los pocos meses del comienzo de sus actividades (1955), fue *Spagna clandestina (La fin de l'espoir)* de Juan Hermanos, obra testimonial sobre las fases del franquismo y la militancia política clandestina.

incluso divergentes). Es suficiente, creo, esta incompleta muestra cronológica²⁷ para captar en qué contexto cultural se produjo el éxito de Juan Goytisolo:

1959:

- Miguel Delibes, *Siesta con viento sud* [*Siestas con viento sur*, 1957], tr. de Giuseppe Bellini, Milán, Nuova Accademia, 1959.

1960:

- *Narratori spagnoli del Novecento*, al cuidado de Giuseppe Bellini, Parma, Guanda (colección «*La Fenice*» della narrativa).
- *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)*, al cuidado de Dario Puccini, Milán, Feltrinelli (colección *Antologia*)²⁸.
- Jesús Fernández Santos, *Cronaca di un'estate* [*Los bravos*, 1954], tr. de Rosa Rossi, Roma, Editori Riuniti (colección *I narratori del realismo*).

1961:

- Juan García Hortelano, *Nuove amicizie* [*Nuevas amistades*, 1959], tr. de Arrigo Repetto, Milán, Lerici (colección *Narratori d'oggi*).
- Luis Goytisolo, *I sobborghi* [*Las afueras*, 1958], tr. de Luisa Orioli, Turín, Einaudi (colección *I coralli*).
- Jesús López Pacheco, *Centrale elettrica* [*Central eléctrica*, 1958], tr. de Arrigo Repetto, Milán, Lerici (colección *Narratori d'oggi*).

27 Ante la imposibilidad de determinar, en muchos casos, el mes exacto de publicación, seguiré aquí un orden alfabético.

28 Para la historia editorial de esta antología, remito al estudio de Paola Laskaris en este mismo volumen. En 1962, también por Feltrinelli (colección *Poesia*), Puccini publicó una importante traducción de los poemas de Miguel Hernández. Señalo también, de paso, una iniciativa editorial, decididamente poco comercial, que atestigua el interés de Feltrinelli por la poesía de la Guerra Civil: en 1966 se publicó, en la colección *Reprint*, una edición facsímil del *Romancero general de la guerra de España* reunido por Emilio Prados (Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937).

- Armando López Salinas, *La miniera* [*La mina*, 1960], tr. de Arrigo Repetto, Milán, Lerici (colección *Narratori d'oggi*).
- Ana María Matute²⁹, *Festa al Nordovest* [*Fiesta al Noroeste*, 1953], tr. de Paolo Pignata, Turín, Einaudi (colección *I coralli*).

1962:

- *Narratori spagnoli. La «nueva ola»*, al cuidado de Arrigo Repetto, con un ensayo de José María Castellet, Milán, Bompiani (colección *I numeri*).
- *Spagna poesia oggi* [*Veinte años de poesía española (1939-1959)*, 1960], al cuidado de José María Castellet, Milán, Feltrinelli (colección *Le comete. Panorami*).
- José María Castellet, *L'ora del lettore. Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola* [*La hora del lector*, 1957], tr. de Raffaella Solmi, Turín, Einaudi.
- Antonio Ferrer, *I vinti* [*Los vencidos*, inédito en castellano hasta 1965], tr. de Emilia Mancuso, Milán, Feltrinelli (colección *Le comete*; primera edición mundial).
- Juan García Hortelano, *Temporale d'estate* [*Tormenta de verano*, 1962], tr. de Luisa Orioli, Turín, Einaudi (colección *I coralli*).

1963:

- «*Hablando en castellano*». *Poesía e critica spagnola d'oggi*, al cuidado de Giorgio Cerboni Baiardi y Giuseppe Paioni, Urbino, Argalia.
- José Agustín Goytisolo, *Prediche al vento e altre poesie* [*Salmos al viento*, 1958], tr. de Adele Faccio, prólogo de José María Castellet, Parma, Guanda.
- Rafael Sánchez Ferlosio, *Il Jarama* [*El Jarama*, 1955], tr. de Raffaella Solmi, Turín, Einaudi (colección *I coralli*).

1964:

- Carlos Barral, *Diciannove immagini della mia storia civile* [*Diecinueve figuras de mi historia civil*, 1961], tr. de Dario Puccini, Milán, Il Saggiatore.

29 De esta autora ya existía una traducción muy temprana de *Los Abel* (1948), al cuidado de Cesco Vian: *Infedele alla terra*, Milán, A. Martello, 1951 (colección *I grandi romanzi Martello*).

- Jesús Fernández Santos, *Tèsta rapata* [*Cabeza rapada*, 1958], tr. de Dario Puccini, Milán, Rizzoli (colección *Zodiaco*).
- Ana María Matute, *I bambini tonti* [*Los niños tontos*, 1956], tr. de Raimondo Del Balzo, Milán, Lerici (colección *I narratori*).

Como ya he observado acerca del panorama francés, la cultura española que interesaba en este período, para el entusiasmo de muchos y la inquietud de algunos³⁰, era prioritariamente la que, de forma más o menos explícita o politizada, pretendía contrastar la visión de la historia y de la vida cotidiana propagandadas por el sofocante régimen franquista. Una literatura nueva y joven (dos adjetivos que se repitieron hasta la saciedad)³¹, que, *volens volens*, se transformaba, por parte de los creadores, en necesaria aprehensión crítica de la realidad³² y, por parte del público, en fuente de infor-

30 Así, por ejemplo, un hispanista de gran peso como Oreste Macrì, quien en 1962 observaba, con resentimiento de esteta y preocupación de guardián del canon: «Mi resta da accennare al profluvio di versioni di giovani narratori: Ferlosio, Goytisolo, López Salinas, López Pacheco, Manuel Arce, Ana María Matute, ecc. Qui la moda e l'industria predominano sensibilmente sugli interessi propriamente letterari. A me dubitante l'amico Lerici tenta di spiegare che un editore deve rischiare dieci libri per azzeccarne uno che duri; d'accordo, ma di questo passo l'inflazione è sicura, cioè si va cancellando il confine tra valore poetico e derrata di consumo letterario» (cit. en Nancy De Benedetto, *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2012, pp. 27-28).

31 De allí ciertas exageraciones editoriales, en aras de una precoz institucionalización del fenómeno: el subtítulo que aparece en la tapa de *L'ora del lettore* de Castellet, por ejemplo, es un algo rimbombante *Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola*, frente al más adecuado *Note introduttive alla letteratura narrativa dei nostri giorni* de la portada. En el mismo año, la anónima contraportada de la antología *Spagna poesia oggi*, también al cuidado de Castellet, definía *La hora del lector* un «libretto acerbo e giovanile» (quizás por haberlo publicado Einaudi: la agresividad de Feltrinelli hacia la competencia era notoria), pero corroboraba que «educò una intera generazione di romanzieri nuovi [...], cambiò il gusto dei giovani, rinnovò violentemente l'aria stantia della Spagna letteraria».

32 Actitud que sintetizaba Goytisolo, a esas alturas ya muy crítico con las formas de mimesis del realismo social, en este memorable pasaje de *Los escrito-*

mación (o incluso de historiografía) alternativa. La síntesis más patente de este tipo de percepción se puede leer en la contraportada de la antología de Repetto *Narratori spagnoli. La «nueva ola»*:

Fernández Santos, Goytisolo, Gaité, Pacheco, Goytisolo-Gay [*sic*], Hortelano, Ferres, Salinas, Zuñiga [*sic*]: oggi, in Spagna, sono i giovani narratori della *nueva ola* – la nuova ondata – gli autentici iniziatori del rinnovamento di tutta una cultura, come gli *americani* di casa nostra, Vittorini, Pavese, negli anni trenta e quaranta. Non era mai accaduto nella storia della letteratura spagnola che scrittori di una stessa generazione si incamminassero insieme con un intento collettivo di lavoro comune. Le loro opere, quasi tutte proibite in Spagna, hanno una unità di intenzioni, una volontà di consapevolezza formale e di contenuto, una consistenza di propositi e di risultati su cui s'appunta da qualche anno – e a volte con inevitabili squilibri – l'attenzione dei critici e degli editori d'Europa e d'America. Descrivendo i postumi della guerra civile o le devastazioni dei sentimenti durante la disperata festa d'un gruppo di piccoli impiegati, una corrida vista dall'esterno dell'arena o l'infuocato viaggio lungo un mare di desolazione, l'attesa dell'alba o un sinistro spaccato della burocrazia, da tutti questi scrittori traspare uno sforzo per domare il proprio tumulto interno e il proprio strazio che dà alle loro opere una bellezza fiera e segreta. E dall'insieme di questi destini quotidiani esce un panorama di abbagliante tensione tragica.

Tutti questi scrittori, a volte già famosi, sono qui riuniti per la prima volta organicamente, come richiede il loro

res españoles frente al toro de la censura: «En una sociedad en la que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad. Desde que se levanta hasta que se acuesta, el intelectual español cree vivir un sueño. Alrededor de él todo contribuye a desarraigarle del tiempo en que vive y acaba por sentirse habitante de otro planeta, caído allí por equivocación. Este desarraigo provoca un vacío que es preciso colmar, que cada uno colma a su manera. Para los escritores españoles la realidad es nuestra única evasión» (*El furgón de cola*, cit., pp. 59-60).

stesso deliberato impegno di testimonianza e di commissione realista.

El salto interpretativo que establece un nexo entre estas narraciones y la información pura es el que dio un anónimo reseñador del «Corriere della Sera», tras plagiar descaradamente la presentación recién citada: «[estos escritores] ci dicono di più sulla Spagna d'oggi di molte inchieste o *reportages*»³³. Una perspectiva que, como veremos más adelante, puede convertirse en un arma de doble filo.

De aquella ficha de *Narratori spagnoli*. La «nueva ola» me interesa destacar dos conceptos más que recurren en los paratextos y en la prensa de la época. El primero es que estos jóvenes narradores son al mismo tiempo *otros* (hasta el exotismo, a veces) y *nuestros*, gracias a una estrecha relación ideal con el realismo italiano (literario y cinematográfico) de los años Treinta a Cincuenta, que en efecto, a la luz de numerosos testimonios, fue un elemento consistente de su educación sentimental y política, ante el páramo de la cultura de la posguerra española³⁴. Por su parte, Goytisolo siempre reconoció explícitamente sus deudas con la narrativa de autores como Pavese, Vittorini, Carlo Levi y Moravia, que les «brindaba [a los españoles] [...] una provechosa lección de estrategia frente a los obstáculos que se oponían a su expresión, esto es, a la censura fascista»³⁵. Con ocasión de las *Obras completas*, destacó cómo el modelo narrativo de *Fin de fiesta* era afín a la obra de Pavese³⁶, mientras

33 Anónimo, *Nuovi narratori spagnoli*, «Corriere della Sera», 31 de marzo-1 de abril de 1962, p. 2.

34 Y para algunos, fue un influjo destinado a durar durante todo el franquismo, a juzgar por los recuerdos de un narrador extraordinario como Rafael Chirbes, nacido en 1949 y continuador, en buena medida, de esta idea de realismo social: en su caso, antes el cine neorrealista, entre Cincuenta y Sesenta, y luego, ya en los Setenta, narradores como Silone, Pavese, Vittorini, Moravia y Pasolini; cfr. Fernando del Val, *Biocronología de Rafael Chirbes*, «Turria», CXII, 2015, pp. 280-305.

35 Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. I, cit., p. 17.

36 Cfr. Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. II, cit., p. 21.

que *La Chanca* fue influida por Carlo Levi y, sobre todo, Elio Vittorini, esta vez de forma directa: «cuando leyó el texto castellano de *Campos de Níjar*, me sugirió la idea de prolongarlo con una leve trama narrativa y, a la luz de su experiencia en *El Simplón guiña un ojo al Fréjus*, escribí el documento novelado de *La Chanca*, cuya edición española le dediqué *post mortem*»³⁷.

Asimismo, la solapa de *L'isola* mencionaba un «richiamo “pavesiano” [...] particolarmente sensibile» y, tres años antes, la contraportada-entrevista de *La risacca* había establecido otra afinidad, en este caso mucho más actual, con *Ragazzi di vita* de Pasolini (1955), aunque Goytisolo confesara en esa misma sede que en el momento en que escribió su novela desconocía la obra del escandaloso autor italiano. La idea de un Goytisolo ‘pasoliniano’ repercutió en las elecciones traductivas de Maddalena Capasso, suscitando las críticas de Bodini³⁸, y previsiblemente reverberó como reclamo en la prensa³⁹.

El segundo elemento de la contraportada de *Narratori spagnoli. La «nueva ola»* que merece la pena subrayar es la referencia al carácter ‘prohibido’ de esta literatura. En efecto, se nota que en muchos paratextos se destacan las vejaciones censorias y policiales a las que estaban sometidos los escritores antifranquistas. Más allá de las posibles modas o estrategias editoriales, que como hemos visto Macri miraba con recelo, contribuir a la difusión fuera de España de estos autores disidentes fue un gesto concreto de solidaridad política y humana que forzó, en efecto, el telón de acero franquista⁴⁰. En la introducción a su antología, por ejemplo, Repetto celebraba con estas palabras vibrantes la tenaz resistencia político-cultural de los intelectuales antifascistas:

37 Juan Goytisolo, *En los reinos*, cit., p. 93.

38 Cfr. Nancy De Benedetto, *Vittorio Bodini*, cit., pp. 239-248.

39 Cfr. Roberta Cesana, «*Le Comete*» Feltrinelli (1959-1967). *Il paratesto in «una collana come rivista di letteratura internazionale»*, en *Testi, forme e usi del libro*, edición de Lodovica Braidia y Alberto Cadioli, Milán, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 219-244 (pp. 234-235).

40 No puedo profundizar aquí la cuestión capital de cómo la presencia en el extranjero modificaba, para en bien y para mal, el estatus de los intelectua-

È vero che gli scrittori della *nueva ola* sono quasi tutti autori *proibiti*, ma *proibiti in Spagna*, ossia in un paese dove vivere, vivere semplicemente -mangiare, lavorare, respirare-, è già una condizione difficile da ottenere per molti milioni di persone. Denunciarla, quindi, una siffatta situazione, o soltanto descriverla come la si vede -tetra, monotona, avvilita-, diventa pericoloso, perché, non appena i censori hanno bollato un autore con il marchio di *proibito*, i gazzettieri del regime s'affrettano a coprirlo d'insulti (e traditore, spia, rosso, invertito, sono gli epiteti più ricorrenti), i poliziotti della *secreta* ad accumulare prove contro di lui (uno zio ex-combattente repubblicano, matrimonio civile, viaggio all'estero, amici stranieri, ecc.); e lo scrittore, prima o poi, finirà all'indice o incriminato.

Nei racconti di questa breve antologia, gli autori non hanno però rinunciato a scrivere *cose proibite* -*proibite in Spagna*, non hanno esitato a confessarci alcuni mali del loro paese, a confidarci quanto siano grandi il loro dolore, il loro amore e la loro speranza. Per noi che godiamo di maggiori libertà, mi sembra che il minimo che si possa fare sia proprio quello di *non fare scandalo*: qualsiasi clamore è destinato a perdersi nel deserto, un grido più interiore e segreto, invece, a mutarsi in un atto di consapevole solidarietà⁴¹.

Las referencias paratextuales a la característica de autor represaliado u obra censurada se repitieron una y otra vez: la contraportada de *La risacca* señalaba que el libro había sido «Proibito dalla censura spagnola»; lo mismo hizo la de *Per vivere qui* (en su primera traducción mundial) que añadía además una alusión al exilio del autor («Scritti quasi tutti a Parigi, i racconti che qui presentiamo furono proibiti dalla censura spagnola») y una breve nota de Goytisolo, que terminaba así: «L'uscita del libro in Spagna fu impedita da circostanze indipendenti dalla volontà dell'autore, il

les ante los aparatos del régimen; sobre el impacto de las traducciones de Goytisolo, por ejemplo, cfr. Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 241 y 259-260.

41 Arrigo Repetto, *Introduzione a Narratori spagnoli. La «nueva ola»*, cit., pp. 5-8 (pp. 7-8).

quale fu pertanto costretto ad accettare – come ormai è tradizione – asilo editoriale in Sud America»⁴². Ni que decir tiene que algunos paratextos (contraportada de *Per vivere qui*, ficha interna de *Le terre di Níjar*) aluden al famoso episodio de la agresión neofascista durante la presentación milanesa de *La risacca*, ocurrido el 18 de febrero de 1961 con la orquestación de las autoridades franquistas en Italia⁴³.

Pueden añadirse unos datos más, relativos a otros autores: cuando se publicó *I sobborghi* de Luis Goytisolo (1961), Einaudi la difundió con una faja que rezaba «Il romanzo dello scrittore imprigionato da Franco», mientras que la publicidad en los periódicos anunciaba «Un quadro della società spagnola d'oggi nel romanzo del giovane imprigionato dalla polizia di Franco e liberato in seguito alle proteste di personalità di tutto il mondo», con referencia a la sonada detención del joven novelista (febrero de 1960) de la que se había puntualmente ocupado la prensa⁴⁴. En la biografía de Antonio Ferrer en la contraportada de la primera edición mundial de *Los vencidos* (1962), impublicable en España, se destacaba el «durissimo tirocinio di fame e di mestieri oscuri» del autor, para terminar, validando así su identidad de escritor-testigo, con este detalle familiar: «Un cugino di sua moglie Lola è detenuto politico: “tra la prima condanna, in tempo di guerra (5 anni), e la seconda, del dopoguerra (trent’anni, che sta scontando),

42 En cuanto a *Para vivir aquí*, las afirmaciones recién recordadas son cuanto menos imprecisas: debido a sus contenidos explícitos, la colección ni se sometió a censura, y se publicó directamente en Buenos Aires (cfr. Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. II, cit., p. 13).

43 Cfr. por ejemplo Anónimo, *Consegnato ai franchisti il documentario rubato dai teppisti fascisti a Milano*, «L'Unità», 4 de marzo de 1961, p. 2, Anónimo, *Gli incidenti di sabato grasso al Teatrino del Corso*, «Corriere della Sera», 6-7 de marzo de 1961, p. 2, y Michele Tito, *La gazzarra fascista davanti alla tv romana allarmante episodio dello squadrismo che rinasce*, «La Stampa», 17 de marzo de 1961, p. 9. Goytisolo reconstruyó el episodio y la consiguiente campaña difamatoria montada en España en *En los reinos*, cit., pp. 47-53.

44 Anónimo, *Arrestato a Barcellona un giovane scrittore spagnolo*, «Corriere della Sera», 10 de febrero de 1960, p. 10; Anónimo, *Scarcerato a Madrid un gruppo di intellettuali*, «Corriere della Sera», 31 de mayo de 1960, p. 3.

da che è finita la guerra civile è stato fuori di galera sì e no qualche mese. Ha quarantadue anni: ma più di ventidue li ha passati dentro...” “In tutto quel che ho scritto qui, non c’è una sola parola che mi sia inventato...”⁴⁵.

Es fácil entender, a la luz de estos testimonios, cómo la arribada de Juan Goytisolo al ambiente cultural italiano vino cargada, desde el principio, de expectativas políticas y éticas muy intensas, que aumentaron cuando la temprana publicación de *Lutto in Paradiso* y *Fiestas* lo colocó virtualmente a la cabeza de la «nueva ola». En esta reseña de *Lutto*, por ejemplo, Alberico Sala del «Corriere della Sera» manifestaba, más allá de unos reparos menores sobre la calidad literaria de la novela, la esperanza en una llegada casi mesiánica de la nueva literatura, con el importante aval previo de la industria editorial francesa⁴⁶:

45 Para rematar este cuadro sombrío, merece la pena reproducir unos párrafos de la nota del autor a la primera edición española de la novela (Madrid, Gadir, 2005, p. 11): «La presente versión [...] es la única que considero válida. Quizás, tanto esta como las anteriores versiones (comenzando por la italiana *I vinti*, gloriosamente traducida por Emilia Mancuso) provengan del original prohibido por la censura el año 60. Pero dadas las simplificaciones que he hallado en algunos textos, ni siquiera de esto estoy completamente seguro. Sobre todo conviene señalar que los manuscritos que se presentaban a la censura habían sido antes autocensurados. Lo comprenderá cualquiera que conozca, aunque solo sea por referencias históricas, la España de los sesenta. Había palabras que no se podían escribir, ni pronunciar, en aquella ominosa época. [...] Además, ni remotamente pude corregir nunca pruebas de imprenta, o hacer corrección o cambio alguno. Vivía yo en España cuando aparecieron las primeras traducciones (italiana, francesa, holandesa, etc., etc.) así como cuando se publicó la versión castellana en París en 1965. Recuperar y enviar por correo un manuscrito no dejaba de ser arriesgado. Incluso, después, cuando residía yo fuera de España, quise conservar siempre el pasaporte español, para poder entrar en mi país, y salir de él».

46 Significativamente, también el trabajo editorial de Goytisolo se menciona en varios paratextos italianos: así ocurre en *Narratori spagnoli del Novecento*, cit., p. 280, en *Narratori spagnoli. La «nueva ola»*, cit., p. 65, e incluso, por inercia, en *Don Julián* (1977), cit., p. 7, cuando Goytisolo había dejado Gallimard desde hacía años.

Il lungo racconto ha tutte le caratteristiche, le felicità, i saliti, delle opere irripetibili, nutrite da una stagione unica. Non gli sarebbe nociuta una maggiore compattezza. [...] [È] evidente un «tempo spagnolo» nella letteratura contemporanea. A Parigi, l'editore Gallimard ha lanciato una collezione di questi scrittori: accanto ai nomi già ricordati, appariranno quelli di Sanchez [*sic*] Ferlosio, Delibes, Anna Maria, [*sic*] Matute. Anche da noi le traduzioni non potranno mancare: e crescerà -contro le propagande- una immagine quasi inattesa della Spagna⁴⁷.

Cabe añadir que, en el campo de la recepción del realismo crítico español en la prensa, no todas las reacciones fueron igual de entusiastas, sobre todo a largo plazo. Se infieren, básicamente, tres tipos de reparos. El primero deriva del fundamental desconocimiento de la narrativa española de posguerra, causado también por la paupérrima proyección cultural del régimen, con lo cual en muchos casos faltaban herramientas interpretativas y referentes que fueran más allá de Baroja, en el mejor de los casos⁴⁸. Ante la

47 Alberico Sala, *Le colpe dei padri e l'infelicità dei figli. I romanzi di Juan Goytisolo e di Michel del Castillo hanno creato a Parigi dei veri «casi»*, «Corriere della Sera», 13-14 de marzo de 1959, p. 3. La otra novela sobre la que trata el periodista es *Tanguy, storia d'una infanzia* [*Tanguy: histoire d'un enfant d'aujourd'hui*, 1957], Milán, Mondadori, 1958, del escritor hispano-francés Michel del Castillo.

48 En contra de cualquier idea posterior de canon, Cela resulta semidesconocido: la temprana traducción del *Pascual Duarte* a cargo de Salvatore Battaglia (*La famiglia di Pascual Duarte*, Roma, F Perrella, 1944) la reeditó Einaudi solo en 1960, y en una reseña de ese año parecía casi supeditado, significativamente, a Goytisolo: «Che dire della narrativa [spagnola]? Abbiamo letto due libri di Juan Goytisolo, *Lutto in paradiso* e *Fiestas*, ora abbiamo sotto mano *La famiglia di Pascual Duarte* di Camilo José Cela, considerato uno dei capofila (è difficile, a distanza, vedere chiaro in certe attribuzioni)» (Giuliano Gramigna, *Ecco cinque storie (un po' vere e un po' inventate)*, «Corriere della Sera», 9-10 de noviembre de 1960, p. 5). Tampoco *La colmena*, traducida por Sergio Ponzanelli (Milán, Aldo Martello, 1955; se reeditó después del Nobel, en 1990, con el título *L'alveare*, también por Einaudi), aparece como obra de referencia. Algo parecido ocurre con *Nada* de Laforet: la primera

modernidad literaria de los jóvenes realistas, podía surgir un deseo de anacrónica fuga hacia atrás, como en esta exotizante revalorización de un (muy impreciso) casticismo literario:

[...] gli scrittori dai quaranta in giù, generosamente rappresentati, danno l'impressione di essere meno nuovi dei vecchi. Abili, intelligenti, bravi nel portare avanti un racconto: nessuno dà prova di quello scatto, di quella zampata che rivelano il narratore di razza. [Prosigue comparando el relato de Clarín, primer autor de la antología, con Goytisolo, antepenúltimo:] [*Il Sud*] sembra un racconto scritto da un maestro. Tutto torna, fila, si allaccia, senza una grinza. Con tanta bravura, tuttavia, quando siamo alla fine, ci stringiamo nelle spalle: preferiamo la onesta semplicità di Clarín. Agli abili, sapienti, premiatissimi giovani, che oramai hanno a Parigi il loro mercato, anteponiamo i rudi, spesso sgradevoli nonni, di forte temperamento e di ingegno autentico⁴⁹.

Aquí parece que Goytisolo, como cabeza de puente, paga paradójicamente los esfuerzos (de distinta entidad e intensidad, pero sin duda comunes a su generación) por renovar la prosa literaria a través de la educación (sentimental y en buena medida improvisada) que brindaban los autores extranjeros, principalmente franceses, norteamericanos e italianos.

El segundo tipo de críticas, aparentemente distinto pero muy parecido en las conclusiones, empieza a notarse cuando Goytisolo, ahora promocionado paratextualmente como burgués crítico⁵⁰, se aleja de los ambientes lumpen de *Fiestas* y *La risacca* para

traducción de Amedeo Finamore (*Voragine*, Roma, Ed. Faro, 1948) había desaparecido del mercado, mientras que la nueva versión de Angela Bianchini, titulada *Nada*, llegó solo en 1967, de nuevo por Einaudi.

49 Giorgio Zampa, *La «psico-zoologia» come forma letteraria*, «Corriere della Sera», 25 de febrero de 1961, p. 3 (acerca de *Narratori spagnoli del Novecento*, cit., antología que sigue un orden cronológico; el resto del artículo se ocupa del escritor guatemalteco Arévalo Martínez).

50 En la contraportada de *Per vivere qui*, la colección de relatos se presenta bajo el membrete «la coscienza di un giovane borghese», que la nota siguen-

dedicarse con más atención a la clase media adinerada y cínica, a los matrimonios en crisis, a las playas invadidas por los turistas extranjeros, etc. Más allá del valor individual de estas obras, que como hemos visto el propio Goytisolo puso en tela de juicio, sería injusto discutir la coherencia de su proyecto literario, que iba reflejando con cierta precisión sociológica una innegable fase de cambio. Sin embargo, esta España de la normalización económica y del primer aperturismo corría el riesgo de parecerle al lector italiano demasiado *cercana*, y tal vez poco *política*:

Siamo stati fra i primi a segnalare la comparsa, sulle ribalte letterarie parigine, dello spagnolo Juan Goytisolo, il più noto dei fratelli scrittori (che poi conoscemmo a Milano, in un tumultuoso pomeriggio). Einaudi gli pubblica, ora, *Isola [sic]*. Dovrebbe essere un rapporto su quel che pensano i borghesi, giovani ed aggiornati, sulle spiagge alla moda spagnole, «in un modo che sta per finire». L'ho aperto con curiosità; e l'ho chiuso, alla fine, indispettito, per la sua genericità, la mancanza di riferimenti precisi. Certo, anche in Spagna, su certe cose, si parlerà come nei libri della Sagan⁵¹, e ci sarà gente che preme l'acceleratore col piede nudo, ma sentenze («ogni paese ha il governo che si me-

te de Goytisolo amplía y precisa: «I racconti che formano il presente volume potrebbero riunirsi anche sotto il titolo *Incontro con la realtà*, oppure *Itinerario di una coscienza*. La loro azione si situa in diversi luoghi di Spagna tra gli anni 1952 e 1957, e hanno tutti come denominatore comune la scoperta di certe realtà che la prudente borghesia preferisce tener celate ai propri figli e, al tempo stesso, l'effetto che tale scoperta provoca nella coscienza - dapprima sopita, poi a poco a poco sempre più lucida- di uno di questi». Volverán a encontrarse tonos similares en la contraportada de *L'isola*: «Ma cosa pensano, in Spagna, i borghesi? I borghesi giovani, moderni, aggiornati, quelli che sanno bene di vivere in un mondo che sta per finire e frequentano, intanto, le spiagge alla moda?».

- 51 Alude sobre todo, evidentemente, a *Bonjour Tristesse* (1954), traducido enseguida al italiano; en 1958 había salido la adaptación a la gran pantalla de Otto Preminger. Es interesante observar, de paso, que Goytisolo había escrito *La isla* pensando en un posterior guión cinematográfico: cfr. Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. II, cit., pp. 11 y 17-21.

rita») e accenni di sfuggita («si raccontavano barzellette contro il regime»), non bastano a restituire l'atmosfera spagnola, che anche i turisti ferragostani ormai conoscono. Goytisolo vuole confidarci che anche in Spagna regna l'alienazione. Preferiamo fissare la inquietante realtà contenuta in *Spagna in ginocchio* di Maria Adele Teodori, scritto nella calda estate del '63⁵².

El tercer tipo de crítica al realismo comprometido lo avanzó, hacia la mitad de los Sesenta, el hispanista católico Carlo Bo, traductor y crítico de gran visibilidad, en dos intervenciones que, al lado de aseveraciones de muy escasa lucidez, manifiestan cierta conciencia de un *impasse* estético general, que iba aquejando, desde otras perspectivas, al propio Goytisolo.

El primer artículo data de febrero de 1964, y parte de una crítica a una afirmación reciente de Robbe-Grillet («El escritor no tiene por qué ser necesariamente un cerebro político»), reivindicando cómo, sin sacrificar su autonomía a una determinada línea ideológica, el auténtico artista sí puede ocuparse con eficacia de temas políticos. En el extremo contrario, refiere Bo, encontramos la rígida posición de Goytisolo:

Ma se sbagliano i Robbe-Grillet e gli altri fedeli dell'impegno esclusivo verso l'arte (è curioso come ci siano arrivati critici di estrazione marxista o editori di scritti impegnati, impegnati fino alla lotta politica), che cosa dire di chi si ostina a suggerire termini grossolani di confusione

52 Alberico Sala, *Don Abbondio e il suo diario*, «Corriere della Sera», 18-19 de marzo de 1964, p. 5. El libro de Maria Adele Teodori al que alude Sala (*Spagna in ginocchio*, Milán, Edizioni di Comunità, 1963) es un reportaje sobre cuestiones candentes como el caso Grimau, la censura, las protestas estudiantiles, los tecnócratas del Opus, etc. Es evidente, a posteriori, la tergiversación metodológica en comparar un *instant book* periodístico con una novela vieja de tres años. Además, paradójicamente, *La isla* fue «posiblemente la primera novela casi imposible» del autor y, después del violento rechazo de los censores eclesiásticos, tuvo que publicarse en México (cfr. Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 259-260).

ideologica? Penso allo scrittore spagnolo Juan Goytisolo che in un recente numero dell'«Express» ha creduto di dover far presente a Robbe-Grillet che finché nella Spagna franchista e nell'Unione Sovietica ci saranno dei regimi politici troppo forti nei riguardi dell'arte, la letteratura di quei Paesi dovrà per forza cedere alla suggestione politica. È fin troppo facile controbattere la difesa di Goytisolo, il quale parla in nome di un curioso realismo spagnolo; ci sono cento modi di reagire all'imposizione politica; prima di tutto, facendo della buona letteratura o della letteratura *tout-court*. Che, per esempio, non ci sia più stata letteratura degna di qualche considerazione, la colpa è, sì, in parte di Stalin o di Franco ma in parte è stata anche degli scrittori che non hanno più avuto fiducia nel loro lavoro. Uno scrittore ha un registro molto ricco di suggestioni e di riduzioni per sfuggire a qualsiasi censura, ma a patto che prima ci sia stata una scelta.

Goytisolo dice anche un'altra cosa: quando la pressione politica tocca dei livelli alti, l'evasione è impossibile e si è costretti a mettere sulla carta quella che è la materia inevitabile del momento. Qui però entriamo in un altro discorso e l'unico riferimento possibile è quello con la letteratura in tempo di guerra. L'impegno deve passare avanti a tutto, ma è un impegno -se possiamo usare questo termine tecnico- a responsabilità limitata, in quanto la letteratura deve servire una causa precisa⁵³.

Sorprenden negativamente, en la misma frase, la infravaloración antihistórica de la represión totalitaria (como si los intelectuales de un pueblo masacrado y constantemente vigilado fueran responsables de la «pérdida de confianza» en su trabajo) y la descalificación completa de la literatura que había ido saliendo, mayoritariamente en los Cincuenta y Sesenta, de la España franquista, liquidada de un brochazo como «indigna de cualquier consideración».

53 Carlo Bo, *Lo scrittore e la politica*, «Corriere della Sera», 23 de febrero de 1964, p. 9.

La segunda intervención de Bo que nos interesa, un balance general de las letras españolas contemporáneas, se publica a finales de 1967⁵⁴. El arranque del artículo, después de un lustro en que se habían publicado, por mencionar unos títulos, *Tiempo de silencio* (1962), *Señas de identidad* (1966) y *Volverás a Región* (1967), es memorable en su miopía, típica de esa visión fosilizada del canon español ya señalada arriba: «C'è qualcosa di nuovo, di veramente nuovo nella letteratura spagnola? Non direi, le novità sono pochissime e nessuna presenta caratteri tali da consentire un richiamo preciso alla stagione dei poeti e dei saggisti che, *grosso modo*, si è chiusa con la guerra civile. [...] Se si fa eccezione per Miguel Hernandez [*sic*] e José Camilo [*sic*] Cela, l'immediato dopoguerra non ci ha dato nulla di veramente notevole». Procediendo con su historia de brocha gorda, Bo sostenía que la novela de los Cincuenta, influida por la «moda dell'americanismo», había sido al fin y al cabo un «parziale fallimento»:

Fra i narratori che allora presero l'iniziativa per portare la letteratura spagnola verso nuove suggestioni si distinsero Rafael Sanchez Jerlosio [*sic*] -di gran lunga il più dotato e anche quello maggiormente soccorso da autentiche ragioni critiche- e Juan Goytisolo. Questi scrittori avrebbero dovuto -questo almeno era nelle loro intenzioni- ristabilire il contatto con la tradizione realista di Baroja e dare alla Spagna i primi testi di un romanzo moderno, tale insomma da poter reggere l'accostamento con quanto era stato fatto fino allora in Europa e in America. Purtroppo la fusione fra coscienza nuova della realtà spagnola e il giuoco dell'invenzione moderna non è stata portata avanti con il rigore necessario. Di qui la sensazione che non si potesse ancora affondare il coltello nella carne della nuova Spagna e che ci fosse un tantino di impaccio nell'innestare su un tronco tradizionale delle tecniche troppo diverse.

In sostanza, il grande narratore che tutti si aspettavano non è nato e neppure si è avuta una scuola che -bene o male-

54 Carlo Bo, *Gli spagnoli*, «Corriere della Sera», 28 de diciembre de 1967, p. 11.

apprise un periodo di esperimenti validi, efficaci e non casuali. A giudicare dai risultati, si direbbe che abbia avuto la meglio la tendenza all'abilità, la ricerca per la ricerca, per cui la nuova narrativa si è limitata a ripetere con leggere correzioni quanto si stava facendo fuori.

Ante semejante cúmulo de vaguedades, tergiversaciones (como referente, Baroja podía valer como mucho para el primer Cela), gusto por el encasillamiento (la falta, circunstancial o deliberada, de una 'escuela' favoreció precisamente la originalidad de las propuestas literarias, con todos los defectos individuales del caso) y pura desinformación, se agradece a toro pasado el impulso dinamizador de la industria cultural más ideologizada y de las modas literarias, por muy superficiales y efímeras que pudieran ser. En efecto, por lo que se refiere a la presencia editorial de Goytisolo, la mitad de los Sesenta marca, como ya he apuntado, un punto de inflexión destinado a interrumpirse episódicamente en 1977 para luego proseguir hasta la década del 2000.

3. Telón de boca (temporal): desaparición y repariciones editoriales de Goytisolo

Como hemos visto en el pasaje de *En los reinos de taifa* reproducido en el primer apartado, Goytisolo lamentó en incontables ocasiones el desinterés, la incompreensión o el completo rechazo por parte de numerosos editores, críticos y lectores ante su cambio de rumbo en la segunda mitad de los Sesenta, que cuajó en una magnífica novela de transición como *Señas de identidad* (México, D.F., Joaquín Mortiz, 1966, y profundamente revisada en 1969) antes de adentrarse definitivamente en el laberinto intertextual de *Reivindicación del conde don Julián*, publicada por el mismo editor en 1970. Es a partir de esta etapa, por otra parte, cuando Goytisolo va forjando, afilando las armas de una polémica mitografía personal, la nueva (auto)canonización que garantizará su vigencia, mal que bien, en la literatura internacional hasta el día de hoy. Hubo nuevos aliados (amigos narradores y ensayistas, como Severo Sarduy, Carlos Fuentes y Susan Sontag) y legiones de hispanistas en-

tusiastas (a veces hasta la complacencia hagiográfica), mientras que los errores del pasado, como las concesiones a la angosta poética del realismo social, o al aún más limitante mundillo cultural marxista, se purgaron metaliterariamente entre las páginas, a veces memorables hasta en su autorreferencialidad, de su nueva narrativa, como en un auto da fe personal.

Reconstruir las huellas del *antiguo* Goytisolo sirve también para validar o discutir un macrorrelato autobiográfico tan vinculante como el de *Coto vedado* y *En los reinos de Taífa*, que inevitablemente presenta omisiones o pasajes lagunosos. Para el caso italiano, el misterio que de momento queda sin resolver es la falta de una traducción de *Señas de identidad*. En una entrevista de 2008, Goytisolo volvió a recordar, esta vez refiriéndose explícitamente a Italia, el enrarecimiento de sus publicaciones después de 1965:

Si uno acepta ser un escritor de moda ya sabe a lo que se arriesga, pues antes o después pasará de moda. De esto tuve una experiencia directa en Italia entre los años 1958-59 y 1965. Entonces era yo el escritor español de izquierdas de moda, pero en cuanto empecé a escribir cosas que no se correspondían con aquella imagen que se habían creado de mí, de inmediato dejaron de traducirme⁵⁵.

Es una afirmación tajante que sin embargo, a fin de cuentas, explica poco o nada. De entrada, el *Don Julián* sí se tradujo, aunque bastante tarde, siete años después de la publicación original: tampoco fueron inmediatas, dicho de paso, las versiones inglesa (1974) y alemana (1976), a diferencia de la francesa (1971). Pero, sobre todo, ¿en qué sentido Goytisolo había dejado de corresponder a una imagen que los demás se habían creado de él? Aquí hay que dar un paso atrás y volver a un interesante paratexto que nunca he visto mencionado en la bibliografía crítica sobre el autor, o sea la ficha interna de «*Le terre di Níjar*» e «*La Chanca*»

55 Eduardo Castro, *Juan Goytisolo. «Todo arte brota de la contradicción. Si se tiene todo claro, no se escribe»*, «Mercurio», CV, 2008, pp. 11-12 (p. 11). Agradezco a Beatrice Serra el envío de este artículo.

(1965), bastante larga y con toda probabilidad, a juzgar por estructura y estilo, redactada por Valerio Riva, histórico responsable de la narrativa extranjera para Feltrinelli⁵⁶. Después de la usual presentación del autor, donde se recuerdan sus obras ya traducidas por la editorial milanese, se anticipa una inminente novedad:

I suoi libri, da noi, sono sempre stati un successo. Eppure Goytisolo non è uno scrittore «divertente», nel senso che svara ogni volta dall'uno all'altro argomento, che mette in scena ogni volta una commedia nuova; come tutti i veri, grandi scrittori, è *monotono*, nel significato esatto della parola: scrive e riscrive sempre lo stesso libro, ripercorre gli stessi temi; magari appena cambiando nome, riporta sempre in scena gli stessi personaggi. È lo storico di una generazione, che poté sembrare sulle prime soltanto una certa generazione di spagnoli nati all'epoca della guerra civile e cresciuti in mezzo al gran frastuono del dopoguerra europeo; ma poi, a poco a poco, s'è scoperto che era la generazione del dopoguerra in Europa, *tout court*: la nostra generazione. Questo lo si vedrà meglio nel grande romanzo che Goytisolo sta preparando e che Feltrinelli pubblicherà presto in Italia (titolo provvisorio: *Inventario*⁵⁷).

En resumen, en 1965, como era de esperar, Feltrinelli tiene aplabrada la nueva novela de Goytisolo, y sin embargo a partir de esa fecha el autor sale para siempre de su catálogo. La afirmación sibilina de 2008, a la luz de las reiteradas quejas de Goytisolo en contra de la inercia de los editores, podría significar que simplemente, una vez terminado el libro, Feltrinelli lo juzgara poco válido desde el punto de vista artístico y/o demasiado vanguardista respecto a su narrativa precedente. No tengo elementos para descartar esta hipótesis, que quizás pueda corroborarse algún día con epistolarios

56 Sobre el estilo de los paratextos de Riva, cfr. Roberta Cesana, *op. cit.*

57 Es curioso que este título provisional, en uno de sus posibles equivalentes castellanos (*Recuento*), coincida con la primera entrega de *Antagonía* de Luis Goytisolo, publicada en 1973.

todavía inéditos u otros documentos de archivo. Desde luego sería asombroso que Feltrinelli no estuviera interesado en una novela, esta sí, muy moderna, que unía a los motivos precedentes (el antifranquismo, la crítica a la burguesía, la memoria de la Guerra Civil, la emigración española...) una inédita y sufrida maestría formal, aun considerando los defectos estructurales de la primera edición⁵⁸. Tampoco es pensable que el nuevo rumbo estilístico del autor quedara sacrificado a una idea de literatura puramente comercial. Repasando el catálogo contemporáneo de Feltrinelli, cabría esperar más bien lo contrario, sobre todo a la luz de la reciente llegada de los autores latinoamericanos: en aquellos años, antes del *boom* de *Cien años de soledad* (1968), la editorial milanesa ya había traducido a Fuentes (*Aura*, 1964, y luego *La muerte de Artemio Cruz*, 1966), Sarduy (*La bomba dell'Avana*, o sea *Gestos*, 1964) y Sábato (*Sopra eroi e tombe*, 1965), que no podían pasar precisamente por novelistas tradicionales. Sobre todo, hay que recordar el reciente divorcio (hacia 1962) entre Feltrinelli y el 'tradicionalista' Giorgio Bassani, que en calidad de director de la colección *Biblioteca di letteratura* se había mostrado disconforme con las propuestas de la llamada *neoavanguardia*; una ruptura que la editorial reivindicó polémicamente en los propios paratextos de los libros⁵⁹. Por último, cabe señalar la traducción, algo más tardía pero significativa para nuestro tema, de la obra maestra de Luis Martín-Santos (*Tempo di silenzio*, tr. de Enrico Ciccogna, 1970), a partir de su segunda edición revisada de 1965⁶⁰.

Quedan una serie de circunstancias, a estas alturas más o menos conocidas, que tal vez permitan esbozar otro tipo de explicación, aunque de momento no me atrevería a hablar de una hipótesis sólida. Conocemos, a través del capítulo *El gato negro de la*

58 Cfr. Maryellen Bieder, *A Case of Altered Identity. Two Editions of Juan Goytisolo's «Señas de identidad»*, «Modern Language Notes», LXXXIX, 1974, pp. 298-310, y Juan Goytisolo, *Prólogo* al t. II, cit., p. 21.

59 Cfr. Roberta Cesana, *op. cit.*, pp. 226-227.

60 Cfr. Andrea Bresadola, *Mescidanza linguistica e traduzione: il caso di «Tempo de silenzio» di Luis Martín-Santos*, en *Testo e Traduzione. Lingue a confronto*, ed. de Fabiana Fusco y Monica Ballerini, Frankfurt, Peter Lang, 2010, pp. 33-58.

Rue de Bièvre (*En los reinos de taifa*, 1986), las desavenencias que surgieron en la segunda mitad de los Sesenta entre Goytisolo y el gobierno cubano, y, en consecuencia, con todo el amplio frente filocastroista de la izquierda internacional. Después de una entusiasta adhesión inicial, que había generado el reportaje semiautobiográfico *Pueblo en marcha* (1962), en 1967 Goytisolo se enfrentó con (o se enteró de) una realidad mucho más sombría: caudillismo, cerrazón ideológica, represión de homosexuales y otros indeseables, etc. Entre otros crímenes, la Revolución se iba tragando a sus corifeos intelectuales más respondones, muchos de ellos amigos o afines de Goytisolo (Carlos Franqui, ya destituido de *Revolución*, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Heberto Padilla, el ya desterrado Guillermo Cabrera Infante, etc.). La situación empeoró al año siguiente, con la campaña del régimen en contra de Padilla, finalmente detenido en 1971, cuando Goytisolo y un grupo de intelectuales de izquierda (entre ellos, Vargas Llosa y Cortázar) ya habían dado vida a la efímera y desdichada revista «Libre», que hacia Cuba trataba de mantener un utópico «sostén crítico». La solidaridad con Padilla y las críticas a las operaciones policiales castristas generaron tensiones y recelos dentro del propio grupo de «Libre»; además, cuando se difundió en la prensa la segunda carta-petición dirigida al Líder Máximo, llovieron sobre los firmantes las previsibles acusaciones de traición y colaboración con el enemigo imperialista. Merece la pena reproducir aquí las bochornosas declaraciones, dignas de la más nefasta tradición bolchevique, del compositor italiano Luigi Nono (en un primer momento solidario con las posiciones de la revista) tal y como las difundió, con revolucionaria prontitud, el periódico comunista «L'Unità»:

Con un telegramma indirizzato a Juan Goytisolo il compositore Luigi Nono si è dissociato dall'iniziativa di un gruppo di intellettuali che hanno inviato una lettera di protesta a Fidel Castro in seguito alla condanna dello scrittore cubano Padilla. Luigi Nono, che figurava, come Goytisolo, tra i firmatari della lettera, afferma di aver commesso «un grave errore politico e culturale».

Egli invita inoltre Goytisolo «a sospendere la pubblicazione della rivista "Libre" finanziata da Patiño (grande pro-

prietario delle miniere di stagno della Bolivia, ndr), vera offesa mortale ai minatori boliviani e a tutti i compagni di lotta latino-americanos».

La lettera a Castro pubblicata da «Le Monde» è -aggiunge Nono- «un gesto controrivoluzionario contro Cuba socialista».

Nono invita i firmatari alla ragione rivoluzionaria, avvertendoli che altrimenti essi renderanno un servizio all'imperialismo aggressore. Egli scrive che «la vera unità della lotta mondiale per il socialismo impone un salto di qualità e una nuova funzione rivoluzionaria nella pratica anche alla cultura europea»⁶¹.

Naturalmente, y este es uno de los problemas principales de esta hipótesis, hay un lapso de tiempo bastante considerable entre finales de octubre de 1966 (fecha de publicación de la primera edición de *Señas*) y el estallido público del caso Padilla, aunque Goytisolo había dado muestras de una postura crítica hacia el castroismo ya en 1967. Sabemos, por otra parte, que mientras tanto el texto de *Señas* iba cambiando: la traducción al inglés de Gregory Rabassa (1969) ya adelanta, por intervención directa del novelista, algunas modificaciones que se acentuarán pocos meses después, en la ya mencionada segunda edición mexicana⁶².

Toda esta cronología relativa resulta especialmente interesante si la leemos en paralelo con las memorias que Valerio Riva publicó en 1990, en una afilada nota que acompañaba la reedición de *Paradiso* de Lezama Lima en traducción italiana⁶³. El ex-director editorial de Feltrinelli, también amigo de Franqui y Padilla, recuerda cómo sus relaciones con el editor milanés, cada vez más obsecuente a Castro, se rompieron a lo largo de 1967, año en que también, por cierto, se cerró la colección *Le Comete*:

61 Anónimo, *Luigi Nono polemizza contro un attacco a Fidel Castro*, «L'Unità», 27 de mayo de 1971, p. 3. Goytisolo comentó el telegrama de Nono en *En los reinos*, cit., p. 188.

62 Para esta cronología, cfr. Maryellen Bieder, *op. cit.*, pp. 298-300.

63 Cfr. Valerio Riva, *Autore e traduttore*, en José Lezama Lima, *Paradiso*, tr. de Valerio Riva, Milán, Rizzoli, 1990, pp. LV-LXV.

Io ero ossessionato soprattutto dallo stato in cui avevo visto il mio amico Padilla. Tornato in Italia, cercai di salvarlo da una disgrazia che mi sembrava prossima: architettai di farlo venire in Italia, con la scusa di lavorare in casa editrice all'edizione italiana dell'*opera omnia* del Che Guevara [...]. Naturalmente nel progetto doveva essere coinvolto lo stesso Feltrinelli. Ma all'ultimo momento Feltrinelli ci tradì e si tirò indietro. Andato a Cuba in gran segreto per ricevere il manoscritto del *Diario del Che in Bolivia*, credette (o gli fu fatto credere) che favorire quella fuga di Padilla sarebbe stato un ostacolo tanto ai suoi affari di editore quanto alle sue ambizioni di politico. Fu la fine di Padilla e la mia. Sei mesi dopo fui costretto a dare le dimissioni⁶⁴.

Si, hipotéticamente, los proyectos de Feltrinelli acerca de *Señas* se prolongaron hasta después de 1967/1968, es difícil imaginar que las posiciones de Goytisolo sobre Cuba no tuvieran consecuencias, considerando además que la editorial fue la principal difusora del pensamiento castrista en Italia (nueve títulos publicados entre 1967 y 1971, entre los cuales destaca el sintomático *Cultura e rivoluzione. Discorso di chiusura al Congresso Culturale dell'Avana*, 1968). La cautela paratextual que ha observado Stefano Tedeschi acerca del caso de Sarduy, definido como simple 'becario' en la contraportada de *La bomba dell'Avana* (1964) y definitivamente borrado del mapa en 1972⁶⁵, confirma que las críticas que Feltrinelli podía aceptar sobre Cuba eran, a lo sumo, las del propio Líder (*Cuba dopo l'autocritica. Il potere del popolo*, 1971).

Sea como sea, mientras Goytisolo siguió apareciendo de vez en cuando en la prensa como opinionista y figura cultural (como cuando en 1967 entró a formar parte, junto con Fuentes y Sonntag, del jurado del Festival del Cine de Venecia, presidido por Al-

64 *Ibidem*, pp. LX-LXI.

65 Cfr. Stefano Tedeschi, *Un decennio di narrativa cubana, nelle traduzioni italiane: gli anni Sessanta*, en *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, ed. de Francesco Fava, Palermo, Sellerio, 2013, pp. 145-170 (pp. 157-159).

berto Moravia), sus publicaciones italianas se interrumpieron y las novelas de los Cincuenta y Sesenta no volvieron a imprimirse⁶⁶.

En noviembre de 1977, después de más de una década de silencio, aparece la muy desigual versión de *Don Julián* realizada por Gabriella Lapasini⁶⁷, que en ese mismo período había traducido diversas obras ensayísticas sobre la actualidad española y latinoamericana para Editori Riuniti, como *Vita e morte del Cile popolare* de Alain Touraine (1974), *Progetto per il futuro della Spagna* de Ramón Tamames (1976) y *Le commissioni operaie in Spagna* de Marcelino Camacho (1976). Acercarse al texto original de Goytisolo sin el aparato de notas que preparó en 1985 y 2004 Linda Gould Levine, es una labor ardua para cualquier lector; para una traductora no filóloga, identificar las innumerables referencias intertextuales a la literatura española (sobre todo medieval y aurisecular) y trasladarlas a una cultura que tendencialmente las desconocía por completo, era naturalmente un esfuerzo ímprobo. Más allá de sus inevitables deslices y lagunas, sin embargo, Lapasini preparó una traducción apreciable en su intento, evidente sobre todo en las notas orientativas, de ofrecer al lector italiano la versión más solvente posible de un texto tan áspero e intransigente, acompañándola con una declaración introductoria del autor. Pero Goytisolo, faltando el eslabón de *Señas de identidad*, era en Italia un autor mutilado: significativamente, la juicios críticos recogidos en las primeras páginas saltan de una reseña de Bodini de 1961 a los co-

66 El catálogo histórico de Feltrinelli de 2005 no registra reimpressiones. A la altura de enero de 1977, Einaudi había agotado *Fiestas*, mientras que *L'isola* seguía disponible (cfr. *Catalogo generale delle edizioni Einaudi*, Turín, Einaudi, 1977, p. 93). Por otra parte, la falta de reimpressiones y nuevas traducciones es un fenómeno que afecta a la gran mayoría de los autores de la generación del medio siglo; cfr. Nuria Pérez Vicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Edizioni Studio @lfa, 2006, pp. 133-139.

67 Pueden leerse las reseñas parcialmente críticas, pero muy partícipes, de Angela Bianchini, *Contro la Spagna di Franco*, «La Stampa», 25 de noviembre de 1977, p. 12, y Claudio Marabini, *Ripartire dai mori per rifare la Spagna*, «TuttoLibri», 24 de diciembre de 1977, p. 12.

mentarios sobre la nueva etapa a cargo de Fuentes, Vargas Llosa, Gould Levine y Castellet. Para leer en italiano otro libro de Goytisoló habrá que esperar hasta el año 2004, con una episódica vuelta al catálogo Einaudi (*Le settimane del giardino*, tr. de Glauco Felici), seguida de iniciativas valiosas pero con una colocación editorial cada vez más marginal⁶⁸. Desgraciadamente, considerando la penosa realidad actual del mercado italiano, y cierto estancamiento del hispanismo universitario, tampoco es razonable prever para el futuro próximo un rescate *post mortem* de las obras clásicas que hicieron del «español de moda en Italia» un nombre de referencia de la literatura internacional.

68 *Oltre il sipario* [*Telón de boca*, 2003], tr. de Chiara Vighi, Nápoles, L'ancora del Mediterraneo, 2004 y 2009; *Karl Marx show* [*La saga de los Marx*, 1993], tr. de Chiara Vighi, Nápoles, Cargo, 2005; *Paesaggi dopo la battaglia* [*Paisajes después de la batalla*, 1982], tr. de Francesco Franci, Nápoles, Cargo, 2009; *Esiliato di qua e di là: la vita postuma del Mostro del Sentier* [*El exiliado de aquí y allá: vida póstuma del Monstruo del Sentier*, 2008], al cuidado de Massimo Rizzante y con un diálogo de Juan Goytisoló; tr. de Ferdinando Guadalupi, Milán-Údine, Mimesis, 2014.

**Il teatro tradotto di José María Pemán:
*Il divino impaziente***

Paolo Pintacuda

Con rabia y sin cariño te darán
 esos nombres que a mí tanto me han dado.
 «Burgués» y «señorito», tú serás obsequiado
 con el palo y el pan:
 porque, quieres que no, tú has ingresado
 en el «pequeño mundo de Pemán».

Pur senza essere un profondo conoscitore, né tanto meno uno specialista, dell'opera di José María Pemán (1897-1981), credo che di base non sia del tutto impropria l'opinione di Víctor García Ruiz quando afferma, in apertura della sezione dedicata all'auto-re nella grande *Historia del teatro español* coordinata da Javier Huerta Calvo, che «resulta mucho más interesante como hombre y como político que como dramaturgo»¹. D'altronde la sua produzione, non disprezzabile in quantità, si inquadra nell'ambito di quel teatro del Novecento che potremmo considerare prevalentemente di cassetta, così come suggerisce Ruiz Ramón in uno dei più classici manuali di storia del teatro spagnolo:

Se trata, fundamentalmente, de un teatro para el consumo interior, aunque se exporte a algunos países americanos de lengua española.

1 Víctor García Ruiz, *Alta comedia y comedia de evasión: Pemán, Calvo-Sotelo, Ruiz Iriarte y otros autores*, in *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2731-2756 (p. 2731); a Pemán sono dedicate le pp. 2731-2740.

En esto coincide, naturalmente, con el teatro burgués o de clase media –sin que el término «burgués» o «clase media» comporte juicio alguno de valor negativo o positivo– de otros países occidentales, entre los cuales este teatro, al que desde ahora llamaremos *teatro público*, ocupa un lugar decoroso y en bastantes ocasiones y autores más que decoroso².

Ciò nonostante, e premesso che della vasta produzione di Pemán (poetica, teatrale, giornalistico-memorialistica, politica etc.) in linea generale è stato pubblicato ben poco, o quasi nulla, in italiano, bisogna comunque rilevare che proprio la scrittura per la scena sembra aver ricevuto da noi – certo, sempre con il contagocce – le maggiori attenzioni: negli anni Cinquanta si registrarono un volumetto, *Il cardinale Primate: dramma in tre atti*³, e una breve raccolta, il *Teatro di José María Pemán académico di Spagna: Antigone, Almoneda, Il gran cardinale*⁴; mentre a godere di più ampia

- 2 Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, 2 Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 331-332. Tra i diversi elementi «definitorios» del «teatro público» se ne segnala uno che vale la pena di ricordare subito, dal momento che si applica perfettamente a *Il divino impaziente*, il dramma su cui ci soffermeremo: «No falta tampoco el drama histórico, o a lo menos inspirado en la historia, utilizado para hacer propaganda de unos valores y principios espirituales o nacionales, considerados de validez general e intemporal, o para tratar de sacar lecciones que sirvan para el presente, o, simplemente, como pretexto para un espectáculo suntuoso por la escenografía o la guardarropía» (p. 333). Secco il giudizio sul primo teatro di Pemán: «El teatro histórico en verso –*El divino impaciente* (1933), *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), *Cisneros* (1934), *La Santa virreina* (1939), *Por la Virgen capitana* (1940), *Metternich* (1942), etc.– constituye la prolongación de aquel teatro cuyo máximo representante fue Marquina, y que Pemán convierte en un teatro de propaganda de unos ideales tradicionales, en que domina una visión simplista o ejemplar de la historia, vista siempre desde fuera y con ademán retórico, con no poca carga sentimental» (p. 337).
- 3 Libero adattamento da *El gran cardenal* a cura di Fernando Salvestrini, Roma - Torino, L.E.S. - L.D.C., 1954, 3^a ed. corretta; non trovo nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale tracce delle precedenti edizioni.
- 4 A cura di Tullio Rispoli, Napoli, S. Iodice, [1955]. Segnalo, *en passant*, un precedente legame tra il curatore e Pemán, su cui forse bisognerebbe indagare meglio: il romanzo di Rispoli *Una crociera* (Milano 1937), infatti, ap-

diffusione è senza dubbio stata, a partire dal 1960, la traduzione del *Divino impaciente*. Proprio a quest'ultima intendo dedicare ora qualche attenzione, offrendo prima – a chi fosse meno avvezzo a muoversi nella bibliografia dell'autore – una rapida messa a fuoco della *pièce* originale e del suo impatto pubblico.

El Divino impaciente (1933), definito dal titolo secondario «Poesma dramático en verso, dividido en un prólogo, tres actos y un epílogo», è un dramma agiografico – strutturato, per ammissione esplicita del suo stesso autore, sul modello aureo della *comedia de santos* – che ricostruisce la figura e la straordinaria attività di missionario del gesuita navarro San Francesco Saverio (1506–1552), l'apostolo delle Indie⁵. Pur avendo costituito l'esordio in campo teatrale di Pemán, è questa la più conosciuta, la più ricordata e, se vogliamo, la più ingombrante delle sue opere letterarie, tanto che a lui è stata applicata spesso la sbrigativa etichetta identificativa di 'autore del *Divino impaciente*'⁶. Nell'introduzione, dal penitente titolo «Confesión general», redatta nel 1943 e anteposta alle proprie *Obras completas* pubblicate da Escelicer⁷, lo stesso Pemán concedeva ampio spazio al ricordo delle vicende legate a questo testo, a cominciare dalle circostanze che ne stimolarono la nascita; sono passi noti, ma varrà ugualmente la pena di rammentarne alcuni:

parve in Spagna con una presentazione del nostro (*Un viaje por mar ... novela*, traducción de Mariano Guirao, prólogo de José M. Pemán, San Sebastián, Librería Internacional, [1939]).

- 5 Il santo era stato portato sulle scene spagnole già una decina di anni prima: si veda Carlos Mata Induráin, *San Francisco Javier en el teatro español del siglo XX: «Volcán de amor» (1922) de Vallejos y «El divino impaciente» (1933) de Pemán*, in *San Francisco Javier entre dos continentes*, edd. Ignacio Arellano, Alejandro González Acosta, Arnulfo Herrera, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2007, pp. 133–150. Se Pemán ha ben presenti le modalità della commedia *de santos* barocca, è altrettanto certo che il *Divino impaciente* si colloca nel solco del dramma storico in verso che in Spagna aveva in Eduardo Marquina il suo più illustre rappresentante.
- 6 Lo stesso autore, come si può comprendere, se ne lamentò. E non per nulla Víctor García Ruiz, *op. cit.*, scrive: «Creo que sería un favor para Pemán despojarle del sobrenombre de 'autor de *El divino impaciente*'» (p. 2735).
- 7 José María Pemán, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Escelicer, 1947, pp. 75–90.

Año 1932. Por aquellos días vino a Cádiz, a predicar en no sé qué cultos religiosos, un benedictino de finísimo espíritu y amplísima y moderna lectura, que se llamaba el padre Rafael Alcocer. El padre Rafael [...] era, como buen benedictino, un enamorado de la estética litúrgica, de la depuración y belleza de todas las «formas», no ya estrictamente de culto, sino de aproximación a las cosas sagradas. Dio sobre esto una atrevida conferencia en Cádiz [...]. Continuó luego el tema en largas conversaciones conmigo, y la charla recayó sobre el teatro religioso. Hablamos de Claudel, de las ideas de Maritain en *Art et Scholastique* y, sobre todo, de los «juegos milagrosos», tan sabrosos y medievales de Henry Ghéon. Me incitaba él a intentar algo parecido en España, y traía encargo del empresario teatral Manuel Herrera Oria de decirme que estaba a mi disposición para montar cualquier obra que yo hiciese en ese sentido. Yo objetaba la conveniencia de injertar toda esa modernidad en nuestra vieja tradición, puesto que la teníamos tan larga e interesante como es la de nuestras «comedias de santos». Luego repasamos temas. Se habló de San Ignacio, de San Juan de Dios, de San Francisco de Borja. Yo me incliné por San Francisco Javier. Le encontraba la ventaja de que la movilidad de su vida aseguraba ya, aun en manos de un inexperto, la movilidad dramática... De este modo nació la primera idea de *El Divino Impaciente*⁸.

Il dramma saveriano andò in scena per la prima volta la sera del 22 settembre 1933 al Teatro Beatriz di Madrid⁹, ed era inevitabil-

8 Cito il testo dalle *Obras de José María Pemán. Tomo IV: Teatro*, ed. di José Antonio Martínez Puche, Madrid, Edibesa, 1997, pp. 15-16. Dalle pagine di questa edizione proverranno d'ora in poi tutte le citazioni della «Confesión general».

9 Sebbene in apertura delle edizioni spagnole del *Divino impaciente* (dove, di norma, si include pure il «reparto» che estrenó l'opera) si indichi costantemente la data del 22 settembre 1933, Mariano de Paco, basandosi sui commenti e le recensioni della stampa periodica, ritiene che il giorno della prima sia stato il 27: cfr. Mariano de Paco, *El estreno del «Divino impaciente» de José María Pemán*, in *Homenaje a Elena Catena*, coord. Antonio Lara, Madrid, Castalia, 2001, pp. 385-394; p. 388, nota 10.

mente destinato a suscitare vivaci polemiche e animate discussioni, viste le circostanze storiche e politiche del momento. Non si dimentichi che la Spagna della seconda repubblica usciva dal biennio riformista di Azaña (il cui governo era appena stato sostituito, il 12 settembre, da quello di Lerroux) durante il quale erano state prese drastiche misure anticlericali e tra queste in particolare – considerando l'argomento ignaziano proposto da Pemán – l'espulsione della Compagnia di Gesù, decretata nel gennaio del 1932; il paese, insomma, viveva già quelle tensioni che sarebbero da lì a non molto sfociate nella guerra civile. Se poi ricordiamo che, sempre nel '32, era stata rappresentata la versione teatrale del romanzo antigesuitico *A.M.D.G.* di Ramón Pérez de Ayala, e che José María Pemán (negli anni Venti sostenitore e apologeta della dittatura di Primo de Rivera) non faceva certo segreto delle proprie convinzioni ideologiche profondamente conservatrici e cattoliche, ecco che si può comprendere perché il *Divino impaziente* si prestasse a letture e interpretazioni dal forte valore politico¹⁰.

L'*estreno*, tuttavia, non fu accompagnato da reazioni scomposte o da contestazioni scandalose, e l'opera ebbe nel complesso una buona accoglienza, di pubblico e di critica¹¹: il successo, a dire il

10 Nell'immediato, ma anche negli anni successivi, specie dopo l'affermazione di Franco. Giusto come esempio, si veda l'enfasi retorica con cui Sáinz de Robles presenta il dramma negli anni Quaranta: «A *El divino impaziente* debe Pemán, no su fama, pero sí su popularidad. Estrenada en 1933, durante una honda crisis de la conciencia española, es un magnífico ¡Presente! de los más altos valores hispanos: el sentido religioso profundo y proselitista, la dignidad austera del honor, el lirismo del afán aventurero, la noble altivez de los recursos sociales, el orgullo de la tradición milenaria, la amable alegría en el choque con el Destino adverso, la melancolía comprensiva. En *El divino impaziente*, todo son triunfos» (Federico Sáinz de Robles, «Nota preliminar» a: José María Pemán, *El divino impaziente. El testamento de la mariposa. Metternich*, Madrid, Aguilar, 1946², pp. 11-17; p. 15).

11 Come registra Mariano de Paco, *El estreno del «Divino impaziente»*, cit., le recensioni e le critiche sui giornali furono sostanzialmente positive anche sulla stampa filo repubblicana. È interessante, in termini di accoglienza paritetica, il commento di Joaquín Calvo-Sotelo, *José María Pemán (1897-1981)*, in «Boletín de la Real Academia Española», LXI, 1981, pp. 351-363: «*El divino im-*

vero, fu tale che «tres compañías recorrieron toda España con esa única obra. La edición, que pronto estuvo impresa, alcanzó en un año la cifra de ciento veinte mil ejemplares»¹²; e nel 1935 l'opera fu «galardonada por la Academia Española con el premio Espinosa Cortina, destinado a coronar la mejor obra teatral del periodo 1929-1933»¹³.

Pemán, comunque, negò sempre con fermezza, e in numerose occasioni, che il proprio testo fosse stato scientemente (o addirittura provocatoriamente) concepito con intenzioni politiche ed ideologiche, e si rifiutò, con altrettanta decisione, di ritenere che il successo riportato dal dramma fosse da ricondurre soltanto all'«ambiente políticoreligioso» dell'autunno del '33 (e non invece, almeno in parte, a meriti artistici)¹⁴.

Con tali premesse, mi è dunque parso che potesse essere interessante cercare di capire in che misura un'opera con queste caratteristiche (o, quanto meno, queste interpretazioni) ideologiche – di un autore classificato nel corso del Novecento come espressione della Spagna più conservatrice (per non dire nazionalista o franchista) – abbia circolato da noi negli 'anni del silenzio' evocati dal titolo dell'incontro che qui ci ha riuniti.

paciente provocó en muchos de sus espectadores crisis, arrepentimientos, vocaciones... En efecto, algunos sintieron la llamada de la gracia y tomaron hábito. A modo de contrapartida, y para nivelar el censo seglar y religioso, algunos otros de los que lo vestían entonces, se salieron del claustro iluminados por un irreprimible amor al teatro: a José Tamayo aludo» (p. 358).

12 *Obras de José María Pemán. Tomo IV*, cit., p. 23.

13 F[ederico] S[áinz de] R[obles], «Nota preliminar», cit., p. 13.

14 Ampio spazio si concede a questi aspetti nella ricordata «Confesión general»; mi limito a riportarne due passaggi: «No negaré yo, sería absurdo, que el 'ambiente políticoreligioso' contribuyera en una parte al éxito de *El Divino Impaciente* [...]. Cifrar en ese 'ambiente' la causa y razón de todo me parece excesivo. En principio ya me parece –y es un axioma que conoce la 'gente' de teatro– que nunca basta un ambiente de ninguna especie para producir un éxito de obras desprovistas de todo otro valor»; «el triunfo de *El Divino* se debió, antes que nada, a todo lo contrario de su pretendido carácter polémico: a su sustancia evangélica, amplia, caritativa; a su limpia intención cristiana» (*Obras de José María Pemán. Tomo IV*, cit., pp. 24 e 25).

Detto questo, non sorprenderà allora che il dramma abbia visto la luce in Italia per i tipi di una casa editrice cattolica, le edizioni Paoline, e che sia stato tradotto e presentato da un gesuita, padre Giuseppe De Gennaro (ispanista, ma non solo). Il volume, collocato con il numero 111 all'interno della collana «Maestri. I grandi scrittori di tutti i tempi e di tutte le letterature», offriva al lettore, prima del testo italiano de *Il divino impaziente. Dramma poetico in tre atti un Prologo ed Epilogo*, una «presentazione della traduzione fatta dall'autore» – per cui la versione risulta pienamente autorizzata dallo stesso Pemán – e una seria «Introduzione» del curatore. Alla prima edizione, uscita a Pescara nel 1960, ne seguirono diverse altre negli anni immediatamente successivi (così come avveniva, più o meno regolarmente, per i titoli della collana)¹⁵:

Catania 1961²; Catania 1962³; [Catania 1962⁴]; Catania 1962⁵; Catania 1963⁶; Catania 1965⁷; Catania 1966⁸.

Non mi risulta che poi l'opera sia stata più tradotta né pubblicata sino a poco tempo fa, quando il «Corriere della Sera» in collaborazione con «La Civiltà Cattolica» la inserì nella collana «La biblioteca di Papa Francesco», riprendendo comunque la versione di padre De Gennaro (Milano - Roma 2014)¹⁶. E nemme-

15 Azzardo *ope ingenii* la ricostruzione della quarta edizione, non avendone trovato riscontro nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale.

16 Papa Bergoglio aveva pubblicamente espresso apprezzamento per il dramma di Pemán (il che ne spiega la presenza in questa particolare collana 'pontificia') nell'omelia per la festa di sant'Ignazio del 2013. L'«Osservatore romano» di venerdì 2 agosto 2013 (p. 4) aveva ricordato l'avvenimento in un articolo intitolato *Solo tra cielo e mare*: «“A me è sempre piaciuto pensare al tramonto del gesuita, quando un gesuita finisce la sua vita, quando tramonta. E a me vengono sempre due icone in questo tramonto del gesuita: una classica, quella di san Francesco Saverio, guardando la Cina. L'arte lo ha dipinto tante volte questo tramonto, questo finale di Saverio. Anche la letteratura, in quel bel pezzo di Pemán. Alla fine, senza niente, ma davanti al Signore”. Nell'omelia pronunciata il 31 luglio a Roma – nella chiesa del Gesù, per la festa di sant'Ignazio di Loyola – Papa Francesco ha ricordato l'ultimo tratto di vita del preposito generale Pedro Arrupe e, con un rapido

no mi risultano altre traduzioni italiane a stampa del *Divino impaziente*: non ne trovo traccia nel catalogo SBN, non vi allude Pemán nella propria presentazione, né le menziona De Gennaro nelle «Notizie bibliografiche» poste in coda alla sua introduzione. Tuttavia il testo dovette essere stato per lo meno adattato alle scene piuttosto presto, dal momento che lo stesso De Gennaro, parlando della grande accoglienza di pubblico registrata all'esordio nel 1933, ricorda che «L'estero partecipò e accrebbe l'esito di questo successo mentre il dramma veniva rappresentato a Lisbona, Buenos Aires, Manila, Caracas, Dublino [...], Roma, Beirut» (pp. 15-16)¹⁷.

La traduzione sarebbe dunque (conservo il potenziale per prudenza) la prima pubblicata in italiano. La circostanza, per altro, rifletterebbe a meraviglia l'eccezionale carattere che rivela la collana delle Paoline in cui figura il *Divino impaziente*, quanto meno in ordine alla letteratura spagnola: all'interno dei 200 volumi che costituiscono la ricordata serie «Maestri», infatti, tutti i 26 titoli riconducibili ad autori spagnoli vennero offerti in una versione inedita per il pubblico del Belpaese, o perché approntata *ex novo*, o perché dell'opera ancora non esisteva una traduzione italiana. L'intenzionalità di tale operazione editoriale è resa oltremodo evidente dal fatto che il principale traduttore coinvolto (dei 26 volumetti ben 18 sono a suo appannaggio) è Antonio Gasparetti, probabilmente il più

cenno, ha richiamato ai confratelli gesuiti un dramma teatrale dello scrittore spagnolo José María Pemán. L'opera, *El divino impaciente*, venne scritta nel 1933 ed è dedicata alla vita di Francesco Saverio. La scena citata dal Papa è quella conclusiva ambientata nel castello di Javier in Navarra. Ne pubblichiamo il testo in una nostra traduzione». Né l'articolo, né la versione italiana di parte dell'Epilogo che segue sono firmati.

17 Confesso di non aver avuto il tempo di svolgere ricerche approfondite riguardo alla ricezione italiana dell'opera, né alla sua messa in scena romana che ricorda De Gennaro. Senza comunque dare un peso particolare al dato, devo anche segnalare che il breve elenco di opere di José María Pemán inserito nelle ultime pagine della sua raccolta di *Poesías* stampate nel 1937 (Valladolid, Librería Santarén) informa, a proposito del *Divino impaciente*: «Traducido al alemán, inglés y al italiano».

noto, senza dubbio il più produttivo, volgarizzatore italiano di opere letterarie di lingua spagnola, dominatore assoluto dei titoli ispanici che videro la luce nella storica «Biblioteca Universale Rizzoli»: ebbene, anche nel suo caso, i testi tradotti per le Paoline, e apparsi tra il 1958 e il 1962, erano tutte novità, indice di quanto i «Maestri» volessero risultare in qualche misura ‘complementari’ a quanto già poteva offrire il mercato italiano¹⁸.

Come anticipato, il volume che qui ci occupa si apre con la «Presentazione della traduzione fatta dall’autore» (pp. 5-7), una breve nota in cui Pemán non si limita a rendere esplicito – per il conforto del lettore e l’orgoglio dell’editore – il proprio benestare alla versione italiana e l’apprezzamento per il risultato raggiunto, che da navigato oratore sottolinea in apertura e chiusura («Scrivo con sommo piacere, secondo l’invito fattomi, alcune parole d’introduzione alla bella e accurata traduzione italiana de “Il Divino Impaziente” che ha fatto il P. Giuseppe De Gennaro», p. 5; «Per quanto io possa, per quanto mi è lecito di sentenziare, io credo che il P. De Gennaro ha saputo effondere sull’aspetto più essenziale, divino e umano, del dramma, un riposo latino, una luminosità armoniosa, dove io, almeno, ritrovo ciò che di più caro ebbe sempre per me il “Divino Impaziente” », p. 7); ma, senza apparire scontato né banale, offre una sorta di agile compendio di quanto aveva scritto a proposito del dramma nel 1943, nella «Confesión general» da cui già copiosamente ab-

18 Non è questo il contesto più adatto per affrontare un discorso d’insieme sul valore della collana «Maestri», e sui principi che possono averla ispirata, di – scorso che non mi pare sia mai stato affrontato: mi riprometto di tornare in futuro sull’argomento, cercando di ricostruire (per quanto possibile) le vicende storiche ed editoriali che portarono alla nascita della collana ed in particolare alla definizione della parte spagnola, che non rivela condizionamenti di tipo confessionale particolarmente stringenti. Mi sono limitato, per adesso, a riunire nell’Appendice 2 l’elenco dei titoli della letteratura spagnola accolti, indicando i nomi dei curatori e dando gli estremi della prima edizione (come già ricordato, per la maggior parte di essi, la casa editrice provvedeva a frequenti ristampe: anche questo sarà un aspetto editoriale da investigare...).

biamo attinto¹⁹. Alcuni luoghi, in particolare, offrono coincidenze tali con il testo spagnolo da rivelare, se ce ne fosse bisogno, quali concetti sono essenziali per Pemán, *in primis* la volontà di spiegare il successo di pubblico in virtù di un impatto emotivo di carattere teatrale piuttosto che politico o ideologico. Affiancando a un brano del '43 il suo corrispondente italiano, individuabile in due punti della «Presentazione», possiamo notare da un lato la condivisione delle idee di fondo, e dall'altro l'inserimento di piccole variazioni, qui specificamente in merito agli autori del passato richiamati (loro sì!) come politicamente compromessi:

Pero, al fin y al cabo, esta adecuación de la obra dramática a la preocupación colectiva; esta movilización de masas pasionales, ¿no es precisamente la esencia del teatro? Me honran mucho los que conceden a mi San Ignacio ese supremo valor dramático, de exponente de un ambiente religioso, como lo fue el *Prometeo* de Esquilo, o como de un ambiente nacional lo fue el *Cid* de Guillén de Castro, y de un ambiente popular el *Alcalde* de Lope. Por Dios, no aspiraba yo a tanto... (pp. 27-28)

Bisogna quindi eludere tutto ciò con una semplice ed evasiva noncuranza: «Insomma, fu un episodio politico!». Al contrario, questo fenomeno non è forse proprio della più pura e immutabile sostanza dell'arte drammatica come si concepì, soprattutto in Grecia e in Spagna: liturgia collettiva di un popolo; voce della comunità?

[...]

Io non ebbi – in virtù della coscienza cattolica spagnola, ferita da un'incivile persecuzione – lo stesso che ebbero Calderón e Sofocle: una coscienza viva davanti al mio scenario; una passione unitaria; un vocabolario comune. Non fu merito mio.

19 Mi è parso utile trascrivere (ho solo corretto i refusi) l'intero testo: v. Appendice 1. Sebbene non indicato, è da ritenere che anche la «Presentazione» sia stata tradotta da Giuseppe De Gennaro.

Anche la considerazione sulla capacità del classico ottonario di coinvolgere il pubblico spagnolo, che non può ovviamente applicarsi a un contesto linguistico e culturale altro, conserva (nella sua evocazione *in absentia*) la stessa espressività:

La versificación de *El Divino* [...] es todo el tiempo fácil, redonda, fluida. Tiene esa mielecilla pegadiza del octosílabo redondo, cuyo sortilegio sobre los oídos españoles tiene raíces muy hondas. (p. 27)

Perciò sono interessantissimi tutti questi episodi di traduzioni europee e orientali, dove «Il Divino Impaziente» si presenta a sostenere la prova del suo valore più intimo, spoglio delle sue armi più occasionali ed efficaci: la circostanza storica, la veemenza polemica, e il verso classico spagnolo, con le sue appiccicaticce risonanze di «romancero» e gagliardia romantica.

Nemmeno manca alla premessa italiana la citazione dei versi, emblematicamente posta a commiato, che per Pemán condensa da sempre l'essenza del suo *Divino impaziente*:

Sin embargo, la gran ovación de aquella noche, que se pensó de pelea y vida política, fue para aquellos versos que aseguraban dulcemente que «la vida interior importa / más que los actos externos» [...] (p. 21)

Perché al di sopra dei momenti passionali e delle date combattive, sarà sempre vero, in ogni circostanza e in ogni lingua, che

*la vita interiore vale
più delle opere esterne... (Dall'atto I)*

Alla penna di padre De Gennaro, lo si è detto, non si deve soltanto la traduzione del testo spagnolo, ma anche l'intelligente «Introduzione» (pp. 9-31), che si apre subito con una chiara giustificazione della «scelta del soggetto» (non troppo distante, in fondo, da quella di chi sta tentando di dare un senso a queste righe). Il gesuita italiano, infatti, confessa:

Fui invogliato ad essa da un triplice interesse e considerazione.

Il fatto che «Il divino Impaziente» di Pemán, fosse così variamente giudicato dalla critica letteraria, esigeva che un nuovo e più equo ambiente facesse giustizia all'opera che, senza soluzione di mezzo, era stata rigettata o accettata con una totalità senza dubbio semplicista.

Volevo inoltre rendermi conto del perché, in Spagna, avesse avuto tanto successo scenico un lavoro, senza dubbio di merito, ma non eccezionale [...].

Finalmente mi sembrò interessante l'opera in sé, dal punto di vista del soggetto e della letteratura. (p. 8)²⁰

Muovendo per l'appunto da questo ultimo aspetto, provvede in prima battuta a delineare un profilo essenziale, ma nitido, del protagonista dell'opera, per poi dirigere la propria attenzione verso il *côté* storico del dramma, esibendo la scrupolosa curiosità che lo ha spinto a studiare l'epistolario di Francesco Saverio, grazie al quale ha potuto verificare e apprezzare l'esattezza del lavoro di Pemán tanto nella ricreazione degli ambienti, quanto nella caratterizzazione dei personaggi secondari menzionati nelle lettere del santo²¹. Quindi, senza indugiare sugli aspetti ideologici – e però senza nemmeno dimenticare le circostanze in cui fu scritto e portato in scena il testo –, De Gennaro procede a mettere a fuoco e commentare il *Divino impaciente*, per inquadrarlo successivamente in rapporto all'opera, soprattutto teatrale, dell'autore; in coda, infine, offre una sobria «Nota biografica» di Pemán, integrata da un elenco di opere (che non vuole esse-

20 E un po' più avanti osserverà ancora: «L'accettazione e il plauso furono universali e unanimi. Forse lo si esaltò troppo. Questa incontenibile e interminabile ovazione è stata uno dei fenomeni che mi hanno spinto ad approfondire lo studio di questo dramma tanto fortunato» (p. 15).

21 «Mi sono proposto di studiare l'epistolario del Javier, ediz. critica: Shurhammer-Wiki: "Epistolae Francisci Xaverii..." Roma 1944-1945, per rendermi conto di questo fatto» (p. 10). Non si dimentichi che pure il curatore appartiene alla Compagnia.

re esaustivo), e una serie di utili informazioni e riferimenti bibliografici²².

Tra le notizie conclusive, si segnala una nuova edizione del dramma (stampato insieme al *Testamento de la Mariposa* e *Metternich*: Madrid, Aguilar, 1957⁴), senza tuttavia precisare – né qui, né altrove – se la traduzione sia stata condotta su questa, o su una delle precedenti. Sebbene di norma il dato possiederebbe un valore filologico di capitale importanza, nel nostro caso l’omissione appare comunque piuttosto irrilevante, dal momento che la traduzione del testo del *Divino impaciente* non sembra presentare modifiche o varianti tali da poter stabilire una gerarchia, o soltanto una classificazione, tra versioni e lezioni distinte; detto in maniera un po’ brutale, testualmente un’edizione vale l’altra. Per questo motivo, pur avendo a disposizione sia l’ottava edizione del 1933 (Madrid, Rivadeneyra), sia la seconda edizione Aguilar del 1946²³, ho scelto di citare l’originale spagnolo dalle *Obras* dell’editrice Edibesa (cfr. nota 8), di forse più agevole accesso.

Passando allora a esaminare il lavoro di De Gennaro, bisognerà subito chiarire che la sua è una traduzione che prescinde dal rispetto della versificazione del modello. Non deve ingannare la disposizione tipografica del testo italiano che, procedendo di fatto verso per verso, sembra riprodurre sulla pagina la scansione dell’ottonario originale, perché in realtà non vi si scorge alcuna preoccupazione di carattere metrico, rimico e prosodico (ragione per cui nemmeno si può parlare di ‘versione ritmica’); ed è una coincidenza fortuita la circostanza, talvolta, di imbattersi in un ottonario, un settenario o un endecasillabo... Mi limito ad un breve esempio tratto dal Prologo, in cui Brito, discutendo con gli altri studenti del Collegio di Santa Barbara di Parigi, contrappone alle scoperte castigliane le navigazioni di Vasco da Gama (è un *romance* in *i-a*):

22 Alle «Notizie bibliografiche e giudizi su “Il divino impaziente”» segue la «Breve bibliografia» relativa all’ambientazione storica del dramma e alle biografie del santo protagonista.

23 Le sorprese che può riservare la biblioteca dell’appassionato ispanista di provincia!

Y Portugal, Pedro Fabro,
no hizo menos; que esta línea
marca el rumbo de las tres
naves de la otra escuadrilla
de Gama: *San Rafael*,
Berio, *San Gabriel*. Diez días
tardaron en arribar,
viento a favor, a las islas
Afortunadas, y poco
después, doblaron a vista
de la punta Sur del África,
donde la tierra termina.
Buena Esperanza le han puesto...
¡Dios la trueque en buena dicha! (p. 34)

E il Portogallo non fece di meno,
Pietro Fabro; questa linea
traccia la rotta delle tre navi
di un'altra piccola flotta,
quella di Gama: S. Raffaele,
Berrio, S. Gabriele. Dieci giorni
ci impiegarono per arrivare,
col vento favorevole, alle isole
Fortunate, e, poco dopo,
circumnavigarono la punta
sud dell'África,
dove la terra finisce.
Gli misero il nome di Buona Speranza,
Dio lo cambi in quello di buona fortuna! (p. 35)

Se quindi consideriamo che già di per sé l'assenza di vincoli poetici rende più agevole il compito del traduttore, non obbligandolo a rimodulazioni del modello per salvaguardare verso, strofa e rima, e che oltretutto Giuseppe De Gennaro – lo si è appena riscontrato – tende a rivelarsi assai fedele alla lezione originale, la nostra analisi del suo *Divino impaziente* dovrebbe concludersi a questo punto. E, in effetti, la traduzione, che non soltanto è fedele ma segue fundamentalmente *ad verbum* lo spagnolo, non è gran ché stimolante sul fronte della pratica traduttoria; ciò no-

nostante, è ugualmente possibile osservare certi atteggiamenti meno scontati nelle scelte operate qua e là dall'ispanista italiano.

Una prima tipologia di interventi è rappresentata dagli sfronamenti che portano il traduttore, seppur in maniera non sistematica, a sopprimere uno o più elementi del testo originale. Lo si può osservare, per esempio, in alcuni aggettivi spagnoli che non passano all'italiano, come nel quadro primo dell'Atto Terzo, dove Javier si sta confrontando con il bramino (in corsivo, nel testo spagnolo, l'elemento interessato):

no quiso, *avaro*, ocultar / lo que nos vino a enseñar (p. 181)
Non ci nascose / quello che venne a insegnarci (p. 132)

Le diré / que no todos los mortales / alcanzan las *celestiales* / claridades de la fe. (p. 182)
Rispondo che non tutti i mortali / raggiungono lo splendore della fede. (p. 132)

¡Tú eres polvo ennoblecido / por una *indecisa* llama / de Dios! (p. 182)
Tu sei polvere nobilitata / da una scintilla di Dio. (p. 132)

Nell'Epilogo, invece, la lettera inviata a casa da Javier, di cui dà lettura il fratello Michele, presenta un'omissione più estesa che copre un intero verso di Pemán (sempre, beninteso, che non si tratti di una caduta accidentale dovuta ad una svista, del traduttore o del proto):

Pero así voy más aprisa / *por mi senda y mi camino*, / que como el cuerpo anda flaco / le pesa poco el espíritu / y me lo lleva en volandas / como pajuela de trigo. (p. 222)

Così vado più in fretta. / E poiché il corpo è infiacchito / pesa poco e lo spirito / se lo porta a volo / come una pagliuzza di grano. (pp. 158-159)

Analogo, se non addirittura eccessivo, lo snellimento del testo introdotto da De Gennaro in apertura dell'Atto Terzo, nel dialo-

go tra i due indiani «all'entrata della tenda del Capo», che finisce per suonare decisamente più asciutto:

INDIO PRIMERO
¿Preparaste ya el cestillo,
con la legumbre y el pan,
para el sacrificio?

INDIO SEGUNDO
Todo
dispuesto y medido está. (p. 173)

1° INDIANO
Hai preparato il cestino per il sacrificio?

2° INDIANO
È tutto pronto. (p. 127)

Se nella stragrande maggioranza dei casi (come quelli visti) le espunzioni non hanno gravi ricadute semantiche, sebbene finiscano per far perdere al lettore italiano certe sfumature e intensificazioni della lingua originale del dramma, talvolta l'operato del traduttore non risulta però privo di conseguenze. Nella similitudine impiegata nell'Epilogo dall'altro fratello di Javier (che resta anonimo nell'opera) nell'osservare il cielo vespertino, il gerundio spagnolo è un elemento centrale:

Y anda como un oso pardo, / *gruñendo* de pico en pico, /
la tormenta. (p. 223)
E la tormenta va / di montagna in montagna / come
l'orso bruno. (p. 159)

È chiaro che il referente metaforico per la tempesta che si sta avvicinando, oltrepassando le cime delle montagne, non è costituito dal solo movimento dell'orso bruno impegnato in silvestri scorribande, e pericolosamente in avvicinamento, ma soprattutto dal suo grugnire, che minacciosamente evoca i tuoni, non ancora prossimi ma del tutto percettibili. La perdita di quel «gruñendo»,

dunque, svilisce e rende decisamente poco efficace – se non inadeguata – l'immagine pensata da Pemán.

Altrove, invece, il traduttore rivela una diversa attenzione, che lo porta ad articolare maggiormente la frase italiana, affinché meglio corrisponda al modello, senza trasportare alla lettera il testo spagnolo: così nell'Atto Primo l'invito del Padre Láinez a Javier, «Libre su imaginación / de sueños» (p. 80), diventa «Scacciate questi sogni / dalla vostra fantasia» (p. 66); e l'osservazione del Capo indiano, «Vendrás llagado de andar» (p. 177), si sviluppa in «Penso che sei tutto piagato / a causa del lungo cammino» (p. 129), intervento tanto più significativo dal momento che anche qui si sarebbe potuta conservare l'identica costruzione spagnola («Sarai tutto piagato a causa del cammino»). O, ancora, ci si avvicina alla vera e propria parafrasi:

Este andaba / tan cansado del desierto / que, cuando se
reposaba, / lo que dormido soñaba / pensaba verlo des-
pierto. (p. 177)

Questi camminava / così addormentato per il deserto, /
che, quando si fermava per riposare, / gli sembrava di ve-
dere in realtà / ciò che aveva visto in sogno. (p. 129)

Ben si intende anche lo scrupolo di chiarire al lettore l'accezione del verbo spagnolo *perder* nelle parole del Capo della tribù, introducendo nella frase un complemento oggetto ignoto al modello:

Enciende una antorcha y sube / que la vean flamear, / no
les deslumbre y les pierdan / las arenas. (p. 175)

Accendi una torcia / che la vedano fiammeggiare / per-
ché la sabbia non li accechi / e perdano il retto sentiero
(p. 128)²⁴

24 Si noti, a margine, come la traduzione del primo verso accolga una semplificazione analoga a quelle già illustrate: «y sube», infatti, non passa al testo italiano.

Si smarrisce tuttavia il ruolo attivo della sabbia abbacinante dell'oriente, in Pemán «las arenas» è soggetto (oltretutto, retoricamente posposto) sia di *deslumbrar* sia di *perder*, dato che De Genaro sceglie di legare il secondo verbo ai missionari gesuiti («perdano»), trasformando il pronome personale oggetto *les* in soggetto, invece di renderlo con «faccia loro perdere». Non sarà poi certo fortuita nel contesto la scelta di integrare la battuta con il sintagma «retto sentiero» – stanti le sue connotazioni morali, rigoristiche, spirituali – , quando a rigor di logica si sarebbe potuto optare, più economicamente, per il solo riflessivo «si perdono» senza complemento diretto.

In pochissimi casi, infine, la traduzione italiana tradisce il suo modello: si tratta di variazioni piccole e, di norma, senza alcuna significativa ripercussione sul testo di arrivo. Possiamo citare, in tal senso, la decisione di modificare il primo dei due esempi addotti da Pedro Fabro per illustrare la sorprendente capacità del creato di «ricavare le grandi cose da apparenze insignificanti» a favore di un'immagine decisamente più iconica come quella del baco da seta:

De un huevo nace una garza / y el árbol de una semilla. (p. 32)

La seta nasce dal bozzolo / e l'albero da un seme. (p. 34)

Oppure il ribaltamento di prospettiva che nelle fasi finali del dramma trasforma senza alterare, sebbene una pur lieve sfumatura vi sia, le parole del santo da «no puse nunca, Señor, / la luz bajo el celemín» (p. 228) a «Trassi sempre la luce / di sotto il moggio» (p. 162).

Ma a volte queste modifiche, per quanto minime, non risultano innocue. Penso, infatti, alla scena in cui il Padre Láinez informa Javier sulla prossima missione di apostolato che sta progettando Ignazio di Loyola:

JAVIER

¿Pues quiénes son
los que han de *echar la semilla*
de Oriente?

P. LAÍNEZ

El padre Simón
Rodríguez y Bobadilla.
Esta es la candidatura
del padre.

JAVIER

Se me figura
que, de entre sus *sembradores*,
no pudo hallarlos mejores
para una *siembra* tan dura. (pp. 80-81)

JAVIER

E chi sono quelli che debbono
predicare in Oriente?

LÁINEZ

Il padre Simone
Rodríguez e Bobadilla.
Questi sono i candidati
del padre.

JAVIER

Ho l'impressione
che, tra tutti i *seminatori*,
non abbia potuto sceglierne
di migliori per una *missione*
tanto difficile. (p. 66)

Colta nella micro-dimensione del verso, la sostituzione in apertura del dialogo dell'espressione figurata «echar la semilla», allusiva alla diffusione della parola di Dio (che si spera fruttifera) in quelle terre pagane, con un più diretto e determinato «predicare» sarebbe da valutare esclusivamente in termini stilistici: intendo dire che, fermo restando che con «gettare il seme» Francesco Saverio intende riferirsi proprio all'attività di predicazione, si può discutere sull'opportunità o meno di sopprimere un'immagine così produttiva in ambito evangelico; ma non è questo ciò che ora importa. La

questione, infatti, va esaminata in rapporto a tutto il dialogo, perché Pemán trasporta l'immagine della semina anche alla seguente battuta di Javier, dove si utilizzano i sostantivi «sembradores» e «siembra» per designare, rispettivamente, i «predicatori» e il loro «apostolato». E a questo punto le cose non tornano più tanto bene in italiano: se, in accordo con il primo intervento, anche la «siembra» è coerentemente trasformata nel figurante «missione», al contrario De Gennaro è letterale nel tradurre «sembradores» con «seminatori», termine però che, svincolato così da qualsiasi referente figurato, finisce per apparire poco coerente nel contesto.

Meno appariscente, ma comunque non insignificante, è anche una delle poche letture interpretative del testo spagnolo che trovo nell'Epilogo, e concretamente nel commiato della lettera (già menzionata) che Javier ha inviato alla famiglia: «No me olviden en los rezos / como yo no les olvido» (p. 222). È palese che la traduzione italiana, «Non mi dimenticate nelle preghiere. / Io vi porto sempre nel cuore» (p. 159), non rinnega il suo modello; ma è altrettanto evidente che si rinuncia in blocco a una costruzione che, sul piano del significato, esprimeva la reciprocità dell'affidarsi a Dio («les olvido» non è da intendersi in senso generale ma sottintende, in parallelo alla frase precedente, «en los rezos») e, su quello linguistico, offriva la voluta ed espressiva ripresa del verbo.

Infine, mi sembra interessante evidenziare un'altra modalità di adattamento dei versi spagnoli, segnatamente all'interno dell'episodio conclusivo dell'opera, quando Francesco Saverio, inginocchiato di fronte al mare della Cina, parla di sé in terza persona, sentendo ormai prossima la propria fine:

Con sal en la borda escritos
fracasos de su poder,
vencida de tanto hacer
frente al mar y a su oleaje,
ya va a rendir su viaje
la barquilla de Javier... (p. 227)

La mia barca
porta scritto sui suoi bordi
con sale marino i fracassi del suo potere.

Fu vinta da tanto operare.
Si ferma qui
di fronte alle onde del mare... (p. 162)

Il testo italiano non altera nemmeno una parola dell'originale, fatta eccezione per la scelta di ricondurre alla prima persona «la barquilla de Javier» eliminando al tempo stesso il diminutivo, forse considerato più svilente che affettivo²⁵: «La mia barca». Ma quello che colpisce nel breve passo è la scelta di riordinare gli ottonari di Pemán, ricchi di apposizioni, secondo una disposizione sintatticamente più semplice e immediata: l'unica frase dell'originale viene tripartita, e i participi «escritos» e «vencida» diventano i verbi principali di due proposizioni indipendenti il cui soggetto è sempre la «barca» («porta scritto» e «fu vinta»). La poesia, insomma, non solo lascia il campo alla prosa, ma a una prosa semplice e lineare.

Forse qui troviamo una linea guida per provare a interpretare gli interventi di un traduttore particolarmente mimetico: pur restando sempre vicinissimo al suo modello, al punto da volgere il testo prevalentemente *ad verbum* – agevolato in questo dalla rinuncia alla conservazione di ogni elemento metrico – , De Gennaro se ne allontana a tratti, senza essere interessato a preservare aspetti stilistici o retorici della lingua di Pemán, spinto forse da uno spirito 'divulgativo'. Il suo desiderio sarebbe quello di offrire al pubblico italiano un testo che corrisponda il più possibile alla parola (non all'arte poetica) del suo autore – da qui la stretta fedeltà allo spagnolo – e la cui lettura risulti chiara (non voglio dire facilitata).

Se così fosse, apparirebbe emblematica la citazione biblica latina (Ps 30, 2) con cui si chiude il *Divino impaziente*, «In te, domine, speravi / non confundar in aeternum» (p. 229), e che si sceglie di volgarizzare: «Signore, ho sperato in te / non sarò deriso in eterno!» (p. 163).

25 Magari non per un lettore italiano di media cultura, a cui era destinata la traduzione, ma senza dubbio per l'orecchio spagnolo era inevitabile ritrovare nel sostantivo un'eco della celeberrima «Pobre barquilla mía» di Lope de Vega.

Ma se anche così non fosse, resta comunque il fatto che l'edizione del *Divino impaziente* allestita dal padre gesuita Giuseppe De Gennaro, e pubblicata dalle Paoline nell'Italia democristiana dei primi anni Sessanta, offrì a un pubblico cattolico, che possiamo ritenere piuttosto ampio (per quanto la tiratura potesse essere limitata, le edizioni furono comunque otto), il dramma agiografico di uno scrittore – per dirlo con il curatore – «di profonde convinzioni cattoliche e ardente patriottismo» (p. 27) con un'onestà intellettuale di fondo che forse non ci si sarebbe attesi.

Appendice 1

«Presentazione della traduzione fatta dall'autore»

Scrivo con sommo piacere, secondo l'invito fattomi, alcune parole d'introduzione alla bella e accurata traduzione italiana de «Il Divino Impaziente» che ha fatto il P. Giuseppe De Gennaro.

Tutto ciò che si riferisce a questa creatura della mia creazione, prima delle mie opere drammatiche, racchiude per me personalmente una speciale emozione e un affetto, che si inquadra nell'ordine vitale più che in quello letterario. Suscita, questa opera, molte cose che sono evocazioni e ricordi; e altre che sono problemi: il problema radicale di quell'episodio drammatico che ebbe risonanze di popolarità, commozione pubblica e influsso nella vita di una nazione, più in là, certamente, dello stretto valore letterario dell'opera. Bisogna quindi eludere tutto ciò con una semplice ed evasiva noncuranza: «Insomma, fu un episodio politico!». Al contrario, questo fenomeno non è forse proprio della più pura e immutabile sostanza dell'arte drammatica come si concepì, soprattutto in Grecia e in Spagna: liturgia collettiva di un popolo; voce della comunità?

In questo piccolo processo e in questo dubbio che accompagna sempre, e non sembra cessare, il mio dramma saveriano, ho già confessato molte volte, e con decisa oggettività, ho dichiarato di essere stato «autore»... del delitto, per alcuni, per altri dell'impresa. Certo la mia intenzione fu quella di fare semplicemente una commedia «di santi» nella più pura traiettoria del nostro teatro classico di Lope e Calderón. Tutto ciò che questo teatro ha di sostanziale – azione, passione, luminosità, espressione diretta e verso arioso – ho cercato di trasmetterlo al mio dramma. Per conferirgli poi quelle dimensioni nazionali, si aggiunse a ciò qualcosa che forse, di questi tempi è più difficile di quanto sembri: un «pubblico»; non un conglomerato o una superposizione di persone, sedute gomito a gomito in una sala, con convinzioni distinte, con problemi divergenti, con angustie non solidarie; ma un insieme di masse omogenee, raggruppate nella stessa totalità di emozione. Io non ebbi – in virtù della coscienza cattolica spagnola, ferita da un'incivile persecuzione – lo stesso che ebbero Calderón e Sofocle: una coscienza viva davanti al mio scenario; una passione unitaria; un vocabolario comune. Non fu merito mio.

Perciò sono interessantissimi tutti questi episodi di traduzioni europee e orientali, dove «Il Divino Impaziente» si presenta a sostenere la prova del suo valore più intimo, spoglio delle sue armi più occasionali

ed efficaci: la circostanza storica, la veemenza polemica, e il verso classico spagnolo, con le sue appiccicaticce risonanze di «romancero» e gagliardia romantica.

Non sono io chi deve sentenziare su ciò che resta del popolare dramma saveriano dopo tali espoliazioni. Penso che debba restare tutto ciò che cercai di apportargli, con qualcosa di più di un superficiale studio, delle psicologie – tanto separate e uguali – di Javier e Ignazio; dell'ambiente passionale, storico, delle missioni; della posizione dei personaggi minori: ambasciatori e re della Cristianità; mercanti; Bramini; giapponesi.

Tutto questo mondo, è un mondo di uomini e donne: di credenze, passioni e affetti, che debbono conservare la loro trepida sostanza più in là dell'agitazione di una data o del ritmo del «romance» spagnolo.

Per quanto io possa, per quanto mi è lecito di sentenziare, io credo che il P. De Gennaro, ha saputo effondere sull'aspetto più essenziale, divino e umano, del dramma, un riposo latino, una luminosità armoniosa, dove io, almeno, ritrovo ciò che di più caro ebbe sempre per me «Il Divino Impaziente». Perché al di sopra dei momenti passionali e delle date combattive, sarà sempre vero, in ogni circostanza e in ogni lingua, che

*la vita interiore vale
più delle opere esterne... (Dall'atto I)*

Questo è vero per l'ascetica e per la retorica. Per l'oratoria e per l'arte drammatica.

José María Pemán

Appendice 2

Edizioni Paoline: collana «Maestri – i grandi scrittori di tutti i tempi e di tutte le letterature»

8. Pedro Calderón de la Barca, *Il principe costante*, Pescara 1957
(a cura di Giuseppe D'Annibale)
22. José Quintana, *Pelagio re*, Pescara 1957
(a cura di Giuseppe Beretta)
23. Tirso de Molina, *Dannato per manco di fiducia*, Pescara 1957
(a cura di Antonella Zucca)
27. *Lazarillo de Tormes*, Modena 1957
(a cura di R. Ventura)
35. Lope de Vega, *La fedele custode*, Pescara 1958
(a cura di Antonio Gasparetti)
46. Luigi di Granada, *Vita del venerabile Giovanni d'Avila*, Milano 1958
(a cura di Antonio Gasparetti)
49. Lope de Vega, *Soliloqui di un'anima a Dio*, Milano 1958
(a cura di Antonio Gasparetti)
52. Miguel de Cervantes, *Novelle esemplari*, Modena 1959
(trad. di Mirella Ferracuti Garutti; intr. Giuseppe Mariani)
54. Eduardo Marquina, *Teresa di Gesù*, Pescara 1959
(a cura di Antonio Gasparetti)
55. Eduardo Marquina, *Il santuario, la fontana, il fiume*, Pescara 1959
(a cura di Antonio Gasparetti)
58. Lope de Vega, *Il nuovo mondo scoperto da Colombo*, Pescara 1959
(a cura di Giuseppe D'Annibale)
70. Francisco Martínez de la Rosa, *La congiura di Venezia*, Pescara 1960²
(a cura di Antonio Gasparetti)
79. Mariano José de Larra, *Articoli scelti*, Milano 1959
(a cura di Antonio Gasparetti)
80. Cristóbal de Villalón, *Dal «Viaggio di Turchia»*, Milano 1959
(a cura di Antonio Gasparetti)
103. Eusebio Nieremberg, *Lettere scelte*, Milano 1960
(a cura di Antonio Gasparetti)
111. José María Pemán, *Il divino impaziente*, Pescara 1960
(a cura di Giuseppe De Gennaro)
115. Fernán Caballero, *Simòn Verde*, Modena 1960
(a cura di Antonio Gasparetti)

118. Francisco Villaespesa, *La reggia delle perle*, Catania 1960
(a cura di Antonio Gasparetti)
141. José de Valdivielso, *Il figliol prodigo e L'albero della vita*, Catania 1961
(a cura di Antonio Gasparetti)
146. Fernán Caballero, *Un'estate a Bornos*, Bari 1962
(a cura di Antonio Gasparetti)
148. Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, Bari 1962
(a cura di Antonio Gasparetti)
151. Francisco de Quevedo, *La culla e il sepolcro e la virtù militante*, Bari 1962
(a cura di Antonio Gasparetti)
160. Luis de León, *La sposa perfetta*, Bari 1961
(a cura di Antonio Gasparetti)
173. *Antologia della poesia religiosa spagnola*, Roma 1962
(a cura di Lorenzo Misuraca)
186. Baltasar Gracián, *L'eroe*, Pescara 1962
(a cura di Antonio Gasparetti)
187. Baltasar Gracián, *Il saggio*, Pescara 1962
(a cura di Antonio Gasparetti)

La Spagna di «Belfagor»

Ines Ravasini

Agli albori della dittatura, la Spagna franchista, impegnata nella sistematica riduzione al silenzio di autori e opere invisi al regime, poteva trovare nella censura fascista un valido alleato per estendere anche al di là del Mediterraneo il controllo, ferreo ed ottuso al contempo, di voci dissonanti rispetto al coro dei vincitori della guerra civile. E tuttavia alcuni testi proibiti o per lo meno sospetti circolarono ugualmente in Italia, anche prima del ritorno alla democrazia nel nostro paese, talvolta persino sotto lo sguardo della censura¹, altre volte tramite vie imprevedibili, seguendo un destino paradossale, come annota Leonardo Sciascia in quell'asciutto e densissimo diario di viaggio, di letture e di studi che è *Ore di Spagna*:

La guerra in Spagna era da qualche mese finita, e stava per cominciare quella mondiale, quando in una bottega di vecchi libri mi sono imbattuto nel grosso volume delle *Obras* di José Ortega y Gasset pubblicato dalla Espasa Calpe [...] nel 1932. Un volume rilegato in tela arancione, e stava accanto ad un altro di uguali dimensioni rilegato in tela rossa e che portava il timbro di un circolo socialista di Zaragoza: *El capital* di Marx.

Era facile pensare che qualcuno li avesse portati dalla Spagna come preda di guerra: e mi commuoveva l'immagine

1 Basterà ricordare la ricostruzione dettagliata della diffusione dell'opera di Lorca in Italia negli anni del fascismo e della guerra fatta da Laura Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006.

di quel reduce dalla guerra fascista che chi sa per quale sentimento, interesse o intento si era caricato di quei due pesanti volumi, portandoli dalla Spagna in Italia. Era un'immagine che dava alla fantasia e inclinava alla retorica. Mi faceva affiorare alla mente quella frase di Shakespeare che l'anno prima il premier inglese Chamberlain aveva declamato tornando da Monaco: «Dentro una selva di pericoli abbiamo colto questo fiore» (e intendeva, il pover'uomo, il fiore della pace). Dentro i disagi, pericoli e lo strazio della guerra [...] ecco che l'ignoto reduce italiano aveva riportato, come un fiore, dei libri. E forse non per sé. Per me, in definitiva².

Il ricordo di quella scoperta inattesa si chiude con la felice constatazione che «le 1.400 pagine delle *Obras* di Ortega» per lo scrittore siciliano rappresentarono allora, negli anni della guerra e del dopoguerra, «un grande libro di viaggio, un viaggio straordinario, avventuroso, ricco di imprevisti e di rivelazioni nelle regioni dell'intelligenza», «spiegazione e semplificazione del presente (e quindi anche del passato)»³. E quanto fecondo sia stato l'incontro con il filosofo, e in generale con la cultura spagnola, traspare da tutta la sua opera e non solo da questo breve diario in cui Sciascia guarda all'altra sponda del Mediterraneo e vi ritrova tanta parte della sua Sicilia⁴.

La fortuna di una letteratura nell'ambito di una diversa cultura passa per vie non sempre rintracciabili: le memorie di Sciascia testimoniano di un incontro fortuito, di un viaggio di libri concreti che qualcuno ha trasportato e altri hanno accolto e letto, ma accanto a casi e circostanze imponderabili esiste una mappa che invece è tracciabile, quella delle traduzioni e della ricezione critica, che ci aiuta a capire quali testi e modelli della cultura spagno-

2 Leonardo Sciascia, *Ore di Spagna* (1988), fotografie di Ferdinando Scianna, Roma, Contrasto, 2016, p. 17.

3 Ivi, p. 19.

4 Cfr. Vicente González Martín, *España en la obra de Leonardo Sciascia*, in «Cuadernos de Filología Italiana», n. extra 7, 2000, pp. 733-756.

la siano penetrati in Italia e si siano sedimentati nella cultura italiana, per quali vie e con quali risultati. Per l'epoca che qui ci interessa, quella della dittatura franchista, può essere di un qualche interesse analizzare uno dei possibili veicoli di tale trasferimento soffermando la nostra attenzione su una rivista di ampi orizzonti e molteplici prospettive quale è stata «Belfagor»⁵.

Fondata e diretta da Luigi Russo e poi dopo la sua morte passata sotto la direzione di Carlo Ferdinando Russo a partire dal 1964⁶, pubblicata ininterrottamente con cadenza bimestrale dal 1946 al 2012 per un totale di 390 fascicoli in 65 annate (più due volumi di indici apparsi nel 2012 e 2013 a chiusura del ciclo), «Belfagor» è un prodotto editoriale che ben si presta a una riflessione organica sulla ricezione della letteratura spagnola (ma, come vedremo, sarà opportuno prendere in considerazione un oggetto più ampio facendo riferimento alla letteratura di lingua spagnola o di area ispanica) con la sua progettazione chiara di rubriche che si ripetono identiche dal 1946 in poi («128 pagine scandite in sei rubriche regolari⁷): «Saggi e studi», «Ritratti critici di contemporanei», «Miscellanea e varietà» (dal 1960 rinominata «Miscellanea, varietà e let-

- 5 Se, per quanto riguarda le riviste, per l'Italia del primo Novecento si possono menzionare alcuni contributi che registrano la presenza della cultura spagnola in Italia (Edoardo Esposito, *La letteratura straniera nelle riviste dell'Entre-deux-guerre*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004; Mercedes González de Sande, *La presenza della cultura spagnola nelle riviste del primo Novecento italiano*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXIII, 1-2, 2005, pp. 203-206; Giorgio Baroni, *La ricezione della letteratura spagnola in alcune riviste italiane della prima metà del Novecento*, in *La traducción en las relaciones italo-españolas. Lengua, literatura y cultura*, ed. Assumpta Camps, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 55-74), quasi del tutto inesplorato è invece il panorama del secondo Novecento.
- 6 Alla morte del fondatore Luigi Russo, avvenuta nel 1961, la rivista fu diretta per un biennio da Roberto Ridolfi, Eugenio Garin e Delio Cantimori; nel 1964 la direzione passò a Carlo Ferdinando Russo che la condivise con Delio Cantimori fino alla morte di questi nel 1966; dal 2007, Russo fu affiancato da Mario Isnenghi.
- 7 Carlo Ferdinando Russo, «Chi va piano», in *Belfagor rassegna di varia umanità. Indici 1946-2010, I-LXV*, a cura di Antonio Resta, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2012, pp.VII-XIX (p.VIII).

terature odierne»), «Noterelle e schermaglie» (la sezione in cui, più di ogni altra, la polemica è intesa come combattimento civico⁸), «Recensioni», «Libri ricevuti postillati» e, unica innovazione, dal 1977 la rubrica «Varietà e documenti» a ridefinire la sezione miscellanea (anche se di documenti rari se ne erano pubblicati sin dal 1946); infine, qualche numero estemporaneo, come quello dedicato a Luigi Russo nell'anno della sua scomparsa, o altre contatissime eccezioni. Sezioni queste, talora articolate in sottorubriche saltuarie, come quella del tutto volontaria dei «Minima personalia».

Ma soprattutto «Belfagor» ben si presta alla nostra riflessione per il ruolo culturale che essa ha svolto nell'Italia del secondo Novecento, come ricorda Carlo Ferdinando Russo:

Rivista letteraria? Rivista accademica? Rivista politica? Tutto questo e, insieme, niente di tutto questo nel senso esclusivo: si potrebbe dire una rivista 'laica', basata appunto sull'esclusione di ogni chiesasticità, non tanto ideologica quanto piuttosto specialistica, resa viva e vitale soprattutto dalla sua continua attenzione al diverso e al molteplice, ma non perciò in balia dell'improvvisazione dilettantistica; diciamo: una rivista interdisciplinare, il cui rigore è stato costantemente garantito dalla presenza di specialisti delle singole discipline⁹.

Una rivista interdisciplinare aperta a una grande «varietà di temi: italianistica e letterature straniere, filosofia e cinema, filologia classica e problemi dell'educazione; e, infine e soprattutto, politica»¹⁰; insomma una rivista dagli interessi variegati e molteplici, non meramente accademici, e con chiari riflessi civili come altro non poteva essere, visto il sottotitolo che recita «rassegna di varia uma-

8 «La schermaglia corrosiva e d'assalto, ovvero la prosa d'arte polemica», come ben si addice a una rivista intitolata «Belfagor», ricorda Carlo Ferdinando Russo, *Ivi*, p. XV.

9 La citazione è tratta da un articolo di Giovanni Giudici apparso nel 1976 sul «Corriere della Sera» per festeggiare i trenta anni della rivista, *Ivi*, p.VIII.

10 *Ibidem*.

nità»; e anche, come ricorda lo stesso Carlo Ferdinando Russo, aperta a tutti: «dai comunisti ai liberali, senza chiedere ad alcuno la tessera del suo partito; chiedevamo rigore di studi e spregiudicatezza critica. Neanche in seguito abbiamo esposto quella scritta raggelante: “alla rivista si collabora soltanto per invito”»¹¹. Così aperta da apparire talora «una miscela stravagante»¹². La rivista si distinse dunque per essere una palestra di libertà, il luogo dove dar battaglia al conformismo e «fondamento essenziale per questa battaglia erano, filologicamente, i documenti, spesso inediti, e la loro corretta interpretazione, spesso, di necessità, polemica»¹³.

Proprio in virtù di tale ampiezza di orizzonti e di libertà di contributi, e per il suo forte ancoraggio storico che nell'Italia uscita dal fascismo la impose da subito, sin dal '46, come un punto di riferimento ineludibile per la riflessione sul presente, mi sembra che «Belfagor» possa essere un buon punto di partenza per valutare la ricezione di autori e testi spagnoli, e più generalmente di lingua spagnola, nel nostro paese, cogliere il significato di tale presenza e, non ultimo, decifrare lo sguardo con cui dall'Italia si osservavano questioni che si agitavano in Spagna negli anni della dittatura. È ovvio che il quadro che si ricava, per quanto significativo di un ambiente culturale, è anch'esso parziale e non può essere eretto a norma, né da solo servire a delineare un panorama nazionale: i dati ricavati andranno comunque, nel tempo, confrontati con dati desunti da analoghi spogli di altre riviste. Inoltre, è altrettanto evidente che gli autori che negli anni si sono avvicinati a «Belfagor» proponendo la propria collaborazione erano in sintonia con lo spirito della rivista e quindi rappresentano un'ottica particolare, un settore dell'ispanismo italiano che con il gruppo di «Belfagor» condivideva impostazione critica e metodo di lavoro, se non una medesima visione del ruolo degli intellettuali e

11 Ivi, p. XII.

12 Ivi, p. XIII.

13 Onofrio Vox, *Intorno a Carlo Ferdinando Russo*, «Dionysus ex machina», IV, 2013, pp. 197-201 (p. 101), leggibile al link <<http://olschki.media.frequenze.it/datta/riviste/belfagor/Articoli/Vox.pdf>> (ultima consultazione: 20 maggio 2018).

del rapporto fra cultura e politica. Ed è altresì chiaro che la libera partecipazione dei collaboratori comporta la scelta di temi che riflettono interessi e preoccupazioni in primo luogo degli ispanisti che alle pagine di «Belfagor» affidarono le loro riflessioni. Fortunatamente il loro numero, seppure non elevato, è comunque tale da poter essere considerato rappresentativo di una tendenza.

In questa prospettiva, dunque, ho esaminato sistematicamente i numeri fra il 1946 e il 1976 (considerando che, per via della programmazione annuale e non legata ai singoli fascicoli, il volume del '76 deve essere stato progettato con il dittatore ancora in vita o, al massimo, appena defunto). Ho però schedato tutti gli articoli relativi al mondo ispanico (di letteratura, ma anche di storia e politica o di altre arti) fino al 1983, cioè oltre l'avvento dei socialisti al governo e la fine della transizione per valutare se il ritorno alla democrazia abbia potuto segnare una qualche inversione di rotta nella percezione che, dal nostro paese, si aveva della cultura spagnola. Infine, seppure in modo meno sistematico, ho allungato lo sguardo fino al 2011 per verificare la tenuta delle mie ipotesi. Con i risultati della schedatura in mano, la prima sensazione è quella di una presenza non troppo rilevante o almeno quantitativamente limitata: se confrontati con i contributi dedicati ad altre letterature, in primis la francese e la tedesca (forse ancor più dell'inglese), sul piano strettamente numerico, in sessantacinque anni di vita e trecentonovanta fascicoli, gli articoli relativi alla Spagna (tutto compreso: letteratura, cultura, storia e politica, Spagna e Ispanoamerica, e considerando anche articoli a firma di ispanisti ma non necessariamente di materia strettamente ispanistica) si limitano a un centinaio scarso di occorrenze, desunte da tutte le sezioni della rivista ad esclusione dei «Libri ricevuti e postillati».

Lasciando da parte articoli non utili alla nostra indagine, in cui la cultura spagnola è chiamata in causa assai indirettamente (penso ad esempio alla nota su *Picasso comunista* di Rossana Rossanda che serve all'autrice per introdurre una riflessione tutta interna ai problemi in cui si dibatteva la sinistra italiana¹⁴), vediamo di cir-

14 «Belfagor», XXVIII, 3, 31 maggio 1973, pp. 364-367.

coscrivere l'area di nostro interesse. Vi sono anzitutto alcuni contributi che, pur dovuti a ispanisti, hanno sì a che vedere con la ricezione della letteratura spagnola ma in contesti molto specifici: si vedano a tale proposito il saggio *Sulla didattica della letteratura* (1974) di Lore Terracini¹⁵ e quello altrettanto importante di Carmelo Samonà *Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come "trasgressione" e altri appunti* (1975) che tuttavia ha a che fare più con i principi che presiedono al lavoro del critico che non con l'oggetto su cui quella critica si esercitava, giacché la letteratura spagnola vi si affaccia timidamente «nella veste di viandante occasionale» e solo per fornire qualche esempio¹⁶. Insomma in questi casi, gli interventi dei due illustri ispanisti riconducono non tanto alla dialettica Spagna-Italia, bensì a questioni che erano al centro del dibattito critico che animava le pagine di «Belfagor», quelle cioè della didattica e degli orientamenti della critica. I nomi di Lore Terracini e Carmelo Samonà ritornano poi, anni più tardi, ma legati alla biografia dei due studiosi: nel primo caso, con la valenza di una testimonianza in *Cacciati dalla scuola. Carteggio ebraico '38* (1990) o nel profilo autobiografico accolto nelle «Noterelle e schermaglie» (*Minima personalia: un linguista in casa*, 1996)¹⁷; nel secondo, con le parole che pronunciò Francesco Orlando ai funerali civili di Samonà davanti a una commossa folla di amici, colleghi e allievi in una piazza di Roma e che «Belfagor» pubblicò nel 1990 (*Parole dette ai funerali di Carmelo Samonà*)¹⁸.

Se entriamo più nel dettaglio e guardiamo ai contributi specificamente dedicati alla letteratura spagnola, osserviamo che la maggioranza è costituita da recensioni (circa quaranta, poco meno) sia di romanzi di recente pubblicazione che di saggi critici (letterari o storico-politici); molto minore invece il numero di articoli accolti fra i «Saggi e studi» o nella corrosiva sezione delle

15 «Belfagor», XXIX, 4, 31 luglio 1974, pp. 369-387.

16 «Belfagor», XXX, 6, 30 novembre 1975, pp. 651-668 (p. 652).

17 Rispettivamente in «Belfagor», XLV, 4, 31 luglio 1990, pp. 444-450 e in «Belfagor», LI, 2, 31 marzo 1996, pp. 223-230.

18 «Belfagor», XLV, 3, 31 maggio 1990, pp. 307-310.

«Noterelle e schermaglie», così come fra i «Documenti». I ritratti critici di contemporanei dedicati a figure del mondo ispanico o catalano, nell'intero arco della vita di «Belfagor», sono sedici: Jorge Luis Borges (a cura di Enrique Luis Revol, 1949) Jorge Guillén (Mario Pinna, 1959), Rafael Alberti (Francesco Guazzelli, 1974), Gabriel Ferrater (Giuseppe Grilli, 1975), José Lezama Lima (Alessandra Riccio, 1977), Guillermo Cabrera Infante (Alessandra Riccio, 1979), Osvaldo Soriano (Alessandra Riccio, 1982), Luis Buñuel (Giorgio Tinazzi, 1985), Gabriel García Márquez (Dario Puccini, 1988), José Jiménez Lozano (Rosa Rossi, 1988), Ernesto Guevara (Enzo Santarelli e Alessandra Riccio, 1998), Octavio Paz (Dario Puccini, 1999), Jorge Luis Borges (Franz Haas, 2002), María Zambrano (Alessandra Riccio, 2007), Victoria Ocampo (Alessandra Riccio, 2008), Eusebio Leal (Alessandra Riccio, 2011). Cinque spagnoli (di cui uno è Buñuel), un catalano e poi una netta preminenza di autori ispanoamericani (nove, ma uno è Che Guevara¹⁹ mentre Borges merita due ritratti). Insomma la letteratura spagnola, fatti salvi i casi di due poeti della statura di Jorge Guillén e Rafael Alberti (e, molto più tardi, il caso un po' estemporaneo di José Jiménez Lozano e il doveroso, seppur tardivo, recupero di María Zambrano) non sembra interessare: molto più viva l'attenzione dedicata al panorama latinoamericano a partire dalla fine degli anni Settanta sull'onda della felice stagione del romanzo proveniente da quel continente. Ma come vedremo non si tratta dell'ennesimo omaggio al cosiddetto boom latinoamericano; anzi una lettura in questa direzione non farebbe onore alla tradizione critica di «Belfagor» sempre sospettosa nei riguardi del conformismo e delle mode più o meno effimere.

Anche sul piano storico-politico, la Spagna della dittatura, almeno stando ai titoli, non sembra presente, soprattutto se registriamo che, invece, nel 1973, sull'urgenza dei fatti, si pubblicò un

19 Di Ernesto Guevara, «Belfagor» pubblicò, «in occasione dell'anniversario della quinquagenaria Rivoluzione d'Ottobre», anche una lettera ai genitori scritta nel 1965 e pubblicata nel maggio del 1967 da un giornale Buenos Aires, *Cari vecchi*, in «Belfagor», 22, 6, 30 novembre 1967, p. 732.

breve appello *Contro il riconoscimento della Giunta cilena* a firma di Norberto Bobbio e Franco Antonicelli e poi, nel fascicolo successivo, la trascrizione dell'ultimo appello al popolo cileno pronunciato da Salvador Allende alla radio mentre il Palacio de la Moneda veniva bombardato l'11 settembre, con il drammatico titolo *Non rinuncerò*²⁰. Ma anche qui non dobbiamo lasciarci ingannare dai titoli, perché già se fissiamo la nostra attenzione su alcune recensioni apparse tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta capiremo che se anche il tema della dittatura franchista non emerge in primo piano, la scelta di testi da presentare al lettore italiano propone una riflessione attenta sui precedenti di quella dittatura, sui passi che vi hanno condotto e che possono contribuire a spiegarla e comunque a tenere viva la memoria della Repubblica: penso a recensioni di testi di taglio storico che parlano della guerra civile (*Spagna* di Pietro Nenni, recensito nel 1959 da Luigi Ambrosoli²¹; *Guerra e rivoluzione in Spagna 1931-1937* di Andrés Nin, a cura di Gabriele Ranzato, segnalato nel 1974 da Giuseppe Grilli²²; e nello stesso anno *La morte di Federico García Lorca e la repressione nazionalista di Granada del 1936* di Ian Gibson, per la recensione di Giuseppe Di Stefano²³) oppure degli *Escrits* di Salvador Seguí, a cura di Isidre Molas, in cui ancora Grilli nel 1976 ben delinea il clima arroventato e le lotte sindacali dell'inizio del Novecento ai quali «nel crepuscolo del franchismo» il critico italiano invitava a guardare per capire «cosa accadrà ora, nell'immenso dopo Franco»²⁴. C'è poi da osservare, volgendo lo sguardo oltre gli anni che ci interessano, che dalla fine degli anni Ottanta appaiono una serie di interventi e documenti sulla guerra civile spagnola a testimonianza di un rinnovato interesse sul fronte storico e di un recupero della memoria

20 «Belfagor», XXVIII, 5, 30 settembre 1973, p. 622 e «Belfagor», XXVIII, 6, 30 novembre 1973, pp. 633-634.

21 «Belfagor», XIV, 6, 30 novembre 1959, p. 748.

22 «Belfagor», XXIX, 5, 30 settembre 1974, pp. 595-599.

23 «Belfagor», XXIX, 3, 31 maggio 1974, pp. 362-365.

24 «Belfagor», XXXI, 5, 31 settembre 1976, pp. 604-609 (pp. 604 e 609).

anche in relazione a quella che fu la presenza italiana nel conflitto, su ambo i fronti²⁵.

Sarà dunque opportuno seguire un filo diacronico per capire meglio cosa si dice, quando e come, della Spagna di quegli anni e non solo.

Primo articolo in ordine cronologico, che cito qui solo perché ha il merito di inaugurare la presenza ispanica sulle pagine di «Belfagor», è il ritratto critico di Borges ad opera di Enrique Luis Revol che appare nel 1949²⁶. Da subito è evidente l'attenzione al mondo americano, anche se il ritratto ci appare oggi piuttosto opaco, costruito com'è sull'opposizione fra Borges poeta mediocre e Borges grande inventore di racconti. Dovuto alla penna di un critico argentino, assiduo collaboratore di riviste sulle due sponde dell'Atlantico²⁷, il ritratto è di particolare interesse se si

25 Cfr. Enzo Collotti, *Sotto il cielo di Spagna: pubblicistica in lingua tedesca sulla guerra civile*, in «Belfagor», XLII, 2, 31 marzo 1987, pp. 125-158, un saggio molto critico sul silenzio, nel nostro paese, attorno all'intervento italiano al fianco dei nazionalisti nella guerra civile, in netto contrasto con il dibattito avviato in Germania a cinquant'anni dallo scoppio della guerra; la ricostruzione del ruolo di un combattente comunista realizzata da Luigi Paselli, *Vincenzo Bianco «guerriero» in Spagna*, XLVII, 3, 31 maggio 1992, pp. 350-354; una lettera di Joaquín Xirau, pubblicata da Luigi Paselli, sul drammatico esodo di Machado verso la Francia, *L'ultimo viaggio di Antonio Machado*, XLIX, 4, 31 luglio 1994, pp. 458-462; una «Noterella» sul controverso ruolo di Vittorio Vidali nella guerra e il suo supposto coinvolgimento nella morte di Andrés Nin, di Hernando Efíesto, *Ministro de Stalin en España*, XLIX, 4, 31 luglio 1994, pp. 463-468; e ancora un saggio di Sideny Leon Vogel, medico volontario in Spagna, presentato da Luigi Paselli, *Medicina di guerra: nella Spagna repubblicana*, LXII, 5, 30 settembre 2007, pp. 527-538.

26 «Belfagor», IV, 4, 31 luglio 1949, pp. 425-430.

27 Poeta e scrittore argentino, Revol (1923-1988) insegnò in varie università americane e fu collaboratore assiduo del supplemento letterario de «La Nación» e di numerose riviste argentine (fra cui «Contrapunto», «Sur», «Correo Literario», «Reunión» che diresse con Alfredo J. Weiss dal 1948 al 1951) e non («Revista de Occidente», «La Torre», «Revista de Estudios Hispánicos», ecc), cfr. Héctor Lafleur – Sergio Provenzano – Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas*, Buenos Aires, El 8vo loco, 2006, pp. 188, 206-207, 218-19 e 231.

considera che a quell'altezza cronologica non circolavano ancora in Italia traduzioni di opere di Borges e dunque l'articolo di «Belfagor» consentiva ai lettori italiani di inoltrarsi in territori ignoti, a riprova – se ce ne fosse bisogno – della predisposizione della rivista ad esplorare l'attualità e a farsene interpretare²⁸.

Ciò nonostante, il mondo ispanico rimane ancora a lungo estraneo alla rivista: bisogna attendere nove anni per vedere le prime attestazioni di un interesse più costante, grazie anche all'apparizione sulla scena di Mario Pinna protagonista di una collaborazione piuttosto regolare nell'arco di quattro anni. Pinna approdò a «Belfagor» per via della sua formazione pisana, avendo infatti studiato alla Normale dove si era laureato con Luigi Russo nel 1935, e gravitò dunque nell'orbita del primo «Belfagor»²⁹. Il suo contributo più significativo è senza dubbio il ritratto di Jorge Guillén, «persona lieta e gentilissima» che Pinna aveva conosciuto a casa di Russo e con cui in quegli anni mantenne sporadici ma cordiali rapporti³⁰. Fu lo stesso Russo ad affidargli il compito

28 Se escludiamo alcuni testi tradotti da Gherardo Marone e inclusi nell'antologia di poeti argentini *Il libro de la Pampa* apparsa nel 1937 per i tipi di Carabba, bisognerà aspettare il 1955 per la prima traduzione italiana integrale di un testo di Borges, quando Franco Lucentini darà alle stampe per Einaudi *La Biblioteca di Babele*; del 1959, è la versione italiana de *L'Aleph* che Francesco Tentori Montalto curò per Feltrinelli e poi dai primissimi anni Sessanta le traduzioni dell'intera opera dello scrittore argentino si susseguono numerose e regolari fino ai nostri giorni.

29 Di origini sarde (Oschiri 1912 – Viareggio 1997), narratore e ispanista (insegnò a Urbino e Padova), autore di liriche in logudorese, studiò a Pisa e si trasferì poi a Ferrara dove intensificò i rapporti d'amicizia con Giuseppe Dessì e Claudio Varese, cfr. Marco Mondini, *Generazioni intellettuali. Storia sociale degli allievi della Scuola Normale Superiore di Pisa nel Novecento (1918-1946)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, p. 102 e *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, Firenze, University Press, 2013.

30 Ivi, p. 182. Da parte sua Guillén lo definirà in una lettera a Vanni Scheiwiller «fino espíritu y magnífica persona», María Nieves Arribas Esteras, *Jorge Guillén, Vanni Scheiwiller. Un epistolario*, prefazione di Cesare Segre, Roma Aracne, 2012, p. 119; cfr. anche Laura Dolfi, *Jorge Guillén: viajes a Italia (1953-1959)*, «Anuario de Estudios Filológicos», XXVII, 2004, pp. 69-82.

di inaugurare la serie spagnola dei «Ritratti critici di contemporanei»³¹. Il saggio analizza l'opera di Guillén dalla prima edizione di *Cántico* fino a *Maremágnum*, la prima parte di *Clamor*, ed è un contributo di spessore che scandaglia la poetica guilleniana con profusione di esempi, consentendo anche ad un lettore italiano digiuno di poesia spagnola di formarsi un'idea piuttosto accurata dell'autore. Dopo aver inquadrato l'opera del poeta *vallisoletano* nel contesto della generazione del '27, Pinna si pone l'obiettivo di sottrarre Guillén all'ambiguità della formula della poesia pura e di illustrarne piuttosto la «poética de lo claro», quel rigore di essenzialità che si oppone a ogni vaghezza simbolista. E d'altro canto, la disamina di Pinna è condotta in aperta dialettica con il Dámaso Alonso di *Poesía arraigada y poesía desarraigada*, così che dietro la rigorosa indagine della parola poetica emerge inevitabilmente il passato, la guerra civile (proiettata sullo sfondo della tragedia europea), quell'eredità storica e dolorosa che fa sì, secondo Pinna, che le geometrie guilleniane con la loro esattezza definitoria si aprano al particolare umano.

A parte il ritratto di Guillén, Pinna è autore di cinque recensioni tutte di carattere piuttosto accademico, ma non prive di interesse: *L'itinerario del romanzo picaresco spagnolo* di Alberto Del Monte recensito nel 1958³²; le *Poesie* di Antonio Machado nel-

31 «Belfagor», XIV, 5, 30 settembre 1959, pp. 577-602.

32 «Belfagor», XIII, 3, 31 maggio 1958, pp. 373-376. Sempre nel 1958 ci si imbatte in un nome strettamente legato alla cultura di lingua spagnola, ma che poco apporta alla nostra indagine. Mi riferisco a un contributo di Gherardo Marone intitolato *Un gran historiador Adolfo Omodeo* («Belfagor», XIII, 5, 30 settembre 1958, pp. 586-589), in memoria del cofondatore - con Luigi Russo - di «Belfagor», scomparso nel 1946 e al quale la rivista ha dedicato spesso la sua attenzione. L'articolo, in spagnolo, fa parte di una sezione intitolata «Ricordo di insigni scomparsi» accolta nelle «Noterelle e schermaglie» ed è la riproposizione di un testo che Marone aveva pubblicato su «La Nación» di Buenos Aires nel febbraio dello stesso anno. Ponte fra l'Italia e l'Argentina, nato in America ma formatosi alla scuola di Croce, traduttore di classici dei Secoli d'Oro (Cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, vol. 70, <[322](http://www.treccani.it/en-</p>
</div>
<div data-bbox=)

l'edizione italiana di Macrí e gli *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* di Silvio Pellegrini, nel 1960³³; *España en Cerdeña* di Joaquín Arce, nel 1961³⁴; e infine, il *Lope de Vega* di Alonso Zamora Vicente, nel 1962³⁵. Si tratta di studi che hanno in comune, un po' come accade nel saggio su Guillén, il superamento di teorie critiche e opinioni avvertite come stereotipate (ad esempio, il concetto di realismo adattato al romanzo picaresco, o il superamento della storia della Sardegna vista in una prospettiva solo italiana), che Pinna recensisce nell'ottica di una revisione metodica di problemi critici e in questo senso sono significative le pagine dedicate al testo di Pellegrini e alla polemica con Menéndez Pidal sulle origini della lirica romanza. E sulla medesima linea si colloca la recensione al Machado di Macrí, quasi un saggio sul poeta più che una rassegna bibliografica, in cui «il ciclo chiuso, perfetto»³⁶ della lirica machadiana è analizzato anche nella prospettiva della Generazione del '98 a smentire certi clichés sull'assenza di spiriti d'avanguardia in Spagna e dove, ancora una volta, l'analisi rigorosa della parola poetica trova nella storia il suo punto di partenza: dietro allo «sfacelo della Spagna ex-imperiale» di fine secolo si affaccia la storia segreta e non ufficiale, antiretorica e desolata, che sostanzia *Campos de Castilla*, ma anche la tragedia della guerra fratricida presagita nell'immagi-

ciclopedia/gherardo-marone_(Dizionario-Biografico)/>), Marone scrive con l'intenzione di far conoscere Omodeo nella sua patria americana e al contempo il suo articolo, proprio per la matrice divulgativa nel seno di un'altra cultura, assume il valore di un omaggio alla statura dello storico italiano ricordato per il suo sforzo di inserire le vicende italiane risorgimentali nel più ampio contesto europeo e per aver rappresentato con Croce la «trinchera avanzada de nuestra cultura» contro le falsificazioni operate dal fascismo (p. 589). Insomma, l'articolo ci interessa qui come la testimonianza di un incrocio fra cultura italiana e voci ispaniche, ma esula per contenuti dall'ambito più specifico della nostra indagine.

33 Rispettivamente in «Belfagor», XV, 1, 31 gennaio 1960, pp. 117-121 e XV, 4, 31 luglio 1960, pp. 503-506.

34 «Belfagor», XVI, 5, 30 settembre 1961, pp. 651-653.

35 «Belfagor», XVII, 5, 30 settembre 1962, pp. 610-613.

36 Mario Pinna, rec. a Antonio Machado, *Poesie*, cit., p. 116.

ne di Caino de *La tierra de Alvargonzález* ed evocata ne *El crimen fue en Granada*.

Chiusa la collaborazione di Pinna (forse a seguito del suo trasferimento a Ferrara), si deve aspettare il 1964 per avere un primo contributo di ispanistica nella sezione «Saggi e studi» e non stupisce che tale esordio sia dedicato a Cervantes con un articolo intitolato *L'unità del «Don Chisciotte»* di Silvio Pellegrini³⁷, anch'egli studioso di area pisana che, sul numero di novembre 1961, aveva pubblicato un ricordo di Luigi Russo dedicato al fondatore scomparso quell'anno. Teso al definitivo superamento delle «varie interpretazioni arbitrarie e bislacche patite dal capolavoro del Cervantes»³⁸, in primo luogo quella romantica ma anche quella che ne proponeva una lettura in chiave meramente pessimistica, il saggio dimostra come l'unità del *Quijote* vada piuttosto rintracciata nel gioco letterario manieristico, nell'intreccio di generi e nella molteplicità dei discorsi, che non scivola mai nella retorica accademica ancorato com'è alla follia del personaggio e a quella ironia svagata con cui l'autore sa ridimensionare persino il proprio fare artistico avvolgendolo in «uno schermo di umiltà»³⁹.

L'anno successivo è la volta di García Lorca con il saggio di Alberto del Monte dedicato a *Il realismo de «La casa de Bernarda Alba»*⁴⁰. Secondo Del Monte «l'assenza di un'opera politicizzata di

37 «Belfagor», XIX, 5, 30 settembre 1964, pp. 534-545. Sul *Quijote*, o meglio sul commento di Donatella Pini all'edizione del *Don Chisciotte* che riproponeva la traduzione di Ferdinando Carlesi per l'edizione dei Meridiani, tornerà con una severa recensione Margherita Morreale (*Una palestra ancora aperta: la traduzione italiana ed il commento del «Don Quijote»*, in «Belfagor», XXXI, 6, 30 novembre 1976, pp. 675-685) che, con il rigore storico-filologico che la contraddistinse, affronta non poche questioni di metodo (e in questo senso ci appare in linea con il taglio della rivista), forse con un piglio polemico che avrebbe trovato più adeguata collocazione nella sezione delle «Noterelle e schermaglie» che non in quella della «Miscellanea».

38 Silvio Pellegrini, *L'unità del «Don Chisciotte»*, cit., p. 534.

39 Ivi, p. 545.

40 «Belfagor», XX, 2, 31 marzo 1965, pp. 130-148.

Lorca (...) ha contribuito a suggellarne l'interpretazione come drammaturgo irrealista non solo da parte della cultura di destra (fascista, parafascista o antifascista) ma anche di quella di sinistra», e qui il riferimento è a *Drama y sociedad* di Sastre:

L'estraneità del poeta alla prassi politica è stata intesa come assenza in lui di una precisa posizione ideologica, così come la mancanza nella sua opera di un contenuto o di una tesi politica è stata intesa come irrealismo della sua arte: e tale fraintendimento, sollecitato dalla critica fascista e avallato da quella idealistico-liberale (...) è accettato dalla nuova generazione, sostenitrice di una cultura impegnata, per indolenza intellettuale nei riguardi di una fitta tradizione storiografica o per confusione ideologico-culturale⁴¹.

Anche nel tentativo di trovare uno strumento di lavoro idoneo a demitizzare la figura e l'opera di Lorca, l'intero saggio è dunque teso a dimostrare da un lato l'impegno civile e quindi politico di Lorca, le sue scelte degli ultimi anni chiarite nelle interviste o nei drammi annunciati e mai scritti, e dall'altro l'adesione via via più convinta al realismo che si va facendo strada nel suo teatro per culminare nell'ultima tragedia «delineando la protagonista e gli altri personaggi quali espressioni di una condizione sociale, di tradizioni e di preconcetti inveterati che non si arrestano neppure dinnanzi alla morte»⁴². Insomma, anche in questo caso sembra ribadito un atteggiamento che trapelava già, forse in misura più controllata, nei contributi dedicati ad autori spagnoli apparsi in precedenza su «Belfagor»: da un lato, una lettura contro pregiudizi critici sostenuta da una capillare disamina dei testi, dall'altra la connessione con la storia recente della Spagna e la sua tragedia, qui più apertamente denunciata. Del 1965 è anche una recensio-

41 Ivi, pp. 136-37.

42 Donatella Montalto Cessi, *La lezione di Del Monte*, in Associazione Ispanisti Italiani, *Atti del Congresso «L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici»*. Nel ricordo di Carmelo Samonà (Napoli 30 e 31 gennaio, 1 febbraio 1992), Roma, Instituto Cervantes, 1993, p. 94.

ne alla versione italiana del *Saggio di metodi e limiti stilistici* di Dámaso Alonso ad opera di Mario Petrinì⁴³, interessato più agli aspetti teorici e metodologici dell'opera che non alla loro applicazione su testi ispanici e all'interpretazione che ne deriva. Se dunque è la critica stilistica l'oggetto della recensione, mi pare interessante sottolineare che il saggio di Alonso (di cui si contesta l'insistenza sulla scientificità del metodo e l'eclissi di ogni approccio storicista) è preso in esame non tanto per il suo apporto all'ispanistica, ma per «la sua connessione con la nostra tradizione critica e metodologica»⁴⁴, mediato da una precedente recensione di Spitzer che ne aveva riconosciuto il valore di introduzione alle moderne ricerche stilistiche. E forse non è inutile osservare che il *Saggio* di Alonso è uno dei pochissimi testi di carattere critico di autore spagnolo recensiti da «Belfagor»⁴⁵, e tanto l'assenza di altri

43 «Belfagor», 20, 6, 30 novembre 1965, pp. 739-744.

44 Ivi, p. 739.

45 Come vedremo a breve, si recensiscono soprattutto romanzi o, al più, studi di taglio storico. Per quanto concerne la saggistica letteraria, scarsa è la presenza di testi dovuti a studiosi spagnoli: oltre al saggio già citato di Arce sulle relazioni fra Spagna e Sardegna e il *Lope de Vega* di Zamora Vicente, possiamo ricordare la recensione a *García Márquez. Historia de un deicidio* di Mario Vargas Llosa ad opera di Grilli, con la quale però sconfiniamo in ambito ispanoamericano, nel territorio fortunatissimo del realismo magico («Belfagor», XXVII, 6, 30 novembre 1972, pp. 742-746); poi, anni dopo e per l'area catalana, la recensione a *La literatura catalana d'avanguardia 1916-1938* di Joaquim Molas, ancora per la cura di Grilli («Belfagor», XXXIX, 2, 31 marzo 1984, pp. 240-245); molto più tardi, è la volta di *España y la Italia de los Humanistas* di Ángel Gómez Moreno, recensito da Charmaine Lee («Belfagor», L, 6, 30 novembre 1995, pp. 761-765). Anche in ambito storico, la maggior parte dei contributi accolti da «Belfagor» si deve ad autori italiani (cfr. *L'America latina dal '500 a oggi. Nascita, espansione e crisi di un sistema feudale* di Marcello Carmagnani, recensito da Massimo Mugnai in «Belfagor», XXXI, 2, 31 marzo 1976, pp. 241-245; *Nazionalcattolicesimo e Spagna nuova, (1881-1975)* di Alfonso Botti, recensito da Daniela Saresella in «Belfagor», XLVIII, 4, 31 luglio 1993, pp. 496-497; *Il Perù. Una storia sociale. Dalla conquista alla seconda guerra mondiale* di Antonello Gerbi, recensito da Antonio Melis in «Belfagor», LI, 5, 30 settembre 1996, pp. 622-625); fanno eccezione *I Catalani in Sardegna* a cura di Jordi Carbonell e Francesco Manconi, frutto di una collaborazione isti-

testi come la prospettiva scelta per presentare lo studio di Alonso ai lettori della rivista italiana paiono eloquenti dal momento che vi si legge in filigrana il sospetto di un'arretratezza culturale malcelato nelle parole di Petrini e, in generale, la presa d'atto di un iato profondo sul piano del discorso critico fra l'Europa e la Spagna, dell'esclusione dal dibattito contemporaneo cui sembrava condannato il mondo accademico spagnolo. In questo senso, anche ciò che non è presente può essere rivelatore della ricezione italiana di autori e testi spagnoli.

Gli anni Settanta si aprono con un passaggio di testimone dalla critica più accademica a una critica più centrata sul presente⁴⁶: comincia la lunga collaborazione di Giuseppe Grilli alla rivista, collaborazione intensa ma non esclusiva perché accanto alla sua firma compaiono quelle, entrambe di area pisana, di Giuseppe Di Stefano (con la recensione, di cui si è già detto, a un libro importante come *La morte di Federico García Lorca e la repressione nazionalista di Granada nel 1936* di Gibson che iniziava a fare chiarezza, grazie a una seria e documentata «approssimazione alla verità», attorno alla nebulosa morte del poeta, avvolta da mistificazioni di varia matrice) e di Francesco Guazzelli, autore di un ritratto di Alberti; inoltre, si pubblicano i saggi di Samonà e Morreale cui si è già fatto cenno, e poi interventi di Angelo Morino, Otello Lottini e, sul fi-

tuzionale promossa dal Consiglio Regionale della Sardegna, la Generalitat de Catalunya e la Enciclopèdia Catalana (recensito da Grilli in «Belfagor» XL, 6, 30 novembre 1985, pp. 740-742) e poi due classici come *Brève histoire de l'Inquisition en Espagne* di Joseph Pérez, recensito da Vincenzo Lavenia, e il *Miquel Batllori di Recuerdos de casi un siglo*, a cura di Cristina Gatell e Glòria Soler, recensito da Franco Arato, entrambi in «Belfagor» LVIII, 3, 31 maggio 2003 rispettivamente alle pp. 359-361 e pp. 361-364.

46 Siamo già oltre quella fase di «sviluppo esuberante» dell'ispanismo italiano di cui parla Franco Meregalli nel 1974 alludendo al consolidamento della disciplina in ambito universitario nel periodo del dopoguerra, cfr. *La presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 74. Alla ricerca specialistica solidamente affermata, si affianca negli anni Settanta anche un atteggiamento militante che si confronta inevitabilmente con i cambiamenti storico-politici in atto.

nire del decennio, di Alessandra Riccio che diventerà una presenza costante negli anni a seguire. Non solo è più variegata la scelta dei collaboratori ma, di conseguenza, si intensifica la presenza di contributi di area ispanica, soprattutto nell'arco di un quadriennio tra il 1974 e il 1977, quando forse la Spagna tornava a occupare un luogo privilegiato nel dibattito politico italiano: prima, nel corso dell'estenuante tramonto del franchismo, in anni non privi di susulti di rinnovata ferocia da parte del regime che richiamarono l'attenzione della stampa e dell'opinione pubblica, e poi con il ritorno alla democrazia e la conseguente riflessione sul futuro del paese che accompagnò la fase della transizione. Gli stessi anni in cui i narratori latinoamericani diventavano una presenza stabile nel mercato europeo negando la morte del romanzo, anzi decretandone la vitalità e rivelando l'esistenza di un continente.

Per la sezione «Ritratti critici di contemporanei», Guazzelli traccia un ampio e dettagliato profilo di Rafael Alberti⁴⁷, in cui l'analisi dei testi (dalle prove giovanili a *La Lozana andalusia*) si intreccia con la biografia del poeta e con il sistema culturale in cui si iscrivono le sue opere; ritratto la cui genesi va rintracciata, forse, non solo nella statura del poeta ma anche nei suoi anni d'esilio italiano che lo resero una presenza certamente familiare al pubblico dei lettori della rivista. Il cambio di marcia si avverte in modo più netto nel saggio dedicato a Gabriel Ferrater che appare l'anno seguente a firma di Grilli⁴⁸: pur seguendo lo schema dei profili precedenti, ora la premessa che apre il ritratto colloca l'esperienza esistenziale e letteraria di Ferrater nell'ambito della più ampia «situazione di irregolarità sopportata oggi dalla cultura catalana», confinata in un'area linguistica e culturale minoritaria, e del complesso rapporto con la propria tradizione letteraria⁴⁹.

Due paiono però le innovazioni più significative di questi anni e che toccano un po' tutte le sezioni della rivista: da un lato, vi abbiamo appena accennato, lo spazio dedicato alla questione catala-

47 «Belfagor», XXIX, 4, 31 luglio 1974, pp. 411-435.

48 «Belfagor», XXX, 2, 31 marzo 1975, pp. 177-200.

49 Ivi, p. 177.

na; dall'altro, la presenza massiccia di riferimenti al mondo letterario ispanoamericano. In entrambi i campi mi sembra di poter registrare un atteggiamento analogo, che seppure non segna una frattura rispetto alle caratteristiche di «Belfagor» fin qui delineate, sembra ora più consapevole e pronunciato. Mi limiterò a pochi esempi. Iniziamo con l'ambito americano. Certo la pubblicazione in Italia di testi di Neruda, Vargas Llosa, Scorza, García Márquez ... non poteva passare sotto silenzio ed esigeva almeno una recensione (o un ritratto, nei casi di Lezama Lima e Cabrera Infante, entrambi delineati da Alessandra Riccio⁵⁰), e dunque in quel decennio «Belfagor» dà conto di alcune delle opere più significative che giungono dall'altra sponda dell'Atlantico e la selezione, nella massa di romanzi sudamericani che allora invase l'Europa, mi pare particolarmente significativa ancora una volta della qualità della rivista: *Confesso che ho vissuto*⁵¹, *Pantaleón e le visitatrici*⁵² (entrambe di Grilli), *Il cavaliere insonne* a cura di Angelo Morino⁵³ cui si deve anche uno studio dedicato a Manuel Puig⁵⁴, a cui possiamo ancora aggiungere due contributi dell'assiduo Grilli: una «Noterella» a proposito dell'*Autunno del Patriarca*⁵⁵ e la recensione a *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*⁵⁶. Ma non si tratta mai di rassegne divulgative, o supine ai successi di mercato, al contrario direi sempre intese a sfatare il persistente equivoco sulla letteratura ispanoamericana del cosiddetto *boom*, a ridare spessore e complessità a testi che la propaganda editoriale e gli entusiasmi dei lettori, ma anche di settori della critica, rischiavano di appiattare su una interpretazione falsata, fatta non di rado di arbitrarie generalizzazioni e

50 «Belfagor», XXXII, 6, 30 novembre 1977, pp. 639-652 e «Belfagor» XXXIV, 5, 30 settembre 1979, pp. 513-525,

51 «Belfagor», XXX, 3, 31 maggio 1975, pp. 365-369.

52 «Belfagor», XXX, 5, 30 settembre 1975, pp. 610-613.

53 «Belfagor», XXXIV, 3, 31 maggio 1979, pp. 365-368.

54 Angelo Morino, *Tanghi e pellicole hollywoodiane nei romanzi di Manuel Puig*, in «Belfagor», XXXII, 4, 31 luglio 1977, pp. 395-408.

55 Giuseppe Grilli, *Di chi dovrebbe aver paura García Márquez*, in «Belfagor», XXXI, 1, 31 gennaio 1976, pp. 101-107.

56 «Belfagor», XXVII, 6, 30 novembre 1972, pp. 742-746.

pericolose deformazioni, riconducibili a un'ottica eurocentrista mortificante per il romanzo latinoamericano. Oggi ci appaiono considerazioni ovvie, lo erano meno negli anni Settanta.

D'altronde un atteggiamento analogo proponeva, con la lucidità e intelligenza che le erano proprie, anche Lore Terracini nel saggio del 1974 sulla didattica della letteratura⁵⁷, nel passare in rassegna, spietatamente, i luoghi comuni, i pregiudizi, gli stereotipi sentimentali e ideologici (tipicità, *hispanidad*, diversità, popolarismo, tradizionalismo, il *me duele España*, e via dicendo) contro i quali si pronunciava proponendo alternative a tali approssimazioni e richiamando docenti e studenti alla responsabilità della critica, contro un apprendimento condizionato da apriorismi.

Sull'altra sponda, l'attenzione al mondo catalano, di cui Grilli si fece ripetutamente interprete (già nel 1972 con uno studio di ampio respiro sulla letteratura catalana del Novecento⁵⁸, poi con il ritratto di Gabriel Ferrater del 1975, e ancora nel 1979, con il saggio a quattro mani con Anna Saludes, sul romanzo catalano contemporaneo⁵⁹ e infine con una «Noterella» autobiografica e scanzonata ma che ben ritraeva il clima che si respirava nella Catalogna dei contraddittori anni della transizione⁶⁰), porta con sé la questione dell'identità e quindi della tradizione culturale, intersecandosi inevitabilmente, da un lato, con la storia e la letteratura spagnola, e dall'altro con problemi sociali, economici e politici che affondano le loro radici in tempi remoti e coinvolgono più o meno direttamente l'intera Spagna; una questione latente che, al tramonto del franchismo, è impossibile eludere e che, ancor più dei confusi assetti politici della transizione, del proliferare di sigle e partiti, del ruolo dei sindacati, si erge a questione d'attualità e investe non solo il destino della Spagna ma forse quello dell'Europa

57 Cfr. nota 15.

58 Giuseppe Grilli, *Realtà e avventura nella letteratura catalana del Novecento*, in «Belfagor», XXVII, 2, 31 marzo 1972, pp. 121-136.

59 Giuseppe Grilli – Anna Saludes, *Continuità e rivolta nel romanzo catalano*, in «Belfagor», XXXIV, 4, 31 luglio 1979, pp. 373-396.

60 Giuseppe Grilli, *Per chi suona la campana del postfranchismo*, in «Belfagor», XXXIV, 1, 31 gennaio 1979, pp. 100-106.

intera. È quanto emerge anche dalle pagine di un denso articolo del 1978 su *Lingua e nazionalità: castigliano e catalano negli anni Trenta* in cui, seppure con taglio retrospettivo, Otello Lottini ricostruiva il conflitto linguistico in un'epoca cruciale della storia spagnola⁶¹. Pur sintetizzando, perché ognuno di questi contributi meriterebbe maggiore attenzione, la questione è affrontata con la complessità che merita e nello spirito di «Belfagor»: come nel caso della letteratura ispanoamericana, i problemi sono posti sempre in una chiave non conformista e la polemica è tesa a capire e a far capire, ma soprattutto anche a interrogare il lettore critico italiano sui suoi errori. Questo mi sembra un aspetto decisivo che affiora in quasi tutti i contributi apparsi in questi anni su «Belfagor»: non si tratta solo di diffondere una letteratura altra, di illustrarne le questioni, di approfondire tematiche storico-politiche di attualità. Si tratta piuttosto di richiamare alle responsabilità il destinatario italiano, di interpellarlo sul suo modo di avvicinarsi a quella cultura per capire il senso di quella presenza nella nostra tradizione, nel nostro dibattito critico, e percepire quante falsificazioni abbiamo avallato per leggere una realtà altra con gli occhiali della nostra cultura. Chiuderò con una citazione tratta da un articolo del 1976 *Spagna senza fascino* di Grilli, ma avrei potuto citare le tanto sobrie quanto nette considerazioni di Di Stefano in margine al libro di Gibson sul pericolo di accettare acriticamente «una favola di regime»⁶² a proposito del miracolo economico spagnolo, o le osservazioni di Lore Terracini sulle formule standardizzate e fuorvianti registrate nel corso di migliaia di esami di Letteratura spagnola.

Osservava dunque Grilli:

61 «Belfagor» XXXIII, 4, 31 luglio 1978, pp. 445-467. E si vedano, in questa stessa prospettiva, anche le due recensioni a cura di Grilli, di cui si è fatto cenno in apertura, a *Guerra e rivoluzione in Spagna* di Andrés Nin e agli *Escritos* di Salvador Seguí (cfr. note 22 e 24), o quella piuttosto critica a *Patria e patria* di Sergio Salvi, in «Belfagor», XXXIII, 4, 31 luglio 1978, pp. 487-489.

62 Giuseppe Di Stefano, rec. a Ian Gibson, *La morte di Federico García Lorca*, cit. p. 364.

Avvenimenti e personaggi della penisola iberica sono d'attualità in Italia da qualche anno; dapprima è toccato ai portoghesi [...] ora è il momento della Spagna cui turismo di massa e sviluppo delle forze produttive assicurano un'attenzione ben maggiore. Ma se in certi ambienti la *tristeza* portoghese si definisce attraverso il *fado*, e la *hispanidad* è appena la traduzione accademica [...] del *tacatataca tacata* dell'oleografia flamenca, non più evoluti saggi ha offerto la stampa anche progressista, e i discorsi e le analisi della sinistra nuova, vecchia e di mezzo testimoniano assai poco quella fortiniana passione per il mare aperto di cui anni fa si discorreva con tanto impegno intellettuale.

[...] negli anni sessanta l'industria culturale spagnola ha dato a conoscere anche a noi Carpentier e García Márquez, Vargas Llosa e Cabrera Infante, Fuentes e Lezama Lima, ecc; ma se tanto è cambiato, come mai in Italia sono così pochi coloro che hanno visto i film di Saura? [...] Sono convinto insomma che il livello di coscienza e di partecipazione nostra alla realtà sociale, politica e culturale della Spagna sia stato in questi anni, e continui ad essere oggi, insufficiente⁶³.

Insomma «La Spagna che esce dalla dittatura rimane per la cultura italiana un enigma o un tabù»⁶⁴ e il rischio è quello di travisare il presente, interpretando ad esempio le istanze nazionaliste e indipendentiste come una reazione alla dittatura centralista, senza collocarle nella giusta e complessa prospettiva storica.

Cosa succede dunque negli anni che seguono il ritorno alla democrazia? La presenza spagnola appare più discreta e variegata rispetto al panorama ispanoamericano e catalano degli anni immediatamente precedenti. Continuano a pubblicarsi contributi dal taglio accademico e prevalentemente centrati sui rapporti fra alcuni

63 Giuseppe Grilli, *Spagna senza fascino*, in «Belfagor», XXXI, 6, 30 novembre 1976, pp. 697-703 (p. 697).

64 Ivi, p. 698.

autori spagnoli e la cultura italiana⁶⁵. E su una linea analoga, ma sul versante più *engagé* e d'attualità del cinema politico, potrebbe leggersi anche il confronto fra Buñuel e Visconti proposto da Marco De Poli, apparso nel 1975, decisamente sbilanciato a favore dell'impegno del regista spagnolo, giocato non sul piano dei contenuti ma del rinnovamento del linguaggio⁶⁶. C'è tuttavia da chiedersi se, per via del suo sradicamento, negli anni Settanta Buñuel venisse percepito come un regista spagnolo, e non solo in Italia.

Più interessanti paiono, piuttosto, due recensioni che in qualche modo ricollocano l'attenzione verso la Spagna nell'orizzonte del presente: la prima è di Alessandra Riccio ed è dedicata a *Juan sin tierra* di Juan Goytisolo⁶⁷, una delle voci più trasgressive e dissacratorie del panorama spagnolo di allora; l'autrice, un po' sulla linea di Grilli in *Spagna senza fascino* (pubblicato peraltro nello stesso numero), richiama con vigore la necessità di occuparsi della Spagna postfranchista e lamenta la disattenzione dell'editoria italiana (che pure si era interessata ai romanzi della fase del realismo sociale di Goytisolo) nei confronti della sua ultima produzione, quella estrema in cui lo scrittore spagnolo dopo un lungo percorso di ricerca di identità arriva a recidere il legame più profondo con il proprio paese tramite il rifiuto della lingua madre che è, al contempo, rifiuto di un mondo culturale e di una società. La necessità di leggere Goytisolo risponde dunque all'esigenza

65 Esemplari in tal senso sono, nella sezione «Varietà e documenti», l'articolo su due lettere inedite di Unamuno a Luigi Siciliani a firma di Enrico Ghidetti (*Miguel de Unamuno poeta e predicatore (in due lettere inedite a Luigi Siciliani)*), in «Belfagor», XXXII, 3, 31 maggio 1977, pp. 313-321) e quello su Valle Inclán e la sua conoscenza più o meno diretta, più o meno profonda della nostra letteratura, a cura di uno studioso come Americo Bugliani che si muoveva nel territorio della letteratura comparata fra Italia e Spagna (*Un'opinione di Juan Ramón Jiménez sul Valle-Inclán*, in «Belfagor», XXXII, 5, 30 settembre 1977, pp. 562-568).

66 Marco De Poli, *Visconti, Buñuel e il cinema «politico»*, in «Belfagor», XXX, 2, 31 marzo 1975, pp. 232-234.

67 «Belfagor», XXXI, 6, 30 novembre 1976, pp. 725-729. Sulla ricezione italiana di Goytisolo si veda l'articolo di Eugenio Maggi in questo volume.

di poter decifrare le contraddizioni di un paese che finalmente possono venire allo scoperto: «Ripresentare, oggi, Goytisolo ai lettori italiani significa scoprire, per la prima volta dopo molti anni, la rabbia e la disperazione di una generazione castigata da un apparato sociale il cui segno caratteristico era ed è – senza dubbio – la arretratezza culturale e la difesa, a tutti i costi, di valori arcaici discordi rispetto alla realtà attuale»⁶⁸. Ma l'analisi di Riccio invita anche a cercare un'altra Spagna, diversa da quella che le case editrici e le recensioni della stampa propagandavano in Italia.

L'altra recensione, di Angelo Morino al volume di Cesare Acutis su *La leggenda degli Infanti di Lara – Due forme epiche nel Medioevo Occidentale*⁶⁹, riporta invece lo sguardo dei lettori di «Belfagor» sull'attualità della critica ispanistica; Morino infatti valorizza l'analisi formalista condotta da Acutis sul testo spagnolo nel solco di Propp e della successiva critica strutturalista ma ne coglie anche il legame profondo con gli studi di Lotman e Uspenskij sulla tipologia della cultura, osservando come proprio tale connubio consenta di recuperare una dimensione storica e comparatista, collocando il testo spagnolo nella più ampia prospettiva dell'epica europea e dei suoi sviluppi, e poter dunque osservare il «rapporto di omologia fra strutture dell'opera letteraria e struttura della concezione del mondo propria del gruppo o della classe sociale che la produce»⁷⁰.

La seconda metà degli anni Settanta, l'epoca della transizione, introduce dunque un tono nuovo: rispetto alle timide presenze dei primi decenni di «Belfagor», un periodo in cui l'ispanismo era ancora in formazione nel panorama universitario italiano, a partire dal '75 il quadro si fa più variegato. Se negli anni Cinquanta e soprattutto Sessanta sono essenzialmente nomi indiscussi della poesia spagnola a trovare spazio fra le pagine di «Belfagor» (Machado, Guillén, Lorca, Alberti, con la sola precoce eccezione di Borges), in seguito la letteratura spagnola convive con quella catalana e ispanoa-

68 Ivi, p. 729.

69 «Belfagor», XXXIII, 6, 30 novembre 1978, pp. 744-746.

70 Ivi, p. 746.

mericana che quasi la fagocitano. Se nei primi interventi, ancorati ad una prospettiva filologico-storicista, opere e autori di indubbio spessore e rinomanza sono chiamati in causa anche per il loro destino di repubblicani, vittime della guerra e del franchismo, esiliati (non di rado in contatto con l'Italia), negli anni della direzione di Carlo Ferdinando Russo il contesto storico assume tratti di maggiore complessità; superando il pericolo di schematiche dicotomie, sempre più frequente si rivela la riflessione sul concetto di nazione con le sue contraddizioni e i pericoli che comporta, sul rapporto identitario con la tradizione culturale e linguistica, sul rischio di semplificazioni che non aiutano a comprendere la realtà della Spagna uscita dalla dittatura e dei paesi dell'America Latina. Certo si tratta di una presenza ancora molto limitata, affidata soprattutto ad alcuni collaboratori che si fanno interpreti del disagio di vedere in qualche modo fraintesa, nel nostro paese, una realtà letta ancora troppo spesso solo attraverso la lente italiana e per molti versi ignorata (e abbiamo visto che questo è un rischio che corre tutta la letteratura di lingua spagnola, non solo quella peninsulare). In questo senso «Belfagor» ha assolto senza dubbio al compito di sentinella critica, contribuendo a svecchiare l'immagine della cultura ispanica e fornendo strumenti per poterla conoscere e giudicare. Gli anni a venire sembrano confermare questa direzione: nuovi collaboratori, Alessandra Riccio, Dario Puccini, Rosa Rossi, Costanzo Di Girolamo, Maria Grazia Profeti, Antonio Melis, María de las Nieves Muñoz Muñoz fra gli altri, si affacceranno più o meno saltuariamente alle pagine di «Belfagor», si fanno più frequenti i ritratti di autori di lingua spagnola (non solo ispanoamericani) e le recensioni, e se la guerra civile spagnola continua ad essere oggetto di interesse, l'America Latina con le sue tragedie, a partire dagli anni Ottanta, è al centro di un vivace dibattito che chiama in causa anche le responsabilità politiche e culturali del nostro paese nei confronti dell'intero continente sudamericano, dei "nuovi" fascismi che vi si affermano⁷¹.

71 Molto interessante, al riguardo, è il dibattito che si sviluppò a partire dalla guerra delle Isole Falkland e dalla posizione assunta dal governo italiano, di-

Ciò nonostante «Belfagor» ci rimanda un'immagine molto frammentaria del panorama letterario spagnolo: ostile alle mode letterarie, la rivista non registra affatto, per fare solo un esempio, l'ondata di traduzioni di romanzi dei giovani narratori a cui si assistette tra gli anni Cinquanta e Sessanta in Italia o la voce dei poeti «novísimos»⁷², forse percepiti come prove effimere o di scarso valore; persino rispetto al romanzo latinoamericano, come si è detto, assume un atteggiamento prudente, parsimonioso nei numeri delle presenze, attento alla selezione e vigile nella critica. La letteratura spagnola dalla transizione in poi, a differenza di quella catalana, è poi praticamente assente e, fatto salvo qualche sporadico cenno, vede decisamente ridotta la sua presenza rispetto ai decenni precedenti a favore della riflessione storica. In definitiva, la cultura spagnola rimane, tutto sommato, un oggetto sfuggente. Pur nella consapevolezza che una rivista come «Belfagor» non era certamente il luogo deputato a informare con eshaustività delle novità né a dar conto del dibattito interno al *milieu* culturale spagnolo o latinoamericano, risulta inevitabile registrare una certa schizofrenia nei confronti del mondo ispanico: accanto agli efficaci e talora persino pervicaci sforzi di penetrare nel vivo la realtà culturale e politica, spagnola e ispanoamericana, di interrogare

battito che investe questioni politiche ed ideologiche di ampio respiro, ben al di là delle sorti della nazione Argentina, e coinvolge anche gli scarsi legami culturali che l'Italia ha saputo mantenere nel Novecento con i suoi emigrati e i loro discendenti, cfr. Ruggiero Romano, *S'è desta l'Italia argentina*, in «Belfagor», XXXVII, 4, 31 luglio 1982, pp. 475-476; Sebastiano Timpanaro, *Fascisti argentini, democratici occidentali*, in «Belfagor», XXXVII, 6, 30 novembre 1982, pp. 701-712 e la risposta di Ruggiero Romano, *La invidia caro Timpanaro ...*, in «Belfagor», XXXVIII, 1, 31 gennaio 1983, pp. 102-107; ma si veda anche Marcello Carmagnani, *America Latina e apoliticità nostrana*, in «Belfagor», XXXVI, 4, 31 luglio 1981, pp. 443-452.

72 Si veda in proposito la nota di Oreste Macrí, *Traduzioni di giovani narratori spagnoli*, in «L'Approdo Letterario», 16, 1961, pp. 160a-161b, ora in Oreste Macrí, *Studi Ispanici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli Liguori, 1996, vol. II, pp. 430-432. Per una rassegna delle traduzioni di quegli anni e della ricezione critica, a cui «Belfagor» fu estranea, rimando ancora una volta all'articolo di Eugenio Maggi in questo volume.

i documenti e far parlare i testi, resta una vasta zona grigia di non esplorato; permane la sensazione di uno sguardo distratto, la consapevolezza di una distanza che lascia in bocca un lieve retrogusto amaro di marginalità. E tuttavia la rivista sembra aver in sé stessa gli anticorpi utili a limitare i rischi di tale miopia, perché dalle sue pagine sono costanti, come si è visto, tanto la denuncia di possibili fraintendimenti o di vere e proprie incomprensioni⁷³, quanto l'esortazione al rigore della critica. In questo senso «Belfagor» ha aperto per il lettore italiano delle finestre, spesso in un'ottica problematica, sul mondo di lingua spagnola magari prendendo le mosse da un'occasione, una prospettiva, un problema insito nella nostra cultura tant'è che potremmo forse sintetizzare in una formula il contributo che dalle sue pagine è venuto alla conoscenza della cultura spagnola, catalana e ispanoamericana nel nostro paese: cercare di comprendere tali realtà senza pregiudizi o infingimenti è una delle strade da percorrere per capire meglio anche limiti e punti di forza della cultura italiana.

73 A tale proposito si veda il saggio di Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, in «Belfagor», XLI, 4, 30 luglio 1986, pp. 365-379 sulla marginalità della letteratura spagnola nel contesto editoriale italiano degli anni Ottanta, ma anche la risposta meno drammatica di Dario Puccini, *Un commento a Spagna-Italia letterarie*, in «Belfagor», XLII, 4, 30 luglio 1987, pp. 476-480.

Appendice

L'Appendice dà conto di tutti i contributi pubblicati da «Belfagor» nell'intero arco della sua vita che riguardano, in senso lato e talora in modo indiretto, anche semplicemente allusivo, la storia e la cultura spagnola, catalana e ispanoamericana⁷⁴.

74 La schedatura è stata effettuata a partire da: *Belfagor, rassegna di varia umanità. Indici 1946-2010, I-LXV*, a cura di Antonio Resta, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2012 e *Belfagor, rassegna di varia umanità. Indici 2011-2012, LXVI-LXVII*, a cura di Antonio Resta, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2013. Gli indici di «Belfagor» sono disponibili, con accesso libero, anche online sul sito di JSTOR <<https://www.jstor.org/journal/belfrassvariuman>>.

La Spagna di «Belfagor»

Contributi ordinati per autore.

AUTORE	Titolo	Numero e anno	Rubrica
ALLENDE Salvador	«Non rinunciò»	28, 6, 1973, 633-634	[extra rubriche]
AMBROSOLI Luigi	P. NENNI, <i>Spagna</i> , Milano 1958	14, 6, 1959, 748	Recensioni
ANTONIELLI Sergio	<i>Poeti del Novecento italiani e stranieri</i> , a cura di E. Croce, Torino 1960	16, 2, 1961, 232-234	Recensioni
ARATO Franco	M. BATLLORI, <i>Recuerdos de casi un siglo</i> , recopilados por C. Gatell y G. Soler, Barcelona 2001	58, 3, 2003, 361-364	Recensioni
ARATO Franco	<i>I Gesuiti spagnoli nell'Italia del Settecento</i>	64, 2, 2009, 175-186.	Saggi e studi
BAYER Osvaldo	<i>Il cimitero dei generali prussiani</i> (traduzione di A. Riccio e una nota di «Belfagor»)	39, 2, 1984, 125-149	Saggi e studi
BAYER Osvaldo RICCIO Alessandra	<i>Il cimitero dei generali prussiani</i> , rist. con una nota introduttiva di Alessandra Riccio	61, 4, 2006, 377-402	Saggi e studi
BOBBIO Norberto ANTONICELLI Franco	<i>Contro il riconoscimento della giunta cilena</i>	28, 5, 1973, 622	Noterelle e schermaglie
BUGLIANI Americo	<i>Un'opinione di Juan Ramón Jiménez sul Valle-Inclán</i>	32, 5, 1977, 562-568	Varietà e documenti
CARMAGNANI Marcello	<i>America Latina e apoliticità nostrana</i>	36, 4, 1981, 443-452	Varietà e documenti
CARMAGNANI Marcello	<i>Etnocentrismo e società indie</i>	38, 3, 1983, 323-329	Varietà e documenti
CARMAGNANI Marcello	<i>America Centrale nei secoli</i>	42, 4, 1987, 470-475	Noterelle e schermaglie
COLLOTTI Enzo	<i>Sotto il cielo di Spagna: pubblicistica in lingua tedesca sulla guerra civile</i>	42, 2, 1987, 125-158	Saggi e studi
DE POLI Marco	<i>Visconti, Buñuel e il cinema «politico»</i>	30, 2, 1975, 232-234	Noterelle e schermaglie
DEL MONTE Alberto	<i>Il realismo de «La casa de Bernarda Alba»</i>	20, 2, 1965, 130-148	Saggi e studi
DI GIROLAMO Costanzo SIVIERO Donatella	<i>L'amore nel «Tirant Lo Blanc»</i>	46, 3, 1991, 275-295	Saggi e studi
DI GIROLAMO Costanzo	<i>Ausàs March e le donne</i>	53, 3, 1998, 297-307	Saggi e studi
DI STEFANO Giuseppe	I. GIBSON, <i>La morte di Federico García Lorca e la repressione nazionalista di Granada del 1936</i> , Milano 1973	29, 3, 1974, 362-365	Recensioni
DUPONT Eugène (Bertrand Hemmerdinger)	<i>Général von Haynau (Londres, 1850), Général Pinochet (Londres, 1998)</i>	53, 6, 1998, 706	Varietà e documenti
EPIESTO Hernando	<i>Ministro de Stalin en España</i>	49, 4, 1994, 463-468	Noterelle e schermaglie
GHISETTI Enrico	<i>Miguel de Unamuno poeta e predicatore (in due lettere inedite a Luigi Siciliani)</i>	32, 3, 1977, 313-321	Varietà e documenti
GRILLI Giuseppe	<i>Realtà e avventura nella letteratura catalana del Novecento</i>	27, 2, 1972, 121-136	Saggi e studi
GRILLI Giuseppe	Mario VARGAS LLOSA, <i>García Márquez: historia de un deicidio</i> , Barcelona 1971	27, 6, 1972, 742-746	Recensioni
GRILLI Giuseppe	A. NIN, <i>Guerra e rivoluzione in Spagna 1931-1937</i> , a cura di G. Ranzato, Milano 1974	29, 5, 1974, 595-599	Recensioni
GRILLI Giuseppe	<i>Gabriel Ferrater</i>	30, 2, 1975, 177-200	Ritratti critici di contemporanei
GRILLI Giuseppe	P. NERUDA, <i>Confesso che ho vissuto</i> , Milano 1974	30, 3, 1975, 365-369	Recensioni

Ines Ravasini

GRILLI Giuseppe	M. VARGAS LLOSA, <i>Pantaleón e le visitatrici</i> , Milano 1975	30, 5, 1975, 610-613	Recensioni
GRILLI Giuseppe	<i>Di chi dovrebbe aver paura García Márquez</i>	31, 1, 1976, 101-107	Noterelle e schermaglie
GRILLI Giuseppe	S. SEGÚ, <i>Ecrits</i> , a cura di I. Molas, Barcelona 1975	31, 5, 1976, 604-609	Recensioni
GRILLI Giuseppe	<i>Spagna senza fascino</i>	31, 6, 1976, 697-703	Noterelle e schermaglie
GRILLI Giuseppe	S. SALVI, <i>Patria e patria</i> , Firenze 1978	33, 4, 1978, 487-489	Recensioni
GRILLI Giuseppe	<i>Per chi suona la campana del postfranchismo</i>	34, 1, 1979, 100-106	Noterelle e schermaglie
GRILLI Giuseppe SALUDES Anna	<i>Continuità e rivolta nel romanzo catalano contemporaneo</i>	34, 1, 1979, 373-396	Saggi e studi
GRILLI Giuseppe	<i>Il barocco colpisce ancora</i>	36, 3, 1981, 347-356	Noterelle e schermaglie
GRILLI Giuseppe	J. MOLAS, <i>La literatura catalana d'avanguardia 1916-1938</i> , Barcelona 1983	39, 2, 1984, 240-245	Recensioni
GRILLI Giuseppe	J. CARBONELL – F. MANCONI (a cura di), <i>I Catalani in Sardegna</i> , Cagliari-Bercelona 1984	40, 6, 1985, 740-742	Recensioni
GRILLI Giuseppe	<i>Miti biografici nel barocco ispanico</i>	47, 1, 1992, 37-51	Saggi e studi
GRILLI Giuseppe	<i>Racconti spagnoli di Benedetto Croce</i>	49, 5, 1994, 570-575	Varietà e documenti
GRILLI Giuseppe	<i>De L'amor [sic!] y otros demonios</i>	50, 3, 1995, 362-368	Noterelle e schermaglie
GRILLI Giuseppe	<i>Tre romanzi a Santo Domingo-Trujillo</i>	57, 4, 2002, 435-448	Saggi e studi
GUAZZELLI Francesco	<i>Rafael Alberti</i>	29, 4, 1974, 411-435	Ritratti critici di contemporanei
GUEVARA Ernesto	<i>Cari vecchi [con una nota di «Belfagor»]</i>	22, 6, 1967, 732	Noterelle e schermaglie
HAAS Franz	<i>Jorge Luis Borges</i>	57, 6, 2002, 685-692	Ritratti critici di contemporanei
HEMMERDINGER Bertrand	<i>La Reconquista espagnole et le sort des manuscrits arabes</i>	65, 5, 2010, 598-599	Varietà e documenti
ISENGHI Mario	<i>Vittorio Bodini più Italia Italia</i>	39, 5, 1984, 600-603	Noterelle e schermaglie
LAVENIA Vincenzo	J. PÉREZ, <i>Breve histoire de l'Inquisition en Espagne</i> , Paris 2002	58, 3, 2003, 359-361	Recensioni
LEE Chamaine	A. GÓMEZ MORENO, <i>España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos</i> , Madrid 1994	50, 6, 1995, 761-765	Recensioni
LOTTINI Otello	<i>Lingua e nazionalità: castigliano e catalano negli anni Trenta</i>	33, 4, 1978, 445-467	Varietà e documenti
MARONE Gherardo	<i>Un gran historiador: Adolfo Omodeo</i>	13, 5, 1958, 586-589	Noterelle e schermaglie / Ricordo di insigni scomparsi
MELIS Antonio	A. GERBI, <i>Il Perù. Una storia sociale. Dalla conquista alla seconda guerra mondiale</i> , a cura di S. Gerbi, Milano 1995	51, 5, 1996, 622-625	Recensioni
MORINO Angelo	<i>Tanghi e pellicole hollywoodiane nei romanzi di Manuel Puig</i>	32, 4, 1977, 395-408	Saggi e studi
MORINO Angelo	C. ACUTIS, <i>La leggenda degli Infanti di Lara - Due forme epiche nel Medioevo Occidentale</i> , Torino 1978	33, 6, 1978, 744-746	Recensioni
MORINO Angelo	M. SCORZA, <i>Il cavaliere insonne</i> , Milano 1979	34, 3, 1979, 365-368	Recensioni
MORREALE Margherita	<i>Una palestra ancora aperta: la traduzione italiana ed il commento del «Don Quijote»</i>	31, 6, 1976, 675-685	Miscellanea, varietà e letteratura odierna
MUGNAI Massimo	M. CARMAGNANI, <i>L'America latina dal '500 a oggi. Nascita, espansione e crisi di un sistema feudale</i> , Milano 1975	31, 2, 1976, 241-245	Recensioni
MUNÍZ María Nieves	<i>La Spagna bifonte dello «Zibaldone»</i>	47, 2, 1992, 153-172	Saggi e studi
ORLANDO Francesco	<i>Parole dette ai funerali di Carmelo Samonà</i>	45, 3, 1990, 307-310	Varietà e documenti
PASELLI Luigi	<i>Vincenzo Bianco «guerriero» in Spagna</i>	47, 3, 1992, 350-354	Noterelle e schermaglie

La Spagna di «Belfagor»

PASELLI Luigi XIRAU Joaquín	<i>L'ultimo viaggio di Antonio Machado</i>	49, 4, 1994, 458-462	Varietà e documenti
PASELLI Luigi VOGEL Sidney	<i>Medicina di guerra: nella Spagna repubblicana</i>	62, 5, 2007, 527-538	Saggi e studi
PELLEGRINI Silvio	<i>L'unità del «Don Chisciotte»</i>	19, 5, 1964, 534-545	Saggi e studi
PETRINI Mario	D. ALONSO, <i>Saggio di metodi e limiti stilistici</i> , a cura di G. Cerboni Baiardi, Bologna 1965	20, 6, 1965, 739-744	Recensioni
PINNA Mario	A. DEL MONTE, <i>Itinerario del romanzo picaresco spagnolo</i> , Firenze 1957; <i>Il romanzo picaresco</i> , Napoli 1957	13, 3, 1958, 373-376	Recensioni
PINNA Mario	<i>Jorge Guillén</i>	14, 5, 1959, 577-602	Ritratti critici di contemporanei
PINNA Mario	A. MACHADO, <i>Poesie</i> , a cura di O. Macri, Milano 1959	15, 1, 1960, 117-121	Recensioni
PINNA Mario	S. PELLEGRINI, <i>Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese</i> , Bari 1959	15, 4, 1960, 503-506	Recensioni
PINNA Mario	J. ARCE, <i>España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo</i> , Madrid 1960	16, 5, 1961, 651-653	Recensioni
PINNA Mario	A. ZAMORA VICENTE, <i>Lope de Vega</i> , Madrid 1961	17, 5, 1962, 610-613	Recensioni
PROFETI Maria Grazia	<i>Importare letteratura: Italia e Spagna</i>	41, 4, 1986, 365-379	Saggi e studi
PUCCINI Dario	<i>Un commento a Spagna-Italia letterarie</i>	42, 4, 1987, 476-480	Noterelle e schermaglie
PUCCINI Dario	<i>Gabriel García Márquez</i>	43, 3, 1988, 277-316	Ritratti critici di contemporanei
PUCCINI Dario	<i>Le due barche di Carlos Barral</i>	46, 4, 1991, 457-461	Noterelle e schermaglie
PUCCINI Dario	O. PAZ, <i>Il fuoco di ogni giorno</i> , a cura di E. Franco, Milano 1993	49, 2, 1994, 245-247	Recensioni
PUCCINI Dario	<i>Octavio Paz</i>	54, 5, 1999, 549-581	Ritratti critici di contemporanei
REVOL Enrique Luis	<i>Jorge Luis Borges</i>	4, 4, 1949, 425-430	Ritratti critici di contemporanei
RICCIO Alessandra	J. GOYTISOLO, <i>Juan Sin Tierra</i> , Barcelona 1975	31, 6, 1976, 725-729	Recensioni
RICCIO Alessandra	<i>José Lezama Lima</i>	32, 6, 1977, 639-652	Ritratti critici di contemporanei
RICCIO Alessandra	<i>Guillermo Cabrera Infante</i>	34, 5, 1979, 513-525	Ritratti critici di contemporanei
RICCIO Alessandra	<i>Ossvaldo Soriano</i>	37, 2, 1982, 157-170	Ritratti critici di contemporanei
RICCIO Alessandra	<i>La coscienza infelice del Potere: Calderón 1635 e 1973</i>	37, 5, 1982, 598-600	Noterelle e schermaglie
RICCIO Alessandra	G. GARCÍA MÁRQUEZ, <i>L'amore ai tempi del colera</i> , Milano 1986	41, 4, 1986, 471-474	Recensioni
RICCIO Alessandra	<i>María Zambrano</i>	62, 1, 2007, 35-51	Ritratti critici di contemporanei
RICCIO Alessandra	<i>Victoria Ocampo: una intelligente traduttrice</i>	63, 1, 2008, 49-64	Ritratti critici di contemporanei
RICCIO Alessandra	<i>Mínima personalia</i>	64, 4, 2009, 478-490	Noterelle e schermaglie

Ines Ravasini

RICCIO Alessandra	<i>Eusebio Leal</i>	66, 6, 2011, 697-707	Ritratti critici di contemporanei
ROMANO Ruggiero	<i>S'è desta l'Italia argentina</i>	37, 4, 1982, 475-476	Noterelle e schermaglie
ROMANO Ruggiero	<i>«La invidia caro Timpanaro ...»</i>	38, 1, 1983, 102-107	Noterelle e schermaglie
ROMANO Ruggiero	<i>Ernesto Guevara: la «teoria del foco»</i>	54, 2, 1999, 210-214	Varietà e documenti
ROSSANDA Rossana	<i>Picasso, comunista</i>	28, 3, 1973, 364-367	Noterelle e schermaglie
ROSSI Rosa	<i>Edith Stein beata</i>	42, 5, 1987, 581-584	Noterelle e schermaglie
ROSSI Rosa	<i>José Jiménez Lozano</i>	43, 5, 1988, 531-540	Ritratti critici di contemporanei
SAMONÀ Carmelo	<i>Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come «trasgressione» e altri appunti</i>	30, 6, 1975, 651-668	Saggi e studi
SANTARELLI Enzo RICCIO Alessandra	<i>Ernesto Guevara</i>	53, 5, 1998, 553-568	Ritratti critici di contemporanei
SARESELLA Daniela	<i>A. BOTTI, Nazionalcattolicesimo e Spagna nuova (1881-1975), Milano 1992</i>	48, 4, 1993, 495-497	Recensioni
TERRACINI Lore	<i>Sulla didattica della letteratura</i>	29, 4, 1974, 369-387	Saggi e studi
TERRACINI Lore	<i>Cacciati dalla scuola: carteggio ebraico '38</i>	45, 4, 1990, 444-450	Varietà e documenti
TERRACINI Lore	<i>Minima personalia: un linguista in casa</i>	51, 2, 1996, 223-230	Noterelle e schermaglie
TIMPANARO Sebastiano	<i>Fascisti argentini, democratici occidentali</i>	37, 6, 1982, 701-712	Noterelle e schermaglie
TINAZZI Giorgio	<i>L. BUÑUEL, Dei miei sospiri estremi, Milano 1983</i>	39, 4, 1984, 485-487	Recensioni
TINAZZI Giorgio	<i>Luis Buñuel</i>	40, 6, 1985, 659-674	Ritratti critici di contemporanei

La Spagna di «Belfagor»

Contributi in ordine cronologico.

AUTORE	Titolo	Numero e anno	Rubrica
REVOL Enrique Luis	<i>Jorge Luis Borges</i>	4, 4, 1949, 425-430	Ritratti critici di contemporanei
PINNA Mario	A. DEL MONTE, <i>Itinerario del romanzo picaresco spagnolo</i> , Firenze 1957; <i>Il romanzo picaresco</i> , Napoli 1957	13, 3, 1958, 373-376	Recensioni
MARONE Gherardo	<i>Un gran historiador: Adolfo Omodeo</i>	13, 5, 1958, 586-589	Noterelle e schemaglie / Ricordo di insigni scomparsi
PINNA Mario	<i>Jorge Guillén</i>	14, 5, 1959, 577-602	Ritratti critici di contemporanei
AMBROSOLI Luigi	P. NENNI, <i>Spagna</i> , Milano 1958	14, 6, 1959, 748	Recensioni
PINNA Mario	A. MACHADO, <i>Poesie</i> , a cura di O. Macrí, Milano 1959	15, 1, 1960, 117-121	Recensioni
PINNA Mario	S. PELLEGRINI, <i>Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese</i> , Bari 1959	15, 4, 1960, 503-506	Recensioni
ANTONIELLI Sergio	<i>Poeti del Novecento italiani e stranieri</i> , a cura di E. Croce, Torino 1960	16, 2, 1961, 232-234	Recensioni
PINNA Mario	J. ARCE, <i>España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo</i> , Madrid 1960	16, 5, 1961, 651-653	Recensioni
PINNA Mario	A. ZAMORA VICENTE, <i>Lope de Vega</i> , Madrid 1961	17, 5, 1962, 610-613	Recensioni
PELLEGRINI Silvio	<i>L'unità del «Don Chisciotte»</i>	19, 5, 1964, 534-545	Saggi e studi
DEL MONTE Alberto	<i>Il realismo de «La casa de Bernarda Alba»</i>	20, 2, 1965, 130-148	Saggi e studi
PETRINI Mario	D. ALONSO, <i>Saggio di metodi e limiti stilistici</i> , a cura di G. Cerboni Baiardi, Bologna 1965	20, 6, 1965, 739-744	Recensioni
GUEVARA Ernesto	<i>Cari vecchi</i> [con una nota di «Belfagor»]	22, 6, 1967, 732	Noterelle e schemaglie
GRILLI Giuseppe	<i>Realtà e avventura nella letteratura catalana del Novecento</i>	27, 2, 1972, 121-136	Saggi e studi
GRILLI Giuseppe	Mario VARGAS LLOSA, <i>García Márquez: historia de un deicidio</i> , Barcelona 1971	27, 6, 1972, 742-746	Recensioni
ROSSANDA Rossana	<i>Picasso, comunista</i>	28, 3, 1973, 364-367	Noterelle e schemaglie
BOBBIO Norberto ANTONICELLI Franco	<i>Contro il riconoscimento della giunta cilena</i>	28, 5, 1973, 622	Noterelle e schemaglie
ALLENDE Salvador	«Non rinuncerò»	28, 6, 1973, 633-634	[extra rubriche]
DI STEFANO Giuseppe	I. GIBSON, <i>La morte di Federico García Lorca e la repressione nazionalista di Granada del 1936</i> , Milano 1973	29, 3, 1974, 362-365	Recensioni
TERRACINI Lore	<i>Sulla didattica della letteratura</i>	29, 4, 1974, 369-387	Saggi e studi
GUAZZELLI Francesco	<i>Rafael Alberti</i>	29, 4, 1974, 411-435	Ritratti critici di contemporanei
GRILLI Giuseppe	A. NIN, <i>Guerra e rivoluzione in Spagna 1931-1937</i> , a cura di G. Ranzato, Milano 1974	29, 5, 1974, 595-599	Recensioni
GRILLI Giuseppe	<i>Gabriel Ferrater</i>	30, 2, 1975, 177-200	Ritratti critici di contemporanei
DE POLI Marco	<i>Visconti, Buñuel e il cinema «politico»</i>	30, 2, 1975, 232-234	Noterelle e schemaglie
GRILLI Giuseppe	P. NERUDA, <i>Confesso che ho vissuto</i> , Milano 1974	30, 3, 1975, 365-369	Recensioni

Ines Ravasini

GRILLI Giuseppe	M. VARGAS LLOSA, <i>Pantaleón e le visitatrici</i> , Milano 1975	30, 5, 1975, 610-613	Recensioni
SAMONÀ Carmelo	<i>Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come «trasgressione» e altri appunti</i>	30, 6, 1975, 651-668	Saggi e studi
GRILLI Giuseppe	<i>Di chi dovrebbe aver paura García Márquez</i>	31, 1, 1976, 101-107	Noterelle e schermaglie
MUGNAI Massimo	M. CARMAGNANI, <i>L'America latina dal '500 a oggi. Nascita, espansione e crisi di un sistema feudale</i> , Milano 1975	31, 2, 1976, 241-245	Recensioni
GRILLI Giuseppe	S. SEGUI, <i>Escrits</i> , a cura di I. Molas, Barcelona 1975	31, 5, 1976, 604-609	Recensioni
MORREALE Margherita	<i>Una palestra ancora aperta: la traduzione italiana ed il commento del «Don Quijote»</i>	31, 6, 1976, 675-685	Miscellanea, varietà e letteratura odierna
GRILLI Giuseppe	<i>Spagna senza fascino</i>	31, 6, 1976, 697-703	Noterelle e schermaglie
RICCIO Alessandra	J. GOYTISOLO, <i>Juan Sin Tierra</i> , Barcelona 1975	31, 6, 1976, 725-729	Recensioni
GHIDETTI Enrico	<i>Miguel de Unamuno poeta e predicatore (in due lettere inedite a Luigi Siciliani)</i>	32, 3, 1977, 313-321	Varietà e documenti
MORINO Angelo	<i>Tanghi e pellicole hollywoodiane nei romanzi di Manuel Puig</i>	32, 4, 1977, 395-408	Saggi e studi
BUGLIANI Americo	<i>Un'opinione di Juan Ramón Jiménez sul Valle-Inclán</i>	32, 5, 1977, 562-568	Varietà e documenti
RICCIO Alessandra	<i>José Lezama Lima</i>	32, 6, 1977, 639-652	Ritratti critici di contemporanei
LOTTINI Otello	<i>Lingua e nazionalità: castigliano e catalano negli anni Trenta</i>	33, 4, 1978, 445-467	Varietà e documenti
GRILLI Giuseppe	S. SALVI, <i>Patria e patria</i> , Firenze 1978	33, 4, 1978, 487-489	Recensioni
MORINO Angelo	C. ACUTIS, <i>La leggenda degli Infanti di Lara - Due forme epiche nel Medioevo Occidentale</i> , Torino 1978	33, 6, 1978, 744-746	Recensioni
GRILLI Giuseppe	<i>Per chi suona la campana del postfranchismo</i>	34, 1, 1979, 100-106	Noterelle e schermaglie
MORINO Angelo	M. SCORZA, <i>Il cavaliere insonne</i> , Milano 1979	34, 3, 1979, 365-368	Recensioni
GRILLI Giuseppe SALUDES Ama	<i>Continuità e rivolta nel romanzo catalano contemporaneo</i>	34, 4, 1979, 373-396	Saggi e studi
RICCIO Alessandra	<i>Guillermo Cabrera Infante</i>	34, 5, 1979, 513-525	Ritratti critici di contemporanei
GRILLI Giuseppe	<i>Il barocco colpisce ancora</i>	36, 3, 1981, 347-356	Noterelle e schermaglie
CARMAGNANI Marcello	<i>America Latina e apollinità nostrana</i>	36, 4, 1981, 443-452	Varietà e documenti
RICCIO Alessandra	<i>Oswaldo Soriano</i>	37, 2, 1982, 157-170	Ritratti critici di contemporanei
ROMANO Ruggiero	<i>S'è desta l'Italia argentina</i>	37, 4, 1982, 475-476	Noterelle e schermaglie
RICCIO Alessandra	<i>La coscienza infelice del Potere: Calderón 1635 e 1973</i>	37, 5, 1982, 598-600	Noterelle e schermaglie
TIMPANARO Sebastiano	<i>Fascisti argentini, democratici occidentali</i>	37, 6, 1982, 701-712	Noterelle e schermaglie
ROMANO Ruggiero	<i>«La invidia caro Timpanaro ...»</i>	38, 1, 1983, 102-107	Noterelle e schermaglie
CARMAGNANI Marcello	<i>Etnocentrismo e società indie</i>	38, 3, 1983, 323-329	Varietà e documenti
BAYER Osvaldo	<i>Il cimitero dei generali prussiani</i> (traduzione di A. Riccio e una nota di «Belfagor»)	39, 2, 1984, 125-149	Saggi e studi
BAYER Osvaldo RICCIO Alessandra	<i>Il cimitero dei generali prussiani</i> , rist. con una nota introduttiva di Alessandra Riccio	61, 4, 2006, 377-402	Saggi e studi
GRILLI Giuseppe	J. MOLAS, <i>La letteratura catalana d'avanguardia 1916-1938</i> , Barcelona 1983	39, 2, 1984, 240-245	Recensioni

La Spagna di «Belfagor»

TINAZZI Giorgio	L. BUÑUEL, <i>Dei miei sospiri estremi</i> , Milano 1983	39, 4, 1984, 485-487	Recensioni
ISNENGI Mario	<i>Vittorio Bodini più Italia Italia</i>	39, 5, 1984, 600-603	Noterelle e schermaglie
TINAZZI Giorgio	<i>Luis Buñuel</i>	40, 6, 1985, 659-674	Ritratti critici di contemporanei
GRILLI Giuseppe	J. CARBONELL – F. MANCONI (a cura di), <i>I Catalani in Sardegna</i> , Cagliari-Barcelona 1984	40, 6, 1985, 740-742	Recensioni
PROFETI Maria Grazia	<i>Importare letteratura: Italia e Spagna</i>	41, 4, 1986, 365-379	Saggi e studi
RICCIO Alessandra	G. GARCÍA MÁRQUEZ, <i>L'amore ai tempi del colera</i> , Milano 1986	41, 4, 1986, 471-474	Recensioni
COLLOTTI Enzo	<i>Sotto il cielo di Spagna: pubblicistica in lingua tedesca sulla guerra civile</i>	42, 2, 1987, 125-158	Saggi e studi
CARMAGNANI Marcello	<i>America Centrale nei secoli</i>	42, 4, 1987, 470-475	Noterelle e schermaglie
PUCCINI Dario	<i>Un commento a Spagna-Italia letterarie</i>	42, 4, 1987, 476-480	Noterelle e schermaglie
ROSSI Rosa	<i>Edith Stein beata</i>	42, 5, 1987, 581-584	Noterelle e schermaglie
PUCCINI Dario	<i>Gabriel García Márquez</i>	43, 3, 1988, 277-316	Ritratti critici di contemporanei
ROSSI Rosa	<i>José Jiménez Lozano</i>	43, 5, 1988, 531-540	Ritratti critici di contemporanei
ORLANDO Francesco	<i>Parole dette ai funerali di Carmelo Samonà</i>	45, 3, 1990, 307-310	Varietà e documenti
TERRACINI Lore	<i>Cacciati dalla scuola: carteggio ebraico '38</i>	45, 4, 1990, 444-450	Varietà e documenti
DI GIROLAMO Costanzo SIVIERO Donatella	<i>L'amore nel «Tirant Lo Blanc»</i>	46, 3, 1991, 275-295	Saggi e studi
PUCCINI Dario	<i>Le due barche di Carlos Barral</i>	46, 4, 1991, 457-461	Noterelle e schermaglie
GRILLI Giuseppe	<i>Miti biografici nel barocco ispanico</i>	47, 1, 1992, 37-51	Saggi e studi
MUÑIZ María Nieves	<i>La Spagna bifronte dello «Zibaldone»</i>	47, 2, 1992, 153-172	Saggi e studi
PASELLI Luigi	<i>«Vincenzo Bianco «guerriero» in Spagna</i>	47, 3, 1992, 350-354	Noterelle e schermaglie
SARESELLA Daniela	A. BOTTI, <i>Nazionalcattolicesimo e Spagna nuova (1881-1975)</i> , Milano 1992	48, 4, 1993, 495-497	Recensioni
PUCCINI Dario	O. PAZ, <i>Il fuoco di ogni giorno</i> , a cura di E. Franco, Milano 1993	49, 2, 1994, 245-247	Recensioni
PASELLI Luigi XIRAU Joaquín	<i>L'ultimo viaggio di Antonio Machado</i>	49, 4, 1994, 458-462	Varietà e documenti
EFIESTO Hernando	<i>Ministro de Stalin en España</i>	49, 4, 1994, 463-468	Noterelle e schermaglie
GRILLI Giuseppe	<i>Racconti spagnoli di Benedetto Croce</i>	49, 5, 1994, 570-575	Varietà e documenti
GRILLI Giuseppe	<i>De L'amor [sic!] y otros demonios</i>	50, 3, 1995, 362-368	Noterelle e schermaglie
LEE Charmaine	A. GÓMEZ MORENO, <i>España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos</i> , Madrid 1994	50, 6, 1995, 761-765	Recensioni
TERRACINI Lore	<i>Minima personalia: un linguista in casa</i>	51, 2, 1996, 223-230	Noterelle e schermaglie
MELIS Antonio	A. GERBI, <i>Il Perù. Una storia sociale. Dalla conquista alla seconda guerra mondiale</i> , a cura di S. Gerbi, Milano 1995	51, 5, 1996, 622-625	Recensioni
DI GIROLAMO Costanzo	<i>Ausiàs March e le donne</i>	53, 3, 1998, 297-307	Saggi e studi
SANTARELLI Enzo RICCIO Alessandra	<i>Ernesto Guevara</i>	53, 5, 1998, 553-568	Ritratti critici di contemporanei
DUPONT Eugène (Bertrand Hemmerdinger)	<i>Général von Haynau (Londres, 1850), Général Pinochet (Londres, 1998)</i>	53, 6, 1998, 706	Varietà e documenti
ROMANO Ruggiero	<i>Ernesto Guevara: la «teoria del feto»</i>	54, 2, 1999, 210-214	Varietà e documenti
PUCCINI Dario	<i>Octavio Paz</i>	54, 5, 1999, 549-581	Ritratti critici di contemporanei
GRILLI Giuseppe	<i>Tre romanzi a Santo Domingo-Trujillo</i>	57, 4, 2002, 435-448	Saggi e studi

Ines Ravasini

HAAS Franz	<i>Jorge Luis Borges</i>	57, 6, 2002, 685-692	Ritratti critici di contemporanei
LAVENIA Vincenzo	J. PÉREZ, <i>Brève histoire de l'Inquisition en Espagne</i> , Paris 2002	58, 3, 2003, 359-361	Recensioni
ARATO Franco	M. BATLLORI, <i>Recuerdos de casi un siglo</i> , recopilados por C. Gatell y G. Soler, Barcelona 2001	58, 3, 2003, 361-364	Recensioni
RICCIO Alessandra	<i>María Zambrano</i>	62, 1, 2007, 35-51	Ritratti critici di contemporanei
PASELLI Luigi VOGEL Sidney	<i>Medicina di guerra: nella Spagna repubblicana</i>	62, 5, 2007, 527-538	Saggi e studi
RICCIO Alessandra	<i>Victoria Ocampo: una intelligente traduttrice</i>	63, 1, 2008, 49-64	Ritratti critici di contemporanei
ARATO Franco	<i>I Gesuiti spagnoli nell'Italia del Settecento</i>	64, 2, 2009, 175-186.	Saggi e studi
RICCIO Alessandra	<i>Minima personalia</i>	64, 4, 2009, 478-490	Noterelle e schermaglie
HEMMERDINGER Bertrand	<i>La Reconquista espagnole et le sort des manuscrits arabes</i>	65, 5, 2010, 598-599	Varietà e documenti
RICCIO Alessandra	<i>Eusebio Leal</i>	66, 6, 2011, 697-707	Ritratti critici di contemporanei

«Un impasto di luce e ombra»: scorci della Spagna negli articoli di Carmelo Samonà su «La Repubblica»

Norbert von Prellwitz

Il libro al quale mi riferisco qui è Carmelo Samonà, *Scritture di Spagna e d'America*¹. È l'omaggio devoto di un allievo, sulla base di un progetto abbozzato dallo stesso Samonà; un allievo che dichiarò di avere imparato l'ispanistica più parlando di Mozart con il suo professore che non segnatamente di letteratura spagnola. Stefano Arata non arrivò a vedere il volume stampato: morì nel luglio del 2001.

Il libro include tutti gli articoli pubblicati sul quotidiano *La Repubblica* tra il 1976 e il 1989. Arata l'ha suddiviso in due sezioni, dedicate rispettivamente alla Spagna e all'America, perché in esse aveva individuato una diversità di prospettiva, dovuta al fatto che nella sezione spagnola, con un approccio che rifletteva il suo intendimento di collocare le opere in un canone e seguendo il filo delle occasioni e dei libri pubblicati in Italia, Samonà si era occupato soprattutto di opere e di autori classici, intendendo come tali anche quelli della prima metà del Novecento, mentre gli articoli raccolti nella seconda sezione, con l'eccezione di quello su Borges, erano dedicati in larga misura alla narrativa ispanoamericana più recente, favorita in quegli anni dall'editoria italiana.

L'ampia diversità cronologica ha dato a Carmelo Samonà l'occa-

1 Carmelo Samonà, *Scritture di Spagna e d'America*, a cura di Stefano Arata, Roma, Bagatto Libri, 2003. Il volume include una nota preliminare di Emma Scoles, una mia prefazione, una nota del curatore, il testo degli articoli, una bibliografia completa di Samonà a cura dello stesso Stefano Arata.

sione di comporre via via negli articoli dedicati alla Spagna parte di un progetto che aveva in mente: quello di aggiornare, o meglio ancora di riscrivere, il suo conciso *Profilo di storia della letteratura spagnola*². Ritengo che ciò non sia avvenuto in modo consapevole, ma sia stato il risultato del suo magistrale approccio ai classici.

Se volessimo ricomporre la cronologia effettiva dei temi trattati nella prima sezione, questa ci condurrebbe dal *Cantare del Cid* alla poesia spagnola più recente, componendo un insieme coerente, benché ovviamente lacunoso; un insieme che ci lascerebbe chiaramente intuire come l'occasione puntuale – un convegno, l'uscita di una traduzione, un necrologio, l'assegnazione di un premio Nobel – un'incombenza questa, alla quale confessava di adattarsi con riluttanza non minore che al tetro ufficio del necrologio – fosse quasi sempre un pretesto, uno spunto favorevole per affrontare con rigoroso impegno critico e storiografico la questione sostanziale: lo scrittore, le matrici culturali dell'epoca in cui scrive, l'interpretazione dell'opera, il giudizio di valore. Oppure l'uomo, nei casi in cui la mitografia corrente ne abbia deformato i tratti, come avvenuto per García Lorca.

Sarebbe davvero riduttivo considerare questi testi brevi una serie di scritti d'occasione, benché ne mostrano, certo, alcuni tratti, dovuti alla sede in cui sono stati pubblicati: l'autore non si esime in certi casi dal fornire al lettore notizie sintetiche intorno alla singola occasione, ma ben presto ci si accorge che la circostanza dà l'avvio a un discorso che viene da lontano e prosegue in un processo di esplorazione, con tutte le movenze tipiche del saggio. Un saggio che si adegua allo spazio concesso sulla pagina, e sfrutta i limiti di questa compressione per un incremento di densità. Nella loro natura di 'microsaggi', se proprio vogliamo classificarli in qualche modo, questi testi evitano d'altro canto gli scogli dell'articolo scientifico e nella loro sobria vivacità rifuggono i paludamenti accademici.

2 Carmelo Samonà, *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1960; rist. con qualche modifica: *Profilo di letteratura spagnola*, Roma, Theoria, 1985.

Nei brevi saggi traspare l'esperienza dell'insegnamento a generazioni di studenti – evocata in incisi come «Nel mio lavoro d'insegnante ho potuto constatare quanto sia radicata, ad esempio, nella cultura dei giovani, l'idea del *Chisciotte* come espressione di puro eroismo, nutrito dall'antico conflitto fra reale e ideale» (p. 59) – , analogamente all'intenzione, quella che i suoi allievi ed ascoltatori conoscevano bene, di suscitare l'attenzione critica, e magari l'entusiasmo per i grandi classici, inducendo l'ascoltatore, o il lettore, ad abbandonare gli schemi facili e superficiali, per affrontare la lettura come un'avventura della conoscenza, oppure facendolo sentire invitato dagli innumerevoli stimoli seminati nel discorso a rileggere da una prospettiva diversa libri già letti.

Cervantes, il classico tra i classici, è l'autore più visitato tra quelli del Secolo d'Oro; in un certo senso appare come il prototipo dei classici antichi, così come García Lorca lo è dei classici moderni. I vari microsaggi che ne compongono i ritratti vengono a costituire le sfaccettature di una visione composita, che nel procedere delle successive approssimazioni rivela l'intento del saggista di evitare il tutto tondo, preferendo decisamente il chiaro-scuro alla luce fissa, gli scorci illuminanti ma instabili.

Certo, i ritratti di uno scrittore o di un genere o di un capolavoro o di un'epoca possono esserci offerti con definizioni affascinanti, ma la somma delle prospettive rifugge dalla nitidezza assertiva che spesso fonda la rassicurante stabilità delle schede manualistiche. In questo senso, se vogliamo credere alla eventuale prospettiva di riscrittura del suo manuale, la modalità del microsaggio fornisce un progetto molto personale, che lascia al lettore un residuo di incertezza: nell'utente di questo manuale anomalo vengono insinuati un atteggiamento conoscitivo e nel contempo un'etica di studio contrassegnati dall'interrogativo teso a ulteriori approfondimenti, salvando i classici dalla «quieta rigidità del monumento» (p. 33).

Mi riferisco a brani come i seguenti sul capolavoro di Cervantes: «gli studenti di oggi [...] hanno capito che se c'è una lettura moderna di Cervantes è quella che passa per la riflessione sull'ambiguità e la polivalenza dei contenuti, non per il radicalismo delle proposizioni morali» (pp. 35-36); «il fallimento dell'u-

topia è il polo d'attrazione più segreto per il lettore moderno del *Chisciotte*» (p. 36); «da quell'estrema periferia culturale esplose, con più forza, il contenuto simbolico che ancora oggi – tanto più oggi – inquieta la nostra coscienza» (ivi).

Lo sfondo è la lettura, molteplice nel tempo ma anche spesso fuorviante, del capolavoro di Cervantes. Quasi partendo da una scheda enciclopedica, Samonà frappono il suo «piuttosto» e richiama l'attenzione sulle contraddizioni e sui disinganni prodotti dallo scrittore con la mobilità dei punti di vista:

Libro che ha esercitato, come pochi altri al mondo, un fascino ininterrotto in ogni epoca e nei più vari assetti sociali, il *Don Chisciotte* può anche adattarsi alle giudiziose tessiture dei filologi e degli eruditi e simulare, per poco, la quieta rigidità del monumento classico, ma il suo vero nodo è quello della perpetua attualità, della sorprendente mobilità del suo messaggio. Il fatto è che Cervantes ci propone, attraverso le avventure dei suoi eroi e in modi ogni volta diversi, secondo i gusti e i tempi, una concezione intera della realtà. I suoi interlocutori naturali sono ancora il piacere, l'ambiguità e le fantasticherie degli uomini. La forza del suo libro è, dunque, enorme, perché è quello del mito popolare sommato ai veleni della letteratura (p. 33). Sulle ragioni profonde di questa fortuna ci poniamo ancora oggi domande inquietanti. Un ordito di codici squisitamente occidentali (la cavalleria, la letteratura, il buon senso contadino, la lucida follia) affascina da secoli lettori di ogni paese e di qualsiasi condizione. Ma sappiamo che la ricchezza dei temi non basta a motivare la persistenza e la complessità delle letture. Ciò che ci sorprende nel *Chisciotte* è piuttosto l'amalgama delle contraddizioni, la rete implacabile dei disinganni che conseguono alla mobilità dei punti di vista. Prendiamo la cavalleria: è appena una parvenza grottesca fra le maglie della follia, ma ritorna sempre credibile quando le si affianca un'ansia ottimistica (e perdente) di giustizia. Ed ecco la follia, servizievole gregaria della comicità, ma anche figlia della cultura e improvvisa compagna e confidente della saggezza. E il buon senso contadino, così robusto e arcaico nella sua selva ster-

minata di proverbi, non arriva a vacillare fino a mimare la follia da cui sta prendendo le distanze? [...] forse il segreto della lunga durata nell'intesa fra il *Don Chisciotte* e il suo pubblico è in questa singolare reversibilità di tutti i codici presenti, nella loro drammatica tendenza a deridere o a negare sé stessi proprio nel momento in cui sembrano affermarsi come testimoni di una condizione storica (p. 34).

La prima sintesi sul *Don Chisciotte*, pubblicata nel 1978³, è seguita nel 1981 e nel 1983 da interpretazioni che l'approfondiscono:

[...] il fallimento dell'utopia, è, forse, il polo di attrazione più segreto per il lettore moderno del *Chisciotte* [...] (p. 65). Cervantes ha intuito bene la provocazione che si annida nell'assurdo, la capacità aggressiva della parola scritta, proprio in quanto è ormai indecifrabile e fuori della norma. [...] nel romanzo è spesso la follia del cavaliere a qualificarsi, malgrado tutto, come la controparte autentica in un mondo che identifica l'ipocrisia con la saggezza e l'obbedienza al potere con il bene. E anche questo ci fa meditare, in tempi come i nostri, e alimenta una riflessione di grande attualità, da un ennesimo punto di vista, su questo straordinario libro (p. 65).⁴

Questa ricchezza [del personaggio] comporta anche dei rischi: ci spinge a rintuzzare il personaggio e il senso delle sue avventure, e può creare incentivi al luogo comune e alla banalizzazione non meno che alle letture intelligenti. [...] si può tradire il testo [...] per eccesso di sottigliezza e di velleità interpretativa (p. 73).⁵

Seguendo il filo del proprio discorso, Samonà riesce perfino a modificare in modo ingegnoso il ruolo del cosiddetto *Chisciotte* apocrifio di Fernández de Avellaneda, segnalandone l'im-

3 «Un ambiguo cavaliere chiamato Don Chisciotte», 27.07.78. Cito, – qui e in seguito – i titoli dati in sede redazionale, che tendono allo stereotipo e talvolta risultano perfino mistificanti rispetto all'intenzione dell'articolo.

4 «Ma fu un vinto o un vincitore?», 08.11.1981.

5 «La sua follia di carta», 01.05.83.

plicito primato di documentata ammirazione del capolavoro imitato⁶:

Anche per il lettore d'oggi il confronto è [...] inevitabile; l'errore sta caso mai nel sentire quel vincolo [con il romanzo di Cervantes] come una patente obbligata di inferiorità invece che come la prova atipica di una predilezione letteraria. Come il più antico documento, in fondo, della duttilità – diciamo pure dell'irrequietezza – d'uno dei grandi miti della cultura moderna (p. 88).

Contro la semplificazione archivistica della riduzione a tratti di manuale, Samonà mostra di continuo un atteggiamento così poco accademico da privilegiare, per esempio, la prospettiva di una lettura non scontata del prototipo del romanzo picaresco:

riaccostarci con coraggio al *Lazarillo* può essere istruttivo come criterio generale di lettura, può ricordarci (pensando a tanta narrativa più recente) che non ci è precluso il godimento di un romanzo per il fatto che riusciamo a percepirne anche i veleni nascosti e a coglierne l'intensità provocatoria (p. 52).⁷

O ancora, a proposito di una figura di solito tratteggiata come solida e financo rigida nei manuali: Pedro Calderón de la Barca. A Calderón, uno dei cavalli di battaglia dei suoi studi, Samonà dedica uno dei saggi più estesi – cinque pagine nella versione del libro –, con l'evidente intenzione di liquefarne l'immagine statuarica tramandata, inevitabilmente traditrice secondo la sua ottica: «La novità del suo teatro sta nell'inquietudine che si insinua attraverso il lavoro linguistico, in un universo di valori ritenuti – o almeno illustrati pubblicamente – come stabili, addirittura come immutabili» (p. 59), fino a prestare orecchio «anche a una sua 'cantabilità', a una sua segreta vocazione alla musica», che contribui-

6 «Il fratello pazzo di Don Chisciotte», 14.12.1983.

7 «Così parlò Lazarillo», 06.09.1980.

scono a comporre «le policromie sfuggenti, esasperate, sottilmente sovversive della più matura esperienza barocca» (p. 58), così costituendo «Una misteriosa apertura verso la trasfigurazione, una strana e disinvolta doppiezza» (p. 58), tali da proporre l'opera di Calderón come

una vibrante testimonianza che esprime, dietro l'apparenza di un rigido dogmatismo, una graduale e ragionata inquietudine e rivela, proprio nell'assillo di edificazione e di persuasione cristiana, il tramonto dei valori dell'età asburgica (p. 61).⁸

Possiamo collocare i contributi su Cervantes, su Calderón, su altri grandi scrittori classici dell'epoca, contro il fondale delle pagine dedicate al Secolo d'Oro, partendo dalla recensione di un'opera d'insieme dello storiografo francese Bartolomé Benassar su quell'epoca della Spagna ⁹. Samonà vi dimostra nuovamente la diffidenza nei riguardi delle categorie manualistiche, e soprattutto rimprovera a Benassar la scarsa considerazione dei fenomeni culturali, di quelli letterari in particolare. In primis Samonà rimette in tavola opinioni ormai comuni e condivise:

Agli inizi del Seicento la Spagna è simile a un edificio dall'apparenza splendente, di cui, varcata la soglia, attraversati i primi saloni aperti e luminosi, indoviniamo una struttura interna ancora arcaica, che si restringe ad assumere le forme e le funzioni di una rigida architettura conventuale. In quel fasto c'è un che di funerario e di illusorio che ci invita alla prudenza. L'egemonia politica in Europa, l'immenso impero coloniale, i fulgori della letteratura e dell'arte possono trarci in inganno sui veri contenuti di questa compagine sociale quanto la favolosa ricchezza delle Nuove Indie, che affluisce solo in parte nei forzieri del regno, potrebbe fuorviarci da un apprezzamento esatto dell'economia (p. 122).

8 «La vita è sogno, il verso è musica», 30.09.1980.

9 «Non è tutt'oro», 14.12.1985.

Man mano vediamo insinuarsi nel discorso la modalità del chiaroscuro come fautrice di minori certezze:

Ciò che abbiamo di fronte è il gran Secolo d'Oro spagnolo. Ma questa definizione rotonda, ormai legittimata dall'uso, sembra attingere la sua forza a un'intima precarietà piuttosto che a un'idea di potere e di conquista. [...] qui l'immagine dell'oro è fasciata di riverberi oscuri, ferita da un'imminenza di tramonto. E il suo fascino sta nelle contraddizioni: è un impasto di luce e ombra, che non emana solo dai capolavori artistici, che si annida nei modi, negli istituti, fin nei risvolti più segreti dell'intera società spagnola del Cinque e Seicento. Così l'ha disegnata, vincendo antiche parzialità ideologiche, la storiografia degli ultimi decenni [...] (p. 122).

Nel finale del saggio Samonà completa il quadro di una realtà storica in qualche modo unica nelle sue specifiche contraddizioni:

C'è un drammatico scompensamento fra il valore astratto e la fruibilità reale, fra l'impegno e l'utile, in questa società che nel secolo della Riforma e del Rinascimento persegue ideali di ecumenismo cristiano e sogna il perpetuarsi della cortesia e della cavalleria. Ed è un invito all'approfondimento in senso antropologico, dopo tante speculazioni e fantasie d'origine romantica. Il geniale anacronismo pensato da Cervantes – la rifondazione di un'eredità libresca dentro una cornice concreta e perfettamente attuale (e dunque la sconfitta, e la gratuità del gesto, come corollari permanenti delle azioni umane) – non poteva darsi in nessun altro paese europeo e in nessun'altra situazione storica. Il primo romanzo moderno nasce dalle cure maniacali per una tradizione estinta.

Anche questo fa parte del Secolo d'Oro spagnolo e delle sue contraddizioni, e ne proietta il fascino e la curiosa ambiguità fino ai nostri giorni, fino all'epoca del profitto e del trionfo dell'economia produttiva (p. 124).

Citazioni come queste hanno come denominatore comune la capacità, ampiamente dimostrata negli articoli, non soltanto di il-

lustrare le condizioni di un'epoca, ma di individuare con limpidezza le convergenze, o le divergenze, con la nostra.

Così ci viene proposta, in varie tappe, una «immagine di Lorca [...] essenzialmente europea, composita, spogliata da seduzioni romantiche e da semplificazioni folkloriche, e sottratta, per quanto è dovuto, al mito compiacente della creatività naturale»¹⁰.

Se lo spunto iniziale del mosaico di saggi su García Lorca è la fucilazione dello scrittore, morte sulla quale «gravano da quasi mezzo secolo interrogativi inquietanti» (p. 77)¹¹, Samonà dilata ben presto la cornice di riferimento: «Forse è il caso di allargare lo sguardo alla situazione di Lorca, come intellettuale, durante la Seconda Repubblica» (p. 78):

Non bisogna dimenticare che in quegli anni, in Spagna, è in atto un processo di trasformazione della società che coinvolge in modo diretto, pur in mezzo a notevoli contraddizioni, gli artisti e le classi colte. [...] La condanna a morte del '36 interrompe tutto questo: aggredisce in primo luogo una mentalità, un processo culturale che è senza precedenti nella storia della Spagna moderna; uccidendo il poeta, comincia a soffocare simbolicamente, nella sua persona, l'inventiva, la fantasia riformatrice della Seconda Repubblica. È superfluo dire che in questo senso [...] essa porta fino in fondo, e con estrema coerenza, il marchio della responsabilità falangista (p. 79).

Samonà torna sull'argomento tre anni dopo, ancora per erodere il mito e dare più rilievo allo scrittore e alla ricezione della sua opera:

Eppure una riserva bisogna farla. Nello stile con cui talvolta si rammentano quei fatti può esservi un generoso arbitrio: il rischio di una forzatura del problema individua-

10 «Il mondo erotico di Federico», 13.06.85, p. 119.

11 «Ammazzate García Lorca», 09.07.1983.

le, come di un sorpasso dei suoi limiti oggettivi. Ci chiediamo se per andare incontro al *vero* Lorca non si debba accantonare un poco la solennità del quadro storico, se non vi sia un modo di celebrare questo poeta, insomma, senza calarsi subito nei fasti e nei precipizi della sua epopea. [...] per cogliere una sostanza più intima, per disegnare una forma aspra, un profilo inquieto, impervio, che la pigrizia degli anni – e la lunga mitografia del personaggio (uno dei primi esempi, forse, di idoleggiamento di un poeta da parte della cultura di massa) – hanno lentamente sottratto al nostro sguardo (p. 129).¹²

Vi sono miti culturali che resistono più di altri all'usura del tempo. L'immagine che si diffuse di Lorca in Europa fra gli anni '40 e '50 è un esempio di questa forma dilatata della fama (o della popolarità) che non saprei se definire jattura o privilegio. [...] Da allora quasi tutto è cambiato nei confronti della Spagna: gusti letterari, rapporti politici, linee di tendenza dell'ispanistica e della stessa critica lorchiana. Eppure quell'immagine ha continuato a lievitare, benché sfocata, nella coscienza del lettore medio. Cerchiamo di risalire all'origine del culto (che è poi un modo di interrogare noi stessi) e di ricostruirne le fasi (p. 130).

Ancora una volta Samonà privilegia l'attenzione al linguaggio come chiave di approfondimento:

Furono le asperità linguistiche dei testi a suscitare i primi dubbi sull'integrità di quell'immagine. [...] Noi trovavamo l'estro, l'immediatezza, il contatto violento con la natura; ma dov'erano, al suo interno, la fatica linguistica, l'asprezza, la sofferenza, persino la macerazione che malgrado tutto non sfuggivano all'occhio dei più esperti? (p. 131)

Lo studioso intravede poi un altro rischio di conversione mitica, l'assorbimento analogico entro un ambito di gusto che di-

12 «García Lorca idolo e uomo», 07.08.1986. È uno dei saggi più estesi (pp. 129-139 nel libro).

venta spesso il bersaglio di Samonà nella parte ispanoamericana, la quale esiste nel libro, ma va ricordato che nella prassi della scrittura i saggi sulla letteratura delle due rive dell'Atlantico, pur seguendo prospettive diverse, sono contemporanei:

Una parte della fame o del desiderio di 'mito' e di 'immaginario' che nel primo dopoguerra si era appuntata su Lorca e sul suo andalusismo, ora viene assorbita dal cosiddetto 'realismo magico' dei sudamericani, dal loro folklore primitivo. García Márquez al posto di García Lorca, insomma (p. 131).

Alla durata per inerzia della mitificazione (come sappiamo, i miti abbondano anche nei manuali di letteratura) Samonà contrappone il più arduo ma più fecondo studio delle radici e delle forme colte di questo «Lorca difficile, sofferto, tendenzialmente aristocratico anche nell'approccio al mondo popolare» (p. 132). «Ora abbiamo aperto gli occhi su un *altro* Lorca (p. 133), conclude, anche sull'uomo che aveva fin da giovane «paura fisica della morte, della fine della vita» (p. 134) e che tanto più la ebbe al momento della fucilazione:

Ma non è esemplare proprio questo? In una cultura che ci ha abituati fin dall'infanzia a eroi che muovono impavidi verso i patiboli, lo sgomento del poeta spagnolo, diventa, a mio avviso, una testimonianza di rara intensità. Che lezione ci viene da quest'uomo di trentott'anni, che va incontro a una morte inutile e assurda, piangendo come un bambino? Finalmente un gesto che non vuol essere altro che ciò che è: umile, essenziale, tremendo, il gesto di un uomo vero (p. 134).

È proprio una delle forme colte, il sonetto, che Samonà esamina per meglio smentire il mito popolare, a proposito della pubblicazione dei *Sonetos del amor oscuro*¹³: in essi, osserva, «preva-

13 «E García Lorca cantò l'amor diverso», 01.06.1984.

le una disperazione fredda, stoica, e un lucido rovello di tenerezza e di sterilità».

Mai, forse, nella poesia contemporanea (se si eccettua Hernández) il dolore della confessione intima s'è affidato con tanta forza e con così pieno agio comunicativo alle ferme geometrie del sonetto. L'invito a rileggere Lorca da una prospettiva nuova passa anche per questo difficile esercizio formale (p. 99).

Della complessa costruzione dei sonetti lorchiani, Samonà fornisce alcuni tratti significativi:

La forma dei componimenti è rigorosa, nella più aulica e compatta tradizione della sonettistica spagnola; ma è anche segretamente duttile e sofferta. [...] La novità è piuttosto nelle spezzature, nei movimenti che si creano all'interno degli schemi classici.

C'è una violenza contenuta, una dolcezza rotta e raggelata nel modo in cui la griglia di quartine e terzine riceve e ordina in sé un lessico ancora brulicante di echi surrealisti. [...] Li governa la logica spietata dell'*hic et nunc*, quella che di volta in volta, fra potenti ombre e limpide trasparenze di senso, ci riporta alla semplicità del gesto erotico: un sospiro, uno sguardo, un moto di sorpresa, una trepida attesa di parole (p. 99).

Samonà riprende il discorso un anno dopo, di fronte alla traduzione italiana dei sonetti curata da Mario Socrate¹⁴: citando anche osservazioni dello stesso Socrate, Samonà trova confermato il bisogno di affrontare le scelte stilistiche del poeta:

Ne emerge una fittissima tessitura di incontri, di convergenze anche remote, e di ardui processi elaborativi: rapporti intensi e obliqui col sonetto spagnolo del Siglo de

14 «Il mondo erotico di Federico», 13.06.1985. Il libro recensito è Federico García Lorca, *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*, trad., studio critico e note di Mario Socrate, Milano, Garzanti, 1985.

Oro, echi di lirici greci, in pur minime analogie di senso, risonanze delle avanguardie pittoriche del nostro secolo (ad esempio il cubismo), e, naturalmente, letture dei *Sonnets* scespiriani, guardati da Lorca come un poderoso modello tematico, ma insieme tenuti a distanza, a rinalzo e chiarimento del proprio disegno. [...] una lingua che si muove a metà strada fra il surrealismo e un deciso recupero dei classici; [...] (soprattutto Góngora e Quevedo [...]) (p. 119).

Spicca come eccezione fra tanti nomi quotati di letterati spagnoli, in un voluto contrappunto, quello di Vicente Blasco Ibáñez¹⁵, quale indizio rappresentativo, nel ruolo di unico capro espiatorio, della partecipazione degli scrittori spagnoli alla letteratura di consumo internazionale nel primo trentennio del Novecento. Negli anni in cui Samonà scrive gli articoli, quel contributo contava su poche e scarse novità editoriali presenti in ambito italiano, tant'è così che il titolo dell'articolo e la collocazione storica riportano ad anni lontani, ma era destinato a rifiorire più in là rinnovato, quando scrittrici e scrittori della rigenerazione postfranchista si fossero disinvoltamente assuefatti agli stereotipi dei bestseller internazionali come *Il Codice Da Vinci* (2005) di Dan Brown.

Samonà tenta di spiegarci sommariamente la fortuna che riuscì a conquistarsi «uno di quei «narratori grafomani che fra l'Otto e il Novecento raccontarono alla borghesia attonita, sotto forma di romanzo, l'intero mondo» (p. 37), mentre non ci riuscirono Galdós e Baroja. «Blasco Ibáñez merita la nostra attenzione – prosegue Samonà – per un solo motivo: perché la sua opera pone, agli albori del consumismo moderno, il problema del successo e della rapidità di diffusione di un modulo narrativo che sarebbe azzardato chiamare romanzo 'ideologico' o 'di costume', ma che non è neppure assimilabile alla letteratura d'appendice in senso stretto». Tra le «astuzie mistificatorie» di Ibáñez, Samonà individua «tre ingredienti che erano, per quei tempi, altrettante ricette infallibili: il

15 «Quando leggevamo *Sangue e arena*», 17.10.1978, pp. 37-39, a cinquant'anni dalla morte del romanziere.

populismo, il dramma delle passioni, il colore locale» (p. 38). Mentre agli inizi del secolo «la Spagna era lacerata da malesseri sociali e politici profondi, [...] i romanzi di Blasco Ibáñez ne esportarono un'immagine in apparenza travagliata e tumultuosa, in realtà essenzialmente pittoresca: ferma, cioè, a vecchie oleografie appena inasprite dalle ultime briciole del naturalismo di maniera» (p. 39). Un singolo episodio quel successo, che tuttavia rientra in una costante:

Nuove oleografie letterarie sono pronte, in ogni epoca, a sedurre moltitudini di lettori pigri o compiacenti. [...] il problema è sempre lo stesso: quello del consenso che un pubblico anche mediamente coltivato accorda, in misura spesso clamorosa, a certe falsificazioni romanzesche. [...] L'opera di Blasco Ibáñez ha ancora qualcosa da dire, in questo senso, agli esperti di narratologia e ai sociologi della letteratura» (p. 39).

Quest'ultima citazione ribadisce, tra varie analoghe, il costante impegno etico di Samonà nei riguardi dei valori letterari e degli stereotipi culturali. L'accento critico si tinge di sfumature più polemiche nella sezione ispanoamericana, perché è in gioco la ricezione immediata e spesso acritica di testi condannati a subire comunque una distorsione. Il diverso risvolto della sezione americana, che contribuisce a differenziarla dalla prima, è una conseguenza della datazione più recente, a volte recentissima, di buona parte dei testi esaminati: vi si percepisce con evidenza un flusso di moti di ripulsa e di adesione, come se, oltrepassati i confini dell'area da lui più frequentata, l'autore si muovesse con il gusto della scoperta e del vaglio di opere esaltate da una troppo precipitosa canonizzazione, e di altre meno applaudite ma forse più degne di essere portate all'attenzione. La crescente stanchezza accumulata nei riguardi di rutilanti epopee sudamericane, che si percepisce procedendo nella lettura degli articoli di questa parte, si riassume, di fronte al facile accesso che hanno trovato anche opere di scarso spessore, nella amareggiata constatazione che la nostra è la cultura dei *mass media* e perciò, anche delle rapide fortune editoriali. Il lettore Samonà è portato a segnalare le sue preferenze, quasi

come un antidoto alle leggi di mercato. Confessa la forte seduzione di lettura prodotta dalle opere, eccentriche rispetto all'attrattiva dell'esotico, di Juan Carlos Onetti, cui dedica due dei saggi, percorsi da una sottile congenialità anche per alcune scelte narrative (quando scrive questi testi Samonà ha già pubblicato *Fratelli* (1978) e sta ultimando *Il custode* (1983) per farci notare la semplicità della costruzione letteraria, la complessità scevra di compiacimenti della sua lingua, la vera modernità dello scrittore; tutti meriti tali da perorarne la causa:

Il lettore italiano si volti finalmente anche dall'altra parte: constati che c'è, in questa cultura, un ricco filone di narrativa d'ambiente, legata alla migliore tradizione realistica e tardo-romantica: una narrativa dall'approccio esistenziale, dall'attenta e spietata rappresentazione della marginalità sociale. Onetti ne è il maestro riconosciuto. Gettare sulle sue opere uno sguardo distratto vorrebbe dire non soltanto privarsi di qualche attento gioiello narrativo [...] ma continuare ad avere della cultura ispanoamericana una visione mutilata e, in definitiva, distorta (p. 238).

Il giudizio di valore finisce per prevalere anche di fronte al caso Borges: se l'onorificenza assegnatagli all'ambasciata cilena di Buenos Aires dagli emissari di Pinochet nel 1976 suscita una prima reazione di sdegno politico (p. 172), ad essa subentra un ripensamento, che nel 1979 viene formulato in questo modo: «In anni recenti ha suscitato scalpore da noi il suo conservatorismo politico, deplorato a sinistra a volte con qualche schematismo, strumentalizzato a destra [...] Forse bisogna ridimensionare questo problema (p. 218). [...] Borges [...] è un esempio estremo [...] di umanesimo integrale», per arrivare al riconoscimento conclusivo che egli fosse uno dei grandi maestri della cultura contemporanea (p. 219).

Delineati qui alcuni aspetti del libro, sia pure con citazioni necessariamente ritagliate, che vedono spesso sminuita l'efficacia dell'argomentazione e della scrittura conferite dal contesto d'origine, ho voluto comunque accennare a qualcuno dei percorsi

ideali seguiti da Samonà nella lucida spiegazione dei fenomeni culturali discussi in questi saggi con impeccabile precisione di riferimenti. Mi riferisco, per esempio, alla sottigliezza di penetrazione che mira al ritrovamento degli aspetti meno visibili dell'opera esaminata, intento che si percepisce attraverso i sintomi del linguaggio, fino ad enunciare in modo esplicito l'atteggiamento da tenere per catturare sfumature sfuggenti, cercando anche dietro l'apparenza del gioco letterario.

Il segreto delle pagine critiche di Samonà, del suo assedio a testi la cui interpretazione non considera mai esaurita, risiede spesso in una vigile attenzione alla lingua, colta anche nei suoi aspetti acustici, con una competenza acuita dalla passione musicale, che ne faceva un raffinato intenditore mozartiano. Disposizione che si riflette anche nel vistoso senso del ritmo dimostrato dalla sua prosa.

Alcuni brani non possono che evocare la scrittura del romanziere Carmelo Samonà: anche se non è il caso di esplorare qui questo suggestivo nesso, desidero tuttavia riportare due convincenti esempi, che per una curiosa coincidenza rappresentano entrambi l'incipit di un articolo centrato su una forma della poesia narrativa. Il primo attacco ci offre una sintesi del *Cantare del Cid*:

Che cos'è questo clangore di spade in campo aperto, questo vociare e rimbeccarsi di guerrieri e di cortigiani, concitato dialogo, o alterco, che qualcuno racconta come storia vera, e con tanta forza che gli eroi sembrano vivi e le loro imprese rimbalzano nel tempo come notizie sorprendenti? Che sono quei fondali immaginari, quei disegni frementi e minuziosi, di città assediate, di grigie mura merlate, di vasti accampamenti ricolmi di battaglie, di grida, di standardi?¹⁶

A ben guardare questa è una prosa che, in modo del tutto spontaneo, rafforza il ritmo con artifici abituali nella poesia, come l'allitterazione imitativa iniziale, che concentra sull'impressione acustica di «clangore» la domanda «che cos'è questo» e la prolun-

16 «Un giullare e il grande eroe», 24.01.1987, p. 135.


ga entro il «campo» di battaglia; oppure la rima che accentua la contrapposizione di significato tra «città assediate» e «mura merlate»; o ancora l'articolazione ternaria della clausola, che si appoggia sul ritmo marcato dell'endecasillabo «di battaglie, di grida, di stendardi». In poche righe ci viene presentata una scena vivace di azione, con uno sfondo di cui si insinua il carattere fittizio.

Il procedimento si inverte nel brano di esordio dell'articolo dedicato al *Romancero*: davanti a uno sfondo che ci viene tratteggiato, scorre, come in un film proiettato a una velocità eccessiva, tutta una storia di passioni, breve quanto il tipo di racconto, scandito come un *romance*:

Percepriamo qualcosa come un fitto mosaico di gesti: una scenografia dell'immaginario, che sentiamo subito sconfinata ed astratta, che possiamo supporre anche allestita nel cuore di un vasto borgo, all'aperto, e dunque improvvisata o rozzamente istoriata, sfavillante di colori forti e di vistose sonorità, e almeno per qualche tempo affidata all'imbonimento di un'unica voce. Ad un tratto, da un punto di questo fondale sfarzoso irrompe un giovane cavaliere, una dama gli si fa incontro con grazia, e gli parla; ne nascono amori struggenti, abbandoni fulminei, talora clamorosi, sanguinosi contrasti. La brevità del racconto è pari alla pienezza del senso che ne emana incoercibile, grazie a una lingua come poche altre comunicativa e cordiale.¹⁷

Non saprei trovare una definizione migliore: «una lingua come poche altre comunicativa e cordiale», per la voce di Carmelo Samonà, nel ricordo delle nostre conversazioni o del suo discorrere nelle aule.

17 «Le dame, i cavalier, l'arme e gli amori», 22.02.1984, p. 91.



Finito di stampare
GIUGNO 2018
da Pensa MultiMedia Editore s.r.l. - Lecce - Brescia
www.pensamultimedia.it

*Il volume privo del simbolo dell'Editore sull'aletta
è da ritenersi fuori commercio*