



Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

PROGRAMA DE DOCTORADO
“EL 27 DESDE HOY EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA.
LA EDAD DE PLATA”

TESIS DOCTORAL

***El hispanismo italiano y la poesía española
del primer tercio del siglo XX***

DOCTORANDO
ANDREA BLARZINO

DIRECTOR
Dr. MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GARCÍA

GRANADA 2014/2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Andrea Blarzino
ISBN: 978-84-9125-513-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/42418>

A Teresa, Marco e Paolo

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
FUENTES CONSULTADAS, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.....	17

CAPÍTULO I

LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA EN ITALIA (DESDE 1900 HASTA 1937)	20
Las premisas	21
Pruebas de actualidad. De Unamuno al fascismo	25
Pruebas de modernidad. De la guitarra a otros instrumentos musicales.....	36
Pruebas de vanguardia. Del Ultraísmo al Ultraísmo	43
Tres descubrimientos italianos: los catalanes, don Luis de Góngora, Antonio Machado	46
Un pionero: Angiolo Marcori	51
Montale y Guillén. Masoliver y la antología de Gerardo Diego	56
“La poesia spagnuola contemporanea”, de Ezio Levi	60
Tres perspectivas más: Carlo Boselli, Giovanni Maria Bertini y Ernesto Giménez Caballero.....	69
Años “pobres y grises” (1934 y 1935).....	74
“La poesia spagnuola contemporanea”, de Angiolo Marcori.....	81
Algo más sobre Unamuno	95

CAPÍTULO II

CARLO BO HISPANISTA.....	98
Años ardientes y míticos.....	99
“Letteratura come vita”.....	102
“L’Unamuno poeta”.....	112
“Osservazioni su Antonio Machado”.....	115
“La poesia con Juan Ramón”.....	127
“Introduzione al Lorca”.....	141
“Perfezione in Guillén”.....	152
“L’esperienza poetica di Rafael Alberti”.....	156
“La poesia di Pedro Salinas”.....	160
Un punto de partida.....	163
“Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova”.....	166
“Fernando Villalón”.....	170
Algo más sobre Juan Ramón.....	172
Veintidós años de iniciación.....	182

CAPÍTULO III

EL HISPANISMO DE DON ORESTE (O EL “MACRISPANISMO”).....	194
L’universale fantastico.....	195
El “macrispanismo” del los 40.....	205
“Nota a una traduzione di Rafael Alberti”.....	212
“Nota su Ridruejo”.....	217
“Poesia perfetta”.....	221
"Lecture III".....	225
“La poesia pura di Villanova”.....	230
“Poetica e poesia di Antonio Machado”.....	238
<i>Canti gitani</i>	256
"Interpretazione del <i>Romancero gitano</i> ".....	258
"L’andalusismo di Lorca dalle <i>Prime poesie</i> al <i>Diván del Tamarit</i> ".....	266
"Demone e arte".....	272

"Esempi di elaborazione della prima poesia andalusa"	278
"Prova sui campi semantici e aggiunta bibliografica"	280
"L'ultimo scritto di Lorca"	285
"Il testo e la traduzione dell'Henry"	288
Algo más sobre Juan Ramón	293
CAPÍTULO IV	309
DE LA HISPANOFILIA AL HISPANISMO	309
Dos modelos divergentes	310
Veinte años de hispanismo italiano	312
Antologías de poetas españoles del siglo XX publicadas en Italia entre 1934 y 1963. 320	
<i>Cosecha. Antología de la lírica castellana</i> , de Giacomo Prampolini.....	321
<i>Lirici spagnoli (Tradotti da Carlo Bo)</i> , de Carlo Bo.....	338
<i>Poeti spagnoli contemporanei. Antologia</i> , de Giovanni Maria Bertini.....	355
<i>Poesia spagnola del Novecento. Testo e versione a fronte, saggi introduttivi, profili biobibliografici e note</i> , de Oreste Macrì.....	365
<i>Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)</i> , de Dario Puccini	396
<i>I poeti surrealisti spagnoli</i> , de Vittorio Bodini	414
CONCLUSIONES	435
APARTADO EN LENGUA ITALIANA.....	445
Introduzione	446
Conclusione	459
APÉNDICE.....	469
CONTRIBUTO A UN REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DELLE PUBBLICAZIONI ITALIANE SULLA POESIA SPAGNOLA DEL NOVECENTO (1906-1975)	470
BIBLIOGRAFÍA	588

AGRADECIMIENTOS

Al cabo de cuatro años de trabajo intenso y apasionado, mis más sinceros agradecimientos van dirigidos a todos los que, con su apoyo, competencia y consejos, me han permitido comenzar y desarrollar esta experiencia de investigación. En particular (en el orden en que los fui encontrando):

Prof. Stefano Tedeschi, Profesor Agregado de Lingua e Letterature Ispano-americanane, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma.

Prof.ra Amelina Correa Ramón, Catedrático de Literatura Española, Universidad de Granada.

Prof. Miguel Ángel García, Titular de Literatura Española, Universidad de Granada.

Prof. Norbert Von Prellwitz, Catedrático de Letteratura Spagnola, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma.

Prof.ra Stefania Piccinato Puccini, Catedrático de Letteratura Anglo-americana, Università di Perugia.

Prof. Gabriele Morelli, Catedrático de Lingua e Letteratura Spagnola, Università di Bergamo.

Prof. Francisco Lobera Serrano, Catedrático de Letteratura Spagnola, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma.

Prof.ra Elisabetta Sarmati, Titular de Letteratura Spagnola, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma.

Prof. José Luis Bellón Aguilera, Titular de Lenguas y Literaturas Románicas, Masaryk University.

La investigación bibliográfica y la consecución de los materiales de estudio no habría sido posible sin la colaboración del personal de las varias bibliotecas frecuentadas en estos años. El trabajo se ha llevado a cabo sobre todo en la Biblioteca “Angelo Monteverdi” (Centro Interdipartimentale di Servizi per gli Studi Filologici, Linguistici e Letterari, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma) donde, gracias a la disponibilidad del Coordinador de los Servicios Interbibliotecarios, Dr. Filippo Panzuto, he podido establecer mi punto de contacto oficial (para la activación del préstamo interbibliotecario) con todas las demás bibliotecas italianas.

Mis agradecimientos se extienden, por supuesto, también a los funcionarios de todas las bibliotecas que me han facilitado el acceso directo a los textos custodiados en los archivos. En particular:

Biblioteca dell'Accademia di Danimarca - Roma

Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana – Roma

Biblioteca Alessandrina. Università degli Studi “La Sapienza” di Roma

Biblioteca Angelica – Roma

Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte – Roma

Biblioteca Archivio Centrale dello Stato – Roma

Biblioteca della Casa delle Letterature – Roma

Biblioteca Casanatense – Roma

Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi “La Sapienza” di Roma

Biblioteca della Fondazione Istituto Gramsci – Roma

Biblioteca della Fondazione Maria e Goffredo Bellonci – Roma

Biblioteca “Guglielmo Marconi” – Roma

Biblioteca Hertziana – Roma

Biblioteca “Luciano Lama”. Confederazione Generale Italiana del Lavoro – Roma

Biblioteca “María Zambrano”, Istituto Cervantes de Roma

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Sala “Falqui”) – Roma

Biblioteca “Paolo Baffi” della Banca d'Italia – Roma

Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea – Roma

Biblioteca “Vaccheria Nardi” – Roma

Biblioteca “Villa Leopardi” – Roma

INTRODUCCIÓN

Con este trabajo planteamos un recorrido historiográfico que, en clave cronológica, abarca algo más de cinco décadas de publicaciones italianas sobre la poesía española de la Edad de Plata (1902-1939). Se trata de traducciones, reseñas, artículos críticos, estudios monográficos e introducciones antológicas que se editan en Italia entre 1908 – año en el cual aparece, en la revista florentina *Nuova Rassegna di Letterature Moderne*, la primera traducción de un poema de Miguel de Unamuno, «Nubi d’ocaso», en la versión de Gilberto Beccari– y 1963 –año de publicación de la antología de Vittorio Bodini *Poeti surrealisti spagnoli*–.

En primer lugar, la investigación se centra sobre el despertar del interés de algunos filólogos e hispanófilos italianos hacia la realidad poética ibérica contemporánea. El capítulo inicial, que examina las tres primeras décadas del siglo XX, se abre con la “difícil” recepción de la poesía de Miguel de Unamuno, una cuestión en la que intervienen, además de Gilberto Beccari, traductor y exegeta del poeta vasco, numerosos intelectuales italianos como, por ejemplo Ardengo Soffici y Gherardo Marone. Es el primer y, seguramente, el más debatido problema crítico-poético de ámbito contemporáneo que se desarrolla en Italia a lo largo de los años 10 y 20, y que sigue siendo un asunto de interés crucial durante toda la década de los 30 (en los estudios de Ezio Levi y Angiolo Marcori), hasta encontrar un ulterior punto de partida (en cuanto específico sector de estudios hispanísticos) en 1940, cuando Carlo Bo publica su opinión crítica sobre “L’Unamuno poeta”. La bibliografía posterior al respecto es abundante (véase el “Repertorio bibliográfico” consultable en el “Apéndice” de la tesis) y registra las contribuciones de algunos de los mayores críticos italianos de los años 50, 60 y siguientes, entre los cuales destacan Oreste Macri, Mario Ruffini, Osvaldo Chiarenò, Vincenzo De Tomasso, Ubaldo Bardi, Roberto Paoli.

Se remonta al año 1909 una serie de reseñas que el poeta y escritor futurista Paolo Buzzi publica en la revista marinettiana *Poesia*, donde presenta brevemente las obras más recientes de poetas españoles como Andrés González Blanco, Francisco Villaespesa, Miguel de Unamuno, Eduardo Marquina, Ramón Gómez de la Serna, Mario Verdaguer, Jacobo Marín-Baldo, esbozando un conciso panorama poético que queda como el más articulado nunca elaborado en Italia. Por lo menos hasta 1920, cuando el periodista-escriptor-hispanófilo Ettore De Zuani publica, en la recién renacida revista *Poesia* (dirigida en su segunda época por Mario Dessy), algunas consideraciones sobre la nuevas escuelas de vanguardia de la poesía española y, más en general, sobre la transformación continua que caracteriza, en esos años, la lírica peninsular. De Zuani señala como sus más interesantes exponentes a Salvador Rueda (como ejemplo del modernismo de filiación rubendariana), a Rafael Lasso de la Vega, Juan José Lloret, Xavier Bóveda, a Ezequiel Euderiz y Fernando Maristany (como protagonistas de las tendencias más nuevas), sin dejar de mencionar también a los todavía igualmente inéditos Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán y Manuel Machado. Y se trata, sin duda, de un artículo que merece la atención del lector en cuanto “primer intento” de sistematización del panorama poético contemporáneo y, asimismo, por ser un documento ejemplar de los cánones críticos de la hispanofilia de los años 20.

Otras figuras de relieve de esta época pre-hispanística italiana son las de Ezio Levi y de Angiolo Marcori. Levi es el primer divulgador en Italia de la poesía de Antonio Machado (1928) y es también el primer hispanófilo italiano que, a finales de 1932, se aventura en una descripción matizada del contexto poético español. La indagación de los dos estudiosos se concreta en un tríptico de artículos publicados en la revista *Il Marzocco*, con el título de “La poesia spagnuola contemporanea”, donde Levi reseña “geográficamente” las poéticas de Ramón Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Ramón del Valle Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Pedro Salinas; y en otro trabajo, del arriba citado Angiolo Marcori, que, bajo el mismo título del de Levi, facilita al lector italiano una segunda puesta al día (abril de 1937) sobre el tema. Pocos meses antes de fallecer, el crítico florentino ciñe y reordena la lista de Levi proponiendo una lectura del panorama poético español donde destacan (en este orden) las voces de Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso.

Como admiten explícitamente sus más conocidos colegas de la tercera generación hermética Carlo Bo y Oreste Macrì, el enfoque crítico adoptado por Marcori se sitúa como el verdadero umbral más allá del cual la poesía española contemporánea empieza a ser concebida, también en Italia, como objeto de estudio poética y críticamente determinado. Luego de este artículo -cuya filiación se puede remitir a la asimilación de perspectivas crítico-antológicas de Federico de Onís y de Gerardo Diego-, es decir, a partir de 1938, efectivamente la atención por la actualidad poética ibérica deja de ser un hecho editorialmente esporádico y críticamente extemporáneo, tal y como venía siendo desde hacía varias décadas, para finalmente convertirse en una actividad de estudio especializada. En síntesis, en lo que a los pocos años se irá redefiniendo como un moderno y cada día más orgánico hispanismo (y no solo atento a lo contemporáneo) italiano.

La gestión del paso entre hispanofilia e hispanismo está en las manos, o más bien, queda inscrita en los trabajos y traducciones que los dos “pioneros” Bo y Macrì publican, a pesar de las difíciles circunstancias histórico-sociales, sobre todo a lo largo de la década de los 40 (y, especialmente en el caso de Macrì, en las siguientes). La común militancia hermética, además de abrir un espacio de discusión y de renovación interna de la crítica italiana, en polémica con el predominante esteticismo croceano, sienta las bases teóricas y prácticas del europeísmo comparatista de los dos estudiosos, quienes se encargan, cada uno con su “fórmula crítica”, de poner remedio a algo que el propio Bo recuerda en una entrevista como un largo “descuido” de la cultura italiana con respecto a la cultura española: “Fu una grande scoperta [...] La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione”. Y el territorio casi intacto de la poesía española contemporánea que Bo y Macrì empiezan a explorar y a divulgar para el lector italiano se les ofrece a ambos como el lugar privilegiado de una amplia y prolongada discusión en torno a ese objeto “poesía” al que los dos críticos se aproximan con actitudes “diversamente” herméticas.

De manera que una conspicua selección de textos críticos de ambos estudiosos sobre Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca (y, por supuesto, más poetas del primer tercio del siglo XX), trabajos todos publicados entre finales de los 30 y primeros de los 60, constituye el material bibliográfico que esta tesis analiza (también

en clave comparatista) en el segundo y tercer capítulo, dedicados, respectivamente, a la intensa labor crítica de Carlo Bo y Oreste Macri.

Se le adscribe a Carlo Bo el mérito cultural y cronológico del “redescubrimiento de España” por parte de los intelectuales, y de los lectores de poesía, italianos. Su traducción del *Llanto* lorquiano –publicada en 1938 en el número de abril de la revista *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*– representa un singularísimo evento literario que llega a tener como efecto el despertar la consciencia de (parte de) los italianos con respecto a la Guerra Civil española. Y todos los autores que hemos consultado sobre este tema (Laura Dolfi, Franco Meregalli, Gabriele Morelli, Giuseppe Mazzocchi, Mario Di Pinto, Giorgio Calcagno, *et al.*) coinciden en señalar “las cinco de la tarde” (de un día de abril de 1938) como hora oficial de inicio del hispanismo profesional italiano. Lugar del acontecimiento: la cafetería “Le Giubbe Rosse” de Florencia.

En realidad, si se explora el asunto yendo un poco más allá de la anécdota, se podrá constatar cómo el cambio de piel de la hispanofilia al hispanismo es un proceso al que el éxito del poema de García Lorca da seguramente inicio, pero que tardará unos años más en ponerse en marcha concretamente, cómplices los años dramáticos de la Segunda Guerra Mundial.

Los méritos de Bo, como es lícito esperarse, van decididamente más allá del éxito editorial y de recepción que obtiene su primera traducción de García Lorca. Entre 1939 y 1941, en efecto, el crítico ligur logra diseminar en revistas y periódicos una serie de ensayos dedicados a García Lorca, Antonio Machado, Unamuno, Jiménez, Guillén, Alberti y Salinas. Perfiles monográficos “inaugurales” en el campo del naciente hispanismo italiano de atención a lo contemporáneo que Carlo Bo reunirá (junto a otros ensayos sobre Miró, Azorín, Baroja, Gómez de la Serna, Ortega y Gasset) en el libro *Carte Spagnole* de 1948. En 1940 el estudioso ligur publica la primera edición de *Poesie* de Federico García Lorca (la 15ª edición es de 2012); en 1941 publica una monografía dedicada a Jiménez (*La poesia con Juan Ramón*) y, siempre en el campo de la poesía, una antología de poetas contemporáneos españoles (*Lirici spagnoli*), donde desaparece el nombre de Unamuno, a la vez que el antólogo incluye en el índice,

además de los arriba citados, a Fernando Villalón, Rafael Villanova, Gerardo Diego, Luis Cernuda y Josefina de la Torre.

La aproximación exegética de Bo se funda sobre un criterio que él mismo impone a la atención del mundo crítico italiano y que, desde su explicitación en 1938 (primero en una conferencia, luego en la revista *Frontespizio*, y después en *Otto studi* de 1939), la historiografía registra como uno de los lemas básicos (el “manifiesto”) del hermetismo italiano: “Letteratura come vita”. Como se deduce de la lectura de todos estos primeros trabajos sobre los poetas españoles contemporáneos, Carlo Bo construye su andamiaje interpretativo sobre la constante búsqueda de una “perfección poética” donde espiritualidad (mejor si estrictamente religiosa), inspiración y reelaboración se funden en un equilibrado estado del alma, dentro de un espacio íntimo bien aislado de la realidad cotidiana e histórica, es decir, místicamente situado entre lo “folgorante”, lo “ineffabile”, la “estenuazione” y la “assenza-attesa”, según las palabras-conceptos claves que caracterizan con mayor propiedad de lenguaje (hermético) la labor exegética del estudioso ligur.

Si, después de 1941, no se podrá hablar de una verdadera expansión de la hispanofilia de Bo hacia el hispanismo profesional (a partir de 1944 Bo dedicará su militancia de estudioso mayormente a la literatura francesa), tampoco puede pasar desapercibido el importante y conspicuo trabajo de divulgación que el crítico ligur lleva a cabo también en las décadas posteriores, sobre todo en relación con la inacabada serie de reediciones de la antología, cada vez más completa, de poemas de García Lorca. Y es interesante notar, además, cómo a distancia de años de sus primeras incursiones críticas, las mismas premisas ético-estéticas que fundamentan tan rigurosamente su lectura provoquen la emersión de un *impasse* interpretativo que el propio Bo se encargará de evidenciar con ocasión de nuevas reflexiones concernientes tanto al poeta granadino como a Juan Ramón Jiménez (y a Unamuno).

Macrì es intérprete de una trayectoria que, a pesar de revelar muchos puntos en común con la de Bo (uno entre todos: el mandamiento “letteratura come vita”), resulta muy divergente de la de su colega y amigo ligur, justo a partir de los primeros artículos que el estudioso salentino publica a principios de los 40. El debate se desarrolla casi en forma de diálogo crítico, a partir de la publicación del “otro manifiesto del

hermetismo”, el artículo de Macri “Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia” (1939, luego reunido con otros ensayos en *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, 1941), donde el estudioso salentino a la vez que expone su teoría crítico-estética (de escuela viquiana), promueve una perspectiva exegética atenta a la influencia de los factores humanos y de las contingencias histórico-culturales en el acto de la creación artística. En este trabajo, como también en sus primeras intervenciones en el campo del hispanismo, Macri se dirige explícitamente a Bo, poniendo de relieve cómo su aproximación tan radicalmente centrada en la “pureza” del ejercicio de la poesía limita, a fin de cuentas, las posibilidades de desvelar los nuevos misterios que la moderna lírica europea, en la estela de algunos poetas románticos y simbolistas, está produciendo desde hace varias décadas. Sobre todo si se trata de poesía escrita en España.

En la lectura de los primeros artículos (1940-1941) que Macri escribe sobre los poetas Alberti, García Lorca, Jiménez, Ridruejo y Villanova, en efecto, se percibe muy claramente la necesidad que el estudioso salentino tiene de desambiguar el concepto de poesía “pura”, en el sentido exclusivo de verdadera “Poesía”, tal y como lo concibe Carlo Bo al principio de su trayectoria hispanística, articulándolo en la forma más reconocible de “categoría” (o, al menos, de “corriente”) en la que solo se inscribe una determinada manera de ser poeta y de hacer poesía. Necesidad que se une a la exigencia de afirmar que también en las “otras” maneras poéticas hay una “verdad” intrínseca que merece ser investigada y, posiblemente, sacada a la luz.

Esta primera aclaración (conceptual y asimismo terminológica) representa la puerta de entrada en lo que los más atentos estudiosos de la obra del crítico salentino, desde hace mucho tiempo, llevan definiendo como “macrítica” y, en particular, nos introduce directamente en ese sector que, por contigüidad léxica con el neologismo arriba mencionado, en esta tesis definimos como el “macrispanismo”. La alusión del prefijo “macr-” a algo de dimensiones enormes se aplica perfectamente a la extensión de la labor crítica de Macri, incluso ciñendo el campo de investigación exclusivamente a los estudios dedicados a asuntos literarios hispánicos: tan solo en 1963, un primer repertorio bibliográfico de escritos hispanísticos macrianos, publicado en el número 29 de la revista *Quaderni Ibero Americani*, cuenta ya con 184 títulos acumulados por el crítico de Maglie a partir del año 1939. Por lo que concierne a la poesía española

contemporánea, hasta 1947 se trata de los pocos artículos recién señalados y de algunas decenas de traducciones “sueltas” de obras de García Lorca, Villanova, A. Machado, Jiménez, Salinas, Guillén, Diego, Unamuno, Ridruejo, Aleixandre, Altolaguirre y Cernuda. En 1947, Macri publica su primera obra monográfica, una “olvidada” antología de poemas de Antonio Machado, dotada ya de aparatos paratextuales y versiones métricas autorales, esbozo originario de la futura “Edición del Cincuentenario” machadiano de 1989. Subraya el propio Macri en varias ocasiones, por ejemplo en el artículo “Storia del mio Machado” (1993), que la progresiva focalización de la “centralidad simbólica y real” del poemario *Soledades*, que él considera como el verdadero punto de origen de la poesía europea del siglo XX, representa el definitivo momento de superación de la hispanofilia, y que es a partir de ese mismo punto de origen como se puede hablar de “nacimiento” del hispanismo centrado en lo contemporáneo italiano. En 1949 sale la primera edición de su antología lorquiana *Canti gitani*, de igual éxito editorial pero crítica y poéticamente “alternativa” a la de Bo, a la que seguirán otras cinco al cabo de pocos años. La sexta edición (de 1958) es la que reúne la serie de estudios críticos que Macri va anteponiendo, uno tras otro, a las ediciones progresivamente “ampliadas y enmendadas” de la antología. Esta indagación macriana en la poesía de García Lorca (en pos de una sistematización del tema del “andalucismo” del poeta granadino) constituye la primera contribución de alcance internacional del crítico salentino, a la vez que facilita al lector el ejemplo explícito de la metodología que Macri aplica cuando explora, y lo seguirá haciendo durante mucho tiempo, la poesía española contemporánea (y, por supuesto, no solo ella).

Con el sufijo “-ispanismo”, en efecto, habrá que entender una fórmula de aproximación programática y progresivamente estratificada al objeto de estudio (en el caso de Macri la “verdad”, y no la “pureza”, de la poesía) en cuya praxis elaborativa participan, sumándose en el tiempo, crítica temática, estilística, filológico-textual, verbal, sociológica, estructural, semiológica, semántica, sin que falten, en los escritos macrianos, ocasiones para encontrar algunas referencias a la crítica arquetípica y/o a la psicoanalítica. Todo insertado en una perspectiva comparatista que, aun privilegiando a los poetas ibéricos contemporáneos, ni siquiera por un instante olvida relacionarse con la secular tradición lírica europea, incluso, por supuesto, la española. Una cultura enciclopédica y un extraordinario talento de explorador del arcano poético completan los requisitos “profesionales” del Macri hispanista; mejor dicho: del Macri creador de

una metodología crítica multidisciplinar, teórico y promotor de la lectura generacional (y de su aplicabilidad en los contextos literarios español e italiano) y, sobre todo, principal artífice de la disolución de la inmovilidad (y autorreferencialidad) congénita que caracteriza la hispanofilia italiana hasta los años 40. No es, en efecto, difícil reconocerle al estudioso salentino el papel de edificador de un sistema crítico de aproximación a la poesía española contemporánea (siempre *in progress* e interactivo con el hispanismo internacional) que empezará a dar sus mejores frutos (y también discípulos) en la segunda posguerra, es decir, a partir de los primeros años 50. Por ejemplo, ya con la publicación de la magistral antología *Poesia spagnola del Novecento*, en 1952.

Hemos reservado un espacio de lectura dedicado exclusivamente a las seis antologías de poesía contemporánea española que se publican en Italia entre 1934 y 1963. En el último capítulo de la tesis las analizamos en sus aspectos de contenido y forma, en pos de intentar algo como una reflexión global (aunque en absoluto definitiva) sobre “méritos y defectos” de cada una de ellas. El doble recorrido de lectura permite poner en evidencia, por un lado, la gradual identificación de un grupo de poetas españoles que la crítica italiana reconoce, a la vez que los propone al lector, como “canónicos”, y, por el otro, la transformación de un concepto de antología (en cuanto propio del “libro llamado antología”), de pura recopilación de poemas, sin comentario ni traducción, a “instrumento expresivo”, perfectamente organizado y autosuficiente, tal y como se presentan las antologías italianas a partir de la de Oreste Macri.

El proceso de canonización de los poetas españoles contemporáneos se inicia con la transmisión “casi” literal, realizada por Giacomo Prampolini con su florilegio *Cosecha* (1934), del grupo de poetas que Gerardo Diego había propuesto dos años antes con su *Poesía española. Antología 1915-1931*. Quince de los diecisiete poetas antologados por el santanderino coinciden con los que Prampolini propone, sin introducir ni traducir, en su florilegio. De la antología se imprimen doscientos ejemplares numerados destinados a imprecisables amigos del editor Giovanni “Juan” Scheiwiller, de Milán. A partir de 1935 se pierde cualquier indicio bibliográfico de *Cosecha*, hasta 1993, cuando Gabriele Morelli señala el redescubrimiento de esta original y olvidada publicación antológica.

Carlo Bo, con la antología *Lirici spagnoli* de 1941, aporta restricciones al índice de *Cosecha*, propone una muy distinta distribución del espacio dedicado a cada poeta y, por primera vez, facilita al lector una introducción de corte hermético-militante sobre los once poetas elegidos, junto al no desdeñable elemento divulgativo de la traducción al italiano de los ciento uno poemas antologados. La edición de Bo (850 ejemplares, entre numerados y no numerados) se impone a la atención del lector por ser una confirmación más detallada de las preferencias críticas que caracterizan al antólogo ligur, tan poco interesado en focalizar su mirada sobre aspectos extra-poéticos y humanos, relegados en la categoría de “tempo minore”, cuanto más sensible a las armonías perfectas del tiempo mayor, es decir, de su concepción de la poesía pura.

Ni tan distante en el tiempo (1943), ni disímil de la visión canónica de Carlo Bo, es la tercera antología que se publica en Italia, *Poeti spagnoli contemporanei*, edición de Giovanni María Bertini, el fundador, en 1942, de la tradición del hispanismo académico italiano. Bertini, quizás en busca de una aproximación que atenúe el efecto jerárquico producido por la lectura hermética de Bo, concibe un panorama donde destacan casi los mismos nombres ya reunidos en *Lirici spagnoli*, y que tres fluctuaciones sucesivas han empezado a sintetizar, finalmente, en los siete nombres más frecuentes de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti (Bertini propone al lector también a Dámaso Alonso, Fernando Villalón y Manuel Altolaguirre). Sin embargo, una introducción que muy poco se adentra en las temáticas de la poesía “joven” española y la falta de traducciones configuran *Poeti spagnoli contemporanei* como una antología destinada a un público una vez más selecto de lectores, una “inmensa minoría” probablemente identificable con los estudiantes de los cursos universitarios del recién nombrado Catedrático (y Sacerdote) turinés.

Nueve años después de la antología de Bertini, Macrì publica *Poesia spagnola del Novecento*, libro que, a partir de 1952, se propone como texto de referencia para todo investigador, interesado, o simplemente desocupado lector de la poesía española de la primera mitad del siglo XX. Todavía inigualada debido a la amplitud del panorama poético considerado (abarca las generaciones del 98, del 25 y de los 40) y por lo exhaustivo de los apartados para-textuales (el celebre “Diorama” introductorio, los detalladísimos perfiles bio-bibliográficos, la explicitación de los criterios poéticos y

meta-antológicos, la puntualísima indicación de las fuentes), la antología del crítico salentino se confirma en el tiempo como un “modelo” en su género, no solo desde el punto de vista del valor poético-expresivo intrínseco al libro, sino también como insustituible instrumento de aproximación a las cinco décadas más intensas de la poesía española. La “versión métrica” de los poemas originales es otro aspecto, en absoluto marginal, que enriquece la labor poético-divulgativa de Macrì, y que, más bien, contribuye de manera sustancial al duradero éxito editorial de *Poesia spagnola del Novecento* (entre nuevas ediciones ampliadas y reimpressiones la antología se publica hasta 1996), primer ápice del macrispanismo y ejemplo reconocido de la calidad científica y crítica del recién nacido hispanismo italiano.

El *Romancero della Resistenza spagnola* (1960) de Dario Puccini y la antología *Poeti surrealisti spagnoli* (1963) de Vittorio Bodini, dos antologías temáticas que condensan en el título los frutos de una lectura y de una investigación en sectores muy específicos de la poesía española, son las dos últimas etapas del recorrido historiográfico que esta tesis propone. Se trata de dos obras (ambas objeto de nuevas ediciones y traducidas a otros idiomas) que muestran cómo el hispanismo italiano atento a lo contemporáneo es ya, a la altura de los 60, un organismo en vías de definitiva expansión (tanto institucional como científica), y un fértil campo de estudios donde otras figuras de hispanistas (ilustres) se unen para colaborar, con siempre mayor autoridad intelectual y madurez crítica, con la labor de recepción y divulgación militante iniciada por Bo y Macrì algo más de veinte años antes.

FUENTES CONSULTADAS, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Tarea obligada para quien se acerque a una investigación centrada en el hispanismo italiano, con especial interés en a la época de los orígenes y en sus primeros contactos con la poesía contemporánea española, es la exploración de ese extenso archipiélago de artículos, reseñas periodísticas y, sobre todo, de repertorios bibliográficos que se encuentran (cuando todavía existe un ejemplar) diseminados en las bibliotecas universitarias, públicas y privadas de todo el territorio italiano. No se trata de un material infinito pero implica la realización de una búsqueda geo-bibliográfica de cierta amplitud, y que, por obvias razones, no es posible llevar a cabo ni desde lejos ni en tiempos demasiado rápidos.

La estancia en Roma y la asidua frecuentación de varias bibliotecas de la capital italiana (véanse los “Agradecimientos”), me han permitido la consulta directa de todos los documentos que reseño en mi Tesis y, por supuesto, completar con una cantidad muy notable de informaciones los pocos datos anteriormente recopilados a través de una insuficiente búsqueda en los archivos digitales a disposición en Internet.

Ceñir el tema de estudio a “el hispanismo italiano y la poesía española del primer tercio del siglo XX” no ha significado simplificar el objetivo historiográfico de esta investigación, porque, para que fuera posible enfocar aspectos y dimensiones del fenómeno (en términos tanto cuantitativos como críticos) ha sido necesario extraer de un *corpus* ingente de datos bibliográficos (heterogéneos, dispersos, literariamente indiferenciados, a veces “inestables” en cuanto a precisión) un conjunto mucho más reducido, un núcleo seleccionado en función de las tres variables presentes en el título: hispanismo italiano, poesía española, primer tercio del siglo XX. Con alguna excepción con respecto a este último parámetro cronológico, puesto que se han incluido reseñas y publicaciones relativas a poetas no solo del primer tercio del siglo XX, sino también a todos los que encuentran algún espacio editorial en Italia hasta 1975.

Resultado concreto, y siempre *in progress*, de esta fase de estudios, es un heterogéneo y no muy ágil “Contributo a un repertorio bibliografico delle pubblicazioni italiane sulla poesia spagnola del Novecento (1906-1975)”, documento que por primera vez reúne en una única lista algo más de mil cien datos bibliográficos relativos a los trabajos críticos (y a otros tipos de publicaciones como monografías, antologías, reseñas, etcétera) llevados a cabo por estudiosos italianos sobre poetas españoles modernos, que el lector interesado ahora puede encontrar, en su versión más actualizada, precisamente en el Apéndice.

Desde el punto de vista metodológico deseo subrayar que se trata de una operación de síntesis que se ha vuelto necesaria dada la amplitud del asunto general “albores y desarrollo del hispanismo italiano” (donde el término de hispanismo comprende también la recepción y el estudio de las otras ramas de la literatura española), asunto con el cual el más restringido ámbito poético que aquí se toma como objeto de investigación comparte, por supuesto, toda implicación histórica, política, socio-cultural, más allá de las estrictamente literarias.

Dentro de un panorama gradualmente más dinámico como es el que se desvela recorriendo la trayectoria que va de la hispanofilia al hispanismo institucional, lo que sigue es, en suma, una tentativa de perfilar los contornos (examinando los pasos, las etapas decisivas) del desarrollo de ese sector específico de la crítica italiana que selecciona y difunde el mensaje innovador de la joven poesía española, actividad que empieza a registrar cierta consistencia, salvo pocas pero ya significativas excepciones, a partir de los finales de los años 30.

Los 1111 datos (hasta ahora) y las siete décadas objeto de la recopilación han sido ordenados tan solo en forma alfabética y cronológica en el “Repertorio” (a partir del apellido-nombre del autor y la fecha del texto publicado en Italia), y a la vez elaborados a través de un programa de catalogación por fichas electrónicas (File Maker Pro Advanced) que ha sintetizado más de cien páginas de contribución bibliográfica tradicional en un documento digital de reducidas proporciones y asimismo muy manejable. Aunque no pueda incluirse en la copia en papel de mi Tesis, esta base de datos se abre normalmente en cualquier ordenador y, deseo señalarlo, forma parte esencial de este trabajo.

La base de datos está organizada, para agilizar la búsqueda en los centenares de elementos que constituyen el “Repertorio”, en función de once variables bibliográficas principales: la jerarquía privilegia al “Autor” de la intervención (estudioso italiano/extranjero), referencia que precede la de “Otro autor” (poeta/s español/es), y a los que siguen “Título” (de la obra, del artículo), “Tipología de intervención” (si se trata de traducción, introducción, selección y presentación, etcétera), “Nivel bibliográfico” (si se trata de artículo, reseña, compilación antológica, monografía, etcétera), “Lugar de publicación”, “Editorial”, “Año”, “Número de página/s”, “Título de la revista”, “Datos de la revista” (anualidad y número); a estas once casillas bibliográficas hay que añadir dos compartimientos más donde he reunido “Contenidos” y “Notas” de diverso tipo, elementos en todo caso relacionados con el artículo o libro. Dicha base de datos permite una consulta completa e instantánea de la bibliografía contenida en el archivo, pudiendo el estudioso interesado enfocar la búsqueda según la/s variable/s que más le interese/n.

CAPÍTULO I

LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA EN ITALIA (DESDE 1900 HASTA 1937)

LAS PREMISAS

En su valiosísimo estudio dedicado al interés italiano por la literatura contemporánea española entre finales del XIX y comienzos del siglo pasado, Franco Meregalli¹ cita como punto de partida el documento que reúne los trabajos críticos (monografías, ensayos, artículos periodísticos, reseñas) que más de trescientos literatos, filólogos, estudiosos italianos, unidos por la hispanofilia, habían publicado en los anteriores cincuenta años. Se trata del *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*, de Giovanni Maria Bertini, publicado en 1941². Primer catedrático en Italia de Literatura española en una facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras (en la Universidad Ca' Foscari de Venecia), el clarividente Bertini había recompuesto el diorama del naciente hispanismo italiano realizando un catálogo, embrionario pero certero, que le permite a Meregalli afirmar con seguridad que en el panorama destaca de manera patente:

[...] que casi todos los hombres mas conocidos por sus intereses hispanísticos de dicha cultura, Casella, Croce, De Lollis, Farinelli, Mele, Nicolini, Restori, Savj-Lopez, Sorrento, no se ocuparon o apenas se ocuparon de literatura “contemporánea” española (y esto a pesar de que consideremos “contemporánea” toda la literatura posterior a 1868). [...] Antes no hubo sino una esporádica recepción de Valera, o Alarcón, o Pereda, o del mismo Pérez Galdos, y la que hubo fue más bien periférica y rezagada; menos todavía se recibieron a poetas como Campoamor o Núñez de Arce. Algún éxito [...] tuvo Palacio Valdés, pero siempre en un nivel divulgativo y en expresiones periféricas de la cultura. Si comparamos estos hechos con la mayor y más calificada presencia de Benavente, Blasco Ibáñez y, sobre todo, Unamuno, nos damos cuenta de que se puede individuar cierto momento de apertura del ambiente italiano a la literatura contemporánea española,

¹ Franco Meregalli, “1868-1936”, en AA. VV., *El hispanismo italiano*, número monográfico de la revista *Arbor*, Madrid, n. 488-489, t. CXXIV, agosto-septiembre 1986, pp. 11-162 (101-115).

² En la última pagina del fascículo se lee: “Dal volume *Italia e Spagna – Saggi sui rapporti culturali tra le due civiltà*, pubblicato a cura dell’Istituto Nazionale per le relazioni culturali con l’Estero – Firenze, Le Monnier, 1941-XX”. Para más detalles sobre la publicación de *Italia e Spagna*, en particular sobre la gestación de la primera edición (1929), a cargo, como la segunda, de Arturo Farinelli, véase el artículo de Antonio Gargano, “Arturo Farinelli e le origini dell’ispanismo italiano”, en AA. VV., *L’apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà, Atti del Congresso dell’A.ISP.I.*, Napoli, 30 e 31 gennaio, 1 febbraio 1992, Roma, Instituto Cervantes, 1993. Consultable en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/l_apporto.htm (6/4/2013)

que puede identificarse, simplificando algo, con un movimiento de reacción antinaturalista y neoespiritualista.³

Así que en un cuadro poblado de tantos nombres excelentes y animado por vivaces debates sobre las relaciones culturales italo-españolas, y donde tampoco falta el interés sobre cuestiones lingüísticas e historiográficas, destaca la escasez casi total de atención crítica, ni filológica ni comparatista, hacia lo que la España de los “alrededores del 98”, salvo los casos recordados por Meregalli, empieza a proponer a través de su literatura más reciente. Y es obvio que al lado de la poca familiaridad con la literatura contemporánea en general existe una laguna aún más profunda por lo que concierne a la poesía en particular.

El repertorio de Bertini, en este sentido, es muy explícito: de los dos poetas mencionados por Meregalli, solo Gaspar Núñez de Arce aparece nombrado como objeto de un estudio de Cesare De Lollis fechado 1898⁴, mientras que el nombre de Campoamor simplemente no aparece. No despierta mayor atracción, por ejemplo, la poesía anterior, la de románticos y tardo-románticos como José de Espronceda, Ángel Saavedra Duque de Rivas, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro, dado que las ocasiones en las que se les nombra son muy tardías, contadas y diluidas en el arco de cuatro/cinco décadas. Se habla por primera vez de Bécquer en un artículo de 1896⁵ y solo cuatro años después De Lollis vuelve sobre la figura del poeta sevillano con otro breve perfil⁶. En 1907, Gilberto Beccari publica en la revista futurista *Poesia* el poema «L'arpa» en versión italiana⁷. Para leer algo más sustancioso sobre Bécquer y su poesía habrá que esperar hasta bien entrados los años 30⁸, cuando Pilade Mazzei, en 1936,

³ Franco Meregalli, *ob. cit.* p. 101. Como hace notar el propio Meregalli unos renglones después, otro importante hispanista de esa generación, Ezio Levi, constituye una excepción cuando publica, en 1922, su libro *Nella letteratura spagnola contemporanea (Saggi)*, (Firenze, Società Anonima Editrice “La Voce”). Se trata de una colección de estudios dedicados al Unamuno “romanziero”, a Blasco Ibáñez, Antonio de Hoyos y Concha Espina.

⁴ Cesare De Lollis, “Poeti stranieri: D. Gaspar Núñez de Arce”, *Nuova Antologia*, Roma, s. CLX, LXXVI, 1898, p. 639. Dedicar unos breves párrafos a Campoamor y a Núñez de Arce también el “libero docente di letteratura spagnola” Bernardo Sanvisenti, en las páginas 166-168 de su *Manuale di letteratura spagnuola*, Milano, Hoepli, 1907, pp. 202.

⁵ L. Suñer, “Un boemo spagnuolo: G. A. Bécquer”, *Il Marzocco*, Firenze, XXX, 1896, p. 2.

⁶ Cesare De Lollis, “Poeti stranieri: G. A. Bécquer”, *La Flegrea*, Napoli, 20 maggio 1900, p. 304.

⁷ Gilberto Beccari, «L'arpa», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6-7-8, 1907, p. 41.

⁸ Con la excepción del crítico florentino Angiolo Marcori que, en 1929, durante su estancia de un año en Coimbra, escribe el estudio “G. A. Bécquer” (trabajo crítico leído el 12 de agosto en una aplaudida conferencia y luego publicado, en el mismo año, por la Facultade de Letras de la Universidade de Coimbra,).

publica el ensayo *Due anime dolenti: Bécquer e Rosalía*⁹, al que siguen un artículo de Lucio Ambruzzi de 1938 y otro breve estudio de Angelo Maria Ripellino de 1942¹⁰. Los críticos italianos de la época prestan a José de Espronceda el mismo escaso interés que, en resumidas cuentas, se concretiza en un ensayo publicado en 1898¹¹, dos ensayos más a lo largo de la década de los 10¹², una antología a cargo de Pilade Mazzei en 1927 y un estudio de Beatrice Caravaglios en 1933¹³. Arturo Farinelli es, en fin, el autor del único artículo (de corte comparatista hispano-alemán) que toma en consideración la figura del Duque de Rivas, pero no como poeta sino en calidad de dramaturgo¹⁴.

La marginalidad de la literatura española contemporánea entre los estudiosos italianos de finales de siglo XIX se explica en parte, y banalmente, a través de la predominante atracción crítica que ejercen autores y obras del pasado y en parte por la falta de conocimientos directos que caracteriza a la mayoría de los intelectuales, que solo ocasionalmente entran en contacto con esa literatura. Sin olvidar que sobreviven en Italia razones histórico-culturales que todavía siguen produciendo cierta impermeabilidad a las instancias renovadoras de la literatura española. Para que la literatura española despierte un interés objetivo y analítico por parte de los intelectuales y estudiosos italianos es necesario esperar hasta el siglo XX, es decir, hasta el momento en el cual Italia (como por otra parte todos los países europeos) consigue superar la herencia cultural procedente del siglo anterior, cuando, todavía bajo la influencia del Congreso de Viena, la palabra literatura se refería a un ámbito general y retóricamente

⁹ Pilade Mazzei, *Due anime dolenti: Bécquer e Rosalía*, Milano, s. e., 1936. Se remonta a más de cincuenta años antes el primer artículo italiano dedicado a Rosalía de Castro: en la revista florentina *La Rassegna Nazionale* del 1 de julio de 1885, un no identificable S. P. M. firma un artículo que, anunciando la muerte de la poetisa, dibuja también un breve pero atento juicio de su obra (cfr. Giovanna Scalia, “La presencia de Rosalía de Castro en la crítica italiana”, consultable en línea:

http://www.poesiagalega.org/uploads/media/scalia_1986_rosalia.pdf - (8/4/2013).

¹⁰ Angelo Maria Ripellino, “*Rime e Leggende di Bécquer*”, *Roma fascista*, Roma, 12 novembre 1942, p. 3. En la misma revista Ripellino publica también la traducción de “*Gli occhi verdi*” (*Roma fascista*, 18 febbraio 1943, p. 3). En 1945 se publica la primera colección de poemas de Bécquer en Italia con el título de *Notturmo spagnolo*, introduzione e traduzione di Luigi De Filippo, disegni di Dario Cecchi, Roma, Edizioni della Bussola, 1945.

¹¹ El libro *Diporti e veglie* (Venezia, Hoepli, 1898, y luego, Firenze, Le Monnier, 1910) de Tullo Massarani, incluye un ensayo dedicado a Espronceda.

¹² Luigi Siciliani, “La poesia di J. de Espronceda”, in *Studi e Saggi*, Milano, 1913, pp. 1-51; Luisa Banal, “Il pessimismo di Espronceda, ed alcuni rapporti col pensiero di Leopardi”, *Revista Critica Hispanoamericana*, IV, 1918, pp. 89-134.

¹³ Respectivamente: José de Espronceda, *Poesie scelte*, con introduzione e note di Pilade Mazzei, Milano, s.e., 1927, y Beatrice Caravaglios, «*El canto a Teresa*», por José de Espronceda. *Apuntes*, Napoli, Istituto Napoletano di Cultura, 1933.

¹⁴ Arturo Farinelli, “El sueño, maestro de la vida en dos dramas de Grillparzer y del Duque de Rivas”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 maggio 1927.

limitado por el adjetivo “nacional”¹⁵. Las relaciones interculturales Italia-España se desarrollan en un contexto en el cual abundan polémicas conexiones históricas, rivalidades culturales, estereotipos y prejuicios (por ejemplo casi todo lo relacionado con lo “borbónico”). Pero sobre todo domina, en Italia, una percepción autorreferencial de España, una “visión italiana de España”, y no existe todavía una tendencia real a analizar los distintos procesos socio-culturales y económicos, es decir, una aproximación científica (histórica *strictu sensu*) a los contradictorios fenómenos de causa-efecto que caracterizan la civilización española. A finales del siglo XIX, en la época del cuarto centenario del descubrimiento de América, la Italia que todavía vive el entusiasmo *post-risorgimentale* se considera un país joven y laico, un moderno Estado-Nación, en la estela de los más avanzados países europeos. Una imagen que contrapone con cierto fervor “neo-nacionalista” a la España “atrasada”, confesional y católica, patria de la burocracia, de la retórica, de la prepotencia. Se divulga mucho más, en esos años, la imagen histórica de la España del desastre del ‘98 (y la de “las dos Españas”) que la novedosa y sugerente cultura derivada de la penetración y de la difusión de la corriente modernista en el contexto cultural ibérico.

Sobre el proceso de superación de la visión italo-céntrica de España en el campo literario se pronunciaba, ya en 1974, el propio Franco Meregalli, en su libro *Presenza della letteratura spagnola in Italia*¹⁶. En el capítulo “La letteratura spagnola in Italia nel XX secolo” el crítico se apoya sobre un ejemplo muy específico y asimismo esclarecedor de su análisis:

Nel 1882 era apparso a Milano, tra i manuali Hoepli, un volumetto sulla *Letteratura spagnola* di Licurgo Cappelletti, unico del genere nell’Italia del secolo XIX. Un quarto di secolo dopo esso fu sostituito, nella stessa collezione, da un analogo scritto di Bernardo Sanvisenti. Se confrontiamo i due manuali vediamo, al di là delle differenze di due persone, le differenze di due epoche. Il lavoro più

¹⁵ Me remito a lo que escribe Marco Cipolloni en su artículo “Storia di una storia con poca storia: l’ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica”, *Spagna Contemporanea*, 28, 2005, pp. 133-167. Se trata de la traducción ampliada del texto “La historia en entredicho y la historia entre líneas: el olvido sin pacto de la hispanística italiana”, leído por Cipolloni en el Congreso anual de la SSPHS (Society for Spanish and Portuguese Historical Studies, Madrid, 2003) en una sesión dedicada a los estudios italianos sobre la historia de España.

¹⁶ Franco Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974. Sobre el tema de la penetración de la literatura contemporánea española en Italia véase también, además del ya citado número monográfico de la revista *Arbor*, el detallado libro de Nuria Pérez Vicente, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Edizioni Studio @lfa, 2006.

recente è frutto d'una conoscenza diretta della letteratura spagnola; la mediazione francese è meno pesante; la polemica laicista è scomparsa; il “cattivo gusto”, il “secentismo” è meno recisamente combattuto. [...] Nel quadro europeo della reazione antinaturalista e antipositivista, la vecchia preclusione anticattolica si era attenuata; la reazione nazionalista alla Spagna que aveva dominato per due secoli la vita italiana risultava anacronistica alle nuove generazioni.¹⁷

También confirma la tendencia a la revisión de la imagen de una España atrasada, que aún sobrevive en Italia en los umbrales del siglo XX, la gradual ampliación del panorama de las relaciones entre literatos italianos y españoles que se registra a partir de principios de los años 10. El intercambio ideológico entre las corrientes literarias de los dos países se dinamiza: en la primera década del siglo la fama de D'Annunzio es un hecho en España, al igual que la de Blasco Ibáñez en Italia. Marinetti encuentra animosos interlocutores de su propuesta futurista en el ámbito de una muy activa vanguardia ibérica, encabezada por Ramón Gómez de la Serna. Si este último fue un gran estimador de la ciudad de Nápoles, también otros escritores españoles como Unamuno, en 1899, Pío Baroja, en 1906, Ramón Pérez de Ayala, en 1911, visitan Italia y, sobre todo, difunden la cultura española en Italia y la cultura italiana en España.

PRUEBAS DE ACTUALIDAD. DE UNAMUNO AL FASCISMO

Entre 1906 y 1908, gracias a la revista *Poesia. Rassegna Internazionale*¹⁸, dirigida por Filippo Tommaso Marinetti, es posible formarse una idea, muy sintética, de lo que interesa y se aprecia en Italia del panorama poético español contemporáneo. La atención de la revista se concentra, desde luego, sobre la corriente modernista de ascendencia rubendariana, publicando, en lengua original y sin comentario, primero un poema de

¹⁷ Meregalli, *ob. cit.* p. 63. El autor se refiere al libro de Licurgo Cappelletti, *Letteratura spagnola, aggiuntovi un cenno storico sulla letteratura portoghese*, Milano, Hoepli, 1882, y al ya citado *Manuale di letteratura spagnuola* (1907) de Bernardo Sanvisenti.

¹⁸ Marinetti funda el mensual *Poesia* en 1905 y, bajo su dirección, en cuatro años, se publicarán 31 números de la revista, hasta que deja de editarse en octubre de 1909, transformándose en editorial. La colección completa de la revista, incluso cinco números más que se publican en 1920, bajo la dirección de Mario Dessy, puede consultarse en línea: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=p&p=home&e=-----en-20--1-byTY-txt-IN-----> (4/9/2013)

Salvador Rueda («Los evangelios de las cigarras»)¹⁹ y, luego, uno de Gregorio Martínez Sierra («La soledad sonora»)²⁰, y uno de Eduardo De Ory («Balada»)²¹. En el último número, el 7-8-9 de 1909, *Poesia* publica cuatro poemas de Andrés González Blanco²² y una amplia serie de reseñas, todas a cargo del poeta y escritor futurista Paolo Buzzi, quien se expresa en términos decididamente positivos, alabando también unos recientes libros de poemas de Francisco Villaespesa²³, Miguel de Unamuno²⁴, Eduardo Marquina²⁵, Ramón Gómez de la Serna²⁶, Mario Verdaguer²⁷, Jacobo Marín-Baldo²⁸. Bien mirado, y prescindiendo de que se trata de una colección de breves reseñas sin precisos objetivos historiográficos, las cuatro páginas de Buzzi representan el panorama literario español más puesto al día, y más articulado, nunca publicado antes en Italia²⁹.

Paralelamente, crece el fervor hispanófilo de un grupo de jóvenes estudiosos y escritores (Papini, Prezzolini, Soffici, Puccini, Boine, Amendola, Mele, Levi, por citar solo a algunos nombres) que, a medida que se acercan a ámbitos literarios españoles (la poesía de los místicos, el *Quijote* y el quijotismo, el teatro de Calderón, la narrativa realista y la de la Generación del 98), establecen sólida correspondencia intelectual y

¹⁹ Salvador Rueda, «Los evangelios de las cigarras», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 3-4-5, 1906, pp. 8-9.

²⁰ Gregorio Martínez Sierra, «La soledad sonora», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6-7-8, 1907, p. 26. El poema aparece dividido en dos partes, tituladas, respectivamente «Para la soledad y para la luna» y «A la inquietud».

²¹ Eduardo De Ory, «Balada», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 2, 1908, p. 15.

²² «Poemas de Andrés González-Blanco», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, pp. 47-48. Se trata de los poemas «I. Ciudades que hemos visto», «II. Las estaciones muestran» (de: *Itinerario poético*); «Horas de ausencia»; «I. ¡Locuras son las que mi mente sueña!», «II. Entraste en el convento de las Reparadoras» (de: *Tardes en un convento*).

²³ Villaespesa, Francisco, *El libro de Job, El mirador de lindaraxa, El jardín de las quimeras, Ibid.*, p. 84.

²⁴ Miguel de Unamuno, «Poesías», *Ibid.*, p. 85.

²⁵ Eduardo Marquina, «Elegías», *Ibid.*, p. 85.

²⁶ Ramón Gómez de la Serna, «Morbideces», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 87. *Ibid.*, p. 87. En la misma página, Buzzi comenta muy favorablemente también el ensayo «El concepto de la nueva literatura» del escritor madrileño.

²⁷ Mario Verdaguer de Traversi, «En el angelus de la tarde», *Ibid.*, p. 87.

²⁸ Jacobo Marín-Baldo, «Madrigales», *Ibid.*, p. 87

²⁹ Además de los arriba citados, Buzzi dedica su atención, entre otros, a los hermanos Quintero, a Eduardo Barrobiero y Herrán, a Clemente Antón Palacios, a Andrés González Blanco, en calidad de autor del estudio *Los grandes maestros: Salvador Rueda y Rubén Darío* (Madrid, 1908). Buzzi no limita su campo de interés a lo español, sino que también presenta al lector varios escritores y ensayistas hispanoamericanos. Como, entre otros, Santiago Argüello (Nigaragua), Julio Raúl Mendilharsu (Uruguay), Amado Nervo y Luis Rosado Vega (México), Allan Samadhy (Chile), Pedro Henríquez Ureña (Santo Domingo), José Ingenieros, Juan Benjamín Terán y Domingo Torres Frías (Argentina).

constantes relaciones epistolares con el que para ellos resulta ser el más afín escritor español contemporáneo, Miguel de Unamuno³⁰. Por otra parte, como señala Alberto Varvaro en su artículo “Ispanismo e filologia romanza”, el intercambio literario entre Italia y España en esos años empieza a alimentarse también de un nuevo elemento:

Non c'è dubbio [...] che alla spinta di interesse che nasceva nella stessa Italia si aggiungesse, importantissimo, il richiamo di grandi istituzioni culturali iberiche, che fornirono non soltanto punti di riferimento ma borse di studio e accoglienza ai giovani. Non è un caso che nel 1907 si costituisca a Madrid la Junta de Ampliación de Estudios e che nello stesso anno nasca a Barcellona l'Institut de Estudis Catalans. Si spiega così che ci sia, prima, durante e subito dopo la prima guerra mondiale un costante flusso di giovani italiani che si recano in Spagna a completare la loro preparazione e, per ciò stesso, allargano ad interessi e temi iberici la loro produzione.³¹

En este contexto se realiza, por ejemplo, el recién citado primer viaje de Pérez de Ayala que, desde agosto 1911 a noviembre de 1912, residió en Italia y Alemania para cursar estudios de orientación y documentación estética. Entre los italianos que residen en España perfeccionando sus estudios, Varvaro recuerda nombres de fundadores del hispanismo como el de Mario Casella, Ezio Levi, Luigi Sorrento, Cesare De Lollis, Angelo Monteverdi.

³⁰ Excede las intenciones de este estudio describir y analizar un tema tan articulado y complejo como es el de las relaciones entre Unamuno e Italia. Me limito a señalar, entre las decenas de publicaciones dedicadas a la intensa presencia de Unamuno en la cultura italiana de las primeras décadas del siglo XX, un estudio de Franco Meregalli “Sobre Unamuno en Italia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441 (número dedicado a Miguel de Unamuno), 1987, pp. 119-126, el libro de Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos no incluidos en sus libros*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1954, y la obra de Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1978. Para un detallado catálogo de las publicaciones italianas del, o concernientes al, escritor vasco, véase además Sandro Borzoni, “Tributo para una bibliografía italiana – An expanded bibliography of Unamuno's italian connection”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 35, Salamanca, Ediciones Universidad, 2000, pp. 147-197. Consultable en línea: http://www.researchgate.net/publication/43125771_Tributo_para_una_bibliografia_italiana, (11/4/2013). Sobre el hispanismo voceano en particular, véanse el libro de Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, y Giovanni Papini – Ardengo Soffici, *Carteggio, Volume 1 - 1903-1908: dal “Leonardo” a “La Voce”*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.

³¹ Alberto Varvaro, “Ispanismo e filologia romanza”, en AA. VV., *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà, Atti del Congresso dell'A.ISP.I.*, Napoli 30 e 31 gennaio, 1º febbraio 1992, Roma, Instituto Cervantes, 1993, pp. 33-42 (36-37). Consultable en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/l_apporto.htm.

Sin ir más lejos en la descripción de un terreno que comienza a ser fecundo para que se produzcan los primeros resultados concretos en términos de mediación cultural, y entrando en lo específico del tema de este estudio sobre la recepción de la poesía española en Italia, entre los nombres citados hasta aquí seguramente hace falta señalar el del escritor e hispanófilo Gilberto Beccari. Aunque hoy la figura de este novelista florentino haya desaparecido casi totalmente de cualquier enciclopedia literaria italiana, su infatigable labor de traductor, sobre todo de narrativa, queda en los repertorios bibliográficos como un muy relevante testimonio del creciente interés que empieza a suscitar la literatura española en Italia. Y con razón el filólogo e italianista Vicente González Martín le dedica a Beccari amplios espacios en sus estudios sobre la presencia de la cultura italiana en los mayores novelistas españoles de la época, subrayando en numerosas ocasiones la importante contribución a la penetración de la prosa ibérica en Italia realizada por el escritor toscano:

Debiera estudiarse con mayor profundidad la figura del hispanista y traductor florentino Gilberto Beccari por su papel fundamental en la introducción de la literatura española de la primera mitad del siglo XX en Italia. Llevó a cabo una ambiciosa labor de traductor de Unamuno, Azorín, Baroja, Benavente, Martínez Sierra, Blasco Ibáñez, etc.; puso en relación a éstos con escritores, críticos y editores italianos de su época y sirvió como intermediario entre ellos y buena parte de la cultura italiana, ejerciendo una función clave para la difusión de las obras españolas en italiano. De ahí que su correspondencia con los hombres de la Generación del 98 y otros sea de un enorme valor para conocer más a fondo la personalidad de muchos de nuestros escritores.³²

Miguel de Unamuno le dedica a Beccari un artículo, “La obra de Gilberto Beccari”, que se publica en *La Nación* de Buenos Aires el 22 de junio de 1910, para agradecerle su campaña a favor de la cultura ibérica; y lo mismo hará Blasco Ibáñez algunos años más tarde, en 1923, incluyendo entre sus *Estudios Literarios*³³ un ensayo que trata del

³² Vicente González Martín, *Ensayos de literatura comparada italo-española. La cultura italiana en Vicente Blasco Ibáñez y en Ramón Pérez de Ayala*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, pp. 37-38.

³³ “Gilberto Beccari”, en Vicente Blasco Ibáñez, *Estudios literarios*, Tomo III, 1923, pp. 40-45. Otros tres escritores italianos merecen la atención de un “estudio literario” de Blasco Ibáñez: Alfredo Vanni en 1921, Ricciotto Canudo y el también hispanista Mario Puccini en 1923.

escritor toscano como hispanista y como alguien “que va a ser uno de los buenos novelistas de la Italia futura”. Como sintetiza González Martín:

De las obras de Beccari [Blasco Ibáñez] comenta el *Diccionario guaraní de uso moderno (lengua popular del Paraguay)*, de 1904, sus artículos y traducciones en la revista de Marinetti *Poesia*, su novela *La Virgen* y otros estudios.

Pero sin lugar a dudas es su labor en pro de la literatura española lo que más le interesa, hasta el punto de que lo conceptúa como un espíritu ibérico, capaz de hacer pasar en masa a Italia el libro español en situación de competitividad con el de las demás naciones: “El éxito del libro español resultó indiscutible, gracias, en parte, en gran parte, a Beccari, que concentró toda su voluntad y competencia en el empeño de servir a España”.³⁴

Fruto inicial de una duradera amistad entre Unamuno y Beccari³⁵ es, cinco años antes de que aparezca la primera obra en prosa del escritor vasco traducida al italiano³⁶, la publicación del poema «Nubi d’ocaso» en 1908, en el n. 9-10 de la revista florentina *Nuova Rassegna di Letterature Moderne*³⁷, evento que destaca por la singular sincronía que lo caracteriza, puesto que Unamuno había publicado su primer libro de poemas en 1907 y la más reciente composición «Nubes de ocaso» había aparecido en 1908 en la revista española *La Lectura* de Madrid³⁸. Punto de origen de la “fortuna” italiana de Unamuno, «Nubi d’ocaso» es también la primera traducción de un poema de un poeta español contemporáneo que se publica en Italia. No sorprende, vistas las muchas relaciones que el escritor vasco mantiene y considerada la apreciación de la que goza en los ambientes intelectuales italianos, que se trate de un poema de Unamuno, pero se debe recordar que en esos años Juan Ramón Jiménez ya había publicado *Rimas* (1902), *Arias tristes*, (1903), *Jardines lejanos* (1904) y *Elegías* (1907), y que empezaba su

³⁴ Vicente González Martín, *ob. cit.*, pp. 38-39.

³⁵ La relación epistolar entre Unamuno y Beccari cuenta con un intercambio de más de un centenar de cartas entre 1908 y 1935. Cfr. Vicente González Martín, *La cultura italiana*, p. 38, y Giovanni Papini – Ardengo Soffici, *Carteggio*, p. 454.

³⁶ Se trata de *Commento al Don Chisciotte*, traducción y notas de Gilberto Beccari, introducción del autor, Lanciano, Carabba, 1913. Consta de dos volúmenes y es la versión de *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada* (1905). Para una lista completa de las obras en prosa y teatrales de Unamuno que Beccari traduce al italiano véase el ya citado “Tributo para una bibliografía italiana” de Sandro Borzoni.

³⁷ La misma traducción se vuelve a publicar en la revista dirigida por Marinetti *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, a. V, n. 1-2, febbraio-marzo 1909, p. 52.

³⁸ «Nubes de ocaso», *La Lectura*, Madrid, VIII, 92, 1908, pp. 413-415. Unamuno incluirá, luego, este poema en el florilegio *Rimas de dentro*, de 1923.

trayectoria modernista con la escritura de las *Baladas de primavera* (1907-1910); o que Antonio Machado, después de *Soledades* (1903) y *Soledades. Galerías. Otros poemas*. (1907), comenzaba a explorar la vertiente noventayochista de su inspiración poética, la que producirá *Campos de Castilla* en 1912. Como se verá más adelante, los dos poetas más importantes de su generación pasan totalmente desapercibidos en Italia, por más de diez años Jiménez, y por más de dos décadas Machado.

Tampoco sorprende que, siempre en 1908, en una carta de respuesta de Ardengo Soffici a Unamuno, fechada 16 de diciembre, el voceano así se exprese acerca de la lírica de su estimado corresponsal y amigo español:

Ricevei giorni fa, accompagnate dal suo cordiale biglietto, le *poestas* e subito ne lessi un gran numero con grandissimo piacere e riconoscenza. [...] ho trovato nel suo stile una robustezza e una sincerità nativa che si fa di giorno in giorno più rara nei poeti moderni. Alcuni suoi componimenti [«El mar de encinas», «Salamanca», «Cruzando un lugar», «Tú me levantas»] mi hanno infuso nell'anima come una veemenza eroica pari a quella che risento ogni volta che apro le *Rime nove* o le *Odi barbare* del nostro fiero Carducci; e questo credo che la soddisferà abbastanza.

Sigue a este *incipit* laudatorio de Soffici una lúcida lectura crítica de la poesía de Unamuno, donde el literato italiano, sin más rodeos, confiesa la impresión de cerebralidad que le han suscitado las composiciones que ha leído:

Senonché - e lei che è l'autore della *Vida de Don Quijote* mi permetterà di essere franco - debbo confessarle che appena lette le prime pagine della sua raccolta m'ero un po' rannuvolato figurandomi ch'ella avesse seguito lo stesso modo di poetare per tutto il libro. Quelle prime composizioni mi son parse troppo - diciamo così - concettuali, e io credo che in poesia l'idealità e anche il semplice pensiero balzan più rigorosamente spontanei dall'immagine colta sul vivo e inserita con semplice e genuina immediatezza nel verso. Le parole astratte di cui ella ha seminato quelle strofe unitamente alle sentenze e sottigliezze filosofiche, se fanno il valore di un libro come l'altro suo che ho letto, non giovano, secondo me, ad uno come questo. So che ella non si mostra qui unicamente uomo di pensiero e che da tutte le pagine emerge una tempra di uomo caldo, appassionato, religioso, affamato

d'ideale; ma la personalità, il suo io meditante non si nasconde abbastanza, mi pare, sotto la realtà della rappresentazione artistica.³⁹

No le convence a Soffici el “credo poético” de Unamuno y contrapone al conceptismo que caracteriza los versos del bilbaíno una idea lírica más libre de condicionamientos intelectuales. En su respuesta del 13 de abril de 1909, Unamuno califica como interesantísimas las críticas de Soffici pero, concisamente, remite a otro momento, a un próximo tratado específico (que servirá de prólogo a la edición de las *Poesías completas*, en 1917), cualquier exposición sobre su estética, sobre su “modo de sentir la forma poética, lo externo, el ritmo”⁴⁰. Por otra parte, lo que mayormente se aprecia en Italia de Unamuno es su obra en prosa, sobre la que, en el lapso de tres décadas, abundan traducciones y son decenas los artículos publicados en las más importantes revistas literarias italianas de la época: *Il Leonardo* (1903-1907), *Il Rinascimento* (1907-1909), *Nuova Rassegna di Letterature moderne* (1902-1908?), *Il Marzocco* (1896-1932), *La Voce* (1908-1916), solo por mencionar algunas. Mucho más reducida es la cantidad de documentación que atestigua la recepción del Unamuno poeta: cinco años después de la traducción de «Nubes de ocaso», en 1913, reaparecen poemas unamunianos en la *Rivista di Roma* traducidos por el “scapigliato” Cesario Testa⁴¹; en el año de la publicación de *Poesías completas* en España, Gherardo Marone⁴² presenta, en las páginas de otra revista romana, *Cronache Letterarie*, una selección de poemas que extrae, sin embargo, del menos reciente libro *Poesías*⁴³; Gilberto Beccari vuelve a publicar versos de Unamuno en 1921, realizando una “versión libre italiana” del largo

³⁹ Ambas citas en Giovanni Papini – Ardengo Soffici, *ob. cit.* pp. 454-455.

⁴⁰ La frase es de Unamuno y la palabra “sentir” está en cursiva en el original. La cita procede de Valerio Di Stefano, “Osservazioni sui luoghi del sentire nella poesia di Miguel de Unamuno”, eBook (PDF), 2005, pp. 275-315 (292); descargable en línea: http://www.classicistranieri.com/tesionline/00b_Luoghi.pdf. (11/04/2013).

⁴¹ Con el título “Le poesie di Miguel de Unamuno”, el traductor Cesario Testa (1852-1922), más conocido con el nombre latino *Papiliunculus* (mariposa pequeña) reúne los poemas «O croce d'oro!», «Apprensioni», «Il nostro segreto», «Denso denso», «Biscaglia», «Salmo I», y algunos versos de «Miramar» y de «Sobre el Monte Mario», *Rivista di Roma*, Vol. 6-8, ottobre-dicembre 1913, pp. 193-199.

⁴² Fundador y animador de la revista literaria *La Diana* (1905-1907), Gherardo Marone (1891-1962) fue también traductor de *La vida es sueño* (1920), del *Oráculo Manual* (1925-1929) y de algunas obras de Tirso de Molina.

⁴³ Gherardo Marone, “Un dialogo filosofico e 5 poesie di Miguel de Unamuno”, *Cronache Letterarie*, Roma, IV, 8, agosto 1917. El artículo presenta las versiones italianas de «Vizcaya», «Sfida», «Pero y Marichu», «El corazón de la ciudad», «Hijo mío», todas de *Poesías* (1907).

poema «Aldebarán»⁴⁴ que, como «Nubes de ocaso», es una composición de 1908, y de la que envía una copia a su autor, junto al anuncio de la inminente publicación en Italia de *Fedra*.⁴⁵ Otro breve y somero balance crítico de la lírica del escritor vasco, en este caso no privado sino divulgado a través de un artículo de periódico publicado en *Il Mondo* el 28 de mayo de 1922, es el del recién citado Gherardo Marone. Marone acaba de leer *Poesías completas* y se expresa sibilamente a favor de una mayor consideración de la obra poética de Unamuno, a la vez que critica abiertamente su “extravagante espíritu” de intelectual y polemista:

Di Miguel de Unamuno abbiamo parlato troppi ormai perché si possa considerare uno sconosciuto. Tutti però, in modo diverso, abbiamo trascurato di parlare della sua poesia, che ai più di noi è apparsa un'attività secondaria complementare o marginale alla sua incessante opera di pensatore e polemista; senza forse accorgerci noi stessi che in essa è veramente riposto il segreto della natura complicata e moderna di Miguel de Unamuno. Letta infatti così, raccolta in un libro completo, come mi appare ora nell'edizione spagnola, essa si rivela senza dubbio inferiore a ogni più generosa aspettativa; ma dimenticata soltanto, non più ricercata con esclusivo interesse ecco che essa ci fiorisce sul cammino di tra le pagine scontorte dei suoi stessi libri di presunta filosofia e polemica come una improvvisa primavera. Perché Miguel de Unamuno non si può dire assolutamente un filosofo e nemmeno critico e nemmeno poeta, ma uno spirito stravagante e complicato che dietro a una maschera diabolica di malvagio scetticismo e ironia cela e dissimula la sua inguaribile malinconia [...]. Egli ha voluto essere nel suo paese un maestro di coscienze e di anime [...]. Ecco perché anche la sua insonne giornata si chiude con un malinconico bilancio e non più una realtà è la sua cifra, ma una perenne tensione verso un'irraggiungibile forma che di continuo gli sfugge e gli si sfarina tra le mani.⁴⁶

No esconde Marone su opinión sobre la poesía de Unamuno, que juzga inferior a cualquier expectativa, al mismo tiempo que tiende a concluir que si se los compara con su retorcida prosa filosófica y ensayística, esos versos impregnados de “leggiero

⁴⁴ Gilberto Beccari, “Unamuno poeta: «Aldebarán»”, *La Donna-Rivista Quindicinale Illustrata*, Torino (*Supplemento de La Stampa*) – Roma (*Supplemento de La Tribuna*), XVIII, 362, 20 novembre 1921, p. 23.

⁴⁵ Cfr. Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, p. 303.

⁴⁶ Gherardo Marone, “Scrittori spagnuoli: De Unamuno poeta”, *Il Mondo*, Roma, 28 maggio 1922.

profumo di tenera e malinconia” le provocan la sensación de una repentina primavera. Muy lejos de señalar los defectos específicos de la poesía unamuniana, Marone parece más interesado en discutir las especulaciones filosóficas y sociológicas del pensador vasco, cuya dialéctica existencial, laica y anticlásica, había sido acogida con favor en Italia, como un nuevo punto de vista para acercarse a la actualidad y a la interpretación de la realidad contemporánea. Una dialéctica que a Marone, en cambio, le parece:

[...] come una disperata negazione degli uomini e della vita. Ma in fondo, in qualche momento d’abbandono, la sua anima si svincola e fra le affermazioni diaboliche innesta una confessione ch’è una meraviglia e un incanto.⁴⁷

Emerge, detrás de las cortantes palabras que Marone dedica a Unamuno, una impostación crítica croceana, es decir, perfectamente en línea con los preceptos que venía elaborando en esos años su amigo filósofo en cuanto a lo que es y lo que no es poesía⁴⁸. La radical distinción que Croce aplica al respecto en su ensayo sobre Leopardi⁴⁹, Marone la hace suya en todos los pasajes que aluden a la ideología unamuniana, que considera causa de una especie de “atasco sentimental” entre lo “diabólico” y lo “gentil” de su personalidad, y que le impide al bilbaíno realizarse plenamente como poeta. Aunque se advierte una verdad de fondo en lo que escribe Marone en torno a la poesía “imperfecta” de Unamuno (algo que en otros términos, bien había intuido Soffici), resulta una vez más evidente que el verdadero objetivo del crítico no es el de evaluar las dotes líricas del español sino el de estigmatizar la debilidad, “infantil” y casi impresionista, de todo su pensamiento filosófico. Marone, en efecto, piensa que

[...] il segreto del suo fascino [è] nell’ingenuità di fanciullo ch’è il fondo della natura di lui. [...] un fanciullo erudito e sapiente che nelle cose del mondo cerca soltanto il meraviglioso e lo straordinario. [...] Così avviene che anche la sua filosofia non è propriamente una filosofia o come dire un amore della saggezza o

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Simplificando, Croce considera la poesía, y el arte en general, como fruto de una intuición pura, como producto de la contemplación, pero no estetizante, del sentimiento cósmico y le niega cualquier virtud de camino intelectual de conocimiento. Mantiene bien separados, en suma, el campo artístico del filosófico.

⁴⁹ “Leopardi poeta dell’*idillio*” es el título del estudio que Croce publicará en su libro *Poesia e non poesia*, de 1923.

una ricerca della verità, ma più tosto una brama dell'imprevisto e una creazione dello straordinario, ogni idea non importa che sia vera, controllata cioè rigorosamente nei suoi più impalpabili elementi, ma è necessario sia nuova. [...] Io perciò sento di potere oggi affermare che il segreto del fascino delle sue pagine cupe bisogna cercarlo nell'imprevista subacquea poesia che in esse circola occulta e sommersa e non nelle violente idee proclamate a voce sonora. [...] Ora egli ci appare soltanto un grande poeta mancato per aver voluto essere un filosofo.⁵⁰

Esta opinión crítica de Marone, de todas formas, no le quita a Unamuno el papel de punto de referencia privilegiado de la hispanística italiana de principios de siglo, y su obra en prosa y ensayística sigue siendo traducida con una frecuencia que no se le dispensa a ningún otro autor español⁵¹. Gran resonancia, además, tienen en Italia las vicisitudes políticas de Don Miguel: su deportación a Fuerteventura en febrero de 1924 indigna a los intelectuales italianos y rellena las primeras páginas de los más importantes diarios por varios meses, creando los presupuestos para un incremento ulterior de su fama como pensador incómodo, mártir excelente de la dictadura a causa de sus ideas. La atención hacia su poesía, en cambio, si se exceptúan dos artículos más publicados en 1923⁵², se desvanece por una década, es decir, hasta la publicación de un artículo de Ezio Levi de 1932, del cual se hablará más adelante⁵³. En la década de los 20, en efecto, parece invertir la marcha el proceso de un mejor y más articulado conocimiento de la cultura española (y de su literatura), y toda reflexión histórica y sociológica al respecto llevada a cabo hasta ese momento acaba por

essere interrotta, stravolta e riorientata dalla convulsa fase politica che si apre con gli anni Venti, sul filo di un discutibile parallelismo tra primo Fascismo e Dictablanda. [...] I libri sulla Spagna di Praz e De Lollis, pubblicati ai tempi del

⁵⁰ Gherardo Marone, *ob. cit.*

⁵¹ Después de *Commento al Don Chisciotte* (1913) se traducen al italiano *Del sentimento tragico della vita* (1914), *Il fiore dei miei ricordi* (1920), *Perché esser così?* (1921) *Nebbia* (1922), *La Sfinge* (1922), *Fedra* (1922), *Tre romanzi esemplari* (1924), *L'agonia del cristianesimo* (1925), etc.; cfr. Sandro Borzoni, "Tributo", pp. 155-164.

⁵² Giovanni Picchianti, "Un poeta filosofo", *Il Giornale della Sera*, Napoli, 9-10 de febrero de 1923 y Arturo Calza, "L'anima della Spagna nell'anima del suo poeta", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 20 de noviembre del mismo año.

⁵³ Se trata de un largo artículo titulado "La poesia spagnuola contemporanea", publicado en tres números sucesivos (39, 43 y 45) de la revista florentina *Il Marzocco* (septiembre-noviembre de 1932). Levi traza un panorama de la lírica española en el cual (a partir de la innovación modernista de Rubén Darío) se detiene en la poesía de Unamuno, Machado, Pérez de Ayala, Jiménez, Valle Inclán, García Lorca, Alberti y Salinas.

Fascismo tendono a rifuggire dall'attualità per misurarsi directamente con il mito della Spagna – descrita da Praz come un mondo in rovina e celebrata dal De Lollis come un mondo spiritualmente inattaccabile.⁵⁴

Y, siempre en cuanto a las relaciones histórico-políticas, es necesario distinguir, como hace Alfonso Botti, cuatro fases distintas, cuatro momentos sucesivos que inciden fuertemente, cada uno con características propias, en el paralelo proceso de recepción-adquisición cultural: los años 20, los de la Segunda República, los de la Guerra Civil y los de la Segunda Guerra Mundial. Por lo que concierne al primer segmento:

[...] almeno da segnalare sul piano politico è l'effimero entusiasmo in occasione dello scambio di visite tra i reali di Spagna (in Italia e in Vaticano nel novembre del 1923) e quelli d'Italia (in Spagna qualche tempo dopo): con una forzatura più da parte spagnola che italiana sulle affinità tra la dittatura italiana e quella di Primo de Rivera, presentato dal re di Spagna a Vittorio Emanuele III come il Mussolini spagnolo.

Vero è che l'Istituto Cristoforo Colombo editò una rivista, *Colombo* (Roma, 1926-1930), che, specie attraverso gli interventi di Luigi Bacci, Arturo Farinelli, Carlo Boselli e altri, si mostrò insolitamente attenta alla letteratura e alla cultura spagnola. E che nel 1925 Bottai incaricò Carlo Boselli di seguire le vicende spagnole per *Critica fascista*. Ma allo stato non esistono studi che consentano di affermare, come invece è stato fatto, che da parte del fascismo vi fosse un'attenzione particolare per le vicende spagnole.⁵⁵

⁵⁴ Marco Cipolloni, *ob. cit.* p. 150. El autor se refiere a los libros de Cesare De Lollis, *Cervantes reazionario*, Roma, Treves, 1924 (luego recogido con otros trabajos en *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, a cura di Silvio Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1947), y de Mario Praz, *La penisola pentagonale - Pretesti spagnoli*, Milano, Alpes, 1928.

⁵⁵ Alfonso Botti, "Il «caso spagnolo»: percezioni, storia, storiografia", en *Il mondo visto dall'Italia*, a cura di A. Giovagnoli e G. De Zanna, Milano, Guerini e Associati, 2004, pp. 84-96. Consultable en línea: http://www.sissco.it/fileadmin/user_upload/Pubblicazioni/mondoitalia/botti.pdf (19/4/2013). Giuseppe Bottai (1895-1959) será, de 1926 a 1929 Subsecretario y luego (1929-1932) Ministro de las Corporaciones. En 1923 había fundado la revista *Critica fascista* (Roma, 1923-1943).

PRUEBAS DE MODERNIDAD. DE LA GUITARRA A OTROS INSTRUMENTOS MUSICALES

No obstante esta fase de ambiguo diálogo, que según la periodización historiográfica de Botti va desde 1922 hasta la proclamación de la Segunda República, al panorama en el cual Unamuno destaca como único poeta contemporáneo de lengua castellana de quien se haya podido leer algo traducido al italiano (aunque esporádicamente), empiezan a sumarse, en las páginas de *Poesia*, de *Il Convegno* y, luego, de *La Fiera Letteraria* (Roma, 1925), unos cuantos nombres más, todavía poéticamente inéditos. Justo a principios de los 20, en efecto, se registra la publicación de artículos donde, de vez en cuando, se introducen al lector italiano otras figuras capitales de la poesía contemporánea española, como las de Salvador Rueda, Rafael Lasso de la Vega, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán, Eduardo Marquina, Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Guillermo de Torre, Gerardo Diego y el grupo de los ultraístas.

En particular, en 1920, Ettore De Zuani⁵⁶ publica, en la sección “Poesia spagnola” de la renacida revista *Poesia*⁵⁷, sus consideraciones sobre “le nuovissime scuole di avanguardia della moderna poesia spagnola”, encabezando su estudio con un preámbulo dedicado a la transformación continua que caracteriza la lírica ibérica. Su exponente ejemplar es el andaluz Salvador Rueda (“poeta di razza e di sangue”, “il tipo classico di poeta nazionale”) que, del preciosismo impresionista (“un po’ barocco”) inicial dirige sus versos hacia el “tormento più vivo, il tormento più raffinato” del misticismo. En esta evolución Salvador Rueda encuentra el Modernismo y, por contigüidad poética, el artículo de De Zuani prosigue recordando a Rubén Darío y Amado Nervo. Aúna a los tres poetas, escribe en efecto De Zuani, una mezcla de naturalismo y de idealismo, de positivismo y de espiritualismo, cuyo resultado lírico es un misticismo que hay que interpretar como una forma superior y más refinada de sensualismo. Y cita como cumbre del erotismo espiritualizado la novela *La cópula* (1906) de Rueda. Pasando a las

⁵⁶ Ettore De Zuani, “Poesia spagnola”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 1, 1920, pp. 45-46. El hispanófilo Ettore de Zuani (1897-1953), fue escritor, periodista (corresponsal de los periódicos *Gazzetta del popolo* y *Corriere della sera* en España y Argentina), y fue director de varios Institutos Italianos de Cultura, entre ellos el de Madrid, en el período de la Segunda Guerra Mundial.

⁵⁷ En 1920, después de una interrupción de diez años, la revista vuelve a editarse bajo la dirección de Mario Dessy. Antes de desaparecer definitivamente salen cinco números más.

tendencias más nuevas, De Zuani, siguiendo las huellas de un misticismo más y más refinado, menciona a Lasso de la Vega (“le ricerche spirituali son fatte di brividi e di tormento; si entra a grandi passi nel gongorismo nuovo di Lasso de la Vega”), a Juan José Lloret, y su eterna juventud poética, al baudelariano Xavier Bóveda, a Ezequiel Euderiz y a Fernando Maristany.

Más humana, mejor dicho, “quasi più infantile”, le parece a De Zuani la poesía de Juan Ramón Jiménez:

Le sottigliezze psicologiche son lasciate da parte, l’anima del poeta si rivela anche nella sua tristezza come attraverso poliedrici cristalli multicolori ma senza acredine, senza assurde pretese e senza rancori verso tutti gli uomini che forse si amano e si cercano per bisogno d’aiuto più assai di quel che non si creda. Ramón Jiménez è un vecchio fanciullo; scrive libri di versi e di prose liriche per i bambini, ma permette che li leggano anche gli uomini gravi.

Tutta l’opera di Ramón Jiménez è fatta di sfumature: come il superfluo diventa il più delle volte nella vita imperioso bisogno, così in arte le sfumature sono i toni necessari che danno alla melodia gli accordi perfetti.⁵⁸

Sin ir mucho más lejos de la constatación de que Juan Ramón Jiménez es un poeta enamorado de los aspectos serenos de la naturaleza, que él mira directamente, a través de la transparencia de su alma, De Zuani cierra su breve comentario, que introduce por primera vez en Italia al poeta de Moguer, abriendo otro en el cual presenta al lector, y se trata de otra novedad, a Ramón del Valle Inclán. Lo considera como uno de los pocos poetas españoles que no se refugia ni en el misticismo ni en la melancolía trascendental, prefiriendo a las elucubraciones del intelecto un impresionismo paradójico, ebrio de “profumi artificiali e di musiche strane”. Inquieto, en busca de su inspiración dentro de su pipa de Kif aromático, Ramón del Valle Inclán, de quien cita dos versos dedicados al chocolate, extraídos del poema «La tienda del herbolario»,

Canta, così come berrebbe un bicchiere di “pulque” spillato allora allora da un’agave rigonfia, come trarrebbe dalla sua chitarra messicana facili armonie per

⁵⁸ Ettore De Zuani, *ob. cit.*, p. 46.

danze lascive, canta... perché cantano i poeti ai quali gli uomini non chiedono nulla?⁵⁹

De Zuani concluye, entonces, con esta ambigua interrogación que queda, desde luego, sin respuesta, y regala al lector una imagen de Valle Inclán sentado en una mesa de una pulquería, tragándose su copa de jugo de agave y tocando una melodía, voluptuosamenteailable, con la guitarra.

El artículo continúa, facilitando un ejemplo más de hasta qué punto cierta retórica generalizadora sigue rodeando lo relacionado con el contexto de la lírica hispánica, una mitificación-mistificación aún más acentuada cuando se toma en consideración este contexto, así como hace De Zuani, como un conjunto sin fronteras y sin peculiaridades autóctonas:

Ora mi preme notar subito un'altra cosa; ho detto lirica castigliana e non lirica spagnola, ho detto cioè lirica scritta in lingua castigliana perché molti degli indirizzi poetici più rappresentativi di questi ultimi tempi sono stati segnati non da spagnoli puri ma da latini del Sud America [...].

Il vastissimo regno di Carlo V, i domini sconfinati della vecchia Casa di Castiglia, di cui la penisola iberica è l'ultimo avanzo, perdurano in arte, vivono nell'anima di un'unica poesia, che, superando i confini di patria, si afferma in una sola forma di bellezza, in una sola armonia universale.⁶⁰

En el número siguiente de *Poesia*, con el fin de ampliar el panorama encuadrado en el artículo precedente, De Zuani vuelve a difundir otros discutibles tópicos sobre el alma “trobadoresca” que caracterizaría, según él, a todo el pueblo español; un cliché del que se sirve para exaltar, a medida que los pone a distancia de seguridad de los innovadores modernistas (Rueda, Darío), a esos poetas que, como Eduardo Marquina, se remiten a la escuela de Ramón de Campoamor, y que De Zuani incluye otra vez en la categoría de “los puros españoles, los verdaderos poetas de raza ibérica”,

[...] che pur attraverso le deformazioni derivate dalle più internazionali forme estetiche moderne, non poterono dimenticare o trasformare del tutto quell'anima

⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

georgica e un po' trovadorica che è in fondo la caratteristica di tutto il popolo spagnolo. Amare la terra e le gesta eroiche di cavalieri in cappa e spada, sentire le virtù delle leggende cristiane medievali delle favole cavalleresche e dei racconti orientali come una ispirazione spontanea, familiare e sempre viva.

Eduardo Marquina è forse il caposcuola di questi vecchi poeti spagnoli [...].⁶¹

Viejos poetas sinceros y espontáneos que no se han dejado transportar por las lisonjas más recientes importadas desde el extranjero (“i filtri, velenosi di oppio e di hashish, di Verlaine, di Baudelaire e di Rimbaud”) y cuyo arte se nutre únicamente de la sensibilidad personal y de la caliente pasionalidad española. Luego de confirmar su preferencia por los “classici” que, como Marquina, renuevan el encanto de la tradición medieval, De Zuani conduce a su lector hacia un territorio muy fértil (pero quizás demasiado) de poetas y de poesía en general:

L'Andalusia è la terra dove nascono i fiori più freschi e dove s'intonano le musiche più melodiche. Manuel Machado e Francisco Villaespesa sono certamente i più strani, i più originali e i più fecondi lirici di questi ultimi anni, che appunto per troppa abbondanza, possono anche venir giudicati di decadenza. Sono anime popolari, in fondo [...].⁶²

Para hablar del tono popular de la poesía de Manuel Machado, De Zuani vuelve a utilizar su metáfora instrumental, al parecer, preferida, la de la guitarra:

Il Machado ha raccolti i canti del popolo andaluso, li ha modulati sopra una chitarra un poco più intonata e ci ha dato un volume di deliziose canzonette, di strambotti gitaneschi che di letterario hanno forse soltanto la forma perfetta e impeccabile; nelle piazze di Andalusia forse si canta così; leggendo noi non sentiamo né ricerca di stile né armonia voluta, difetti abbastanza comuni ai poeti che vogliono essere semplici. [...] Qualche volta forse, noi che abbiamo l'animo più educato o più viziato alle finezze psicologiche, ci domandiamo se il solo tentare una chitarra per trarre un accordo può essere poesia; ma poi quando ci lasciamo prendere dalla fuga dolcissima dei ritmi strani e voluttuosi [...],

⁶¹ Ettore De Zuani, “Poesia spagnola”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 2-3, 1920, pp. 46-48 (46).

⁶² *Ibid.*, p. 47.

dimentichiamo facilmente ogni dubbio retorico e c'innamoriamo soltanto delle canzoni, freschissime come cascades de fontana.⁶³

Así que de Manuel Machado, en este primer encuentro con el lector italiano, queda todavía absolutamente desconocida toda la obra de su ciclo modernista, en esos años ya ingente y muy apreciada en España⁶⁴, mientras que De Zuani se limita a comentar exclusivamente su libro más reciente, exitoso fruto del acercamiento del poeta sevillano a las tradiciones populares. Las dudas que emergen de las palabras de De Zuani, por lo que concierne a la calidad del “poeta-guitarrista” Manuel Machado, se refuerzan cuando el crítico italiano pasa a considerar la obra de Francisco Villaespesa, que juzga más extravagante y original que Machado, porque, a veces, “non si sa che voglia dire”:

[Villaespesa] comincia le sue trovate liriche con motivi popolari di canti andalusi, e poi ci porta improvvisamente a girovagare nei cortili arabi o in qualche “alcázar nazarita” dove rinascono, a una a una le mille svariate leggende, tragiche e voluttuose, del gran popolo che vive in Ispagna con ombre di ricordi incancellabili.⁶⁵

De Zuani ejemplifica sus palabras facilitando una lista de títulos que, sin embargo, no resultan representativos de la producción poética de Villaespesa, sino, más bien, de su prolífica narrativa⁶⁶. Ni, tampoco en el caso del poeta laujareño, habla claramente de la inspiración modernista que influye masivamente en su obra, prefiriendo relacionar el estilo de Villaespesa con un clasicismo exótico “che ci fa pensare ai poeti del secolo XIX che si opposero volutamente e tenacemente al romanticismo dilagante in Europa”, y señalando “il difetto caratteristico di quest’epoca di decadenza un po’ seicentesca”,

⁶³ *Ibid.*, p. 47. Sin citar el título, De Zuani se refiere al libro *Cante hondo / Cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía*, (Madrid, 1912 y Madrid-Buenos Aires 1916).

⁶⁴ Me refiero, por supuesto, a libros anteriores a *Cante hondo*, como por ejemplo: *Alma*, de 1902, *Caprichos*, de 1905, *La Fiesta Nacional*, de 1906, *Alma. Museo. Los Cantares*, de 1907, *El Mal Poema*, de 1909, *Canciones y dedicatorias*, de 1915.

⁶⁵ Ettore De Zuani, *ob. cit.*, p. 47.

⁶⁶ Se trata de *El último Abderramán* (1909), *Las garras de la pantera* (1912), *Las granadas de rubíes* (1912), *Las pupilas de Al-Motadid* (1915), luego reunidos en un único libro, publicado en 1917.

muy evidente, por ejemplo, en el libro de prosas líricas *Las Joyas de Margarita* (1917), otra colección de cuentos y no de poemas. Finalmente, este segundo artículo de De Zuani toma en consideración la figura de Vicente Huidobro, del cual saca a la luz elementos poéticamente contradictorios, detectables en el cotejo entre *Las pagodas ocultas* (1914) y *Horizon Carré* (1917).

De Zuani publica, luego, un tercer artículo que aparece en el número 5-6 de *Poesia*, en el cual se ocupa únicamente del libro *Pastorales* (1903-1905) de Juan Ramón Jiménez⁶⁷.

Es la ocasión justa, según De Zuani, para volver al tema del misticismo español, cuyo origen se sitúa, escribe en un largo preámbulo, en el amor por los mismos paisajes, “inristiti, vivi soltanto perché c’è un cielo che si scolora, e si riaccende sopra una uniforme immobilità grigia”, que hacen de telón de fondo a las *Pastorales* de Jiménez. Llanuras interminables y fijas donde ya en el pasado, de vez en cuando, se levantaba una de esas figuras legendarias (y testarudas) como la de Mio Cid (“povero Cid Campeador con tutti i suoi pennacchi e con tutta la sua barba e con tanta avidità di sentire e incapacità di volere!”) o de Don Quijote (“più serio forse del signore Ruy Díaz de Bivar, perché più vivo e animoso”), o del caballeresco San Ignacio de Loyola (“il gran difensore della fede”), o de Santa Teresa de Jesús (con su “mania delle estasi tormentose”). Paisajes donde De Zuani solo ve

[...] un levarsi di ombre e di fantasmi sopra un’immensa pianura grigia, di ombre e di fantasmi che strepitavano e facevano scorriere, che urlavano e spasimavano, presi quasi da furor dionisiaco, e poi si rimettevano giù, quietamente, senza rumori, vicini ai loro fedeli stanchi che dormivano e sognavano. Qua e là allora si drizzavano appena gli alberetti magri che tendevano al cielo i loro rami nudi e contorti [...]; tutta la vita era un paesaggio senza fuochi di bengala e senza artifici coreografici, dove le maschere e gl’istrioni facevano le loro rappresentazioni di notte e di giorno, senza dar troppa noia a chi ascoltava e a chi non voleva ascoltare.⁶⁸

⁶⁷ Ettore De Zuani, “Poesia spagnola - Ritorni. *Le Pastorali* di Juan Ramón Jiménez”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6, 1920, pp. 46-47.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 46.

De Zuani, en suma, reconstruye de esta manera el contexto socio-ambiental donde, según su interpretación crítica, se ubican perfectamente los versos de Jiménez, versos en los cuales:

[...] si sente subito la vastità e l'isolamento; non ci sono limiti: la solitudine arriva fino all'orizzonte e il suono delle campane, anziché raccogliere gli uomini e le cose in un richiamo di fede e di fraterna armonia, disperde e sviluppa il paesaggio fino agli estremi confini. Manca il senso lirico del raccoglimento che armonizza in un unico accordo di linee, sopra un solo piano di vita, tutte le più svariate sensazioni: c'è soltanto fuga d'immagini, immagini deliziose e leggere che si staccano a una a una dalla terra per restare nell'aria, dato che ci si sta bene.⁶⁹

Prosiguiendo con la lectura del artículo de De Zuani, resulta más y más indescifrable lo que el autor piensa de la poesía de Jiménez: después de hablar de imágenes ligeras y deliciosas, e incluso de paisajes que parecen moldeados por un poeta japonés o chino, cita dos instrumentos musicales (gaita y flauta) que “più che far ballare, incantano e richiamano alla mente fughe di melanconie migratorie, paure indefinite e oscuri terrori”; las casas “anziché animare il paesaggio lo fanno più desolato e più triste”; cuando el verso parecería preludiar a la llegada de la primavera “tutto si riduce a motivi lirici che muoiono presto, come ingialliscono e cadono i germogli di una pianta ammalata”; el despertar

si accorge del mattino quando già è troppo tardi, quando è giunta ormai l'ora [...] del riposo; e le vivacità tardive hanno un che di spettrale che richiama alla mente le notti tra i boschi dove [...] non si può pensare che alle streghe e alla morte.⁷⁰

En esta atmósfera, que recuerda muy de cerca la de ciertos cuadros de Francisco de Goya, también Moguer es un pueblo sin nombre, escondido y mudo: no se sabe dónde está y el poeta apenas se da cuenta de él, estando más ocupado en andar, como un caminante que no puede, o no quiere, parar de caminar. No existe ni una persona realmente viva en todo el paisaje: De Zuani, en efecto, tiene la impresión de que no hay nadie y si alguien hay, por ejemplo unos pastores, unos campesinos, unas madres con sus niños, todos forman parte “di altre generazioni dimenticate dal tempo e dalla

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

morte”. Toda esta desolación contrasta, sin embargo, con la impresión final de De Zuani, que, concluyendo su artículo, afirma:

C'è una penetrazione così vasta e così commossa di tutta la natura, che a prima vista ci si accorge come i motivi lirici procedano non già dall'esterno all'interno [...] ma dall'interno all'esterno: il paesaggio vive attraverso lo spirito, cosicché più che vederlo, noi lo sentiamo presente anche là dove i colori e le linee non sono altro che contorni indistinti dietro i quali appare la commossa meraviglia del poeta. C'è una fusione perfetta fra i momenti lirici del paesaggio e la passione religiosa del poeta che anima e crea, otre le apparenze sensorie, un mondo più intimo e più raccolto che partecipa della terra e del cielo.⁷¹

Algo más que una sensación de incongruencia emerge de las dos páginas que De Zuani dedica a Juan Ramón Jiménez y habrá que esperar doce años, hasta 1932, para que otro crítico italiano, Ezio Levi, vuelva a escribir algo un poco más sólido sobre el poeta de Moguer. Es de señalar, en fin, que De Zuani propone al lector no solo su interpretación personal⁷² de los versos juanramonianos, sino también una exigua serie de fragmentos poéticos, traducidos literalmente, de los que emana, más que tristeza, terror, brujas y muerte, una quieta melancolía anímica, de la que el paisaje es patente representación metafórica.

PRUEBAS DE VANGUARDIA. DEL ULTRAÍSMO AL ULTRAÍSMO

Pocas páginas más adelante, en el mismo número de la revista *Poesia*, Guillermo de Torre publica la primera parte de un largo y ferviente artículo, titulado “El movimiento literario ultraísta de España”⁷³. Se trata, en total, de seis apartados distribuidos en dos números sucesivos de la revista, en los cuales De Torre traza un pormenorizado balance crítico sobre los últimos veinte años del “sector poético” de la literatura española. En él

⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

⁷² Léase, por ejemplo, el pasaje donde De Zuani recuerda cuando, de niño, “invece di guardare il cielo così come lo vediamo a perpendicolo sulla linea dell'orizzonte, mi divertivo a guardarlo parallelamente alla terra, cambiando piano di visuale [...]; e penso che anche Juan Ramón Jiménez [...] si sia compiaciuto [...] del mio stesso gioco infantile.” *Ibid.*, p. 47.

⁷³ Guillermo de Torre, “El movimiento literario ultraísta de España”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6, 1920, pp. 51-55; y “El movimiento literario ultraísta de España (continuación)”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1920, pp. 77-78.

arranca del Modernismo, movimiento que el autor considera “exprimido totalmente hasta devenir estéril” ya en 1915, y de la Generación del 98, cuyos logros poéticos, sin embargo, no van a ser, escribe De Torre, objeto del artículo. Los epígonos actuales del Novecentismo y del Noventayochismo son todos “náufragos”, “sumisos discípulos o imitadores”, “bisutería poética”, con la excepción del Jiménez de *Diario de un poeta recién casado* y del Valle Inclán de *La pipa de Kif*, que “han evolucionado ascensionalmente, rejuveneciendo su personalidad”, hasta “destacarse en nuestra galería de auténticos valores vivientes”.

Después de recordar el nacimiento del Ultraísmo “como reacción ofensiva contra los ficticios valores imperantes” (cita, como co-participantes en la fundación del grupo ultraísta, los nombres de César Antonio Comet, José Rivas Panedas, Pedro Garfias y Rafael Cansinos Assens), y luego de señalar tanto los lemas distintivos del programa subversivo de su corriente poética⁷⁴, como su afinidad con el Creacionismo de Vicente Huidobro, De Torre dedica el quinto apartado del artículo a una selección antológica de los quince autores que considera más representativos del movimiento. El pequeño florilegio presenta, pues, poemas, obviamente inéditos en Italia, como «Elemental» de Gerado Diego, «Cabaret » de Eugenio Montes, «Primavera» de Pedro Garfias, «Rusia» de Jorge Luis Borges, «Nocturno de cristal» de Luciano de San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), «Bengala» de José Rivas Panedas, «Estrellas» de Ernesto López-Parra, «Nocturno» de Juan Larrea, «Ocaso» de Joaquín de la Escosura, «Mañana» de César Antonio Comet, «Naturaleza muerta» de Isaac del Vando-Villar, «Diana» de Rafael Lasso de la Vega, «Canción Lejana» de Adriano del Valle, «Crepúsculo» de Juan Las (Rafael Cansinos Asséns) y «Brumario» del propio Guillermo de Torre.

El escritor madrileño concluye su exposición subrayando que, no obstante las peculiaridades que distinguen a los poetas que acaba de presentar en su selección,

[...] el lector apreciará en ella cierta homogeneidad genérica, de técnica, y cerebración lírica, y esencialmente, la obsesión del imaginismo creacionista que

⁷⁴ De Torre dedica el segundo apartado a la historia del nacimiento de la corriente, el tercero a la exposición de la teoría ultraísta, y el cuarto a las revistas “de irradiación ultraica” como *Grecia*, *Cervantes*, *Ultra*, *Perseo*, *España*, *Cosmópolis*, *Horizonte* y *Vórtice*. Sobre la importancia de las revistas como vehículo de difusión del movimiento, véanse los libros de Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988, (en particular, el capítulo “La letra y la imagen: revistas y teoría del ultraísmo”, pp. 65-131); y el de Francisco Javier Díez de Revenga, *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001 (en particular, los capítulos “Vanguardia y revistas: representación gráfica del poema”, pp. 21-34, y “Los poetas del ultraísmo”, pp. 45-88).

signa todas sus visiones. Así estos specimenes anatómicos, algunos de los cuales semejan esquemáticos cuadros simultaneístas, constituyen un muestrario revelador para los lectores extranjeros del “Movimiento Ultraísta Español”.⁷⁵

Un muestrario al que De Torre atribuye “cierta homogeneidad”, pero sin perder de vista la característica de la diversidad “más amplia y polifacética” del conjunto ultraísta,

[...] donde coexisten [...] espíritus y tendencias gemelas, vaciadas en cauces personales, que recogen la polarización específica de un mismo lirismo ultraicamente genérico. [...] Pues [...] no es una escuela dogmática y cerrada, donde todos hayan de seguir la misma ruta uniforme. Es un movimiento de área ilimitada, latitud mundial e irradiación multianimista.⁷⁶

Sin olvidar que, como afirma De Torre, el Ultraísmo va ganando, día tras día, la apreciación de un gran número de poetas simpatizantes (cita, entre otros a Mauricio Bacarisse, Rogelio Buendía, Antonio Espina), a la vez que el espíritu innovador del movimiento recibe la adhesión de figuras consagradas como las de Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Gabriel Alomar, y de muchos otros escritores y críticos españoles y sudamericanos.

De todas formas, y a pesar del vigor con el que De Torre promueve la causa ultraísta, del movimiento poético vanguardista español se pierde cualquier rastro en Italia hasta 1929, cuando Giacomo Prampolini escribe una reseña dedicada a “Examen de conciencia. Problemas estéticos de la nueva generación española”⁷⁷, reflexión crítica del propio De Torre, publicada cuando el impulso del Ultraísmo ya se puede considerar agotado y absorbido en el nuevo camino que acaba de desembocar en la Generación del 27.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁷ Giacomo Prampolini, “Esame di coscienza”, *La Fiera Letteraria*, Milano, 8, 1929, p. 3. El artículo comenta el libro de Guillermo De Torre *Examen de conciencia. Problemas estéticos de la nueva generación española*, Buenos Aires, Humanidades, 1928.

TRES DESCUBRIMIENTOS ITALIANOS: LOS CATALANES, DON LUIS DE GÓNGORA, ANTONIO MACHADO

Si es verdad que, junto a la disminución progresiva de la reflexión histórica y sociológica sobre España señalada por Marco Cipolloni, también el interés crítico por la poesía en lengua castellana desaparece casi totalmente en los restantes años de la década de los 20, en absoluto se puede afirmar lo mismo por lo que concierne a la lírica en lengua catalana. La atención italiana a la poesía (y más en general a la literatura) catalana remonta a finales del siglo XIX, es decir, a cuando, en 1885, el editor Forzani de Roma publica la traducción de *L'Atlàntida* (1878) de Jacint Verdaguer y luego, en 1893, la Librería Fernando Fe de Madrid publica otro poema, *Los Pirineus* (1892) de Víctor Balaguer, en una versión destinada al lector italiano, a cargo del musicólogo y escritor Arnaldo Bonaventura.⁷⁸ Pero se debe a Arturo Farinelli (que, en pos de su “pasión hispánica”, ya en 1887 había residido nueve meses en Barcelona y que cultivará las letras catalanas hasta merecer ser elegido miembro del Institut d'Estudis Catalans) la creación de una verdadera generación de filólogos italianos que, fautores de la naciente escuela crítica comparatista, dirigen sus estudios y sus esfuerzos editoriales hacia la literatura catalana, sobre todo la contemporánea⁷⁹.

Es el filólogo Mario Casella, uno de los becarios⁸⁰ recordados más arriba por Alberto Varvaro, quien dirige primero su atención hacia el renacimiento cultural de Cataluña, con un artículo de 1918 titulado “Agli albori del Romanticismo e del moderno

⁷⁸ Jacint Verdaguer, *La Atlantide. Poema*, traducción de Luis Suñer, Roma, Forzani, 1885. Vuelto a publicar con el título *La Atlantide. Poema catalano*, introduzione e traduzione di Emanuele Portal, Lanciano, Carabba, 1916; Víctor Balaguer, *I Pirenei. Trilogia*, traduzione di Arnaldo Bonaventura, Madrid, Librería Fernando Fe, 1893.

⁷⁹ Para un panorama más detallado de las relaciones que se establecen entre intelectuales y escritores italianos y catalanes a lo largo del siglo XX, remito a la lectura de los artículos de Gabriella Gavagnin, “Text, context i tradició: a propòsit dels paratextos de les traduccions italianes de la literatura catalana”, en AA. VV., *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, Barcelona, Punctum, 2011; de Laura Mongiardo “La fortuna della letteratura catalana in Italia”, *Tradurre*, 4, primavera 2013, consultable en línea: <http://rivistatradurre.it/2012/05/omaggio-alla-catalogna/> (24/5/2013); de María de Loreto Busquets, “La poesía catalana nelle riviste italiane del periodo 1919-1936: Giacomo Prampolini”, *Rivista di letteratura italiana*, Pisa-Roma, XXIII, 1-2, 2005, pp. 137-144. Y, por supuesto, a la consulta de las respectivas bibliografías.

⁸⁰ Mario Casella obtuvo una beca que le permitió residir en España, y sobre todo en Barcelona, entre 1914 y 1915. Entre los estudiosos con los que entró en contacto, destaca el nombre del catedrático Antoni Rubió i Lluch.

rinascimento catalano”⁸¹. Se trata de un estudio que prelude la publicación de una abundante serie de trabajos que, a partir de 1920, ocupan las páginas de revistas literarias italianas como *Poesia*, *La Fiera Letteraria*, *Nuova Antologia*, *Il Convegno*, *Ricerca di poesia*, *L'Italia Letteraria*, hasta bien entrada la década de los 30 y que introducen al lector italiano una conspicua patrulla de catalanes formada, entre otros, por Josep Maria López Picó, Alfons Maseras, Joan Alcover, Lluís Bertran i Pijoan, Josep Carner, Enric Prat de la Riba, Josep Maria Capdevila, Enric Bosch i Viola, Josep Maria de Sagarra, Tomàs Garcés, Miquel Planas Bach⁸². Ápice del activo catalanismo italiano de la década, en el campo lírico, es la publicación de la *Antologia di poeti catalani contemporanei, 1845-1925*, a cargo de Cesare Giardini, publicada en 1926 por la editorial turinesa Il Baretto de Piero Gobetti.

Mientras que, volviendo a lo que concierne a la poesía en lengua castellana, hay que señalar una vez más la drástica reducción de la atención editorial a ella dedicada, reducción que se manifiesta con la traducción de un poema de Francisco Villaespesa en 1926⁸³, única publicación que se suma a las cuatro dedicadas, entre 1921 y 1923, a la poesía de Unamuno (ya citadas).

En 1927, en varios artículos publicados en Italia, aparece el nombre de Luis de Góngora, de quien algunos críticos, en perfecta sincronía con la celebración en España del tercer centenario de la muerte del poeta cordobés, señalan el redescubrimiento⁸⁴,

⁸¹ Mario Casella, “Agli albori del Romanticismo e del moderno rinascimento catalano”, *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, Firenze-Roma, XXIX, 1918, pp. 81-120.

⁸² Para las referencias bibliográficas relativas a los autores arriba citados, remito a la consulta del apéndice “Contributo a un repertorio bibliografico delle pubblicazioni sulla poesia spagnola del Novecento (1906-1975)”, que he realizado como integración de la presente tesis. En particular véanse las referencias a los trabajos de los siguientes autores: Albert Schneeberger, Emmanuel Portal, Giacomo Prampolini, Cesare Giardini, Antonio R. Ferrarin. Se trata de reseñas, perfiles bio-bibliográficos, entrevistas, traducciones de una o más composiciones poéticas, que, vista la cantidad, la calidad y la importancia, no solo literaria, de las personalidades más arriba citadas, merecerían seguramente un estudio específico y, sobre todo, más detallado que la somera síntesis que me limito a presentar en esta ocasión.

⁸³ Francisco Villaespesa, «La rocca», *La Fiera Letteraria*, Milano, 52, 1926, p. 4. Traducción de Antonio R. Ferrarin.

⁸⁴ Solo por mencionar algunos estudiosos que dan cuenta en Italia de la recuperación de Góngora: Carlo Boselli, con tres artículos, “Il Pindaro andaluso (Luis de Góngora y Argote)”, *Rivista d'Italia*, Roma, XXX, vol. III, 1927, pp. 620-634, “Il centenario di Góngora”, *Augustea*, Roma, 12, 1927, pp. 461-463 y “Il ritorno di Góngora”, *Colombo*, Roma, II, fasc. 7, 1927, pp. 385-405; Vice (?), “Il centenario di Góngora”, *La Fiera Letteraria*, Milano, 18, 1927, p. 6; Antonio R. Ferrarin, “Il ritorno di Góngora (1627-1927)”, *La Fiera Letteraria*, Milano, 21, 1927, p. 6;

mientras que es Giacomo Prampolini quien, en 1928, vuelve a hablar de contemporáneos introduciendo en Italia al onubense Rogelio Buendía, con un artículo sobre su poema *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* (Sevilla, 1928), y, en 1929, al sevillano Rafael Laffón, del cual reseña el libro *Signo +* (Sevilla, 1927)⁸⁵.

En 1928 Ezio Levi publica un artículo dedicado a Antonio Machado, un perfil bio-bibliográfico y poético de algunas páginas que representa la primera aproximación crítica italiana al poeta sevillano. Levi empieza así su artículo:

He aquí un poeta solitario y esquivo, que se mantiene siempre alejado del tumulto de las polémicas y de las luchas literarias. Parecía casi que el mundo oficial le ignoraba hasta el momento en que la Academia le acogió en su seno (1927). Y Machado se complacía de esta oscuridad, viviendo y poetizando en la penumbra de una pequeña capital de provincia, en Segovia [...]. “Soledad” es la inspiración de Machado: *Soledades* se titulan sus primeras poesías, las que le revelaron.⁸⁶

Palabras que, teniendo en cuenta la fecha en que se publican, ponen de relieve, sin quererlo, más que la supuesta ignorancia del “mundo oficial” hacia el poeta (pero ¿a qué mundo oficial se refiere el autor del artículo?), sobre todo el conocimiento aún muy parcial que Levi y, por extensión, todo el mundo hispanófilo italiano, tiene de las frecuentes intervenciones de Machado en su contexto histórico-cultural, en calidad de reconocido y respetado poeta-intelectual-pensador “noventayochista”; un conocimiento parcial que influye también en la absoluta marginalidad a la cual Levi, a lo largo de su lectura, relega la bien perceptible evolución estilística y contenidística de la obra del poeta. El estudio de Levi, en efecto, toma en consideración la poesía de Machado facilitando al lector algunos fragmentos poéticos extraídos de *Soledades* (IX-«Orillas

Giacomo Prampolini, “Góngora”, *Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 5, 1927. Un artículo más detallado sobre este tema es el de Maira Negroni, “Góngora l’incompreso. Il poeta spagnolo nella critica italiana dal 1900 al 1940”, en *Lingua e letteratura nei paesi iberici*, ed. de Dante Liano, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 47-68. Por más referencias, véase también el libro de Gabriele Morelli, *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

⁸⁵ Respectivamente: en *La Fiera Letteraria*, Milano, 49, 1928, p. 7, y en *La Fiera Letteraria*, Milano, 8, 1929, p. 3.

⁸⁶ Ezio Levi, “Antonio Machado”, *Hispania - Quarterly journal of the Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, vol. XI, 6, december 1928, pp. 471-476 (la cita se extrae de la página 471). También en *Pubblicazioni dell’Università di Stanford*, vol. X, 1928 y, con el título “La poesía de Antonio Machado”, en la colección de ensayos del propio Ezio Levi, *Motivos Hispánicos*, Florencia, Sansoni, 1933, pp. VIII, 133 (125-132).

del Duero» y XXXV-«Al borde del sendero un día nos sentamos») y de *Campos de Castilla* (CXIII/VI-«Soria fría», CXX-«Dice la esperanza un día» y CXXVII-«Clarea»), a partir de los cuales el crítico dibuja un perfil lírico de Machado caracterizado inicialmente por un pronunciado existencialismo. Según Levi, que en refuerzo de su idea cita primero el poema CXX y justo después el XXXV, para Machado:

La existencia humana no es más que la espera de la muerte [...] Es una idea de la muerte austera y solemne y carente de todo acento doloroso. ¡Qué dulce cosa será abandonarse así al sueño y al ensueño, después de nuestra vigilia! A la orilla del río nos adormilamos; mañana, cuando nos despertemos, encontraremos nuestra barca abordada a la otra orilla: esto es todo.⁸⁷

En realidad, como es obvio, esto no es “todo” Machado, sino uno de los componentes que forman parte, junto a su pesimismo, a su añoranza de la juventud perdida y a su inextinguible melancolía, del intimismo que ya con IX-«Orillas del Duero» (1907) va dejando espacio a una mirada hacia lo exterior, simbolizado por el paisaje concreto de Castilla. Justamente el comentario de Levi a este poema revela una falta de categorías interpretativas que le permitan acceder a la conceptualización “regeneracionista”⁸⁸ del paisaje, un escenario natural que Machado eleva en el poema, cordial y metonímicamente, de simple “tierra” a “tierra de España”. Escribe Levi al respecto:

Ciertamente este paisaje de Machado no tiene nada de nuevo. Los elementos colorísticos son los acostumbrados y tradicionales; los particulares pictóricos, tomados uno a uno, son pobres, esqueléticos, casi insignificantes. Sin embargo, del conjunto de estas notaciones emana una potencia de evocación, raras veces lograda por los instrumentos poéticos. Es que cada uno de los elementos descriptivos está completamente embebido, saturado del espíritu del poeta y vibra con *no sé qué* resonancias interiores. Las palabras, los versos, las estrofas no tienen solamente su propio y circunscrito valor de sentido y de sonido, sino que extienden a su

⁸⁷ *Ibid.*, p. 472.

⁸⁸ A este propósito, remito a la lectura del cap. 7 del libro de Miguel Ángel García, *Un aire oneroso – Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 193-213. Más referencias sobre el mismo tema pueden encontrarse, por ejemplo, en: E. Inman Fox, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997; José Carlos Mainer, “Antonio Machado: del institucionalismo al populismo”, en AA. VV, *Homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 165-178; Oreste Macrì, “Introducción”, en *Poesía y Prosa*, ed. de O. Macrì, Madrid, Espasa Calpe-Ministerio de Cultura, 1989 (4 vols.), pp. 13-245.

alrededor un amplio círculo de ondas y de vibraciones poéticas. Colocada entre el módulo de estos ritmos austeros y circundada de pausas y silencios pensativos, la palabra de Machado adquiere el acento evocador de una plegaria.⁸⁹

Levi, por supuesto, percibe muy bien la “potencia de evocación” de la palabra poética de Machado, pero todavía no puede focalizarla, ni nombrarla, como lo que realmente es, es decir, “palabra en el tiempo”. Su lectura crítica se apoya más bien sobre una línea espacial que se expande, vibrando religiosamente, a partir del espíritu del poeta. Esta idea mística, puesta como base interpretativa de la expresión poética machadiana, lo lleva a identificar la solemnidad lírica y rítmica de su verso octosilábico con el “acento evocador de una plegaria”. Tampoco le es dado intuir a Levi el sentido psicológico que tiene, en la poética del Machado de *Campos de Castilla*, la representación de ese paralelismo entre paisaje y sentimiento que Levi interpreta como un “contraste” y que propone como la otra (además de la idea de la muerte) fuente de inspiración para el poeta sevillano:

El contraste entre las cosas eternas que el poeta lleva consigo y el mundillo provinciano en el cual se ve obligado a vivir, constituye uno de los más insistentes motivos de su inspiración. ¡Oh, el fastidio de estos minúsculos comadreo pueblerinos, el aburrimiento de estas horas inacabables de las neblinas invernales! cuando el alma no encuentra otro ritmo que el latido monótono e inexorable de los minutos. [aquí Levi cita los primeros versos de CXXVII-«Clarea»] Y sin embargo, en estas ciudades de provincias, ¡cuán gustoso es pasearse por las calles solitarias, entre cuyos guijarros crece la hierba, a lo largo de las casas silenciosas, en las grandes plazas desiertas y atónitas bajo la llama del sol o el claro de luna! [CXIII/VI-«Soria fría»].⁹⁰

Si, por la relativa fuerza de penetración en lo específico machadiano que los fragmentos hasta aquí citados ponen en evidencia, no se le puede atribuir a Levi el mérito de una definitiva fundación histórico-crítica en torno a la poesía de Antonio Machado (en Italia), es decir, de la formulación de algo que vaya más allá de una genérica impresión personal, es por otra parte indudable que el artículo del estudioso mantuano lanza una primera ojeada hacia el ya animadísimo panorama lírico español de finales de los años

⁸⁹ Ezio Levi, *ob. cit.*, p. 473. La cursiva es mía.

⁹⁰ Ezio Levi, *ob. cit.*, p. 472.

20. Levi, en suma, abre paso a las futuras, y en cierta medida más sólidas, investigaciones sobre otros poetas como Jiménez, García Lorca⁹¹, Alberti (y otros) que, aunque con cierto atraso, a partir del año 1930 empiezan por fin a llamar la atención, además del mismo Levi, de un naciente sector de la crítica italiana interesado en el descubrimiento y en la interpretación-divulgación de las obras de sus contemporáneos ultrapirenaicos.

UN PIONERO: ANGIOLO MARCORI

La crisis de 1929, cuyas consecuencias producirán en España la caída del régimen de Primo de Rivera y la proclamación, en 1931, de la Segunda República, brinda, en cambio, a Mussolini la posibilidad de consolidar aún más su poder a través de la aceleración del proceso de control de las estructuras de producción. Y a esto hace falta añadir el hecho, no secundario, de que es a partir del año 1930 cuando se intensifica más y más la intervención de la censura en todos los campos y niveles de la cultura italiana. De manera que, a medida que decae ese superficial e inestable paralelismo que sobre todo los periódicos gubernativos (italianos y españoles) habían intentado establecer entre las dos dictaduras, se abre una fase (la segunda de las cuatro señaladas por Botti) durante la cual emerge una posición “oficial” del fascismo italiano con respecto a la España republicana que alterna la habitual indiferencia (la política “de fachada”) con una actividad que trata de interferir con el proceso democrático ibérico. Escribe Alfonso Botti a este propósito:

[...] a parte la preoccupazione per il rifugio che gli esuli antifascisti possono trovare e trovano in Spagna, gli uomini del fascismo si interessano poco della Repubblica spagnola: una Spagna forte, qualunque sia il suo regime interno, ha probabilità di resistere meglio alle pressioni francesi, annota sempre Grandi il 26 aprile dello stesso anno [1931]. E in questa direzione vanno le istruzioni di Mussolini all’ambasciatore Guariglia nel 1932.

⁹¹ Hace falta señalar que del poeta granadino se da noticia como autor teatral, ya en enero de 1928, en la revista milanese *Comoedia*, en cuya sección “Lettere dalla Spagna” aparece una breve y laudatoria reseña firmada José de Quijano (seudónimo de Ettore De Zuani) sobre la representación del “poema dramático” *Mariana Pineda*, protagonizado por Margarita Xirgu. Luego, en 1929, en la prestigiosa revista *Almanacco Letterario Bompiani* (Milán), en la sección “L’annata letteraria in Spagna”, el mismo Ettore De Zuani cita, entre las publicaciones más interesantes del año anterior, “un curioso *Romancero gitano* che contiene bellissime pagine”.

Se questa è la linea prevalente, sappiamo anche, però, che non mancano ambienti e uomini del regime (Balbo, in particolare) più sensibili ad una proiezione internazionale del fascismo che aiutano le destre eversive spagnole a più riprese: nell'aprile del '32, nell'autunno del '33 e nuovamente nel marzo del '34.⁹²

Por otro lado, y justamente como forma de reacción frente al recrudecimiento de la censura en Italia, es en esta misma fase cuando se produce ese de cambio que se revelará como fundamental en el ámbito de las relaciones culturales entre los dos países. Marco Cipolloni analiza y describe este momento de cambio, en realidad un largo proceso que irá desarrollándose por toda la década del 30 (y también de parte del 40), expresándose en estos términos:

Il vero salto di qualità che determina una svolta radicale nel rapporto tra la cultura italiana e la storia politica e intellettuale della Spagna, facendo nascere un ispanismo viscerale, consapevole, antifascista e militante, è senza dubbio l'esperienza della Seconda Repubblica e della Guerra civile [...] Lo sguardo italiano conferma la sua vocazione al paradosso e smette quasi di colpo di percepire la Spagna e la propria visione della Spagna come un prodotto dello schema nazionale e delle sue contraddizioni, cominciando a collocare gli avvenimenti e a collocarsi in rapporto a essi a partire da una prospettiva internazionale ed europea, centrata da un lato sulla contrapposizione tra fascismo e antifascismo e dall'altro sull'idea del superamento delle frontiere e delle ideologie nazionali viste come causa oltre che come effetto dei conflitti.

Aunque en 1930 el camino hacia un hispanismo “viscerale, consapevole, antifascista e militante” está todavía por hacer, es por otra parte cierto que algún preludio de la transformación de perspectiva a la que se refiere Cipolloni se registra en el campo crítico-literario con la publicación de algunos artículos y traducciones que, por lo menos, empiezan a tomar en consideración a otros “nuevos” autores, hasta entonces prácticamente desconocidos en Italia. El nombre y una primera poesía de Federico García Lorca, por ejemplo, aparecen en un artículo del estudioso y traductor florentino Angiolo Marcori⁹³ titulado “Poeti nuovi di Spagna (García Lorca, Ortega, Maldonado)”,

⁹² Alfonso Botti, *ob. cit.*, p. 92. Dino Grandi (1895-1988) fue Ministro de Exteriores de 1929 a 1932. Italo Balbo (1896-1940) era, en esos años, Ministro de la Aviación.

⁹³ Para un perfil de este casi olvidado hispanista, véase el artículo de Diego Simini “Tre ispanisti toscani minori: Amos Parducci, Pilade Mazzei e Angiolo Marcori (con una digressione)”, en *La*

publicado en la revista romana *Rassegna Nazionale* en 1930⁹⁴. Marcori, colaborador especialista en temas hispánicos en las más importantes revistas literarias de la época⁹⁵, no se puede definir (todavía) como un crítico militante, ni se le puede acreditar un activismo literario de declarado antifascismo, pero sus reseñas, artículos y traducciones, todas realizadas en el arco de siete años, es decir, hasta el año de su muerte prematura, en 1937 a los 30 años de edad, merecen el recuerdo y la admiración de otros grandes hispanistas de la siguiente generación, tales como Oreste Macrì y Franco Meregalli⁹⁶.

En el artículo recién mencionado, Marcori se ocupa de tres poetas, de los que conoce solo algunas obras: de Teófilo Ortega reseña *La Voz del paisaje* (Burgos, 1928), de Luis Maldonado Bomati comenta *Surcos* (Salamanca, Liceo de las Artes, 1928) y de García Lorca ha podido leer *Canciones* (Málaga, Litoral, 1927) y *Romancero Gitano* (Madrid, Revista de Occidente, 1928). De los tres, es este último el que llama mayormente la atención del crítico toscano; de su “sorprendente novità [...] dell’espressione”⁹⁷ se ocupa la mayor parte del artículo, definiendo al poeta granadino como “un

Spagna degli anni '30 di fronte all'Europa: politica, storia, filosofia, letteratura, radio, cinema, teatro, Atti del Convegno di Salerno, maggio 1998, a cura di Francesco Saverio Festa e Rosa Maria Grillo, Roma, Pellicani, 2001, pp. 321-332; del mismo autor, y siempre a propósito de la actividad de crítico y traductor de Marcori, véase también “La prima traduzione italiana di una poesia di García Lorca” en *Ricerca Research Recherche*, a cura di Paola Andrioli, Giuseppe A. Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Lecce, Università degli studi di Lecce - Dipartimento di Lingue e Letteratura Straniere, 4, 1998, pp. 367-373.

⁹⁴ Angiolo Marcori, “Poeti nuovi di Spagna (García Lorca, Ortega, Maldonado)”, *Rassegna Nazionale*, Roma, a. III, serie III, vol XII, 1930, pp. 171-182. Este y los demás artículos de Marcori aparecen en el ya citado *Contributo a un repertorio bibliografico...* de Giovanni Maria Bertini y en algunas bibliografías relativas a la obra de García Lorca. Véanse, entre otras: “Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 459-465; Ubaldo Bardi, “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, en *Bulletin Hispanique*, Tome 63, 1-2, 1961, pp. 88-97, en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1961_num_63_1_3702 (7/5/2013).

⁹⁵ Además de en *Rassegna Nazionale*, Marcori publica asiduamente en *Leonardo*, *Letteratura*, *Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, *La Nuova Italia*.

⁹⁶ Del “compianto” Marcori habla brevemente Macrì en su artículo “L’ispanismo a Firenze” (contenido en el ya citado *L’apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, pp. 135-140), recordando una de sus últimas publicaciones (1937) que, por supuesto, se comentará más adelante: “Sicura promessa stroncata fu il discepolo [de Mario Casella] Angelo Marcori, il quale, su *Letteratura* disegnò un bel profilo della poesia spagnola novecentesca”. Franco Meregalli, en “1868-1936” (*ob. cit.*), cita a “un literato que llegaría sin duda a tener más nombre e influencia si no hubiera muerto tan pronto: Angiolo Marcori”; y luego, justo por lo que atañe a su supuesta actitud apolítica, concluye precisando que “añadiremos que en aquellos años de pasiones políticas desenfrenadas, en España y a propósito de España, Marcori no deja salir de su pluma una sola alusión; y comprendemos que no se trata de indiferencia” (*ob. cit.*, p. 104).

⁹⁷ Angiolo Marcori, “Poeti nuovi di Spagna”, p. 173.

temperamento poetico già formato e sicuro”⁹⁸. Marcori subraya la fuerte influencia de Jorge Manrique en la labor lírica de Teófilo Ortega; de Maldonado critica el uso de ciertas metáforas “che restano materia bruta e non diventano poesia perché non sono assimilate nella visione e vi compaiono come elementi estranei e quindi perturbatori”⁹⁹, mientras que cuando aborda la sensación que le provoca la lectura de la poesía de García Lorca, Marcori demuestra toda su sensibilidad perceptiva señalando con extrema lucidez el alcance y el talento expresivo del lenguaje lírico lorquiano:

Luna, alberi, acqua, cattedrali, biancori di case, tutto palpita nell’amore dell’aria.
Paesaggio inconfondibile, netto, febbrile, dai colori forti e decisi, sul quale una luna novecentesca getta una sua luce fredda e insistente.

Sopra l’acqua
una luna rotonda
si bagna,
dando invidia all’altra.

Un bimbo
vede la luna e dice:
notte, suona i piatti! («Burla de don Pedro a caballo»)

In questo paesaggio uomini e donne della razza misteriosa hanno epiche movenze. Passan correndo di contro al cielo, avidi d’amore e di vendetta. Brutalità di amori nell’ardenza di corpi e della terra, sensualità decisa di immagini.¹⁰⁰

Aunque su acercamiento a la escritura lorquiana, por su carácter todavía pionero (en Italia), se caracteriza por la circunspección, y evita el riesgo de aventurarse en demasiado sutiles disquisiciones clasificatorias acerca de su poética, Marcori manifiesta una capacidad intuitiva y crítica que le permite percibir, y acoger, la “misteriosa” sugerencia del canto del poeta granadino:

La tecnica con cui questi quadri sono ottenuti è decisamente impressionista; ché le immagini si agglomerano quasi senza logicità e paiono, folli giochi di un bimbo prodigioso, stolte pennellate sul cielo.

Ma chi guardi un poco a distanza e riveda il quadro ormai netto e lontano, il disegno gli appare ora espresso e compiuto, logicissimo nei suoi particolari, ricco

⁹⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 173.

di originalissima vita, denso di significati e d'anima. Tutti gli elementi di cui non sapeva prima rendersi conto, sono ora fusi e assimilati, ed hanno, nel quadro, la loro insostituibile nota ed economia. Né le immagini -l'una dall'altra come staccate- attendono molto la loro sutura. Senza alcunché di frammentario, il quadro vive potente ed ha una sua novissima luce.

Attraverso quell'agglomeramento di immagini si è ottenuta concretezza di cieli forti e sanguigno nel tramonto, di notti lunari piene di sensibilità, di stati d'animo propri a quella terra e a quella razza. Non aspirazioni vaghe e fluttuanti di trasognato romanticismo, ma fermezza di volontà tese al raggiungimento del fine, fisse davanti a sé.¹⁰¹

Como subraya Diego Simini en su artículo, “il fascino di Marcori per la poesia di Lorca è forte e genuino. Se non ne ha forse potuto percepire la profonda angoscia esistenziale, ne ha colto la grande sensibilità, la capacità espressiva, la forza evocativa”¹⁰²; y, además, seguramente ha sabido apreciar tanto la autenticidad de inspiración como la compleja simplicidad del lenguaje poético (plurisensorial) del autor del *Romancero Gitano*:

Poeta innamorato dell'immagine, Lorca ne riveste gli ottonari tradizionali, trovando con sorprendente novità la via dell'espressione; con immediatezza, soprattutto, com'è giusto in chi ha confessato di odiare la poesia logica e di lasciarsi guidare dall'ispirazione pura, dall'istinto, ragione unica del poeta.¹⁰³

Es, la de Marcori, una lectura de García Lorca que, a pesar de constituir un juicio todavía incompleto, sobre todo considerando lo que García Lorca escribirá después de 1928 (y lo que se descubrirá después de su muerte), representa la matriz a partir de la cual se fundará, como afirma Simini, todo el “filone critico che da allora ha riconosciuto in Lorca un inimitabile mago della parola e del ritmo musicale della poesia”¹⁰⁴. Sin olvidar, en fin, que su artículo contiene también la versión del poema «Canción del jinete» («Canzone di cavaliere»), un intento de traducción que por primera vez en Italia se mide con un tipo de poesía que el propio Marcori define en su artículo “cosí serrata e compacta e organica da far disperare chi intendesse darne una traduzione”, justamente

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰² Diego Simini, “La prima traduzione italiana di una poesia di García Lorca”, p. 370.

¹⁰³ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 175.

¹⁰⁴ Diego Simini, *ob. cit.* p. 370.

porque no puede “prescindere da quei suoi termini precisi e insostituibili, sia già come valore musicale, sia come significato poetico”¹⁰⁵. Marcori concluye su trabajo definiendo el poema de García Lorca como “cosa pur bella, propria di un temperamento già formato e sicuro”, mientras Diego Simini concluye el suyo afirmando que “con le dovute distinzioni, la stessa considerazione sarebbe applicabile alla sua traduzione”¹⁰⁶.

MONTALE Y GUILLÉN. MASOLIVER Y LA ANTOLOGÍA DE GERARDO DIEGO

Otro importantísimo momento de contacto que se puede considerar en cierta medida sincrónico es el que se realiza entre otro “nuevo” protagonista de la poesía española y uno de los máximos representantes de la segunda generación hermética italiana¹⁰⁷, con la publicación, en 1931, de algunos poemas de Jorge Guillén en la versión del “poeta-traductor” Eugenio Montale. En el primer número de la revista genovesa *Circoli* aparecen, en efecto, seis poemas guillenianos procedentes de la primera edición de su libro *Cántico* (Madrid, Revista de Occidente, 1928) y en cuyas traducciones italianas Montale había empezado a trabajar ya en los años 1928-1929¹⁰⁸. Además, como es

¹⁰⁵ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 176.

¹⁰⁶ Diego Simini, *ob. cit.* p. 373. No es un objetivo de este estudio el de evaluar la calidad de la traducción al italiano de la poesía española. El asunto es tan complejo y vasto que necesitaría un tratamiento específico que excede las intenciones de este recorrido más propiamente historiográfico y crítico. Por lo tanto, se remite al lector interesado a la lectura de textos dedicados al tema de la confrontación entre versiones y, en este caso particular, al artículo de Diego Simini citado arriba, que toma en consideración diferencias y analogías entre las traducciones del poema «Canción del jinete» realizadas por Marcori, Carlo Bo (Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1975 y 1980) y Claudio Rendina (Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton, 1993).

¹⁰⁷ Me remito aquí a la periodización generacional relativa al hermetismo, que Oreste Macrì propone en su libro *La teoria letteraria delle generazioni*, ed. de Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995. Volveremos sobre este tema macrítico más adelante en esta Tesis.

¹⁰⁸ Se trata de los poemas «Advenimiento/Avvenimento», «Presagio/Presagio», «Los jardines/I giardini», «Árbol del otoño/Albero autunnale», «Rama del otoño/Ramo d'autunno», «El cisne/Il cigno» (publicados en la revista *Circoli*, Genova, I, 1, enero-febrero 1931, pp. 55-59). Los mismos poemas se vuelven a publicar en *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio (Milano, Il Balcone, 1945) y luego en Eugenio Montale, *Quaderni di traduzioni*, Milano (Edizioni della Meridiana, 1948). El de las traducciones recíprocas Guillén-Montale es un tema estudiado por Gabriele Morelli, “Guillén y Montale: entre fidelidad y recreación”, en *Jorge Guillén (1893-1993). La profundidad del aire*, número especial de la revista *Ínsula*, 554-555, febrero-marzo 1993, pp. 42-44, y luego profundizado por María de las Nieves Muñiz Muñiz, “Le traduzioni Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario 7, tomo II, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 649-659. En la misma publicación véase también Ángeles

sabido, Montale, que desde 1929 dirigía el Gabinetto Scientifico e Letterario G. P. Viesses y era uno de los más activos animadores de las tertulias literarias florentinas, tenía una suscripción a la *Revista de Occidente* y, hecho aún más importante, ya en el año 1932 tuvo la oportunidad de disponer de un ejemplar de la recién publicada *Antología* de Gerardo Diego¹⁰⁹. Una circunstancia germinal que, al cabo de diez años, contribuirá decididamente a la evolución de los estudios que hasta finales de los 30 solo pueden llamarse “hispanófilos” y que a partir de los comienzos de los 40 tomarán características más profesionales y científicas, ascendiendo así al rango pleno de “hispanísticos”.

Data al mismo 1932 otra referencia bibliográfica relativa a la antología de Gerardo Diego. Se trata de un almanaque anual publicado por la revista genovesa *L'Indice*¹¹⁰, en el cual el reciente colaborador Juan Ramón Masoliver redacta el capítulo “Spagna”¹¹¹ de la sección “Le letterature straniere e i loro riflessi in Italia”. Se trata de una breve introducción a la poesía contemporánea, en la que, después de lamentar el escaso conocimiento que se tiene en Italia de la lírica española (excepto de clásicos como San Juan de la Cruz o Garcilaso de la Vega), presenta a un grupo de poetas basándose, como él mismo explica, en la antología del santanderino. Masoliver, pues, selecciona, y traduce por primera vez al italiano, a Rafael Alberti («El ángel bueno»), Luis Cernuda («No decía palabras»), Manuel Altolaguirre («Mi soledad llevo dentro» y «El amigo ausente»), además de un poema entero, es decir, no fragmentado¹¹², también de Juan Ramón Jiménez («El nostálgico»), y de uno más de Jorge Guillén («Arena»). Cabría añadir a estos nombres el de Gerardo Diego porque, según afirma el propio Masoliver en una entrevista:

Pound colaboraba en la revista de Génova *L'Indice* que dirigía Gino Saviotti, e hicimos un almanaque donde publiqué las primeras traducciones al italiano de Juan

Arce, “Algo más sobre Jorge Guillén y sus amistades florentinas”, *ob. cit.*, pp. 629-642. Ambos artículos consultables en línea:

http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=4576&clave_busqueda=92898 (8/5/2013)

¹⁰⁹ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

¹¹⁰ AA. VV., *L'Indice. Almanacco critico delle lettere italiane. L'annata letteraria 1931-32*, Genova, Marsano, 1932.

¹¹¹ Juan Ramón Masoliver, “Spagna”, en *ob. cit.*, pp. 125-128.

¹¹² Me refiero a la traducción parcial efectuada por De Zuani en el artículo de 1920.

Ramón Jiménez y los poetas del 27 (Guillén, Altolaguirre, Cernuda y Gerardo Diego).¹¹³

Sin embargo, a pesar de esta afirmación, incluso en el detallado estudio de Sònia Hernández dedicado al crítico literario y traductor zaragozano¹¹⁴ falta el dato relativo a la eventual versión suya de algún poema de Diego. Entre los antologados, Masoliver destaca a Juan Ramón Jiménez, a quien tributa una profunda admiración:

Il loro Maestro -lo squisito Poeta Juan Ramón Jiménez- rinovella la grande tradizione lirica del Secolo d'Oro della poesia spagnola, e il suo lievito, in mano dei più giovani, ha prodotto uno stato di poesia difficilmente eguagliabile.¹¹⁵

En el mismo 1932, en un artículo publicado en otra revista genovesa, *Il Mare*, Masoliver reitera su estimación de Jiménez, a la vez que esclarece de manera más explícita sus preferencias en el campo poético, y en particular por lo que concierne a ciertos poetas que él considera “improvisados y modernistas”:

Uno soltanto può essere il maestro: Juan Ramón Jiménez [...] E i fratelli Machado sono, e, per fortuna, saranno ignorati da coloro che capiscono lo spagnolo.¹¹⁶

La colaboración de Masoliver en *Il Mare* le ofrece la posibilidad de otro homenaje al poeta de Moguer con la traducción de algunos aforismos extraídos de las páginas de

¹¹³ Fernando Valls, “Hablando con Juan Ramón Masoliver”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, Barcelona, 2, 1983, pp. 163-175 (167).

¹¹⁴ Sònia Hernández, “La formación de un humanista. Juan Ramón Masoliver (1910-1936)”, Trabajo de investigación, Programa de Doctorado de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona, 20 de julio de 2010. Consultable en línea: http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97235/Treball+de+recerca.pdf, (13/5/2013).

¹¹⁵ Sònia Hernández, *ob. cit.*, p. 133.

¹¹⁶ Juan Ramón Masoliver, “Osservazioni al redattore di *The European Caravan*”, *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, edición facsimil al cuidado de la Società Letteraria Rapallo, Rapallo, Comune di Rapallo, 1999, pp. 35-36. El artículo fue publicado por primera vez en *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, Genova, 2, el 3 de septiembre de 1932. Véase también la traducción de Juan Antonio Masoliver Ródenas que se publicó en *Quaderns de Vallençana*, 2 (noviembre de 2004), pp. 132-133. Sobre el tema de las opiniones críticas (y políticas) de Masoliver en esos años remito también a la lectura de Wayne Pounds, “Toward the Rapallo Vortex: *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*”, consultable en línea: http://www.academia.edu/224590/Toward_the_Rapallo_Vortex_Il_Mare_Supplemento_Letterario_1932-1933, (13/5/2013).

*Estética y ética estética*¹¹⁷, concernientes al tema que el mismo Juan Ramón sintetiza en el concepto de “Poesía, instinto cultivado”. Significativo, aunque muy sintético, es también el último artículo dedicado a la poesía española contemporánea que el crítico zaragozano publica en la misma revista genovesa. Bajo el título “Indice della nuova lirica spagnola”¹¹⁸, y dirigiéndose a “coloro che con l’*Antologia* di Diego non hanno abbastanza”, Masoliver traza un panorama en el cual pone en primer plano a Jiménez, para luego completar su lista “personal” proponiendo los nombres de otros poetas como Pedro Salinas, Jorge Guillén y Gerardo Diego, en calidad de “discepoli della prima ora” del Maestro Jiménez. Al lado de estos, Masoliver pone a Federico García Lorca y Rafael Alberti, afirmando concisamente “che un giorno sembrarono essere i più compiuti temperamenti poetici della Spagna”, mientras que al creacionista Juan Larrea le reconoce la característica de “gran poeta isolato, che tanto doveva influenzare la migliore produzione poetica degli ultimi tre anni”. Señala los nombres de Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Vicente Aleixandre y José María Hinojosa, reuniéndolos bajo el marbete de “gruppo di *Litoral*”. De otro grupo, el “castigliano”, considera “discreti” los poemas de J. M. Alfaro y de Luelmo, “ingegnosi” los de Quiroga Pla e “interessanti [...] ogni tanto” los de Alfonso Reyes, Dámaso Alonso “e altri eruditi”. Afectada por una buena dosis de misoginia es la referencia al mundo poético femenino, que Masoliver introduce por primera vez al lector italiano de esta manera:

Ci sono non poche donne, con la caratteristica mancanza di sincerità (e quando quest’ultima appare è col nome di sfacciataggine [desvergüenza]: Concha Méndez Cuesta, Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel, Josefina de la Torre.¹¹⁹

Por no hablar de “i noiosi [aburridos] poeti delle isole Canarie –almeno nelle Baleari si beano del sole pigramente, senza pretese letterarie”.

Masoliver no deja de subrayar, en la segunda parte de su artículo, el indispensable papel desarrollado por revistas como *Sí*, *Ley*, *Índice*, *Litoral* o *Carmen*, como también de

¹¹⁷ Juan Ramón Jiménez, “Estetica ed etica estetica”, *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, pp. 189-190. Artículo publicado por primera vez en *Il Mare. Supplemento Letterario*, Genova, 9, el 10 de diciembre de 1932.

¹¹⁸ Juan Ramón Masoliver, “Indice della nuova lirica spagnola”, *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, pp. 262-263. Artículo publicado por primera vez en *Il Mare. Supplemento Letterario*, 13, el 4 de febrero de 1933.

¹¹⁹ Esta y las demás citas del artículo de Masoliver se encuentran en la página 263 de la revista.

Verso y Prosa, La Gaceta Literaria, Revista de Occidente (y otras más), en la introducción y difusión de novedades poéticas en España¹²⁰. Todo esto, concluye Masoliver, con la esperanza “di risparmiare fatica ai possibili amatori, riducendo al presente elenco i 150 scrittori di versi che, a dir poco, potrei nominare in questo istante”. Masoliver, en suma, ahorra a su lector una lista formada por, aproximadamente, 130 poetas más, un número a través del cual entiende mostrar, por defecto, y no sin cierta ironía, la intensa vitalidad del cosmos poético español contemporáneo.

“LA POESIA SPAGNUOLA CONTEMPORANEA”, DE EZIO LEVI

Prácticamente en los mismos meses en los que Masoliver publica sus artículos, es decir, entre septiembre de 1932 y febrero de 1933, Ezio Levi propone a los lectores de la revista florentina *Il Marzocco* un perfil de la poesía española contemporánea que se inspira, como reconoce el propio autor, en otras dos recientes publicaciones, la de José Fernández Montesinos, *Die moderne spanische Dichtung*¹²¹, y la de Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*¹²². Se trata del artículo “La poesia spagnuola contemporanea”, que aparece dividido en tres capítulos, cada uno publicado en un número sucesivo de la revista, que se titulan respectivamente: “I - Rubén Darío poeta dell’universalità”¹²³, en el cual Levi escribe sobre Darío y Machado; “II - Il ritorno alla antica Castiglia”¹²⁴, en el cual Levi sigue describiendo las poéticas de Darío y Machado para luego introducir las obras poéticas de Ramón Pérez de Ayala y Miguel de

¹²⁰ Sobre este tema, además del ya recordado libro de Andrés Soria Olmedo, véanse también, por ejemplo: Rafael Osuna, *Revistas de la vanguardia española*, Sevilla, Renacimiento, 2005; Manuel J. Ramos Ortega, *Las revistas literarias en España entre la «edad de plata» y el medio siglo*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001; AA. VV., *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Gabriele Morelli (ed.), Viareggio-Lucca, Baroni Editore, 1999; F. J. Díez de Revenga, “Vanguardia y revistas: representación gráfica del poema”, en *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 21-34.

¹²¹ José Fernández Montesinos, *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927.

¹²² Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

¹²³ “La poesia spagnuola contemporanea I”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, 39, 25 settembre 1932, p. 1.

¹²⁴ “La poesia spagnuola contemporanea II”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, 43, 23 ottobre 1932, pp. 2-3.

Unamuno; y “III - Ed ultimo”¹²⁵, en el cual el autor amplía su lista de autores modernos incluyendo a Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Ramón del Valle Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Pedro Salinas. Más allá de la selección efectuada a partir de los panoramas antológicos arriba recordados¹²⁶, parece más bien discutible el dibujo en claroscuro con el cual el crítico erudito y comparatista abre, retóricamente, su exposición:

Assurdi del destino. La letteratura spagnola, che non ha tradizioni liriche, che non ha alcuna grande personalità lirica (Góngora, ma Góngora non è Leopardi), che non ha creato alcuna forma originale di lirica (il romanzero, ma il romanzero è lirica?), ritrova improvvisamente una vasta e rigogliosa lirica proprio adesso -or che sale l’arco del secolo XX- quando nelle altre letterature, che pur hanno una storia secolare di esperienze liriche, la voce della poesia lirica si spegne o si rompe in un senile balbettio. La lirica spagnola s’apre sopra il paesaggio spagnuolo come un gran fiore [...] È un fiore di così intensa vitalità, da sovrastare coi suoi colori e con la sua linea tutta la circostante aiuola letteraria.¹²⁷

Quizás con el intento de hacer resaltar aún más el reciente florecimiento poético español, Levi borra con un golpe neto de pluma toda la tradición lírica peninsular hasta el siglo XX, para luego empezar a reseñar a algunos de esos autores que tanto Valbuena Prat como Fernández Montesinos señalan como los principales artífices del renacimiento (o, según Levi, del nacimiento) poético del primer tercio del Novecientos. El cotejo entre los textos de Fernández Montesinos, Valbuena Prat y el mucho más sintético de Levi pone en evidencia la sustancial adhesión de la visión crítica de este último a las de sus referentes españoles, a partir de la individuación de la tríada Darío-

¹²⁵ “La poesia spagnuola contemporanea III”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, 45, 6 novembre 1932, pp. 1-2.

¹²⁶ Es importante subrayar que los dos libros citados por Levi se publican (1927 y 1930) antes de las antologías de Gerardo Diego y que el florilegio de Montesinos traza un panorama de la poesía contemporánea española hasta 1924 y el de Valbuena Prat hasta 1926. Léase lo que escribe al propósito el propio Valbuena Prat en “Palabras preliminares”: “Redactamos el estudio en 1926. Por este motivo los poetas del último capítulo no se habían manifestado en todas sus posibilidades o no ofrecían un conjunto, en libro, de su mejor época. Después de estar escrito este estudio han aparecido el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca; *Cántico*, de Jorge Guillén; *Seguro azar*, de Salinas; *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*, de Alberti.” El libro de Valbuena Prat se concluye con una nota donde el autor remite a la introducción de la antología de Fernández Montesinos: “Sobre la poesía española hasta 1924 es excelente el estudio de J. F. Montesinos al frente de su antología”, *La poesía española contemporánea*, p. 22 y p. 130

¹²⁷ Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea I”, p. 1.

Machado-Jiménez como fuente de la que brotan las distintas instancias renovadoras de la poesía en lengua castellana. Con la excepción, y es algo que no puede pasar inadvertido, de que Levi no utiliza ninguna de las definiciones historiográficas que los estudiosos ibéricos adoptan en sus lecturas, dado que la de “Generación del 98” es una categoría crítica de la que Fernández Montesinos y Valbuena Prat se valen para titular específicas secciones de sus libros, y que “Modernismo”, “Novecentismo” son otros tantos ámbitos conceptuales que por lo menos Valbuena Prat considera suficientemente aceptables como para emplearlos en la división en capítulos de su recorrido histórico-crítico. Ninguno de estos términos aparece en el texto de Ezio Levi.

Es interesante notar, además, que el artículo de Levi se desarrolla siguiendo en parte la línea de lectura que Valbuena Prat propone en lo que concierne, por ejemplo, a Darío y Machado: la ascendencia parnasiana francesa, la tensión hacia la sonoridad sinfónica wagneriana, el salto hacia lo filosófico del primero (Shopenhauer), son todos aspectos que coinciden en el discurso de Levi y en el de Valbuena Prat; el poeta como intérprete de la soledad humana, la vuelta a la palabra poética monótona y absorta, el criticismo y el pesimismo que caracterizan los versos del cantor de Castilla son los elementos que ambos estudiosos sacan a la luz al analizar el temperamento lírico de Antonio Machado. Pero mientras Valbuena Prat organiza su discurso aislando las diferentes figuras poéticas y concentrando su mirada crítica sobre las peculiaridades estéticas y contenidísticas de cada uno de ellos, Levi apoya su estudio sobre una estructuración comparativa entre personalidades y estilos líricos que desemboca, en algunos casos, en afirmaciones que una vez más parecen discutibles. Como por ejemplo, cuando escribe:

Rubén Darío aveva pure tentato di racchiudere nei suoni poetici la filosofia della vita. Se non lo avesse fatto, non sarebbe stato poeta, né sarebbe stato quel grande poeta che egli fu. Ma egli cercava la filosofia della vita per mezzo di simboli e di allegorie.

Per Machado non v'è ragione alcuna di raccogliere in simboli il senso della vita, perché la dolorosa filosofia del vivere umano vi viene incontro da sé stessa, e vi sorprende quando meno siete preparati all'incontro, ad ogni angolo della strada. Sdiamoci qui, all'orlo del sentiero. Ella passerà per di qui.¹²⁸

¹²⁸ Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea II”, p. 2.

Levi, pues, cierra su párrafo dedicado a las voces de Darío y Machado dejando a este último sentado al borde de una imaginaria carretera en espera de que pase, algún día, la filosofía del vivir humano, mientras que en su precedente artículo (el de 1928), Levi veía a Machado como un hombre en constante espera de la muerte. La sobria sencillez con la que el poeta sevillano traduce en versos su honda inquietud anímica tampoco en este caso llega, en el análisis del crítico mantuano, a transformarse en expresión simbólica, en una experiencia de poesía-meditación en la que se funden emociones íntimas con los ambientes naturales de Castilla, lugar de origen de la inspiración misma. Levi, en cambio, se basa en lo que escribe Valbuena Prat acerca de la poética de Ramón Pérez de Ayala y Miguel de Unamuno para trazar los contornos de dos formas expresivas que sitúa, estilística y geográficamente, lejos de la de Darío y Machado, aunque entre el sevillano, Ayala y Unamuno advierte cierta contigüidad de contenidos:

I due poeti che accentuano la curva delle due parabole -ascendente del pensiero filosofico e discendente dei suoni- già iniziate dal compasso di Antonio Machado sono Pérez de Ayala e Unamuno. [...] Negli uomini del Nord la parola non è fluida e canterina come nei meridionali, anzi è dura, faticosa. Se altri può abbandonarsi spensieratamente alla corrente del canto, i montanari devono aprirsi il varco attraverso le rocce della parola con una fatica e con uno sforzo. [...] Unamuno e Pérez de Ayala, poeti del Nord, rappresentano nella poesia spagnola l'ansia di questo sforzo. [...] Dallo stridore dei suoni combattuti s'innalza l'immagine poetica. E poiché l'artefice ci chiama a dividere il suo sforzo, noi vediamo in ogni nodo del legname il progressivo elevarsi dell'architettura dell'insieme. "Los vates del Norte -osserva con acutezza Valbuena Prat- tienen un sentido perfecto de la unidad arquitectónica conceptual del poema".¹²⁹

Según escribe Levi, el hilo conductor de la poesía de Ayala (del cual cita, en italiano, tres títulos: *La pace del sentiero*, 1914, *Il sentiero innumerabile*, 1916, *Il sentiero che va*, 1921) reside en la idea, progresivamente mejor enfocada, de que el hombre es como el agua, cuyo destino, pues, es el de correr bajo la forma inevitablemente inquieta de un río (el "sendero andante") hacia el mar. El mar es el "sendero innumerable":

Nel mare si rinnovano ogni giorno il miracolo di Gesù che passa sulle onde e il miracolo di Venere, che nasce dalle spume; simbolo dei due amori, che dividono la

¹²⁹ Ezio Levi, "La poesia spagnuola contemporanea II", p. 3.

vita: l'amor sacro e l'amor profano. [...] L'acqua del fiume e l'acqua del mare sono una lezione di vita, un perpetuo invito all'azione. [...] Non ti lasciar prendere dalla quiete della casa e della tua terra. La vita è irrequietudine, la vita è avventura, la vita è la mutevolezza delle acque che scorrono. [...] La vita è *azione*. Il senso della vita è l'irrequietudine dell'acqua dei fiumi e dei mari.¹³⁰

Sin embargo, el “vitalismo” que Levi saca a la luz y que presenta al lector italiano como si fuera el carácter más representativo de la poética de Pérez de Ayala, corresponde solo en parte a lo que Valbuena Prat escribe sobre la poesía del escritor asturiano, siendo el mar, y la simbología que este elemento natural adquiere en sus versos, el punto de llegada de un recorrido poético que abarca las cuatro edades de su vida y, simbólicamente, los cuatro elementos naturales: tierra, agua, fuego y aire. Un recorrido poético iniciado desde hace más de una década, durante la cual, señala Valbuena Prat, el estilo del poeta muestra la progresiva superación del modernismo inicial en pos de la creación de una “poesía-concepto” que indaga, más que en la simbología amor sagrado-amor profano, en el contraste final que se genera entre el elemento mar y el elemento tierra, expresado en un diálogo (“eje del poema titulado «Polémica entre la tierra y el mar»”) que es un “pleito de valores entre los dos elementos, *debate* modernísimo entre lo limitado y lo infinito”¹³¹.

Cuando pasa a hablar de Unamuno, Levi se limita a introducir una sola obra poética, *El Cristo de Velázquez* (1920)¹³², deteniéndose brevemente sobre la lírica religiosa de Santa Teresa y de Fray Luis de León, de la cual el escritor vasco recoge, renovándola, la tradición:

Al pari del frate agostiniano che “glossava” i margini dei testi sacri, anche Unamuno raccoglie da ogni parte le immagini bibliche per trarne una nuova interpretazione poetica – Cristo... La dolente figura nella quale si racchiude ciò che è essenziale dell'uomo: la caducità della vita e l'eternità della morte. Noi che viviamo la nostra breve giornata umana, siamo riarsi da questa sete di immortalità e di eternità. Sete di eternità è l'amore, sete di eternità è la poesia, sete di eternità è

¹³⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹³¹ Ángel Valbuena Prat, *ob. cit.*, pp. 54-55.

¹³² Al final del párrafo solo cita el título de su última obra poética, *Teresa* (1925).

il dolore. – Povero l'uomo che è pago di se stesso, e non ha d'altro né fame né sete.¹³³

Así que según Levi emerge, de la poesía de Unamuno, una personalidad profundamente creyente o, mejor dicho, mística, y por eso cotidianamente en busca de un diálogo con Dios, a través de Cristo, su representación humana. El crítico italiano no parece tener en cuenta que el heterodoxo y anti-dogmático pensamiento de Unamuno al respecto es el resultado de un largo proceso artístico y filosófico que pasa por escritos en prosa como *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) y *Agonía del cristianismo* (1925) y por otras obras poéticas, anteriores al *Cristo de Velázquez*, como *Poesías* (1907) y sobre todo *Rosario de sonetos líricos* (1911) que, según explica más claramente Valbuena Prat, son

[...] expresión, ante todo, de hambre de inmortalidad, de busca desesperada de infinito, de “coloquio místico” imposible, de tortura por cantar a un Dios inexistente, cuya realidad haría también verdadero el existir del poeta que le canta.

La óptica personal que Ezio Levi adopta al acercarse al *Cristo de Velázquez* no le permite penetrar en el aspecto más significativo (y noventayochesco) de la obra maestra del Unamuno poeta, que en cambio resulta perfectamente enfocado y puesto de relieve por Valbuena Prat:

El gran cuadro religioso del pintor español es un pretexto para un poema, en el que se une al recuerdo bíblico una teoría de la religiosidad castellana: una religiosidad de abolengo semítico, realista y corpórea: humana. [...] Es el Kempis unamunesco, “la imitación del Cristo español”. En torno al cuadro, escuela de “clara visión”, va glosando el poeta los términos atribuidos a Cristo en la Escritura, más en consonancia con la recia y realista religiosidad hispana: Nube, Cordero, Hostia, Vino, Águila, León, Árbol...¹³⁴

El tercer y último capítulo del artículo de Levi se abre con un elogio (pero siempre trazado en forma de contraste con los demás) de la figura “liberatoria” de Juan Ramón Jiménez:

¹³³ Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea II”, p. 3.

¹³⁴ Ángel Valbuena Prat, p. 58.

Il paesaggio che ci ha offerto sin qui la lirica spagnola è un frastaglio di personalità solitarie. Personalità che cercano di definirsi e di racchiudersi entro una nota di poesia.

Ma questo sforzo di concentrare la personalità in una formula non si converte in una limitazione dello slancio lirico? Troppe preoccupazioni intellettuali avevano perturbata la semplicità della creazione lirica: preoccupazioni filosofiche, preoccupazioni religiose, preoccupazioni letterarie. La lirica s'era gettata a capofitto nella vita, cioè nella storia, e non poteva più districarsene.

Il gesto liberatore da quel groviglio è stato compiuto da quel poeta che le nuove generazioni riconoscono come il maestro delle liriche nuove: Juan Ramón Jiménez.¹³⁵

En virtud de su metodología crítica, Levi destaca primero, así como viene haciendo a lo largo de todo su panorama, el lugar de nacimiento del autor del que se está ocupando, elemento bio-geográfico que también en este caso se relaciona estrechamente con la concepción de la vida y del mundo que caracteriza a Jiménez:

Andaluso [...] dell'Andalusia estrema, dove la Spagna sfuma quasi nel Portogallo e l'Europa nell'Africa. Più africano che europeo, più arabo che romano, Juan Ramón ignora quell'ansia di costruire architettonicamente il pensiero, che aveva affaticato le generazioni precedenti. Per lui, che ha negli occhi la mobilità dell'arena, tutto il mondo ha l'aspetto di cose sfuggenti, ribelli ad ogni sforzo costruttivo. Chiudete la mano; e la parola vi sfuggerà tra le dita come sabbia. [...] La continuità della vita è una delle mille illusioni dell'uomo. Ogni istante è chiuso in se stesso e non ha domani.¹³⁶

Luego, Levi pasa a exponer la idea de poesía que tiene Jiménez, describiendo una manera de interpretar el hecho artístico (poético) y la misión de ser artista que se inserta con perfecta analogía en lo que acaba de escribir:

La poesia, che voglia distendere la sua voce in un poema di architettura premeditata, non è poesia: è solo una illusione di poesia. La poesia è frammento; frammento che non può ritrovare mai il tragico segreto dell'unità.

¹³⁵ Ezio Levi, "La poesia spagnuola contemporanea III", p. 1.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 1.

Il poeta, se vuol essere poeta, deve fuggire la vita e i vani clamori della vita e sprofondarsi nella contemplazione di quella morte e di quella rinascita, che son racchiuse in ogni istante che passa. Unamuno è rettore di Salamanca, Pérez de Ayala è ambasciatore; Juan Ramón non è niente, e non chiederà mai di essere niente. Il solo nome di “Accademia” gli strapperebbe uno scroscio di risa.¹³⁷

Es evidente que Levi, por lo que concierne a Juan Ramón, ya no sigue las directrices que el estudio de Valbuena Prat le proporciona, por ejemplo, en cuanto a una primera subdivisión en épocas de la producción del poeta de Moguer. Mientras que Valbuena Prat recorre los libros iniciales de Jiménez para luego indicar en *Diario de un poeta recién casado* (1917) un decidido momento de cambio (del Simbolismo y Modernismo hacia el Novecentismo), Levi se limita a citar dos libros de poemas que afirma ser los únicos que Jiménez ha permitido que se publicaran hasta la fecha de 1932 (*Poesías escojidas*, en 1917 y *Segunda antología poética*, en 1922), sin especificar que se trata de selecciones “depuradas” de poemas ya publicados anteriormente.

Asimismo, un Levi impecablemente croceano subraya el noble aislamiento de Juan Ramón sin brindar (aparte del lugar de nacimiento) ninguna información biográfica que auxilie al lector italiano en el encuadre de una figura tan compleja como es la del poeta de Moguer. A quien, de todas formas, el aislamiento, el “rechazo” de cualquier encargo o reconocimiento académico, no le impide ser nombrado director de las Ediciones de la Residencia de Estudiantes en 1914, conocer y luego casarse con Zenobia Camprubí (1913-1917), viajar, fundar y dirigir revistas (*Índice*, *Sí*, *Ley*) y, desde su posición de editor y poeta puro, dominar muy concreta y polémicamente casi dos décadas de la escena poética española¹³⁸. Levi, en fin, concluye su retrato de un Jiménez esencialmente modernista, pero sin citar el término, y volviendo, en cambio, a aludir al concepto de vitalismo que, en este caso, deduce de la continua labor de refinamiento a la que el poeta somete sus versos:

I frammenti poetici, passando dall’edizione primitiva a quella definitiva [...] sono spesso così [...] torturati dalla incontentabilità dell’artefice, da apparire del tutto nuovi. [...] La poesia non è una meta, è uno slancio. Il segno di un limite è

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹³⁸ Remito al lector interesado en estos aspectos de la vida de Juan Ramón Jiménez, a la lectura del libro de Rafael Alarcón Sierra, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

mortificazione. La poesia è *tentativo*. Non è un perpetuo tentativo anche la vita? Una meta raggiunta e una vittoria conquistata sono il passato e l'inerzia. Il segno della vita è l'irrequietudine verso l'ignoto.¹³⁹

Después de introducir a la tríada Darío-Machado-Jiménez, Levi recoge en su artículo a otros poetas como Gerardo Diego, a quien cita en calidad de germen que brota de una semilla caída de la espiga de Jiménez, y del cual subraya la particular nota humorística (citando únicamente el poema inicial de *Imagen*, 1922, «Salto de trampolín,/ de la rima en la rama;/ brincar hasta el confín/ de un nuevo panorama»); para luego presentar, en una secuencia que se aleja definitivamente de los criterios estilísticos y temáticos trazados por Valbuena Prat, a Ramón del Valle Inclán (de quien elogia la grotesca representación del mundo que es «Garrote vil», de *La pipa de Kif*, 1919), a quien siguen Federico García Lorca, Rafael Alberti y Pedro Salinas. Vale la pena, pues, detenerse un poco más sobre lo que escribe el crítico italiano a propósito de los tres poetas recién mencionados porque, según Levi, García Lorca, Alberti y Salinas comparten un rasgo que los une a todos: el tono fresco e infantil de su poesía. Del andaluz García Lorca dice:

García Lorca si rivelò all'improvviso a 23 anni con un volume intitolato *Libro de poemas* (1921), che sorprese per la freschezza della sua ispirazione. Egli è il piú ingenuo dei poeti nuovi. Non lo inquietano né preoccupazioni di scuola, né programmi d'arte e, quanto a libri, si può esser sicuri ch'egli ne ha sciupati ben pochi. La sua vena poetica vien su dai ricordi d'infanzia e dalle cantilene dei bimbi. Ritmi semplici che paiono da sillabario.¹⁴⁰

Levi concluye su brevísimo retrato del “inculto”¹⁴¹ poeta granadino citando, sin comentarlos, dos libros más recientes, *Canciones* y *Romancero gitano*, representación, este último, del tumulto de la vida gitana y de sus pasiones salvajes.

¹³⁹ Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea III”, p. 1.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴¹ Levi, en este sentido, retrata una imagen muy distorsionada de García Lorca, quien, por ejemplo, hablando de su poesía en la “Poética” de la antología (1932) de Gerardo Diego, afirmaba: “En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del demonio-, también lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema”. Gerardo Diego, *ob. cit.*, p. 336.

La misma frescura de inspiración popular encuentra Levi en los versos del otro andaluz Alberti (“probablemente italiano de origen, como sugiere el apellido”):

Sono poesie brevissime, con un giuoco di rime così facile e così abbondante da riversarsi fuori dei finali, anche in una catena di consonanze interne. La facilità della rima e del verso irradia un senso di gioia: la gioia che è nelle risa dei bimbi, nell’allegria della folla, nei giuochi di prestigio. L’arte non è per Alberti uno sforzo tragico [...] ma una gioia festosa [...]. Alberti canta sopra tutto il senso del mare. La Spagna è un deserto di terre, dove anche i fiumi s’aprono pigramente il lor varco; alla gente delle terre di “dentro” Alberti reca il soffio del mare, la voce festosa del mare.¹⁴²

Pero, concluye Levi, después de tanta alegría el poeta de *Marinero en tierra*, de *La amante*, de *El alba del alhelí*, se ha ido aventurando en los “garabatos de las sutilezas gongorinas” y en el laberinto del “trobar clus”, perdiéndose, finalmente, en los “remolinos del hálito” del poeta cordobés.

Y la misma atmósfera festiva que desprenden los versos de García Lorca y Alberti, la percibe Levi en los poemas de Pedro Salinas, en los que, sin embargo, añade algo más que los dos primeros:

La freschezza di canto infantile, che Lorca aveva per primo ritrovato, si colora qui d’una nota più grave e pensosa. Pedro Salinas non canta da solo né per sé solo. Egli canta la sua *Ninna-Nanna*, chino sulla culla di un suo bimbo.

En fin, después de citar (y traducir) el poema «¡Cómo me duermes al niño!», Levi cierra el párrafo dedicado a Salinas con la sintética consideración de que se trata de un “motivo de vida infantil hundido en una poesía que busca el infinito”.

TRES PERSPECTIVAS MÁS: CARLO BOSELLI, GIOVANNI MARIA BERTINI Y ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO

Otros artículos que se publican sobre la poesía española contemporánea en Italia en el año 1932 (y siguientes) parecen sugerir la hipótesis de una línea crítica politizada, mejor

¹⁴² Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea III”, p. 1.

dicho, de un sector de la crítica que expresa opiniones en consonancia con el régimen, en el momento en el cual el fascismo italiano mira con cierta desconfianza a la España republicana. Frente a una efervescencia poética extraordinaria y que cuenta ya con más de dos décadas de vigor creativo, frente al intensísimo debate literario que se desarrolla en España entre los partidarios de la poesía pura y los partidarios de nuevas concepciones poéticas¹⁴³, frente a la publicación de una antología tan impactante como es la de Gerardo Diego, Carlo Boselli, por entonces director de la revista *Critica fascista*, se expresa así en el *Almanacco Letterario* publicado por la editorial Bompiani de Milán:

Il quadro dell'annata letteraria in Spagna è stavolta piuttosto povero e grigio, risentendo in modo formidabile delle convulsioni politiche da cui è stato ed è tuttora agitato il paese. Anno di decadenza, insomma: opere letterarie nel vero senso della parola, pochissime; molte invece quelle ispirate alle ultime vicende, o addirittura intessute di politica attualissima, ma anche queste in complesso non eccessivamente brillanti.¹⁴⁴

Y la lectura del artículo, a lo largo del cual Boselli reseña novelas, libros de arte, publicaciones históricas y las traducciones al italiano de obras de Pío Baroja, Pérez de Ayala y de Santa Teresa de Jesús, no facilita ninguna información concerniente a la poesía. Y no mucho más escribe sobre el contexto poético ibérico el sacerdote-hispanista Giovanni Maria Bertini en las veinte páginas de su breve monografía titulada *Sguardo alla letteratura spagnuola contemporanea*. Bertini cita las corrientes “ultra-avanguardiste” de Ramón Gómez de la Serna y Ernesto Giménez Caballero, que considera una literatura sujeta en gran parte a influencias procedentes del extranjero; destaca la influencia de Darío (pero, en cambio, no cita ni a Machado ni a Jiménez); alaba la elegancia de la expresión poética (y no solo) de Valle Inclán; y luego, entrando de una vez en la cuestión relativa al problema religioso en España, da cuenta de los generosos esfuerzos del profesor universitario de Zaragoza Salvador Minguijón para

¹⁴³ Véanse, al respecto, el libro de Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988, y el de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972 (segunda edición: Madrid, Siglo XXI, 1996).

¹⁴⁴ Carlo Boselli, “L’annata letteraria in Spagna (per l’anno MXMXXXII)”, en AA. VV., *Almanacco Letterario*, edizione a cura di Valentino Bompiani e Cesare Zavattini, Milano, Bompiani, 1932, pp. 337-349 (337).

neutralizar los ataques a la estructura del catolicismo, es decir, de lo que Bertini define como “i nostri principi”:

Purtroppo però, ben poco possono i cattolici contrapporre all'arte della legione di giovani che attorno alla *Gaceta Literaria*, alla *Revista de Occidente* lavorano e producono febbrilmente.¹⁴⁵

Sin otros detalles relativos a quiénes son los jóvenes que trabajan y producen febrilmente, el artículo de Bertini prosigue analizando el contexto crítico-literario y filosófico (sin que en este caso se mencione el nombre de Ortega y Gasset¹⁴⁶) y deteniéndose, en el campo narrativo, casi únicamente sobre esos autores que hacen del catolicismo y del cristianismo la tradición de la que se nutren sus textos. En las últimas páginas, Bertini vuelve otra vez a Gómez de la Serna, y a otros autores como Giménez Caballero, Pérez de Ayala, Gabriel Miró, finalizando sus consideraciones acerca de los mencionados escritores con esta observación:

Insisto, però, e debbo ricordare che nessuno di questi quattro scrittori è cattolico, anzi tutti si distinguono per una certa spregiudicatezza d'azione che si riflette nella struttura del loro mondo artistico.¹⁴⁷

Motivos relacionados con preferencias personales de raíz croceana y de orientación clasicista (Levi), manifiestas implicaciones políticas (Boselli), intensas preocupaciones religiosas (Bertini), impiden, en suma, una correcta y más amplia recepción por parte del mundo hispanófilo italiano de lo que va aconteciendo en España, por lo menos desde el punto de vista poético. Aun considerando las lagunas y ciertos prejuicios estéticos detectables en el artículo de Ezio Levi, su panorama queda, pues, como una pequeña catedral en el desierto de una crítica italiana que sufre, o celebra, el décimo aniversario de la llegada al poder de Benito Mussolini.

¹⁴⁵ Giovanni Maria Bertini, *Sguardo alla letteratura spagnola contemporanea*, Torino, Anfossi, 1932, p. 12.

¹⁴⁶ Pero el nombre de José Ortega y Gasset sí aparece en la bibliografía esencial que completa la monografía, en la que Bertini cita el libro *El novecentismo*, Buenos Aires, 1916.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

La investigación bibliográfica llevada a cabo por quien escribe ha cosechado, para el año 1933, solo tres resultados: el ya citado “Indice della nuova lirica spagnola», de Juan Ramón Masoliver; la colección de ensayos *Motivos Hispánicos* de Ezio Levi¹⁴⁸, en la cual el autor, por lo que atañe a la poesía, vuelve a publicar, sin modificaciones, el artículo “Antonio Machado” de 1928; y otra reseña dedicada al año literario en España, en este caso a cargo de Ernesto Giménez Caballero (traducción de Carlo Boselli)¹⁴⁹. En realidad se trata de un artículo que el fundador de *La Gaceta Literaria* escribe en 1932 y que, más allá de no aportar, supuestamente, ninguna información nueva sobre el panorama literario español, como quiere Boselli, resulta, como es fácil imaginar, esencialmente político, irónico y autorreferencial:

La Repubblica Spagnola venne proclamata per suffragio municipale il 14 aprile 1931. Com'è noto, ne è risultata una Repubblica democratica e socialista. E poiché socialisti e democratici erano quasi tutti gli intellettuali di Spagna, la Repubblica assorbì pressoché tutti gli intellettuali di Spagna, lasciando la Spagna tanto piena di nuovi uomini politici quanto vuota di scrittori.¹⁵⁰

El intelectual fascista que es “Gecé” se considera, pues, como un náufrago en una isla y afirma haber tenido que cargar a la espalda con toda la responsabilidad literaria del momento, con tal de que la literatura no se interrumpiera en el país. Este es el motivo, explica, que justifica la fundación de la publicación “unipersonale” *El Robinsón Literario de España*¹⁵¹, que describe al lector italiano como el único órgano “objetivo y subjetivo” de la “Repubblica delle lettere”¹⁵². Después de una larga argumentación, Giménez Caballero refuerza la idea de que el año 1932 destaca, como 1931, por la

¹⁴⁸ Ezio Levi, *Motivos hispánicos*, Firenze, Sansoni, 1933, con prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Se trata de una publicación en lengua española que inaugura una colección de textos que se proponía dar vida a una *Biblioteca Hispano-Italiana*, de la que Menéndez Pidal anuncia ya siete volúmenes en preparación. Entre los colaboradores de la colección Menéndez Pidal cita a Mele, Bertoni, Sanvisenti y a “el maestro de todos, Farinelli” (*ob. cit.*, p. V-VI).

¹⁴⁹ Ernesto Giménez Caballero, “L’annata letteraria in Spagna (per l’anno MCMXXXIII)”, en AA. VV., *Almanacco Letterario*, edizione a cura di Valentino Bompiani e Cesare Zavattini Milano, Bompiani, 1933, pp. 290-295.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 290.

¹⁵¹ El primer número de la revista corresponde al número 112 de *La Gaceta Literaria* (15 de agosto de 1931), al que siguen otros cinco números (115, 117, 119, 121 y 122) retitulados como *Robinsón*.

¹⁵² Véanse, por lo que atañe al activismo literario y político de Giménez Caballero, los libros de Miguel Ángel Hernando, *La Gaceta Literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974 y de Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

ausencia (utiliza el término “deserción”) casi total de figuras y de obras literarias “in azione”. Pero añade que, con respecto al año precedente, se nota cierto “maggior movimento”.

Su reseña sobre el panorama de las letras españolas es, por supuesto, mucho más generosa en detalles que la de Boselli y facilita informaciones acerca de todos los mayores escritores de la época, a partir de la Generación del 98 y de la que él mismo ha bautizado de 1915, año en el cual un grupo de intelectuales interesados en la divulgación de lo vanguardístico se reunió alrededor de la revista orteguiana *España. Semanario de la vida nacional*. Cuando llega la hora de hablar de poesía, Giménez Caballero retrata el momento de esta manera:

Poesia - La giovane poesia in Spagna era divisa in due bandi: il “puro” e l’“impuro”. Il puro proveniva dalla confluenza di Juan Ramón Jiménez e Góngora con Paul Valéry. I suoi migliori rappresentanti sono stati testè catalogati nell’*Antología española* edita da Gerardo Diego (Jorge Guillén, García Lorca, Alberti, Salinas, Moreno Villa, Gerardo Diego, Larrea, Dámaso Alonso, Villalón, Prados, Aleixandre, Cernuda e Altolaguirre). La poesia impura, o di avanguardia sociale, ha avuto peggior sorte antologica. Tuttavia è da poco tornato da Buenos Aires il suo gran codificatore Guillermo de Torre, che forse la rianimerà. [...] La poesia è in decadenza. Si cristallizza troppo in antologie perché si possa parlare di nuove aurore. Attraversa un periodo di transizione.¹⁵³

A pesar de expresar un juicio “unipersonal” sobre el estado de decadencia y de transición de la poesía española, es más bien evidente que Giménez Caballero no puede silenciar la publicación de la antología de Diego y que el escritor madrileño tampoco esquiva la mención de los poetas que, junto a Unamuno, los hermanos Machado y Jiménez¹⁵⁴, forman parte de la selectiva lista de autores reunidos por el antólogo santanderino. Y no se trata, si se considera lo tamizada que es la información al respecto en los artículos hasta aquí citados, de algo tan obvio en el año 1933.

¹⁵³ Ernesto Giménez Caballero, *ob. cit.* p. 294.

¹⁵⁴ En otro párrafo del artículo, Giménez Caballero dedica específicamente a Antonio Machado y a Jiménez algunas líneas sobre el aislamiento (productivo) de este último y el (infecundo) del primero.

AÑOS “POBRES Y GRISES” (1934 Y 1935)

Otra referencia oficial a la antología de Diego (la tercera en Italia, después de las de Masoliver y de Giménez Caballero) es la que hace Angiolo Marcori el año siguiente, en la página dedicada a la literatura española de la revista *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, dirigida por el crítico e hispanófilo (y amigo de Unamuno) Ugo Ojetti¹⁵⁵. Frente a juicios como “año pobre y gris” de Boselli, o el recién citado balance de “poesía en decadencia” trazado por Giménez Caballero, Marcori hace gala de un renovado y favorable interés, volviendo a hablar, a la manera de Ezio Levi, de florecimiento lírico, a la vez que subraya uno de los aspectos paratextuales más interesantes e innovadores de la publicación de Diego:

A testimoniare la fioritura lirica attuale nella letteratura di Spagna, Gerardo Diego, uno dei poeti più noti dell'ultimo bando, ha composto una grossa antologia (*Poesía Española. Antología 1915-1931* por G. D., Editorial Signo, Madrid, 15 pesetas). La raccolta è copiosa e, di solito, felice; invece di premettere un profilo critico degli autori, il Diego si è preoccupato, dopo un cenno biografico e bibliografico, di far esporre dagli autori il loro credo estetico.¹⁵⁶

El espacio destinado a la literatura española en la revista *Pan* es de todas formas muy escaso, una sola página, dividida en dos columnas, en la que el colaborador tenía que reseñar varias publicaciones; y este límite no le permite a Marcori adentrarse en otros pormenores ni de carácter crítico ni de corte meta-antológico, si se exceptúan algunas informaciones esenciales relativas a los poetas antologados:

L'antologia comincia con Unamuno e va sino al giovanissimo Altolaguirre. I poeti della Generazione del '98 -Unamuno, i due Machado, Jiménez- sono ottimamente rappresentati. Dei giovani, i più originali sono Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti. Questi poeti appaiono tutti coltissimi di antica e nuova poesia; le loro preferenze vanno da

¹⁵⁵ Ugo Ojetti (1871-1946), en 1925 uno de los firmantes del “Manifiesto degli intellettuali fascisti”, fue nombrado Accademico d'Italia en 1930. *Pan* es la tercera revista que dirige, después de *Dedalo* (Milano, 1920-1933) y *Pegaso* (Firenze, 1929-1933).

¹⁵⁶ Angiolo Marcori, “Letteratura spagnola”, *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, Anno II, Volume Secondo, Milano, Rizzoli, 1934, p. 480.

Góngora a Mallarmé. In qualcuno, come in Alberti, si arriva addirittura a un nuovo gongorismo.¹⁵⁷

Marcori expresará (y justificará) en forma más amplia sus opiniones críticas tres años después, en 1937, en un estudio panorámico que, como ya se ha recordado en otra página de este capítulo, suscita en repetidas ocasiones la admiración de sucesivos hispanistas, tales como, por ejemplo, Oreste Macrì. Mientras tanto, como recuerda Gabriele Morelli, la reseña de Marcori suscita también el entusiasmo del propio Diego:

Es el propio Diego quien nos informa de ello, recordando su viaje a Italia. En Roma, anota el santanderino en su carta a Palazón (9.VII.1934), ha visto a Valle Inclán, quien le ha preguntado sobre la *Antología*, mientras él acababa de descubrir en la revista *Pan* [...] juicios benévolos sobre la primera edición. Desde Santaraille, lugar de veraneo, escribe Diego con entusiasmo:

“En una magnífica revista italiana *Pan*, en el número de julio de 1934, vienen una breve reseña de la *Antología* 1915-1931 y del libro de Salinas, en la sección española, sin firmar. La revista es de verdadero lujo y supongo que se leerá bastante en Italia. Si le interesa, le enviaré copia. Es divertido verse llamar “il Diego” o “il giovanissimo Altolaguirre”.¹⁵⁸

Marcori añade en la misma reseña un brevísimo párrafo dedicado a *La voz a ti debida* (1933), de Salinas, libro que recomienda al lector por ese tono íntimo y simbólico que, probablemente, el propio crítico italiano agradece en un poeta. En obsequio a las exigencias político-literarias de su editor, Marcori reseña luego otra obra, de un autor muy conocido en Italia “non perché si sian fatte traduzioni di opere sue” sino por sus contactos frecuentes con “i nostri ambienti culturali” y por sus colaboraciones en las revistas italianas, es decir, Ernesto Giménez Caballero, que acaba de publicar su volumen de ensayos *La nueva catolicidad. Teoría del fascismo en Europa: en España* (1933). En un magistral ejercicio de equilibrio y síntesis, Marcori escribe:

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 480.

¹⁵⁸ Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 114. Que se trata de una colaboración, no firmada, de Marcori lo afirma, en una nota, Diego Simini en el ya citado artículo “Tre ispanisti toscani minori: Amos Parducci, Pilade Mazzei e Angiolo Marcori (con una digressione)”, pp. 13-14.

[Nel suo libro] il Cavallero commenta, in uno stile concettoso, i problemi dell'Europa d'oggi e della Spagna in particolare, con quella vivace e dichiarata simpatia per l'Italia, che già appariva nei libri precedenti del direttore della *Gaceta Literaria: Circuito Imperial e Genio de España*.¹⁵⁹

Ejemplo de cómo un intelectual italiano de la época tenía que salvar las apariencias y medir cautelosamente las palabras, repartiendo su pensamiento entre lo dicho abiertamente y lo expresado entre líneas, Marcori califica significativamente como conceptuoso el estilo de Giménez Caballero, a la vez que oculta, bajo la fórmula de “quella vivace e dichiarata simpatia per l'Italia”, la cada vez más incondicional adhesión al fascismo que el escritor español ya había declarado a través de algunos de sus libros precedentes. En otras palabras: Marcori preanuncia al eventual lector que, por un lado, se encontrará frente a un libro oscuro y difícil de descifrar, y por otro, por si acaso decide comprometerse en la lectura, frente a un ensayo ulterior que “probablemente” ni siquiera añade algo nuevo a las ya expresadas convicciones religiosas y políticas de su autor¹⁶⁰.

Esta capacidad de moldear sus juicios, sin comprometer la sustancia del mensaje, le permite al joven crítico florentino ampliar e intensificar sus colaboraciones con las más importantes revistas literarias¹⁶¹ y algunas editoriales italianas, no solo en calidad de divulgador y comentarista de noticias literarias hispánicas (e iberoamericanas), sino también como traductor de narrativa y de poesía¹⁶².

¹⁵⁹ Angiolo Marcori, “Letteratura spagnola”, p. 480. Marcori había reseñado *Circuito Imperial* en 1930 (en la revista *Vigilie Letterarie*, marzo de 1930), y acababa de traducir “I turisti e la Spagna. La Spagna al di fuori della guerra”, de *Genio de España*, publicado en el cuaderno “España” de la revista *Quadrivio. Grande settimanale letterario illustrato*, el 18 de febrero de 1934.

¹⁶⁰ La lectura del ensayo de Gonzalo Álvarez Chillida, “Ernesto Giménez Caballero: unidad nacional y política de masas en un intelectual fascista”, *Historia y Política*, n. 24, Madrid, julio-diciembre 2010, pp. 265-291, confirma la suposición de redundante insistencia sobre los mismos temas por parte de Giménez Caballero. Véanse también los estudios de Mechthild Albert, “El saetazo de Roma”, en *Cultura italiana e spagnola a confronto: anni 1918-1939*, Titus Heydenreich (ed.), Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1992, y *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor, 2003.

¹⁶¹ Cfr. nota 95.

¹⁶² En el mismo 1934, Marcori publica *Luce domenicale*, de Ramón Pérez de Ayala (de quien ya había traducido *Bellarmino e Apollonio*, en 1931), y tres poemas de Miguel de Unamuno, «Bellezza» (de *Poesías*), «In un cimitero di un paese di Castiglia» (de *Andanzas y visiones*), «Aldebarán» (de *Rimas de dentro*), en la revista *L'Italia letteraria*, X, 17, Milano, 22 aprile 1934.

El año 1934 es fecundo de publicaciones también para otro intelectual italiano, el milanés Giacomo Prampolini (1898-1975). Hermano menor de Enrico, pintor y escultor futurista, Prampolini es ya, en ese momento, escritor, poeta, ensayista, además de estudioso de lenguas y literaturas antiguas y modernas. Conocedor de decenas de idiomas extranjeros (antiguos y modernos), lector incansable, es el encargado de redactar la monumental *Storia universale della letteratura*¹⁶³, de la que justo en 1934 salen los primeros dos volúmenes, y cuya primera edición Prampolini completa cuatro años después, incluyendo, por supuesto, amplios capítulos dedicados a las literaturas ibéricas e hispano-americanas. Su hispanofilia, que ejercitaba, como se ha señalado más arriba, ya desde comienzos de los años 20 en calidad de colaborador de las revistas *Il Convegno* y *La Fiera Letteraria*, lo lleva a ser editor de la que va a ser la primera antología de poesía contemporánea (pero no solo) española publicada en Italia: *Cosecha. Antología de la lírica castellana*¹⁶⁴. Quien le confía la compilación del libro al amigo hispanófilo Prampolini, es otro pionero de la industria editorial italiana, Giovanni Scheiwiller¹⁶⁵, cuyos intereses artísticos y literarios, de alcance europeísta, se plasmaban en publicaciones monográficas ya desde 1927. Se trata de ediciones privadas, no venales, y por eso limitadas en el número de ejemplares. De *Cosecha* se imprimieron tan solo 200 (numerados) y es quizá esta, junto a la probable semi-clandestinidad en la que pudo circular, una de las razones del olvido en el cual cae la antología a los pocos años de su publicación, dado que ni el propio Giovanni Maria Bertini, en su *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*¹⁶⁶, publicado en 1941, menciona el título bajo el cual, por primera vez en Italia, se encuentran reunidos setenta y ocho poemas inéditos de dieciocho poetas

¹⁶³ Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, edición en 5 volúmenes, Torino, U.T.E.T., 1934-1938. Primera traducción al español: *Historia universal de la literatura*, edición de José Pijoán, traducción de Dante Ponzanelli y Julio Jiménez Rueda, Buenos Aires, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1940-41.

¹⁶⁴ Giacomo Prampolini, *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Milán [sic], Juan Scheiwiller [sic], 1934. Comprende cuatro secciones, de las que la cuarta, dedicada a los poetas contemporáneos, es la más notable. Las tres primeras proponen selecciones de obras medievales anónimas que el autor titula “Romancero”, “Cancionero”, “Cantares”. De la publicación de Prampolini se efectuará un análisis detallado más adelante, en el capítulo específicamente dedicado a las seis antologías de poesía española que se publican en Italia entre 1934 y 1963.

¹⁶⁵ Giovanni Scheiwiller (1889-1965), editor, crítico de arte, librero, era, desde el año 1930, Administrador General de la editorial Hoepli. Fundará All’insegna del Pesce d’Oro en 1936, una de las editoriales italianas, como es sabido, más sensibles y activas con respecto a los estímulos poéticos procedentes de la España contemporánea. En su catálogo (cfr. el repertorio bibliográfico en apéndice) se encuentran los nombres de Alberti, Salinas, Guillén, García Lorca, Machado, Jiménez, Villanova, Diego, Aleixandre, Alonso.

¹⁶⁶ *Ob. cit.*.

contemporáneos españoles. Si se puede considerar tanta riqueza seguramente como un mérito de la antología de Prampolini, sobre todo en una Italia que está implicada, también por lo que concierne a la poesía española, en una cada día más desastrosa década de guerra cultural entre intelectuales derechistas y los que no apoyan al régimen, asimismo toda esta abundancia, reunida sin traducir y sin el soporte de ninguna premisa explicativa, representa, desde un punto de vista puramente académico y actual, un obstáculo más para la eficaz divulgación del efervescente panorama poético español.

Cosecha, en efecto, propone a un lector italiano todavía no muy experimentado (y, nótese, suficientemente culto como para poder leer y comprender poemas escritos en español) un conjunto de poetas tan distintos entre sí como los siguientes: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Rogelio Buendía, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, José María Luelmo, Rafael Laffón. Un dato importante que cabe subrayar enseguida es la ascendencia directa sobre *Cosecha* de la primera antología de Gerardo Diego, de la que Prampolini recoge casi todos los autores y más de la mitad de los textos, como se evidenciará en otro capítulo de este trabajo a través del cotejo de los índices de los dos volúmenes.

Dejando, pues, para otro lugar de este estudio la necesaria profundización en los aspectos de contenido y formales que caracterizan a la antología editada por Prampolini, es por otra parte un hecho que su florilegio no pasa del todo inadvertido. En noviembre de 1935 Angiolo Marcori publica en *Pan* un artículo enteramente dedicado a las numerosas antologías de poesía española (e hispanoamericana) que van publicándose en esos años, una reseña en la cual encuentran espacio también algunas premisas teóricas:

[Le antologie] possono essere di tre specie: prime vengono, e non è detto che siano le meno significative, quelle che rappresentano il punto di vista personale del raccoglitore, scelte *sibi et paucis amicis* che vogliono affermare una posizione critica individuale; in secondo luogo quelle che raccolgono le voci fedeli ad una determinata posizione critica; ultime, ma certo le più importanti come mezzo di studio e come possibilità di diffusione, le antologie-*summae*, che tendono al

bilancio completo e oggettivo di un lungo periodo di poesia e accolgono tutte le voci che, poco o molto, abbiano significato qualcosa.¹⁶⁷

Eco probablemente involuntario del debate suscitado en España justo por la selección de Gerardo Diego¹⁶⁸, las todavía compartibles consideraciones previas del estudioso florentino sirven de introducción para comentar la vivacidad de un panorama editorial en el cual se refleja la época de gran vigor creativo que atraviesa la lírica en lengua castellana:

Se si deve dar retta all'attività degli editori la poesia spagnola attraversa un momento di grande interesse. [...] Sino a qualche anno fa non si avevano che poche antologie, e poco diffuse, di poesia spagnola; invece le molte comparse in questi ultimi tempi testimoniano un'attenzione per la poesia, tale che non trova riscontro che nelle *florestas* classiche.¹⁶⁹

Marcori, pues, reseña las compilaciones antológicas recién publicadas, citando primero las dedicadas a la poesía del siglo anterior (*Las cien mejores poesías del siglo XIX*, por N. Alonso Cortés, Valladolid, 1934; *Antología de la poesía romántica española*, por M. Altolaguirre, Madrid, 1933) y luego las que se ocupan de los contemporáneos (*Antología de poetas españoles contemporáneos*, por José M. Souvirón, Santiago de Chile, 1934; *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, por Mathilde Pomès, Paris-Bruxelles, 1934) sin olvidar de informar acerca de la publicación de la nueva edición de la antología de Diego, que juzga menos de “tendencia” que la primera y, sobre todo, más rica y adecuada a una larga difusión. Antes de reseñar la *Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1882-1932*, de Federico De Onís (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934), a la que dedica la restante parte del artículo y que, entre las mencionadas, considera la más de referencia como instrumento de estudio, Marcori señala que:

¹⁶⁷ Angiolo Marcori, “Letteratura spagnola”, *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, Anno III, Volume Sesto, Milano, Rizzoli, novembre 1935, p. 399.

¹⁶⁸ Para más detalles sobre las vivas polémicas en torno a los criterios de selección adoptados por Diego remito a la lectura del ya citado *Historia y recepción de la antología poética de Gerardo Diego*, de Gabriele Morelli, de “1932: La recepción”, Introducción a *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, (Madrid, Taurus, 1991, pp. 42-49), de Andrés Soria Olmedo, y de Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, ed. de José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007.

¹⁶⁹ Angiolo Marcori, “Letteratura spagnola”, p. 399.

Non è mancata neppure l'antologia personale per criterio e mezzi ed è, cosa assai gradita per noi, italiana. L'ha pubblicata Giovanni Scheiwiller in un'edizione fuori commercio che è riuscita, anche tipograficamente, una lodevole cosa; e ne ha affidato la redazione a Giacomo Prampolini [...]¹⁷⁰

Una igual opinión favorable merece la antología de Prampolini en una reseña, siempre de 1935, firmada por José Gavira y publicada por el Ayuntamiento de Madrid en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, dirigida por Manuel Machado¹⁷¹. Escribe Gavira:

El Sr. Giacomo Prampolini, de quien, dicho sea en verdad, ninguna obra anterior sobre hispanismo conocemos, ha publicado un pulcro tomito, clara y primorosamente impreso, titulado *Cosecha*, y dedicado a una corta antología de la lírica castellana. [...] el valor de esta antología radica indudablemente en la selección de obras de diez y ocho poetas españoles modernos. [...] La presente antología carece de notas, comentarios o apreciaciones críticas; quiere ser solamente, y lo ha conseguido, un bello libro de poesías.¹⁷²

Sin embargo, a pesar de los elogios de Marcori y de Gavira, de la antología de Prampolini se pierden las huellas bibliográficas por mucho tiempo¹⁷³ y, según consta al menos a quien escribe, ya nada se sabrá ni de él como antólogo-hispanófilo ni de su compilación hasta 1993, es decir, hasta cuando Gabriele Morelli vuelve a citar el nombre del literato milanés en su artículo “Recepción de la Antología *Poesía española* de Gerardo Diego en España (y en Italia)”¹⁷⁴, y después, en 1997, en su más amplia monografía dedicada al mismo tema¹⁷⁵.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 399.

¹⁷¹ José Gavira, “Prampolini, Giacomo, *Cosecha*”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid, XII, 45, enero 1935, pp. 118-119.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 118-119.

¹⁷³ En ningún repertorio (o boletín o cuaderno) bibliográfico publicado en Italia después del de Bertini aparece referencia alguna a *Cosecha*.

¹⁷⁴ El artículo forma parte de *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, ed. de J. L. Bernal, Actas del Congreso Internacional “Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia hispánica”, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 67-95 (94).

¹⁷⁵ En particular, además de en la ya citada monografía *Historia y recepción...*, Morelli hace referencia a la antología de Prampolini también en el artículo “L'Antología di Gerardo Diego e l'ermetismo italiano”, en *Gli spagnoli e l'Italia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 147-149. Está fechada en noviembre de 2014 la edición facsímil (100 ejemplares

Es muy evidente, de todas formas, la filiación (pero no desde el punto de vista metodológico) de *Cosecha* con la antología de Gerardo Diego, un elemento más que añade otro nombre italiano a la breve, pero ya significativa, lista de lectores del florilegio del santanderino, entre quienes está, es el momento de recordarlo, el Eugenio Montale animador de la tertulia florentina del Caffè Le Giubbe Rosse, a la que pronto acudirán Carlo Bo, Oreste Macrì y otros poetas y literatos, exponentes del grupo de la tercera generación hermética, procedentes del Caffè San Marco.

“LA POESIA SPAGNUOLA CONTEMPORANEA”, DE ANGIOLO MARCORI

Los años 1936 y 1937, como es fácilmente imaginable, se caracterizan por la acentuada escasez de contribuciones crítico-literarias que distingue los años precedentes, escasez a la que se contraponen la inmediata publicación de numerosos textos dedicados al tema de la Guerra Civil española y, sobre todo, la gran abundancia de artículos que exaltan la intervención del fascismo italiano en el conflicto ibérico¹⁷⁶, como se desprende de la consulta de los repertorios bibliográficos relativos a este específico asunto¹⁷⁷.

Si se exceptúa la voz “Spagna: Letteratura contemporanea” que aparece en 1936, en el volumen XXXII de la *Enciclopedia Treccani*, y que contiene un párrafo dedicado a Federico García Lorca escrito, probablemente, por Mario Casella¹⁷⁸, en Italia solo Angiolo Marcori sigue publicando artículos sobre la poesía española contemporánea.

numerados, con la introducción del propio Gabriele Morelli) de la prampoliniana *Cosecha* (Sevilla, Renacimiento-Ulises).

¹⁷⁶ Cito solo algunos títulos de las publicaciones a las que nos referimos genéricamente: Marco Alessi, *La Spagna dalla monarchia al governo di Franco*, Milano, ISPI, 1937; Carlo Boselli, *Spagna in fiamme*, Milano, Rizzoli, 1937; Mario Puccini, *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio*, Milano, Coschina, 1938; Nello Quilici, *Spagna*, Istituto nazionale di cultura fascista, Roma 1938; F. Federici, «Il nazionalismo spagnolo. Genesi, essenza, mito», *Rassegna Politica Internazionale*, 1939, pp. 539-555; Lamberti Sorrentino, *Questa Spagna. Avventura di una coscienza*, Roma, Edizioni Roma, 1939, colección de artículos del corresponsal del diario turinés *La Gazzetta del popolo* en Bilbao y Santander.

¹⁷⁷ Véanse, al respecto: Ubaldo Bardi, *La guerra civile di Spagna. Saggio per una bibliografia italiana*, Urbino, Argalia, 1974; Nanda Torcellan, *Gli italiani in Spagna. Bibliografia della guerra civile spagnola*, Milano, Fondazione Feltrinelli-Franco Angeli, 1988; Luciano Casali, Luigi Paselli, “Un aggiornamento alla bibliografia sulla guerra civile spagnola in Italia”, *Spagna contemporanea*, 10, 1996, pp. 183-208.

¹⁷⁸ “Spagna: Letteratura contemporanea: García Lorca”, vol. XXXII (Sod-Suo), Milano, Treccani, 1936, pp. 270-271. Franco Meregalli escribe en *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, (cap. “La letteratura spagnola in Italia nel XX secolo”, p. 72): “Gli articoli principali di essa riguardanti la letteratura spagnola si devono a Mario Casella e al suo discepolo Salvatore Battaglia”. Ubaldo Bardi, en cambio, atribuye el artículo a Giovanni Gentile, director de la publicación, en “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, p. 91.

En el número de febrero de 1937 de la revista *La Nuova Italia*, el antiguo discípulo de Mario Casella presenta un perfil crítico sobre Unamuno (que se comentará más adelante) escrito con ocasión de su reciente fallecimiento; y, en abril del mismo año, en el número 2 de la recién fundada revista hermética *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*¹⁷⁹, publica el que va a ser, como años después recordarán Macrì y Meregalli, su artículo más conspicuo (e influyente) sobre la lírica ibérica de las últimas cuatro décadas, titulado, igual que el de Levi de 1932, “La poesia spagnuola contemporanea”¹⁸⁰.

Puerta de entrada al hispanismo moderno italiano, el panorama crítico que Marcori traza va desde el análisis del impulso modernista de Rubén Darío hasta la voz cambiante del polifacético Rafael Alberti, pasando por los retratos estéticos de los consagrados Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez y por los más sintéticos perfiles dedicados a los jóvenes Lorca, Guillén, Salinas, Alonso, Diego y el ya citado Alberti. Marcori añade en nota las coordenadas biográficas de cada poeta y finaliza el artículo facilitando al lector, además, una bibliografía que, aunque el autor define como “mínima”, representa lo más completo sobre la poesía contemporánea española nunca publicado antes en Italia.

El artículo de Marcori se funda, en efecto, en la consulta de algunas decenas de textos entre los que destacan las antologías a las que ya se refería el propio autor en su reseña de 1935 (Montesinos, Diego, De Onís, Pomès, nombres a los que añade el de Jean Cassou), numerosos estudios críticos de autores españoles como Dámaso Alonso (*Góngora y la literatura contemporánea*, Santander, 1932), Rafael Cansinos Assens (*La nueva literatura*, Madrid, 1917-1927, y *Poetas y prosistas del novecientos*, Madrid, 1919), Ángel Valbuena Prat (*La poesía española contemporánea*, Madrid, 1930) y extranjeros como Aubrey F. G. Bell (*Contemporary spanish literature*, New York, 1925), Hellmuth Petriconi (*Die Spanische Literatur del Gegenwart seit 1870*, Wiesbaden, 1926), Lucien-Paul Thomas (en *Poètes espagnols d’aujourd’hui*, de M. Pomès, Bruxelles, 1934) y una significativa serie de monografías dedicadas a cada uno

¹⁷⁹ Se trata de una de las revistas más importantes en el panorama italiano de esos años. Nace en 1937, cuando la revista *Frontespizio*, en la que colaboraba todo el grupo hermético florentino, se desplaza hacia las posiciones del régimen fascista.

¹⁸⁰ Angiolo Marcori, “La poesia spagnuola contemporanea”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, I, 2, aprile 1937, pp. 124-138. También en: Angiolo Marcori, *Studi di letterature straniere: la poesia spagnola contemporanea*, Firenze, Parenti, 1937.

de los poetas considerados. Junto, por supuesto, a las obras de estos publicadas hasta la fecha.

Aparte de la concordancia de título y de cierta coincidencia en el juicio sobre la personalidad poética de Antonio Machado¹⁸¹, el panorama de Marcori se caracteriza por una línea interpretativa más bien distinta de la escogida por Levi en su artículo de 1928 (y republicado en 1932). El estudioso florentino se vale, a diferencia de su predecesor, de las categorías críticas que el hispanismo internacional utiliza ya desde hace años (Modernismo, Generación del 98, Ultraísmo, Surrealismo), y se aleja de una vez de clasificaciones demasiado rígidas a menudo atribuidas a Machado y Jiménez, en razón de las atmósferas inicialmente modernistas reconocibles en la poética de ambos, ampliando los contornos de la investigación realizada por Levi:

[...] Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, male si costringono nei limiti cronologici e spaziali di quella tendenza. [...] Il Machado vi si trova con caratteristiche tali da distinguerlo più che avvicinarlo agli altri modernisti, e quanto al Jiménez egli chiude il modernismo piuttosto che esservi compreso e costituisce, per la sua poesia più recente, il tratto d'unione con le scuole poetiche che sorgono dopo la grande guerra.¹⁸²

Marcori subraya también su desconfianza de lo que él llama “chiesuole” (iglesitas) literarias,

[...] non solo puntualizzate come *tendenze* ma anche *geograficamente* localizzate, per cui si parla da essi di una poesia andalusa il cui tono distintivo sarebbe un'accorata musicalità espressiva, di una poesia del nord caratterizzata da un'espressione fortemente scandita e di una poesia di Castiglia che starebbe a esprimere una tendenza intermedia, di una lirica cioè saldamente strutturata ma non insensibile alla fascinazione melodica [...].¹⁸³

¹⁸¹ El artículo de Levi sobre Machado (“La poesía de Antonio Machado”, en *Motivos Hispánicos*, *ob. cit.*), forma parte de la “bibliografía mínima” y es, entre los citados por Marcori, el único de un autor italiano.

¹⁸² Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 127.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 128. Las cursivas son mías. Confróntese la importancia atribuida al elemento geográfico por Levi, quien lo asume, probablemente, de algunas consideraciones expresadas en su estudio por Valbuena Prat (*ob. cit.*, 1930).

Excluye de su análisis a Unamuno (a quien quiere dedicarle un estudio específico que, sin embargo, no tendrá el tiempo de escribir) porque:

La sua lirica, greve di ideologia e ben lontana per origine ritmo espressione dalla poesia contemporanea si astraе totalmente da quella che è stata la successione della lirica spagnola da Darío a Guillén.¹⁸⁴

Sentadas estas premisas, Marcori inicia su recorrido dibujando un perfil de Machado que, en parte, parece apoyarse sobre el precedente estudio de Levi, pero en el cual, por otro lado, no deja de unir el amor machadiano a Castilla con el dato de que, generalmente, se atribuye esta fascinación hacia el paisaje castellano a los “uomini della generazione del ‘98”. La obra de Machado, mejor que la de otros exponentes noventayochescos, exalta el sentido poético de esta categoría “generica e naturalistica”: su lírica, dice Marcori, “sobria di linee e densa di emozione, tenuta su di una musicalità sorda e grave”, disuelve el modernismo rubendariano en una expresión “pacata e lenta” que, aunque se sitúa en el umbral de una “frase discorsiva e di una sensibilità quasi comune”, siempre se mantiene en el “terreno della poesia”.

El tono machadiano que a Marcori más le agrada corresponde al canto intenso y desolado que, sin embargo, contiene en sí su consolación, mientras que:

Al di là di quel momento vi è non solo il pericolo di eccheggiare con sensibilità più esterna motivi più distesi e complessi, ma anche la tendenza a inserire nella lirica la riflessione logica e la confessione. Ad esempio in *Elogios* e nei *Proverbios y cantares*, il Machado riprende echi letterari, nella prima raccolta, e popolari, nella seconda, ma resta in un clima artisticamente immaturo. Mentre nel suo tono più proprio le reminiscenze letterarie vengono assorbite e annullate. Come in «Hastío» [...] [e in] «Sol de invierno» [...].¹⁸⁵

Marcori, en su análisis de la obra del poeta sevillano, saca a la luz fragmentos poéticos que remiten a Verlaine, y otros que recuerdan a Rubén Darío (de «Retrato»), a Unamuno (los sonetos) y a Jiménez (“in quella parte che mi pare meno intima”), o que trazan el camino hacia una forma de expresión emotivamente más abierta, como es la de

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 129-130.

García Lorca¹⁸⁶. El párrafo dedicado a Machado concluye, en fin, con un tributo a la altura y a la unicidad que distingue su figura poética de la de todos sus contemporáneos:

Ma in via generale altri nomi potremmo fare, non solo di poeti ma anche di prosatori; di scrittori, cioè, della generazione del '98, autori o partecipi di una Castiglia essenziale e lirica (Azorín, Pérez de Ayala). Non ne viene però diminuita la figura del Machado come poeta di intima religiosità e di equilibrio psicologico e lirico duramente conquistato.¹⁸⁷

De Juan Ramón Jiménez le interesa a Marcori mostrar al lector el proceso constantemente evolutivo que caracteriza su labor poética. Fijando, por ejemplo, la fecha de composición de *Diario de un poeta recién casado* como momento de disolución del ámbito modernista en el cual, hasta ese momento, el poeta de Moguer concebía sus versos. Marcori precisa que se trata de un modernismo al que Jiménez aporta “una nota di consapevole distinzione e una finezza espressiva” que faltaban en Rubén Darío y, en cierta medida, en otro poeta que en algunos aspectos prelude al modernismo, es decir, G. A. Bécquer¹⁸⁸. En particular:

[Jiménez] isola la nota più intima del modernismo, la sensibilità esaltata dell'anima in una natura che corrisponde ai suoi palpiti e alle sue voci, e vi insiste con una squisitezza che è insieme formale e interiore, cogliendo i moti più profondi e celati. I titoli stessi delle sue raccolte liriche *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904), *La soledad sonora* (1908), *Poemas mágicos y dolientes* (1909), *El silencio de oro* (1911-1913), pur sembrando ripetere le occasioni della lirica rubendariana, attestano questa maggiore concentrazione sentimentale che si traduce in una musicalità diffusa d'accento romantico ma quale poteva aversi dopo l'esperienza simbolista.¹⁸⁹

Con respecto a Darío, además, el verso de Jiménez se vuelve más “necesario e immateriale” y el mundo exterior aparece como “annullato e non vi è altra realtà che quella lirica”. La compleja sonoridad de aquel evoluciona transformándose, en los

¹⁸⁶ En este caso, cita los versos “¡Oh luna de abril, serena / que empuja las nubes blancas!”, del poema «Iris de la noche» (*Nuevas canciones*, 1917-1930).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁸ Marcori se había licenciado con una tesis sobre el poeta sevillano en 1929.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 131.

poemas de Jiménez, en íntima y delicada atmósfera musical, consciente de su “preziosa caducità”. Junto al elemento musical, de cuyo progresivo perfeccionamiento tanto desde el punto de vista formal como del de la expresión anímica da ejemplos concretos ¹⁹⁰, el análisis de Marcori enfoca otra importante característica que enriquece el recorrido evolutivo de la poética juanramoniana:

Un’evasione da questo chiuso impressionismo musicale paiono indicarla le *Baladas de primavera* (1907), dove l’elemento popolaresco (che ritroveremo in un Lorca e in un Alberti: l’elemento così detto popolare è nella poesia spagnola qualcosa che non può esser trascurato) introduce degli slanci sentimentali.¹⁹¹

Así que, frente al retrato anterior trazado por Levi, moldeado sobre una única vertiente de lectura, y sin tener en cuenta la segunda fase poética de Jiménez, emerge una imagen menos parcial de la poesía de Juan Ramón, donde la supuesta “inquietud hacia lo ignoto” (que es “el signo de la vida”) de la que hablaba el crítico mantuano, deja espacio, en el artículo de Marcori, a una mejor definida búsqueda de la esencialidad. Una búsqueda que nada tiene de realmente ignoto, dado que la expresión ágil y concisa a través de la cual Jiménez transforma en poemas sus inefables realidades interiores es resultado de un largo, fatigoso y bien consciente proceso de depuración. Tal y como afirma el mismo poeta, y es Marcori quien transcribe la frase subrayándola con la cursiva, al comienzo de su *Diario*: “Ni más nuevo al ir ni más lejos; *más hondo: la depuración constante de lo mismo*”. En lugar de la tendencia hacia lo “ignoto” de la que habla Levi, Marcori incide en la expresión que busca lo “hondo” y, por ende, la “fissità formale” (y no la inquietud). Delineados estos postulados, Marcori resume su visión crítica y, a la vez que abre el posterior campo de estudio, finaliza su análisis con extraordinaria concisión:

Germinalmente tale nuda fissità rappresentativa, come tendenza a una espressione eterna, era già nella sensibilità e nella preparazione del Jiménez.

Dissolto il modernismo, se ne isola una nota, la musica intima. Ma la musica stessa alla lunga deve sembrare troppo impuramente emotiva. Per questa via si giunge alla sola immagine, come simbolo di realtà sovrasensibile. [...]

¹⁹⁰ Marcori cita fragmentos de «Anunciación», «Canción de invierno», «Quinta cuerda».

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 132.

Qui è il punto di contatto con la nuova poesia che ha tendenze nettamente trascendentali.¹⁹²

Luego, y no por casualidad, el análisis de Marcori sobre la nueva poesía y su resonancia “notevolissima in Spagna e altrove” se abre con la misma duda que De Onís había formulado, en la “Introducción” a su antología¹⁹³, sobre el ultraísmo y las otras nuevas tendencias poéticas. Perplejidad que Marcori asume como presupuesto de su exposición:

Intorno a questa nuova poesia spagnola [...], qualcuno [De Onís, n.d.r.] ha posto la domanda se essa sia inizio o fine di un'età poetica; e, poiché certe preoccupazioni formali richiamano il culteranesimo del secolo XVI, tende a pensare che essa sia il frutto prezioso e decadente di una successione poetica non lontana dall'esaurirsi in se stessa.¹⁹⁴

Pero mientras De Onís, en su introducción, habla de “derivaciones ultramodernistas”¹⁹⁵, que llevan también nombres específicos como sobrerrealismo, imaginismo, expresionismo, creacionismo, poesía pura (“y otros cuya exposición histórica puede encontrarse en la obra del crítico español de esa literatura, Guillermo De Torre”), Marcori, en cambio, revela (y reitera) su propensión a sintetizar todos los “ismos” (y la poesía pura) con el marbete “equivalente” y omnicompreensivo de surrealismo:

¹⁹² *Ibid.*, p. 133. Marcori, en este párrafo, cita como ejemplo algunos versos de «Mujer desnuda».

¹⁹³ Federico De Onís, “Introducción”, en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. XIII-XXIV. Vale la pena recordar aquí que Marcori considera la antología de De Onís como su antología académica de referencia.

¹⁹⁴ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 133.

¹⁹⁵ Nótese que De Onís, en el índice de su antología, instituye la categoría del “Ultramodernismo 1914-1932” (cap. VI), subdividiéndola en dos periodos así denominados: “1- Transición del Modernismo al Ultraísmo”, de la que forman parte los españoles José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, Francisco Vighi, León Felipe, Ramón de Basterra y Fernando Villalón; y “2 - Ultraísmo”, en la que incluye a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti, (Federico De Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961, p. X). La arbitrariedad de De Onís en la composición de estas categorías suscitó las objeciones de Pedro Henríquez Ureña y, sobre todo, de Guillermo De Torre, quien expresará reservas de índole “clasificatoria y nominativa”, como recuerda en su artículo Alfonso García Morales, “Federico De Onís y el concepto de Modernismo. Una revisión”, *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184-185, julio-diciembre 1998, pp. 485-506 (501-502).

In verità non è facile, giunta che sia questa poesia a porsi su un piano surrealista, prevedere quali possano essere, restando immutata la direzione, i suoi svolgimenti; anzi se ne possa in ogni modo avere. [...]

Le nuove tendenze [...] furono, in modo assai stretto, sensibili ai movimenti poetici che avevano il loro centro a Parigi; presero il nome di *ultraismo* equivalente a quelli di surrealismo ed espressionismo diffusi altrove. [...]

La definizione di questa poesia appare possibile più per atteggiamenti di negazione che per predicati positivi: essa è detta la poesia senza idee, senza sentimento, indipendente dalla realtà. Sono familiari alla nuova poesia i concetti di superamento, disumanizzazione, evasione. [...] Nota particolare di questa lirica: quella tendenza trascendentale cui accennavamo di sopra.¹⁹⁶

En efecto, ya en su artículo de 1935 dedicado a las antologías poéticas, publicado en la revista *Pan*, Marcori reunía bajo la categoría de surrealismo todos los movimientos de la joven poesía española, aunque el crítico florentino, sin preocuparse de sustentar su hipótesis con ninguna formulación teórica al respecto, dejaba en suspenso, y por ende caracterizado por una arriesgada aproximación, su discurso:

L'antologia-*summa* [...] ce la dà [...] Federico De Onís [...]: mezzo secolo di poesia dai primi tentativi modernisti all'ultraismo, col quale nome, allargandone il significato storicamente più ristretto, egli comprende la giovane poesia spagnola che si afferma sotto il segno del surrealismo.¹⁹⁷

No es posible remontarse, por falta de referencias concretas al respecto¹⁹⁸, al origen de la generalización en la que se basan las afirmaciones de Marcori. De Onís se apoya sobre otro tipo de denominación (en parte preexistente), especificando, como ya hemos señalado más arriba, que cuando habla de “Ultramodernismo” y “Ultraísmo” piensa en un conjunto de trayectorias poéticas bien distintas entre sí, y que se sirve de estas categorías para superar la dificultad de sistematizar tanta diversidad con fines antológicos:

¹⁹⁶ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, pp. 133-134.

¹⁹⁷ Angiolo Marcori, “Letteratura Spagnola”, p. 399.

¹⁹⁸ Me refiero al hecho de que no conocemos otros escritos de Marcori sobre este tema, ni se puede deducir influencia alguna en este sentido por parte de los antólogos y críticos de quienes reseña, cita (y conoce) las obras. La lectura de los textos de Fernández Montesinos, Diego, Pomès, Cassou, Valbuena Prat, por supuesto, no pudo facilitarle a Marcori ningún soporte teórico para la generalización en clave surrealista de la poesía joven española.

Para los fines de esta antología, cuyo objeto primordial es recoger y ordenar la poesía de la época modernista, nos basta con justificar, en la duda, la inclusión en ella de las derivaciones que llamamos ultramodernistas como su cierre y terminación, sin negar la posibilidad de que algunas de éstas se encuentren ya en los principios de otra época. [...] Como alguien ha dicho, lo único que ha quedado del ultraísmo es el nombre. Por eso nos ha parecido bien rehabilitarlo para designar con él a los poetas de nuestra última sección, aunque la mayoría de ellos no formaron parte del grupo a que primeramente se aplicó.¹⁹⁹

Es posible, quizás, tratar de explicar las afirmaciones de Marcori formulando la hipótesis de que el crítico italiano razone de manera parecida a la de De Onís, pero sustituyendo la denominación de “ultraísmo” por la categoría de “surrealismo”, y utilizando el término no para definir una precisa corriente poética, sino más bien como una especie de contenedor, dentro del cual juntar, simplificando con fines de supuesta divulgación, toda la poesía “contemporánea” que se produce en España desde las primeras experiencias vanguardistas hasta los años 30. Pero esta conjetura, sin embargo, no es demostrable de ninguna manera y la sugerimos adscribiéndola al campo de las puras suposiciones.

Otro elemento evidente, en esta parte final de su panorama crítico, es la constante cautela que Marcori guarda con respecto a lo que él define como surrealismo, es decir, los movimientos de vanguardia españoles, una constelación cuyos planetas, en 1937, o han perdido desde hace tiempo su órbita inicial o van desintegrándose, más o menos definitivamente, a causa de la “larga ocultación crítica” (como afirma De Torre) y del estallido de la Guerra Civil. Por un lado, en este sentido, hay que considerar que las opiniones personales del crítico florentino, receloso con respecto a las “modas” literarias, se enmarcan en la capacidad de recepción tradicionalmente escasa, en Italia, hacia los movimientos vanguardistas no autóctonos; y, por otro, hay que tener en cuenta el obstáculo representado por el contexto histórico y cultural, es decir, el hecho de que es exactamente en esos años cuando el régimen fascista, además de apoyar a Franco,

¹⁹⁹ Federico De Onís, “Introducción”, *ob. cit.*, pp. XX-XXI.

ejerce su máximo autoritarismo en cualquier campo de la producción cultural italiana²⁰⁰. Sin olvidar que desde hace años, y es el caso de los surrealistas franceses, los seguidores del movimiento se han afiliado a la III Internacional Comunista y, en ese preciso momento, se han movilizadado en contra de la sublevación franquista.

Marcori, pues, prosigue en su análisis literario facilitando al lector una explicación del surgimiento de las nuevas corrientes poéticas, pero llegando a hablar, ampliando así su equivocación inicial, de surrealismo y de poesía pura como de una “nuova tendenza”, al parecer unitaria, procedente desde el interior del ámbito literario español:

Il surrealismo e il tendere all'assoluto poetico non sono contenuti da una grande tradizione ottocentesca, né era possibile dato lo scarso rilievo dell'800 spagnolo, ma si ricollegano piuttosto, assai pericolosamente, all'opera e all'esperienza di Góngora.

Lorca, Guillén, Salinas, Alonso, Diego, Alberti rappresentano la nuova tendenza. Con esuberanza di motivi il primo; con più aderenza gli altri.²⁰¹

Aparte de la ulterior inexactitud en la que Marcori incurre, y que, como se leerá en la cita siguiente, le conduce a afirmar erróneamente que incluso la técnica poética del García Lorca de *Canciones* y del *Romancero gitano* es decididamente surrealista, hay que interpretar este “assai pericolosamente”, no como un juicio somera y definitivamente negativo sobre la más o menos evidente influencia del poeta cordobés en los versos de los poetas citados²⁰², sino como una especie de límite poético-expresivo que la sensibilidad crítica de Marcori instituye como frontera estética, más allá de la cual la poesía cae en la trampa del excesivo refinamiento formal, perdiendo, junto al apego a la realidad, su inmediatez comunicativa.

No es el caso de García Lorca, porque él:

²⁰⁰ Véanse, a este propósito, los mandatos que el Minculpop (Ministero della Cultura Popolare) dirigía a la prensa en esos años. Algún ejemplo: “18 giugno 1936: Per la morte di Gorkij nessun articolo, nessun commento, nessun cenno biografico. Pubblicare la notizia senza alcun rilievo”; “26 dicembre 1936: Non interessarsi mai di Einstein”; “13 giugno 1939: Continuare a ignorare la Francia. Non interessarsi di quanto scrivono e fanno in Francia”. Fuente: sitio web Europa-Antenati, *La storia della letteratura europea online*, “Area italiana: gli anni 30”, consultable en línea: http://www.girodivite.it/antenati/xx2sec/9b_30ita.htm (31/5/2013).

²⁰¹ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 134.

²⁰² Se trata, con la excepción de Alonso, de los mismos poetas que De Onís, en su antología, incluye en la categoría del Ultraísmo.

[...] crea una poesía de inspiración popular, de un colorismo acceso de cornice fiabesca e misteriosa, ma tutt'altro che scevra di particolari vigorosamente realistici. [...]

Il tradizionale verso dei *romances* si è fatto pieno di bravura e d'impeto, fiorito di immagini, liricamente fresco. [...]

Il Lorca vi esprime il senso di una vita ricondotta alle sue passioni elementari, sia che resti in un ambiente gitanesco variato da amori ardenti e sorpreso da vendette sanguinose, sia che riprenda scene di annunciazione (*San Gabriel*) o umanissime fantasie monacali (*La monja gitana*), sia che ricordi brani agiografici (*Martirio de Santa Olalla*) o biblici (*Thamar y Amnón*). La tecnica è decisamente surrealista.²⁰³

La mezcla perfecta de contenido y forma asegura a la poesía neopopular de García Lorca, afirma finalmente Marcori, “un particolare rilievo entro la lirica dei *neóteroi*”. Ningún comentario añade, en cambio, el crítico florentino a la información biográfica relativa a la reciente muerte del poeta. Pero, volviendo a recordar lo que dice Meregalli a este propósito, “comprendemos perfectamente que no se trata de indiferencia”²⁰⁴.

Más severo es el juicio de Marcori sobre Jorge Guillén, de quien transcribe, en nota, la reflexión lírica elaborada por el propio poeta en su “Carta a Fernando Vela”²⁰⁵, es decir, la famosa ecuación “poesía pura es igual a simple”. Marcori ve en la poesía de Guillén el resultado “più squisito” de la nueva lírica española, dándole al calificativo el significado no tanto de excelente sino de refinado, por ser algo sometido a un intenso proceso de purificación. Marcori, en efecto, glosa el término “squisito” dibujando una primera descripción de la poesía guilleniana, que considera:

[...] il frutto di una cultura tutta tesa in profondo e messa a profitto della creazione poetica, dove niente è concesso all'istinto ma dove domina una razionalità sottile che mira all'essenziale poetico e riduce la visione a linee limpide e basilari.²⁰⁶

²⁰³ *Ibid.*, pp. 134-135. Aquí Marcori cita fragmentos de «Canción del jinete», de «La casada infiel» y de «Romance de la luna, luna».

²⁰⁴ Franco Meregalli, “1868-1936”, *ob. cit.*, p. 104.

²⁰⁵ Marcori cita varios fragmentos de la carta de Guillén, extrayéndolos de “Poética”, la autoexposición guilleniana incluida en la primera antología de Gerardo Diego.

²⁰⁶ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 135.

Pero, en el momento de expresar su opinión crítica, y recordando las afirmaciones de Guillén relativas a esa identidad entre la poesía simple y la poesía pura “(ma non troppo)” que el poeta persigue, escribe que:

[...] nessuna lirica ci sembra, quanto questa, tecnicamente, il perfetto e prezioso precipitato di una ricerca della poesia pura che si è andata via via affinando e sublimando. Góngora, Mallarmé e Valéry hanno le loro responsabilità in questo processo di depurazione stilistica e tecnica.²⁰⁷

Marcori, pues, percibe lo perfecto y precioso que se desprende de la técnica de Guillén, pero parece también claro que según él la lírica del poeta vallisoletano es una de las que superan el peligroso umbral que da entrada a la artificiosidad, o, utilizando otro término muy relacionado con este tema, a la deshumanización:

Non diciamo che l’umanità del poeta sia restata totalmente al di fuori, [...] ma che la visione si è cristallizzata in rigide forme geometriche, in piani nettamente distinti. Talché la conoscenza e la progressione lirica procedono normalmente per illuminazioni, per sfaccettature lucide e gelide.²⁰⁸

Las facetas de un diamante luciente y frío, en suma, son lo que Marcori ve mientras lee los poemas guillenianos de *Cántico* (se refiere a las dos primeras ediciones de 1928 y 1936); en ellos, frente a las consideraciones de otros críticos (no citados) que exaltan lo concreto de la lírica de Guillén y su actitud de entusiasmo con respecto al mundo y a la vida, detecta, al contrario, una abstracción y una impasibilidad silenciosa parecida al grito de una “Níobe impietrada”.

Si è detto da altri che in questo complesso lirico si afferma [...] l’esaltazione di ogni forma vitale. Vi è da aggiungere che la forte tensione con cui è strutturata ogni lirica fa che si senta con difficoltà questa esultanza davanti alla bellezza dell’essere.²⁰⁹

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 135.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

Marcori, en fin, invita a la lectura del poema «Las sombras» como ejemplo de la forma cerrada, de la transfiguración desnuda y precisa, de la métrica sabia que Guillén utiliza en toda su expresión poética. Hace falta notar que, no obstante las perplejades que Marcori manifiesta con respecto a la complejidad de la poesía de Guillén, el crítico reserva al poeta vallisoletano un espacio analítico tan amplio como el dedicado a García Lorca.

Pocos renglones, en cambio, asigna Marcori a los otros poetas jóvenes como Pedro Salinas (de quien subraya la genuina emoción y presenta unos versos de «No te veo. Bien sé», de *Presagios*), Dámaso Alonso (cuya trayectoria poética, que el crítico sintetiza en los versos de «La victoria nueva», asimila a la de Guillén), Gerardo Diego (quien, con su «Fábula de Equis y Zeda», es otro exponente del “neo-gongorinismo”) y Rafael Alberti, sobre quien, sin citar ningún título, ni un verso, escribe:

Rafael Alberti ha qualità varie di ispirazione poetica che ne fanno volta a volta, un poeta popolareggiante, un neo-gongorino, uno scrittore di teatro. È quello in cui meno si è realizzata una unità lirica e che meno di ogni altro può ridursi al rigore di una definizione. Questo potrebbe significare possibilità così ricche da non conoscere limiti; ma è più probabile che indichi la carenza di un centro sentimentale, per cui l'arte nient'altro diviene che gioco.²¹⁰

De esta última afirmación (arte como juego), se infiere una vez más que lo que Marcori percibe como una generalizada tendencia neo-gongorina en los versos de los jóvenes poetas españoles es algo que considera una emanación perjudicial por ser producto más de virtuosismo técnico que de una auténtica exigencia de expresión poética. Frente a esta actitud, su posición crítica es, por el momento, de espera:

Altri poeti converrebbe indicare, come Fernando Villalón, José Moreno Villa e, tra i più giovani, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre. [...] Molti di questi poeti o sono *in fieri* o hanno strettamente comuni tecnica, ispirazione, ritmo. Occorrerà attendere che quest'aria di scuola si disperda e sorga una salda e vigorosa natura poetica. (Se sorgerà.)²¹¹

²¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

²¹¹ *Ibid.*, p. 137.

Un parcial esclarecimiento acerca de su desconfianza con respecto al aire de escuela neo-gongorina que rodea a los poetas mencionados, se deduce de lo que escribe Marcori en la apostilla a una reseña que publica en el mismo abril de 1937 en la revista *La Nuova Italia*²¹². Al final del noticiario mensual sobre las novedades relativas a la literatura española, Marcori menciona el libro de Lasso de la Vega, Marqués de Villanova, *Pasaje de la poesía* (Paris, La Boussole, 1937). Al crítico florentino le sorprende que el nombre de este poeta no haya aparecido en ninguna de las antologías publicadas en los últimos años, y no por una mera cuestión cronológica (el libro reúne poemas que Lasso de la Vega adscribe a los años entre 1911 y 1927²¹³), sino por una más sustancial prioridad poética. Después de poner de relieve que su “modernissima sensibilità” ha encontrado una expresión “limpida e armoniosa” en las formas métricas tradicionales de la lírica española, afirma que:

[...] se si cercasse poi quale sia la sua nota distinta entro la lirica ultraista e quella di coloro che han superato l’ultraismo nella ricerca di una poesia nuova, ci pare di coglierla in una sensibile e scoperta umanità di questa voce poetica, condotta per notazioni fresche e colorite, giunta all’arte tenendosi più presso di altri poeti alla tradizione spagnola [nella quale] vi si inserisce con una sua vivace originalità.²¹⁴

De manera que Marcori explicita claramente, aunque con su acostumbrada capacidad de síntesis, su preferencia hacia un tono moderno que se aplica sobre el verso tradicional, y sobre todo hacia una voz poética no exenta de humanidad, colorismo, frescura, popularismo. Algo parecido, en suma, a lo que a su juicio forma parte de los méritos del arte lírico del “formato e compiuto” Federico García Lorca.

Dejando a un lado la distancia existente entre el panorama trazado por Marcori y el de Levi, también por lo que concierne a los autores más jóvenes, cabe subrayar que, según escribe al final el mismo crítico, no se trata de ninguna manera de un juicio definitivo,

²¹² Angiolo Marcori, “Letteratura spagnola”, *La Nuova Italia*, VIII, 4, aprile 1937, pp. 124-125.

²¹³ Como es sabido, Rafael Lasso de la Vega efectúa, justo con este libro, una voluntaria falsificación de las fechas de composición de sus poemas, incluso colocando algunas de sus experimentaciones poéticas en años antecedentes a la Primera Guerra Mundial, convirtiéndose así en el precursor de casi todos los *ismos* españoles, hasta el 27. Sobre la supuesta veracidad de esta “recomposición” de su propio pasado poético se basa, obviamente, la decenal atención que los mayores hispanistas italianos de la época (además de Marcori, como veremos más adelante, también Carlo Bo y Oreste Macrì) dedican al poeta sevillano.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

sino de un balance todavía provisional que se habría ido enriqueciendo con nuevas razones críticas, si el autor del artículo, pocos meses después, no hubiera muerto en circunstancias que tampoco la necrológica anónima publicada en *La Nuova Italia* en septiembre de 1937 esclarece. La necrológica, en efecto, habla solo de la “trágica muerte” (acontecida el 2 de septiembre de 1937), además de facilitar otras informaciones biográficas como la de su ocupación como profesor de bachillerato (“Molto dava alla scuola e lietamente perché ne sentiva l’alta funzione sociale: per il candore dell’anima e la lealtà del carattere amava i giovani e se ne faceva amare”), algunos detalles sobre la calidad de sus estudios de filología española (“Con la assidua collaborazione alle maggiori riviste italiane, da *Pan* a *Leonardo*, da *La Nuova Italia* a *Letteratura*, si dimostró uno dei giovani più promettenti in Italia per lo sviluppo di tali discipline, unendo alla vivacità degli interessi preparazione culturale profonda e rara onestà intellettuale”) y, finalmente, una bibliografía completa de sus escritos “certi che saranno ancora preziosi a quanti si occuperanno degli argomenti su cui scrisse”.²¹⁵

ALGO MÁS SOBRE UNAMUNO

Dando un paso atrás y volviendo al número de marzo de 1937 de *La Nuova Italia*, hace falta comentar el artículo escrito por Marcori como recuerdo póstumo de Unamuno, una ocasión que el crítico florentino aprovecha para hacer un recorrido a través de su obra, de la cual destaca, más que la componente ensayística, la prosa y la poesía. “Sono alcuni racconti raccolti nel recente *San Manuel Bueno, mártir* [...] i frutti più sani della sua flora artistica” escribe Marcori, quien sigue afirmando que pertenecen a la misma categoría de “fruta” igualmente “sana”:

[...] le poesie, in cui è svolta una storia poetica non sempre influenzata dai grandi esempi ottocenteschi, tra cui in primo piano Leopardi e solo in ultimo Carducci, ma spesso variata da orchestrazioni potenti in cui ricorrono i grandi temi della mistica spagnola, dissolti in un panteismo corposo e dolente. La figura poetica di Unamuno si astrae da quella che è stata la successione poetica da Darío ad Antonio Machado

²¹⁵ Anónimo, “Angiolo Marcori (Necrologio)”, *La Nuova Italia*, VIII, 9, settembre 1937, pp. 242-243.

a Jiménez a Lorca a Guillén, isolata e conclusa com'è in una visione cosmica della vita umana.²¹⁶

También en este caso, lo que saca a la luz Marcori con respecto a la poética de Unamuno se coloca a amplia distancia (por precisión en el detalle y competencia crítica) de lo que, de manera algo superficial y, en algún caso, poco objetiva, habían puesto en evidencia sus predecesores²¹⁷. Sin esconder los defectos que todos atribuyen a la lírica unamuniana, Marcori invita al lector a profundizar en lo que aparece menos obvio:

Che in questa visione [cosmica] il pensatore abbia da apparire spesso in primo piano, caricando grevemente la limpidezza dell'intuizione, risulterà chiaro alla lettura. Ma ci troveremo anche davanti a poesie in cui si è compiuta la trasfigurazione artistica; in cui una ricca liricità si è raggiunta, astratta e concreta insieme, attuata attraverso una successione melodica tutta interiore. I particolari concreti di questa poesia stanno alla sua esaltata astrattezza come il realismo dei mistici spagnoli alle loro ascensioni al divino amore; non vogliamo con questo indicare un impossibile avvicinamento, ma notare solo una caratteristica comune, che è poi quella che si suole riconoscere come peculiare del libro universale della Spagna: il don Chisciotte.

Ma sull'Unamuno lirico crediamo che bisognerà pure una volta fermare l'attenzione.²¹⁸

Marcori dirigirá una vez más su atención hacia la transfiguración artística y la interior sucesión melódica unamuniana en su último artículo, que lleva el mismo título de este recién citado y que, aunque se trata nuevamente (pero enfocando otros materiales) de un perfil que abarca todos los sectores de la producción literaria de Unamuno, reafirma ulteriormente la preferencia del crítico florentino por su obra poética. De la que no tuvo tiempo para ocuparse más específicamente, porque, en realidad, en el momento de su

²¹⁶ Angiolo Marcori, "Miguel de Unamuno", *La Nuova Italia*, VIII, 3, marzo 1937, pp. 57-58 (58).

²¹⁷ Me refiero, por supuesto, a lo que escriben acerca de la poesía de Unamuno los autores cuyos artículos ya hemos reseñado en el presente capítulo, como Ardengo Soffici, Gherardo Marone, Ezio Levi. Sin olvidar que en el mismo 1937 otros hispanistas, como por ejemplo Lucio Ambruzzi (encargado del noticiario "Letteratura spagnola" en la revista *Rassegna Nazionale*), emitían juicios de este tenor: "Unamuno, angosciato di avere con l'inconsulta predicazione indotto i propri figli a combattere contro la Patria, si spegne di crepacuore dopo essersi riconvertito in *articolo mortis*" (Lucio Ambruzzi, "Spagna sorella nostra", *Rassegna Nazionale*, LIX, marzo 1937, pp. 161-165).

²¹⁸ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 58.

fallecimiento estaba trabajando en un amplio ensayo sobre Herrera y en un estudio sobre Góngora.

Diego Simini, en su conciso pero pormenorizado retrato del hispanista toscano, concluye con un importante reconocimiento, que aquí se transcribe como punto final de este capítulo, y a la vez como punto de partida de casi todo lo que concierne al siguiente:

È in ogni caso notevole, nel contesto italiano degli anni '30, lo sforzo di apertura culturale che, nei limiti del possibile, andavano facendo i letterati di *La Nuova Italia*, e tra questi è da apprezzare Marcori, per la competenza nutrita di instancabile curiosità, con cui forniva informazioni sulla cultura spagnola. Forse i grandi ispanisti italiani che il dopoguerra ci ha dato devono un briciolo delle loro conoscenze, della loro formazione anche alle cronache -precise e dense- e ai saggi critici -acuti e completi- dello sfortunato Angiolo Marcori.²¹⁹

²¹⁹ Diego Simini, “Tre ispanisti toscani minori”, pp. 13-14.

CAPÍTULO II
CARLO BO HISPANISTA

AÑOS ARDIENTES Y MÍTICOS

En un ensayo de 1962²²⁰, Oreste Macrì, recorriendo los últimos cincuenta años de actividad traductora del hispanismo italiano, cuando llega a las décadas de los 30 y 40, recuerda, en efecto, que:

Angiolo Marcori, discepolo del Casella [...] presenta [...] sulla rivista *Letteratura* i grandi poeti spagnoli del novecento. [...] Alla scelta del Marcori sono seguite varie antologie poetiche di testi e versioni: nel '41 *I lirici spagnoli* di Carlo Bo; nel '46 una raccolta a cura di Bodini in *Poesia* di Falqui; nel '52 *Poesia spagnola del Novecento* del Macrì.²²¹

En extremada síntesis, pero muy claramente, Macrì traza los contornos bio-bibliográficos (y, en cierta medida, “genealógicos”) esenciales del que va a ser un período de quince años (1937-1952) de desarrollo progresivo del interés crítico italiano con respecto a la poesía española contemporánea. A los nombres citados, por supuesto, se añadirán otros igualmente insignes, pero sobre todo en los años alrededor de 1960. En todo caso, justo en la época en que se registran eventos como la Guerra Civil, la derrota de la República, la imposición de la dictadura, y la sincrónica marcha triunfal italiana hacia el bátratro del Pacto de Acero y de la Segunda Guerra Mundial, “la scelta di Marcori” abre el camino crítico a un restringido frente de literatos que, reunido en el ya citado Caffè Le Giubbe Rosse de Florencia, al compás de la lectura del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», empieza a poner bases históricas y teóricas más concretas y sólidas a sus intereses hispanísticos. Se trata de años que Macrì define como

[...] [gli] ardenti e mitici anni fiorentini (1936-1942), della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto a Ignacio*, il povero Marcori si spegneva dopo averci porto un felice ragguaglio di tale poesia, e noi si venne dietro a tentare i metallici alessandrini dell'*Oda a Salvador Dalí* e il fabuloso *Insomnio* di Gerardo Diego che commosse la diaspora salentina.

²²⁰ Oreste Macrì, “Del tradurre”, en Oreste Macrì, *Studi Ispanici. II - I Critici*, ed. de Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 409-431.

²²¹ La cita se encuentra en la segunda parte, “Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, del artículo arriba citado, en la p. 427.

Nell'ipogeo direzionale del Vieusseux, Montale, sottile interprete di alcune liriche di Guillén, mi prestò (per alcuni anni) la memorabile *Antologia* di Diego. Altri testi, altri rari compagni affluirono nel ritmo precipite, ma vigile e rigoroso, di quel solenne nostro tempo di scoperta dei poeti d'ogni epoca e paese [...].²²²

En más de una ocasión, Carlo Bo expresa, sin retoricismos, la idea de que es justamente el estallido de la Guerra Civil, y su inmediata resonancia internacional, el evento que saca a la luz la desatención, a la vez que despierta la conciencia, de parte del mundo intelectual italiano hacia las “cosas de España”.

Nel luglio 1936 quando scoppiò la guerra civile in Spagna le nostre nozioni di quella situazione politica non erano molte. [...] Della Spagna, della sua cultura e della sua letteratura sapevamo ben poco. Quel mondo non era mai uscito definitivamente dallo stato di isolamento sul quale avevano discettato Unamuno e Ganivet alla fine dell'Ottocento. La Spagna non aveva fatto la Grande Guerra e della sua evoluzione spirituale e intellettuale non si sapeva molto, tutto essendo concentrato sull'Europa uscita dal disastro e sul nuovo interlocutore, l'America. La guerra civile ebbe il merito, se ci si passa il termine, di obbligarci a prendere atto di quella realtà e di andare al di là del rapporto fra due forme di governo.²²³

En su mirada hacia el pasado, a distancia de sesenta años, Carlo Bo habla de un “gran descubrimiento”, es decir, de una improporrible abertura a la cultura española, que tiene como efecto inmediato el de impulsar a los intelectuales italianos a tratar de rellenar el hueco que años de descuido, y de complicados acontecimientos históricos, habían producido en las relaciones culturales entre los dos países:

Fu una grande scoperta, ci si accorse che la cultura spagnola non era stata ferma e seppure nell'isolamento e nel silenzio aveva cercato di superare l'ostacolo dei Pirenei, la famosa metafora di Unamuno e Ganivet, e di stare al passo con quanto si faceva in Francia e in Germania. [...] La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione. Non ci si accontentava più di quello che della cultura spagnola ci trasmetteva la Francia. Si era finalmente capito che molto spesso gli spagnoli erano

²²² Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 1961, p. VII.

²²³ Carlo Bo, “1936, così scoprimmo la grande Spagna”, *Il Corriere della Sera*, 6 de agosto, 1996, p. 23.

andati più avanti di noi, nella poesia, nel romanzo, soprattutto nella saggistica e cosa ancor più curiosa erano stati più europei di noi.²²⁴

El texto a través del cual Carlo Bo empieza a percibir, y a transmitir a sus contertulios, el verdadero espíritu de la Guerra Civil y, por ende, a reanudar el hilo con la cultura española, es el poema «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». Se lo había dado a conocer Giuseppe Valentini, poeta y crítico, agregado cultural en la embajada italiana de Madrid²²⁵, y, aunque no se conozca la hora precisa del día en que Bo leyó el poema por primera vez, es a partir de esas lecturas compartidas –efectuadas junto a Mario Luzi, Oreste Macrí, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Renato Poggioli, Tommaso Landolfi, Leone Traverso en una Florencia donde también residían Eugenio Montale, Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Romano Bilenchi, y otros– como “le cinque della sera” ya no son, tampoco en Italia, “le cinque della sera”, sino “las cinco de la tarde”. Como cuenta, en un encuentro, Giorgio Calcagno, recordando el carácter de “descubridor literario” de Carlo Bo:

L’ora in cui mi hanno dato la parola è le cinque della sera: sono le cinque, su tutti gli orologi. Anzi, «las cinco de la tarde», como noi sappiamo, da più di sessant’anni. Quella espressione in apparenza innocente, ha perso per sempre la sua innocenza. Non può essere più una neutra indicazione di tempo, perché è diventata una sanguinante metafora di poesia: da quando Carlo Bo, ventisettenne, nella Firenze delle «Giubbe rosse», ha tradotto il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. «Alle cinque della sera» è il primo verso che gli italiani hanno letto, in pieno fascismo, di García Lorca. Nessuno, salvo rari ispanisti, sapeva il nome del poeta andaluso, prima di allora. Lorca era stato fucilato dai franchisti nel dicembre 1936, e i nostri giornali si erano ben guardati dal darne notizia.

Carlo Bo lo sapeva.²²⁶

²²⁴ *Ibid.*.

²²⁵ Giuseppe Valentini, lo recuerda el propio Bo en varias ocasiones, fue el quien tradujo el poema «La casada infiel». Léanse, al respecto: “Giubbe Rosse alle cinque della sera”, entrevista a Carlo Bo de Giulio Nascimbeni, *Corriere delle Sera*, 1 giugno 1994, p. 25; y la “Introduzione” en Carlo Bo, *Federico García Lorca. Poesie*, Parma, Guanda, 1962, p. VI.

²²⁶ Giorgio Calcagno, “Sessant’anni di scoperte”, ponencia leída en el encuentro “Carlo Bo. Letteratura come vita”, Sestri Levante, 21 giugno 2002. Luego publicado en *Carlo Bo. Letteratura come vita*, ed. de Francesco De Nicola, Pier Antonio Zannoni, Roma, Marsilio, 2003, pp. 37-41. Sobre el tema de cómo fue divulgada la noticia de la muerte de García Lorca en Italia y en otros países europeos, es imprescindible la lectura del capítulo de Laura Dolfi “Agosto 1936: silenzio e mistificazione (La stampa sulla morte di García Lorca)”, en *García*

“LETTERATURA COME VITA”

Antes de adentrarnos en la labor hispanística de Bo, es decir, antes de reseñar los fundamentales trabajos sobre la poesía española contemporánea que publica entre 1939 y 1941, hace falta formarse una idea por lo menos somera de la dinamicidad intelectual que caracteriza al joven crítico ligur. Europeísta, comparatista, sus intereses principales se concentran en las literaturas francesa y española, además de italiana. Católico, cuando no está de tertulia en el Caffè Le Giubbe Rosse, Bo escribe artículos y ensayos sobre Rivière, Boine, Jahier, Serra, Campana, Sbarbaro, Ungaretti, Montale y Quasimodo, que se publican en las más prestigiosas revistas literarias italianas de los años 30: *Il Frontespizio*, *Corrente*, *Campo di Marte*, *Letteratura*, *Prospettive*. En 1939, a la edad de veintiocho años, Carlo Bo ya será catedrático de Literatura Francesa en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Urbino²²⁷.

Después de leer y traducir el poema de García Lorca, que se publica en abril de 1938²²⁸, Bo se dedica a poner las bases del nuevo hispanismo italiano, empezando a tomar en consideración, uno tras otro, a los mayores exponentes de la poesía española contemporánea. Su facilidad de lectura y de escritura, y su profunda e incansable sensibilidad crítica, producen, en pocos años, ensayos monográficos dedicados a García Lorca (1939), Antonio Machado (1939), Unamuno (1940), Jiménez (1940/41)²²⁹, Guillén (1940), Alberti (1940), Salinas (1940), pero también “Riflessioni su José Ortega y Gasset” (1941) y otros trabajos sobre escritores como Miró, Azorín, Ramón Gómez

Lorca e il suo tempo, Atti del Congresso Internazionale, Parma 27-29 aprile 1998, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 305-411.

²²⁷ A partir de 1947, hasta su muerte en 2001, desempeñará el cargo de “Magnifico Rettore” de la misma universidad, hoy Universidad “Carlo Bo” de Urbino. Dará cursos tanto de Literatura Francesa como de Literatura Española. En 1984 será nombrado Senador Vitalicio de la República Italiana.

²²⁸ La primera traducción italiana del “Llanto” se publica en una sección titulada “Federico García Lorca: La sposa infedele, e altre poesie”, de la revista *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, II, 2, aprile 1938, pp. 95-106. Sorprende la selección, y la disposición, de los poemas, todos significativos y representativos de las “maneras” de hacer poesía de García Lorca. Bo traduce y presenta en este orden los poemas: «Città insonne (Notturmo di Brooklyn Bridge)», «Lamento per Ignacio Sánchez Mejías», «La sposa infedele». Completan la sección dedicata a García Lorca algunas notas, sucintas pero puestas al día, biográficas y bibliográficas.

²²⁹ Fechado en la Navidad de 1940, Bo publica este ensayo monográfico, en marzo del año siguiente, con el título *La poesia con Juan Ramón*, Firenze, Edizione Rivoluzione, 1941.

de la Serna y Baroja²³⁰. Aun sin considerar ulteriores ejercicios de traducción de Bo (Machado, Jiménez) y dejando también a un lado, por ahora, a dos poetas más que llaman la atención del crítico (Rafael Villanova y Fernando Villalón)²³¹, se trata, en tan solo tres años, de una muy conspicua y fructífera actividad exegetica, historiográfica, filológica, selectiva. Un esfuerzo extraordinario que culmina con la publicación de la primera antología lorquiana de 1940 y, limitándonos aquí al siguiente año 1941, de la antología de poesía moderna *Lirici Spagnoli (Tradotti da Carlo Bo)*, del libro dedicado a Jiménez (*La poesia con Juan Ramón*), y de otra antología de narradores (*Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti. Dalle origini ai nostri giorni*), de cuya edición se encargó.²³² Quien quería leer sobre todo poesía española contemporánea, incluso en años tan difíciles, empezaba a tener algo que leer.

Al mismo tiempo, Bo es también muy activo en el debate teórico interno a la crítica italiana. En años de homologación más o menos forzada hacia un pensamiento crítico todavía aplastado tanto por los dictámenes estéticos croceanos y/o gentileanos, como por las imposiciones debidas al fascismo (propugnador de un autorreferencial “primato italiano” también en la cultura: el tan celebrado “genio italico”), Carlo Bo propone superar la inmovilidad que está tomando posesión del mundo intelectual italiano entrando, de una vez, en lo más vivo del tema (meta-crítico) que él mismo había suscitado. En particular con el texto de una famosa conferencia, “Letteratura come vita”, que Bo leyó el 11 de septiembre de 1938 con ocasión del Quinto Convegno degli Scrittori Cattolici, texto que, en efecto, es un acto verbal que asume contornos de verdadero “sacrilegio”, puesto que, además de sus aspectos literariamente “heréticos”, tuvo lugar en el místico marco románico de la basílica de San Miniato al Monte (Pisa). A los pocos días, a finales de septiembre, el texto se publica en *Il Frontespizio*, revista de corte conservador²³³. El motivo que impulsa a Bo es el de dar una respuesta al

²³⁰ Los ensayos dedicados a los autores arriba citados fueron publicados, en los años entre paréntesis, en varias revistas. Bo los reúne, modificando el orden cronológico de escritura, en el libro *Carte spagnole*, (Firenze, Marzocco, 1948). En el índice del libro, en efecto, la secuencia es Unamuno, Antonio Machado, Jiménez, García Lorca, Guillén, Alberti, Salinas. Remitimos al lector interesado en referencias más precisas al “Repertorio bibliográfico” que se puede consultar en el Apéndice.

²³¹ También en estos casos véanse las respectivas referencias en el “Repertorio bibliográfico”.

²³² Respectivamente: *Federico García Lorca. Poesie*, Modena, Guanda, 1940; *Lirici Spagnoli (Tradotti da Carlo Bo)*, Firenze, Corrente, 1941; *La poesia con Juan Ramón*, Firenze, Edizione Rivoluzione, 1941; *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941.

²³³ Carlo Bo, “Letteratura come vita”, *Il Frontespizio*, 9, settembre 1938. El ensayo fue la última colaboración de Bo en la revista. Luego fue incluido en el libro *Otto Studi*, Firenze, Vallecchi,

artículo publicado por Carlo Betocchi el mes precedente, en la misma revista, y que se titulaba “Della letteratura e della vita (A Carlo Bo)”²³⁴, en el cual Betocchi reafirmaba la importancia de la objetividad, los peligros de la subjetividad y la necesidad de mantener separadas vida y literatura. A su vez, las críticas de Betocchi se debían a una reseña, dedicada al magistral ensayo *L'expérience poétique* (1938), de André Rolland de Réneville, que Bo había publicado en el número de julio de la revista *Letteratura*²³⁵, anticipando la posición crítica, subjetivista, que pronto iría a confirmar más extensamente en “Letteratura come vita”.

La reflexión de Carlo Bo procede por afirmaciones perentorias (pero, a la vez, ampliamente comentadas y motivadas). La primera es que la literatura no es un “oficio” sino una condición existencial:

Di solito, per un letterato –prendendo il termine nella sua accezione limitata e di dignità inferiore– si trattava di equilibrare nei tempi, di svolgere cioè il mestiere (la letteratura) nelle pause della vita. [...] Noi a questa letteratura non abbiamo mai creduto [...] Rifiutiamo una letteratura come illustrazione di consuetudine e di costumi comuni, aggiogati al tempo, quando sappiamo che è una strada, e forse la strada più completa, per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza.²³⁶

No existe, según Bo, ni siquiera la hipótesis de una oposición entre literatura y vida; ambos son instrumentos de búsqueda interior, medios de investigación que colaboran y que nos dan la oportunidad de conocer nuestro espíritu, nuestra conciencia, en un movimiento que nos conduce hacia la verdad:

1939. Sobre la importancia del ensayo en el ámbito de la crítica italiana de la época, como también sobre su resonancia en el tiempo, resulta muy esclarecedora la lectura de Giancarlo Vigorelli, “Testimonianza generazionale (dal 1930 al 1994 e oltre) su Carlo Bo, per la restituzione critica della *verità* della letteratura”, texto que introduce el volumen antológico Carlo Bo, *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. XIII-XXXVII. Todas las citas de los ensayos de Bo, de aquí en adelante, proceden de esta publicación.

²³⁴ Carlo Betocchi, “Della letteratura e della vita (A Carlo Bo)”, *Il Frontespizio*, 8, agosto 1938.

²³⁵ Carlo Bo, “*L'expérience poétique* de Rolland de Réneville”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, II, 7, luglio 1938, pp. 180-181.

²³⁶ Carlo Bo, *ob. cit.* p. 5. Léase también lo que escribe Bo un poco más adelante: “Per conto mio non immagino uno scrittore che non sia soprattutto un uomo o che sia abituato a contrattare con se stesso, a cedere di sé qualche parte misteriosa e irricognoscibile. Non sopporto gli esecutori di una qualità, di un sentimento trasferito in vanità d'esempio: e penso inoltre che chi sente questa missione di scrivere debba comprometersi fino in fondo, accettare tutte le sue responsabilità. Insomma rifiuto uno scrittore che vive nel peccato dello spirito.” *Ibid.*, p. 12.

Noi crediamo alla vita nella stretta misura della letteratura [...] una misura di coscienza in un esame che ha i limiti della nostra vita ma è inesauribile come un movimento di verità.²³⁷

Puesta esta condición de elevadísima consonancia, Bo prosigue afirmando que

È facile capire che cosa volesse dire allora quella “vita” opposta alla “letteratura”. Era un atto premeditato “a priori” di dimissione, un insulto alla nostra particolare missione di uomini [...] era una falsa apparenza di necessità [...] una vergognosa rettorica umana che faceva della letteratura un divertimento, mentre nel senso più alto doveva essere (e nonostante tutto era) un documento, della nostra natura.²³⁸

Desvelada esta mistificación, eliminado este engaño, Bo dibuja los márgenes “territoriales” donde vida y literatura se funden:

[...] per un letterato non c'è che un'unica realtà, quest'ansia del proprio testo verso la verità [...] La parola ha una vita che si consuma alla carta e vale per il suo margine ideale: per quest'eco che può avere nella nostra coscienza [...] Neppure si deve pensare che questa letteratura abbia un fine e uno scopo: non cede le sue prerogative alla preghiera, non si esaurisce in una nuova e diversa necessità di perfezionamento. Questa verità di cui parliamo è definita e non è raggiungibile da nostre modificazioni.²³⁹

En cuanto expresión de una necesidad interior, el acto literario tiene alcance espiritual y dimensión ontológica. Tanto más si llega a tocar a otros espíritus, a otras conciencias. No extraña, pues, que el mensaje de Bo esté dirigido no solo al escritor, sino también al lector, ya se trate de un crítico o de un lector común. Refiriéndose al primer caso, es decir, a sí mismo, Bo toca puntos “metodológicos” importantes y que explicitan los criterios que, siendo para él de validez general, subyacen también en sus estudios, en sus interpretaciones, y en sus preferencias, sobre temas y autores hispánicos:

²³⁷ *Ibid.*, p. 6.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 6-7.

²³⁹ *Ibid.*, p. 8.

La critica che si rifà a questa letteratura non lavora esternamente su dei dati precisi e disegnati sulla pagina: ma coglie i sentimenti, le sensazioni dal probabile loro punto di partenza e vi si affida con l'intensità necessaria a una ricreazione che pertanto resta autorizzata e autonoma. Si fonda su una lettura d'identità [...] crede a una continua fecondazione delle parole, alla musica delle loro origini [...].²⁴⁰

“Una lectura de identidad”. Es así como entre el libro y el crítico nace un diálogo, y el valor del libro, su “grado de vida”, se mide a través de la reverberación que produce en la memoria (sobre todo la ancestral) de quien lo lee. Como se trata de un acto de recreación (autorizada y autónoma), es evidente que tampoco el del crítico, según el autor de “Letteratura come vita”, puede ser un “oficio”, porque también a quien se dedica a la lectura

[...] non si chiede che un lavoro continuo e il più possibile assoluto di noi in noi stessi, una coscienza interpretata quotidianamente nel giuoco delle nostre aspirazioni, dei sentimenti, e delle sensazioni. [...] Se c'è un lavoro degno dell'uomo, se c'è un riscatto è questa condizione di attenzione, di contemplazione, di riguardo amoroso e cosciente a se stesso. Sarà il segno della sua vita la possibilità di un'eterna discriminazione appoggiata su un'ansia d'approfondimento.

Una misión de vida literaria, pues, que cumple, integra, vuelve a dar vida a la vida literaria del escritor. Una condición de continua y definitiva afinidad que Carlo Bo proclama, y se auto-atribuye, marcándola con el hierro candente de estas palabras: “e là dove smette lo scrittore nasce il critico, in uno scambio perfetto di vita”.²⁴¹

Con “Letteratura come vita” –texto que, a pesar de la voluntad explícita de su autor, mucha parte de la crítica italiana considera como el *manifesto* de las posiciones herméticas florentinas– Bo establece que existe un nexo indisoluble entre la visión de la literatura como vida, vida que pasa del escritor al crítico, y la concepción de la actividad de este último como una facultad creadora, como una interpretación que es *aemulatio*, reescritura, consecución de una materia en vía de sublimación y/o en busca de verdad. Subrayar todo esto es importante porque las de Bo son reflexiones producidas en un momento histórico en el cual la idea de preservar los valores puros de la literatura significaba también defender una idea de humanidad contraria a la que en esos años

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

proponía (e imponía) la Historia, y tratar de sacar a la luz otra, más verdadera, naturaleza del hombre.

A pesar de ser la que se puede considerar como la primera fase de su labor crítica, Carlo Bo se mantendrá fiel a estos presupuestos a lo largo de toda su vida literaria, introduciendo con el tiempo ligeras modificaciones no tanto en sus convicciones sino en la forma no fácilmente penetrable de su expresión y en su libre e interpretativo uso del lenguaje. Sin embargo, es en esta exasperación de las posibilidades de la lengua italiana donde Bo transfiere la elaboración teórica que está llevando a cabo a finales de los 30. En otros artículos del mismo período, Bo, solicitado por las polémicas que su subjetivismo crítico estaba provocando, se preocupa de aclarar más específicamente los puntos claves “someramente” enunciados en su “Letteratura come vita”. Sobre su concepción de la poesía publica tres artículos (“Natura della poesia”, “Nozione della poesia”, “L’assenza, la poesia”²⁴²) donde empieza a precisar los detalles de su “método”²⁴³ crítico:

Mentre la poesia non ha data, il commento ne ha una (e importante) per il suo autore, in quanto un commento non sarà mai definitivo e si formerà appunto su un dato numero di notizie [...] è da questa diversità di modi fisici del tempo e da un’identità di ricerche che si stabilisce una collaborazione.

Ma commento e testo non potranno mai subire nessuna soggezione del nostro tempo minore e la poesia è un movimento che ha vinto le immagini così prepotenti e immaginarie di vita e di morte. È qualcosa dunque che si svolge per colpa nostra quasi sempre all’infuori di noi [...] [è] un dominio, insomma, che non ha memoria del nostro lavoro supposto e immaginato, della nostra storia, di queste povere statue che costruiamo soltanto con i giuochi d’un tempo tradito sul nostro fango.

La poesia è quello che non sappiamo [...] né noi, né il cielo.²⁴⁴

La “naturaleza” de la poesía es trascendente, y Bo la compara con una “presencia de

²⁴² “Natura della poesia”, *Campo di Marte*, 6, 15 ottobre 1938; “Nozione della poesia”, *Corrente*, 11, 15 giugno 1939; “L’assenza, la poesia”, *Prospettive*, 15 ottobre 1940. Bo reunirá luego los tres artículos en el volumen *L’assenza, la poesia*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945. A continuación se hará referencia a estos textos, y al ensayo “Della lettura” de 1942, reunidos en la edición de Sergio Pautasso más arriba citada.

²⁴³ Comentando la praxis crítica de Bo, Sergio Pautasso aconseja utilizar los términos “método y teoría” con “molta cautela poiché *il primato dello spirituale* pone di fatto la critica [di Bo] al di fuori di ogni sistematica”. *Ob. cit.* p. 4.

²⁴⁴ Carlo Bo, *ob. cit.*, pp. 25-26.

extraordinaria intensidad”, con una “ofrenda externa de espiritual comunicabilidad”. Pasando a la “noción” de poesía, Bo es más concreto, expone al respecto algunas definiciones esclarecedoras, formuladas, por supuesto, en su sugestivo estilo crítico-lírico-hermético:

La poesia ha inizio dalla realtà comune interrogata, da un rapporto che va oltre le sensazioni e non deve arrestarsi al sentimento: la poesia continua nella strada irreperibile, sconosciuta, aperta dall’interrogativo, da quello stato iniziale e inevitabile di attesa. [...]

Non deve avere una filosofia esterna, e cioè tanta porzione di facilità che mostri sin dalle sue radici un dubbio programmatico, un vizio, qualcosa, insomma che irrida il senso stesso della nozione. [...]

E in fondo è memoria anticipata che dobbiamo svelare in una volontà ritardata per noi di futuro [...] non è una verità che si tradisce [...] [è] un atto di cui percepiamo la sacra violenza [...] è una verità, è una teologia. La poesia non ha sede, né in noi, né fuori di noi, ma in questa relazione d’attesa, di ansia che stabiliamo al tempo della prima decisione.²⁴⁵

Según Bo, la poesía acaba por ser una segunda naturaleza interior del hombre, una región en la que “otro individuo”, sin tener que ocuparse de “cálculos” o de “egoísmo”, con su voz parece alumbrar, por unos instantes, el dominio oscuro del alma. El diálogo que intercambian los dos polos del yo, lejos de toda claridad superficial (territorio de la no-poesía), representa lo que el crítico define como el “proceso de verdad”:

D’altra parte una chiarezza totale abolirebbe ogni processo di verità, è lo stato negativo della poesia. La chiarezza è la sconfitta quotidiana, il cumulo dei rifiuti, tutta quella non-poesia subita, sofferta, la nostra vita, insomma: è necessaria, perché dalla poesia usciamo sulla giusta misura, ai limiti di quel dominio per cui restiamo, senza poter sapere mai nulla. Niente che ci serva da oppio.²⁴⁶

En el artículo siguiente, “L’assenza, la poesia”, Bo explica que la “relación de espera que establecemos en el momento de la primera decisión” (es decir, la primera redacción de un texto poético, por ejemplo) es uno de los aspectos en que se realiza el diálogo

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 27-29.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

interior: lo que el hombre-poeta está esperando es “la forma probabile d’una voce eterna”. La ausencia es, pues, un estado anímico que pertenece solo a la verdadera vocación poética, la que se adentra pura y sin temores en una concepción mística de la vida:

Il poeta che raggiunge per sé il margine assoluto contro le pagine ermeticamente chiuse della propria fatica di scrittore nascerà finalmente nella tensione della vocazione finale e continua, nel senso naturale e indecifrabile della voce. Perduta la violata regione del vocabolario ogni parola si stenderà su un’altra rete d’immagini, creando volta per volta la terra intatta e superiore d’un’altra vita più sicura, la terra della teologia.²⁴⁷

En todo caso, escribe Bo, la poesía no es algo contiguo a la oración religiosa; más bien, las dos voces ni siquiera se conocen, aunque están a la misma altura: mientras la poesía sigue siendo una “espera”, la otra ya no lo es, porque es, en cambio, una “instancia invocada”²⁴⁸. La poesía canta a sí misma un canto absoluto que ya no depende de la libertad, de las preferencias, de los límites de la página. Bo piensa que la única “possibilità di poesia” reside (traduzco literalmente) en “la no-memoria desnuda en el orden estrecho de la ausencia”.

La “ausencia”, tal como la “espera”, es una abolición del tiempo y es allí, en esa abolición del tiempo, donde la poesía encuentra sus razones y ejerce su facultad natural de crear “visiones”:

E non vision[i] da ripetere ma ragione intima del *no saber*, l’assenza che noi finora dobbiamo chiamare pace e sarà soltanto la guerra di Dio in noi.²⁴⁹

No lejos de los altos ámbitos (interiorización, ausencia, espera, verdad) en los que enmarca lo que concierne al acto poético, Carlo Bo sitúa también su concepción de la lectura. La especial vigilancia que el crítico ligur dedica a este aspecto, una atención que ya se había manifestado en “Letteratura come vita”, vuelve a ser el combustible verbal de una larga y magnífica reflexión sobre el “lector”, es decir, sobre el crítico

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

literario, que Bo escribe en 1942, y a la que pone el título de “Della lettura”²⁵⁰.

Se trata de una disertación cuya extensión y profundidad no nos permiten un análisis detallado de todos los contenidos y de todas las argumentaciones puestas en juego por Bo; pero, en extremada síntesis, lo que Bo cuenta a su lector, poniéndolo una vez más a prueba con la vehemencia de su escritura, es que leer tampoco es un acto intermedio sino un acto absoluto, que completa el proceso creador. La lectura, elemento que representa la otra bisagra de su noción de Literatura, es para Bo una disciplina (creadora) de la que facilita una amplia serie de ejemplos prácticos, citando nombres familiares a su competencia sobre la literatura francesa, autores para quienes el acto de leer es: una devoción (“il Poe di Mallarmé”), una dedicación (Sainte-Beuve), una revolución permanente (Gide), una relación espiritual (Rivière y Alain-Fournier), un inmenso fervor (Thibaudet), una meditación lenta y profunda (Du Bos).

Los nombres de estos “maestros” de lectura, entre los cuales no olvida citar los de Montaigne, Azorín, Ortega y Gasset, Croce, Serra, y Tommaseo, preludian la concepción de una figura de crítico literario (Bo habla de “lector ideal”) basada esencialmente sobre tres elementos: “diario, lettura e solitudine piena”. Quien, en plena soledad y autonomía, lee y lleva el diario de su relación interior con la literatura, es decir, quien teje durante toda la vida la telaraña de sus frecuentaciones poéticas y narrativas, es un lector que ensaya (y medita sobre) su manera de obrar. La costumbre de leer y de volver sobre lo que se ha leído prevé la inevitable redacción de un Diario, de otro texto que según la definición del propio Bo está “autorizado” y es “autónomo”, es decir, es patrimonio (“inteligencia”) exclusivamente personal:

[...] questo modo il leggere diventa l'abito stesso, il patrimonio dell'educazione: oltre i nomi, oltre le opere, al di là anche del nostro piacere e delle condizioni amoroze di questa speciale presenza noi acquistiamo inavvertitamente un limite fisso di luce, il rapporto stabile della intelligenza, quel tanto di virtù inattiva per cui da allora in poi ci è consentito l'incontro immediato con un testo [...].²⁵¹

Como ya se ha señalado, contemporánea a la exposición de todas estas reflexiones

²⁵⁰ “Della lettura” está fechado en 1942, pero fue publicado solo en la posguerra, con el título “Lettura vuol dir lettori”, en dos números sucesivos de la revista *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea* (29, luglio-agosto 1946, y 30, settembre-ottobre 1946).

²⁵¹ Carlo Bo, “Della lettura”, en *Letteratura come vita*, ed. de Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 35-75 (75).

concernientes a la búsqueda de una palabra pura, expresión de una interioridad absoluta, es la publicación de la serie de ensayos de Carlo Bo dedicados a García Lorca, Antonio Machado, Jiménez, y a los otros escritores españoles a quienes empieza a prestar su atención de crítico y su creatividad de lector. Pasando, pues, de la teoría a la práctica y a la vez, como sugieren las fechas de publicación del conjunto de ensayos, de la práctica a la teoría, entre 1939 y 1941 Carlo Bo se ocupa de remediar el prolongado descuido crítico sobre la poesía española contemporánea que solo la voz de Marcori, y la de pocos más, había logrado interrumpir, aunque aislada y esporádicamente.

Los escritos que interesan mayormente al tema de nuestro estudio son los siete ensayos dedicados a los poetas que, probablemente, le permiten a Bo una satisfactoria experimentación de su plataforma teórica en vías de maduración. Los presentamos, a continuación, en el orden concebido por Bo a la hora de reunirlos y editarlos (junto a otros siete) en el libro *Carte Spagnole* (1948), señalando, de paso, que la disposición de los artículos en el índice de esta nueva publicación no responde exactamente a la cronología de la efectiva escritura de los textos. En particular, Bo antepone el artículo “L’Unamuno poeta” (1940)²⁵² a “Osservazioni su Antonio Machado” (primer ensayo publicado, en 1939²⁵³) y también “La lirica di Jiménez”²⁵⁴ (fechado en 1940 y publicado en 1941) precede a “Introduzione al Lorca”²⁵⁵ (que Bo escribe en 1939 con vistas de la antología poética de 1940). A los que siguen: “Perfezione in Guillén”, “L’esperienza poetica di Rafael Alberti”, “La poesia di Pedro Salinas”, todos escritos en 1940²⁵⁶.

²⁵² Carlo Bo, “L’Unamuno poeta”, *La Nazione*, 19 aprile 1940, p. 3.

²⁵³ Carlo Bo, “Osservazioni su Antonio Machado”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, III, 2, aprile 1939, pp. 144-154.

²⁵⁴ Publicado en origen como libro (*La poesia con Juan Ramón*), el mismo ensayo reaparece con el título “La lirica di Jiménez” en *Carte spagnole*, pp. 37-86.

²⁵⁵ Carlo Bo, “Introduzione al Lorca”, *Prospettive. Rivista mensile di sola letteratura*, 15 marzo 1940, pp. 15-18. La primera edición de la antología *Poesie di Federico García Lorca* (Modena, Guanda, 1940) se publica, como indica el colofón del libro, dos semanas después, el 31 de marzo de 1940.

²⁵⁶ Respectivamente: “Perfezione in Guillén”, *Incontro*, 11, settembre 1940, p. 4; “L’esperienza poetica di Rafael Alberti”, *Incontro*, 13, dicembre 1940, p. 2; de “La poesia di Pedro Salinas” no nos constan datos bibliográficos relativos a su eventual publicación anterior en una revista. Sobre Alberti, Carlo Bo ya ha publicado un artículo (algo más que media columna), “Rafael Alberti”, *Tempo*, 54, 6 giugno 1940, p. 44, críticamente análogo, pero menos extenso, a “L’esperienza poetica...”. Volveremos en el capítulo siguiente sobre el inicial perfil de Alberti publicado por Bo, en ocasión de la lectura del primer artículo de asunto hispánico de Oreste Macri, también dedicado a Rafael Alberti (“Nota a una traduzione di Rafael Alberti”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, IV, 4, ottobre-dicembre 1940, pp. 89-90).

“L’UNAMUNO POETA”

“L’Unamuno poeta” es un ensayo que quizás se podría considerar casi como un tributo a la memoria del amigo Marcori, quien en sus artículos declaraba ser un estimador de la poesía del bilbaíno y en más de una ocasión había expresado la intención de escribir algo específico sobre el asunto. Sin embargo Bo, luego de señalar que, efectivamente, “il fondo dell’uomo e il valore dell’opera sono passati [...] fuori di un esame attento e intelligente”²⁵⁷, en realidad prosigue su artículo trazando una dura línea interpretativa, concerniente tanto a los aspectos estilísticos como a los de contenido, sobre la obra en verso, y no solo sobre esta, de Unamuno. Bo explica que la escasa apreciación crítica que despierta la obra poética unamuniana “un po’ è la sorte comune a questo genere di spiriti paradossali e semplicistici [...] [che] cedono a una memoria fisica delle loro pagine e a un gusto superficiale dell’abilità”²⁵⁸. Afirmación cuya contundencia Bo parece atenuar, en parte, reconociendo que la “puntuale scommessa della sua verità l’ha salvato [...]: Unamuno si è fermato a un limite puro dei propri errori [...]”²⁵⁹; pero añadiendo también que, más allá de la validez y de la sinceridad intelectual de su posición, el problema verdadero es que el “error” de Unamuno es “l’errore mostruoso”²⁶⁰ de una inteligencia que, en resumidas cuentas, ha traicionado su más hondo propósito: la poesía. Habrá que señalar que Bo ya está aplicando los parámetros de su personal visión, recién formulada, de lo que es Poesía y de lo que significa ser Poeta, aunque, de hecho, no son seguramente inéditas las críticas que Bo realiza a la expresión lírica de Unamuno. “Passione della rettorica”, “poesia di idee”, es decir, “frutto di una combinazione non autorizzata”, “esercizio circoscritto alle proprie qualità intellettuali”²⁶¹, son solo algunos de los perentorios juicios que, finalmente, el propio Bo resume en pocas palabras, citando entre comillas una afirmación que encuentra en *La poesía española contemporánea* de Valbuena Prat²⁶²: en el Unamuno poeta, “il

²⁵⁷ Carlo Bo, “L’Unamuno poeta”, en *Carte spagnole*, pp. 15-19 (15).

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 16. La cursiva es mía.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁶² Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930. La frase está en la página 56 de esta edición. Sobre este libro en particular, léase el capítulo de Francisco Javier Díez de Revenga, “Valbuena Prat y los poetas de su generación”, *ob. cit.* pp. 83-95. Sobre el autor barcelonés señalo también Ángel Valbuena

pensatore è quello che comanda il costruttore di versi”. Sin embargo, Bo es aun más drástico que el crítico español, porque si este último le concede a Unamuno ser “[...] ante todo un poeta, en el sentido de anteponer a todo su *yo*, los problemas ideológicos y sentimentales de su acusada y digna personalidad”²⁶³, el autor de “Letteratura come vita” considera la poesía de Unamuno como una poesía “senza segreto”, un “gioco troppo scoperto” para que pueda “illuderci”; dicho de otra manera, según Bo la de Unamuno es una “sostituzione” de poesía, que se justifica solo por la coherencia que tiene el escritor español de no renegar su necesidad de espiritualidad. Pero, en fin, es justamente en esta superposición forzada entre intelecto y espíritu donde reside el problema, la equivocación, de Unamuno:

L'errore [...] sta proprio in questa confusione d'interessi poetici e di sollecitazioni interiori [...]. L'esser poeta nel senso comune della definizione, è il più grave degli impedimenti per far della poesia.²⁶⁴

Diez años después de esta primera aproximación, Bo completará, modificándola solo en parte, su posición crítica con respecto a la poesía de Unamuno. En la introducción a una pequeña antología que publica en 1949²⁶⁵, donde propone (en versión bilingüe) un sintético recorrido de la producción poética del bilbaíno hasta 1930, Carlo Bo, aun sin renegar de ninguna de sus críticas anteriores, rehabilita *El Cristo de Velázquez*, poemario que califica como “il grande libro di Unamuno poeta”, en cuanto “straordinaria interpretazione della figura di Gesù”:

Il poema del 1920 dimostra in pieno la grande maturità del poeta, del lettore infaticabile che è stato Unamuno della vera storia dell'uomo. [...] Non devo fare notare quali pericoli ha superato Unamuno accettando un tema di simili proporzioni e così ricco di sviluppi interiori: basti dire che quasi mai tocca note di rettorica mentre c'è una perfetta collaborazione fra oggetto e simbolo, fra parola e

Prat y la historiografía literaria española, José María Pozuelo Yvancos (Coord.), número monográfico de la revista *Monteagudo*, 3ª Época, 5, 2000, y el capítulo que dedica Antonio Martín Ezpeleta a la *Historia de la Literatura española* de Valbuena Prat (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1937), en su estudio *Las “historias literarias” de los escritores de la Generación del 27*, Madrid, Arco Libros, 2008, pp. 91-193.

²⁶³ Ángel Valbuena Prat, *ob. cit.* p. 56.

²⁶⁴ Carlo Bo, *ob. cit.* p. 18.

²⁶⁵ Miguel de Unamuno, *Antología poética*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Fussi, 1949. Para más detalles sobre la selección de poemas de Unamuno reunidos en esta publicación, véase el “Repertorio bibliográfico” en el Apéndice.

sentimento, fra rappresentazione e commento. D'altra parte il tema gli apparteneva a tal punto che spesso il suo discorso è in grado di accettare dentro di sé le parole dei testi sacri, senza alcuna reazione, senza apparente difficoltà. Questa è la grande prova positiva di Unamuno e le poesie che sono venute dopo per forza non hanno potuto fare altro che mettere in luce con nuove forze le qualità del testo.²⁶⁶

Cabe notar, sin embargo, que frente a la perentoriedad de tantos juicios emitidos por Bo sobre la actitud y la producción poética de Unamuno, su "Introducción" concluye, en este caso, con una serie de preguntas, suscitadas por la existencia de "un enorme *Cancionero* che in massima parte è inedito", que el propio Bo deja en suspenso, o, mejor dicho, que deja en el aire apuntando, de forma sibilina, hacia una posibilidad poética no perfectamente perseguida:

Fra queste ultime cose c'è una poesia che sembrerebbe ribaltare tutte le nostre deduzioni, ma basta veramente?

*El Verbo fué en el comienzo
no la idea, la visión...*

Un nuovo Unamuno? ma forse è l'immagine che segue la prima figura della sua poesia: siamo, cioè, di fronte a un'altra conquista del suo discorso.²⁶⁷

Una conquista, sí, pero de su "discurso", y no de su poesía²⁶⁸.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁸ Es interesante notar que en una entrevista de 1995, respondiendo a una pregunta sobre los libros y los autores más importantes en su vida, un ya anciano Carlo Bo revela otra consideración de la poesía de Unamuno: "Faccio qui il secondo nome per me importante: Miguel de Unamuno, uno dei padri dell'esistenzialismo, uno scrittore esiliato da Primo de Rivera, sopportato dalla Repubblica, malvisto da Franco. La vita coincide per lui con l'atto dell'angoscia e della domanda perpetua, la sua opera è fatta di gridi di disperazione e di dolore. Sostiene non la forza ma la coscienza. L'immagine più bella di Unamuno è l'immagine del poeta che dopo aver passato la giornata coi giovani dell'Università di Salamanca discutendo e giocando con paradossi profondi, arrivata la notte si sedeva nel suo studio e si faceva le domande più assillanti e drammatiche. Morì maledicendo la guerra mentre udiva il passo dei tedeschi nella strada. Gli è venuto un accidente dalla rabbia. Ricordo oggi il suo diario poetico e la ricerca di una bellezza pensata e scolpita, il suo amore per il Leopardi della *Ginestra* e la sua *Agonia del cristianesimo*, dove agonia è frazione attiva di morte, lotta eterna, confronto tra parola e silenzio. Rileggo i suoi piccoli versi e mi percuote ancora, mi sento denudato, sono dentro di lui, parla anche per me. Questo credere che anche noi possiamo sbagliare, che nella storia degli uomini c'è sempre un'incognita, una x che non dipende da noi e che è il frutto della lenta

“OSSERVAZIONI SU ANTONIO MACHADO”

No es un “poeta en el sentido común de la definición”, en cambio, Antonio Machado, a quien Carlo Bo dedica un artículo amplio y detallado, en abril de 1939, a los pocos días de la muerte del poeta, a la que Bo hace telegráfica mención solo en las sucintas notas bio-bibliográficas que integran el artículo. Se trata del ya citado texto “Osservazioni su Antonio Machado”²⁶⁹, que Bo publica originariamente en la revista *Letteratura*, donde el crítico toma en consideración, y comenta, tanto la creación poética como la obra en prosa de Machado, anteponiendo a su ensayo la traducción de una pequeña selección de poemas, titulada “Antonio Machado: l’Antologia Minore”²⁷⁰.

La sintonía del crítico italiano con el poeta sevillano es seguramente superior a la que se había establecido (o quizás: que no se había establecido) con Unamuno. Y, en efecto, es colocando a Machado en un ámbito de afinidad con sus consideraciones teóricas sobre la concepción de la interioridad del acto poético como el crítico italiano empieza a concebir su línea interpretativa del autor de *Soledades*:

La poesía de Antonio Machado se ha desarrollado exclusivamente alrededor de un solo punto, con una convicción ambiciosa de resultado. Una vida poética decidida en tan pocos elementos confiere hasta el último toda la responsabilidad y un carácter difícil. Si hay en ella una purificación es preciso saberla buscar, en la superficie no queda rastro, todo es evidente, pero con una evidencia justificada, es decir, fruto de un entero y cumplido proceso íntimo. Conviene, por tanto, suprimir

costruzione di una filosofia superiore... L’importanza di Unamuno, di Gide, era qui, nel fatto che si opponevano alle certezze, alle violenze, a una vita quotidiana e pubblica vissuta con fede inerte, negativa. Pensiamo al clima di quegli anni, a quel sospetto e quell’odio.” Fragmento de “Quel che resta del ‘900”, entrevista de Claudio Altarocca a Carlo Bo, en *Tuttolibri* (suplemento de *La Stampa*), 8 aprile 1995, p. 1.

²⁶⁹ Este ensayo fue publicado también en España, con el título de “Observaciones sobre Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, pp. 523-539. Las citas que se presentan a continuación se extraen de esta última publicación, consultable en línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra/n-11-12-septiembre-diciembre-1949/\(25/11/2013\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra/n-11-12-septiembre-diciembre-1949/(25/11/2013)).

²⁷⁰ Bo presenta al lector italiano los poemas «Il limone languido sospende», «A José María Palacio», «Rive del Duero», «Notte d’estate», «Alba d’autunno», «Appunti per uno stereoscopio lirico», *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, III, 10, 1939, pp. 109-114. Los poemas traducidos y también la breve nota bio-bibliográfica que acompañan el ensayo desaparecen en la posterior publicación de 1948. No es la primera experiencia de traducción de Machado por parte de Bo: ya en diciembre de 1938, Bo había publicado los poemas «Iride della notte» y «Strofa» (de *Nuevas canciones*) en la revista milanesa *Corrente di vita giovanile*, I, 20, 15 dicembre 1938, p. 3.

toda idea de gratuidad a los resultados completos, a estos movimientos de una agilidad tan sorprendente.²⁷¹

La “evidencia” de la poesía de Machado, lejos de ser sinónimo de superficialidad, es, en cambio, abolición de cualquier tipo de compromiso artificioso, ya sea interior o exterior, con el acto supremo de transformar la experiencia vital en material lírico. Bo percibe con gran claridad que la vida poética machadiana no es la consecuencia de una auto-imposición, sino una convicción íntima e ineludible, una labor continua forjada en el tiempo, un gesto conscientemente instintivo, escueto y esencial:

En Machado, si somos llevados primero a abandonarnos a una ilustración espontánea de las sensaciones, se pasa enseguida a una evocación tratada como *leit-motiv*, a la preferencia por la frase cerrada, convencional, en fin, a una retórica de atmósfera. Impresión que se encuentra justificada tal vez por la pobreza de sus motivos, por la esencialidad de su atención poética, mientras que en realidad su palabra corriente, dotada de la mayor intensidad, expresa la fuerza de su vida y no sólo los límites naturales. Es la suya una riqueza vertical que, por otra parte, no se daña a sí misma con violencias o movimientos ilógicos, sino tiende a consagrarse en un patrimonio de memoria. En sus versos más evidentes, donde el juego de los colores parece el único, en sus momentos en apariencia más íntimos (en cuanto exigen un carácter de intimidad), hay, mirando con atención más allá de una transparencia tan milagrosa, una unión directa con aquello que constituye el retraso o tiempo lento de su poesía: y entonces las palabras no se dejan arrastrar por el giro confuso y sentimental de la frase, sino quedan situadas en su preciso sentido, y alcanzan el límite de su valor, en su función de paciencia y no sólo en un juego externo de placer. No aparece en él una tentativa parcial de emoción, el gusto por transportar al lector a un ficticio aislamiento de sí mismo, y en realidad al fácil engaño del tiempo, a una disminución de los intereses reales. Machado no sacrifica nada a una poesía de voluntad reducida y perdida en un modo demasiado fácil de exasperación, a una poesía basada sobre un compromiso natural de intención mínima.²⁷²

No hay, en la poesía de Machado, una absoluta libertad de movimientos sino, al contrario, un orden (que es solo aparentemente espontáneo) donde la palabra escrita

²⁷¹ Carlo Bo, *ob. cit.* p. 523.

²⁷² *Ibid.*, p. 524.

ocupa ese preciso lugar en cuanto únicamente de esa manera el término llega a poseer su completa razón intrínseca (basada en la memoria), a la vez que alcanza (verticalmente) “una visión nueva, una cifra más alta que la del cálculo original”²⁷³. Palabra vital, memoria, emoción transparente, evocación, intimidad: vuelven a aparecer, en los versos de Machado, esas características que establecen los confines del territorio donde, según el crítico italiano, es posible hablar de verdadera poesía.

Bo, sin embargo, después de hablar de “perfección de equilibrio en los movimientos utilizados”, focaliza su atención sobre la presencia de un “peligro” debido a la “ejecución natural del propio movimiento”²⁷⁴, un defecto técnico (“aritmético”) que le hace distinguir a un Machado “mayor” de un Machado “menor”:

[...] en sus *Proverbios* se halla ejemplificada esa manía de atenerse a una satisfacción absoluta y exclusivamente externa de la propia búsqueda. Este Machado menor y de una ambición demasiado simplistamente clásica no va más allá de un pasatiempo serio [...]; el poeta se confunde con el puntual y neto expositor de una especie de filosofía reducida a constataciones inmediatas, y aun a figuraciones insinceras e inútiles.²⁷⁵

No se trata de una afirmación sin consecuencias porque de esta manera Bo instaura una neta dualidad de valores críticos (mayor/menor = mejor/peor) entre la primera fase machadiana (la del modernismo-simbolismo de *Soledades*) y casi toda su poesía posterior, aquí representada parcialmente por la sección “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla*. Reducidas por Bo a “pasatiempos”, a “filosofía inmediata”, se trata, en cambio, de expresiones poéticas en las cuales el crítico liguor no percibe mínimamente la función condensadora de temas recurrentes en toda la obra de Machado, ni la múltiple potencialidad poética en cuanto expresión *in nuce* de una gama de sentimientos (ya sean meditaciones espirituales, fusiones noventayochescas con la tradición popular, reflexiones culturales o meta-culturales) profunda y auténticamente

²⁷³ *Ibid.*, p. 525.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 525.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 525. Bo cita algunos ejemplos de “proverbios” machadianos (entre los cuales «Ayer soñé que veía» y «Todo pasa y todo queda;»), de los que señala, por un lado, la belleza, es decir, “la precisión de los desenvolvimientos y la correspondencia numérica”, mientras que, por otro lado, subraya el defecto de que todo lo poético “queda sacrificado a un prejuicio anterior, aunque sea una verdad” (p. 526). Vale la pena señalar que también Angiolo Marcori había hablado de “clima inmaduro” con respecto a esta fase de la producción machadiana.

machadianos²⁷⁶. Y que encontrarán espacios cada vez más importantes en su labor literaria, hasta desplegarse, además de en numerosos poemas, en las sentencias, donaires, apuntes y recuerdos del apócrifo *Juan de Mairena* de 1936.

Bo, en cambio, insensible a todos estos aspectos, prosigue en su lectura “pro-simbolista” del poeta sevillano afirmando que estos resultados “negativos” del Machado menor son los que revelan los límites de su perspectiva poética, puesto que en su poesía, señala Bo, es efectivamente muy raro encontrar “una iluminación válida y en relación futura con su tarea de conocimiento”²⁷⁷. Y una “tarea de conocimiento” que no tiene “futuro”, es decir que, según Bo, no avanza hacia la completa fusión con la espiritualidad, aunque se trata de poesía que a su manera trasciende la realidad, queda destinada, finalmente, a la incompletez, a la no-realización de sus propósitos:

Alrededor de una violenta imagen de no-poesía, Machado debe obtener la poesía a base de un anulamiento de la realidad [...], esto es, dejando al objeto otra vez un valor de símbolo, el sentido concreto de memoria. Los detalles de la realidad deben perder toda voluntad de encono, abolir su presencia polémica para permanecer sólo como objetos ricos de una pureza inalterable: objetos poéticos [...] [que] son, en fin, palabras llanas, escogidas en el área reconquistada de la memoria: materia de un mundo inevitable para Machado, si bien su poesía no es como deseaba (véase la carta a Gerardo Diego en la *Antología poética* de este último), *palabra esencial en el tiempo*.²⁷⁸

Precisamente el concepto machadiano de “palabra esencial en el tiempo” no coincide con la idea de “eterno” que tiene Bo, una discrepancia no irrelevante que está en la base de la lectura y de la exégesis machadiana del estudioso ligur; quien, a continuación le reprocha al poeta sevillano haber intentado elevarse demasiado esporádicamente más arriba de sí mismo y de la materialidad de su palabra-objeto que, por ende, resulta

²⁷⁶ Como subraya Nicolás Fernández-Medina: “La insistencia de lo popular en la obra machadiana a lo largo de estos años dejó muestra de la maduración del poeta con su pueblo. Más bien, como apartado sensible al proceso evolutivo e intelectual de Machado desde *Soledades* hasta la aparición de *Juan de Mairena* años después, los *Proverbios y cantares* contienen el núcleo de su ideario del porvenir español; un ideario concebido en el prólogo de la edición de 1917 de *Campos de Castilla* como “una preocupación patriótica” arraigada a lo “elemental humano”.” En “Los Proverbios y cantares de Antonio Machado”, *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*, julio 2004, pp. 1-17 (2); consultable en línea: <http://www.abelmartin.com/critica/medina.html> (24/11/2013)

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 526.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 527.

“impura”:

Machado, en definitiva, se ha engañado sobre el modo de alcanzar su poesía, pero ha visto claro aquello que constituía su materia, ha sabido decir de qué estaba hecha. Así no ha querido nunca alejarse de un paisaje transportado a la memoria y conservado en ella como voluntad poética, y en las redes de los propios objetos ha situado la solución del tiempo, ha alcanzado una íntima correspondencia entre el ejemplo y el sentimiento, entre la figura y la sensación en una exclamación toda hacia adentro, apenas pronunciada, de valores alusivos. El modo de interrogar consiste para él en el acto mismo e impuro de la enunciación, las palabras-objetos están cargadas con un peso de memoria y además de su historia nos dan el sentido de su naturaleza.²⁷⁹

Solo en el umbral entre “encanto”²⁸⁰ y “fuerza” del verso, cuando elige la segunda opción y procede en busca del “agotamiento de su voluntad lírica”, Machado consigue rozar la “realidad más absoluta de su poesía”, su palabra esencial. Para comprender a este particular Machado, escribe Bo:

Es menester fijarse en su intención de no ceder al acento, de obtener la verdad de la situación natural de la palabra: su frase debe ser consumada individualmente y poco a poco en todos sus aspectos posibles. [...] Machado no intenta más que raramente el juego de la indecisión, la magia inherente al cálculo de las probabilidades reales. Prefiere más bien una obediencia lineal, un respeto a las formas simples, limitarse a una voluntad de movimientos cerrados. Pero, precisamente, todo su verso es una pregunta directa, dura: en una poesía que, en apariencia, podría fácilmente reducirse al movimiento del anhelo, Machado ha querido mostrar la sola vida del aliento, el sentido de una vida mantenida sin especulaciones de orden superior, libre de esas preguntas imposibles en las que coincidía tanta poesía europea.²⁸¹

Resulta aquí evidente la exigencia de Bo de confirmar, a través de estas consideraciones que parecen prescindir de cualquier tipo de proyección de la poesía de Machado hacia

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 527.

²⁸⁰ En relación con este aspecto, por ejemplo detectable en «Fue una clara tarde, triste y soñolienta», Bo cita al D’Annunzio “voluntariamente musical y abandonado” del *Poema paradisiaco* (1891-1893).

²⁸¹ *Ibid.*, p. 528.

los ámbitos de la metafísica y del existencialismo, la validez de sus personales bases ético-exegéticas, las que le han llevado a considerar el acto poético como un acto absoluto y, por extensión, una cuestión principalmente espiritual (y no laica). Lo que Bo tiene que “resolver críticamente”, en el contacto con la poesía de Machado, es cómo las “maneras simples” del sevillano lindan con su personal idea de lírica, puesto que para él, como hemos señalado más arriba, la poesía es algo, en definitiva, inefable: “espera”, “ausencia” y, sobre todo, “forma probable de una voz eterna”; en otras palabras: un “misterio”. Para solucionar este punto clave de su interpretación de Machado, Bo parece superar de la manera siguiente un primer obstáculo dialéctico:

El modo de sentir la realidad forma la naturaleza de su poesía; esto es, no supone más que un trabajo del espíritu. Hasta tal punto que, si tuviéramos alguna objeción que hacerle, sería ésta: el haber limitado así la búsqueda del propio espíritu a una realidad disminuida en sus límites, agotada en su acepción temporal más inmediata. Pero también su respuesta ha sido decidida dentro de la propia intimidad (de aquí proviene aún la aparente pobreza de las palabras, el estilo desnudo y simple, la intención natural de la frase), escandida por unas pocas voces, pero con una escansión del conjunto sentida *à rebours*, interiorizada, recogida en sí misma y vecina de buen grado de una gravedad y un comportamiento espiritual.²⁸²

Aunque “disminuida”, en suma, la búsqueda poética machadiana mantiene, en su carácter, algo que está cerca del comportamiento espiritual, y, en fin, Bo puede reconocerle a Machado que uno de sus méritos está justamente “en esta toma de posesión de sí mismo, en el control tan violentamente impuesto a los peligros de la sensibilidad”, un trabajo que el sevillano ha llevado a cabo “en todos los sentidos”:

[...] en su especulación visual, en el examen de una realidad separada e incompleta. De aquí la identidad entre mundo y campo, entre paisaje y campo, entre tierra y tierras: toda una serie de coincidencias resulta válida gracias a la total participación del autor. A una tal sanción de las intenciones, de la voluntad, ha respondido la realidad con una imagen recompuesta y movida por una especulación simbólica, en una solución didascálica sobrentendida, en una acción directa de elementos poéticos. En tal sentido, no podemos escoger nada mejor que los versos

²⁸² *Ibid.*, p. 530.

a José María Palacio.²⁸³

El comentario sobre algunos versos del (mejor) poema escogido parecería encaminar el artículo de Bo hacia el descubrimiento y la identificación del anunciado Machado “mayor”. Pero, a pesar de algunas apreciaciones relativas al ritmo (“la sorpresa” de “una cadencia íntima”) y al “desenvolvimiento persuasivo y directo” que el crítico italiano detecta en unos pasajes del poema, la atención de Bo vuelve a detenerse sobre la escasez de reflexión místico-religiosa en la cual se enmarca la labor poética machadiana, incluso en una ocasión que le brindaría al poeta la posibilidad de una “confrontación con el mejor y más secreto de dentro de nosotros mismos”:

La poesía de Machado no rechaza la ayuda de un problema, más bien diríamos que lo provoca en la práctica, pero posee la defensa de una solución contemporánea del problema; es la probable situación de una respuesta anticipada. El poeta sugiere y después elimina, en una duda no enunciada, la confirmación. Puede suceder que en este frente único, en esta ecuación universal, apoyada sobre la interpretación del mundo, vivan los más graves límites de su poesía. Machado ha cedido al misterio los puntos más importantes, pero quitándoles todo valor; las cosas que no se pueden saber acaban por no existir para él.²⁸⁴

Afirmación una vez más discutible, es cierto, pero en línea con las exigencias del crítico, es decir, con lo que Bo quiere subrayar de la actitud poética de Machado. Si la palabra de Machado es “palabra esencial”, y esto es algo que Bo había resuelto concederle al poeta en la primera parte de su artículo, el límite sobre el cual vuelve a concentrar su objeción, a lo largo de toda la segunda parte, es el relativo al segmento final de la locución machadiana, “en el tiempo”. Bo vuelve entonces a mencionar esos principios poéticos que encuentra en la antología de Gerardo Diego y, en particular, señala los pasajes donde Machado expresa su idea sobre el tiempo (“al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo...”) y su desacuerdo con los “poetas del día” (“ellos propenden a una destemporalización de la lírica...”). Bo se sirve de estas afirmaciones machadianas para precisar que la “solución contemporánea del problema”, la “duda no enunciada”, la rendición sin respuesta frente al “misterio” de la vida, equivalen a una “fallida traducción de los valores temporales”, y que es a partir de esta última como

²⁸³ *Ibid.*, p. 530.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 531.

“nace su gravedad, un modo inútil de razón sentida y no correspondida”. En efecto, según Bo, Machado

Identificó el pensar en el tiempo propio con una emoción derivada de las imágenes construidas por un particular crepuscularismo, sin las últimas cadencias del sentimentalismo. Tal vez confunde una honestidad inútil con ciertos movimientos firmes, fijos, referidos a objetos sin profundidad. La vida remitida a un orden inferior de leyenda, y no importa de qué manera conducida o a través de qué modos de arte, se asemeja en definitiva demasiado a un espejo ideal de verdad aplicada.²⁸⁵

Lo que, en cambio, los poetas más jóvenes (aquí Bo cita a García Lorca y Alberti) han comprendido es que la “realidad evidente” representa el límite de la “posible verdad” y, por eso, han elegido caminos nuevos, alternativos al de una “conclusión” que se identifica con “el movimiento alcanzado por una imagen de paisaje”²⁸⁶. Mientras el Machado “simplificado” descrito hasta aquí por Bo acepta la realidad tal cual es, esto es, en su “dialéctica más inmediata” (una realidad cuyo “misterio” hay que respetar, y del cual no es “lícito ni siquiera suponer el sentido”), los nuevos poetas recogen y expresan “en su ansia el sentido de otra respuesta, la presencia de todas las otras posibilidades”²⁸⁷.

En busca de un Machado “mayor” que, a fin de cuentas, no logra revelársele plenamente, justo a causa de una labor poética que Bo viene identificando como esencial, sí, pero “circunscrita a un círculo vicioso de la palabra” y, peor aún, carente de “especulación metafísica”, el crítico italiano, a continuación, propone a su lector

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 532. El término “crepuscolare” apareció por primera vez en el periódico turinés *La Stampa*, el 1º de septiembre de 1910, en un comentario sobre las poesías de Marino Moretti (1885-1979), Fausto Maria Martini (1886-1931) e Carlo Chiaves (1882-1919), titulado “Poesia crepuscolare” y firmado por el crítico literario Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952). Como escribió el propio crítico, la palabra “crepuscolare” quería ser metáfora del “mite e lunghissimo crepuscolo” en el cual se encontraba la poesía italiana a partir de la época posterior al Resurgimiento. De tendencia obviamente contraria al vitalismo y al individualismo futurista, el “crepuscolarismo” buscaba su inspiración en los aspectos melancólicos y conmovedores de la realidad y lamentaba el agotamiento de la tradición clásica, a la que, de todas formas, quería mantenerse fiel. De esta corriente, desilusionada y esencialmente pesimista, formaron parte, además de los autores arriba citados, Guido Gozzano (1883-1916), Tito Marrone (1882-1967), Corrado Govoni (1884-1965), Sergio Corazzini (1886-1907), y otros menores. Véase G. Bàrberi Squarotti, “Prima dell’apocalissi”, en: *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, vol. V (tomo I), cap. XVII, Torino, U.T.E.T., 1996, pp. 663-734.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 532.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 533.

amplios párrafos extraídos de las reflexiones estéticas atribuidas a Abel Martín y a Juan de Mairena²⁸⁸. Sin embargo, tampoco esta lectura le facilita a Bo un sostén de contenido suficiente como para reconocer la cualidad “temporal” de la poesía de Machado. El problema reside, escribe Bo, en el hecho de que Machado

Ha pensado que debía situar las conclusiones de su poesía fuera de una razón inclinada al examen del tiempo, se ha preocupado de obtener para ella una especial cualidad de eternidad decidida en absoluto por una idea exacta y cerrada del tiempo. Ahora bien: si algo se hubiera podido hacer con tal propósito, debería haber arrancado de la noción inicial, escogiendo con anterioridad sus propios movimientos, fijándolos y analizándolos en su origen. Así, Machado hubiera podido evitar los errores y un procedimiento poético basado sobre la reiteración de la realidad, sobre una realidad aceptada como si fuera la más alta verdad posible.²⁸⁹

Esta “más o menos voluntaria” distorsión-disminución del proyecto poético machadiano es el resultado inevitable del encuentro entre el Bo que actúa críticamente en consonancia con la función que para él desempeña el “lector” (el que emerge del ensayo “Della lettura”) y unos versos que no llegan a suscitarle expectativas espirituales canónicas. En otras palabras: puesto que la crítica (la lectura) es, según Bo, un acto de conocimiento y reconocimiento recíproco entre quien escribe y quien, leyendo, percibe y comparte la misma palabra –y para un cristiano como Bo, palabra es *verbum*, “verbo” que se hace carne, vida, verdad–, el *verbum* machadiano, tan obstinadamente enraizado en lo real, no llega a satisfacer por completo la necesidad de absoluto (de verdad absoluta) del lector Carlo Bo.

Para precisar un poco más el pensamiento de Carlo Bo con respecto a lo que considera verdadera poesía, no será inútil recordar aquí lo que el crítico había escrito en un texto dedicado a Ungaretti, fechado en 1938. En “Dimora della poesia”²⁹⁰, donde Bo le otorga al autor de *L’Allegria* (1931) y *Sentimento del tempo* (1933) el título de “autor puro de la poesía” (“con buona pace di chi è arrivato al Petrarca con l’aiuto delle storie letterarie”²⁹¹), se encuentra una afirmación que se puede considerar la síntesis de su “credo poético”:

²⁸⁸ Se trata de las conocidas reflexiones sobre el “problema de la lírica”, sobre la “objetividad en el arte” (Abel Martín) y sobre la “poesía como arte temporal” (Juan de Mairena).

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 536.

²⁹⁰ Carlo Bo, “Dimora della poesia”, en *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 147-173.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 155.

Per me la teologia della poesia si ferma ai massimi confini delle domande, alle più perdute e paralizzate ambizioni di conoscenza ma non giungerà mai a quella parte giuridica in cui releghiamo la comune accezione del termine. La teologia dei poeti è piuttosto un'ansia vitale di teofania per attimi, per gli spazi cioè concessi dalla soluzione tradita e calpestata dei nostri giorni. Forse s'esaurisce su un'immagine di verità che dopo immediatamente s'annulla nella ripresa della stessa ansia, nell'impossibilità d'assuefarsi a un'ossessione della domanda.²⁹²

El Machado mayor, en efecto, está para Bo en esas muchas interrogaciones, dejadas sin respuesta, dirigidas por el poeta a la soledad, su “sola compañía”. Más bien, es justamente en esa dolorosa e insistente ausencia de respuesta²⁹³ donde se coloca lo que, en fin, va más allá de las intenciones, de las “leyes” que el poeta ha impuesto, con fuerza, a su naturaleza y, por ende, a sus “objetos poéticos”:

Este mejor Machado se eleva sobre la otra parte que podría parecer menor, la más fácil y ligera del poeta, y sólo una reducción hecha a su voz, la transparencia filtrada del razonamiento, cierto movimiento por encima del ritmo, nos dan un Machado bastante más preciso y cercano a la verdadera realidad. En este sentido procuramos sorprender una cadencia que no sea sólo la respuesta natural, la estructura superpuesta a un motivo tomado de una idea; sentimos una participación que permanece oscura y, por ende, palpitante de verdad y de vida. No es ya sólo el poeta que se extiende en la monumentalidad de sus propios motivos [...], sino que se cierra a la mitad de la voz, que reconoce el misterio del propio razonar, el transparecer de otra verdad.²⁹⁴

En las dos últimas páginas de su ensayo, Carlo Bo facilita ulteriores ejemplos de versos donde se alternan el Machado menor (“el menos necesario”) y el mayor (el “iluminado por entero”), para finalmente llegar a la conclusión de que es

de la vecindad, de la confrontación de los dos movimientos [como] nace el

²⁹² *Ibid.*, p. 162.

²⁹³ El ejemplo sobre el cual Bo apoya sus consideraciones es: “¡Oh soledad, mi sola compañía,/ oh musa del portento, que el vocablo/ diste a mi voz que nunca te pedía!/ responde a mi pregunta: ¿con quién hablo?”. *Ibid.*, p. 536.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 537.

verdadero conocimiento de Machado. [...] Este extraño poeta [...] consiguió sobre todo encontrar en tanta realidad sentida, en tanta ley de instrumentos, una ecuación, de la cual nos gusta calcular el peligro y que él, secretamente, quería cantar:

La tierra no revive, el campo sueña...

como una simple noticia, una noticia repetida.²⁹⁵

No falta, en la larga disertación de Bo, una breve referencia a Valbuena Prat, cuya lectura de Machado no llega a convencerle del todo. El crítico italiano, en efecto, no está conforme con la conclusión de su colega español, esto es, de que el valor de la creación poética del sevillano reside, según Valbuena Prat, en su “idealización de ambiente”. Como acabamos de ver, es, en cambio, la fugaz apariencia de un misterio, no aceptado por la razón, pero sentido y cantado, lo que vuelve a reconciliar al poeta Machado con su lector Bo y, por ende, a conferirle su rango de poeta “mayor”, “espiritual”, de poeta que supera “sus límites” y “los prejuicios” de su propia voluntad. Y vale la pena señalar también que, a lo largo de su personalísimo recorrido crítico, cuya andadura “ejemplar” hemos creído necesario mostrar a través de una amplia selección de citas, Carlo Bo no se interesa mínimamente ni por los aspectos historiográficos (no hay ninguna referencia a géneros poéticos, a eventuales filiaciones, afinidades generacionales o a otras categorías interpretativas de ningún tipo) ni por los biográficos del poeta sevillano. La suya es una indagación que concierne exclusivamente el material literario en sí, un “objeto” del cual le interesa penetrar los contenidos más que el mérito estético, y con el cual entra en contacto directo, exhibiendo una actitud crítica (y no un método) que no coincide con ninguna de las tres tipologías que uno de sus “maestros de lectura”, el admirado autor de “Réflexions” Albert Thibaudet, había establecido y definido en su *Physiologie de la Critique*²⁹⁶: la crítica “espontánea” (o “militante”), la que la “gente decente” transmite conversando o a través de los periódicos, es decir, toda la crítica que señala con inmediatez a los lectores los méritos de un libro nuevo; la crítica “profesional” (o “académica”), que juzga a partir de una perspectiva histórica y estilística; y la crítica de los “artistas” (o de los escritores mismos, los “maestros”), la que toma en consideración al escritor buscando

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 539.

²⁹⁶ Albert Thibaudet, *Physiologie de la Critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1930. Señalo de paso que Gerard Genette, en la “Ouverture métacritique” de su libro *Figures V* (Paris, Seuil, 2002), comienza su disertación citando justo las tres categorías críticas puestas de relieve por Thibaudet.

su punto de vista personal, su visión del mundo y de la literatura. Como, en efecto, afirma Jean Starobinsky en su prefacio a la ya citada selección antológica de escritos de Carlo Bo:

Mancava in questo quadro la categoria del saggio che riunisce in una sintesi libera le tre attitudini di cui sopra. Ed è proprio qui che io inserirei gli scritti di Bo, dato che anche quando si richiamano a una circostanza particolare i suoi saggi non appartengono né alla critica militante né a quella accademica. Non sono il primo a rilevare che le pagine di Bo si sviluppano come un diario personale (intimo e non) che rimane sempre aperto. I suoi saggi nascono da una fonte più intima della curiosità. Nel momento in cui formulava l'imperativo di «letteratura come vita», Bo sottometteva l'attività del critico alle stesse esigenze che regolano quella del poeta e del romanziere. L'ingiunzione della letteratura come vita non fa distinzioni di genere letterario. [...]

Siamo di fronte a un tipo di saggio critico, come lo ha praticato Bo, [in cui] la priorità va a ciò che contribuisce a costruire o a rischiare una vita sul piano etico o religioso. È come se nei suoi saggi egli mettesse contemporaneamente alla prova se stesso e i libri letti dato che suppongono sempre una presa di posizione. E siano i suoi scritti di estensione ampia o breve, se non frammentaria, bisogna sempre considerarli nel loro movimento che mette in relazione la lettura, la scrittura, il richiamo al lettore: sono come gli elementi di un'opera basata su continui superamenti e rifacimenti, ossia gli elementi di un'opera a tutti gli effetti letteraria.²⁹⁷

²⁹⁷ Jean Starobinsky, “Prefazione”, en Carlo Bo, *ob. cit.*, pp. VII-XII (X-XI).

“LA POESIA CON JUAN RAMÓN”

El capítulo siguiente del “diario personal”²⁹⁸ que Bo dedica a los poetas españoles contemporáneos es un largo ensayo que, en la publicación *Carte spagnole* de 1948, lleva como título “La lirica di Jiménez”. Se trata del mismo texto que, como ya hemos señalado, Bo había publicado en 1941²⁹⁹ en un libro que llevaba el más significativo título de *La poesia con Juan Ramón*³⁰⁰. El uso del nombre de pila de Jiménez, en efecto, además de aludir a la costumbre española de llamar a sus mejores poetas solo por el nombre, nos parece anticipar también el alto grado de consonancia entre el crítico italiano y la poesía del poeta de Moguer³⁰¹. Una relación de afinidad humana, estima

²⁹⁸ No es casual que Starobinsky hable de “diario”. Léase, por ejemplo, lo que escribe Sergio Pautasso en la sección “Giustificazione della scelta” de la citada obra antológica de Bo: “[...] una parte rilevante della sua opera, non solo dal punto di vista quantitativo, [è] costituita da questo suo calarsi giorno dopo giorno, come un umile cronista, nella realtà esistenziale e che l’insieme dei singoli interventi abbia formato, nel suo incessante susseguirsi, un diario che è opera di scrittore e, nello stesso tempo, di testimonianza sul movimento dell’agire umano. [...] Una sorta di diario ininterrotto in cui letteratura e morale si fondono in un unico movimento che va al di là delle categorie.” *Ob. cit.*, p. XL. Tampoco será inútil recordar que Bo titula *Diario aperto e chiuso (1932-1944)* una selección de ensayos publicada en 1945 (Milano, Edizione di Uomo) donde, entre otros, aparecen escritos dedicados a Machado, a García Lorca y a Rosalía de Castro.

²⁹⁹ Remontan a tres años antes las primeras publicaciones que Bo dedica a la poesía de Juan Ramón Jiménez; en particular, hay que señalar una primera selección de poemas traducidos («Aria triste», «Pastorali», «Guipúzcoa», «Epitaffio ideale per un marinaio»), acompañados por una brevísima “nota”, publicados en la revista *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, II, 8, 1938, p. 98; publicación a la que siguen un artículo, “Il posto di J. R. Jiménez”, *Oggi*, I, 6-8, 1939, s.i.p., y las traducciones de los poemas «Ricordo parlato», «17 luglio», «10 giugno», «Viaggio», *Corrente di Vita giovanile*, II, 11, 1939, p. 5, y «Canzone allegra», *Corrente di Vita giovanile*, II, 16, 1939, p. 5.

³⁰⁰ El libro de Bo fue publicado también en España dos años después de la edición italiana. En esta ocasión el libro de Bo, *La poesia con Juan Ramón: ensayo de Carlo Bo* (traducción por Isabel de Ambía, prólogo de José María Alfaro, Madrid, Editorial Hispánica, 1943), incluyó una selección de poemas a cargo de Juan Guerrero Ruiz. Sobre las posteriores polémicas entre Jiménez y el editor del libro (y amigo) Juan Guerrero, provocadas por el prólogo del falangista José María Alfaro, véanse: el artículo de Juan José Lanz, “«El ondear del aire»: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de la posguerra (1939-1960)”, *Bulletin Hispanique*, 111-2, 2009, pp. 473-518 (477); el libro de Arturo del Villar, *Juan Ramón Jiménez, poeta republicano*, Madrid, ¡Ábrete libro!!, 2006, (apartado “Un prólogo erróneo”), pp. 37-38; y el de Ricardo Gullón, *El último Juan Ramón Jiménez: así se fueron los ríos*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2006, p. 137. Las citas de Carlo Bo que se utilizan a continuación se extraen de la edición española más arriba mencionada.

³⁰¹ Atestigua la mutua estima de Jiménez y Bo el siguiente fragmento extraído del libro de Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Taurus, 1958). En la página 100, en efecto, se lee:

“-En relación con los diversos libros dedicados a usted y su obra, quisiera saber la opinión del criticado acerca de los críticos.
-El mejor es el de Carlo Bo. El de Thelma Lamb, la viuda del poeta mejicano Bernardo Ortiz de

intelectual y apreciación artística que Carlo Bo expresa ya a partir del primer párrafo de su ensayo:

No sé de ninguna otra poesía como ésta de Juan Ramón Jiménez, menos derrochada exteriormente; por el contrario: espigada en la consumación de movimientos vitales. Sus libros, su dilatadísima experiencia aseguran, ante todo, la interior equivalencia; la facultad [natural] de palabra precisa, al margen de cualquier madurez retórica. Si la poesía en este siglo ha sentido necesidad del texto continuo, de improvisados campos de meditación en verdad que la obra, extensa y sutil, de Juan Ramón la habrá satisfecho.³⁰²

Primer ingrediente necesario para una lectura, mejor dicho, para la percepción de “esta natural función poética” que la obra de Juan Ramón transmite, es el de evitar una aproximación apresurada al metro de un “íntimo aliento conseguido sin la traba del orden que le sujete”, porque, hace notar Bo, el territorio poético que hay que atravesar abarca ya más de cuatro décadas e “infinito” es el número de direcciones y voces líricas exploradas, a partir de 1898, por este autor.

Cuando se lee a Jiménez, no es posible ceñir la actividad de la inteligencia en los límites de una disertación sobre resultados más o menos logrados en una u otra época, o etapa, de su labor poética. Su mensaje no es reducible a una banal confrontación entre ejemplos sacados de distintos momentos de su vida literaria, y su praxis incesantemente reelaboradora de sus versos está ahí precisamente para demostrarlo:

[...] el Jiménez que cancela limpiamente las páginas acumuladas en treinta años de espera, se define como la forma más probable de poeta; por otra parte, su

Montellano, es también buen libro. Emmy Neddermann mezcla en su estudio lo histórico y lo crítico. El de Gastón Figueiras, como el de Enrique Díez-Canedo, se atiene a lo histórico, sin apenas crítica. En cambio el de Bo, que es excelente, se limita a la crítica, y la hace de un modo casi abstracto. [...] En Italia publica ahora Frolidi [la publicación de Rinaldo Frolidi es de 1954, n.d.r.] una selección de dieciocho poemas de *Animal de fondo*, con un ensayo sobre el simbolismo. Este último libro aún no lo he recibido...”

Bo, por su parte, en un ensayo de 1959, “Che cosa è stato Juan Ramón”, escribe: “[...] se devo dare dei nomi, non faccio fatica a distinguere nel largo numero delle anime che mi hanno aiutato a nascere la presenza di certi poeti per me definitivi e, in questo raggio, a bloccare tutte le luci su due o tre immagini fondamentali: Ungaretti, Éluard, Jiménez.”, *Paragone. Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, 110, 1959, pp. 38-53 (39). Volveremos sobre este artículo más adelante en este capítulo.

³⁰² Carlo Bo, *ob. cit.*, p. 17. Ha sido necesario aportar algunas correcciones a la traducción, modificaciones y/o interpolaciones, que se señalan entre corchetes, para no traicionar (o perder del todo) el sentido original del texto italiano.

nombre desaparece frente a una noción eterna en su presencia y frente a una esencia que no soporta reducciones o aproximaciones sentimentales [...] La enorme selva de palabras apenas pronunciadas (vuelta a la más probable consumación de su verdad), el trazo tan claro y sensible de sus páginas, señalan aquí precisamente el gesto de esta ansia única [la forma resistente y continua de su ansia lírica].³⁰³

Se entiende, ya a partir de estos pasajes iniciales, que Bo considera toda la poesía de Juan Ramón como un acto vital y completo, una obediencia a un flujo irrestañable y, a la vez, indispensable para su alma en estado de progresiva y naturalmente constante “conmoción espiritual”; vale decir, la lírica de Juan Ramón se le presenta al Bo lector como una creación perfectamente ajustada a su idea pura de poesía, la que él califica de “acento mayor”. Es este, pues, el sustrato conceptual sobre el cual se desarrollan las cien páginas del ensayo que Bo dedica a su poeta español, junto a García Lorca, preferido³⁰⁴. Y el texto con el cual va en busca de la más profunda verdad de la palabra poética de Jiménez está concebido, coherentemente, como un río que, después de pasar uno tras otro por los meandros en los que descansa el canto juanramoniano, desemboca y se extiende a lo largo de las páginas, en un refinado lenguaje crítico que no conoce ni un momento de pausa:

El mundo, los confines de nuestro corazón y aun más la memoria de su espíritu, desaparecen continuamente bajo el choque de su demanda, en el ímpetu consciente hacia aquella segunda realidad a la cual llevaba J. R. Jiménez la probabilidad exasperada de su palabra. A primera vista no se concibe en él un [signo] sin la dicha calculada de la exclamación; es decir, sin el sentido del temor, la preocupación de acercarse aún más con la luz de la comparación.³⁰⁵

La extensión del ensayo-elogio de Bo, su lectura-disección puntual y progresiva de los aspectos formales y de contenido de la poesía de Juan Ramón, se deben, ante todo, a la

³⁰³ *Ibid.*, pp. 19-20.

³⁰⁴ Léase, como ejemplo de manifiesto homenaje al poeta, el siguiente pasaje escogido entre muchos otros: “La importancia de Jiménez en la poesía de nuestro siglo deriva [...] de haber preferido siempre el interés inmediato de la poesía y la fortuna determinada de sus formas. [...] Acaso como nadie se ha sabido él introducir en la parte viva de las emociones; nadie ha descubierto con tanto valor la ausencia de los propios límites; la repulsa de la comparación y el afluir de la poesía.” *Ibid.*, p. 26.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

voluntad de recorrer, paso a paso, todo el desarrollo de su trayectoria poética hasta la fecha³⁰⁶. Bo, en efecto, no omite en su lectura ninguna de las etapas poéticas juanramonianas, todas ilustradas a través de un dosificado uso de ejemplos (fragmentos más o menos amplios, a veces poemas completos) de los que se sirve para apoyar la idea de que toda la larga serie de volúmenes publicados por Jiménez confluye y participa de un único conjunto, que Bo llama “el signo de una verdad sometida al tiempo”, o también, un “un diario particular de ambiciones poéticas”³⁰⁷. Un diario constantemente visitado, anotado, corregido, ampliado, que cuenta, escribe Bo, “a la memoria confusa del tiempo la asiduidad de la espera, y la forma resuelta del eterno contenido de la poesía”³⁰⁸.

La poesía de Jiménez empieza antes de la poesía misma, es decir, nace en esa “espera”, en ese “silencio”, en esa “ausencia” (términos todos que remiten a la “angustia” hermética provocada por el tiempo, por la historia, por la “nada existencial” que rodea al intelectual europeo en esos años) que precede el acto de la traducción en palabras del sentimiento poético (definido por Bo, en varias ocasiones, como “el fantasma”); y esta prerrogativa, tan apreciada por el Bo de “Letteratura come vita”, representa el “esquema espiritual”, en constante maduración, de los textos juanramonianos, el “orden” (impalpable y concreto a la vez) de toda su labor lírica:

Entonces nos sobrecoge el estupor ante una creación tan exenta de organización, tan insuficiente de retórica. [La voz transparente, la página desvanecida, dejan] persistir una viva trama de elevadísimas sensaciones, una frecuencia tan pura, de vida. A esta luz aparece su obra como la idea de la *espera* eternamente intentada: un avanzar natural de la palabra hacia una pausa que se identifica con la sugerida conciencia en la forma más auténtica de iluminación, correspondiente a la ecuación de toda la virtud lírica.³⁰⁹

Bo explora la lección de Jiménez a partir de la etapa simbolista, con la intención declarada de capturar, en la obra de los primeros años (“exactamente en aquellos que Jiménez quisiera que todos olvidaran”), las posibilidades expresivas que el propio poeta ofrece a su evolución futura. Y si hay alguna incertidumbre juvenil, alguna insistencia

³⁰⁶ La bibliografía que Bo facilita al lector de la edición italiana comprende veintiocho libros distribuidos entre 1900 (*Alma de violeta*) y 1936 (*Canción*).

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

en la retórica del género (Bo se refiere a los poemas compuestos entre 1900 y 1902), de todas formas hay que reconocerle a Juan Ramón que:

A la finura de las escuelas de fin de siglo y comienzos del presente, Jiménez creyó que debía añadir una persuasión más espiritual. No se quiso limitar a la preciosidad de un juego literal, a la extenuación física de temporales imágenes. Semejante predilección [natural] por la profundidad le ha llevado a la vez a resultados mucho más valiosos, ricos de auténtica correspondencia.

En el poema «Adolescencia» (de *Rimas*, 1902), Carlo Bo encuentra un primer ejemplo de poema donde no es difícil divisar, afirma, “gran parte de sus posibilidades”. La lectura que Bo propone de estos versos, por supuesto, va más allá de los meros aspectos relacionados con el lenguaje y el sentido “narrativo” más inmediato, puesto que

[...] el peligroso gusto por el relato está superado por un movimiento de inteligencia, de creación: sobre la figura (perdida ya antes del drama apenas aludido), permanece válida la indecisión, el límite preciso de la suspensión. [...] El ejemplo anterior demuestra cómo el campo poético se [sitúa] precisamente en los abandonados límites de una dramática realidad; allí donde madura por sí, e indistinta, una norma íntima de canto –tan apartado aquí de la ciencia de las imágenes, dentro de los pobres valores del cuadro–. [...] [Una] magia que sólo perfeccionará la experiencia, pero que, a mi parecer, es más rica, más sinceramente juanramoniana en los tiempos primeros [...].³¹⁰

Una norma íntima de canto que aleja muy claramente la poesía de Jiménez de la de Darío, por ejemplo, como también de la de otros poetas europeos, que Bo individúa en Robert Browning, Giosuè Carducci y Paul Verlaine:

El más famoso Verlaine había enseñado un camino completamente opuesto: la comparación inmediata y el traspasar el alma a un tema imitado y compuesto. La acción era simultánea al juego de la inspiración, y el tiempo se consumía en el primer grito imaginado de identidad. [...] Jiménez ha tenido presente –esto es innegable– estos tránsitos, la dura contaminación verlainiana, pero prefirió intentar una vía, interior del todo, y proceder sobre los límites bien definidos sin caer en la

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

identidad empobrecida. La atención de la creación, a pesar de lo provisional de los términos, determina en su texto una adhesión a la verdad: la justificada ambición del propio interés.³¹¹

Está justamente en su búsqueda de la verdad, prosigue Bo, la “novedad” de Jiménez, y es esta actitud la que atrae al lector (al “Lector”) hacia el centro mismo de su lírica.

Este primer período, que llega hasta los años 1916 y 1917, cuando el *Diario de un poeta recién casado*, no debe sistematizarse como un tiempo de ejercicios técnicos, de una técnica de precisión y puntualidad algo externa. [...] Jiménez [al contrario] ha alcanzado el ejemplo, la memoria de otra poesía en una necesidad del todo íntima y honda.³¹²

Aquí también es obligada la referencia a Valbuena Prat, de cuyas consideraciones sobre el primer Jiménez, tal como había hecho en su estudio sobre Machado, Carlo Bo toma cierta, pero definitiva, distancia:

A propósito de esta su musicalidad, que los críticos más [avisados] como Ángel Valbuena Prat han definido como *interior*, conviene observar[la] como un resultado final, un empleo [como una defensa] [y] no [como el] carácter dominante de su necesidad lírica. [...] En la ligera indicación de sus artes sería engañoso ver solamente el análisis de un estado de ánimo, la satisfacción decadente del abandono físico; se debe resaltar la noción, el sentido de la conciencia, y una irremediable urgencia poética. [...] Así, Jiménez ha anulado los vicios del siglo en el seno más [amplio] de la espera, en la virtud de persuasión de las cosas mismas.³¹³

Hemos creído útil reconstruir, al menos en parte, la primera etapa crítica de Bo, para llegar a sacar a la luz dos ulteriores términos claves alrededor de los cuales gira la labor exegética, y no solo por lo que concierne a los poetas españoles, del estudioso italiano. En sus escritos, en el cotejo de sus textos, es posible detectar cómo la interpretación se moldea según la lectura-confrontación efectuada por Bo se encuentre con algún “obstáculo” presente en el pre-texto (como en el caso de Unamuno o, parcialmente, de

³¹¹ *Ibid.*, p. 34.

³¹² *Ibid.*, pp. 34-35.

³¹³ *Ibid.*, pp. 35-37.

Antonio Machado), o se desarrolle en perfecta “comunidad” con este último (que es, acabamos de verlo, lo que pasa con Juan Ramón Jiménez). Es, en efecto, la memoria (el “fantasma”) del objeto poético y no el objeto poético en sí, junto a la mesurada transparencia gramatical y sintáctica, lo que es determinante en la creación poética, tal como la entiende Bo. Y la poesía de Jiménez responde plena y naturalmente, ya a partir de sus primeras obras, a estas irrenunciables leyes creativas. Si a estos méritos se le añade, además, la capacidad de “crearse y recrearse” que Jiménez cultiva a lo largo de toda su trayectoria artística, sin ceder nunca a la tentación de considerar su verso como el verso definitivo, se comprende también cómo la lectura del poeta de Moguer impulsa más y más la facultad descubridora de Bo, y despierta en él una siempre renovada, y activa, sensibilidad crítica.

Sentadas las bases iniciales de su exposición, en efecto, Bo prosigue en la redacción de su ensayo deteniéndose en el comentario pormenorizado de una serie de poemas como «Tristeza dulce del campo» y «La luna es, entre las nubes» (ambos extraídos de *Pastorales*, 1905, impreso en 1911), encaminando su diario de lecturas desde el simbolismo íntimo y sensitivo de la primera época juanramoniana a la poesía más de impronta modernista. Bo no habla explícitamente de Modernismo, sino de Impresionismo, pero esta categoría puede aplicarse a Jiménez solo a condición de que el término contenga

[...] una mayor consistencia y la idea no de una simple figura del contenido, sino de una más antigua probabilidad vital. La imagen se consume en toda su dimensión; no está intentada por una impresión, por el azar de iluminación; no se confía a la demostración del tema, sino que busca en toda su posible verdad la definición de las cosas. El impresionismo se identifica a menudo con agitación no reconocida, [con error de tiempo], con selección demasiado apresurada para ser exacta. El mismo Jiménez tuvo que advertir que lo sencillo y lo espontáneo deben actuar con sentido de conciencia. La espontaneidad máxima coincide necesariamente con el más [puro] resultado, aquel que nosotros llamamos "sencillez".³¹⁴

La espontaneidad y la sencillez de la forma, como en efecto escribía Jiménez en el prólogo a su *Segunda Antología* (1922)³¹⁵, son nociones que, aplicadas en el campo

³¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

³¹⁵ En la carta a García Morente puesta como prólogo a la *Segunda Antología Poética*, Juan Ramón explica lo que entiende por sencillo y espontáneo, cualidades que unidas, y según las describe,

poético, y más en general en el arte, en absoluto están en contradicción con la de perfección. Al contrario, ambas representan características esenciales que se (con)funden en la perfección, en la exactitud absoluta, y forman el sustrato mismo de la completez. Comenta Bo a este propósito:

No se puede precisar con mayor claridad la importancia y naturaleza [espiritual] de esa perfección, de ese freno interior de soluciones. La identidad a que se refiere está justificada, ante todo, por la evidencia cotidiana de las proporciones; del haber madurado lentamente en sí la significación del tema.

La perfección resulta entonces una norma de información general, de educación de la [pronunciación]. [...] Para él consiste la sencillez no en una reducción efectuada en la esencia poética, sino en una disminución –y también podría decirse purificación– de los elementos definidores.

Aparece, pues, en el ensayo de Carlo Bo el concepto clave del quehacer artístico de Jiménez, el de la espontaneidad sometida a la consciencia, una auto-formación espiritual y técnica que, a lo largo de años de ejercicio poético, ha llevado al poeta a concebir el acto de la versificación como una ciencia exacta, igual que la matemática o la fisiología. Considero importante subrayar que todo lo que Bo afirma, además de encontrar corroboración en lo que escribe el propio Juan Ramón, y en los autores a los que se refiere en una brevísima nota bibliográfica final (Valbuena Prat, Guillermo Díaz-Plaja y Emmy Neddermann, cuyo trabajo define como “fundamental”³¹⁶), es el fruto no tanto de una simple extracción más o menos extensa de conceptos ajenos, recopilados en estilo crítico-hermético, sino el resultado de una exploración íntima y personal que, a

equivalen a la perfección: “Sencillo -decía-, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin *esfuerzo*. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija, para *conseguir* eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza). De otro modo, volviendo la idea: la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado.” Extraemos esta cita de Ricardo Gullón, “Perfección de la rosa”, en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 192.

³¹⁶ Aparte del ya citado *La poesía española contemporánea*, de Valbuena Prat, Carlo Bo cita únicamente a Guillermo Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1937, y a Emmy Eddermann, “Die symbolistischen stilelemente im werke von Juan Ramón Jiménez”, estudio publicado en *Hamburger Studien zu Volkstum un Kultur der Romanen*, Hamburgo, 1935. Ninguna referencia, en cambio, hace Carlo Bo a otros (y muy numerosos) estudios publicados antes que su libro, y que el lector interesado puede encontrar, por ejemplo, en la antología de Federico De Onís (*ob. cit.*, pp. 577-579).

pesar de lo que declara Jiménez a Ricardo Gullón en su ya citado libro-entrevista, nada tiene de “abstracto” por lo que concierne a lo poético. Sería suficiente reparar en la calidad de ejemplos poéticos transcritos y en la cantidad de los recursos técnico-formales analizados por Bo (uso del verbo, uso del sustantivo, uso del adjetivo, etcétera), para formarse la idea de que la aproximación del crítico italiano a la obra del poeta de Moguer es una inmersión muy concreta en un material lírico estudiado a fondo e interiorizado hasta el punto de transformarlo en “objeto” de interrogación y de meditación prácticamente inextinguible. Exactamente como son la actitud poética, y la poesía, del autor del que se ocupa. Y hay más: las que aparecen como afirmaciones, en este ensayo de Bo (y también en otros), son en realidad otras tantas preguntas dirigidas al objeto de estudio y, a la vez, a sí mismo. La respuesta definitiva, como ya sabemos, no existe sino en forma de porción infinitesimal, y siempre provisional, de una supuesta, y nunca alcanzada totalmente, Verdad. Lo que en cambio sí existe, debe existir, por lo menos en quien se expresa a través del arte, y de la poesía en particular, es la obsesión de la verdad. Así como, en efecto, parecía sugerir Carlo Bo concluyendo su conferencia “Letteratura come vita”:

Di fronte a un'identità esaurita per soddisfazione sentiamo un'esigenza e un'ansia: ci scopriamo nella coscienza di uomini, e più in una ragione di spiritualità: in un'analisi infinita di suggerimenti metafisici.

Che è mantenersi in una vita dedicata alla Verità in questa parte intatta d'eterno che nutre il nostro futuro.³¹⁷

Por esta urgencia de investigación, por esta necesidad de búsqueda constante de algo que, en los años 40, dé razón de una realidad (léase también: modernidad) enferma e incomprensible, Bo toma distancia, en una breve apostilla que añade al final de su conferencia, de la posible (y, en efecto, equívoca) interpretación de sus palabras en clave de “manifiesto del hermetismo”:

Non vorrei che queste parole fossero intese nella suggestione di un *manifesto*. Niente sarebbe più contrario al nostro spirito e al bisogno di discorso: ai movimenti vitali della coscienza.³¹⁸

³¹⁷ Carlo Bo, *ob. cit.* pp. 15-16.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

Nada parece más concretamente homogéneo al movimiento vital de la consciencia al que alude Bo que el camino hacia la exactitud (es decir, hacia la simplicidad, la perfección, la verdad) efectuado por Juan Ramón. Un trayecto que empieza en la juventud, con la lectura del *Romancero*, de Góngora, de Bécquer, que encuentra y supera a Darío y a Mallarmé, y que prosigue en los años siguientes entrando en contacto con autores que el propio Jiménez destaca como parte integrante de su formación: Shakespeare, Shelley, Browning, Heine, Goëthe, Hölderlin, la poesía norteamericana, Tagore.

Carlo Bo lee, entonces, la exclamación “¡Intelijencia, dame/el nombre exacto de las cosas!” (de *Eternidades*, 1918) como una confesión que, escribe, representa “el tiempo central de toda su obra”, y que en su sinceridad (y en un raro momento de digresión filosófica por parte de Bo) es el punto preciso en el cual:

Encontramos aquí la noción de la poesía bajo colores agustinianos; un furor de verdad que se alza por cima de una simple extenuación sensual, de la formal disipación del tema. Entretanto, sale su razón de una base de coincidencias sentimentales, y, [...] con mayor anhelo revela la creación en una adaptación total de la persona con el ámbito del espíritu.³¹⁹

Los muchos libros de Jiménez, pues, contestan todos, ya a partir de las primeras publicaciones (*Rimas*, 1902; *Arias tristes*, 1903), a esta invocación, a esta necesidad de dar una forma precisa a su deseo esencial y existencial. Un deseo que se ha metamorfoseado desde el punto de vista formal, pero no del de la intensidad poética, como el propio Jiménez cuenta, en *Eternidades*, con su poema «Vino, primera, pura,/vestida de inocencia»:

La desnudez final cuenta mucho más que la pureza inicial, [precisamente] por aquella cantidad de consciencia (de ciencia y de memoria) que ha descubierto; por la frecuencia establecida en el interior de su frase, de un peso más alto: la palabra controlada por la inteligencia.³²⁰

Hay un momento, sin embargo, en el cual Jiménez adopta una forma peligrosa e inútil

³¹⁹ Carlo Bo, *ob. cit.* p. 49.

³²⁰ *Ibid.*, p. 51.

de “riqueza” que en definitiva, según Bo, se revela “sorda”. Es la fase en la que su palabra se sustenta sobre un tiempo largo de la frase (se refiere, sobre todo, al estilo adoptado en la escritura de las *Elejías*, 1908-1910), donde emerge una preocupación por el control lógico del asunto lírico, donde lo que parece perseguir el poeta es el concepto que hay que expresar (y demostrar) más que la poesía misma. Un período en el cual, afirma Bo:

La frase se adapta ya a una función descriptiva, a un lento movimiento de prosa, donde el tema es, acaso, un pretexto de alusión exterior y limitada; en fin: a una interrupción de verdadera corriente lírica. Tampoco se establece un equilibrio de onda, algo que sostenga la calculada alternativa de los versos, y, por el contrario, se incurre en el juego simplístico de la comparación, en una forma insoportable de moralidad. Bastan ciertos colores, ciertos sonidos para traducir una imagen espiritual, para pasar de una nota a una falsa medida de verdad.³²¹

Se trata, en todo caso, de una “pausa de libertad” y no de una caída (imposible en Jiménez) en el ámbito crepuscular: un pasaje a través de lo que el propio poeta llama “arte menor”³²², y que es, en realidad, un momento de ulterior preparación en pos de una inminente renovación de su concepción (“mucho más simple y rígida, más precisa”) de la poesía. En esta ocasión Carlo Bo cita dos poemas: «Verde verderol», que le recuerda a Bo al García Lorca y al Alberti de las primeras canciones”, y «Desnudos»,

donde hay ya menos presunción del instante y del recurso inmediato. Está[n] entre los [poemas] más complejos de Jiménez, y es fácil de hallar [en ellos] la suma de sus preocupaciones; la intención moralística ofrece pretexto de figura y desarrollo de comparación, de respuesta. Además, es precisamente a través de este camino como conquista su mayor espontaneidad y su evidente persuasión de ciertos

³²¹ *Ibid.*, p. 53.

³²² Está fechado en 1909 un libro de poemas juanramonianos titulado *Arte menor*, borrador que forma idealmente un tríptico junto a *Las hojas verdes (Olvidanzas)* (1907-1909) y *Baladas de primavera* (1907-1910). Dedicado “a la memoria permanente de don Luis de Góngora y Argote, único ético estético de nuestro pasado, señor y dueño de las Piérides”, *Arte menor* (ed. de José Antonio Expósito Hernández, Ourense, Linteo, 2011) es un ejercicio de poesía neopopular que, según este editor, anticipa la poesía de García Lorca y de Alberti, además de anunciar, en algunos aspectos, esa búsqueda de lo esencial que caracteriza la llamada etapa intelectual de Jiménez. Véase José Antonio Serrano Segura, “La obra poética de Juan Ramón Jiménez”, consultable en línea: <http://jaserrano.nom.es/JRJ/> (11/12/2013).

errores, encontrando el arranque y el límite fulminante de su obra.³²³

Es justo a través de un proyecto de investigación, de encuentro y de confrontación con el peligro de una palabra “apoyada” e “inextensible”, es decir, complacida de sí misma, escribe Bo, como Jiménez llega a conquistar su verdadera y definitiva espontaneidad:

La espontaneidad nace, finalmente, de este [atenerse a] una extrema prudencia de asalto; en la incertidumbre de los nombres [está] el verdadero tránsito poético [que cae] en su texto; espontaneidad ya no significará para él [azar o juego, sino] el resto de un largo y profundo cotejo, la posición segura de su verdad. Nada más que su verdad. Jiménez ha comprendido que una respuesta apenas ampliada, se graba sobre un terreno sordo; derrumba el movimiento en el ejercicio de la función inútil. La sencillez no es más que el aspecto de esta conclusión espiritual de espontaneidad.³²⁴

Es de esta manera como la poesía de Jiménez cumple su trayectoria y llega a un punto de no retorno. Un punto alcanzado al final de un recorrido, resume Bo, que ha atravesado el (solo aparente) abandono musical, ha visitado el enriquecimiento (inútil) de sus materiales líricos, para luego descubrir la única y necesaria virtud de la palabra, la recuperación de la “pobreza” (la simplicidad) en los poemas:

Las ulteriores tentativas no variarán este espíritu esencial de su lírica; las fases tendrán otro peso y otro sentido. Cambiará la investidura, el tiempo conmovido de su alma, y ya no más este límite fijo de la cosa, el metro de la palabra. Mas, en esta evolución de la obra algo se puede entrever de la fortuna, de la naturaleza de la lírica misma [...] [que] nace siempre de la espera, del deslumbramiento de su alma, pero aparece incierta, tímida o demasiado segura. Finalmente, exacta al orden de sorpresa que dirige su alma. A la interior [maduración], lenta y suspensa, responde la creación nueva sobre el papel.³²⁵

Este punto de llegada no es otra cosa que un nuevo punto de partida (tanto para la poesía de Jiménez, como para el ensayo de Bo), y el estudioso italiano se adentra, pues, en el análisis de la elocuencia “mínima” y siempre “justificada” del poeta, facilitando

³²³ *Ibid.*, p. 58.

³²⁴ *Ibid.*, p. 58.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 61-62.

una larga serie de ejemplos concretamente poéticos, todos ampliamente comentados, como «El viaje definitivo», «¡Cómo suena el violín por la viña» (de *Poemas agrestes*, 1910-1911), «En tren (Guipúzcoa)» (de *Melancolía*, 1912), «¡Farolas rojas de la retreta de estío» y «Qué tristeza de olor a jazmín» (de *Laberinto*, 1913), «Para quererte, al destino» (de *Estío*, 1915-1916), «¡Palabra mía eterna!» y «No robes» (de *Eternidades*, 1916-1917), «¡Qué cerca ya del alma», «Primer almendro en flor», «Cielo» (de *Diario de un poeta recién casado*, 1916-1917), «Presente, porvenir, llama en que sólo» (de *Piedra y Cielo*, 1919), «Se va la noche negro toro» (de *Poesía*, 1923), «¡Crearme, recrearme, vaciarme, hasta» (de *Belleza*, 1923), «La hora falsa» (de *Canción*, 1936), «Dios visitante» y «Yo sé bien que fui creado» (de *En el otro costado*, 1939). Bo, en suma, acompaña la parte final de su estudio con una pequeña pero muy matizada antología poética, necesaria y suficiente para mostrar cómo, a lo largo de casi tres décadas, Juan Ramón insiste en la depuración constante y en la maduración espiritual de su facultad poética. A pesar de lo que diferencia, en términos de estilo, de técnica, de tema y de lejanía en el tiempo, los poemas arriba citados, y aunque Bo señale que el Jiménez actual “no se encierra ya tampoco en las estrictas normas de la *palabra desnuda*”, el encanto y la razón última de tanta poesía no cambian, puesto que en el diálogo “extremo” con su propia obra Juan Ramón “ha descubierto un movimiento más profundo e invisible de riqueza. Siempre el lector se encontrará frente a una obra que encierra un difícil secreto, del cual emana un perfume único, incontaminado e incontaminable. Para obtener este resultado, concluye Bo, Jiménez

Ha esperado en los años de su corazón, en la celeste disipación del poema para nosotros clausurado e irreductible, el derecho de hablar, de lograrse inmediatamente en la materia de la palabra: palabra sin alusión, exenta de luz, insensible al sonido. Su rara profundidad de hoy, por robarle un solo título, es signo de una [comunicación] perfecta: Orfeo [redescubierto] dentro de un equilibrio inquebrantable.

Esta poesía asediada por todas partes, su vida entregada a [las] exigencias de la obra, el gusto espiritual de este *abismo* lírico, le han consentido una forma más sólida de exposición; algo que no se puede quebrar en la acepción de la lectura ni confundir con las superficiales condiciones del texto.³²⁶

³²⁶ *Ibid.*, pp. 101-102.

En el nombre de Jiménez Bo vuelve a descubrir, y a revelar

la maravillosa confidencia de Arnim: "¡Otro día más en la soledad de la Poesía!"
[Este tiempo, por fin, abolido].³²⁷

Hace falta señalar que Bo, como en los ensayos sobre Unamuno y Machado (y los demás poetas que toma en consideración en esta serie de trabajos hispanísticos), no le da la mínima importancia crítica a ningún dato biográfico (procedencia, crisis psicológicas, viajes, el encuentro con Zenobia, el activismo editorial), ni alude a las vehementes polémicas literarias de las que Jiménez fue protagonista y, menos aún, a vicisitudes históricas como la Guerra Civil y el exilio (obviamente no hay ninguna información explícita a este respecto) muy influyentes en la vida del poeta. Tampoco Bo toma en especial consideración temas poéticos recurrentes en sus obras (la soledad, el amor, el paso del tiempo, *et al.*), escogiendo, como se ha tratado de mostrar hasta aquí, una línea exegética concerniente a lo exclusivamente poético, es decir, aislando el movimiento interior juanramoniano, y su desarrollo hacia la purificación de la palabra, de cualquier tipo de interferencia exterior: en este sentido se puede solo ahora comprender, y asumir como parcialmente certero, ese calificativo de "abstracto" que Jiménez aplicaba, en su entrevista a Gullón, al ensayo de Carlo Bo.

No queda más que añadir, en fin, que Juan Ramón, en cuanto "sacerdote" de poesía, asume en España, según quiere sugerir Bo de vez en cuando a lo largo de todo su ensayo, el mismo papel que había tenido Mallarmé en Francia. Mérito ulterior que el crítico italiano le otorga al poeta de Moguer, expresando en el siguiente párrafo una idea que desarrollará más en detalle en los próximos ensayos dedicados a García Lorca, Guillén, Alberti y Salinas:

J. R. Jiménez [...] es un inventor para los otros, y aquél [clérigo de magia] que amamos –quizá el sacerdote de poesía que viene a nuestro encuentro con Antonio Machado, el poeta de España–. La misma violencia, la parte más rica de Rubén Darío, se adentra y purifica por mérito suyo en las venas de la[s] nueva[s] escuela[s] poética[s] de su país. Lorca, Alberti, Diego, Villalón o Salinas testifican de qué modo y por quién han llegado a su logro. La influencia de Jiménez no ha [engendrado] imitadores [...]; sí ha estimulado a los poetas. Aunque sólo fuese por

³²⁷ *Ibid.*, p. 102.

la última de las razones, consta que esta lectura sugerida por su obra es la parte continuamente puesta junto a la memoria, la consciencia, y hasta la virtud intelectual.³²⁸

“INTRODUZIONE AL LORCA”

Mucho más breve, pero no menos intenso, es el artículo “Introduzione al Lorca” que Bo publica en 1940 sobre la poesía del poeta granadino³²⁹. Acercándose a García Lorca, Carlo Bo tiene por lo menos dos objetivos críticos principales: el de corregir cualquier tipo de mistificación ejercida por la crítica italiana anterior sobre su manera de hacer poesía, ya se trate de errores debidos a ingenuidad de juicio (García Lorca es un “poeta inculto”, según Ezio Levi), o a malentendidos procedentes de inexactas atribuciones categoriales (Angiolo Marcori considera a García Lorca un poeta de inspiración popular y de técnica “decisamente” surrealista); y el de señalar al lector italiano que con García Lorca se está entrando en contacto con un poeta cuya voz el propio Bo considera única, profundamente meditada y ya eterna.

Primer propósito del ensayo de Bo es el de alejar al lector del peligro de una aproximación superficial a la poesía de García Lorca, en cuanto, avisa Bo, es consustancial a su particular creación poética un impacto tan inmediato que quien lee corre el riesgo de perder de vista el más profundo sustrato sobre el cual los versos y el lenguaje de García Lorca se fundan:

In una poesia così evidente e di solito addirittura violenta nelle sue domande le ragioni principali finiscono per restare nascoste e difficili: si riesce a riconoscere l'idea della forza ma non a calcolarla né a precisarne il disegno. Anzitutto ci sono dei motivi di sorpresa, c'è un modo di luce che tende a fermare il lettore, a ridurlo in una situazione di magia fisica, a un limite, cioè, dove la meraviglia dell'attacco proibisce altra strada interiore. Per questo il Lorca della prima lettura ha un'importanza diretta e contraria per la vera conoscenza.³³⁰

³²⁸ *Ibid.*, p. 99.

³²⁹ El artículo citado, originariamente publicado en la revista *Prospettive*, corresponde al texto introductorio de la primera antología lorquiana, ya recordada, editada por Bo en el mismo 1940. Todas las citas a continuación se extraen de la posterior publicación en *Carte spagnole*.

³³⁰ Carlo Bo, *Carte spagnole*, p. 87.

Es necesario, escribe Bo, ponerse a distancia de la primera lectura y, también, de la imagen pública (es decir, de la figura lorquiana genérica constituida por el “andalusismo impetuoso” y la “creatività spontanea”) del poeta granadino; hace falta ir más allá de la “violencia de contrastes” en la que demasiado sintéticamente se intenta ceñir su actitud lírica, para poder empezar a percibir que en los poemas de García Lorca

[...] c'è un vero disegno poetico, non solo la frequenza d'una natura ma un lavoro di deposito, un riconoscimento portato nell'interno d'ogni motivo, d'ogni frase, scontati in movimento perenne di poesia. Infatti lo stesso linguaggio di Lorca non è la fortuna continuamente insospettata di una creazione assoluta: quei rapporti fulminati che ci sorprendono nelle sue liriche dimostrano nel loro limite di resistenza la cura, il lavoro di misura, la distinzione portata nell'accostamento, ci danno interamente il raffinamento d'ogni possibilità, il senso aperto della memoria.³³¹

Medir críticamente, y de manera “autorizada”, el valor de la poesía de García Lorca significa, para Bo, volver a leer sus libros a partir de las primeras entregas (*Libro de poemas*, 1921), insertándolas en la línea interpretativa que remite, como el crítico ligur ya señalaba en el artículo sobre Jiménez, a una noción de poesía de filiación juanramoniana:

Sappiamo dalle *Pastorales* di Jiménez questa stessa malinconia della natura, queste vene sottili, trasparenti e immobili d'uno sguardo lontano, il senso d'un'attenzione che è già memoria. L'intervento di Lorca è appena riconoscibile, e sarà nelle riprese coraggiose d'un motivo appena accennato, nell'esclamazione d'un'attesa lirica improvvisamente suscitata. Ed è su questo angolo che Lorca parte per il suo tempo assoluto di conoscenza.³³²

Se trata de una filiación activa, y no imitativa, que nace de las sugerencias del Jiménez más moderno y rico de posibilidades, es decir, del Jiménez cuya novedad precisamente los poetas más jóvenes supieron reconocer y aprovechar; un Juan Ramón, en suma, cuya influencia

³³¹ *Ibid.*, p. 87.

³³² *Ibid.*, p. 88.

[...] rimane però nella poesia del Nostro, un limite giustificato di partenza, un modo particolare e iniziale di pronuncia nel testo accettato d'una realtà da interpretare. *Libro de Poemas, Canciones*, restano nella sua breve e folta storia come l'introduzione accolta e riconosciuta al suo vero lavoro lirico. Lorca ha già qui una sua posizione netta, un modo liberato di parola, la possibilità di riconoscersi in qualunque momento padrone di movimento che ha la libertà dall'esercizio raggiunto delle sue facoltà.³³³

La poesía del posterior García Lorca, escribe Bo, inicialmente tan sencilla en sus líneas exteriores, mantiene solo algún rastro de la originaria melancolía juanramoniana, y limitado a lo que concierne el sonido y la transparencia del tejido lírico. Pero es justamente gracias a la adquisición (y superación) del juanramoniano "acento de memoria instintiva" como García Lorca logra encaminarse hacia un personal procedimiento poético, de "justificada libertad" creativa:

Calcolate l'eco tradotta e disposta dalla «Casada infiel» al «Llanto por I. S. Mejías» e magari spostate pure le conclusioni fino alle costruzioni più forti e larghe come l'«Oda a Salvador Dalí» o quella per il Santissimo Sacramento (quando cioè Lorca ha innestato sulla pianta iniziale del suo *juanramonismo* l'esperienza più moderna della poesia francese e inglese) e vedrete come questa parte di voce iniziale, di spontaneità sia ogni volta trattenuta in equazioni di diversa natura e spesso quasi annullata nelle risorse d'una maggiore coscienza, d'una poesia affidata soprattutto al corso d'una formazione critica. Fra questi due Lorca [...] non c'è differenza ma appena progresso.³³⁴

En el "segundo" García Lorca sí permanece un eco de Jiménez, pero diseminado en la trama de una poesía abierta a nuevos estímulos, a motivos correspondientes a otros tantos movimientos de desarrollo de su extraordinaria conciencia lírica. En otras palabras, hay algo más, y en particular:

C'è in più una nuova preoccupazione d'ottenere la realtà nelle sue più probabili condizioni; l'aumento di voci, il maggior respiro della frase attestano un'altra presenza, una maturità corrisposta della sua coscienza. Il suo lavoro di poeta

³³³ *Ibid.*, p. 89.

³³⁴ *Ibid.*, p. 90-91.

rimane chiarificato e precisato giorno per giorno: Lorca non ci lascia senza documenti, e in più sono documenti d'una particolare e decisa invenzione, ma documenti diretti, non una dichiarazione definitiva, la chiave della sua opera.³³⁵

Cuando Bo habla de declaración (no definitiva) se refiere, por supuesto, a lo que García Lorca confía “de viva voz” a Gerardo Diego y que este último propone en su *Antología* como principios poéticos del poeta granadino. La cita completa de lo que García Lorca da a conocer por lo que concierne a sus ideas en torno a la poesía ratifica parte del primer tema crítico que Bo quiere argumentar:

Come si vede nessuna notizia, nessun segreto svelato, ma ad ogni modo quel tanto necessario per non avvalorare una leggenda d'un Lorca facile e rifiutare l'interpretazione d'una poesia popolare in senso deteriore.³³⁶

Llegado a este punto de su ensayo, para explicitar lo que entiende como “progreso”, “nuova preoccupazione” o “maturità” del poeta, el crítico ligure reanuda el proceso evolutivo del “segundo” García Lorca con los resultados (“maggiormente differenziati dal clima del suo tempo”) de su obra anterior al *Romancero gitano*, citando la III de las «Cuatro baladas amarillas» de *Canciones*³³⁷, libro que considera expresión de una poesía todavía de inspiración simbolista; o, como escribe el propio Bo:

[...] ancora trattenuto nel disegno normale d'una canzone che vuol chiaramente riferirsi al Jiménez di *Pastorales* o magari con la riduzione di certi elementi più direttamente sentimentali a quello dei suoi primissimi anni che ci da le indimenticabili prove di *Arias tristes*: al Jiménez cioè che domina i primi vent'anni di questo secolo poetico.³³⁸

Lo único que separa la labor poética de García Lorca de la de Jiménez (ambas asimilables al “verbo poetico” *mirar*) es, explica Bo, la perspectiva que los dos poetas asumen ante la realidad observada, puesto que en Jiménez

[...] non c'è mai il recupero della realtà osservata, anzi da questi suoi oggetti

³³⁵ *Ibid.*, p. 91.

³³⁶ *Ibid.*, p. 92.

³³⁷ “Dos bueyes rojos/ en el campo de oro. [...]”

³³⁸ *Ibid.*, p. 93.

contemplati ottiene due o tre note su cui disporre la musica abbandonata della sua sensibilità extrema e assoluta [...] e la sottile e intera malinconia del poeta [...] si piega in questi rinnovati paesaggi della propria anima. [...] Mentre Lorca si mette sempre al di là di questi oggetti, chiedendo per sé, per loro la maggior libertà.³³⁹

Por otra parte, el mismo Bo esclarece que este diferente perspectivismo representa el primer paso que García Lorca da hacia una nueva manera, “allusiva e violenta”, de hacer poesía, la que caracteriza el libro *Romancero gitano*. El ejemplo que Bo elige para dar sustancia a su tesis es el «Romance de la Guardia Civil española», del cual transcribe dos fragmentos³⁴⁰ que le brindan la ocasión de entrar en lo vivo de la creación lorquiana:

Sarà un inciso (*por eso no lloran*), sarà un suo avvicinamento fulmineo e sicuro (*silencios de goma oscura – y miedos de fina arena*) su cui il Lorca ulteriore insisterà con estrema abilità [...], ma il Nostro riesce a un certo punto a animare direttamente questa scena iniziale ferma e carica di elementi e d’oggetti. Arriverà infine al suo stato di magia pratica [...], a quel suo disporre il grido nel respiro stesso dell’esclamazione, ad abolire la sua presenza in un sentimento valido e purificato.³⁴¹

La “animación interior de elementos coincidentes en un juego puntual y perfecto”, que Bo observa en ciertos pasajes del *Romancero*, representa el punto nodal de su disertación. Esta evolución de la poesía lorquiana le sugiere al crítico italiano una búsqueda de “absoluto poético” donde “le analogie sono colte fino all’estremo limite delle possibilità d’eco e di riflesso” y donde las palabras, insertadas en un clima inestable y violento, se disuelven dentro de un confín común de alusión y “diventano la materia del colore o la conseguenza fisica d’un esercizio [...] assoluto e originario”³⁴². Una vez más el “lector autorizado y autónomo”, el “crítico que nace donde cesa el escritor”, es decir, el Carlo Bo en busca de confirmaciones con respecto a su personal idea de poesía, es quien penetra en las intenciones del poeta indagado, moldeando paso

³³⁹ *Ibid.*, p. 93.

³⁴⁰ “Los caballos negros son./ Las herraduras son negras./ Sobre las capas relucen/ manchas de tinta y de cera./ Tienen, por eso no lloran,/ de plomo las calaveras.”; y “Un caballo malherido,/ llamaba a todas las puertas./ Gallos de vidrio cantaban/ por Jerez de la Frontera./ El viento, vuelve desnudo/ la esquina de la sorpresa,/ en la noche platinoche,/ noche, que noche nochera.”

³⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

³⁴² *Ibid.*, pp. 94-95.

a paso un juicio que llega a situar también la lírica lorquiana en una línea de “poesía pura”, cuyos mejores resultados son las «Odas» (en particular la dedicada a Salvador Dalí), el «Llanto» y «Thamar y Amnón». Una “pureza” que, lo recordamos, para el Bo teórico coincide con una actitud poética que de manera intencional, y a través de un proceso de gradual abstracción, llega a producir poesía gracias un gesto mínimo, desteñido, escueto; y tanto más significativo, en cuanto producto de una severa reflexión autocrítica que concierne tanto a la técnica (la “construcción”) como a todo lo que se relaciona con la fuerza simbólica (la “memoria”) de la palabra en sí. Un ejercicio, en suma, muy parecido al detectado en la parábola juanramoniana:

Un Lorca altrettanto rigido lo dobbiamo cercare nel poco che conosciamo di *New York*, di quello che sarebbe stato il suo libro più nuovo e di maggior equilibrio fra le sue stesse possibilità di poesia. Ci viene infatti dalla sua «Città insonne» l'esempio di un procedimento tutto concretizzato su elementi astratti dalla loro violenza d'oggetti quotidiani, simboli irriducibili d'una leggenda perduta [...]. Si potrebbero ancora adesso riprendere certe azioni del Lorca del *Romancero* ma qui con quanta minor evidenza, con che riduzione di leggerezza: la poesia non rimane all'estrema superficie di prima: avanti c'era una violenza per magia d'equazione, o addirittura di presenza, adesso c'è un'introduzione, un'esclusione diretta d'elemento.³⁴³

Precede a la conclusión de este ensayo-introducción, un comentario dedicado al poema «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», obra que Bo considera, entre las que él ha podido recoger a la hora de compilar la primera antología lorquiana publicada en Italia, como una especie de compendio donde es posible captar “il senso della sua poesia e della sua misura”. En particular, Bo pone de relieve la magistral orquestación del poema, ilustrando la articulación entre una primera parte constituida por símbolos inmediatos (la noticia del tiempo, el motivo del dolor); una segunda parte donde García Lorca dirige su mirada hacia la manifestación de la muerte, dándonos su visión progresivamente más amplia y cruda; una tercera parte donde el poeta alcanza el nivel de una descripción necesaria e interiormente quieta; y una cuarta, donde

[...] finalmente la sua commozione così spontaneamente tradotta nella sua

³⁴³ *Ibid.*, p. 96.

costruzione poetica raggiunge gli argini d'un sentimento giustificato, una nota che consente tutta la poesia di Lorca:

...

y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Una nota che ci darà per sempre l'immagine poetica di Federico García Lorca.³⁴⁴

En un apartado más, Carlo Bo resume, en fin, las razones de su admiración por García Lorca, es decir, reafirma que es necesario, para comprender realmente su poesía, ir más allá de la primera evidencia, de sus cualidades inmediatas, y buscar su “segunda voz”, a través de la cual el poeta granadino ha logrado transmitir su más verdadera experiencia interior. En su exigencia de ir hacia lo más profundo de la poética lorquiana, Bo toma, en cambio, la sugestión regional presente en la poesía del granadino muy a la letra, es decir, sin distanciarse de la “primera evidencia” de un recurso poético-temático que probablemente percibe como una herencia de la tradición costumbrista; y que, sobre todo, no analiza, pasando por alto toda la potencialidad evocadora (metonímica, alegórica, a la vez que expresión de una condición socio-cultural y política) y transformadora que la estilización poética lorquiana aporta a la progresiva “depuración” en clave supranacional del “andalucismo”³⁴⁵. Basándose, pues, en esta perspectiva de lectura parcial o, por decirlo al estilo de Bo, “disminuida”, el estudioso ligur acaba por marginar su argumentación crítica sobre el andalucismo en los límites de una sugestión de lectura superficial y despistadora, para luego concluir su texto afirmando que el García Lorca eterno, el que resistirá a la prueba del tiempo es, por supuesto, el de la “segunda voz”:

A certo suo paese di una facile ricchezza ha offerto per salvezza, per la propria

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

³⁴⁵ Sorprende un poco este “descuido” de Bo con respecto a un tema clave tan fecundo de interpretaciones como es el del andalucismo en García Lorca, incluso considerando la época en la que escribe su ensayo. De hecho su “Introduzione al Lorca” suscitará más de una perplejidad en Oreste Macrì, quien criticará, como veremos más adelante, la lectura de García Lorca tendencialmente “purista” llevada a cabo por Bo, en un artículo, “Poesia perfetta”, publicado en la revista *Prospettive*, IV, 10, 15 ottobre 1940, pp. 20-21. Sobre el tema de la estilización lorquiana del elemento andaluz, me remito aquí a los estudios de Juan Carlos Rodríguez, *Lorca y el sentido* (Madrid, Akal, 1994), Andrés Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004), Luis García Montero, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti* (Granada, Universidad de Granada, 1996) y Miguel Ángel García, *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia* (Barcelona, Anthropos, 2012).

riduccion segura la purezza d'ogni elemento, e una vita ripresa dal profundo della frase. Nel tumulto dei suoi movimenti, nell'entusiasmo un po' esteriore della sua fantasia ha preferito volta per volta, con l'aiuto delle continue esperienze, portarsi a simboli ben definiti, a certa semplicità di mezzi di ben provata resistenza. Le sue doti lo trascinavano a una magia naturale di colori, a una facile ambizione di suoni e Lorca ha saputo trovare (il lavoro dalle *Canciones* al *Llanto*, in definitiva, vuol dire questo) pochi colori e una musica che resteranno sotto il suo nome dopo la leggenda del tempo e la fragile storia dei suoi anni. Sarà sempre un poeta d'esperienza, con un segreto di critica, contro l'altro non accreditato e forse già scomparso d'un canto di cui era troppo felice padrone.

Di questa voce eterna che si spegne al di là del nostri confini.³⁴⁶

Una voz eterna que, en cambio, gracias a la difusión de la antología de Bo vuelve a encenderse, para no apagarse nunca más, en la Italia de 1940³⁴⁷.

Las numerosas reediciones, progresivamente ampliadas y puestas al día, de *Poesie di Federico García Lorca*, en efecto, son la prueba más evidente del inmediato éxito de la poesía de García Lorca en Italia³⁴⁸. La publicación cuya introducción hemos comentado hasta aquí presenta la traducción de 38 poemas extraídos de *Libro de poemas*, *Canciones*, *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*, *Poeta en Nueva York*, a los que Bo añade la «Oda a Salvador Dalí», la «Oda al Santísimo Sacramento del altar» y el

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁴⁷ De esta antología, la editorial Guanda (Modena-Parma) publicará, en la colección “Fenice” dirigida por Attilio Bertolucci, cuatro ediciones hasta 1949 y cuatro más entre 1954 y 1960. Luego viene, en 1962, la primera edición “completa”, en dos volúmenes, publicada por la misma editorial, que se edita hasta 1968. A partir de 1975, con el título *Federico García Lorca. Tutte le poesie*, el florilegio forma parte de la colección “Grandi Libri” de Garzanti (Milano), cuya última edición (la decimoquinta) es de 2012. Para más detalles, véase el “Repertorio Bibliográfico” consultable en el Apéndice.

³⁴⁸ Entrar de manera más pormenorizada en el tema de la amplísima fortuna crítica y editorial de García Lorca en Italia nos desviaría de las intenciones específicas de este trabajo. Con respecto a la “fortuna” de Lorca en Italia existe, además, una abundante serie de publicaciones, entre las cuales señalo únicamente: los indispensables ensayos de Laura Dolfi “Considerazioni sulla prima fortuna di Federico García Lorca in Italia (al 1946)” y “Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca (al 1946)”, en *Federico García Lorca e il suo tempo* (obra ya citada al inicio de este capítulo), respectivamente pp. 415-457 y pp. 459-465; Gaetano Chiappini, “La fortuna di Federico García Lorca in Italia”, en *Antinomie novecentesche II. J. R. Jiménez, F. García Lorca, R. Alberti*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 223-233; Ubaldo Bardi, “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, *Bulletin Hispanique*, 63, 1-2, 1961, pp. 88-97, consultable en línea:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1961_num_63_1_3702 (30/01/14).

«Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». La segunda edición (Parma, Guanda, 1943) incluye los mismos poemas pero, por primera vez, con “testo spagnolo a fronte”. La tercera (Parma, Guanda, 1947) se enriquece con 13 poemas más (tres de *Poeta en Nueva York* y diez de *Diván del Tamarit*) y con una addenda crítica, fechada 1945, en la que Carlo Bo añade unas cuantas consideraciones más a la “Introduzione al Lorca” escrita en 1939. Esta segunda nota empieza con una auto-interrogación sobre los efectos del paso del tiempo con respecto a la solidez de la poesía del poeta granadino. En efecto, se pregunta Bo seis años después, hoy que se ha atenuado el ruido provocado por los trágicos acontecimientos que le habían dado una “seconda fama”, y hoy “che i suoi libri cominciano a contare gli anni a dieci per volta”,

Come vediamo oggi la poesia di Lorca? [...] Al contrario di quello che si potrebbe pensare a prima vista, questa poesia tende a radicare sempre più profondamente dentro di noi la sua forza e i caratteri della sua necessità.³⁴⁹

Después de recordar una vez más la inicial sospecha que pueden suscitar en el lector de García Lorca la evidencia de sus colores y la facilidad de su fantasía, Bo vuelve a pasar por el tamiz los versos lorquianos en busca de una “regla” (o de una actitud poética) constante, es decir, de “algo” que pueda comprender el *corpus* de sus textos, desde los primeros hasta las páginas “estremamente libere” de su última época (que para Bo, en 1945, coincide ya con la de *Diván del Tamarit*). Aun subrayando que se trata de “una libertà non del tutto priva di controlli e di un continuo esame”, escribe Bo, después de la experiencia neoyorquina la voz de García Lorca experimenta una ulterior renovación, un enriquecimiento perfectamente válido y justificado, que deriva del mayor contacto con la poesía de su país. El resultado de esta maduración, y es aquí donde quiere llegar Bo, son los dos temas “fijos” a los que se puede reducir toda su poética:

In Lorca [...] non ci sono che temi fondamentali dove il giuoco non riesce mai a inserirsi oltre un certo grado e per questo un lettore avvertito dopo poche letture sa da solo ricondurre tutta questa passione poetica sui numeri fissi delle sue domande. La realtà, la morte: tutto Lorca può stare dentro questi termini che nella sua lunga educazione poetica hanno sostenuto il fervore della sua anima e lo specchio

³⁴⁹ Extraemos esta (p. 18) y las demás citas del segundo texto introductorio de Bo, de la 5ª edición (*Poesie di Federico García Lorca*, Parma, Guanda, 1954), “accresciuta e riveduta” con respecto a las precedentes solo por lo que concierne al número (88) de poemas antologados.

continuamente situato di fronte allo spettacolo delle cose.³⁵⁰

Dos temas que, conforme el artículo, se reducen a uno solo, porque es sobre todo la fidelidad al “desiderio centrale di morte” lo que “justifica” toda la poesía de García Lorca, entendiendo aquí por poesía la necesidad de transformar el peso de la muerte que el poeta lleva en su ánimo en un signo vital, en un “objeto” resistente:

Tutto quello che ha scritto e il resto che è rimasto nel libro chiuso della memoria non sono che una lunga, monotona ma affascinante introduzione alla morte.³⁵¹

Claro está que Bo no se equivoca viendo en la muerte uno de los grande núcleos temáticos de la obra de García Lorca³⁵², pero suscita perplejidad el hecho de que no tome en consideración, a lo largo de ambas introducciones, al menos otro elemento, igualmente presente e importante, que forma parte natural de la dialéctica poética lorquiana, es decir, el amor (y sus implicaciones pasionales). Quizás por estimar este tema como otra sugestión de lectura demasiado fácil, inmediata o simplista, de ninguna manera Bo aborda, ni siquiera refiriéndose a *Diván del Tamarit*, este motivo poético, prefiriendo concentrar su atención sobre los “dominios altos” (precisamente, la realidad y la muerte) que la obra de García Lorca alcanza, incluso en su vertiente teatral:

Quale altro poeta ha saputo resistere con tanto coraggio alla lezione della realtà, [...] [e] ha risolto il tragico dissidio fra cose e voce, fra senso e immagine, fra la nostra presenza e la nostra seconda figura. Per questo il suo discorso è pieno, non si presta mai a delle estenuazioni laterali [...]. Ma i ragionamenti su questa volontà naturale della sua voce non ci portano avanti nella ricerca della sua vera sostanza lirica.³⁵³

Así que la admiración que Bo tributa al poeta granadino hay que entenderla como un reconocimiento a la resistencia opuesta a la realidad a través de la poesía y a esa cultivada pasión interior (su “verdadera sustancia lírica”) que conduce claramente a

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁵² Léase, por ejemplo, lo que escribe Salinas al respecto en su ensayo “García Lorca y la cultura de la muerte”, en *Ensayos de literatura hispánica. (Del Cantar de Mio Cid a García Lorca)*. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 374 y ss.; ahora en *Obras completas II. Ensayos completos*, ed. de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 20-21.

García Lorca, según escribe Bo, hacia el territorio, por fin, de la espiritualidad:

Lorca è padrone di un sottile filo di poesia che non ha giocato nei diversi modi della sua educazione ma che ha invece cercato di riconoscere meglio, di approfondire, di aumentare. Proprio l'ultimo Lorca ci dà questa sensazione netta di aumento spirituale [...].³⁵⁴

Nace entonces, de esta aguda sensación que le provoca al crítico italiano la última fase poética de García Lorca, la muy personal hipótesis sobre un presumible destino poético-espiritual que no ha llegado a cumplirse del todo:

Che cosa ci avrebbe dato ancora Lorca [...], a che punto di maturità, a quale grado di forza condensata sarebbe arrivato sui temi che gli erano più necessari?³⁵⁵

La respuesta de Bo es segura, a la vez que bastante dogmática:

Un Lorca più maturo non avrebbe conosciuto che la sua seconda voce, la voce che per lui nasceva dal contatto fisico e dalla sua profonda attesa della verità.³⁵⁶

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 22. Bo volverá más explícitamente sobre el elemento espiritual en García Lorca, al que aquí simplemente alude, en el artículo “Gitanismo e religiosità nell’opera di Federico García Lorca”, *Il Nuovo Corriere*, 19 marzo 1953, p. 3. La ocasión se la brinda la publicación del libro de Vittorio Bodini, *Federico García Lorca. Teatro* (Torino, Einaudi, 1952), y Bo no renuncia a polemizar con Guillermo Díaz-Plaja (editor del volumen *Federico García Lorca*, Buenos Aires, Kraft, 1948) sobre dos o tres puntos de su “lunga e spesso oziosa indagine, punti che precisamente toccano l’essenza della poesia lorquiana”. El primer punto concierne justo a la interpretación religiosa de García Lorca, una cuestión a la que Díaz-Plaja “non riesce ad opporre nessuna risposta valida”. Bo, en cambio, escribe lo siguiente sobre la íntima necesidad religiosa del poeta: “Perché a Lorca si potrà difficilmente negare questa sostanza dell’animo al di là dei nomi e delle abitudini. Il lettore che conosce l’«Ode al Santissimo Sacramento» ha in mano degli elementi assoluti e perentori ed è un vero peccato che il Díaz-Plaja non abbia mai potuto leggere un vecchio scritto di Primo Mazzolari su questa poesia [...] perché se no avrebbe potuto trovare una sollecitazione esatta, un riferimento compiuto alla liturgia. Questa appunto era la strada da seguire [...]” Bo alude al inspirado comentario al poema lorquiano, “Ho trovato la poesia”, publicado por Don Primo Mazzolari (1890-1959; sacerdote, escritor, partisano) en la revista *Italia*, 25 aprile 1940.

“PERFEZIONE IN GUILLÉN”

Como de manera explícita preanuncia el título, en este breve estudio Carlo Bo se detiene una vez más sobre un tema que el lector de los precedentes ensayos ya conoce: cuando el crítico italiano habla de “perfección” poética, sea que se trate de Jiménez como de García Lorca, alude a un concepto que Bo entiende como elaboración ulterior de la primera inspiración. Así que es casi obvio que Jorge Guillén sea, él también, un poeta que somete a reflexión constante y purificadora su acto instintivo de creación. Y, en efecto:

La perfezione in Guillén nasce dopo un lungo procedimento di conoscenza, a creazione determinata quando la parola ha inventato un segno particolare liberandosi da una magia troppo semplicemente pratica. La riprova sta nel confronto che possiamo stabilire fra la poesia di Jiménez e quella di Guillén, nel grado di rispettiva libertà, nell’uguale e diverso procedere di un’ansia che rimane dedicata al loro lavoro di estenuazione, di plausibile eternizzazione.³⁵⁷

En este caso, justamente por lo que atañe a la relación Jiménez-Guillén, Bo introduce desde el principio una palabra clave, inédita hasta aquí en sus escritos fechados en 1939-40, que representa uno de los ejes principales de su lectura del poeta vallisoletano: obediencia. Y no se trata, por supuesto, de una obediencia que Guillén rinde a concretos preceptos poéticos emanados de Juan Ramón, sino de una puesta en práctica, voluntaria y autónoma, de un método que solo se inspira en la disposición ejemplar del maestro muguereño frente al acto poético. En su artículo de 1937, Marcori había asimilado la influencia de Mallarmé en la poesía de Valéry con la de Jiménez en Guillén. También Bo hace referencia a la relación existente entre la poesía de los dos franceses, pero con el objetivo de especificar que, en el caso de los dos españoles, se trata de algo distinto:

Valéry [...] non può fare a meno di supporre in se stesso i segni di un’invenzione mallarmeana e le sue parole vivono sotto quest’angolo di luce anteriore. [...] A Guillén il grande Jiménez ha offerto soltanto l’esempio suscitatore di una purezza ottenuta all’estremo limite del suo lavoro di perfezione: ha offerto il disegno

³⁵⁷ Carlo Bo, *Carte spagnole*, p. 101.

dell'operazione ma questo soltanto.³⁵⁸

La severidad del ejercicio lírico es la misma, pero todo lo demás, escribe Bo, Guillén lo ha aprendido por su cuenta, a través de la creación “trasparente di ogni parola, nel frantumare il suo verbo in continue situazioni, in metafisiche postazioni di segni”:

In sostanza è un'obbedienza a se stesso che Guillén dimostra di aver imparato dall'autore di *Eternidades*: sin dal principio per questa ragione ha potuto parlare di poesia pura. Non ha incontrato sulla sua strada nessuno *stato poetico*; l'epoca musicale e sottile delle *Arias tristes* [...] ha contato forse nell'orgasmo iniziale della sua attenzione poetica ma non ha mai raggiunto –neppure indirettamente– la costruzione di un suo testo pratico.³⁵⁹

Establecida esta condición de independencia, Bo puede entonces empezar a hablar de la poesía de Guillén, y comentar en su especificidad la definición guilleniana de “poesía pura”, en particular lo que el propio poeta escribe en la “Carta a Fernando Vela” y que Gerardo Diego reproduce en su primera antología. Carlo Bo comenta la esencialidad de la fórmula “química” de Guillén (y vuelve aquí la referencia a la conocidísima afirmación “poesía pura es todo lo que permanece en un poema después de haber eliminado todo aquello que no es poesía” y a la ya citada ecuación “pura es igual a simple”) de esta manera:

La poesia che conta per Guillén vive esclusivamente nel testo definitivo e cioè lungamente preparato da una soluzione critica dei movimenti accettati: poesia pura equivale, dunque, per lui a testo, a un limite confrontato contro un'immagine non valida d'invenzione esterna, contro un adattamento.³⁶⁰

La inspiración, o el evento de la invención, no es suficiente para que nazca la poesía, y Guillén, explica Bo, trabaja en busca de una voz depurada de todos los elementos frágiles que acompañan la inicial, y momentánea, sollicitación sentimental:

Lo stato ineffabile lo riporterebbe a un ordine iniziale di lavoro poetico abolendo di

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 102.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

nuovo quella sua lenta maturazione perfetta, il procedimento interiore d'ottenere una cifra di trasparenza, un simbolo consumato e equivalente a tutta la parte possibile di verità. [...] Per questo Guillén può dire fabbricazione per creazione in quanto l'atto pratico del creare è libero appena esaurito il lavoro di riconoscimento e d'esclusione.³⁶¹

La pureza en Guillén, prosigue Bo, es un problema “anterior a la verdadera vida del texto”, es la confirmación de la presencia del autor por encima de los límites y de los sentimientos que le han generado su “ansia” poética. En términos, por una vez, muy claros, Bo afirma que con “pureza”, Guillén

[...] vuol significare padronanza di se stesso fino al termine del possibile e la certezza di possedere una propria interpretazione contemporanea all'idea in atto della sua poesia: vuol dire aver saputo rimettere alla parola la sua quantità e alla frase una frequenza che non si valga dell'incerto.³⁶²

El estado “inefable” donde nace la poesía, afirma Bo, tiene algo impreciso que se manifiesta, demasiaso a menudo, a través de una fácil e inútil oscuridad. A este tipo de imprecisión Guillén opone un dique o, quizás, un filtro, que libera su palabra de la participación de su propio inventor:

La parola per lui può decadere da quella funzione di forza in cui l'aveva posta e frangersi in un terreno muto, in uno spazio perduto e di nuovo consegnato al silenzio, questo cielo eterno di poesia.³⁶³

Así que, en un cielo eterno de poesía, la palabra de Guillén pierde su característica de “fragmento rígido y cerrado” de un poema, y adquiere, en comunión con la totalidad del texto, una naturaleza distinta de la originaria, determinada “dalla conoscenza delle probabilità [poetiche] possibili”. Una palabra polisemántica, vibrante y ligera en la que se juntan la razón persuasiva de su existencia (y de su colocación) lírica con la necesidad de una solución libre, y, en cierta medida, sorprendente.

Como es evidente Carlo Bo, quien apoya aquí sus consideraciones sobre un sintético

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 102-103.

³⁶² *Ibid.*, p. 103.

³⁶³ *Ibid.*, p. 103.

comentario de los poemas «Advenimiento» y «Las sombras», se distancia de manera muy decidida de la línea crítica postulada por Angiolo Marcori, quien, en su artículo, había señalado el hecho de que tanta compleja perfección en Guillén producía, según su punto de vista, la sensación de una poesía fría y abstracta, lejana del objetivo (íntimamente guilleniano) de la sincera, y concreta, exaltación del mundo y de la vida humana. Bo, en cambio, intuye un ulterior progreso de la técnica poética de Guillén, que define como “folgorante” por su libertad intelectual: en efecto, nos informa Bo citando *Fe de vida*, en las pruebas más recientes del poeta vallisoletano (que extrae de la revista *Mediodía*³⁶⁴) se percibe

un maggior esaurimento della memoria sensibile e d'un'ansia contenuta soprattutto nella forza delle risposte che trova il suo testo. Ogni frase si estenua nel limite di una conoscenza quasi esasperata e ammette soltanto dopo di sé una conclusione immediata: ma tutto privo di quella musica che prima poteva derivargli dal miracolo della sua agilità, dalla purezza dei movimenti di contatto fra oggetto e memoria (la fonte sensibile delle sue immagini).³⁶⁵

Lo que es el “objeto” de la poesía de Guillén, recibe, en esta fase de su producción, otra luz, más precisa, y se coloca en otro espacio, más abierto a la fuerza del conocimiento. Guillén, en sustancia, alcanza un renovado y más firme punto de equilibrio en el tratamiento de su inspiración poética:

Sembra dunque che Guillén abbia acquistato al confronto delle prove pur così notevoli di *Cántico* una maggior forza d'illuminazione e in questa probabilità solitaria della parola un più largo raggio di vero, una poesia insomma meno meravigliata di se stessa e dei propri miracoli ma d'un'altra durata, del tempo che è naturale alla sua profonda attenzione e alla precisa disposizione del suo spirito.³⁶⁶

Sin embargo, en el ensayo de Bo, lo que queda oscuro, y cerrado a la comprensión del lector, es justamente cuál es el objeto de la poesía de Guillén, concentrándose el texto exclusivamente sobre la tensión hacia la pureza puesta en juego por el poeta. En ningún

³⁶⁴ Se trata del primero de los dos últimos números de *Mediodía. Cuadernos de Poesía Española* (17, Sevilla, 1939), enteramente dedicado a Jorge Guillén.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 106.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 107.

pasaje hay una mínima indicación relativa al contenido de *Cántico* ni a la empática visión del mundo que Jorge Guillén quería transmitir a través de sus versos. Se puede suponer que el texto estuviera destinado a un lector ya enterado de la poética guilleniana, y es seguramente a este último que está dirigida la perentoria conclusión de Bo, quien parece revelar, finalmente, que todo tiene un límite, incluso la “perfección” en Guillén:

C'è in questa sua confessione [“¡Todo me obliga a ser centro del equilibrio!”] la difficoltà del suo lavoro e soprattutto l'impegno a cui sottopone le sue facoltà: nel riconoscere un limite si conquista giustamente il senso della materia che conosce.³⁶⁷

“L'ESPERIENZA POETICA DI RAFAEL ALBERTI”

Los pocos, y dudosos, rasgos trazados por Marcori en 1937 acerca de la poesía de Rafael Alberti resuenan en este artículo de Carlo Bo dedicado al poeta de El Puerto de Santa María, puesto que, cuando Bo habla de la experiencia poética de este autor, lo explica en el *incipit*, se refiere a una “esperienza sofferta continuamente nei suoi limiti più esposti” y al aspecto “estremamente sentimentale delle sue ragioni poetiche”³⁶⁸. Como de costumbre, el análisis de Bo empieza tomando en consideración las primeras pruebas, es decir, las que encuentran sus orígenes en la cadencia popular y que el poeta recoge en su primer libro *Marinero en tierra* (1924). Bo instituye un primer paralelo poético entre Alberti y García Lorca, dibujando los contornos de un ejercicio lírico que, a pesar de agunas analogías de superficie, percibe como profundamente divergente:

In Alberti la memoria sensibile ha facilmente ragione di una parola depositata e lentamente sollecitata da un composto clima lirico. Così nei suoi primi anni il colore, il lampo delle immagini, la violenza dei movimenti – insomma quello che si potrebbe dire la parte favorita di un García Lorca– gli hanno suggerito un modo vicinissimo di poesia, un canto anticipato nei motivi di ripresa, una frequenza

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 107.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 109. Recuerdo que Marcori señalaba, entre otras cosas, la constante influencia de “slanci sentimentali” y la indescifrabilidad de la “ispirazione poetica” en la poesía de Alberti, llegando a hablar, en general, de una obra carente de “unità lírica”.

esterna di quelle domande che dovevano invece esser sostenute dalla forza di conoscenza della nostalgia.³⁶⁹

Bo reconoce que Alberti daba señas de una mayor habilidad poética que el granadino, y que en sus poemas es posible divisar una más amplia capacidad de desarrollo y de explotación temática y técnica. Pero esto es cierto solo inicialmente:

[...] in un primo tempo si poteva credere che [Alberti] fosse riuscito a individuare con maggiore precisione le vene di una poesia comune mentre in realtà a Lorca rimaneva la forza segreta di questa poesia e a Alberti la esperienza di una figura interpretata e dunque estenuata.³⁷⁰

Para confirmar su diagnóstico, que, formulado *a posteriori*, desmiente enseguida las precoces expectativas despertadas por Alberti, Bo sigue confrontando la actitud poética de este último con la de García Lorca. Palabra clave del cotejo entre los dos andaluces es “aprofundimento”, es decir, autocrítica y superación de las primeras razones que dan origen al “grido” poético de ambos. Si, como hemos visto, Bo atribuye a García Lorca la capacidad de ir más allá de sus intenciones juveniles (capacidad confirmada por ese “segundo” Lorca de quien habla en su artículo), con respecto a Alberti el estudioso italiano se expresa en términos que parecen dejar poco espacio a ulteriores aperturas críticas:

Per molti anni Alberti resterà incatenato alla dura fortuna di questa sua voce così viva, alta e continua [...]; [alla] trasparenza di atteggiamenti di una libertà esteriore e gratuita [...]; [...] [al] patrimonio limitato d’una voce che restava sacrificata nel suo senso. [...] Al tema imprestato su un’occasione aumentata, il poeta accostava il giuoco infinito della propria intelligenza e la misura larga del suo sguardo: ne derivava un movimento esterno per un tema già di per sé assai particolarmente necessario: la poesia non si consumava che per ripetizione, non valeva il continuo riproporsi d’una possibilità che era facile definire inutile e esterna.³⁷¹

Con singular concisión, Carlo Bo considera los tres primeros libros de Alberti,

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 109-110.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 110.

Marinero en tierra, *La amante* (1926) y *El alba del alhelí* (1927) como “l’interpretazione del suo paese natale”, un juego “alto” de su fantasía lírica que, sin embargo, no logra despegarse de la influencia “impura” de Gustavo Adolfo Bécquer³⁷², que es el quien realmente “manda” en la primera época de su poesía. Así como es la inteligencia de Góngora, por supuesto, la que gobierna la versificación del Alberti de *Cal y canto* (1929) y es Jean Cocteau³⁷³ quien le abre paso a la inspiración de su libro más “afortunado” e interesante, hasta la fecha, según Carlo Bo: *Sobre los ángeles* (1929). Sin omitir la cita de otros títulos significativos, en el sentido también de esclarecedores de siempre nuevas posiciones y nuevos intereses de Alberti (*Sermones y moradas*, *El poeta en la calle*, *13 bandas y 48 estrellas*, *Capital de la gloria*³⁷⁴), la atención de Bo se concentra sobre el poemario de 1929:

L’Alberti di questi ultimi dieci anni, il poeta che ha fatto la sua più ricca stagione d’echi e di posizioni in *Sobre los ángeles*—dove la sua intelligenza aveva, nonostante tutto, ragione delle pericolose sollecitazioni culturali d’una larghissima letteratura più effervescente che profonda—trova per la prima volta la composizione dei suoi movimenti e l’aderenza perfetta della sua partecipazione spirituale. [...] Gli stessi argomenti non riescono a imporgli il rispetto che sembra inevitabile nella retorica: Alberti offre alla pagina proprio questa apertura d’una memoria anteriore e ben depositata.³⁷⁵

³⁷² Como se lee en “Ospite delle nebbie”, el ensayo dedicado a Bécquer que también forma parte de *Carte spagnole*, Bo considera la poesía del escritor sevillano “distante da una parola totale, da quella creazione sincera che investe il dominio stesso della poesia. Una poesia [...] che si mantiene nei suoi versi in un continuo e naturale disagio [...]. Qualcosa, cioè, [che] non è stato curato nel periodo della soluzione, [che] non si è creduto di doverla separare dall’orgasmo di una vicenda in cui si perde soltanto la persona terrestre. *Ob. cit.*, pp. 5-9 (5).

³⁷³ Sin citar explícitamente a qué se refiere, Bo se remite al personaje del ángel Heurtebise, protagonista del poema homónimo (*L’ange Heurtebise: poème*, Paris, Stock, 1925) de Jean Cocteau. Más detalladas noticias al respecto se encuentran en el capítulo dedicado a Rafael Alberti por José Manuel Marín Ureña, en su Tesis Doctoral “La figura del Ángel en la Generación del 27”, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2003; consultable en línea: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10957/MarinUrena.pdf> (15/01/2014). Sobre el tema del ángel en el Alberti poeta y pintor, véanse *Alberti sobre los ángeles*, Catálogo de la Exposición (Ed. de Andrés Soria Olmedo), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, y José Jiménez, *El ángel caído: la imagen artística del ángel en el mundo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

³⁷⁴ Carlo Bo, al final de su artículo, menciona el volumen antológico *Poesías, 1924-1938* (Buenos Aires, Losada), cuya primera edición remonta justo a 1940, y del cual extrae, probablemente, la mayor parte de sus informaciones bibliográficas.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 112.

En el Alberti más reciente, prosigue Bo, queda muy poco de la antigua libertad que lo tenía atado a una “transparencia peligrosa” (peligrosa como la poco profunda “efervescencia” surrealista) y la obra en cuestión parece demostrar la voluntad de superar tanto la historia personal como los límites de sus posibilidades poéticas. Aunque con cierto retraso, entonces, Alberti también llega a percibir el valor de una palabra revisitada posteriormente al acto de su pronunciación, bajo el signo de una “memoria” que es el único instrumento gracias al cual la poesía (minúscula, espontánea, fácil, innecesaria) se convierte en Poesía (mayúscula, meditada, refinada, precisa). La única poesía que Bo, en definitiva, concibe como tal.

Sin embargo, la valoración del Alberti de *Sobre los ángeles*, que Carlo Bo propone al final de su artículo, es, en realidad, una hipótesis de trabajo *in fieri*, es decir, expuesta provisionalmente en la espera de las obras siguientes del poeta gaditano. El volumen que Bo consulta a la hora de escribir su ensayo (el de Losada, 1940), representa, en efecto,

[...] la testimonianza intera del lavoro fatto sin qui [...], le pagine di una storia non equilibrata dalla parte risolutiva della poesia: il volume che avremo domani ci consegnerà meno esperienze, farà a meno della scala delle prove della sua intelligenza, ma saprà illuminare un testo preciso e completo, il segno che ci manca di una pagina bene impegnata [...] Alberti sarà allora quel poeta che per ora dobbiamo indovinare [...]³⁷⁶

Mientras tanto, y a pesar de casi veinte años de experiencias poéticas, la verdadera y personal consistencia poética de Alberti, según Bo, queda todavía por verificar, porque hasta ahora, a fin de cuentas, lo que le falta al poeta gaditano es justo su originalidad:

[...] quando [Alberti] sembra più vivo, allora proprio commenta Juan Ramón, García Lorca, Góngora, Gustavo Adolfo, e magari le fortune straordinarie e subito perdute d'un Cocteau.³⁷⁷

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 113.

“LA POESIA DI PEDRO SALINAS”

Más que en los precedentes ensayos, Carlo Bo se atiene, en su trabajo sobre la poesía de Pedro Salinas, a lo que puede leer en la autopresentación poética de la primera antología de Gerardo Diego. E, igualmente, a lo que la misma antología le facilita en el apartado “Vida”, porque el crítico ligur revela al lector también algunos detalles biográficos que, aunque muy sintéticos, representan un elemento nunca antes tomado en consideración con respecto a los demás poetas tratados en *Carte spagnole*. Así que, después de informar sobre su procedencia madrileña, sobre su profesión de catedrático de Lengua y Literatura en las Universidades de Sevilla y Murcia, sobre su colaboración con Ramón Menéndez Pidal y sobre su actividad de crítico literario (señala su edición de los poemas de Meléndez Valdés) y de traductor de Musset y Proust, Bo recapitula la producción poética de Salinas citando cuatro libros publicados en la década 1923-1933 (*Presagios*, 1923, *Seguro Azar*, 1929, *Fábula y signo*, 1931, títulos que extrae de la selección de Diego, más *Amor en vilo* que Salinas publica en 1933), sin olvidar citar el volumen en prosa *Víspera del gozo* (1926), “che segna un punto nei movimenti più nuovi della narrativa spagnola”³⁷⁸. Se trata de un perfil bio-bibliográfico no muy puesto al día (puesto que Bo escribe el artículo en 1940 y que, entre otras cosas, no hay mención alguna de obras como *La voz a ti debida*, 1933, *Razón de amor*, 1936, y *Largo lamento*, 1938), pero que le es suficiente al crítico ligur para situar la figura del poeta madrileño “fra lo sforzo vivo e deciso di Juan Ramón Jiménez e le prove assolutamente libere di Jorge Guillén”³⁷⁹.

Pedro Salinas es un poeta que demuestra, según Bo, la importancia de la continuidad del juego poético, propuesto a través de una palabra “eternamente” meditada en lo íntimo de su conciencia. Y en su artículo, Bo hace más de una referencia directa al credo poético expuesto por el propio Salinas:

“La poesia è un’avventura verso l’assoluto”, questa sua premura di denunciarsi con delle parole comuni è intanto un segno della sua maggiore e ormai indistinta passione; senonché subito dopo aggiunge per conto suo: “bisogna lasciare che l’avventura corra, con tutta la bellezza del pericolo, della probabilità” e si badi

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 115.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 115.

bene a non confonderlo con un'accezione più o meno tradita di surrealismo.³⁸⁰

Aclarada la eventual duda que las afirmaciones de Salinas podrían suscitar en el lector, Bo vuelve a ocuparse de ese admirado modelo de creación lírica que coincide con la maduración espiritual de la palabra, del verso y del texto, fundidos todos en la memoria del “inventor”, a la vez que este último se separa de su creación; modelo creativo que también el poeta madrileño practica en su ejercicio del sexto arte:

Da quel momento [dalla poesia trasferita sulla pagina] s'inizia un'alta e inavvertita forma di collaborazione interiore al testo, si potrebbe dire incomincia la sua vita, qualcosa cioè che va al di là degli accorgimenti banali e sterili delle rettoriche. Un testo [di Salinas] cerca sempre nel tempo la sua luce più probabile, aspetta di illuminarsi [...]: quello che conta [...] è il segno dell'illuminazione avvenuta.³⁸¹

Bo sigue citando a Salinas, facilitando al lector las normas estéticas que el propio poeta ilustra, y que dispone jerárquicamente en la tríada “autenticidad-belleza-ingenio”; recuerda los nombres de los poetas que Salinas considera, respectivamente, como los mejores intérpretes de estas tres categorías³⁸²; y llega a una primera consideración que empieza a dar cuerpo a su personal opinión crítica:

La sua poesia ci risulta come un modo semplice e puro di dialogo [...]. L'intervento regolato e mai eccitato della sua frase c'insegna fino a che punto la sua voce tradisca il movimento della sua natura totale e il preciso fluire della sua memoria di poesia.³⁸³

Ejemplo de la “naturaleza total” y de la precisión con la que corre la “memoria” de la poesía de Salinas es el poema «¡Cuánto rato te he mirado», de *Presagios*, cuyos versos ni siquiera rozan la retórica sentimental o el fácil simbolismo de un “recuerdo”, sino que suscitan, en cambio, una nueva esencia poética:

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 115-116.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 116.

³⁸² “Così a un poeta «ingegnoso» come Walter Savage Landor preferisce un poeta bello come Góngora o Mallarmé: e definisce per autentici San Giovanni della Croce, Goethe o il suo prediletto Juan Ramón.” *Ibid.*, p. 116.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 116-117.

Nella ricerca maggiore della sua realtà, i simboli si ritirano a un paese quasi fermo e senza voce ma d'una grande probabilità di soluzione; la frequenza dolce delle sue frasi lo porta inavvertitamente nel centro stesso della sospensione lirica, nella parte d'illuminazione della sua poesia: al di fuori di sé, lettore anche lui finalmente d'una parola risolta e scoperta per noi.³⁸⁴

Los versos de Salinas, cuya aparente superficialidad no hay que confundir con la cualidad de la transparencia, se relacionan más, escribe Bo, con los de Gustavo Adolfo Bécquer que con los de Jiménez, por la conciencia que tanto el autor de *La voz a ti debida*³⁸⁵ como el autor de las *Rimas* tienen de las propias posibilidades poéticas:

Le loro parole non conoscono la fortuna e il pericolo d'uno spazio aumentato [...]; non ci si accorge quasi della loro immagine, mentre si sciolgono nell'abbandono sospeso e trattenuto della loro frase.³⁸⁶

En su búsqueda de “lo desnudo y lo perdurable”, Salinas logra alcanzar una poesía que se remite a lo que Bo llama las “razones primeras”, es decir, a las preguntas más verdaderas y seguras de nuestra vida, punto de arranque de la acción espiritual del poeta. Con un último ejemplo tomado de *Fábula y signo* («¿Por qué te pregunto dónde estás...?») Bo concluye su estudio sobre la poética de Salinas comentando justo el último verso del poema:

...

Y te pregunto, siempre.

Ed è proprio su questo avverbio, su questo tempo indefinito e perduto che Salinas ci affida l'azzardo sicuro della sua poesia.³⁸⁷

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 117-118.

³⁸⁵ Sin citar la procedencia, Bo transcribe de *La voz a ti debida* el poema «¿Si tú supieras que ese/ gran sollozo que estrechas».

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 118-119.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 119.

UN PUNTO DE PARTIDA

Hemos considerado imprescindible detenernos en la lectura detallada de estos artículos de Bo, en cuanto se trata de ensayos críticos que destacan sobre todos los antes publicados (por otra parte, muy pocos y esenciales, como hemos visto) por la amplitud y la profundidad crítica dedicada a los poetas objeto de estudio. Y, por supuesto, por constituir, incluso desde un punto de vista cronológico, el primer *corpus* hermenéutico específico sobre la poesía española del primer tercio del siglo XX, en torno al cual empieza a conformarse el naciente hispanismo italiano.

Considerando su posición crítica, cabe repetir que Bo investiga, encuentra, extrae y disecciona la raíz íntima de los poetas sin preocuparse mínimamente del elemento historiográfico: su perspectiva exegética (opuesta a la de uno de sus maestros, Sainte-Beuve) niega totalmente, o casi, cualquier implicación de la lectura y de la interpretación crítica con los componentes biográfico, geográfico e histórico-social relativos al poeta de quien se ocupa. Ni le interesa mucho la confrontación con otros hispanistas, autores de ensayos sobre los mismos asuntos. Con la excepción de unas aisladas referencias a Valbuena Prat, de quien, exactamente en dos casos sobre tres, no comparte las mismas opiniones; y la consulta, esta sí continua, de la primera antología de Gerardo Diego.

Nos parece impropio poner ahora en discusión, a distancia de casi setenta y cinco años, la mayor o menor exactitud de la lectura-evaluación de Carlo Bo, con respecto a cada uno de los siete poetas considerados. Sobre todo si se tiene en cuenta el hecho de que en los años 1939-1940 era todavía arduo calcular con absoluta precisión (y objetividad) la importancia y la novedad representada por la poesía española de la tres primeras décadas del siglo XX. Y, más aún, si se consideran las complicadísimas contingencias histórico-sociales, políticas y culturales en las que un estudioso italiano tenía que ejercer, y divulgar, su actividad como intelectual.

Sin embargo, no nos parece inútil subrayar que todos los ensayos del estudioso ligur se centran en la búsqueda y en la puesta de relieve de una actitud poética (es decir, de un ejercicio de este arte) que inevitablemente coincide con la idea de poesía pura, tal como la concibe Carlo Bo cuando, en los años entre 1938-1941, produce su teoría “Letteratura come vita”, y escribe los demás ensayos sobre poesía citados al principio de este capítulo. Una misión artística (una “teología della parola” que pone en primer plano el

“primato dello spirituale”) que nunca deja de interrogarse sobre sí misma y que nunca da por definitivos los resultados progresivamente alcanzados por el propio poeta. Si esta idea, por un lado, encaja impecablemente con la labor poética de Jiménez, Guillén y Salinas, por otro lado obliga a cierta contorsión del discurso crítico en los casos en que Bo detecta solo en parte, o en absoluto, la disposición constante a la “revisión de la página” por parte del poeta, condición esencial, según el crítico italiano, para que se pueda hablar de verdadera (o “pura”) poesía.

Y lo que, sobre todo, destaca en esta aproximación de Bo a la realidad poética española es la falta de una visión de conjunto del contexto cultural, y específicamente literario-poético, español. Bo instituye, sí, filiaciones, sugiere afinidades y/o define distancias entre un poeta y otro; llega incluso, entre líneas, a establecer una norma de comportamiento poético (la “prima sollecitazione poetica” es “inutile”, y “sarebbe buona regola di poesia cominciare sempre dal secondo verso”) que, en profundidad, engloba a todos, con la excepción de Unamuno, del Antonio Machado “menor” y del Alberti de las primeras obras. Lo que, sin embargo, no facilita al lector es la imagen completa de una coyuntura poética epocal, fruto de ese extraordinario dinamismo intelectual que, por ser imposible aquí recordar en todos sus aspectos, sintetizamos con la fórmula “Edad de Plata”. Y de la que debía estar enterado, al menos, justo gracias a su asiduo manejo de la antología de Diego.

Quizás por una desconfianza prejuiciada con respecto a las “escuelas literarias” (la misma posición de Marcori), quizás por la escasez y la fragmentariedad de las informaciones a su disposición³⁸⁸, quizás por la muy subjetiva dirección crítica que el intelectual italiano impone a sus estudios, la serie de ensayos de Carlo Bo produce la

³⁸⁸ Como recuerda Bo en una entrevista a Alfonso Botti, su acercamiento a la lengua y a la literatura española tiene origen, inicialmente, familiar; luego, sus intereses hispanófilos se consolidan gracias a la existencia de unas librerías, una en Florencia y una en Milán, donde se podían encontrar obras de autores españoles: “[...] avevo una zia argentina e soprattutto una cognata di questa mia zia che insegnava lo spagnolo, che mi faceva leggere i giornali che riceveva e che aveva un fratello redattore de “La Prensa” di Buenos Aires. Ed è stato grazie a lui che ho potuto avere i libri, le prime edizioni di Machado, Jiménez e degli altri poeti di quel tempo. Un altro dato che posso aggiungere, anche questo strettamente personale, è che la principale libreria di Firenze, che era allora la libreria Seeber, una libreria oggi impensabile, dove si trovavano le novità inglesi soprattutto, americane, tedesche, aveva anche una piccola sezione di libri spagnoli con le opere di Azorín, di Baroja e naturalmente i classici spagnoli della Espasa-Calpe e anche questo mi ha invogliato. Come anni più tardi [a partir de 1944, n.d.r.] a Milano, in Corso di Porta Vittoria, ho frequentato la libreria di un ebreo tedesco che aveva, non si sa per quale ragione, tutti i libri che erano stati pubblicati negli ultimi venti, trent’anni in Spagna.” Alfonso Botti, “Le carte spagnole di Carlo Bo con bibliografia e nota”, *Spagna contemporanea*, II, 3, 1993, pp. 101-113 (102).

sensación de unas cuantas figuras poéticas que proceden aisladamente, cada uno sin tener ninguna (o solo casual y esporádica) relación directa o indirecta con los demás.

A pesar de esto, las consideraciones de Carlo Bo suponen la confirmación de una línea crítica (ya expuesta en Italia por Angiolo Marchi) que, a partir de la superación del modernismo de Rubén Darío, convierten a Jiménez en la figura clave de un florecimiento poético inigualado en Europa y que Bo considera, como se deduce en más de una ocasión a lo largo de sus ensayos, un evento que se realiza a través de algunas personalidades artísticas de alcance seguramente transnacional, y en algunos casos, universal.

Dos palabras sobre el estilo: Bo, como se habrá percibido sin dificultad, se expresa a través de un lenguaje libre y, por principio, creativo, valiéndose de un idioma refinado y autorreferencial, llevado, en muchos casos, hasta los límites de las posibilidades normativas, y de significación, de la lengua italiana. En su serie de ensayos, Bo exhibe un estilo de escritura “torrencial”, caracterizado por una periodización compleja, abundante en subordinadas, y que roza artificialmente la oralidad. Es de notar, en este sentido, que los textos de Bo, quien adopta un constante plural mayestático, tienen todos un tono casi de conferencia, siendo dirigidos a un público ideal, representado por el reiterado uso de la segunda persona del plural y del pronombre correspondiente.

Como hemos anticipado abriendo este capítulo, la actividad hispanística de Bo a principios de los 40 es muy intensa y comprende, además de la redacción de los ensayos hasta aquí examinados, la publicación de las ya citadas antologías *Poesie di Federico García Lorca* (1940), *Lirici spagnoli* (1941)³⁸⁹, *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti. Dalle origini ai nostri giorni* (1941); y, siempre en 1940, de unos artículos más dedicados a Antonio y Manuel Machado, Guillén, Alberti, Villanova y Villalón (“Anniversario di A. Machado”, “Ritratto di Villalón”, “Marqués de Villanova: Antologia poetica. Traduzione e nota di Carlo Bo”, “Rafael Alberti”, “Jorge Guillén”, “Manuel Machado”³⁹⁰), que hemos podido consultar, así como muchos otros citados en

³⁸⁹ Esta antología reúne, por este orden, a: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando Villalón, Rafael Villanova, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Josefina De La Torre. Trataremos en detalle esta publicación más adelante, en el capítulo dedicado a las antologías italianas de poesía española.

³⁹⁰ Los dos primeros fueron publicados en el periódico florentino *La Nazione*, y están fechados, respectivamente, 3 febbraio y 25 febbraio 1940. El artículo sobre Villanova fue publicado, en cambio, en la revista *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, IV, 13-14, gennaio 1940, pp. 41-50. Más breves aún, aproximadamente media columna, son los artículos

este estudio, en la hemeroteca de la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea de Roma, situada en el histórico Palazzo Mattei di Giove. Se trata de textos sintéticos (dos-tres columnas de la sección cultural del periódico florentino *La Nazione*, una sola página en *Letteratura*), que, al menos en el caso de Machado no añaden nada a lo que el crítico ligur expone con más detalle en sus ensayos; los citamos de paso por representar un testimonio más de los propósitos divulgadores de Carlo Bo, y también porque introducen al lector italiano a otros dos autores, Rafael Villanova³⁹¹ y Fernando Villalón³⁹², poetas que entran así oficialmente en su Parnaso personal, anticipando su inclusión en la restringida selección antológica que Bo publicará el año siguiente.

“RAFAEL LASSO DE LA VEGA MARQUÉS DE VILLANOVA”

Residente en Italia en el período 1936-1948 (aproximadamente), el Marqués de Villanova vive sobre todo en Florencia (pero también en Roma y Venecia) y es un asiduo frequentador del Caffè Le Giubbe Rosse, donde entabla amistad con los integrantes, y las integrantes³⁹³, del grupo hermético florentino. Sobre todo con Romano

sobre Alberti, Guillén y Manuel Machado que Bo publica en la revista milanesa *Tempo. Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, respectivamente en los números 54 (6 giugno 1940), 70 (26 settembre 1940) y 79 (28 novembre 1940).

³⁹¹ En 1940, el lector italiano más atento a la poesía contemporánea española ya ha podido leer, en español, un poema de Rafael Villanova («Diana»), puesto que ya en 1920, con el nombre de Rafael Lasso de la Vega, la revista *Poesía* lo había señalado como vanguardista de corte gongorino (Ettore De Zuani) y, luego, como miembro efectivo del grupo ultraísta (De Torre). Diecisiete años después, también Marcori había dedicado una elogiosa reseña a su libro *Pasaje de la poesía* (Paris, La Boussole, 1936) en la revista *La Nuova Italia*, VII, 3, aprile 1937, p. 125.

³⁹² De Fernando Villalón habían aparecido en Italia tres poemas en español («Yo vi un nopal entre rosas», «Hojas que se lleva el viento», «Mañana leda»), recogidos en la antología *Cosecha* de Giacomo Prampolini de 1934. Antes de esa fecha solo Giménez Caballero había mencionado su nombre, en la ya citada reseña dedicada a la antología de Gerardo Diego, publicada en el *Almanacco Letterario* (Bompiani) de 1933. Angiolo Marcori, en 1937, cita el nombre del poeta de Morón de la Frontera entre los que “convendría indicar”, es decir, junto a los de José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Más o menos un mes antes de la publicación de este “Ritratto”, Bo había traducido cuatro poemas de Villalón («Vidi un nopale fra le rose», «Foglie che porta il vento!», «La corrida della domenica», «Mattina lieta») que fueron publicados en la revista *Corrente di Vita giovanile*, III, 2, 31 gennaio 1940, p. 2.

³⁹³ En particular: se inspira en el nombre de pila de una fallecida novia de Villanova (María Cristina) el seudónimo Cristina Campo que adopta la poeta Vittoria Guerrini (1923-1977), de la que fue muy amigo. Ver: Gian Luca Picconi, “Lettere a Cristina Campo del Marqués de Villanova”, consultable en línea: <http://www.alfabeta2.it/2012/08/17/lettere-a-cristina-campo-del-marques-de-villano-va/> (29/01/2014). El Marqués de Villanova dedica también a la joven pintora Anna Bonetti (1925-), una amiga de Cristina Campo, con quien entretiene una intensa relación amorosa, un cancionero titulado *Fortuna y lástima de amor*, escrito en 1944. Es de

Bilenchi (quien le dedicará el cuento “Il Marchese”³⁹⁴), Antonio Delfini, Mario Luzi, y por supuesto, con Carlo Bo³⁹⁵ y Oreste Macri. Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, el ex-modernista y post-modernista, ex-bohemio, ex-vanguardista, ex-neopopularista Rafael Lasso de la Vega logra dar efecto al propósito de completa “redefinición” de su identidad poética (además de su aspecto personal), justamente en la década de su residencia en Italia. Sin entrar aquí en más detalles por lo que concierne al carismático papel de rico, elegante y refinado “Marqués” (y de poeta precursor de casi toda la poesía española contemporánea) que Villanova interpreta en esos años³⁹⁶, cabe

Anna Bonetti también la traducción del libro *Prestigios*, publicado en Italia con el título *Prestigi*, Firenze, Vallecchi, 1944.

³⁹⁴ Romano Bilenchi, “Il Marchese”, *L’Albero*, nuova serie, 48, 1972, y luego en la recopilación *Amici. Vittorini. Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-39. La versión española del cuento breve (“El Marqués”, traducción de Alejandro Pizarroso Quintero) se publicó en *Historia y Comunicación Social*, I, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1996, pp. 289-299. Consultable en línea: revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/.../20059 (28/01/2014).

³⁹⁵ Entre los escritos breves que es posible leer en el portal de la “Fondazione Carlo e Marise Bo. Per la Letteratura Europea Moderna e Contemporanea”, aparece el título “Incontro a Parigi: Il Marchese di Villanova”, un breve retrato del poeta, fechado en 1952, donde Bo, entre otras cosas, afirma: “Dopo qualche anno di separazione ritrovo il leggendario Don Lasso de la Vega, Marchese di Villanova, Visconte del Burgo, *ci-devant* Conte della Trinità (per gli amici Rafael o *il divino*)”; en relación con sus libros de poemas señala que: “Di lui si conoscono quei cinque o sei volumi di poesie, squisitamente stampati *sibi et amicis* che solo guardarne le date bisognerà un giorno ritoccare le storie letterarie ufficiali”; de sus cartas dice que se trata de “sconosciuti capolavori che si direbbero usciti da una penna del sec. XVII”; disculpa ase aire altivo que tiene y acaba por desearle inmortalidad física y literaria: “Non disdice un po’ di vanteria a questo veneziano onorario, che col massimo agio anzi con un imperio che ancora sa di magia, tratta il tempo e ne frange le barriere. A dispetto dei nemici, egli assicura, vivrà ben oltre i cento anni (“ya veréis”) e a cent’anni comincerà a scrivere le sue memorie per omaggio alla purissima verità. A me sembra in certi attimi che come il favoloso conte di Saint Germain non lo possa nemmeno sfiorare un tale incidente, la morte [...]”. Consultable en línea: http://www.news.fondazionebo.it/nl/fondazionebo_article_1403.mn (29/01/2014).

³⁹⁶ Más noticias sobre la vida y la obra (y las relativas ambigüedades bio-bibliográficas) de Rafael Lasso de la Vega las facilitan, entre otros, los libros: Rafael Lasso de la Vega, *Poesía*, ed. de Juan Manuel Bonet, Granada, Covares, 1999 (en particular el prólogo “A quest for Lasso”, pp. 9-57); Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, Madrid, Alianza, 1995; Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965; César González-Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946. Léanse también los artículos de Enrique Andrés Ruiz, “Lasso de la Vega, la novela de la poesía”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 71, septiembre-octubre de 2000, pp. 142-147; Juan Lamillar, “Silueta del Marqués de Villanova”, *Fin de Siglo*, 5, 1983, pp. 2-5; “Rafael Lasso de la Vega”, en *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia (Antología)*. Tomo I: *De Fernando Fortún a Rafael Porlán*, ed. de José Luis García Martín, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, pp. 19-51, consultable en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologia-tomo-i-de-fernando-fortun-a-rafael-porlan--0/> (22/04/2014); y el estudio de Purificación Jurado Domínguez, “Presencia de Rafael Lasso de la Vega, Marqués de Villanova en la revista *Ultra*”, *Investigación y Educación*, 9, mayo de 2004, pp. 1-25, consultable en línea:

admitir que el éxito de la falsificación de su trayectoria poética es completo entre los intelectuales italianos, puesto que esta premisa biográfica es suficiente para explicar, más allá de los méritos que se le pueden reconocer a su poesía, la notable (y duradera) “fortuna italiana” del escritor sevillano. De quien, en el plazo de pocos años, se publican varios libros tanto en lengua original como en italiano³⁹⁷, y los críticos arriba citados traducen y comentan poemas en las más prestigiosas revistas literarias (*Letteratura*, *Prospettive*, *Maestrале*)³⁹⁸, abriéndole espacio a su nombre en dos florilegios más (es decir, sin contar la antología de Bo de 1941) editados por Vanni Scheiwiller en la colección “All’insegna del pesce d’oro” en 1955 y 1961³⁹⁹.

Bo concuerda plenamente con lo que Marcori había expresado, en su artículo de 1937, sobre las excelentes cualidades poéticas de Villanova, y presenta al lector italiano la traducción de algunos poemas escritos, según la cronología que Lasso de la Vega propone en su libro *Pasaje de la poesía (1911-1927)*, entre 1913 y 1926 («La neve»,

<http://purijurado.files.wordpress.com/2008/11/lassodelavega3.pdf> (22/04/2014).

³⁹⁷ En el portal de la Biblioteca de Oreste Macri (consultable en línea: http://electronica.unifi.it/online/macri/assets/sezioni/1_spagnola.html - 28/01/2014) hay un dato relativo a un ejemplar del libro *Constancias (1927-1938). 10 poemas selectos*, publicado en Roma, (?), 1938, poemario que luego se vuelve a publicar en una “supuesta” 2ª edición (siempre en lengua original) en Firenze, Libreria Beltrami, 1941. A *Constancias* se refiere el propio Macri en una nota a su traducción de «Nadie/Nessuno», poema publicado en la revista *Prospettive. Rivista mensile di sola letteratura*, V, 14-15, febbraio-marzo 1941, p. 23; anota Macri: “«Nadie» appartiene a *Constancias*, la cui pubblicazione doveva esser compiuta dalla Libreria Española de París (rue Gay Lussac) nell’autunno del 1939. Di questo libro avrò occasione di presentare con le versioni relative altri testi inediti offertimi dalla cortese amicizia, di cui mi onora l’autore, che vive da noi, a Roma. La prima del volume -«Don del Poema»- apparirà prossimamente su *Maestrале* con altre che daranno un’antologia essenziale di Villanova e con uno scritto complessivo sulla vita e sull’arte. (Altre liriche di *Constancias* con testo a fronte prepara Bo per una Antología Española).” Volveremos a tomar en consideración esta “Nota” en el capítulo dedicado a Oreste Macri. Aquí nos interesa más señalar que Villanova, a lo largo de su estancia en Italia, publica varios libros. Además del arriba citado *Constancias*, en este período italiano su bibliografía se enriquece con tres publicaciones más: *Oaristes (1931-1940)*, Venezia, Officine de la Gazzetta, 1940 (luego, en 2ª edizione, Firenze, Libreria Beltrami, 1943 y 1945); *Prestigios (1911-1916)*, Firenze, Libreria Beltrami, 1942 (traducido por Anna Bonetti dos años después); *Presencias (1912-1918)*, Firenze, Libreria Beltrami, 1942.

³⁹⁸ La revista *Letteratura - Rivista trimestrale di letteratura contemporanea* (VI, 1, 1942, pp. 26-27) publica una selección de poemas extraídos de *Oaristes*: «Rumbos», «Medio», «Pasado», «Sino», «Mujer», «Sortilegio». En *Prospettive* y *Maestrале*, entre 1940 y 1941, se publican las traducciones de numerosos poemas de Villanova, realizadas por Oreste Macri con la colaboración de Luigi Panarese, versiones métricas acompañadas, respectivamente, por una “Nota” y un ensayo, “La poesía pura di Villanova”, que veremos con más detalle en el próximo capítulo.

³⁹⁹ Véanse las respectivas referencias contenidas en el “Repertorio bibliográfico”, consultable en el Apéndice.

«Treni di Passy», «Sere», «Porto», «Piazza di donna Elvira», «Gabbiani»⁴⁰⁰, añadiendo una nota en la que se pronuncia, más aún que su colega florentino, en términos de muy convencida apreciación:

Troviamo nella poesia di Villanova un'intima ragione di procedimento assoluto [...] e una continua obbedienza a delle domande insopprimibili nella composizione del testo. A guardare ogni volta le date del suo lavoro ci si accorge con quanta precisione abbia saputo estrarre sulla pagina dei movimenti nuovissimi, che avrebbero avuto molto tempo dopo un'eco in altri.⁴⁰¹

Sin poder imaginar que el supuesto “eco” de la poesía de Villanova en la de otros poetas de su época no es más que una manipulación de los versos (imágenes, motivos, técnicas) de los demás poetas en su poesía, Bo percibe a Villanova de manera distinta de la de Marcori. Este último notaba en la superación del ultraísmo un acercamiento de la poesía de Lasso de la Vega hacia cierta inspiración neo-popular que anticipaba las posteriores trayectorias de Alberti y García Lorca. Bo, en cambio, después de recordar su activa presencia en el bando dadaísta, lo percibe como precursor de una costumbre poética que el crítico ligur aprecia mucho, sacando a la luz sobre todo la labor constante e inacabada de refinamiento llevada a cabo por el poeta sevillano. Una evolución continua que

testimonia la sua impossibilità naturale ad aderire a un imp[i]ego qualunque delle sue possibilità; nell'usare un dato lasciato incalcolato delle sue qualità liriche. [...] Il disegno che ne consegue nasce [...] da un lavoro lungo e apparentemente diverso e cioè da un'educazione sin da principio confusa colle ragioni ascoltate della sua natura poetica.⁴⁰²

Consideraciones que llevan a Bo a afirmar que Villanova ha dado a conocer una manera “sospesa e attenta” de hacer poesía mucho antes que Guillén, y que preludian una conclusión del breve perfil sobre el poeta sevillano quizás más esclarecedora que otras

⁴⁰⁰ Marqués de Villanova, “Antología poética (traduzione e nota di Carlo Bo)”, *Letteratura - Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, IV, 13-15, 1940, pp. 41-50.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 50. La palabra “impego” no existe en italiano. La errata puede corregirse tanto con imp[i]ego (uso, utilización) como, pero la sustancia del discurso no cambia mucho, con impeg[n]o, palabra que en este contexto tiene un significado prácticamente sinónimo.

del concepto de pureza poética, según lo entiende Bo:

Si può per [Villanova] parlare di poesia pura nel senso bello del termine, di una poesia che non smette di conoscersi dalle lontane regioni d'origine fino all'apparente sicurezza della pagina.⁴⁰³

“FERNANDO VILLALÓN”

A pesar de que, como escribe Diego, “su vida y su carácter le sitúan en el más auténtico superrealismo, un superrealismo nada literario o fingido, sino natural, andaluz, auténtico, esto es poético”⁴⁰⁴; y aunque Salinas, describiendo su manera de hacer poesía, se exprese en estos términos: “Villalón era un perseguidor de la poesía; pero iba siempre con los ojos vendados. La perseguía a trompicones, tropezando. Tenía la suerte de atrapar a la fugitiva alguna vez por un talón, por un brazo; luego se le escapaba. De estas breves posesiones y huidas son las huellas de su poesía”⁴⁰⁵, en el perfil poético que traza Bo, en cambio, Villalón destaca como un poeta que

A uno sguardo sufficiente e leggero [...] potrebbe apparire un dilettante e la sua scrittura una fortunata combinazione d'un gusto e d'un istinto mentre al di là del giuoco, subito evaso del proprio verso scopriamo un'attenzione maggiore e la figura d'una voce che mal s'adatta alle soluzioni improvvisate del verso. Il poeta sta sopra al proprio componimento e la sua adesione è d'una maggiore antichità, d'una più alta presunzione, resta dedicata al senso originario della poesia.⁴⁰⁶

Así que, según Bo, Villalón no es un superrealista, sino un poeta de la antigüedad, un adepto al sentido originario de la poesía. Tampoco es un “perseguidor con los ojos vendados” de una inspiración “fugitiva”, sino un poeta cuyo secreto, es decir, el acto de la reflexión

[...] è assai più profondo di quanto non possa sembrare a prima vista. Si nasconde dietro la luce così ben distribuita sugli oggetti dietro la partecipazione dei suoi

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰⁴ Gerardo Diego, *ob. cit.*, p. 393.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 395

⁴⁰⁶ Carlo Bo, “Ritratto di Villalón”, *La Nazione*, 25 febbraio 1940, p. 3.

sentimenti, identificandosi proprio in quell'attimo di sospensione lirica, di cui Villalón s'è fatto miracoloso *charme*. [...] E cioè la poesía non era per lui una semplice e gustosa dilettaçione ma piuttosto una sua segreta e viva natura: qualcosa che si scopre lentamente perché lentamente s'era creata e consolidata: la parola, così libera e espontanea in lui a prima vista, cadeva decisa da una maturazione interiore che significava una continua formaçione. Le parole che ci ha lasciato sono materia pura di poesía.⁴⁰⁷

No extraña que Bo advierta en la poesía de Villalón una sensación tan distinta de la de Diego o de Salinas, pues el crítico ligur nos ha acostumbrado a una visión subjetiva que ya en otros casos pone sus lecturas a cierta distancia de la de otros hispanistas. Sorprende un poco más, en cambio, la afirmación siguiente, una alusión tan clara como “hermética”, en el sentido de que no es fácil imaginar a quién puede estar dirigida:

[...] un lettore attento e preoccupato –una volta tanto- più del testo che di se stesso e delle proprie ambizioni critiche dovrà notare in questa semplicità di luci e di voci un disegno poetico interiore.⁴⁰⁸

Puede ser que cuando Bo piensa en un lector “attento e preoccupato” más del texto que de sus ambiciones críticas se refiera a Diego, o a Salinas; o, quizás, puesto que en Italia, a la fecha de 1940-1941, es solo el propio Bo quien se ocupa de la poesía de Fernando Villalón, puede ser que el estudioso de Sestri Levante, inconscientemente, dirija esta crítica severa a sí mismo.

En 1944 Carlo Bo asume el encargo de Catedrático de Lengua y Literatura Francesa en la Universidad de Urbino, y seguirá enseñando también Lengua y Literatura Española hasta su jubilación, en 1981. De todas maneras, es a principios de los 40 cuando Bo produce su esfuerzo más intenso y eficaz en el campo hispanístico, mientras que en las décadas siguientes sus intereses se dirigirán más hacia la literatura francesa (y además la italiana). Con la excepción de algunos trabajos específicos sobre Jiménez y García Lorca que veremos a continuación, el estudioso ligur, en efecto, sí seguirá publicando

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p. 3.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 3.

esporádicos artículos y reseñas sobre la poesía española del siglo XX⁴⁰⁹, pero se trata de textos que, desde el punto de vista meramente hispanístico, no aportan contribuciones o modificaciones significativas a la visión que Carlo Bo propone en los ensayos hasta aquí analizados.

Pionero del hispanismo italiano, su contribución a la puesta en marcha del estudio “profesional” de la poesía española del primer tercio del siglo XX es, como hemos tratado de mostrar hasta aquí, y a pesar de cierta univocidad de visión y de algunos prejuicios crítico-estéticos detectables en sus escritos, innegable y fundamental. Por primera vez en Italia la aproximación a los poetas sobre quienes escribe sus ensayos no se resuelve en un acto simplemente descriptivo, en una lectura de superficie. Más bien su lectura ahonda en ámbitos profundos, originarios, del sentimiento lírico de los autores escogidos, cuya trayectoria poética describe visitándola y reviviéndola desde lo interior de la poesía misma, en ciertos casos (como hace notar Gabriele Morelli en un artículo dedicado a Bo, quien fue su profesor en los años universitarios) casi como un acto iniciático⁴¹⁰.

ALGO MÁS SOBRE JUAN RAMÓN

Carlo Bo vuelve a escribir sobre el poeta de Moguer ocho años después de *La poesía con Juan Ramón*, en 1949, publicando una reseña en la revista *La Fiera Letteraria*, titulada “La poesia nuda di Juan Jiménez”⁴¹¹. Diez años después, en 1959, Bo publica

⁴⁰⁹ Se trata de textos sintéticos publicados en ocasión de aniversarios (Unamuno, Antonio Machado), o de la publicación de libros, por ejemplo “L’ultimo Aleixandre” (*Galleria*, V, 1-2, 1955, pp. 38-41), elogiosa reseña de la reciente obra *Historia del corazón* (Madrid, Espasa-Calpe, 1954) del poeta sevillano. Véanse, al respecto, las referencias a los demás escritos de Bo (hasta 1975) en el “Repertorio bibliográfico” consultable en el Apéndice.

⁴¹⁰ Me refiero a lo que escribe Morelli en el artículo “Carlo Bo ispanista e traduttore di García Lorca”: “Naturalmente quello con García Lorca fu un incontro folgorante, avvenuto «in una luce di miracolo, nell’ambito della sorpresa», come ancora confessa l’illustre critico [aquí Morelli cita: Carlo Bo. “La letteratura di domani”, en *L’eredità di Leopardi ed altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 424]. Ciò documenta assai bene la particolarità del rapporto iniziatico vissuto dal traduttore con il poeta, a cui si avvicina in virtù di un coinvolgimento diretto, prioritario che, prima ancora di conoscere tutte le ragioni e le motivazioni critiche della sua poesia (esse verranno dopo), le anticipa in virtù del sentimento di adesione che lo unisce al messaggio racchiuso nell’opera.” En *Sestri Levante a Carlo Bo. Saggi*, a cura di Giorgio Devoto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2001, p. 135.

⁴¹¹ Carlo Bo, “La poesia nuda di Juan Jiménez”, *La Fiera Letteraria*, 6, 1949, pp.1 y 5.

un segundo y más sustancioso trabajo, cuyo título, “Che cosa è stato Juan Ramón”⁴¹², anticipa su intento de balance crítico ulterior sobre la poesía del autor de *Piedra y cielo*. En la reseña, el crítico ligur retoma el hilo temático de su precedente “Diario”, facilitando primero al lector una necesaria y significativa instantánea de “Italia-España literarias” en la década del 40. Como no es difícil imaginar, Bo subraya que el momento se caracteriza por

[...] contatti difficili [...], notizie scarse: mi riferisco, beninteso, agli anni fra la morte di Antonio Machado e la ripresa dei rapporti normali, *grosso modo* a questi ultimi dieci anni di vita letteraria. Machado aveva conchiuso in modo tragico la sua povera vita di poeta in un campo di concentramento di profughi spagnoli in Francia, la gloria di Lorca cominciava a prendere dei colori particolari che non sempre erano giustificati da una perfetta interpretazione dell’opera, gli altri grandi nomi della letteratura spagnola erano scomparsi. Si sapeva in modo confuso che Jiménez, Alberti, Guillén, Salinas, ecc. vivevano in America ma nessuna notizia del loro lavoro, l’amatore di quella poesia doveva per forza rifarsi alle antologie, a quella di Gerardo Diego in particolare e, per i più fortunati, quella di Federico de Onís. Infine dall’Argentina cominciarono ad arrivare i primi segni del nuovo lavoro poetico, arrivava la voce di Alberti, una voce del tutto nuova e che difficilmente il critico avrebbe potuto fare entrare in contatto con le pagine antiche del *Marinero en tierra*.⁴¹³

Dejando una vez más en suspenso a Alberti, Bo entra en el tema específico de su reseña, la celebración del libro *La estación total con las Canciones de la nueva luz* (Buenos Aires, Losada, 1946), resumiendo, para empezar, toda su precedente lectura de la poesía “de y con” Juan Ramón. A partir de la idea de que, en lo que concierne a los versos de Jiménez, hay que tener en cuenta que se trata de “prove insuperabili”, y de que él personalmente prefiere la primera de las “etapas” juanramonianas, el crítico ligur se pregunta ahora, a tantos años de distancia del *Diario*, de la *Segunda antología* y de *Belleza*, a qué objetivo de perfección puede aspirar su ya “desnuda” y purísima” poesía. La respuesta está en el libro objeto de la reseña, un florilegio que recoge trece años pre-

⁴¹² Carlo Bo, “Che cosa è stato Juan Ramón”, *Paragone. Rivista mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, 110, 1959, pp. 38-53.

⁴¹³ Carlo Bo, “La poesía nuda di Juan Jiménez”, p. 1. Bo alude a los libros de Alberti publicados por la Editorial Losada de Buenos Aires: *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*, 1941, *Pleamar (1942-1944)*, 1944, *Poesía (1924-1944)*, 1946.

bélicos (1923-1936) de trabajo poético del moguereno. Si había alguna preocupación relativa a una posible disminución de la intensidad lírica de Jiménez, Bo la disipa enseguida:

[...] il pericolo di una poesia fatta per cifre e per invocazioni cariche di attesa lirica è stato superato in modo esemplare. [...] Il nome esatto delle cose, che era l'aspirazione centrale della sua maturità, è stato raggiunto non già per ripetizione sterile dall'esterno di termini ottenuti da un tempo assoluto di applicazione poetica ma di nuovo nei limiti di una raffigurazione sentimentale [...] Il poeta che ci incantava viveva nell'equilibrio sottile [...], nel gusto del canto accennato, nelle pieghe di una malinconia preziosa, il poeta che incontriamo oggi ha allargato il proprio teatro; se possiamo dire ha aggiunto una nuova proporzione al mondo ridotto di un tempo [...].⁴¹⁴

Comentando dos ejemplos poéticos («Sitio perpetuo» y «El ser uno»), Bo saca a la luz un renovado registro lírico juanramoniano, donde a la pronunciación pura de antes se sobrepone, ahora, la pronunciación “piena” de la palabra, en el sentido, por supuesto, de algo más que simplemente puro. La reseña, en síntesis, se alinea perfectamente con la idea, siempre caracterizada por las dotes de “memoria”, “ausencia”, “profundización” y “soledad interior” de Juan Ramón, que el lector de Bo ya conoce⁴¹⁵, y propone como única verdadera novedad crítica una reflexión final que el estudioso ligur dedica a un aspecto nunca antes tomado en consideración, es decir, el “tiempo menor” y sus consecuencias poéticas en el “tiempo mayor”:

Se lo storico sacrificio di oggi avesse in mano tutti gli elementi necessari per un'approssimazione, probabilmente dovrebbe mettere in luce anche la vicenda dell'uomo; si ha il sospetto che questa nuova solitudine di Jiménez in buona parte dipenda da un numero diversissimo di altre preoccupazioni: è una solitudine solida, è un atto di vita. Solo riportato in questi limiti il libro della sua poesia ci risulterà logico, giustificato: in sostanza da quel poco che *La estación total* ci consente di stabilire, possiamo dire che la carriera di Juan Ramón oggi ci appare dotata di nuove radici, la sua poesia infine acquista un altro peso umano.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴¹⁵ Recuerdo aquí que el ensayo “La poesía con Juan Ramón” forma parte de la ya citada selección de estudios reunidos con el título de *Carte spagnole*, libro que Bo publica un año antes de esta reseña, en 1948.

A la espera de “altri documenti da aggiungere al processo di questo nuovo caso”, que es el estado de ánimo “crítico” con el que Bo cierra en 1949 su reseña, pasarán pues diez años antes de que el gran estimador de Juan Ramón vuelva a expresarse, detenidamente⁴¹⁶, sobre su poesía.

Cabe señalar que en esta década es relativamente amplio el espacio que las editoriales italianas dedican a la poesía de Jiménez. Ciñendo el campo a las publicaciones más relevantes⁴¹⁷ hay que recordar la antología *Poesie*, con introducción y traducción de Francesco Tentori Montalto (1946)⁴¹⁸, la antología *Poesia spagnola del Novecento* de Oreste Macrì (1952)⁴¹⁹, la traducción (con introducción) de *Animal de fondo* de Rinaldo Frolidi (1954)⁴²⁰, junto a numerosos artículos y/o estudios que celebran el Premio Nobel

⁴¹⁶ Con ocasión del Premio Nobel otorgado a Jiménez, Bo publica en un semanario de actualidad un artículo de corte divulgativo, “Jiménez non è un personaggio fuori del tempo” (*L'Europeo*, 578, 11 novembre 1956, s.i.p.), un breve recorrido biográfico y poético (y sintéticamente historiográfico) sobre Juan Ramón y la España poética de los últimos cincuenta años, cuya lectura no aporta contenidos críticos relevantes para nuestra investigación sobre el hispanismo de Carlo Bo.

⁴¹⁷ Remito al lector interesado en el abundante número de traducciones sueltas de poemas de Jiménez que se publican en estos años en las revistas italianas a los datos recogidos en el “Repertorio bibliográfico”, consultable en el Apéndice.

⁴¹⁸ Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, versione e introduzione di Francesco Tentori Montalto, Modena, Guanda, 1946. Reúne cincuenta y seis poemas seleccionados entre los de *Poesías escogidas* (New York, Sociedad Hispánica de América, 1917) y *Segunda antología poética* (Madrid, Espasa-Calpe, 1922), encabezados por una poética, aunque muy breve, introducción de Tentori, quien traza un perfil de la labor artística de Jiménez en torno a la pureza.

⁴¹⁹ Analizaremos más adelante la fundamental antología de Macrì; en este caso me refiero, por supuesto, a su traducción de treinta y cinco poemas juanramonianos y a los ensayos introductorios, reunidos en el “Diorama della letteratura spagnola” que encabeza el volumen, donde Macrì alude a la poesía de Jiménez: “Di un annoso problema letterario: 98 e Modernismo. Unità dialettica dei due movimenti”, “Rubén Darío nella poesia spagnola. La testimonianza di Jiménez”, “Intelligenza e Parola nella poesia di Juan Ramón Jiménez” (*et. al.*). A los que hay que añadir un artículo más, que analizaremos en el próximo capítulo, “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez”, publicado por el crítico salentino en la revista *Palatina* (las dos partes, “I y II”, respectivamente en el Fascicolo IV, ottobre-dicembre 1957, pp. 5-15, y en el Fascicolo V, gennaio-marzo 1958, pp. 16-31; luego reunidas con el mismo título en Oreste Macrì, *Studi ispanici. I - Poeti e Narratori*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 229-259).

⁴²⁰ Juan Ramón Jiménez, *Animale di fondo*, a cura di Rinaldo Frolidi, Firenze, Fussi, 1954. De los veintinueve del original juanramoniano, Frolidi selecciona y traduce dieciocho poemas, a los que precede una introducción (pp. 9-25) que recorre la continua evolución poética de Jiménez hasta la publicación de *Animal de fondo*. Como veremos con más detalle en el capítulo siguiente, el hispanista italiano considera este libro una obra maestra insuperable, “un punto d’arrivo definitivo” y que con esta obra “la fatal órbita del poeta si sia definitivamente chiusa”; *ob. cit.*, p. 25. Esta introducción es consultable en línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduzione-alla-traduzione-di-animal-de-fondo-0/html/\(1/4/2014\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduzione-alla-traduzione-di-animal-de-fondo-0/html/(1/4/2014)).

(1956) y, poco después, conmemorativos de la muerte del poeta de Moguer. Vale decir que el panorama literario, crítico y bibliográfico relativo a Juan Ramón crece en cuanto a conocimientos *de* su obra y a puntos de vistas “italianos” (pero no solo italianos⁴²¹) *sobre* su obra, alimentando una dialéctica interpretativa, post-hermética, que cuestiona el esfuerzo de lectura “abstracta” puesto en juego por Bo en su primer ensayo y en los demás artículos publicados hasta 1949.

En “Che cosa è stato Juan Ramón” (*Paragone*, 110, 1959, pp. 38-53), un artículo en el cual el lector, más que en otra ocasión, podría esperarse la póstuma, última y definitiva consagración de Jiménez, Carlo Bo sorprende, inicialmente, con un esfuerzo auto-crítico totalmente inesperado, con un acto de revisión que, sin negarlo, redimensiona el diálogo que el estudioso había instaurado hasta ese momento con Juan Ramón.

En 1959 Bo, aun confirmando la categoría de “incontro capitale” ocurrido “in una luce di miracolo”, y el ámbito de “sentimenti astratti e purificati” y de “folgorazione” en el que sigue firmemente colocada la figura y la obra de Jiménez⁴²², avisa, justo a continuación de este tributo inicial, que su elección juvenil (“quando siamo stati colpiti ventenni [...] dalla voce di Jiménez”), su adhesión incondicionada al ideal del simbolismo poético-espiritual encarnado por Juan Ramón, está sufriendo, con el paso del tiempo, “delle variazioni”. A casi treinta años de distancia de los primeros contactos con el poeta (“oggi che è passato tanto tempo dagli anni intorno al 1930”), Bo, en efecto, escribe:

Vediamo [...] quel Jiménez che [...] ci ha travolto con le sue melodie, con la musica diffusa delle sue opere: l'incontro fu per noi tanto sconvolgente da impedirci ancor oggi un avvicinamento sicuro al poeta degli ultimi vent'anni. Per noi ancora oggi Jiménez resta il poeta che egli stesso ha ritagliato con tanta sapienza, con tanta ragione di gusto nella *Seconda antologia poetica*. Da un certo punto di vista è stato un incontro bloccato, paralizzato dalla forza della nostra

⁴²¹ La bibliografía sobre Jiménez a disposición de Bo en 1959, aún teniendo en cuenta solo las decenas de publicaciones internacionales reseñadas en sus antologías por Frolidi y Macri, es amplísima. Bo, sin embargo, con la excepción de un artículo de Oreste Macri, no facilitará, tampoco en el caso que vamos a analizar a continuación, ninguna referencia explícita en este sentido.

⁴²² Entre comillas se citan fragmentos del artículo de Carlo Bo, “Che cosa è stato Juan Ramón”, pp. 39-41; se trata del mismo artículo del que ya hemos citado el pasaje en el cual Bo sintetizaba sus predilecciones poéticas: “due o tre immagini fondamentali: Ungaretti, Éluard, Jiménez.” *Ob. cit.*, p. 39.

partecipazione: insomma con Jiménez ci è accaduto come se si trattasse di un sentimento d'amore esclusivo, come se di un volto da amare e da preferire noi avessimo "a priori" scelto una parte, una caratteristica. Abbiamo, cioè, costruito un Jiménez senza futuro o per cui il futuro non fosse che la ripetizione estenuante dell'oggetto stesso della bellezza che ci aveva incantato nella sorpresa. Il che –è inutile avvertirlo– è una concezione critica completamente errata.⁴²³

Bo admite haber subestimado la evolución (pero habla también de "revolución") que, como señala el estudioso, a partir del viaje a Estados Unidos en adelante se produce en la poesía de Jiménez, y explica que la razón que atenúa, en parte, su descuido crítico al respecto reside en el hecho de que:

[...] noi abbiamo sentito violentemente il primo Jiménez perché toccati nel giuoco di una profonda, sincera, unica nostalgia. Ci sono –e prima di lui ci sono stati– molti poeti che hanno sottolineato l'importanza di questo registro "nostalgico" di forte presunzione spirituale, ma in tutti c'era una parte più o meno abbondante di scorie: o era letteratura o era giuoco o a dirittura vizio, Jiménez invece non lasciava tracce, la sua operazione avveniva in purezza e non tradiva il minimo sforzo [...].⁴²⁴

Profundamente fascinado por el primer registro poético-espiritual de Jiménez, cuya pureza considera todavía insuperable (la *Segunda antología poética* es el texto "límite de perfección"), Bo afirma que el encuentro con la poesía del autor de *Pastorales* había representado el resultado final "di una nostra stagione di preparazione", siendo la palabra pura de Juan Ramón, ya en esa "prima voce", la "parola definitiva in questo senso":

[...] a questo proposito vale la pena di notare che se esiste una differenza fra un primo e un secondo Jiménez bisogna per forza cercarla in questo senso: alla leggerezza, alla naturale spontaneità della prima voce corrisponde un lavoro straordinario in profondità, ma purtroppo è un lavoro che lascia trasparire con l'impegno lo sforzo, un eccesso di applicazione [...].⁴²⁵

⁴²³ *Ibid.*, p. 41.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 41.

Explicado el fervor y el favor de su lectura juvenil de Jiménez, Bo admite sin ningún problema que su lectura monotemática de la obra juanramoniana le ha impedido abrir su concepción crítica hacia una más clara comprensión del misterio poético que más le interesaría conocer (y que menos logra penetrar):

Diciamolo dunque chiaramente, almeno per quello che ci riguarda, non si riesce a spiegare il mistero di questa voce così penetrante e persuasiva, così sconvolgente: per conto nostro sono per l'appunto vent'anni che cerchiamo di arrivare a una definizione per sciogliere un segreto che ci tormenta e ora dobbiamo ammettere il nostro fallimento.⁴²⁶

Una autocrítica que lleva a Bo a reflexionar sobre un elemento que nunca antes ha tomado en consideración en sus trabajos sobre Juan Ramón, y que ya a partir del título (en particular el ya citado “Metafísica e lingua poetica in Juan Ramón Jiménez”, de 1957) le sugiere Oreste Macrì:

L'unico aiuto è nella suggestione del Macrì e nel suo accenno al peso della morte: non si arriva a sfiorare la verità con tanta sapienza interiore se non si è visto il senso, il nocciolo stesso delle cose, se non si sono misurate le parti del sangue e quelle della memoria e si è creduto di dover trovare la spiegazione della nostra esistenza sull'orlo di un sublime balbettamento. La spiegazione più probabile è questa, la forza della poesia di Jiménez è questa, di essere una poesia esistenziale.⁴²⁷

A pesar de esta apertura no irrelevante hacia una idea de existencialismo (una categoría que, en la lectura de Bo, distancia a Juan Ramón del espiritualismo puro de matriz religiosa), como de costumbre el crítico ligur se resiste a estimar la utilidad de insertar cualquier dato biográfico en su discurso interpretativo⁴²⁸, ampliando su perspectiva crítica, una vez más, solo hacia el privilegiado y abstracto “tiempo mayor” de la poesía;

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 45. La primera sección del artículo “Metafísica e lingua poetica in Juan Ramón Jiménez” fue publicado, con el título de “El segundo tiempo de la poesía de Jiménez”, en *Homenaje a Juan Ramón Jiménez*, número monográfico de la revista *La Torre*, V, 19-20, Universidad de Puerto Rico, julio-diciembre de 1957, pp. 289-295.

⁴²⁸ Veremos, en cambio, la relevancia poética y crítica que asume el trayecto vital de Jiménez en el artículo de Oreste Macrì arriba citado.

porque a fin de cuentas, según sigue pensando Bo, el lado poético de un hombre poco (o, mejor, nada) tiene que ver con su experiencia vital en el mundo:

Quando il nostro amico Macri [...] sentenzia: “è voce verlainiana, gagliega, becqueriana”, sente di non aggiungere nulla di veramente sostanziale, sente di restare al di qua della verità e subito dopo è costretto ad aggiungere: “ma con autentico dolore e freddo nelle ossa, paura e brama di una morte che fisicamente lo tocca e lo strema”. E per dar risalto alla notazione conclude: “in effetti dal 1899 al 1905 il poeta trascorre lunghi periodi di cura nel sanatorio madrileño del Retraído”. Ora l’indicazione biografica ha un suo valore ma non risolve la purezza e l’abbandono della musica originaria di Jiménez: se davvero la cosa fosse determinante saremmo costretti a mettere in equilibrio le soluzioni sfibranti della prima stagione, scatenate dalla tubercolosi con le soluzioni ultime di ricerche, profondamente critiche, dovute alla lunga nevrasenia che ha accompagnato Jiménez dalla sua prima maturità alla morte. Come si capisce, sono due tentativi per avvicinarci allo stato reale delle cose mentre noi dobbiamo giudicare i risultati, dare un nome e non appena delle sfumature alla improvvisa e capitale conquista di Jiménez poeta.⁴²⁹

Para empezar a dar un nombre a la conquista poética de Jiménez posterior a su primera fase, Bo, por otra parte, no puede evitar señalar la coincidencia del momento de ruptura del originario estado de privilegio lírico-interior con

[...] la scoperta di nuovi mondi e di nuovi sentimenti. In una vita di così scarsa, anzi di quasi assoluta mancanza di avvenimenti esteriori il doppio rapporto matrimonio e viaggio in America doveva assumere un significato d’eccezione e l’ha assunto. Il Jiménez che sta per entrare nella maturità chiede un mondo più largo, sicuro [...].⁴³⁰

Sin citar explícitamente los años 1916 y 1917, Bo parece casi conformarse con una periodización de la poética juanramoniana ya generalmente aceptada en la discusión crítico-literaria, pero escribe que por lo que respecta a lo que Jiménez ha venido haciendo a lo largo de los últimos cuarenta años

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 49.

[...] la seconda stagione della sua opera non si differenzia dalla prima per varietà di temi, per gli oggetti e i simboli della poesia, Jiménez si evolve soltanto sul filo dell'intensità. Non cambia il modo di guardare le cose, cambia soltanto la posizione, il punto di vista, Jiménez ha sentito che era inutile insistere su un modo di lettura mentre era utile perfezionare i mezzi, riadattare gli strumenti.⁴³¹

¿Los resultados reflejan el intento de depuración puesto en acto por Juan Ramón? se pregunta Bo, ¿tantos años de esfuerzo han dado su fruto? La opinión del crítico ligur es más bien evidente:

Per conto nostro abbiamo già dato una risposta al momento di dichiarare le nostre preferenze, ciò non toglie che l'impresa sia stata memorabile. Però non sempre abbiamo trovato una perfetta aderenza a dei testi che potrebbero essere legati a una lenta e sotterranea maturazione.⁴³²

Este Bo dubitativo frente a la complejidad de la metamorfosis de Jiménez es aproximadamente el mismo Bo que, como hemos visto, en otros lugares teoriza (y defiende) la inspiración religiosa en la poesía de García Lorca. Lo recordamos aquí porque pensamos que estas (y otras) perplejidades no resueltas que emergen en este ensayo sobre Jiménez revelan una clara filiación (inconfesada) con el tema místico que tanto, y aún más en esta ocasión, le preocupa al crítico ligur. Bo, por su admitida insuficiencia interpretativa, se conforma con la hipótesis "macriana" de que toda la trayectoria poética de Jiménez se enmarca en un ámbito de un subyacente existencialismo, y tiene que reconocer, según se desprende de la última época del poeta, que toda su búsqueda poético-espiritual de la Palabra-Verdad-Dios procede de una muy humana angustia metafísica frente a la muerte. Cuya última expresión se manifiesta, en somera síntesis, a través del descubrimiento de esa "conciencia plenitente" que es el nuevo eje espiritual de *Animal de fondo* (con *Canciones de la nueva luz* y la *Estación total*), y que en la formulación de la verticalidad "Dios deseado y deseante" encuentra la identificación de una Inteligencia creadora con el Yo del poeta.

Tratándose de una interpretación de lo "sagrado" demasiado subjetiva, y que se pone seguramente más allá del canon ético-religioso del Bo católico practicante, el estudioso

⁴³¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴³² *Ibid.*, p. 49.

italiano no puede sino quedarse desilusionado frente al “valore transitorio” (tal y como escribe Bo) tanto de los últimos resultados poéticos juanramonianos como de su diálogo con Dios:

È il “Dios deseante y deseado”: il Dio che si fa e si aspetta, così come è la risposta dell'uomo che ha compiuto il suo dovere. Strano risultato di un lavoro che in partenza avrebbe potuto anche sembrare gratuito ma che alla fine ha trovato la più dura e per noi la più sicura delle risposte: “la muerte es la única verdad”. In che modo dobbiamo accettare tale parola? Come un atto cosciente di critica o una parola di disperazione?⁴³³

Se trata de interrogaciones capitales que Bo deja, retóricamente, abiertas, y que dirige a la poesía de Jiménez y a sí mismo en cuanto “lector”. En ambos casos, la respuesta es la misma: un verdadero creyente no debería ni criticar ni desesperar, un verdadero creyente contempla y confía, poniendo su consciencia en las manos de Dios. Y, si es un poeta, da voz a esta contemplación sin perderse en cuestiones que más tienen que ver con la ciencia o, peor aún, con la filosofía: en su auto-exaltación neo-romántica, según Bo, Jiménez pierde el rumbo de su conocimiento de lo “absoluto” a través de la palabra, y excede “quei limiti che ci difendono da noi stessi e ci spiegano la vita”. La poesía de Juan Ramón, en suma, cuyo itinerario inicial parecía destinado a encontrar “fatalmente la sua soluzione nel nome di Dio”, es ahora “una poesia originariamente semplice che è diventata complessa”⁴³⁴ a causa de una distorsión del deseo de conocimiento que Jiménez llega a concebir en una forma que le resulta a Bo inaceptable, aunque auténticamente juanramoniana. El crítico ligur concluye, en fin, su estudio sobre el “Andaluso universale” volviendo a las primeras páginas del “Diario” de lecturas que, desde hace treinta años, está escribiendo; es allí donde está el Juan Ramón que más le gusta y cuya sencilla belleza espiritual, en 1959, añora:

[...] se Juan Ramón, -il Juan Ramón della nostra giovinezza- ha insegnato qualcosa è proprio questo: che la bellezza per restare tale, per essere viva ha bisogno della conoscenza, e inoltre che la bellezza è legata all'immagine di Dio, di quel tanto di Dio che è dato agli uomini conoscere nell'alterna e infinita vicenda del bene e del

⁴³³ *Ibid.*, p. 52.

⁴³⁴

male, del dolore e della piccola gioia.⁴³⁵

VEINTIDÓS AÑOS DE INICIACIÓN

Distinto del caso de *impasse* crítica que le provoca la aproximación a la última actitud artística de Jiménez es el decidido cambio de punto vista de Bo también con respecto a la poética de Federico García Lorca.

Como ya hemos señalado, la antología lorquiana de Bo tiene un extraordinario éxito editorial y las reediciones, progresivamente ampliadas y corregidas, se suceden con una cadencia inigualada por un libro de poemas en Italia. Hasta se podría aprovechar el término-concepto de “iniciación” y emplearlo incluso para la descripción del fenómeno de la enorme recepción que la poesía de García Lorca obtuvo entre los lectores italianos⁴³⁶.

No es casual, entonces, que la primera edición en dos volúmenes de la poesía de García Lorca⁴³⁷, una edición que la editorial Guanda presenta como “antología completa”, se abra con una introducción, totalmente nueva⁴³⁸, en la que Bo plantea desde el principio la siguiente interrogación:

Non c'è dubbio, Federico García Lorca resta ancor oggi il poeta più conosciuto. Se dovessimo limitare il nostro discorso all'Italia, dovremmo aggiungere che resta anche il poeta più letto. A distanza di tanti anni dalla prima traduzione di Giuseppe Valentini della *Sposa infedele* [...] i nostri lettori non si sono ancora stancati di

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴³⁶ Limitando nuestra atención a las publicaciones más importantes, hay que recordar que además de las cuatro ediciones (1940, 1943, 1947, 1949) de la antología de Bo, solo en la década de los 40 se publican dos antologías lorquianas más: la de Giovanni Maria Bertini, *Antologia lirica*, Asti, Arethusa, 1948, y la de Oreste Macrì, *Prime poesie e canti gitani*, Guanda Parma, 1949 (cuya séptima edición, ampliada, es de 1993). Según se desprende del “Repertorio bibliográfico” realizado para este estudio, entre 1940 y 1950 son 49 las publicaciones (monografías, textos críticos, artículos, traducciones sueltas, etcétera, y sin tener en cuenta lo que se publica en los mismos años de y sobre la obra teatral del granadino) dedicadas a García Lorca en Italia. En la década siguiente el número crece de manera exponencial.

⁴³⁷ Federico García Lorca, *Poesie*, con testo a fronte, introduzione e traduzione di Carlo Bo, Parma, Guanda 1962.

⁴³⁸ Cabe señalar que, a pesar de la circulación internacional de un ya ingente material crítico relativo a la poesía española moderna, tampoco en este caso Bo respalda su lectura con ninguna referencia bibliográfica, con la excepción de los textos de Arturo del Hoyo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar 1955 y de André Belamich, *Lorca*, Paris, Gallimard, 1962.

mangiare Lorca. Como si spiega questo successo straordinario?⁴³⁹

Puesto que sería un límite inútil y banal el de tener en cuenta el factor “moda” (aun considerando, y sobre todo en este caso, sus inevitables implicaciones político-culturales), Bo escoge una línea interpretativa histórico-literaria que añade a los méritos de García Lorca el de ser un poeta “autosuficiente”, es decir, llegado a Italia con “le sue forze” y siempre “con le sue forze di esserci rimasto”⁴⁴⁰, un autor capaz, en suma, de producir una poesía “legata a delle radici che appartengono all’uomo di sempre”⁴⁴¹. Una autosuficiencia que Bo subraya y que le hace polemizar, serenamente, con su amigo Guillén, defensor de una lectura de García Lorca que habría que efectuarse teniendo en cuenta también el ámbito de excepcional florecimiento poético español en el cual se desarrolla la poética lorquiana⁴⁴²:

Jorge Guillén ha ragione di dire che Lorca non va interpretato e visto alla luce dell’eccezione ma nell’ambito di una fioritura della poesia di quegli anni, fra il venti e il trentasei: ma quando si è accettato questo punto di vista, non si è esaurito il discorso, perché [...] specialmente per un lettore semplice mostra di possedere tali corde di autenticità da rendere inutili le comuni categorie letterarie. [...] Guillén dice che non dobbiamo dimenticare il resto della famiglia, gli altri poeti che sono nati e cresciuti con Lorca nel primo dopoguerra, in quell’isola di una vecchia civiltà che aveva evitato di misura le rovine e il disordine della guerra. Ma non basta, la grande poesia spagnola degli inizi del secolo non è sufficiente a spiegare la fortunata coincidenza della poesia di Lorca: ci vuole qualcosa di più [...].⁴⁴³

Y este “algo más”, escribe Bo, es el clima de especial confianza en el trabajo de los escritores que se había difundido por toda Europa después de la Primera Guerra Mundial:

⁴³⁹ *Ibid.*, p. VII.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. VIII.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. IX.

⁴⁴² Aunque sin tomar en cuenta la “Introducción” que abre el ya citado texto de Arturo del Hoyo, Jorge Guillén se expresa en términos explícitamente “generacionales” también en la prefación de un libro, *Federico in Persona, Carteggio* (Milano, All’Insegna del pesce d’oro, 1960, pp. 22 y siguientes) publicado en Italia dos años antes de la antología de Bo.

⁴⁴³ *Ibid.*, pp. VIII-X.

C'era allora una fede, una sorta di fede, nel lavoro degli scrittori, per cui quello che era sperimentato a Berlino o a Parigi veniva studiato a Londra o a Madrid con la certezza che si trattava della stessa cosa, degli stessi problemi e che fosse possibile un lavoro in comune. [...] Il punto d'incontro restava unico per tutti, in quanto la letteratura inseguiva ancora un ideale che nel secondo dopoguerra sarebbe stato completamente trascurato o a dirittura oltraggiato: quello delle cose da dire, quello della verità da dire, piccola o grande che fosse.⁴⁴⁴

Es un pasaje importante del escrito de Bo porque nos conduce frente a una palabra-concepto, “verdad”, que el crítico ligur ya había utilizado, con distinto matiz, escribiendo sobre la poesía de García Lorca en su introducción de 1945. Diecisiete años antes de esta nueva lectura el vocablo aludía a una supuesta espiritualidad del poeta granadino; ahora, en cambio, cuando Bo habla de verdad lo hace para sacar a la luz el componente histórico-social del trabajo de García Lorca y, a partir desde este punto de vista, puede volver a concentrar su discurso en el sentido líricamente innovador de su obra:

Continuiamo con [...] l'esempio che ci sta più a cuore: un Lorca poteva servirsi della lezione del surrealismo, senza per questo rinunciare alla sostanza della sua parola e tutto il libro del *Poeta en Nueva York* sta a confermare l'utilità, anzi la ricchezza di questi innesti. L'esempio ci serve anche per cogliere immediatamente il senso della grande operazione lorchiana: Lorca nasce attaccato a profonde radici spagnole, il suo lavoro si svolge apparentemente lontano dal suo terreno d'origine, se è vero che le sue grandi esperienze culturali sono state quelle degli anni passati alla *Residencia de Estudiantes* a Madrid, delle letture, dei viaggi in America, ma alla fine ecco che si riallaccia a quelle corde del suo primo cuore e riesce a far vivere una certa Spagna in un linguaggio che in qualsiasi altro sperimentatore a freddo sarebbe rimasto casuale, epidermico, innaturale. L'imitazione, che nel secondo dopoguerra sarebbe diventata il canone principe della poesia spagnola e non soltanto spagnola, era stata in un poeta come Lorca soverchiata e trasformata dall'impegno e dall'importanza delle cose che aveva da dire.⁴⁴⁵

Es esta puntualización, es decir, el descubrimiento, en García Lorca, de una actitud poética progresivamente más abierta al compromiso con el componente social que

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. X.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. X-XI.

concentrada sobre una personal y aislada (aunque altísima) vocación retórica, lo que marca la diferencia sustancial de esta lectura de Bo con todas las precedentes. En esta nueva “Introduzione”, según lo que escribe Bo, la maduración del poeta es un proceso gradual de ampliación de sus capacidades creativas que se conjuga indisolublemente con otros dos elementos, de alguna manera, “mensurables”: las distintas etapas de su producción poética y la participación activa del poeta en la vida de su tiempo. Y es cierto, como veremos, que solo en la época de esta tercera introducción las informaciones a disposición de Bo sobre las complejas vicisitudes lorquianas son las apenas suficientes como para reconsiderar buena parte de lo que había escrito en sus primeros ensayos, y que le consienten colocar su punto de vista a una más ponderada distancia crítica.

El recorrido de Bo a lo largo de la obra de García Lorca es, como de costumbre, lineal y examina, un libro tras otro, la evolución completa de su poética. Primeros elementos inéditos que emergen del análisis de Bo son la musicalidad y la tradición popular, componentes que el crítico italiano califica como esenciales, y constantes, desde las primeras obras hasta las últimas. Junto a un ejercicio de la poesía que, en este caso, Bo inserta en un ámbito que se caracteriza (en consonancia con su renovada visión de García Lorca) como un acto de completa “participación”. Si para García Lorca la poesía era “el fuego en mis manos”, es decir, era algo que el poeta veía físicamente, esto explica por qué, según escribe Bo,

L’atto del guardare si confonde con lui con quello del prendere e del fare. Qui forse sta la sua grande novità, non aver lasciato nessuno spazio alla meditazione, al calcolo. [...] Aggiungiamo che in questo si è staccato dai suoi maggiori immediati, dai Machado, dagli Jiménez ma anche dai suoi coetanei, i quali per la gran parte sono stati poeti d’algebra, attenti alle combinazioni, divisi fra due scelte: una prima del materiale e una seconda al momento dell’adattamento delle voci.⁴⁴⁶

Volviendo a acariciar, peligrosamente, la idea de un García Lorca instintivo e “inculto” (que recuerda muy de cerca la expresada por Levi en 1932), Bo busca ahora la “inmediatez”, facultad que señala como el signo distintivo, la característica detrás de la cual se entrevé la timidez y la incertidumbre del juvenil quehacer lorquiano:

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. XIV.

Un poeta appena appena più presuntuoso avrebbe fatto un calcolo d'altro genere, Lorca no: la poesia che gli bruciava nelle mani gli veniva sempre dalla realtà, dall'altro, non la considerava sua, limitandosi a considerare patrimonio personale la sua forza di adesione e di partecipazione, il suo "bruciare".⁴⁴⁷

Se trata del Bo que años antes basaba su admiración por el poeta granadino en la distinción de un doble nivel de lectura de su poesía: después del riesgo de una fácil aproximación al García Lorca más "evidente", Bo nos hacía descubrir otro, un "segundo" nivel en el cual el poeta revelaba su verdadera naturaleza poética (cultura, refinada, "pura"). En 1962, cuando Bo habla de "duplicidad" lo hace refiriéndose a un complejo de variables totalmente distintas de las focalizadas en 1940-45. En efecto, después de sustituir lo que antes llamaba violencia con el término pasión, y ya no es poco, Bo considera que, para entender la capacidad de adaptación y de adquisición poética con la que García Lorca opera, es necesario tener presente que:

L'evoluzione della sua poesia [...] è doppia: da una parte vediamo il poeta approfondire, arricchire il patrimonio delle reazioni interiori e dall'altra vediamo continuamente spostati i limiti del territorio da riconoscere. Granata, la campagna, le chiese dell'infanzia, i canti e le musiche popolari, poi Madrid e le sollecitazioni intellettuali, poi l'avventura americana, l'intelligenza di temi nuovi, insospettabili per la sua stessa natura, quindi il ritorno al mondo spagnolo. È tutta una rete di itinerari che si sommano e si spiegano dentro di sé. Questo poteva avvenire perché il centro restava sempre l'occhio, l'occhio passionale di Federico García Lorca.⁴⁴⁸

En su itinerario poético y humano, estrechamente relacionado con sus trayectorias geográficas, García Lorca dispone de un ojo (pasional) que observa continuamente la realidad, que lee lo que hay de revelado y de escondido en ella, un ojo que participa de la noción sensorial y que la transmite a la sensibilidad poética (transformadora) de la que está dotado. El ojo de un "lector":

Ma di quale lettura si trattava? Se Lorca avesse mosso i primi passi secondo le regole, oggi le sue prime prove saprebbero soltanto di letteratura, renderebbero l'eco degli atteggiamenti di moda in quegli anni: nel suo caso, sarebbero stati echi

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. XIV.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. XV.

di Jiménez. Ora ci sono nelle prime poesie anche quelli ma in minima parte e, comunque, non fanno testo [...].⁴⁴⁹

El alejamiento de la poesía de Lorca de la de Jiménez (y también de la de Machado, a su vez “costretto ad approdare all’invenzione di natura filosofica”⁴⁵⁰) atañe al carácter primigenio, es decir de “incendio” indomable, de “lucha”, ínsito en la naturaleza poética del autor de *Libro de poemas*:

Fra Jiménez e Lorca la differenza è data proprio dal comportamento spirituale dei due poeti al momento della lotta. Il primo, da buon erede del simbolismo, non arriva mai allo stato di fusione, si limita a interrogare, a trasferire l’oggetto in domanda: Lorca non pone domande di nessun genere perché gli interessa passare subito alla conquista, a trasmettere nelle cose il suo fuoco. Dunque, la sua è stata una doppia operazione: prendere e accendere, prendere per trasformarsi nella cosa che prendeva, o al contrario immettere nel lago delle sue passioni gli oggetti del mondo esterno. Questo ci fa capire anche come in brevissimo tempo egli sia riuscito a far passare la parola semplice dell’oggetto a immagine, allargando così la sua tastiera.

Bo, que había insertado la gestación poética de García Lorca en el ámbito de una noble, aunque autónoma, filiación directa con el poeta de Moguer, aquí, en cambio, se sirve del cotejo con Jiménez (sacando a la luz aspectos de la poesía de este último que suenan mucho como “defectos”) para exaltar aún más los méritos lorquianos concernientes, en particular, a una versificación orquestal de mayor alcance y profundidad. Dicho de otra manera, tampoco el elemento “musicalidad” tiene la misma función y el mismo efecto en los dos poetas:

Anche qui, che diversità da Jiménez per il quale la musica è il punto d’arrivo, la melodia sentimentale continuando le sensazioni che hanno toccato l’ultimo limite, il limite insostenibile dell’estenuazione. La musica per Lorca è un elemento attivo insieme e con gli stessi diritti degli altri: aiuta a pronunciare meglio il nome delle cose, a segnar delle pause nel discorso, insomma a distinguere il passaggio della vita. Gli altri hanno sempre avuto una concezione unitaria, compatta della poesia:

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. XV.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. XVI.

Lorca, pur rispettando l'accezione del compimento, lo ha reso più agile, lo ha aperto, soprattutto ha saputo alternarlo dal di dentro con pause, con riprese, nell'ordine del piccolo concerto. [...] Il *Romancero* e soprattutto *Poeta en Nueva York* obbediscono a questa esigenza.⁴⁵¹

Si “musicalidad” es una palabra clave de la nueva aproximación de Bo a García Lorca, otro concepto que vale la pena señalar es el que, entre todos los nuevos poetas de su época, es él quien ha logrado llegar, mejor que otros, a una enunciación “total de las cosas” sin por esto atarlas a una propiedad personal: los demás seleccionaban, escogían y luego se adueñaban del “objeto” palabra con todos sus atributos. García Lorca no, más bien “incamerava per un attimo: subito dopo diventava disponibile, ancora una volta”⁴⁵².

Si dirà che altri - specialmente i surrealisti - hanno obbedito a questo principio della verità poetica delle cose anonime ma Lorca l'ha fatto non di proposito, non per programma ma perché spinto dalla sua natura, così mobile, così ardente, così legata alle prime vibrazioni della superficie del mondo. Ma per avere una riprova della onestà del suo procedimento artistico, basterà osservare l'arricchimento, meglio l'ispessimento del suo discorso: Lorca sposa gli accenti iniziali degli altri poeti mentre il grosso discorso, l'accento, l'inclinazione dello sguardo sono suoi e soltanto suoi.⁴⁵³

Momentos cenitales de su evolución en este sentido, escribe Bo, son *Romancero gitano* y *Poema del cante jondo*, poemarios en los cuales el juego musical de las palabras se enriquece con el peso de un reconocimiento, de una verdad moral, de algo que, con ese otro término más arriba citado, Bo sigue llamando participación. Y llega así el momento de recorrer rápidamente el camino poético de García Lorca:

Rifacciamo di corsa la strada del suo lavoro: le parole balbettate [*Impresiones y paisajes*], il disegno del canto [*Libro de poemas*], l'irrobustimento del canto in canzone [*Canciones*] e infine il passaggio dai disegni della canzone al discorso e al racconto [*Poema del cante jondo, Romancero gitano y Poeta en Nueva York*]. Se sommiamo contro un fascio di luce queste diverse carte poetiche, vediamo che

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. XVIII.

⁴⁵² *Ibid.*, p. XX.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. XX.

Lorca non ha mai proceduto per rivelazioni, per mutamenti assoluti ma è andato avanti nel senso di un accrescimento naturale.⁴⁵⁴

La participación es una conquista lorquiana (poética, cultural, civil) que empieza a entreverse ya antes del *Romancero gitano* y que coincide con el progresivo abandono del uso de la primera persona (tan en boga en la época y cuyo abuso había llevado a perder el “yo” “nel mare delle cose, sull’onda di una musica disintegrante”⁴⁵⁵), y con la aparición de un tú (una persona, un objeto, un elemento natural) que toma la palabra en su poesía, anticipando, de alguna manera, su futura producción teatral:

Ma sbaglieremmo a immaginare una battaglia facile [...] Al contrario, più Lorca andava avanti più diventava diffidente della facilità e della naturalezza del suo canto. O per meglio dire, il canto restava la soluzione inevitabile ma prima di cedergli, il poeta faceva di tutto per costruire ed apparire freddo ed impassibile. La sua retorica intendeva essere un atto di difesa e di protezione dell’autenticità della poesia. La famosa conferenza su Góngora ci aiuta a valutare meglio il senso e i tempi di quella battaglia.⁴⁵⁶

Una larga cita de la conferencia sobre Góngora (otro inédito en Italia) le facilita a Bo el tránsito hacia otro punto fundamental, tanto en la poesía de García Lorca como en su ensayo: cuando el discurso del poeta se desplaza hacia el plano meta-poético, es decir, se concentra en el estudio de la naturaleza y el sentido de la inspiración (la “cacería nocturna en un bosque lejanísimo”, poblado de “malos espíritus”), Bo puede sacar a la luz la importancia, también en la poesía lorquiana, de encontrar el justo punto de equilibrio entre inteligencia y excitación, objetivo que, según escribe, el poeta granadino perfecciona poco a poco, a medida que llega a planear y escribir sus obras mayores:

Ed è a questo punto che Lorca si è trovato a dover scegliere fra la folgorazione e la poesia lunga, il “poema”. Potremmo dire quindi che in un primo tempo la forma e la misura del *romance* gli è stata di valido aiuto [...]. Così arrivò a inseguire un’immagine estremamente complessa di poesia, una specie di epopea e al tempo

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. XXIII.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. XXV.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. XXV.

del *Romancero* a stendere orizzontalmente i suoi gridi, le sue frecce fantastiche.⁴⁵⁷

Luego, Bo opone a quien sugiere la lectura de *Poeta en Nueva York* como “una vittoriosa ripresa del duende”⁴⁵⁸ una afirmación del propio García Lorca, que en una entrevista de 1931⁴⁵⁹ consideraba su libro como una confrontación entre su personal mundo poético y el mundo poético (“un símbolo patético”) de la megalópolis norteamericana. Un mundo del cual García Lorca saca a la luz contradicciones y sufrimientos y que exalta la sensibilidad del poeta hacia el componente débil (“Los judíos. Los sirios. Y los negros. ¡Sobre todo los negros! Con su tristeza se han hecho el eje espiritual de aquella América”) de una sociedad deshumanizada (“Fuera del arte negro no queda en los Estados Unidos más que mecánica y automatismo”). Carlo Bo, siempre apoyando sus consideraciones sobre lo que afirma García Lorca en la entrevista citada, habla de conversión del poeta hacia la humanidad doliente (una humanidad que ya no coincide solo con la de los gitanos), hasta afirmar que el sufrimiento “è la chiave di volta di tutto l’edificio lorichiano” y que por esta razón sería un error “bloccare Lorca in un libro regionale della poesia spagnola”⁴⁶⁰.

La comprensión del dolor que padecen los débiles de todo el mundo, pues, es el acto de más alta “participación” (nótese que Bo nunca usa la palabra, más cristianamente espiritual, compasión) que Bo atribuye a García Lorca, un acto laico de profunda solidaridad ético-poética que, con *Poeta en Nueva York*, vuelve a enraizarse más y más en esa continua experiencia de confrontación con la realidad (o verdad) que es, a fin de cuentas, su poesía, en particular la del último período:

La città-mondo, come la chiamava, doveva servirgli da contrappeso o da elemento di verità, in modo da poter ottenere alla fine il senso doppio della sua terra d’origine. Si potrebbe continuare a lungo su questa strada, basterà far notare come la nozione di storia nasca in Lorca anche da questo confronto che è poi un confronto di sofferenze, un incontro di popoli schiacciati e offesi dalla storia. Se

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. XXVII.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. XXVII. Bo no facilita ningún nombre, se limita a aludir a “certi lettori autorizzati”.

⁴⁵⁹ Bo cita, en italiano, varios fragmentos de la entrevista concedida por García Lorca a Gil Benumeya, “Estampa de García Lorca”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de enero de 1931, p. 7. La fuente de nuestras citas, entre paréntesis y en español, es Marie Laffranque, “Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose”, *Bulletin Hispanique*, Tome 56, 3, 1954. pp. 260-300. Consultable en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1954_num_56_3_3397 (5/2/2014).

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. XXVIII.

qualcosa riesce davvero a fermare la corsa del “duende” è proprio la sofferenza, il dolore e il senso della morte che dagli anni di New York diventerà sempre più dominante.⁴⁶¹

Como se habrá notado, junto al lenguaje críptico, a las temáticas de la “ausencia” y de la “espera” (tan connaturales a las lecturas críticas del autor de “Letteratura come vita”), en esta tercera introducción desaparecen por completo también conceptos como “primer” y “segundo Lorca”, o los prejuicios relacionados con la “pureza” intrínseca de cierta manera de ejercitar el arte de la poesía. Desaparece la referencia a los dominios del simbolismo tan presentes en sus escritos de 1939-1941. Aunque Bo no lo revela de manera explícita, influyen directamente, en su renovado viaje interpretativo de García Lorca, tanto la lectura de la entrevista de Gil Benumeya como la consulta de otros preciosos materiales sueltos, prácticamente inéditos en Italia, como más entrevistas, cartas, “conferencias”, “charlas”, “diálogos”, “homenajes” y otros materiales, que el crítico ligur puede encontrar en la edición de Arturo del Hoyo de las *Obras completas* de Federico García Lorca, libro que cita en su bibliografía⁴⁶². En este sentido, es más que probable que “Diálogos de un caricaturista salvaje”, última entrevista-charla de García Lorca con Luis Bagaría⁴⁶³, sea el texto que más profundamente influye en el decidido cambio de percepción-aproximación del estudioso italiano con respecto a la poética lorquiana.

Desaparece, en efecto, junto a cualquier referencia al concepto de “poesía pura”, también la más de una vez vislumbrada religiosidad de García Lorca, y suponemos que, justo sobre estos dos puntos en particular, el “diálogo” entre el poeta granadino y Luis Bagaría pueda haber sugerido a Carlo Bo algo distinto para su interpretación de la obra lorquiana:

— Crees tú, poeta, en el arte por el arte o, en caso contrario, ¿el arte debe ponerse al servicio de un pueblo para llorar con él cuando llora y reír cuando este pueblo ríe?

— A tu pregunta, grande y tierno Bagaría, tengo que decir que este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. XXIX.

⁴⁶² Ya en 1954, Bo puede encontrar la misma recopilación de artículos también en Marie Laffranque “Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose”.

⁴⁶³ “Diálogos de un caricaturista salvaje”, entrevista de Luis Bagaría a Federico García Lorca, *El Sol*, Madrid, 10 de junio de 1936. Cito de Marie Laffranque, *ob. cit.*, pp. 294-300.

Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. [...]

— ¿Crees tú que al engendrar la poesía se produce un acercamiento hacia un futuro más allá, o al contrario, hace que se alejan mas los sueños de la otra vida?

— [...] La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre. [...] Ni el poeta ni nadie tienen la clave y el secreto del mundo. Quiero ser bueno. Sé que la poesía eleva y, siendo bueno, con el asno y con el filósofo creo firmemente que si hay un más allá tendré la agradable sorpresa de encontrarme en él. Pero el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas.

Nos parece casi inútil subrayar que este caso de revisión crítica no contiene, a diferencia de la re-lectura de Jiménez efectuada por Bo, elementos reconducibles a un límite poético, religioso o intelectual de un “lector” incapaz de penetrar en un misterio que no le pertenece del todo. Mientras que con Juan Ramón, Bo no logra desplazarse de sus opiniones juveniles (pero admite que es por una incapacidad suya), con García Lorca el alejamiento de sus anteriores observaciones exegéticas es total. En ambos casos, por razones opuestas, Bo actúa (crítica y auto-críticamente) en perfecta coherencia con ese antiguo principio, el “derecho-deber” de apertura a la progresiva modificación del juicio interpretativo que el propio estudioso ligur había expresado en el ensayo “Nozione della poesia”, de 1939, el segundo de la trilogía examinada al principio de este capítulo. En particular en el punto donde, entre los mandamientos que habrían de formar parte de su tarea y su actitud de crítico, el joven estudioso establecía el siguiente:

Mentre la poesia non ha data, il commento ne ha una (e importante) per il suo autore, in quanto un commento non sarà mai definitivo e si formerà appunto su un dato numero di notizie [...] è da questa diversità di modi fisici del tempo e da un'identità di ricerche che si stabilisce una collaborazione.⁴⁶⁴

En esta introducción, más de corte historiográfico, la panorámica de Bo abarca en su totalidad la trayectoria vivencial y artística del poeta, y propone a su lector un recorrido

⁴⁶⁴ “Nozione della poesia”, *Corrente*, 11, 15 giugno 1939, p. 25.

muy concreto (y, por una vez, biográficamente fundamentado) de constante evolución humana y poética de García Lorca. Focalizado el trayecto prácticamente “ejemplar” de formación del poeta granadino, el crítico italiano puede, por fin, hablar de una “madurez insigne” fraguada a través de un profundo “sentido de la muerte”. Y de los dos o tres García Lorca descubiertos por Bo entre 1940 y 1945, solo queda uno, el único, el poeta que ya sigue viajando real y eternamente

[...] sulla strada della libertà. Possiamo finalmente dire questa parola che di solito viene anticipata e quindi tradita nei discorsi che si fanno a proposito della poesia lorchiana. La libertà sta al termine del suo viaggio e non già all'inizio, [...] soprattutto è un segno che trova il suo posto esatto nell'intelligenza dolorosa della realtà.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. XXX.

CAPÍTULO III

EL HISPANISMO DE DON ORESTE (O EL “MACRISPANISMO”)

“L’UNIVERSALE FANTASTICO”

Una vez entrados en ese enorme edificio que la historiografía literaria italiana ha bautizado, hace años, con el neologismo “macritica”⁴⁶⁶, antes de subir al segundo piso, enteramente dedicado al “Hispanismo”, y allí entrar en el departamento “Poesía” en busca del largo corredor de la sección “Contemporánea”, cabe visitar primero otro departamento, el de “Filosofía y Teoría Poética”, situado en la planta baja, para leer unos escritos juveniles del intelectual de Maglie. En 1937 Macri, ya estudioso del filósofo napolitano Giovan Battista Vico, publica un artículo titulado “Poesia e Mito nella filosofia di G. B. Vico”⁴⁶⁷, con el cual sienta las bases de su personal teoría estético-crítica. Es un capítulo abstracto de su tesis, dividido en dos partes (I – “Tempo e Guisa”, II - “Sublimità e Inopia”), donde Macri concuerda con Vico, de quien comparte la idea cosmogónica de “universale fantastico” como condición propicia al nacimiento de la poesía:

L’universale fantastico è dunque il concetto poetico: esso proviene da inopia della lingua primitiva e dalla difficoltà di astrarre le proprietà dai subbietti. È il risultato, cui partecipa la deficienza stessa a formare il concetto logico. [...] e, poichè la natura della mente nello stesso momento del trapasso è totalmente fantastica, si dà forma fantastica all’universale e le forme singolari e individualizzanti sono così elevate a concetti i quali quindi non sono universali ragionati ma universali fantastici.⁴⁶⁸

De la pobreza de medios expresivos (inopia) que caracteriza la sociedad barbárica, del esfuerzo de síntesis verbal que el hombre primitivo produce para llegar a nombrar (a través de un “conato fantastico”) la espiritualidad, o la truculencia, del mundo que le

⁴⁶⁶ Acuñador del vocablo fue Alfonso Gatto, poeta hermético, crítico y co-fundador, en 1938, junto a Vasco Pratolini, de la revista “no alineada” *Campo di Marte*, en la que colaboraban, entre otros, tanto Bo como Macri; para un uso institucionalizado del término, véase, por ejemplo, Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, University Press, 2007.

⁴⁶⁷ El artículo “Poesia e Mito nella filosofia di G. B. Vico” se edita en la revista *Archivio di Storia della Filosofia Italiana*, VI, 3, settembre-ottobre 1937, pp. 257-282. Procede de la tesis de licenciatura de Oreste Macri, “Il problema estetico in G. B. Vico” (Università di Firenze, 5 novembre 1934, relatore Eustachio Paolo Lamanna).

⁴⁶⁸ Oreste Macri, *ob. cit.*, pp. 257-258.

rodea, nace una palabra “no razonada” que es tan singular como sublime, tal como es también la poesía. De esta primera, espontánea, germinación de palabras, proceden, según el proceso evolutivo que Vico expone en su *Principi di Scienza Nuova* (ed. de 1725), todas las demás producciones del pensamiento humano, hijas de la poesía: la filosofía y la metafísica, la religión y los dioses, la lógica y la moral, la economía y la política. Y también otras ciencias como la astronomía, la “cronología” y la geografía. Toda la sabiduría de la edad bárbara es un “fantástico” que, poco a poco, se convierte en un “cierto”, adquiriendo “la palabra en el tiempo” un doble matiz, indisoluble:

[...] il primo, della guisa [es el acto mismo de la pronunciación junto a la “manera” en la que el acto mismo se consume, n.d.r.] poetica, cioè della fantasia portata naturalmente ad esprimersi in forme particolari, singolari, rappresentanti tutto uno stato d’animo, spontaneamente, senza riferimenti a sfere estranee ad essa; la quale fantasia si è espressa tutta nel suo prodotto particolare;

il secondo concetto esula dal lavoro puro della fantasia e vede nell’espressione individuale e particolare non la totalità dell’espressione ma una tappa temporale, una conquista anzi aspra e difficoltosa della fantasia che non tende più ad esprimere solo se stessa, ma al vero e al bene, e questo vero e questo bene incarna nelle sue forme individualizzanti, dal momento che non può scorgerli nella loro purezza, ma solo in queste *forme certe*.⁴⁶⁹

Se entrevé en estos conceptos, que el propio Macri deduce del pensamiento viquiano, la adhesión a una fórmula de aproximación al acto poético basado en una perspectiva literariamente amplia, es decir, una visión que recupera, aislándolo, el momento de la creación, para luego volver a fundirlo con las circunstancias, socio-culturales, históricas, y las demás condiciones “temporales” que lo determinan. La mezcla de sincronía (el acto de pronunciación en sí) y diacronía (los distintos momentos en los que el acto se realiza) da vida a unos objetos concretos, y finales, que Vico denomina “forme certe”, es decir, palabras que tienen “sentido” (no solo individual, sino también compartido). La fantasía, de todas formas, queda como entidad creadora primordial de un lenguaje pre-lógico, instintivo, eficaz para establecer una relación inmediata entre expresión y objeto, y capaz, por ende, de mejorar progresivamente al hombre y su relación con la realidad.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, P. 268.

Atento explorador de la teoría crítica de los “arquetipos”⁴⁷⁰, Oreste Macri no va en busca de una autoridad filosófica en la que inspirarse para formarse un concepto propio de poesía, sino, más bien, como esclarece Donato Valli,

conviene spogliare il Vico del suo ruolo di “fonte filosofica” per sentirlo piuttosto come energia operante attivamente e sincronicamente nel corpo stesso della costruzione critico-letteraria di Macri, quasi che esso svolgesse una funzione “conativa”.⁴⁷¹

No será necesario, pues, comentar más pasajes dialécticos del intenso recorrido especulativo que Macri efectúa en el interior, y alrededor, del pensamiento estético-poético de Vico⁴⁷²; será suficiente, en cambio, considerar la asimilación de conceptos viquianos como “conato fantastico”, “mito”, “fantasia costruttrice di simboli universali”, como un acto de investigación “prometeica” que actúa y produce efectos teóricos inmediatos, y definitivos, en la estrategia crítica y meta-crítica del joven Macri. Quien, en efecto, vuelve a Vico ya en uno de sus primeros artículos sobre la poesía italiana, no por casualidad contemporánea. En su prefacio al libro *Poesie* de Salvatore Quasimodo, publicado en 1938, Macri se expresa así:

La stessa impersonalità dell’universale fantastico vichiano ha una singolare

⁴⁷⁰ El ensayo “Il poeta e la fantasia”, de Sigmund Freud, es de 1907. La conferencia “Psicologia analitica e arte poetica”, de Carl Gustav Jung, es de 1922. La tangencialidad de las ideas de Macri con las de la crítica psicoanalítica, a través de la mediación viquiana, remonta a los años de formación del salentino y se consolida en el tiempo como un punto de referencia de la actividad exegética del estudioso italiano. Especialmente significativa, en este sentido, es una primera reflexión “macriana” sobre el asunto: el ensayo “L’arte nella psicologia di C. G. Jung con un resguardo al Vico”, publicado en la revista *La Ruota Mensile di politica e letteratura*, IV, 4, aprile 1943, pp. 110-116, escrito con ocasión de la publicación de 14 ensayos junguianos, traducidos con el título *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1942.

⁴⁷¹ Donato Valli, “Il percorso vichiano della critica di Oreste Macri”, en AA. VV., *Per Oreste Macri, Atti della giornata di studio*, Firenze, 9 dicembre 1994, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 13-24 (14).

⁴⁷² Macri trabaja basándose en el cotejo de varias redacciones del tratado viquiano *Principi di Scienza Nuova d’intorno alla comune natura delle nazioni* (eds. de 1725, 1730, 1731, 1733, 1744), en la lectura del *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda* (1710), y del *De constantia iurisprudientis* (1721), y su investigación abarca toda la evolución del pensamiento estético del filósofo napoletano, y no solo la descripción de la idea de una humanidad esencialmente creadora, aunque ferina y primitiva. Especialmente en la segunda parte del ensayo, más especulativa sobre el aspecto de las argumentaciones filosóficas, Macri saca a la luz sus facultades crítico-analíticas, señalando con precisión alcances y puntos débiles del andamiaje teórico de Vico.

analogia con quell'aura d'eternità, di castità, di purezza, di aversità al dato empirico [...] che spira dai migliori testi di poesía del nostro tempo [...]. Il nome di Giove esce dai petti dell'umanità dianzi ferina di Vico all'occasione del fragore celeste e la parola di Giove è esso stesso mito [...]

Il problema della parola-mito nella poesía contemporanea [...] si puntualizza all'origine del miracolo linguistico [...] in quanto atto indifferenziato [...] per mezzo di un elemento affatto estraneo alla facilità e spontaneità della pura fantasia vichiana; cioè un elemento logico e analogico insieme [...] che incide lungo tutto il percorso interiore e dona all'espressione finale [...] splendore visivo [...]. Si delinea [...] uno stato di grazia poetico barbaro [...] puro, come quello che ricerca e rievoca [...] gli elementi primordiali, preadamitici, i contatti arcaici con i regni inferiori, le energie indifferenziate [...].⁴⁷³

Afirmaciones que nos trasladan directamente hacia el corazón de la animada discusión sobre teoría y praxis de la poesía del “Novecento” a la que dan vida los exponentes del grupo hermético florentino⁴⁷⁴. Cuyas diferentes posiciones se manifiestan a través de los ya comentados escritos de Carlo Bo (entre otros, “Letteratura come vita” de 1938, y el tríptico *L'assenza, la poesia*, de 1938-1940), por un lado, y de los artículos macrianos arriba citados, por el otro. A los que cabría añadir: “Dell'invenzione della critica” (1938), “Del concetto di letteratura” (1938), “Difesa della poesia” (1939), “Della grazia

⁴⁷³ “Poetica della parola e Salvatore Quasimodo”, en Salvatore Quasimodo, *Poesie*, Milano, Primi Piani, 1938. Luego en *Esemplari del sentimento poetico*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 97-141, edición de la que se extrae la cita, pp. 101-102.

⁴⁷⁴ Por exigencias temáticas, y de espacio, limitamos aquí el panorama dialéctico a Bo y Macri, y omitimos otras importantes contribuciones, como por ejemplo las de Mario Luzi, “Momento dell'eloquenza” (*Il Bargello*, 15/5/1938), y Piero Bigongiari, “Solitudine dei testi” (*Campo di Marte*, 15/8/1938). Es ingente la cantidad de tratados que brindan una visión detallada de la discusión crítica en torno a la poesía entre croceanos, anticroceanos, filólogos, historicistas, herméticos; como bibliografía mínima, además de los ya citados estudios de Sergio Pautasso y Giancarlo Vigorelli sobre la obra de Bo, y de AA. VV., *Per Oreste Macri. Atti della giornata di studio...*, véanse: Francesco Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936; Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955; Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972, y *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1976; Marco Fioravanti, *La critica e gli ermetici*, Bologna, Cappelli, 1978. Señalo además dos tesis doctorales que tratan aún más directamente el tema del hermetismo y de la “macritica”: la de Tommaso Testaverde, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macri*, Editorial de la Universidad de Granada, 2012 y la de Matteo Veronesi, *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici*, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2004/2005, ambas consultables en línea, respectivamente:

digibug.ugr.es/bitstream/10481/23478/1/20948815.pdf (28/2/2014) y amsdottorato.unibo.it/2275/1/Tesi_Veronesi_Matteo.pdf (28/2/2014).

sensibile (Betocchi)” (1940)⁴⁷⁵, y otros estudios dedicados a Rilke (“Materia pura di poesia”), Montale (“Dell’analogia naturale”), Boine (“Boine e il sentimento poetico contemporaneo”), Gatto, Cardarelli, Landolfi (*et al.*), que, en 1941, Macri publica reunidos en el libro *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, piedra miliar de la crítica hermética junto a los *Otto studi* (1939) de Carlo Bo.

Precede la serie de ensayos una “Introduzione”, donde Macri describe, en un marco ya “generacional”, el especial clima de amistad que se respira, a finales de los 30 y principios de los 40, en el ámbito de esa común experiencia intelectual denominada hermetismo:

Questi studi, spesso strettamente tecnici e filologici (in genere orientati verso una identificazione del fantasma poetico nella sede univoca della parola), dichiarano alquanto apertamente i primi gesti di conoscenza del loro autore, ricordati con l’umore umano delle sue più elette amicizie. [...] La generazione dell’autore ha ottenuto il gesto della mediazione – infinitamente paziente e inesauribilmente disponibile – di quella plastica sensibile e familiare delle figure umane e naturali, che essa ha posto come ultimo contenuto dell’opera d’arte.⁴⁷⁶

Luego da a conocer el carácter de investigación “experimental” que subyace en la escritura de los textos, es decir, la aplicación práctica del modelo descifrador de la verdad poética originado por la lectura de Vico. No sorprende que Macri actúe en perfecta coherencia con el dictamen viquiano sobre la necesidad de la experiencia empírica como paso obligado hacia la profundidad del misterio poético; como escribe el filósofo napolitano, “il criterio di aver scienza d’una cosa è il mandarla a effetto”:

L’autore poi, in persona, ha ultimamente sperimentato qualche anello di congiunzione tra certe condizioni [...] e rigorose esigenze delle poetiche moderne [...] [riconducibili] a una facile e spontanea norma di operazioni istituzionali di una fantasia vichiana creatrice del mondo delle nazioni. Egli ha rivissuto nella modesta cerchia del suo essere morale questo nobile preromanticismo italiano, che reputa l’unico e veritiero luogo delle verità fantastiche dell’età moderna, quel luogo che fu meravigliosamente descritto dalla ragione ma abbandonato dalla

⁴⁷⁵ Publicados respectivamente en: *Il Bargello*, 14/8/1938; *Il Bargello*, 13/11/1938; *Corrente*, 15/6/1939, p. 2; *Corrente*, 15/5/1940, p. 3

⁴⁷⁶ Oreste Macri, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 7.

fantasia nonostante proprio questa ultima ne costituissero l'oggetto.⁴⁷⁷

Se abre el libro con un fundamental ensayo titulado “Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia”⁴⁷⁸, una amplia argumentación, de corte filosófico (“offerto in forma di lettera e indirizzato a Carlo Bo”), que a pesar de la explícita premisa de Macri (“[questo scritto] non volle e non poté essere qualcosa come un programma o manifesto o altro del genere”), como es de suponerse, adquiere enseguida carácter de “Manifiesto”, en amistosa pero abierta polémica con el Bo autor de los recientes artículos “Imitazione à rebours” y “Dell’attesa come voce inattiva”⁴⁷⁹ y del muy próximo “Letteratura come vita”. Esclarecedor de la urgencia de afrontar el tema de las “razones no formales de la poesía”, y ejemplo ya significativo de la capacidad macriana de enfocar sin rodeos el punto nodal de su discurso, es el *incipit* del ensayo:

Io ho fretta di giungere alla nostra conclusione (mi riferisco per tutti i tuoi scritti a questa “Imitazione à rebours”, in *Campo di Marte*, II, 9, la più fortemente dogmatica, di quel tuo dogmatismo che risolve senza tempo via via le figure mutuate dal visibile). Tu inizi il cominciamento puro non dall’essere ma dal pensiero, e sei in ciò coerentissimo con lo spirito della filosofia moderna in generale, di quel filone aureo che attraverso Platone, Agostino, Cusano, l’umanesimo ficiniano e Pascal, ha permeato un forte aspetto della nostra ultima spiritualità.⁴⁸⁰

A la “ausencia”, a la “espera”, a la “eterna pregunta” del más convencido defensor de la línea “espiritualista” de la experiencia literaria (y en particular poética); a la “filosofía moderna” y a ese “lector” que, en la praxis de Bo, interpreta la poesía como un viaje en una “noche oscura”, vaciándola de cualquier punto de enlace con “ser”, “sentidos”,

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁷⁸ Originariamente publicado en la revista *Letteratura* (11 luglio 1939). Anna Dolfi considera este texto de Macri como uno de los más arduos y complejos del libro, “hermético” tanto por el *modus pensandi* como por el *modus scribendi*: “Non a caso”, escribe, “su questo testo, come su altri «generazionali» di quegli anni si dovrebbe tornare per avviare una sorta di «commento perpetuo».” Anna Dolfi, *Percorsi...*, p. 50. Limitaremos, por lo tanto, las citas textuales a las más indicadas para subrayar las divergencias críticas entre Bo y Macri.

⁴⁷⁹ Carlo Bo, “Imitazione à rebours”, *Campo di Marte*, II, 9, 1939. A lo largo del artículo, Macri cita otro escrito muy representativo del misticismo estético de Bo, “Dell’attesa come voce inattiva” (*Campo di Marte*, 9, p. 1), luego en: *L’assenza, la poesia*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945, pp. 81-86.

⁴⁸⁰ Oreste Macri, “Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia”, *Esemplari...*, p. 11.

“corazón”, “intelecto”, “historia”, Macri opone la reivindicación de cuanto, incluso en filosofía y en poesía, forma parte de las “regioni inferiori del corpo” del hombre, es decir, sus sentimientos, su biología, su psicología:

Penso a quella nozione della vita attiva, al residuo finale della dialettica tra il *saber* e il *no saber*, a quella intuizione pura del sensibile e dell’intelligibile, che ha trapassato tutte le posizioni e le determinazioni del concetto di *sostanza* metafisica, dettate dal complesso organico della logica aristotelico-hegeliana dell’essere integro e adeguato (fino all’identificazione) al pensiero.⁴⁸¹

Acompañando su disertación con los nombres de Epicuro, Aristóteles, Tommaso, Cartesio, Leibniz, Vico, Kant, Hegel, Shopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, Macri sostiene que el relativismo moderno, heredero del antiguo escepticismo,

[...] ha creduto di dimostrare (e con armi logiche!) l’impossibilità di una riduzione –nel tempo, nello spazio e nelle categorie del pensiero umano– dell’atto al fatto e viceversa; il *relativo* poi ha acquistato in questi ultimi tempi un’infinità di significati, relativi essi stessi al tempo interiore dei ricercatori [...].⁴⁸²

Un “malanimo” triunfante, escribe Macri, que se debe a la influencia de la “migliore intelligenza *scolastica*”, y que es la causa principal de la

Restaurazione compiuta attraverso l’elemento nuovo della volontà cristiana: scoperta senza tempo, perché la volontà cristiana è operante nell’assoluto della natura umana.⁴⁸³

Paralelo, por dirección temática y profundidad de indagación, pero heterodoxo con respecto a la línea de Bo, Macri actúa como factor crítico interno al hermetismo en la muy debatida cuestión sobre “qué es poesía”, focalizando su discurso sobre la centralidad que, en este asunto, el crítico ligur asigna a la vía mística de la negación de los apetitos y de los humores; elementos estos del “tiempo menor” que Bo considera obstáculos para la subida del alma (y de la facultad poética) a un cielo superior, donde,

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 13.

en fin, resuena la voz de Dios que comunica con su “débil y exangüe” criatura. Como explica Giuseppe Langella:

Macrì, al contrario, avvertendo in questa rimozione della materia una caduta in “una certa rettorica dell’assoluto”, rivendica al corpo un ruolo imprescindibile, fino a farne, anzi, la sostanza stessa dell’essere, la vera sorgente della vita. Non per nulla, pur manifestando scarsa simpatia per l’esperienza mistica in genere, proprio in quanto portava alle estreme conseguenze dell’*ec-stasis* l’aspirazione platonico-umanistica a liberare lo spirito dai lacci della natura, nel manifesto indirizzato a Boegli salva in parte la testimonianza di Santa Teresa d’Avila per l’estrema concretezza con cui aveva “saputo sperimentare”, nel suo “corpo”, “tutta la gamma” dei sentimenti, “dal dolore alla felicità”.⁴⁸⁴

Sostenedor, en suma, de la centralidad de la relación física entre vida y alma del hombre, Macrì se aleja de la interpretación místico-estética de la “experiencia” poética que Bo propone, considerando esta derivación intelectualista del platonismo como un escape “a priori” que la razón se crea cuando corre el riesgo de perderse frente al “perso fondo del non essere o dell’infinitamente possibile”⁴⁸⁵.

La “contemplación” de Bo es para Macrì “attesa inattiva”, y conceptos como “espera” y “verdad” son el resultado, según el salentino, de su persistente “desiderio nei testi del dolore divino”. A estos conceptos claves de un Bo ensimismado en su debate interior sobre “i massimi confini delle domande”⁴⁸⁶, Macrì contrapone, a lo largo de su ensayo, la noción de “concreción” que, para Macrì, es motivo de reflexión teórica pero también modelo y método de comportamiento verbal, argumentativo y crítico. Una concreción operativa que encuentra su explicitación final en las últimas páginas del ensayo, donde

⁴⁸⁴ Giuseppe Langella, “La stagione ermetica di Macrì”, en AA. VV., *Per Oreste Macrì...*, pp. 307-356 (310). Langella pone entre comillas fragmentos sacados de “Intorno ad alcune ragioni...”, respectivamente en p. 36, y pp. 18-19. Sobre el misticismo de Bo, véase también del mismo autor: “Poesia e conoscenza nella teoresi ermetica di Carlo Bo. Tra Juan de la Cruz e il Novecento francese”, en AA. VV., *Atti del Convegno “Poesia e e filosofia nella letteratura italiana dal Tasso ai contemporanei”*, Brescia, 28-31 ottobre 1989, *Testo*, 20, 1990, pp. 113-145.

⁴⁸⁵ Oreste Macrì, *ob. cit.*, p. 13.

⁴⁸⁶ Se refiere a lo que escribe Bo en “Dimora della poesia”, el ya citado ensayo dedicado a Ungaretti: “Per me la teologia della poesia si ferma ai massimi confini delle domande...” (en *Otto studi*).

Macrì, en contraste cada vez más evidente (pero siempre fraternal⁴⁸⁷) con la vertiente místico espiritual de Bo, expone su línea de aproximación a la poesía del siglo XX:

A questo punto non saprei nulla domandarti ed, ecco, non ne avrei il diritto. Io so che nessuna figura nuova, in una simile condizione, potrà dirti nulla, che nessuna *determinazione* s'accamperà nella terra del tuo sangue, nessun grumo di materia insolubile potrà arrestare o correggere questa continua corrente *qualitativa* del tuo indifferenziato sentimento, per la quale desideri il senso di Dio, che ora dici "strappiamo raramente alla violenta teologia della poesia". [...] Qualcuno di noi, meglio qualcuno di noi dotato di *buona volontà* senza ulteriore visione, sente il dovere di allontanarsi dalla grazia per prepararsi alla sua morte, allontanarsi quanto più può, senza nulla dire; e io ricerco con ansia i testi contemporanei nei quali è più ferma questa buona volontà [...].⁴⁸⁸

Se trata, hasta aquí, de los pasos iniciales de una disquisición filosófica, religiosa y crítica que se extiende mucho más allá de "Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia" y que vuelve a ser el eje temático de algunos de los escritos reunidos en el libro *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*⁴⁸⁹. Eje temático cuya exposición

⁴⁸⁷ Destaca, en este sentido, el pasaje donde Macrì aclara lo siguiente, intentando guardar distancias con la agresividad argumental y verbal que había caracterizado el tono del debate literario suscitado por el Futurismo: "In noi [...], ultimi *poeti* della révolte, la polemica è per terminare" (Oreste Macrì, *ob. cit.*, p. 24).

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁴⁸⁹ El libro consta de doce ensayos, indicativos de la predilección hacia la poesía de Macrì. Además de los ya mencionados ("I - Intorno ad alcune ragioni...", "II - Materia pura di poesia (Rilke)", "III - Della grazia sensibile - Betocchi, IV - Dell'analogia naturale - Montale", "V - La poetica della "parola" - Quasimodo, "VIII - Limite della volontà - Boine e il sentimento poetico contemporaneo"), el índice presenta: "VI - Natura e astrazione - Fallacara", "VII - Tecnica della memoria poetica - Gatto", "IX - L'Umschlag della Rettorica - Cardarelli", "X - Altre notizie su idoli e scene - Landolfi", "XI - L'uomo lisiano", "XII - Nozione del surreale". El italianismo de Macrì, tal como su hispanismo, se extiende a lo largo de sesenta años de actividad y consta de centenares de estudios y de publicaciones varias. En campo italianista cabe recordar, al menos, algunos títulos más que reúnen, temáticamente, la producción ensayística del estudioso salentino. Se trata de dos trilogías compuestas, la primera, por *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (1941), *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (Firenze, Vallecchi, 1956) y *Realtà del simbolo. Poeti e critici del novecento* (Firenze, Vallecchi, 1968); y, la segunda, por *La vita della parola. Studi Montaliani* (Firenze, Le Lettere, 1996), *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi* (Roma, Bulzoni, 1998) y *La vita della Parola. Da Betocchi a Tentori* (Roma, Bulzoni, 2001). Otras publicaciones de Macrì que es también necesario recordar: *Due saggi, Il demonismo nella poesia di Montale. Teoria dell'edizione critica* (Lecce, Milella, 1977), *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e una appendice di aggiunte al Manzoni iberico* (Ravenna, Longo, 1980), *La poesia di Quasimodo* (Palermo, Sellerio, 1986), *Studi sull'ermetismo. L'enigma nella poesia di Bigongiari* (Lecce, Milella,

sintética propongo a través de la lectura que efectúa Giuseppe Langella en su artículo, donde aísla los conceptos programáticos (y metafóricos) que un Macrì pre-socrático va elaborando en esos años. A una teofanía “per attimi” que, según Bo, colmaría “le più perdute e paralizzate ambizioni di conoscenza” de los poetas, Macrì opone, escribiendo sobre la poesía de Tommaso Landolfi, Giovanni Boine y en una carta dirigida a Salvatore Quasimodo,

[...] le “verità inferiori del sangue e dell’istinto”, “le percezioni abnormi di un universo per nulla schematizzato”, “le primitive forze della vita e della natura” tradotte “in una complessa e torbida flora di idoli sensibili”. Per l’ermetico discepolo di quell’antica, “arcaica civiltà greco-italica”, che non aveva ancora imparato a separare la *mens cogitans* dalla *res extensa*, “il destino” delle “creature terrestri” si lega strettamente “alla sorte degli elementi *naturali* delle linfe e del sangue”.⁴⁹⁰

La intención de enraizar la poesía “nelle viscere profonde della storia e dell’essere” más que en la “región mayor del espíritu” es el primer punto diferencial en la praxis crítica de Macrì y Bo y nos permite determinar, al menos someramente, las coordenadas teóricas a partir de las cuales los dos corifeos del hermetismo ponen en marcha sus lecturas y sus actividades exegéticas. Frente a la articulación esencialmente “mentalística” (de derivación mallarmeana) que caracteriza el recorrido de Bo hacia la verdad de la poesía, Macrì opta por una línea interpretativa que incluye lo “corporal”, lo “físico”, lo “terrenal” del acto poético y, aunque el debate sobre el origen del sentimiento poético del hombre se centra, en el cuatrienio 1937-1941, sobre todo en el ámbito lírico italiano, estas distintas premisas resultarán útiles también a la hora de entrar en el terreno común del hispanismo, en particular por lo que atañe a las divergentes trayectorias de aproximación a la poesía española contemporánea.

1988), *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua* (Firenze, Le Lettere, 1990).

⁴⁹⁰ Giuseppe Langella, *ob. cit.*, p. 314. Langella pone entre comillas fragmentos sacados de “Altre notizie su idoli e scene” (publicado originariamente en la revista *Letteratura*, 14, 1940, pp. 144-148), de “Limite della volontà (Boine e il sentimento poetico contemporaneo)”, ensayo publicado en tres números sucesivos de *Letteratura* (12, 1939, pp. 123-141; 13, 1940, pp. 101-118; 14, 1940, pp. 127-137), ambos reunidos en *Esemplari*; la carta a Quasimodo es la del 18 de mayo de 1938, en Oreste Macrì, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 339.

EL “MACRISPANISMO” DEL LOS 40

Orientarse en lo que Mario Di Pinto, en un artículo de corte historiográfico dedicado al “carissimo” amigo, define como el “continente Macri”⁴⁹¹, impone generalmente al estudioso una exploración de su obra dividida en sectores, según el objetivo de la búsqueda se centre en el área del italianismo, del hispanismo o del francesismo, en la crítica militante o comparatista, en el campo la teoría literaria (me refiero, por ejemplo, a la metodología “generacional” aplicada al contexto literario italiano y a la teoría de las “cuatro raíces de la poesía”⁴⁹²), o en la incesante actividad como traductor, editor y catedrático del intelectual salentino. Todas son ocasiones culturales que Macri atraviesa dotando de un significado distinto al de Bo el idéntico concepto de “literatura como vida”. Mejor dicho, transformando poco a poco el lema “literatura como vida” en “metodología para una literatura como vida”. Con lo cual da curso a un singular proyecto de auto-formación literaria y crítica que un breve recorrido por los recuerdos (bio-bibliográficos) de Macri, relativos a la primera década de su actividad de hispanista, nos permite sacar a la luz.

Primera etapa: el artículo “L’ispanismo a Firenze”, donde el estudioso salentino nos informa de que en el período de su conversión a las letras ibéricas la figura determinante es, sobre todo, la del insigne hispanista y maestro Mario Casella⁴⁹³:

All’esemplare magistero romanico e specificamente ispanistico di Casella, debbo la risoluzione di dedicarmi a questi studi, divergendo dai filosofici dopo la mia tesi

⁴⁹¹ Mario Di Pinto, “La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macri”, en AA. VV., *Per Oreste Macri...*, pp. 283-292 (283).

⁴⁹² Por lo que concierne a la teoría literaria de las generaciones, aplicada en el ámbito italiano contemporáneo (siglo XX), me remito al libro de Anna Dolfi, *Percorsi di macritica* (2007) y a las referencias bibliográficas allí reunidas; sobre el mismo tema recuerdo, además, la específica tesis doctoral de Tommaso Testaverde ya citada. La teoría de las “cuatro raíces”, entre la cuales la que predomina es la *terra* de la “dimora vitale”, se desarrolla por primera vez en el artículo de Oreste Macri, “Lo spazio domestico di E. U. D’Andrea”, *L’Albero*, 48, 1972, pp. 99-114.

⁴⁹³ Otras figuras inspiradoras del hispanismo de Macri son la “tutelar” del filósofo Ludovico Limentani (1884-1940) y la del más veces recordado Angiolo Marcori, a quien el literato salentino tributa homenaje en numerosas ocasiones. Como por ejemplo en el ensayo “La stilistica di Dámaso Alonso”: “[...] sul primo numero di *Letteratura* nel ‘37 Angiolo Marcori, sicura speranza di Casella e dell’ispanismo italiano, miseramente stroncata nei giovani anni, dedicò il primo panorama della poesia spagnola contemporanea. Debbo a quel vivissimo ambiente di temperamenti e di vocazioni la mia personale decisione [...]”, *Studi Ispanici*, II, Napoli, Liguori, 1996, p. 193. Por más detalles al respecto, léase Laura Dolfi, “Premessa”, *Studi Ispanici*, I, Napoli, Liguori, 1996, pp. 1-22 (7 y siguientes).

di laurea sulla poetica di Giambattista Vico.⁴⁹⁴

Segunda etapa: el primer apartado del largo estudio (el “Diorama”) que Macri antepone a su antología *Poesia spagnola del '900*, donde el autor nos facilita otros dos elementos “formativos”, un libro que le presta Montale y un ambiente intelectual, imprescindibles en su evolución hispanística:

Nell’ipogeo direzionale del Vieusseux, Montale, sottile interprete di alcune liriche di Guillén, mi prestò (per alcuni anni) la memorabile *Antologia* di Diego. Altri testi, altri rari compagni affluirono nel ritmo precipite, ma vigile e rigoroso, di quel solenne nostro tempo di scoperta dei poeti d’ogni epoca e paese, [...] in un vivace sincretismo dei gusti e dei metodi europei, [...] affinché completa si svelasse l’essenza noumenica della poesia per esperienza immediata e personale del suo corpo tecnico e della sua anima eternale.⁴⁹⁵

Tercera y última etapa: “Storia del mio Machado”, donde Macri, siempre refiriéndose a los ardientes y míticos años 1936-1942, y recordando las coordenadas socio-históricas que volvían casi imposible cualquier iniciativa de apertura cultural, revela también algunas informaciones sobre la estrategia operativa y el objetivo final del grupo (literariamente “subversivo”) hermético:

Il nostro azionismo letterario, autentico e simbolico d’istanze politico-sociali e religiose represses, si esprimeva nelle selezioni antologiche e corrispondenti traduzioni dentro gli angusti limiti dell’informazione e degli strumenti a nostra disposizione [...]. Operavamo in antologie poetiche come autonomo genere

⁴⁹⁴ Oreste Macri, “L’ispanismo a Firenze”, en AA. VV., *L’apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici...*, pp. 135-140 (137). A Mario Casella Macri dedica, en 1991, un largo ensayo “Mario Casella, ispanista” (*Studi Ispanici*, II, pp. 99-170), pero ya en 1961, recordando a su maestro en ocasión de otro artículo, (“Del tradurre. II – Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, *Studi Ispanici*, I, pp. 417-432), Macri había puesto de relieve el particular papel renovador llevado a cabo por el filólogo florentino: “Diversamente risolutive sono le istanze di filiazione agostiniana, platonico-rinascimentali e neotomiste [...] [che] alimentano dal profondo l’ispanismo di Mario Casella; egli rovescia la tavola dei valori e delle interpretazioni crociane nella monografía su Cervantes, nelle introduzioni al teatro di Lope, [...] e al teatro di Calderón [...]. Cervantes, Lope, Calderón, Herrera, Góngora, i mistici, sono ricostituiti criticamente nella loro integralità rinascimentale-barocca e nel loro sostrato gotico-ispánico, e questo cambio del gusto e dell’interpretazione influisce sullo spirito e la forma delle traduzioni.” (p. 425).

⁴⁹⁵ “Motivo e significato di questa Antologia”, en *Poesia spagnola del '900*, texto e versione a fronte, saggi introduttivi, profili biobibliografici e note, a cura di Oreste Macri, II edizione riveduta ed ampliata, Parma Guanda, 1961, p. VII. La primera edición es de 1952.

letterario, estructuradas en versión métrica, texto a frente e, derivados empíricos dall'opera, introducción e notas en vista d'una reforma comparatística de la historia literaria fundada solo sui testi e le persone artistiche.⁴⁹⁶

La predilección por la literatura, en particular por la poesía, “novecentista” y la visceral “vocazione europea” (y extraeuropea) constituyen factores comunes a Bo y Macrì, y a sus amigos poetas. Una “consciencia colectiva”, una intención desprovincializadora de la cultura italiana, una actividad de mediación transcultural cultivada con responsabilidad y pasión: son los elementos que impulsan a los jóvenes intelectuales herméticos a diferenciar sus intereses literarios y a dedicarse cada uno a una literatura extranjera distinta, elegida en función de una personal atracción que tiene que ser “autentica, vitale, interiore”⁴⁹⁷.

A Sergio Baldi anglista ocurrese de dire lepidamente che ci eravamo divisi il mondo. [...]. Nacquero così i francesi specifici di Carlo Bo, Luzi, Bigongiari, Parronchi; i tedeschi di Leone Traverso, gli inglesi dello stesso Baldi e di Bertolucci, i russi di Poggioli e Landolfi, i portoghesi di Panarese, i brasiliani di Jacobbi, più tardi i poeti americani come Williams della Campo e di Sereni, l'Eliot di Sanesi.⁴⁹⁸

En este contexto tan “generacional” y fecundo, que enmarca la fase inicial de su formación como hispanista, Macrì no se pone a redactar, como hace Carlo Bo, estudios sobre la poesía de unos autores atentamente seleccionados. Más poliédrico y empírico que su amigo ligur, pero igualmente convencido del derecho de ejercer su creatividad de “lector”, Macrì se dedica sobre todo a la traducción como forma de ejercitación literaria que, como veremos citando el caso de Antonio Machado, el propio estudioso considera propedéutica para el análisis crítico del texto. Una actividad (una metodología) que le brinda a Macrì la oportunidad de profundizar su conocimiento de la lengua española y, al mismo tiempo, de experimentar siempre nuevas soluciones intertextuales:

⁴⁹⁶ Oreste Macrì, “Storia del mio Machado”, en *Actas del Congreso Internacional “Antonio Machado hacia Europa”*, ed. de P. L. Ávila, Madrid, Visor Libros, 1993, pp. 68-89; luego recogido en *Studi Ispanici*, I, pp. 195-223 (195-196).

⁴⁹⁷ Me remito aquí a Laura Dolfi, “Premessa”, en *Studi Ispanici...*, p. 3, cuya lectura es indispensable para formarse una idea inicial, pero exhaustiva, del *modus operandi* de Oreste Macrì, en particular en el campo del hispanismo.

⁴⁹⁸ Oreste Macrì, “Storia del mio Machado”, p. 196.

[...] la traduzione, in particolare, risultava conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere, sincronizzati con noi o di poco anteriori i nostri padri e maestri: Ungaretti gongorino e Montale eliotiano, Rebora della narrativa russa e Vigolo hölderliniano, Quasimodo dei lirici greci, Solmi machadiano, ecc... Ma lo spirito e l'intento dei traduttori era diverso, oltre che comprensivamente impegnato: riprodurre stili, modelli, persone poetiche, esempi concreti che rompesero la nostra tradizione indigena provincializzata e sclerotizzata nell'accennato manierismo postclassico e purista.⁴⁹⁹

Introduciendo su disquisición sobre el específico tema “La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)”, Macri facilita un perentorio esclarecimiento del significado del calificativo “poética” que acompaña su actividad de traductor:

L'aggettivo “poetica” nel titolo dovrebbe essere superfluo; la traduzione o è poetica (intenzionale) o non è traduzione; purtroppo non esiste un altro termine, per cui l'equivoco si perpetuerà. Questa fu la persuasione circa il tradurre nell'ambito della mia generazione.⁵⁰⁰

Es la época en la que Macri viene elaborando su personal estrategia transcodificadora del verso y del idioma español. En “Storia del mio Machado”, con precisión “macritica”, una frase sola resume los aspectos técnicos y teóricos de la función de mediador intercultural tal como la entiende el “traductor-poeta” Macri:

Mi fermo per rilevare ch'io ero, non un poeta-traduttore come i miei compagni poeti, ma, bene o male, un traduttore-poeta, ovverossia con la mediazione critica immanente e preliminare alla fluidificazione semantica del testo nel suo prelinguistico e reinvestimento nel significante linguistico e ritmico-sintagmatico italiano, da sistema a sistema, come aveva insegnato Benvenuto Terracini. Per tale reinvestimento mi servivo analogicamente dei sintagmi e ritmi di essi compagni

⁴⁹⁹ Oreste Macri, “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 (55-56).

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

poeti della mia generazione, risalendo ai padri e maestri.⁵⁰¹

Alrededor de esta definición perfectamente geométrica y detallada de la función del traductor-poeta, Macri pone en marcha una empírica, progresiva y estratificada aproximación a la poesía española contemporánea, un trayecto metodológico que el propio estudioso describe como el sistema adoptado, por ejemplo, con la obra poética de Antonio Machado:

La mia prima approssimazione a Machado riguardò *Campos de Castilla*, la prima edizione del '12, che mi vendette un ebreo antiquario [...] [Poi] cominciai con le “versioni metriche”: «I sogni dialogati» in *Prospettive* del '40, «Sopra la nuda terra» in *La Fiamma* parmense del '43, altre poesie dal '43 al '45, la prima breve antologia in *Poesia* di Falqui del '46. «Il Dio iberico» nel *Critone* leccese del '58, *L'arte poetica di Juan de Mairena* in *Letteratura* del '42.⁵⁰²

Con una frecuentación asidua de los textos, y mucha práctica con los versos, Macri entabla un diálogo constante en el tiempo con Machado. De la misma manera, como veremos a continuación, está actuando también con otros poetas de la Generación del 27. Es evidente que Macri considera más urgente algo como un período de “aprendizaje” (o de elaboración activa) con la poesía de varios autores, antes de expresarse en forma de reflexión crítica. Nótese cómo, en el caso de Antonio Machado, pasarán siete años entre la primera traducción de un poema («I sogni dialogati») y la publicación de la antología de 1947⁵⁰³ (con introducción). Y once más para llegar al artículo que Macri recuerda como su primer “esame” crítico dedicado al poeta sevillano:

⁵⁰¹ Oreste Macri, “Storia del mio Machado”, p. 198. Benvenuto Terracini (1886-1968), lingüista, glotólogo y crítico literario turinés. Fue propugnador de una idea de “lengua” como producto histórico, transmitido de persona a persona, en perpetua fase de recreación; y de un uso del lenguaje como afirmación de la libertad espiritual del sujeto hablante. Véase, al respecto su libro (la primera edición es en español) *Conflictos de lenguas y de cultura*, Buenos Aires, 1951; luego en traducción italiana, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957; nueva edición con prefacio de Maria Corti, Torino, Einaudi, 1996. Terracini, por lo que concierne a lo que le interesa específicamente a Macri, afirma que hay que considerar el acto de la traducción como “un trapasso di sistemi e di valori”.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 198.

⁵⁰³ Antonio Machado, *Poesie*, saggio, testo, versione, a cura di Oreste macri, Milano, Il Balcone, 1947.

[...] Con questa azione traduttoria mi sentii preparato per passare all'esame propriamente critico, e il titolo del primo studio in *Paragone*, del '58 esprime la mia stima di Machado fundador del poetare del secolo: "Alle origini della poesia novecentesca: *Soledades* di Antonio Machado". Una [...] antologia di 52 poesie con saggio critico me la pubblicò nel '47 Massimo Carrà, il figlio del pittore [...].⁵⁰⁴

En la década de los 40, pues, Macrí principalmente lee, traduce y publica con provechosa continuidad decenas y decenas de poemas de autores españoles, ejercitándose en el arte militante y calculado de la traducción⁵⁰⁵. Lo que muy pronto asume el carácter de "costumbre estilística" del literato salentino en este campo es la "versión métrica". Una primera definición que sintetiza lo que entendían Macrí y los traductores herméticos de poetas europeos por "versión métrica" nos la facilita el propio crítico de Maglie:

[...] il rigore delle traduzioni [...] si espresse in "versioni metriche", come si usava apporre alla fine, prima della firma; ritmi conformi in generale alla tradizione italiana con gli effetti metrici e linguistici derivati dalle lingue degli originali.⁵⁰⁶

Al instrumento, en cierto sentido, "técnico" arriba descrito lo acompaña la aplicación de

⁵⁰⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

⁵⁰⁵ El de la práctica macriana de la traducción es un tema ampliamente estudiado; sobre todo no faltan trabajos de corte comparativo dedicados a distintas versiones italianas de poemas españoles, estudios que obviamente no pueden abstenerse de analizar el estilo métrico, mimético y hermético de Macrí. Señalo, como ejemplos entre muchos, el ensayo de Renata Londero "Traduttori a confronto: Oreste Macrí, Vittorio Bodini e Francesco Tentori Montalto di fronte a Vicente Aleixandre", *Quaderni sulla traduzione letteraria*, Udine, 2, marzo 1997, pp. 5-14; el ensayo de Belén Hernández, "Traducir desde la mirada hermética en Italia", *Estudios Románicos*, 16-17, 2007-2008, pp. 529-541, consultable en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656459> (8/3/2014); la tesis doctoral de Leonardo Manigrasso, "Poeti traduttori a confronto fra terza e quarta generazione", Università degli Studi di Padova, XXIV ciclo, consultable en línea: http://paduaresearch.cab.unipd.it/4656/1/tesi_di_dottorato_-_manigrasso.pdf (7/3/2014); el reciente libro de Giuliano Soria, "*A las cinco de la tarde*". *Nove traduzioni italiane del llanto por Ignacio Sánchez Mejías di Federico García Lorca*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012. Para una visión más amplia del tema, véase el estudio *Traduzione e poesia nell'Europa del novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004. Para un estudio del asunto traductológico en España, véanse Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Almería, Servicio de publicaciones, 1996, y Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

⁵⁰⁶ Oreste Macrí, "La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)", p. 57.

un estilo traductor que Macrì basa sobre el firme convencimiento de que la traducción es (junto a la antología y al ensayo introductorio) “un genere letterario autonomo e originale dentro la categoria della poesia”⁵⁰⁷. Y que respeta, por la precisión, la siguiente “regla”: “La massima fedeltà testuale è appena una delle condizioni necessarie di risoluzione poetica sul piano linguistico e stilistico della letteratura creativa e militante”⁵⁰⁸.

Aun sin profundizar más en el talento y la técnica del Macrì traductor, resultará quizás útil explicitar una mínima parte del modelo de traducción en el cual se inspira. Su siguiente afirmación sobre la “manera” de traducir se apoya en la mención de dos antologías publicadas en Italia en 1945 y en 1956⁵⁰⁹, libros que considera “i principali documenti delle traduzioni dei poeti”, y sobre todo aprovecha la cita de un breve escrito del amigo y poeta-traductor Sergio Solmi (él también hispanófilo⁵¹⁰), que figura como introducción en ambas publicaciones:

I principali documenti delle traduzioni dei poeti stanno in due antologie [...] In entrambe ricorre una nota di Sergio Solmi, “Del tradurre in versi”, in cui si definiscono i tre modi del tradurre: quello letterale del trasferire, quello personale del sopraffare il testo.

“L’altro modo di tradurre non si insegna. La traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l’irresistibilità dell’ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto d’invidia, un rimpianto d’aver perduta l’occasione irriornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d’altra lingua. [...] La traduzione, in questo caso, potrà rassomigliare poco o molto all’originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo. È l’imitazione poetica, che ben conobbero gli scrittori del passato, e di cui anzi si onorano, specie lavorando su modelli antichi e illustri.”⁵¹¹

⁵⁰⁷ Oreste Macrì, “Del tradurre. II – Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, *Studi Ispanici*, I, pp. 417-432 (426).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 426.

⁵⁰⁹ Se trata, respectivamente, de *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, ed. de Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945, y *Poeti stranieri del ‘900 tradotti da poeti italiani*, ed. de Vanni Scheiwiller, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1956.

⁵¹⁰ En la década 1945-1955, Sergio Solmi traduce poemas de Antonio Machado, García Lorca, Alberti, Altolaguirre, Moreno Villa, Sender. De 1963 es su recopilación de traducciones de *Versioni poetiche da contemporanei* [Valéry, Cocteau, Machado, Moreno Villa, Alberti, Muir, Auden, Spender, Pound, Mac Leish], Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1963.

⁵¹¹ Oreste Macrì, “Del tradurre...”, p. 426.

Entre 1939 y 1949, Macrì se ocupa de difundir poemas de los modernos, ya casi canónicos en Italia, García Lorca⁵¹², Villanova, A. Machado, Jiménez, Salinas, Guillén, Diego, Unamuno; pero también de Dionisio Ridruejo, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda⁵¹³, nombres que de esta manera empiezan a asomarse, o a reaparecer, en las páginas de las más prestigiosas revistas literarias italianas (*Prospettive, Incontro, Maestrato, Vedetta Mediterranea, Architrave, Convivium, Letteratura, La Fiera Letteraria, et al.*).

Frente a esta ingente mole de trabajo “poético”⁵¹⁴, que tiene dos ápices, en 1947, con la antología machadiana, y en 1949, con la publicación de la antología de poemas de García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*⁵¹⁵, la producción propiamente crítica de Macrì sobre la poesía española contemporánea resulta, en cambio, muy escasa, restringiéndose a unas pocas reseñas cuya publicación se concentra sobre todo a principios de los años 40.

“NOTA A UNA TRADUZIONE DI RAFAEL ALBERTI”

Si hay al menos un vacío en la lista de nombres de los poetas traducidos citada más arriba, el de Rafael Alberti, el poeta gaditano no falta entre los intereses iniciales de Macrì, puesto que es él el objeto de su primera nota crítica, publicada en octubre de 1940, en la revista *Letteratura*⁵¹⁶.

⁵¹² Como recuerda el propio Macrì en varias ocasiones su primera experiencia como traductor es con la lorquiana, “metálica y alejandrina”, «Oda a Salvador Dalí», *Corrente di Vita giovanile*, II, 11, 15 giugno 1939, p. 3.

⁵¹³ Son objeto de traducción también poemas de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, F. de Herrera, G. A. Bécquer y de los dos argentinos Leopoldo Marechal y Antonio Vallejo.

⁵¹⁴ Para todas las referencias bibliográficas relativas a las traducciones sueltas publicadas por Macrì en esta década (y en las sucesivas, hasta 1975) me remito al “Repertorio bibliografico”, consultable en el Apéndice. Para una visión global de este específico sector de la obra macriana, léase la introducción de Monica Savoca, “Per una poetica macriana della traduzione”, en Oreste Macrì, *Traduzioni sparse di poesia ispanica*, introduzione e cura di Monica Savoca, Firenze, Olschki, 2007.

⁵¹⁵ Federico García Lorca, *Canti gitani e prime poesie. Antologia di testi e versioni*, a cura di Oreste Macrì, Parma, Guanda, 1949.

⁵¹⁶ “Nota a una traduzione di Rafael Alberti”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, IV, 16, ottobre-dicembre 1940, pp. 89-90. Esta referencia bibliográfica, confirmada por la consulta directa del número original de la revista, no coincide con la tradicionalmente indicada por el propio Macrì, y por Laura Dolfi y Gaetano Chiappini (en su “Bibliografia ispanistica di Oreste Macrì”) *et al.*, puesto que todos concuerdan en colocar la primera “Nota” macriana dedicada a Alberti en los números 6 u 8 de 1938, o 9 de 1939, de

La traducción a la que se refiere el título de la “Nota” de Macri es la de los poemas «A miss X, sepolta nel vento dell’Ovest» y «Tre ricordi del cielo» («Prologo», «Primo ricordo», «Secondo ricordo», «Terzo ricordo»), en la versión de Luigi Panarese. Macri introduce al poeta Rafael Alberti, sobre quien, en Italia, han escrito breves comentarios Levi en 1932, Marcori en 1937, y solo pocas decenas de personas han podido leer los diecisiete poemas en español seleccionados por Prampolini en su antología de 1934. Seis años después, en junio de 1940, Carlo Bo publica una breve reseña de la 1ª edición en Losada (Buenos Aires, 1940) de *Poesía 1924-1938*, obra completa de Rafael Alberti, en la revista *Tempo*⁵¹⁷; en octubre sale el número de *Letteratura* que recoge la “Nota” de Macri; y en diciembre del mismo año Carlo Bo vuelve sobre el autor de *Marinero en tierra* con el escrito que hemos comentado en el capítulo anterior, “L’esperienza poetica di Rafael Alberti” (diciembre de 1940)⁵¹⁸.

No se trata, obviamente, de establecer una disputa cronológica entre los artículos de Bo y Macri, sino de subrayar algunos datos relativos a la primera oportunidad de confrontación entre los dos críticos italianos sobre la manera de concebir, y poner en acto, la propia facultad de lectura/escritura crítica en el campo del hispanismo. Y el texto de Macri, aunque breve, ya ofrece señales interesantes en este sentido.

El primer párrafo de la “Nota”, redactado en ágil estilo enciclopédico, está dedicado a la biografía del poeta: en pocas líneas Macri pasa del Alberti colegial al joven que cultiva su talento de pintor, para luego hablar de su colaboración con *Horizonte* y con *Alfar*, y del Premio Nacional de Literatura obtenido en 1924 con su primer libro de poemas. Sin olvidar citar sus viajes, uno de ellos a Italia, los títulos de sus obras hasta 1931 y su actividad como dramaturgo. Se trata del perfil sintético (auto-censurado por lo que concierne a los últimos diez años) más completo de Alberti publicado en Italia hasta la fecha. Bo, en cambio, en la primera reseña, es muy esencial en cuanto a noticias sobre vida y obras; y en el siguiente artículo, como ya hemos visto, no facilitará casi ningún dato biográfico explícito.

A partir del segundo párrafo, Macri se adentra en el material crítico “Rafael Alberti” señalando, primero, que el poeta gaditano es parte activa tanto en el proceso de

Letteratura. En ningún índice de estos números de la revista hay mención del texto de Macri. A pesar de esto, la “Nota” sobre Alberti se puede seguir considerando como el muy probable primer texto “hispanístico” de Macri (coetánea de la “Nota su Dionisio Ridruejo”, *Incontro*, ottobre 1940, p. 4).

⁵¹⁷ Carlo Bo, “Rafael Alberti”, *Tempo -Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, 54, 6 giugno 1940, p. 44.

⁵¹⁸ Cfr. el apartado “L’esperienza poetica di Rafael Alberti” de esta tesis.

renacimiento de la poesía española como en el debate sobre la “renovación de la poesía” desarrollado en la España de entreguerras. Así que la imagen intelectual, y también física, del poeta Alberti se inserta en un contexto literario, histórico y cultural donde la experimentación sigue reclamando espacio y donde, aunque Macrì no lo afirme en esta ocasión, se respira un intenso aire “generacional”. Y donde, en fin, se escribe poesía de elevadísima calidad:

Non è difficile leggere come Alberti con Federico García Lorca segnino, per certo spirito popolareggiante e antiaccademico, l’opposizione alla poesia pura e perfetta dei Guillén e Jiménez. In effetti Alberti è sempre rimasto al di qua di una definizione di costanti metriche e sentimentali; [...] finirà egli stesso col vantarsi delle sue innovazioni metriche, d’aver battuto, poniamo, il record della dilatazione con versi di 127 sillabe alternati con versicoli di minima lunghezza. Comunque, per natura è certamente una forza viva di fantasia, che egli traduce nei due soliti linguaggi antitetici: l’uno teso a una sorta di modernismo d’oggetti, gesti, scene, termini; l’altro a un affetto favoloso per mondi rari epici angelici o di elettissima cultura (appelli, lettere, dediche, omaggi a capitani, donzelle perite, angeli di varia specie; colloqui con Gil Vicente, G. A. Bécquer, Garcilaso, Lope, Góngora). Il particolare realistico si allea col simbolo elevatissimo, qualche casta nudità emblematica col vertiginoso algoritmo, l’esclamazione rotta e violenta col discorso disteso e placato d’una felicità immaginata in altri cieli.⁵¹⁹

Investigador de formación filológica (herencia del magisterio de Mario Casella), buscador antes de pruebas que de conceptos, hasta aquí Macrì resume y pone a disposición del lector los elementos más visibles y concretos de la poesía de Alberti: biografía, relaciones, carácter, lenguaje(s), imágenes, nombres tutelares, elementos de técnica poética. Con estos datos de superficie, pero puestos de relieve, Macrì se adentra luego en el “esercizio di svariatissimi ritmi e ispirazioni” de Alberti, revelando enseguida que en su poesía “è pressoché impossibile individuare una fermata, una misura, un’arte ultima del silenzio e dell’invisibile”⁵²⁰. Las reducidas dimensiones de la “Nota” no le consienten a Macrì detenerse en libros, periodizaciones o en más detalles relativos a lo real que se funde con el símbolo en la obra de Alberti. Tanto más si la poesía en cuestión parece refractaria a cualquier intento de definición de sus márgenes

⁵¹⁹ Oreste Macrì, *ob. cit.*, p. 89.

⁵²⁰ Ambas citas: *Ibid.*, p. 89.

expresivos. De manera que a Macri no le queda otra cosa que sintetizar su impresión (“a caldo”) de crítico militante, reproduciendo las sensaciones (físicas e intelectuales) percibidas durante el acto de la lectura:

[...] qualche percezione di fanciulli e angeli perduti nella prima parola o nel primo numero subito è coinvolta in uno strofismo delirante; qualche rosa o specchio o donzella (sono gli oggetti-miti di quest'ultima poesia spagnola) vibrano un istante intravisti nel cielo sensibile del loro amore e sono per cedere in bianchezza, musica, nudità, le loro spoglie mortali; ma ecco che il rumore attivissimo della vita allarmata che ritorna frequente sulla presenza del suo sangue fisiologico li rapina nella tumultuosa addizione dei suoi attributi ed esclamazioni e moltiplicazione di oggetti similari.⁵²¹

Sin ceder al elogio incondicionado, la impresión general de Macri⁵²² es la de leer una poesía que sorprende por su fuerza vital junto a una refinada técnica de arte combinatorio, y que, además, se caracteriza por el ejercicio de ritmos y de inspiraciones muy variados. Macri expresa, en suma, una idea esencialmente de apreciación que se opone como neto término de confrontación a las perplejidades que el poeta andaluz suscita en Carlo Bo. Si este último concluye su disertación sobre la poesía de Alberti afirmando haber leído “pagine di una storia non equilibrata dalla parte risolutiva della poesia” y quedar a la espera del “volume che avremo domani [...], un testo preciso e completo [...]”⁵²³, el tono conclusivo de Macri parece más propenso a considerar la variabilidad poética del gaditano como un dato “sustancial” de su poesía, una exigencia que poco a poco va transformándose en una inclinación interior, bien cultivada, del hombre/poeta, cuya percepción lírica vive en el umbral “di una rinunzia eterna a mediarsi nell'intelligenza dei suoi simboli”.

Para alejar cualquier sospecha de un fácil popularismo inscrito en la poesía de

⁵²¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵²² Por lo que concierne a la obra poética de Alberti, en su artículo Macri alude a los libros *Marinero en tierra* (1925), *La amante* (1926), *El alba del alhelí* (1927), *Cal y canto*, (1929), *Sobre los ángeles* (1929), *Dos oraciones a la Virgen* (en colaboración con Carlos Rodríguez Pintos, 1931).

⁵²³ Carlo Bo, “L'esperienza poetica di Rafael Alberti”, en *Carte spagnole...*, p. 111. Una conclusión muy parecida caracteriza también el anterior artículo de Bo, el publicado en la revista *Tempo*.

Alberti⁵²⁴, Macrì asocia el nombre del gaditano con el de García Lorca, pero señalando que, en realidad, la afinidad entre los dos poetas se consume principalmente en la rebelión ante la poesía pura, en la puesta en discusión del ideal abstracto de perfección. Se trata de un punto nodal del escrito, un tema crítico todavía por desarrollar, que Macrì justamente empieza a desambiguar en sentido hispanístico. El de “poesía pura” es un concepto que, como hemos visto, Bo suscribe unilateralmente, privilegiando la manera interior y mística del ejercicio de la versificación: es la actitud “espiritual” hacia la Verdad la que determina la mayor o menor “pureza” de la obra de un poeta, según el crítico ligur. Macrì, en cambio, quien enmarca el problema de la expresión lírica en el ámbito de una disposición natural pero determinada también por el contexto histórico-social y personal del propio poeta, se sitúa a distancia, es decir, se coloca en una perspectiva relativista que contrasta con la rígida concepción en la que Bo encierra lo “absoluto” de la palabra. Y, a la vez, Macrì está aludiendo, sin facilitar por ahora más detalles al respecto, también a la polémica literaria, crucial en la España de la primera mitad de los 30, entre los defensores de la “pureza” poética y los propugnadores de la “impureza”⁵²⁵:

Niente dunque di popolareggiante né in Alberti né in Lorca: l'affinità tra questi due poeti è nel giro primo di alcune brute materie mitiche, finalmente in un'idea comune di rivolta alla clausola perfetta della poesia pura. [...] ⁵²⁶

Luego de trazar un muy sintético cotejo de las actitudes poéticas divergentes de Alberti y Lorca, Macrì cierra su breve artículo facilitando unas alusivas y provisionales conclusiones de evidente corte “comparativo”, “militante” y “europeísta”:

Ci era necessario il termine della poesia lorchiana per distinguere e amare in Alberti la condizione di sbaraglio e di sincerità che segna il primo immediato delle

⁵²⁴ Cabe notar, en cambio, que Bo, en su primera reseña, subraya que: “i caratteri maggiori della poesia [di Alberti] sono dovuti a un gusto naturale delle forme popolarische e a uno stile derivato dall’ esempio rinnovato di Góngora. [...] E per ripetere la trovata di un giovane saggista si può dire che Alberti si avvicina [...] al popolarisco con intenzione artistica. Molta parte della sua poesia andrà perduta [...]”; Carlo Bo, “Rafael Alberti”, *Tempo...*, p. 44.

⁵²⁵ Me limito aquí a señalar, sobre este tema, el libro de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996; y los de Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, y de Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980.

⁵²⁶ Oreste Macrì, *ob. cit.*, p. 90

nostre definizioni liriche: così per noi c'è un Boine di fronte a Campana, uno Sbarbaro di fronte a Montale...⁵²⁷

“NOTA SU RIDRUEJO”

En el mismo octubre de 1940, Macrì publica las versiones métricas de cinco sonetos de Dionisio Ridruejo, acompañando la selección de poemas con una “Nota” introductoria al totalmente inédito, en Italia, poeta de Burgo de Osma⁵²⁸. Macrì presenta a Ridruejo al lector sin facilitar ninguna noticia biográfica, pero sin olvidar mencionar el importante cargo de “Direttore Generale della Stampa e Propaganda spagnola” que el poeta, en aquel entonces, todavía desempeña en el Ministerio de la Gobernación, al servicio de Francisco Franco⁵²⁹. E informa sobre la procedencia de los sonetos objeto de versión métrica, pertenecientes a *Primer libro de amor* (Barcelona, Yunque, 1939)⁵³⁰.

Quizás no sea inútil aclarar que la revista *Incontro*, fundada y dirigida a principios de 1940 por el editor Enrico Vallecchi, durante los trece números de su breve vida se mantiene en la misma posición de defensa de la autonomía intelectual frente a la dictadura que había caracterizado la recién cerrada *Campo di Marte*, uno de los órganos oficiales del hermetismo florentino⁵³¹. Así que la atención que el crítico salentino

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁵²⁸ Oreste Macrì, “Cinque sonetti di D. Ridruejo” con “Nota”, *Incontro*, octubre 1940, p. 4. Se trata de los poemas «Un giorno quale spera risultata», «La luna, amata mia, coi suoi... », «Lentissimo si leva, sordamente», «Nelle sue creste accese l'acqua brilla», «Oltre la lotta dolce e faticosa»). En la “Nota”, Macrì le agradece al amigo Luigi Panarese su “preziosa assistenza” en la traducción.

⁵²⁹ A finales de 1940, pero el decreto oficial es del 1 de mayo de 1941, Ridruejo cesa en el cargo de Director General de Propaganda, y funda la revista *Escorial*, cuyo primer número se publica en noviembre del mismo año. Sobre el activismo propagandístico y editorial de Ridruejo véanse, por ejemplo, el estudio de Francisco Sevillano Calero, “Propaganda y dirigismo cultural en los inicios del nuevo estado”, *Pasado y memoria, Revista de Historia Contemporánea*, 1, 2002, pp. 5-77. Consultable en línea: <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/15793311RD16826743.pdf> (18/04/2014); y Dionisio Ridruejo, *Materiales para una biografía*, selección y prólogo de Jordi Gracia, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, consultable en línea: http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/00e/71b/648/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/00e71b64-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf (18/04/2014).

⁵³⁰ Macrì cita también el anterior *Plural y singular* (1935) y concluye su brevísima exploración bibliográfica adelantando la próxima publicación de *Poesía en armas* (1940) y *Sonetos a la piedra* (que se publicará en 1943).

⁵³¹ Los colaboradores de *Campo di Marte* son los mismos que firman los artículos en la revista *Incontro*: además de Carlo Bo y Oreste Macrì, cabe recordar, entre muchos otros, a Vasco Pratolini, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Carlo Betocchi, Luigi Fallacara, Leone Traverso, Luigi Berti y Giancarlo Vigorelli.

dedica a Ridruejo, un poeta nunca mencionado en el ámbito del hispanismo italiano, y cuya trayectoria artística convive todavía peligrosamente con su activismo al lado del franquismo, no se debe a ninguna presión ejercitada por el régimen fascista sobre la política editorial de la revista. Disipada la sospecha de una improbable interferencia ministerial, es seguramente más interesante colocar la elección de comentar y traducir a Dionisio Ridruejo en el ámbito de la cuestión “poesía pura” que Macrì está poniendo en primer plano en todos sus artículos, tanto en los dedicados a la poesía italiana como, paralelamente, en los que se centran sobre poetas españoles.

Dejando de lado por un momento los nombres de Jiménez (con Guillén y Salinas), García Lorca y Alberti, Macrì entra en el territorio críticamente virgen de la poesía de Dionisio Ridruejo con el objetivo de destilar una esencia poética que, aunque de matriz “clásica”, no coincide exactamente con el ideal de perfección encarnado por los tres mayores intérpretes de la poesía pura, y que sin embargo, aun siendo “clásica”, posee y transmite la misma fuerza, la misma felicidad musical “delle estreme invenzioni” de Alberti y García Lorca:

Nel quadro della poesia spagnola contemporanea la tecnica interna e lo spirito plastico e musicale del poema di Ridruejo non trovano suggestioni né esempi [...]. In queste forme piene e chiuse di canto elevatissimo, l'immagine e la parola sono di elezione assolutamente mediata, organata in risposdenze perfette in giochi rari e raccolti entro un'aura stabilmente volubile di oggetti intensamente visti e toccati.⁵³²

De esta manera, Macrì quiere abrir un espacio “neutral”, mejor dicho, alternativo, en el interior de un tema crítico que Bo mantiene inmovilizado en un dualismo “pureza/no pureza”, fuertemente subjetivo, y caracterizado por el prerrequisito de la espiritualidad. Una posición que, a fin de cuentas, todavía no se aleja mucho del tradicional, y ya poco fructífero desde el punto de vista crítico-literario, intuicionismo croceano, doctrina que igualmente establece un dualismo entre “poesía e non poesía”. Ridruejo es entonces la personalidad poética que, para Macrì, logra poner en equilibrio, más eficazmente que otros contemporáneos españoles, una nativa tendencia hacia las formas clásicas de la poesía (sobre todo el soneto, pero también la elegía y égloga) y hacia los motivos (el paisaje, el amor, la amistad) de tradición petrarquista-garcilasiana, con las exigencias de una expresión moderna, libre e inquieta. Más que seguir las huellas de la tríada

⁵³² Oreste Macrì, “Nota su Ridruejo”, p. 4.

Jiménez-Guillén-Salinas, escribe Macri, Ridruejo vuelve a la fuente originaria de Góngora, explora las mejores conquistas de Mallarmé, George y Valéry, y gracias a “un lavoro poético di una prodigiosa intensità tecnica e affettiva, di un senso squisitamente plastico e volumetrico della parola e della strofa”⁵³³ encuentra una forma muy personal y nueva de novecientos, donde lo ideal y lo real conviven en perfecta simbiosis:

[...] vogliamo dire che, oltre qualunque gioco di luce e di letizia –mai sopportato del resto a una distanza mentale dall’oggetto amato, ma direttamente inserito nella profonda memoria della sua carne e dei suoi gesti– resta ancora al fondo della poesia di Ridruejo la confessione di un ritorno trepido e umano dal lussuoso paese idillico e astratto.⁵³⁴

Además de enmarcar y de motivar críticamente su elogio a Ridruejo, a Macri le interesa también aprovechar la ocasión (seguramente no casual) de un poeta de alguna manera “atípico” para aportar una contribución concreta al debate sobre la fase evolutiva que está atravesando toda la poesía contemporánea, y no solo la española, por supuesto. En esta “Nota”, entre las invenciones extremas y violentas de García Lorca y de Alberti, y la pureza abstracta de Jiménez, Guillén y Salinas, Macri saca a la luz un espacio poético reservado a esos poetas que, aun siendo sensibles al sentido metafísico de la existencia, no buscan con sus interrogantes (ni esperan) necesariamente una respuesta estática, mística o religiosa; en este espacio, donde tampoco se oye el grito de rebelión de la poesía “impura”, los poetas ejercen el arte de la versificación, culta o neopopular, con un espíritu esencialmente humanístico:

Che è un confluire per una via opposta (ma quanto più colma di pericoli e di suggestioni equivoche di facili modelli) al nostro sapore di quella poesia consumata al limite di una prosa d’anima assolutamente semplificata (unico perenne colloquio simbolico con l’invisibile) che nella stessa Spagna d’oggi trova un perfetto esemplare in Antonio Machado e rammenta da noi la monotona, perfetta, musicale modestia della poesia di Alfonso Gatto.⁵³⁵

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.* También en este artículo, como en el precedente y en los sucesivos, la referencia de Macri al panorama poético italiano es constante. En este caso, por ejemplo, Macri formula también una ecuación crítica donde el “culterano” Ridruejo “sta Salinas, Jiménez, Guillén come Fallacara, Luzi, Bigongiari e Parronchi stanno a Ungaretti, Quasimodo e Sinigalli, in una linea

En este espacio íntimo y musical, que mucho le agrada al lector y al crítico Macri, se asoma, como acabamos de leer, la figura “ejemplar” de Antonio Machado⁵³⁶, y cabe subrayarlo porque se trata de la primera vez que el estudioso salentino se expresa sobre el poeta sevillano. Se trata, sí, de una cita mínima, pero que ya podemos considerar significativa, sobre todo a la luz de los más de cincuenta años de dedicación crítica que, a partir de este momento, el filólogo-traductor de Maglie consagrará a la obra de Antonio Machado⁵³⁷.

Macri publicará las traducciones de dos poemas más de Ridruejo pocos meses después⁵³⁸ y volverá con igual intención elogiosa sobre su poética en uno de los ensayos que introducen la antología *Poesia spagnola del Novecento*⁵³⁹, en la que incluye la versión italiana, junto a la original en castellano, de catorce poemas inéditos extraídos de *Primer libro de amor*, *Poesía en armas* y *En la soledad del tiempo*⁵⁴⁰.

essenziale di poesia pura”. Es evidente, en todas estas primeras “Notas”, el intento de definir lo mejor posible los contornos de las distintas maneras poéticas que conviven en España, contextualizándolas a través de referencias a las actitudes líricas detectables, en esos años, en el interior de las tendencias (católico-purista o laico-historicista) del hermetismo italiano.

⁵³⁶ Sobre el tema de la ambigua operación de “rescate” de la poesía de Antonio Machado llevada a cabo por Ridruejo y los poetas de *Escorial* a primeros de los 40, véanse el libro de Araceli Iravedra, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del “grupo de Escorial”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, y la publicación de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000*, Madrid, Cátedra, 2002.

⁵³⁷ La última edición de Antonio Machado, *Opera poetica, “Poesías completas” e “Sueltas”*, Introduzione e traduzione con testo a fronte, nuova edizione a cura di Oreste Macri, es de 1994 (Firenze, Le Lettere).

⁵³⁸ Oreste Macri, “Dionisio Ridruejo, Poesie”, *Vedetta Mediterranea*, 2 giugno 1941, p. 3. Se trata de los poemas «Entro l’intima piega della rosa» (reducción métrica de «El llanto en el jardín») e «Il bianchissimo letto illude spuma», siempre procedentes del libro *Primer libro de amor*.

⁵³⁹ Me refiero al apartado del “Diorama”, que Macri escribe durante el verano de 1952, titulado “Il movimento di «Juventud creadora»: ragioni formali di una generazione: José Luis Cano, Dionisio Ridruejo e José García Nieto”, pp. LXVII-LXIX (de la edición de 1961).

⁵⁴⁰ No obstante la precoz apreciación por parte de Macri, la poesía de Dionisio Ridruejo despierta escaso interés crítico en Italia. Un poema más («Poema della pietra») lo traduce y publica, quince años después de los primeros sonetos, Lorenzo Giusso, en la revista *La Fiera Letteraria*, 10, 1955, pp. 1-2. El único dato bibliográfico relativo a la posterior fortuna de Ridruejo en Italia es la traducción del libro de prosas políticas, publicado un año antes en Buenos Aires (Losada), *Scritto in Spagna*, introduzione e traduzione di Andrea Chiti-Batelli, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.

“POESIA PERFETTA”

Mes intenso de publicaciones, en octubre de 1940 la revista *Prospettive* hospeda otro artículo de Oreste Macrì, significativamente titulado “Poesia perfetta”⁵⁴¹, cuyo asunto es la “Introduzione al Lorca”⁵⁴² con la cual Carlo Bo abre la antología *Poesie* del poeta granadino. Se trata de una reseña donde Macrì pone en cuestión tanto el “discurso di Carlo Bo” sobre la interpretación y la contextualización crítica de la poesía de García Lorca, como la estrategia de traducción adoptada por su amigo de Sestri Levante. Ya desde el *incipit*, de las reflexiones de Macrì emerge una fuerte insatisfacción exegética con respecto a la lectura facilitada por Bo, quien, para empezar, “non è riuscito a convincerci dei valori costruttivi per simboli concreti nell’ultima produzione”⁵⁴³ y que, sobre todo “[...] ha attratto –certo con migliori prove– García Lorca nella zona di Jiménez e della poesia pura: in questo si cela per nostro conto [...] una sottilissima illusione”⁵⁴⁴.

Macrì afirma que hablar de “humus verlainiano”, detectable en el “juanramonismo” de la primera época lorquiana, pero extendiendo esta fórmula “morbida, violenta, musicale” a todo el complejo de la obra poética de García Lorca, es una atribución que lleva, en la “Introduzione” de Bo, a consecuencias interpretativas equivocadas, o por lo menos ambiguas. Sobre todo si se persigue una línea de lectura que, según el salentino, distorsiona el recorrido poético lorquiano, insertando la evolución del poeta granadino en el ámbito de una búsqueda de absoluto y de pureza metafísica:

Noi non vogliamo rifiutare a priori a questa poesia spagnola una struttura ritmica e sentimentale secondo un intelletto simbolista Mallarmé-Valéry-George-Ungaretti; solo desidereremmo illuminazioni più precise, su una riduzione assoluta nell’interiore, su una purezza metafisica (sempre per metafora) in un Jiménez [...], ma il dubbio rimane identico: il discorso di Bo vale ugualmente bene per tutti e due; vale a dire che slitta sulla singolare natura dei versi esemplati [...].⁵⁴⁵

⁵⁴¹ Oreste Macrì, “Poesia perfetta”, *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, IV, 10, 15 ottobre 1940, pp. 20-21.

⁵⁴² La publicación del ensayo de Bo y de la posterior antología tuvo lugar en marzo de 1940. Cfr. capítulo anterior.

⁵⁴³ En otro punto del artículo Macrì escribe también: “[Le] grandi *Odi* e [il] periodo newyorkese [sono stati] esaminat[i] da Bo di sfuggita, alquanto vagamente [...]” (*ob. cit.*, p. 20).

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

Sin negar del todo la inicial tangencialidad Verlaine-Jiménez-García Lorca (pero solo por lo que concierne a los elementos de la poesía de este último que el crítico de Maglie define como técnico-constructivos y “aristocráticos”), Macrì propone una lectura de los versos lorquianos destacando en ellos la vertiente neorromántica, es decir, la que ahonda sus raíces en el “aura del *Romancero*” y en otras fuentes como *El cantar de los cantares* y «El Romance del Conde Arnaldos». Macrì, en particular, percibe en la poesía de García Lorca la misma relación que, en la lírica tradicional, logra juntar la realidad con su representación poética; y es focalizando este aspecto como Macrì, una vez más “viquiano”, empieza a colocar su investigación sobre la obra lorquiana a distancia tanto de la búsqueda de la “pureza” como de la “pura experimentación” técnico-formal:

Per quanto in questi “perfetti” di Spagna si scomponga, si disintegri il reale con le nuove macchine con qualunque progetto ultraista cubista surrealista, perdura insoluta e immediata la prima luce degli oggetti nell’ambito degli oggetti e delle stagioni; anche l’irreale o il surreale sono umorosamente percepiti e redenti in qualità singolarmente visive e plastiche, in arie di ingenuo mistero cosmico e di pathos cantabile, comunque s’affini la tecnica, s’addolcisca il ritmo, si rivoluzioni l’ordine naturale dello schema fantastico.⁵⁴⁶

Lo que le reprocha Macrì a Bo es no haberse dado cuenta de la diferencia entre la naturaleza juanramoniana (“ancora e per sempre cristallizzata nelle prime luci e nei primi gesti del sensibile”⁵⁴⁷) y una naturaleza poética lorquiana que se acerca más al “conato fantástico” de Giuseppe Ungaretti, es decir, una naturaleza proyectada hacia la creación de un alfabeto artístico personal, autónomo y de registro elevado, sin por esto abdicar de la ocupación moral y concreta de ser un hombre de este mundo.

La consecuencia directa de la falta de distinción entre lo juanramoniano y lo ungarettiano en la poesía de García Lorca es, según Macrì, un problema aún más grave y que afecta a la misma sustancia poética de la antología, la “variable” traducción:

Conseguenza di questa mancata distinzione [...] è la stessa versione che [Bo] ci ha

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

dato di Lorca, fatta una vera e propria *trascrizione* in una cifra e in una trama similari della nostra lingua: nessun tentativo di una mediazione storico-analogica di metriche e spiriti poetici. Bo vive bloccato nell'astratto di un linguaggio non tanto ideografico quanto puntualizzato per distinti grafico-plastici, essendo che Bo s'indirizza più al sentimento della figura che all'idea dell'immagine.⁵⁴⁸

Un acto de transcripción de un sentimiento, y no de mediación de una idea, que entrega al lector

un Lorca immaginario, abolito d'ogni umore regionale, popolaresco, ambientale. [...] [Sono] scomparsi dunque i colori, i gesti epico-drammatici, animistici, superstiziosi, mitologici, romantici della rivolta caratteristica di Lorca, quella che è l'*invenzione* del suo mito sacro-profano, entro i cui confini Lorca si chiude per sempre senza speranza, senza l'assistenza di un intelletto valerista, e neppure jiméneziano [*sic*], che fermi sul crinale dei possibili, nella pura contemplazione d'un mistero inintelligibilmente rivelato, la corsa folle alla fiamma ultima [...].⁵⁴⁹

En obsequio al sistema de la “cifra similare”, Bo ciñe la “pasión” de la imagen lorquiana en el restringido ámbito de la uniformidad lingüística español-italiano, separándola de su cuerpo rítmico y verbal que es, en cambio, “così generoso e sofferto”:

Giochi infantili, colloqui cogli astri, viaggi chisciotteschi, sagre amori leggende, romanze, martiri, lamenti: tutto che turbina in combustione nella delicata serenità di un'aria vergine e disperata [...] [e] resta sdoppiato e dislocato nell'angolo critico di un intelletto di *poesia pura o perfetta*.⁵⁵⁰

No es la de la pureza la categoría en la que se puede reconducir, arbitrariamente, la poesía, sobre todo de la madurez, de García Lorca. Y traducir sus poemas basándose sobre un supuesto intelecto solo perfeccionista o purista es un error grave, consecuencia directa de las premisas teóricas del crítico ligur. Según Macrì, lo que hay que buscar a través de la traducción no es un indefinido objetivo de otra tanta perfección final de los versos (recompuestos), sino la raíz de las palabras, el lugar donde uno más se acerca al

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

origen sentimental-poético, semántico e histórico, de la expresión lírica lorquiana. Y como el estilo del Bo traductor se orienta más hacia el primer objetivo,

Poemi come il «Martirio di Sant’Olalla» e di «Tamar e Ammone», sradicati dalla loro matrice sacro-profana, dal loro conato inventivo [...] si orientano in un sistema di luci diaboliche e di purissime percezioni esatte e lussuose verso l’aria poetica della «Hérodiade» mallarmiana. Nello stesso modo il surreale dell’«Ode a Salvador Dalí», arginato dalla struttura “cubista” di quegli alexandrini, è esso stesso simbolo di una testimonianza affettiva al temperamento all’arte dell’amico salito a un cielo di leggenda: quelle cifre similari, allineate con gli a capo convenzionali, malamente rendono, da una parte, i valori costruttivi, e dall’altra la continua violenza ai margini di una teoria poetica.⁵⁵¹

Se trata solo del primer pasaje crítico que Macrí dedica a García Lorca, pero vale, tal y como ocurre con Antonio Machado, como otro anuncio de una intensa investigación textual y exegética, de la que será objeto de estudio durante varias décadas el misterio de la poesía del granadino. En este caso, como es de suponer, Macrí no formaliza con más detalles un juicio “definitivo” sobre García Lorca y prefiere concluir su escrito expresando su exigencia de urgentes, y cruciales, esclarecimientos sobre un punto que ya no puede ser tergiversado; la cuestión que queda todavía por resolver, ya lo sabemos, es la de una “puesta al día” del concepto de poesía pura, justo en función de

[...] quegli stessi principi estetici che Bo ha instaurato nella critica letteraria: voglio dire superanti la morta teorica della *poesia pura* per quelle ragioni non formali che richiedono una soluzione nel vivo nucleo di una forma poetica ben più ricca e profonda, quella che egli stesso ha appurato sui testi di Montale, Ungaretti, Campana, Machado, Éluard. Per García Lorca la riduzione tentata non è avvenuta: è stata elusa con un discorso alquanto generico [...] entro [il] quale vedremmo meglio giustificata l’opera del più grande fra i poeti d’oggi in Spagna.⁵⁵²

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 21.

LETTURE III

Si es Jiménez, como pensamos, el mayor poeta de España a quien rinde homenaje Macrì, justo a propósito de la publicación de *La poesía con Juan Ramón*, de Carlo Bo, el crítico salentino vuelve a asomarse, al cabo de pocos meses, al campo del comentario crítico, con un artículo publicado el 14 de abril de 1941 en la sección “Letture III” de la revista *Vedetta Mediterranea*. El libro-ensayo de Bo, lo recuerda el propio Macrì, ha sido editado el mes anterior (10 de marzo de 1941), en la “valorosa e sceltissima” colección “Edizioni”, por la editorial florentina Rivoluzione. Como de costumbre, Macrì no puede ser más explícito y directo, puesto que su artículo comienza de esta manera:

Riprendendo un certo nostro discorso (“Poesia Perfetta”, in *Prospettive*, n. 10, 15 ottobre 1940), domandavamo al critico ligure “illuminazioni più precise su una riduzione assoluta nell’interiore, su una purezza metafisica (sempre per metafora) in Jiménez”. Il libro ora venuto è stato quindi per noi oggetto di ansiosa e accurata lettura, non solo per il tema centrale della poesia pura e perfetta, ma anche –e soprattutto- pei nuovi modi spirituali entro i quali fosse ultimamente compresa dall’intelligenza del Nostro [Carlo Bo].⁵⁵³

Así que, puesto que el objeto central del artículo es la perspectiva de lectura adoptada por Bo, Macrì resume en pocas líneas los contornos de la cuestión crítico-literaria que plantea, una cuestión de “poesía pura” que, como ya hemos visto, en el fondo implica divergentes opiniones también (o sobre todo) a partir del terreno de la poesía italiana y europea⁵⁵⁴.

Egli ha esaminato la poesia di Juan Ramón col suo noto metodo –e non cifra– di lente e graduali soluzioni parallele, tutte convergenti in un intrinseco punto di identità perenne, quanto è quello della distinta nozione dell’anima che ha intuito

⁵⁵³ Oreste Macrì, “Letture III (Carlo Bo, *La poesía con Juan Ramón*, Firenze, Rivoluzione, 1941)”, *Vedetta Mediterranea*, aprile 1941, p. 3.

⁵⁵⁴ Aunque de manera muy superficial, ya hemos tratado de dar cuenta de la intensidad y de la amplitud de la reflexión teórica sobre la poesía planteada y debatida por los autores de *Otto studi* y de *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*. Se trata de aspectos cuya ulterior pormenorización, aunque resultaría significativa también para nuestra investigación, sobrepasa los límites esencialmente “hispanísticos” de este estudio.

anteriamente al testo la sua condivisione di pura fonte dell'essere e del divino. Questa intuizione di una bontà intima spirituale anteriore ai simboli, alle figure, alle passioni, è conquista italiana della recente generazione, che in sede critica –nel luogo cioè della forma della nostra tradizione– ha saputo mediare tutte le istanze estreme ed opposte dei più eletti testi d'Europa.⁵⁵⁵

Entrando un poco más en la sustancia del asunto teórico-crítico, Macrì alude, no sin cierta ironía, a esos conceptos de “assenza” y “attesa” de los que Bo siempre va buscando rastros en los poetas:

Quella di Bo è stata una ricerca dura e faticosa nella stessa precisa elementarità delle istanze, nel dispregio dei facili compromessi con lo stesso veicolo della parola e del discorso, nel pudore della solitudine e dell'unica musica che potesse sorprenderlo con la sua voce irrevocabile, nell'abolizione dei propri testi che avrebbero potuto agevolargli la conoscenza dei colori e dei gesti, e quindi un'instaurazione più visibile e cittadina del sognato Regno Orfico dell'Assenza.⁵⁵⁶

Pero el problema, en realidad, no puede resolverse con un juego sutil de alusiones y, pasando a un tono ejemplificador y definitivamente serio, Macrì no duda un segundo en sacar a la luz los peligros (o los límites) que advierte en los presupuestos teóricos del Bo intérprete y lector crítico de la poesía contemporánea:

Esiste nel lessico di Bo un doppio registro di sintagmi prestatì all'assoluto e all'invisibile (soprattutto al rigore umano della loro affermazione dogmatica), e di altri opposti che elencano il dispregio del tempo minore, della cronaca, dell'ora, dell'incontro pratico, della retorica, ecc. [...] Lo stesso martellarne gli emblemi contrari, letterariamente poveri e assurdi, di musica sorda ma senza rancore, ci dice la segreta distanza dalla quale Bo ha appreso a giudicare i suoi testi. Molti esemplari gli hanno resistito: Boine, Machado, Éluard, Montale, Ungaretti; gli hanno resistito contro il suo intento di staccarli dalle loro parole e dalla loro memoria e ridurli all'immune assenza dell'anima scorporata ma forte nella sua trascendenza [...].⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

Menosprecio del tiempo menor, poetas que se resisten al esfuerzo de lectura místico-espiritual de Bo: son respectivamente causa y efecto de una parcialidad de visión crítica que no le permite al ligur alejarse de un “mito mentalístico” de la poesía. Macrí ahonda luego en el estilo “monotono, dulce e violento” que la prosa crítica de Bo adopta en su progresivo intento de “espiritualizar” a un poeta, una escritura que persigue únicamente “antiche luci testuali in seno all’essere dell’unica categoria lirica”. De la “manera” de leer de Bo, Macrí rechaza sobre todo la costumbre de construir el discurso sobre un poeta desplazando las razones de su poesía, y de la poesía en general, siempre un poco más allá de lo inteligible. Macrí, que escribe esto después de haber leído *La poesia con Juan Ramón*, expresa todo su cansancio al respecto, a la vez que formula nuevas preguntas sobre Jiménez a Bo:

E ogni prova sembra l’ultima e ci fa quasi disperare della seguente; tanto resta definitiva nel limite della sua ricerca, tanto ottiene. [...] Ma poi come, da chi, che cosa potrebbe ottenere, se il lavoro è sempre puntuale e anteriore? Vorrà poi Bo darci l’equivalente ideologico di questa sua segreta dialettica, se di dialettica potrà pure parlarsi? Vorrà quantificare questo suo *apriori*, che pure noi *sentiamo*, nei simboli dei suoi esempi critici [...]?⁵⁵⁸

En este mismo pasaje, que precede al efectivo comentario sobre el ensayo de Carlo Bo, Macrí llega a definir como “ambición”, aunque nobilísima, la tendencia del crítico ligur a considerar el propio don de penetración textual como el trámite de “una conoscenza perfetta”, infalible. Luego, con una larga serie de citas extraídas del texto de Bo, Macrí describe la ascensión hacia la “estenuazione” juanramoniana obsesivamente descrita por Bo, y el paralelo y continuo “ir y venir” en el límite-umbral “dell’assenza”. Y al final revela sus dudas al respecto:

Pure mi resta in essa [assenza] alcunché di maligno, di nonessere; se insisto, potrei dire che è lì addirittura, nell’equivoco del fisiologico e del contingente col trascendentale e con la modulazione della coscienza, la radice addirittura dell’*assenza*. E allora nel pieno positivo e spirituale dell’assenza lirica non sarà trascinato e coltivato quel germe di male e di nonessere, non sarà cioè [...]

⁵⁵⁸ *Ibid.*.

qualificata anche *psicologicamente* la pura forma della pura poesia?⁵⁵⁹

No es casual el uso del adverbio “psicologicamente”, porque remite, para el Macrì “arquetípico” y viquiano, a una conciencia que es el punto de enlace entre las dimensiones de lo real y de lo espiritual del hombre. En sustancia, la pureza (incluso poética) a la que alude Bo, la que se alcanza una vez entrados en el estado de la inefabilidad, una vez lograda la aniquilación de todo lo humano, y después de haber “estenuato” todo el ser y haber abandonado de una vez el “nonessere” (la vida que se consume en el tiempo menor), este tipo de perfección es, según Macrì, una ilusión, una pista que conduce Bo a identificar falsamente la Pureza con la Verdad. Se trata, por otra parte, de una conquista que el propio Bo, escribiendo sobre la poesía de Juan Ramón, califica como una “verità ormai priva di musica, di luce: una verità piena di virtù intellettuale”, cuyo vehículo es una “parola senza allusione, insensibile al suono”. De esta manera Macrì saca a la luz, más que una contradicción, el punto débil del razonamiento de Bo:

L’analisi è stata precisa, il testo pare che questa volta abbia totalmente obbedito. Ma se ci facciamo più da vicino, quest’esemplare esaurito e risolto nell’assenza lo vediamo tutto qualificato in un gioco *interiore* di risposdenze, di identità, la sua opera è nata dalla memoria della sua morte, del nonessere della sua presenza e della sua persona.⁵⁶⁰

Vale decir que todo lo que se crea (o que se encuentra) en el tiempo mayor de la poesía siempre tiene algo que ver con la experiencia “mortal” y concreta del individuo-poeta. La condición extática, la suma elevación estético-mística, tiene sus firmes raíces no en lo “eterno” sino en lo “terrenal”, y es justo esta concepción básica del origen de la poesía la que Macrì ahora opone críticamente a la lectura “abstracta”⁵⁶¹ de Juan Ramón que Bo acaba de efectuar:

[Di Juan Ramón] noi domandavamo le tracce del sensibile, del corpo, il tono, la voce specifica e singolarissima della sua avventura verso per verso, parola per parola; domandavamo la sua ora, la sua città, la sua donna nell’umore dei suoi

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ Con este calificativo, Juan Ramón había elogiado el ensayo de Carlo Bo (*cf.* cap. ant.).

cerchi plastici.⁵⁶²

Todos esos elementos, como ya hemos señalado en el segundo capítulo de esta tesis, quedan rígidamente excluidos de la multitud de consideraciones críticas que Jiménez provoca en Bo. Precisamente en el concepto de “assenza” (el espíritu separado de la materia) es donde, según Macrí, se aloja la contradicción exegética de Bo, en cuanto el nivel anímico mayor de la “assenza” se puede postular solo en contraposición (mejor dicho: en conexión) con el dato histórico, fisiológico y “menor” de una existencia, de una “presenza” mundana:

È la stessa assenza che si determina proprio nella critica di Bo e costituisce il più prezioso avvio a desiderare nel gioco tra verità e realtà lirica la *specificazione singolarissima* dell'essere, la forza primigenia che il puro fiore dell'apparenza coltiva nel grosso corpo delle sue tecniche e delle sue amicizie.⁵⁶³

Lo que Macrí propone, en cambio, es una aproximación crítica que tenga en cuenta que lo “puro” que hay en el acto poético, y no solo en el juanramoniano, no está sometido a una bien definida distinción entre tiempo mayor y tiempo menor, sino, al contrario, hay que buscarlo en la necesidad inevitable del tiempo mayor de quedarse relacionado con el tiempo menor y, recíprocamente, en la propensión de este último a revelarse a través del otro:

Il [...] poeta [ha] attinto la povertà, la sobrietà, il limite della morte nel principio del gesto, dello scorcio, della sezione del reale; ma l'*intelletto* è restato assorbito nel sensibile, assorbito senza rimedio nella stessa coscienza della fatale necessità di rimettersi all'*altro*, al *nonessere* [...].

Puesta en discusión de los principios teórico-críticos a los que se atiene la praxis exegética de Bo; explicitación práctica (con el ejemplo de Jiménez) de la potencialidad distorsionadora (“estenuante”) de los axiomas de su lectura; propuesta de revisión del “mito della poesia pura”: un paso tras otro, Macrí reduce el anhelo de perfección de Jiménez, tal como lo describe Bo, a “un'ultima contrazione nel sensibile, [a]l mesto amore dei colori, [al]la più semplice protesta”. Y solo suponiendo que existan también

⁵⁶² *Ibid.*.

⁵⁶³ *Ibid.*.

estos “materiales” entre los ingredientes irrenunciables de la pureza poética, concluye lapidariamente Macrì, “anche per noi Juan Ramón Jiménez potrebbe apparire uno dei maggiori simboli degli stessi limiti della poesia”. Afirmación que sonaría algo provocadora -pero no por lo que concierne a la poesía de Juan Ramón que, de todas maneras, queda confirmada, por definición, como un límite máximo de pureza- si no fuera porque puede entenderse como una velada invitación de Macrì a Bo a reconsiderar el *corpus* y el desarrollo de la poesía de Juan Ramón, junto a la de García Lorca, como susceptible de una investigación más técnica, menos “abstracta”, y menos aislada de los componentes historia, tiempo, tierra, lugar, vida.

“LA POESIA PURA DI VILLANOVA”

Aunque *a posteriori* parte de la exuberancia creativa del Marqués de Villanova resultará ficticia, ambiguo fruto de una manipulación cronológica y bibliográfica llevada a cabo por el propio poeta justo a lo largo de su estancia en Italia (y, luego, en Francia), nos parece igualmente significativo el hecho de que también Oreste Macrì, con total buena fe, se apresure a escribir un largo trabajo sobre el amigo-poeta sevillano. El artículo que el crítico salentino anunciaba en la ya mencionada “Nota” a su traducción del poema «Nadie», publicado en la revista *Prospettive* a principios de 1941, sorprende, además, por ser un estudio que supera de sobra, por sus dimensiones y profundidad en el tratamiento del asunto, todas las demás “notas” publicadas por Macrì hasta esa fecha. En el mes de junio del mismo año, en efecto, la revista *Maestrade* dedica treinta páginas (sobre 80) al Marqués de Villanova, acogiendo una larga y densa introducción crítica (con bibliografía y notas) donde Macrì puede exhibir, por primera vez en el campo hispanístico, su metodología de aproximación a un autor y su sensibilidad interpretativa⁵⁶⁴.

Macrì se encarga de explorar y de proponer al lector italiano la trayectoria existencial y poética de un autor que parece reunir en un conjunto homogéneo, en cuanto condensado en una única personalidad, el desarrollo de la poesía española contemporánea, desde el

⁵⁶⁴ Oreste Macrì, “La poesia pura di Villanova (saggio critico)”, *Maestrade*, II, 6, giugno 1941, pp. 29-59. Macrì completa su ensayo proponiendo al lector la versión italiana de veinte poemas de Lasso de la Vega, casi todos extraídos de *Pasaje de la poesía* (Paris, 1936) y de *Presencias* (Firenze, 1942). Para más detalles al respecto, véase el “Repertorio Bibliográfico” consultable en el Apéndice.

tardo-modernismo en adelante. De hecho, ya hemos visto cómo Villanova había suscitado el interés de Marcori, dada su superación del ultraísmo hacia el redescubrimiento de la lírica tradicional hispánica, y de Carlo Bo, más fascinado, este último, por la vertiente purista, en particular pre-guilleniana, de su poesía⁵⁶⁵. Macrì, él también fascinado por la precoz y multiforme vena poética del sevillano, se propone realizar, tal como sugería Bo en su artículo, la revisión de la historia reciente de la lírica española a partir de lo que, aparentemente, la obra de Villanova aporta de nuevo en ella. Así que Macrì dibuja un recorrido que inicia con la niñez y la adolescencia sevillana del poeta, remitiéndose a cuando los versos escritos entre los catorce y dieciocho años de edad ya recibían la apreciación de los padres del Modernismo (cita a Darío y a Valle-Inclán), a la vez que mostraban caracteres de esencialidad simbolista asimilables tanto a Jiménez como a Antonio Machado⁵⁶⁶. Es precisamente a partir de la asimilación en este ámbito tardo-modernista como Macrì le otorga a Villanova el título de “poeta puro”, reconociéndolo plenamente en la acepción que el literato estadounidense Ralph Waldo Emerson asigna al vocablo, es decir, “el poeta es quien nombra las cosas por su nombre”⁵⁶⁷, cuando a este último le toca, por supuesto, un instante de especial “estado de gracia”. Un reconocimiento que, esta vez sin intenciones polémicas, aleja una vez más el concepto macriano de poesía pura del homónimo de Carlo Bo, asociando el ejercicio “puro” de la poesía con el momento natural y espontáneo de la expresión inmediata y definitiva (el viquiano “conato fantastico”, creador de “forme certe”), y no con la labor de constante depuración-refinamiento de la palabra, que Bo concibe en esos mismos años como único movimiento posible (unidireccional, ascensional) de la poesía pura, tal como seguirá entendiéndola por largo tiempo el ligur.

Villanova, escribe Macrì, ya mucho antes de la Primera Guerra Mundial (es decir, entre 1904 y 1908), tocaba notas poéticas simples y limpias, en perfecto equilibrio entre simbolismo y romanticismo:

⁵⁶⁵ En ambos casos, los críticos italianos basan sus juicios sobre la lectura del poemario *Pasaje de la poesía (1911-1927)*, libro que Villanova publica en 1936 y con el cual, gracias a la manipulación de las fechas de composición de sus poemas, empieza a construir y a divulgar sus falsas credenciales de precursor del Ultraísmo y de casi todas las poéticas españolas contemporáneas.

⁵⁶⁶ En este caso los poemarios que Macrì toma en consideración son *Rimas de silencio y de soledad* (Madrid, Imprenta Artística de José Blas y Cía., 1910), y *El corazón iluminado y otros poemas* (Madrid, Editorial América, 1919), libros que la crítica encasilla en la estela modernista (o post-modernista) y que, por otra parte, son los únicos de Villanova que llevan fecha auténtica y que proceden de una sincera inspiración personal.

⁵⁶⁷ Macrì cita una frase de R. W. Emerson extraída del ensayo “The poet”, en *Essays: second series*, 1844.

Note poetiche [...] tanto remote da ogni ordine classicistico rettorico e precettivo, quanto dall'illusione romantica della passione operante col motto [...] “La poesia es la Verdad”. Ecco subito fissata in sobrie linee, che restano originarie e non han bisogno di tanti futuri commenti capillari e abnormi, la retorica della *poesia pura*.⁵⁶⁸

Luego Macrì atraviesa las fases sucesivas de la evolución poética de Villanova (el paso por las varias experiencias vanguardistas, una efímera simpatía por el surrealismo, la creación de un “clasicismo nuevo”⁵⁶⁹ de inspiración francesa, el re-descubrimiento tanto de la tradición del *Romancero* como del folclore andaluz, la influencia de los místicos, etcétera), todos ellos momentos que otorgan al Marqués de Villanova el papel de precursor o, por lo menos, de co-protagonista de alguna novedad lírica que (a partir de la falsificación de la fecha de composición de los poemas pre-ultraístas reunidos en *Prestigios*) tendría que influenciar, de una manera u otra, a casi todos los mayores poetas de su época. Pero aquí se entra ya en el campo de la “novela histórico-poética” llevada a cabo por Villanova durante su estancia italiana y podría, entonces, resultar estéril y/o impropio seguir con la lectura del artículo de Macrì, si no fuera porque el crítico italiano aprovecha la ocasión para hacer resaltar el contexto intelectual y poético (real) en el que se sitúa la más o menos ficticia experiencia poética del Marqués de Villanova entre 1910 y 1930. Macrì, en particular, recorre y describe estas dos décadas de la poesía española facilitando al lector un panorama donde empiezan a colocarse con precisión, por primera vez en el ámbito hispanístico italiano, los movimientos ultraísta, creacionista, dadaísta, cubista, sus mayores intérpretes en el campo de la poesía, de la pintura y de la música, y también, por último, la dimensión supranacional (España-Hispanoamérica-Francia) de todo el fenómeno cultural definible como “vanguardias”⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ Oreste Macrì, *ob. cit.*, p. 32.

⁵⁶⁹ Según lo que escribe Macrì, sin citar la fuente, “clasicismo nuevo” (y no “neo-clasicismo”) parece ser la definición que el propio Villanova aplica a su manera de escribir poesía.

⁵⁷⁰ Entre los rarísimos artículos dedicados al tema de las vanguardias españolas publicados en Italia, cabe recordar el de Guillermo de Torre, “El movimiento literario ultraísta de España” de 1920 (rev. *Poesia. Rassegna Internazionale*; cfr. el primer capítulo de esta tesis), donde, sin embargo, aparte de una alusión a cierto tipo de hermandad intelectual entre Ultraísmo y Creacionismo, en este caso el autor no hace mención ninguna de otras experiencias coetáneas como el Dadaísmo o el Cubismo. Por otra parte, justo la inclusión de «Diana», uno de los poemas “automáticos” de Villanova en la selección de líricas ultraístas que acompaña el artículo

Lo que aquí nos interesa más subrayar, sin embargo, y dejando de una vez por todas a Villanova en su papel ya anecdótico de “mistificador” poético⁵⁷¹, es la condición de este texto de Macri en cuanto “modelo” (embrional) de ensayo que, siendo por primera vez tan amplio y articulado, ejemplifica bien la que es, en 1941, la *mens* analítica y la metodología crítica del intelectual salentino.

Resumiendo brevemente los elementos técnico-conceptuales del artículo de Macri, destacan, además del dominio del asunto literario y de la extraordinaria facultad sináptica entre las numerosas esferas de conocimientos del autor, algunos principios básicos de organización de la escritura, que a continuación sacamos a la luz, con tal de apreciar mejor la composición de este primer ejemplo (y se trata de algo que irá perfeccionándose con el tiempo) de ensayo macriano. Como ya hemos puesto de relieve, Macri apoya su redacción del texto sobre un criterio cronológico que le permite aislar y distinguir las etapas evolutivas de la poesía, y de la biografía, del poeta que es su objeto de estudio. La investigación de Macri abarca un bien determinado período histórico, social y literario (en este caso “pre” y “post” Primera Guerra Mundial, desde 1910 hasta 1929-30), un contexto que impone al autor una exploración pormenorizada

de Guillermo de Torre atestigua, por lo menos, una original participación del poeta sevillano en el movimiento. En su artículo, en cambio, Macri abarca todos los *-ismos* de la época, con la excepción del Surrealismo, que queda simplemente citado de pasada. Al lector deseoso de profundizar en el tema, Macri recomienda la lectura del libro del propio Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, Caro Raggio, 1925).

⁵⁷¹ El recorrido biográfico y poético de Villanova anterior a su aparición en Italia llega hasta el momento de su supuesto exilio voluntario de España, que Macri fecha en la mitad de la década de los 20. Villanova es víctima, siempre según lo que escribe Macri, de una progresiva marginación del panorama poético español, debida tanto a agrias polémicas surgidas con Ramón Gómez de la Serna (quien en una página de *Pombo* define su poesía “moneda falsa puesta en circulación”) como a posteriores contrastes de orden político-literario con el grupo de la Institución Libre de Enseñanza (en particular García Lorca, Guillén, Alberti, Diego). Sin citar la fuente de la que saca sus informaciones (y no se puede excluir que la fuente sea el propio Villanova) Macri escribe: “Ben presto le rivalità di carattere letterario s’unirono con le differenze di indole sociale e politica, e non furono rari i casi di settarismo. Il gruppo della *Institución* si appoggiava alla politica estremista; nel confronto il semplice uomo e poeta Villanova, non seguace di alcuna setta, apparve, per i suoi elementi artistici d’ordine e di misura sostenuti e fusi con l’abito della pratica, elemento di destra, realista acceso, conservatore e addirittura reazionario” (*ob. cit.*, p. 38). Se trata de una versión de la que Macri, en 1941, no puede comprobar la credibilidad, cayendo en la trampa de una justificación pretextuosa y simplificadora, donde, creemos, una vez más se sospecha una intervención distorsionadora de la realidad por parte del poeta sevillano. Para mayores detalles sobre las vicisitudes literarias españolas del Marqués de Villanova véanse (entre otros) los trabajos de Juan Manuel Bonet, “A quest for Lasso”, prólogo a Rafael Lasso de la Vega, *Poesía*, ed. de Juan Manuel Bonet, Granada, Corvares, 1999, pp. 9-57; y de Joaquín Caro Romero, “El marqués de Villanova”, en Rafael Lasso de la Vega, *Antología*, selección y prólogo de Joaquín Caro Romero, Madrid, Rialp, 1975, pp. 9-23.

de una época poética en la que los impulsos modernistas y noventayochistas, ya en vía de agotamiento, van siendo puestos en cuestión por movimientos de ruptura, programáticamente no-convencionales. Macri aborda el asunto “Villanova poeta puro, temporalmente vanguardista, finalmente nuevo clasicista, etcétera” facilitando al lector una abundante dosis de detalles historiográficos, gracias a los cuales quien lee puede formarse una idea clara –y no solo por lo que atañe individualmente a Villanova, sino también bajo el aspecto general– de lo que son las instancias de los varios movimientos vanguardistas que se suceden y se sobreponen en esas décadas en España. Macri introduce los contenidos de los distintos manifiestos, subraya la importancia del papel jugado por las revistas en la difusión de modelos inéditos de creaciones poéticas y, asimismo, en la discusión teórica en torno a estas nuevas maneras de concebir la poesía. Describe, en síntesis, una compleja y articulada atmósfera cultural, densa de polémicas y de influencias recíprocas, llegando a delinear un panorama poético que es fruto sobre todo de una consciencia de grupo, es decir, de una voluntad, diferenciada en muchas individualidades distintas, que se hace colectiva. Un conjunto, en fin, que se explica y se justifica plenamente en su revolucionario quehacer poético cuando encuentra y se funde (críticamente) con su concreta y bien reconstruida dimensión histórica.

Macri completa la prosa de su ensayo, que sirve de introducción a la lectura de veinte poemas del poeta sevillano en versión italiana, con una bibliografía general referida al texto y una específica sobre Villanova, más varias notas explicativas sobre problemas de traducción. Aunque reducida en este primer caso a lo indispensable, esta atención dedicada a elementos paratextuales preludia esa concepción del texto crítico-divulgativo como un instrumento autosuficiente (lo más posible completo y funcional para la comprensión de todos los aspectos formales y de contenido) que será la característica estructural más sobresaliente de todas las ediciones críticas, antológicas y monográficas, publicadas por Macri.

Por idénticas razones totalizadoras, el trabajo sobre la lírica del poeta sevillano también se ocupa de toda su producción en prosa y teatral⁵⁷². Macri efectúa una lectura-reconocimiento de materiales originales e incluso inéditos, en este caso “gentilmente” facilitados por el propio Villanova, que responde a la exigencia de establecer una

⁵⁷² De la obra en prosa Macri cita *El creacionismo* (1920), *Hotel del universo* y *Sagitario en la torre* (pero cuando Macri escribe su artículo estas dos obras están todavía inéditas), mientras que, por lo que concierne a la obra teatral, Macri recuerda *Estampa de Navidad*, un poema “de ángeles en un acto y tres cuadros”, de 1924, y *Égloga*, un misterio en verso sobre la fábula de Galatea, de 1937, obra escrita en Italia, en Taormina.

relación lo más íntima y directa posible entre el crítico y el autor, en busca de cualquier prueba empírica de esa sugestión mítico-filosófica que representa la raíz primigenia de su poesía. Con las debidas diferencias, esta actitud de integrar el trabajo específico (filológico, métrico, fonológico, semántico) sobre la poesía de un autor con el paralelo análisis completo de su obra, incluso la que no es propiamente lírica, será un elemento constante en la actividad exegética macriana, ya se trate de autores contemporáneos o de poetas del pasado⁵⁷³. Sin olvidar, en fin, la inmersión en el arte de la traducción-mediación, es decir, en esa forma de identificación mimética con el texto original, cuyos presupuestos teóricos (versión métrica y búsqueda analógica del significado de palabras y versos) ya hemos puesto de relieve en las páginas anteriores.

Volveremos con más detalles sobre estos y otros aspectos de la “macritica” en los siguientes apartados de este capítulo –donde analizamos algunos textos posteriores del estudioso salentino, en particular los dedicados a Antonio Machado, de 1947, y a García Lorca, de 1949– y en el capítulo final de esta tesis, en la parte que concierne a la antología editada por Macri en 1952, *Poesia spagnola del Novecento*.

Pasando, entonces, de los aspectos formales del artículo a los elementos conceptuales que forman la sustancia crítica de su ensayo, Macri enmarca su disertación en un ámbito que, a partir del título, tiende, como en todas las “notas” ya analizadas, a la re-definición de la categoría poética de la pureza. En particular, Macri establece la distinción que hay entre la idea de “puro” en cuanto producto de una tensión ascética hacia la perfección (una perfección que es un punto de llegada, un “objetivo”, aunque siempre provisional) y la concepción que se apoya sobre sus magnéticas bases filosóficas viquianas, es decir, una pureza que es más bien un punto de partida, en cuanto “prima presenza di essa poesia al di qua di qualunque meditazione dialettica del male e del non essere”⁵⁷⁴.

Definida, por un lado, la “poética de la pureza” como algo que Macri considera una

⁵⁷³ En este sentido, será suficiente recordar el imponente trabajo llevado a cabo por Macri, a lo largo de más de cincuenta años de actividad investigadora, con ocasión de sus ediciones críticas de Antonio Machado (progresivamente ampliadas entre 1947 y 1989), de Federico García Lorca (quince ediciones entre 1949 y 1993), de Jorge Guillén (la primera edición de *Opera poetica* es de 1972), entre los modernos; y de Fray Luis de León (varias ediciones entre 1950 y 1989) y Fernando de Herrera (dos ediciones, en 1959 y 1972), entre los antiguos. Vale la pena señalar de paso, además, que Macri mantuvo relaciones de amistad con un muy conspicuo número de intelectuales, críticos y artistas españoles (J. Guillén, D. Alonso, A. Crespo, G. Díaz-Plaja, F. Rico, R. Lapesa, F. Lázaro Carreter, J. Arce, por citar solo algunos nombres), cuya memoria concreta forma el *corpus* de los ingentes epistolarios reunidos en el libro de Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macri*, Firenze, University Press, 2004.

⁵⁷⁴ Oreste Macri, *ob. cit.*, p. 41.

mezcla entre cultura, técnica y poesía, un conjunto intelectual que a menudo corre el riesgo de resultar pasivo (riesgo que está en el origen de los méritos, y a veces de los límites, de la poesía de Jiménez, Valéry, Quasimodo), el estudioso salentino puede volver a la noción de “poesía pura”, transformándola en un “cuerpo sintáctico” pre-analógico, pre-lingüístico, y “activo”, que no impone taxativas fronteras formales (ni, obviamente, religiosas) a la voluntad expresiva de un autor. Macri amplía el espacio y el tiempo de la creación poética hacia la “otra” parte de la creación, es decir, dirige su atención hacia su procedencia ancestral en vez de hacia donde la creación misma parece dirigirse. Según la opinión del poeta hermético Piero Bigongiari, de esta manera Macri añade toda una dimensión interpretativa (todavía por descubrir) al acto de la lectura crítica:

Macri propose non solo il senso nascente del “da dove”, che è ancora un senso indirizzato verso l’operatore poetico, o meglio verso quel rivelatore di senso che è il poeta, ma il senso opposto, e rivelatore, del “fondo”, verso il demonismo archetipico, dell’oggetto poetico.⁵⁷⁵

En otras palabras, Macri funde en el concepto de poesía pura categorías como “espiritualidad” y “verdad” con otras (solo aparentemente divergentes) como “demoníaco” y “ejemplaridad”, elementos que en cambio se integran entre sí a lo largo de todo el proceso de la creación poética. De manera que una investigación crítica, como ya había escrito en varias ocasiones a partir de “Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia”, tendrá que abarcar tanto el misterio del conato inicial como el éxtasis de la contemplación final de la obra, cuando esté terminada:

Nella tradizione classica della poesia [...] la fonte naturale d’ogni possibilità lirica è uno stato dell’anima, meglio un conato dell’anima, assolutamente indifferenziato, intendendo per indifferenziazione non confusione, nebulosità o imprecisione [...] ma principio di moto [...], l’elemento primigenio della fantasia poetica, il punto mobile, non quantitativo non numerico, che sottostà a qualunque quantità e numero differente e futuro da esso prodotta [...]. Effetto dunque della presenza del conato poetico è uno sciogliersi immediato in canto spaziale e numerato o, all’estremo opposto, un moto di tutto l’essere dell’uomo (preciso cosciente controllato) fine del

⁵⁷⁵ Piero Bigongiari, “La lunga conversazione con Macri”, *Paradigma*, Firenze, maggio 1985, pp. 3-10 (3).

quale è l'estasi lirica di fronte alla natura stessa del proprio principio poetico, l'infinita meraviglia dello scorgere la fonte del momento in cui germina questa purissima acqua mitica della vita. Sorge qui la parola come quantità reale, certezza obbiettiva, elemento finale e formale di risoluzione lirica.⁵⁷⁶

Cómo se aplica todo esto a la poesía de Villanova, a fin de cuentas, no nos puede interesar mucho en razón de la distorsión artística mencionada más arriba, y se resume con la atribución al poeta sevillano, por parte de Macri, de una dote poética genuina y simple, de “immediata presenza mitica sotto l'unico polo dell'essere”, donde “qualunque scena del mondo è sempre la prima e resta adeguata allo stato di grazia di essa *consciencia*”⁵⁷⁷. Además, cabe señalar también que el ensayo de Macri en absoluto es un elogio incondicionado al amigo poeta, a quien el crítico italiano le reserva el tratamiento que se le debe a su papel de “innovador” de la poesía española contemporánea, pero sin dejar de sugerir al lector que, de todas maneras, desde el punto de vista de su valor lírico, se trata de un poeta de “segunda línea”, pues la “primera línea” sigue siendo la compuesta por las personalidades de Jiménez, Machado, García Lorca, Alberti y Guillén.

Sobre todo, más allá de que se refiera a Villanova, este ensayo es la ocasión que Macri aprovecha para formalizar, quizás mejor que en otras ocasiones, un paradigma exegético que separa el ejercicio de la “poética de la pureza” del hecho totalizante “poesía pura”, es decir, un instrumento crítico que permite enfocar la “intelligenza” propia, *a priori*, de la poesía y que se aleja de manera definitiva del binomio categórico “o poesía pura o no-poesía” que, mientras tanto, sigue siendo el rumbo crítico que Carlo Bo está trazando con sus ensayos en el campo del hispanismo italiano.

El estudio dedicado a Villanova cierra el primer, brevísimo⁵⁷⁸, período de escritura crítica sobre poetas contemporáneos españoles de Oreste Macri, un ciclo cuyos objetivos teóricos principales son el re-ensamblaje y la re-asimilación de algunas importantes categorías poéticas y, paralelamente, la búsqueda de un nuevo centro de equilibrio teórico donde colocar un trabajo interpretativo cada vez más especializado en las instancias lírico-expresivas procedentes de la Península ibérica.

⁵⁷⁶ Oreste Macri, “La poetica della *parola* (Quasimodo)”, en *Esemplari...*, pp. 98-99.

⁵⁷⁷ Oreste Macri, “La poesia pura di Villanova (saggio critico)”, pp. 42-43.

⁵⁷⁸ Macri publica todos los textos hasta aquí considerados entre octubre de 1940 y junio de 1941.

Inexcusables motivos históricos justifican el largo silencio crítico de Macrì quien, entre los años 1942 y 1947, no vuelve a publicar más notas, ni artículos, concernientes a poetas españoles contemporáneos. Se trata de un silencio, como veremos a continuación, solo aparente y que, por otra parte, en absoluto puede sugerir la idea de una fase de inactividad literaria del estudioso salentino. Mientras tanto, en efecto, Macrì sigue traduciendo y difundiendo decenas de poemas españoles en algunas de las revistas que logran pasar indemnes por la guerra (*Prospettive*, *Architrave*, *La Ruota*, *La Fiamma*, *Quaderni Internazionali*) y en el periódico (*La Gazzetta di Parma*) de la ciudad donde, a partir de 1942, residirá durante diez años. Así que a los nombres de los poetas hasta aquí citados, se añaden, en orden de publicación, los de Diego, Aleixandre, Jiménez, Cernuda, Altolaguirre, Salinas, A. Machado, Villalón, Guillén, Unamuno, además de los de Fray Luis de León, Bécquer y San Juan de la Cruz⁵⁷⁹.

“POETICA E POESIA DI ANTONIO MACHADO”

Después de su primera “versione metrica” de un poema de Antonio Machado, el ya recordado «I sogni dialogati» (de *Nuevas canciones*, publicado en *Prospettive*, 1940), Macrì vuelve a ocuparse del poeta sevillano en 1942, proponiendo al lector italiano primero la traducción de una prosa apócrifa machadiana más bien significativa, “L’arte poetica di Juan de Mairena”⁵⁸⁰, y luego una breve y dosificada serie de poemas traducidos de *Soledades*, *Nuevas Canciones* y del *Cancionero apócrifo*⁵⁸¹. Traducciones a las que hay que añadir también «Il limone sospende in abbandono» (de *Soledades*), y «Chi mise fra le rocce cenerognole» (de *Nuevas canciones*), dos poemas más que se publican en una *Antologia di scrittori stranieri ad uso dei licei*, un manual didáctico de cuya edición se encargan Carlo Bo, Tommaso Landolfi y Leone Traverso, y que se

⁵⁷⁹ Se trata de los poetas que Macrì traduce entre 1942 y 1947. Para más detalles al respecto, véase el “Repertorio Bibliográfico”, consultable en el Apéndice.

⁵⁸⁰ Antonio Machado, “L’arte poetica di Juan de Mairena”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, VI, 23, 1942, pp. 19-26.

⁵⁸¹ En particular: de *Soledades*, «Alcune tele» y de *Nuevas Canciones*, «A Eugenio d’Ors» (*Architrave*, 31 marzo 1943, p. 3); de *Soledades*, «Sopra la nuda terra» (*La Fiamma*, 5 aprile 1943, p. 23); del *Cancionero apócrifo*, «Altro clima», (*Vento del Nord*, 21 luglio 1945, p. 13); de *Soledades*: «Vergine altera», «Alcune tele...», «Ecco, una forma giovanile», «S’è squarciata la nube» (*Poesia V. Quaderni Internazionali diretti da Enrico Falqui*, luglio 1946, pp. 101-103).

publica por primera vez en 1946⁵⁸². Así que, después del descuido crítico prácticamente total con respecto a la poesía machadiana que se prolonga, con mínimas interrupciones, hasta la década de los 30⁵⁸³, los años 40 representan la época del descubrimiento, en Italia, del poeta sevillano. Como hemos visto en el capítulo anterior, Carlo Bo abre el camino del machadismo italiano con la traducción de dos poemas («Iride della notte» y «Strofa», de *Nuevas Canciones*, publicados en 1938 en la revista *Corrente*) y, a continuación, con el ensayo “Osservazioni su Antonio Machado”, de 1939, y con su antología *Lirici spagnoli* de 1941 (en la que propone, en la doble versión castellana e italiana, 22 poemas del poeta sevillano). Cabe mencionar, además, a otro pionero del hispanismo italiano, Giovanni Maria Bertini, quien incluye 27 poemas más (sin traducción) en su florilegio *Poeti spagnoli contemporanei*, de 1943⁵⁸⁴, y, en los años inmediatamente posteriores, también al poeta-traductor Sergio Solmi quien, en 1945-1946, traduce y publica varios poemas extraídos de *Nuevas canciones*⁵⁸⁵.

Si, entonces, en 1947 se puede empezar a hablar de cierta difusión de la poesía de Machado, que sin embargo imaginamos limitada a pocos literatos, a algunos especialistas en literatura española y a un muy reducido número de estudiantes universitarios (alumnos de Bertini) y de bachillerato, la antología que Oreste Macrì publica en ese año⁵⁸⁶ representa, en cambio, el primer intento estructurado de divulgación de la lírica machadiana para un público de lectores más amplio en Italia. Y no solo eso, porque, como escribe el propio Macrì en “Storia del mio Machado”⁵⁸⁷, su

⁵⁸² Carlo Bo, Tommaso Landolfi, Leone Traverso, *Antologia di scrittori stranieri ad uso dei licei*, Firenze, Marzocco, 1946. Se reedita en 1947 y 1951 y luego, en 1954, 1959 y 1964, con el título *Cosmopoli: antologia di scrittori stranieri* (Firenze, Marzocco). En la primera edición, en el capítulo titulado “Dal Romanticismo ai nostri giorni”, los autores presentan también dos poemas de Juan Ramón Jiménez, «Elegía» y «Al Mare crepuscolare» (traducción de Leone Traverso) y dos de Federico García Lorca, «Cacciatore» y «Arbolé, arbolé» (traducción de Carlo Bo).

⁵⁸³ Únicos poemas de Antonio Machado publicados en Italia (en español) son «La noria», «Tarde tranquila casi», «Amanecer de otoño» y algunos «Proverbios y cantares», reunidos por Giacomo Prampolini en su antología *Cosecha*, de 1934.

⁵⁸⁴ Veremos con más detalle la composición de la antología de Bertini en el capítulo dedicado a las antologías italianas sobre la poesía española contemporánea.

⁵⁸⁵ “Antonio Machado. Tre paesaggi da *Nuevas canciones*”, en *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945; “Antonio Machado. Tre liriche da *Galerías*, in *Nuevas canciones*”, *Uomo*, 1945; “Antonio Machado. «Siesta» (dal *Cancionero apócrifo*)”, *Lettere ed Arti*, 13 luglio 1946.

⁵⁸⁶ Antonio Machado, *Poesie*, Saggio, testo, versione, a cura di Oreste Macrì, Milano, Il Balcone, 1947.

⁵⁸⁷ Oreste Macrì, “Storia del mio Machado”, en *Actas del Congreso Internacional «Antonio Machado hacia Europa»*, edición de Pablo Luis Ávila, Madrid, Visor, 1993. Mis citas de este

trabajo antológico sobre el poeta español se cumple en un momento que se puede considerar crucial en la historia tanto del hermetismo (y de la poesía en general) como del hispanismo italiano. Por lo que concierne a este último, Macri recuerda como en esos años

Si formava via via la grande costellazione iberica: la diade Unamuno e Machado, e il 27 da Lorca a Jorge Guillén, Salinas, Aleixandre, Alberti, il 36 di Hernández [...]. La nostra *filia* si maturò gradualmente in scienza letteraria, linguistica e filologica, così che l'ispanofilia si convertì in ispanismo senza tradire l'origine militante, collegandosi all'ispanismo accademico in un comune lavoro, che si è fatto e si fa onore nel quadro dell'ispanismo mondiale. Questo, dunque, è lo sfondo storico-generazionale del novecentismo poetico spagnolo, sul quale si colloca il mio machadismo, ossia la centralità reale e simbolica della poesia di Antonio Machado [...].⁵⁸⁸

Por lo que atañe a la influyente centralidad que Macri asigna a la poesía de Machado, como punto de origen de una evolución que abarca toda la poesía europea, -un tema que explicitará críticamente en 1958⁵⁸⁹, quince años después de la introducción que es objeto de este apartado⁵⁹⁰-, justo de los recuerdos que citamos a continuación emerge la importancia que, en este sentido, tiene la progresiva “familiarización” del estudioso y exponente del hermetismo con la ejemplaridad y el equilibrio que le transmite la obra del poeta sevillano. A partir de las primeras lecturas efectuadas en el período post-florentino, en los años 1938-1941:

Insegnavo al Ginnasio Inferiore di Maglie e Bodini veniva a trovarmi con un

texto de Oreste Macri proceden del volumen *Studi Ispanici. I. Poeti e Narratori*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 195-223.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pp. 196-197.

⁵⁸⁹ Me refiero al artículo que el propio Macri considera su “primer” verdadero estudio sobre Machado, “Alle origini della poesia novecentesca: *Soledades* di Antonio Machado”, *Paragone. Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, IX, 106, 1958, pp. 9-38. Con otro título (“L'intimismo di *Soledades* e la metamorfosi etica del decadentismo”), y con levísimas modificaciones, este artículo corresponde al primer capítulo de la tercera parte de la sección “Studi introduttivi” que encabeza la edición de 1959 de *Poesie, di Antonio Machado*, Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia a cura di Oreste Macri (Milano, Lerici), pp. 76-185. Dividido en varios apartados y enriquecido con añadidos, este texto coincide también con la sección “IV - Estudios” de la edición Espasa-Calpe de 1989, consultable en las pp. 109-245 del primer tomo de los cuatro que componen la publicación *Poesía y prosa completa* de Antonio Machado.

⁵⁹⁰ Macri termina la redacción de este estudio en marzo de 1944.

trenino da Far-West. Leggevamo rapiti. [Machado era] il primo poeta che ci capitasse non metropolitano, tellurico e campesino, umile e sublime, culto e folclorico, infinito amore e lamento per il suo paese e la sua gente, da imperio a miseria, tra rimpianto, sarcasmo ed esortazione.⁵⁹¹

De esta inicial empatía instintiva, espontánea y militante nace enseguida la necesidad de una reflexión ulterior que comprende, en clave sincrónica y comparatista, la situación de estancamiento que atraviesa la poesía italiana en las primeras décadas del siglo XX:

Questo Machado, interprete ed elaboratore dell'ideario e tecnica del Novantotto-modernismo nella linea romantico-simbolista, apriva [...] la nuova epoca della poesia europea, mentre la poesia italiana ristagnava, come accennato, negli epigoni della Triade [Carducci, Pascoli, D'Annunzio] finisecolare; essa entrava nel Novecento con una generazione in ritardo intorno alla guerra mondiale, ripercorrendo il duplice percorso machadiano delle fonti del romanticismo-simbolismo e della tradizione.⁵⁹²

A lo largo de los años 30, el impulso hermético pretende oponerse a la inercia manierista y formalista que culmina, en Italia, con los epígonos del decadentismo y del crepuscularismo, terrenos ya agotados y estériles, pero todavía muy visitados por los cultivadores del juego lírico de la poesía pura y formalmente perfecta. En la progresiva focalización del objetivo de su orientación teórica, y de su trabajo como estudioso, para el Macri de esos años, ya partidario del “Novecento” poético, Machado representa un primer punto de llegada, que enseguida se convierte en punto de partida de cincuenta y cuatro años⁵⁹³ ininterrumpidos de investigación:

Detto in breve, la poesia per noi si affermò sulla crisi della filosofia idealistica. [...]. Io, prima di entrare nelle Giubbe Rosse mi ero educato sui filosofi meridionali e, in particolare, sulla poetica di G. B. Vico, dalla quale passai ai poeti-filosofi e filosofi-poeti protoromantici, Herder, Hamann, Hölderlin, in accordo con il Bo di *Letteratura come vita*, il Luzi dell'*Idea simbolista* e il Bigongiari di

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 201.

⁵⁹³ La primera traducción de Machado se remonta, como ya hemos señalado, a 1940; la última edición de Antonio Machado, *Opera poetica. Poesías completas y sueltas*, introduzione e traduzione con testo a fronte. Nuova edizione a cura di O. Macri, es de 1994 (Firenze, Le Lettere).

Hölderlin e noi [...] Questo mondo di poesia filosofica s'inverò, s'incarnò nei poeti simbolisti francesi, in essi con smarrimento del discorso filosofico e, soprattutto, con la Negazione dell'istanza ontologico-metafisica, identificato il Mistero con l'*Absence* di Mallarmé.

In Machado ho scorto via via rimarginata la lacerazione tra io e mondo, singolo e comunità, ontologia e simboli concreti. [...] Questo prelinguistico germinale-conativo non è un puro assoluto *a priori*, [...], ma un dono e un abbandono all'altro da sé per un approfondimento e ampliamento dello stesso io che in sé si trascende senza alienarsi; sola condizione per attingere le comuni «idee cordiali» e gli «universali del sentimento».⁵⁹⁴

Lo que Macri quiere sacar a la luz, a través del ejemplo de la “poesía cordial” de Machado, es un significado alternativo (ni “puro”, ni “impuro”, más bien, según la terminología macriana “non formale”) del acto de poetizar, una vocación que, sin perder de vista un segundo su profunda instancia ético-religiosa, el poeta sevillano encarna con un espíritu esencialmente humano y existencialista, en constante e incierto equilibrio entre inmanencia y transcendencia. Una “lucha interior” consciente que produce poesía universal, que es lo que más le interesa y le gusta a Macri de un poeta.

Son estas, en efecto, las premisas que el estudioso salentino, al cabo de su primera década de asidua traducción y frecuentación crítico-literaria de poemas y prosas del autor de *Soledades*, pone como bases teóricas para la composición de su más antiguo (y casi olvidado) florilegio machadiano. El resultado será un libro donde Macri propone cincuenta y dos poemas con versión métrica “a fronte”, una sugestiva introducción, “Poetica e poesia di Antonio Machado”, una muy detallada “Nota bibliografica” y un fragmento de la prosa apócrifa del poeta, el ya publicado “L’arte poetica di Juan de Mairena”.

Antes de adentrarnos en la introducción que nos interesa comentar, cabe advertir que al primer florilegio de 1947, seguirá, doce años después, otra obra con el mismo título (*Poesie di Antonio Machado*, Milano, Lerici, 1959); una publicación donde Macri, por la dimensión de los estudios, la densidad y multiplicidad de contenidos, supera decididamente esta primera versión, incompleta y provisional, de la antología: de las 213 páginas de la edición de 1947 (de las que solo veinte dedicadas a la introducción), se pasa a las 697 páginas en total (de las que 172 son de “Studi introduttivi” y otras 160

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 202.

de “Note al testo” y “Bibliografía”) de la segunda publicación. Sin olvidar, por supuesto, que a los cincuenta y dos poemas iniciales Macrì añade otro centenar de composiciones. Sobre todo, en la edición de 1959 los estudios preliminares son mucho más avanzados y maduros críticamente que en la primera, y las líneas de lectura de la obra machadiana aparecen ya sistematizadas en ese andamiaje interpretativo de reconocido y ejemplar rigor científico, filológico, filosófico, poético, métrico, que caracteriza toda la labor crítica de Macrì en relación con Machado (y no solo con él). Esta segunda etapa de la indagación de Macrì en la trayectoria poética y la evolución de la meditación machadiana es, pues, la que irá enriqueciéndose, a través de nuevas ediciones cada vez más ampliadas (en 1961 y 1969⁵⁹⁵), hasta la publicación de la célebre “Edición del Cincuentenario”, en cuatro tomos⁵⁹⁶, piedra miliar y punto de referencia obligado para machadistas e hispanistas de todo el mundo⁵⁹⁷. Como es sabido de sobra, la edición de 1989 contiene, amplía, pone al día, y donde es necesario corrige, todas las precedentes.

La larga “confrontación entre experiencias” (la del poeta y la del lector-crítico-traductor) que acabamos de recordar, además de ser la mejor ejemplificación práctica del lema crítico hermético “letteratura come vita” (tal como lo concibe Bo: “inmersión”, “diario”, “silencio”, “intimidad”), se distingue del monologismo apriorístico y torrencial del intelectual liguor en unos aspectos formales, pero fundamentales, que aquí sintetizamos con las palabras “organicidad”, por lo que concierne al texto crítico en sí, y “organización”, por lo que atañe a los materiales analizados. Este es, en otras palabras, el motivo por el cual a comienzos de este capítulo se aludía a la macrítica, y a todo el hispanismo del estudioso salentino, como expresión de una metodología (y no de una doctrina) en el ejercicio de la profesión crítica.

Como indica al final de la introducción, Macrì escribe el texto que encabeza la antología de 1947 entre julio de 1943 y marzo de 1944, en Parma, ciudad que es, con Maglie y

⁵⁹⁵ La edición de 1969 (3ª edizione completa, Milano, Lerici) llegará a sumar 1485 páginas.

⁵⁹⁶ Antonio Machado, *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini. Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989.

⁵⁹⁷ Cabe señalar que en su libro *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, Nives Trentini pone de relieve cómo: “La posta inerente Don Antonio (soprattutto i ringraziamenti per l’invio delle *Poesie*, delle *Prose* e delle *Poesias y Prosas completas*) e gli aggiornamenti sulla collocazione dei rari manoscritti dei *Complementarios* e del *Cuaderno de Literatura* funge da vero e proprio laboratorio che accompagna il reperimento degli scritti del poeta da parte di tutti i “machadisti”; un laboratorio in cui l’amichevole baratto dei ritrovamenti (Aurora de Albornoz, Joaquín Arce, Manuel García Blanco, Francisco Rico, Domingo Ynduráin, ecc.) nasce dalla volontà comune di aggiungere nuovi tasselli ad una sorta di mosaico che, forse, solo l’edizione di Espasa-Calpe riesce a completare” (*ob. cit.*, p. 12).

Florenxia, una de sus tres “moradas vitales”⁵⁹⁸. Aunque en comparación con sus estudios posteriores (a partir de los que introducen la edición de 1959) esta aproximación no represente más que una sucinta puesta de relieve de los contenidos y de la técnica de la obra machadiana, la tomamos aquí en consideración justo como “primer esbozo” interpretativo, es decir, como documento que nos permite indagar en la fase de “gestación” de los ya mencionados cincuenta años del proyecto crítico-literario de Macri alrededor y dentro de la obra del poeta sevillano. Y, por supuesto, por ser, a pesar de lo sintético del tratado, una aportación crítica ya muy relevante, que abre unas cuantas perspectivas de lectura inéditas en el todavía muy limitado campo del machadismo (y, en general, del hispanismo) italiano⁵⁹⁹.

La consonancia entre las líneas crítico-filológicas del estudioso italiano (que considera una “involución” tanto el geometrismo exasperado de la poesía “demasiado” pura como la arbitrariedad absolutista de las experiencias de vanguardia) y la profunda armonía expresiva de la lírica de Machado aparece fundada, ya a comienzos del estudio, sobre coordinadas teóricas, estilísticas y poéticas claramente delineadas:

In ardua coerenza con uno dei suoi tardi *Proverbios* (“Non è l’io fondamentale quel che cerca il poeta, ma il tu essenziale”) restò tra le sue capacità migliori quella storia di sé pulita, schietta, capillare, che contemporaneamente doveva attingere lo stesso “tu essenziale”, come dire il disegno riconoscibile della propria persona, quella costanza distintiva tra figura poetica e nebula lirica, che nessuna confidenza con l’infinito musicale dell’emozione pura riuscì a sommergere: parlo di quel pericolo di naufragio nella perfezione, sempre imminente sulla persona degli Jiménez e dei Guillén. Questa pulizia, questa discrezione asciutta e semplificatrice è un elemento essenziale della sua persona, che pure non resta meno complessa e anche compromessa con le zone più perse dei sentimenti.⁶⁰⁰

Y como ejemplo de poesía limpia y sincera, de discreción escueta y simplificadora,

⁵⁹⁸ Aludo a los escritos biográficos reunidos por Macri en el libro *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998.

⁵⁹⁹ Además de los artículos reseñados en los capítulos anteriores (Levi, 1928, Marcori, 1937, Bo, 1939), en los años siguientes, hasta 1950, la crítica italiana se ocupa de Antonio Machado en muy pocas ocasiones, entre las cuales, sin embargo, hay que recordar las primeras intervenciones hispanísticas de Vittorio Bodini (1946) y de Francesco Tentori Montalto (1950). Para los respectivos detalles, véase en el “Repertorio Bibliográfico” consultable en el Apéndice.

⁶⁰⁰ Oreste Macri, *ob. cit.*, pp. 11-12.

Macrì propone la atmósfera de los versos de «Retrato», poema que percibe como el fruto de un momento de confesión ocurrido “después” de la poesía, en un momento ya casi del todo humano, sereno y alumbrado desde lejos por la última luz poética. Una manera de escribir poesía, “depurada” de cualquier fatuidad o belleza gratuita, que encuentra su natural desarrollo mítico-sentimental a medida que el poeta se describe física y líricamente:

[...] proprio li, dove parla dell’abito poco seduttore (“mi torpe aliño indumentario”), dove si rassegna ad amare quanto vuole l’amore: adoratore della bellezza, taglia le vecchie rose del giardino di Ronsard, ma non ama i belletti dell’attuale cosmetica; disprezza le romanze dei vuoti tenori, il coro dei grilli che cantano alla luna; è attento a percepire una soltanto tra le voci degli echi, e al verso tecnicamente adorno preferisce il verso proprio e significante.⁶⁰¹

La lectura de «Retrato» le brinda la ocasión a Macrì de enunciar las líneas poéticas que el propio poeta traza en su poema y de aislar un primer elemento de la naturaleza, el mar, que en la poesía de Machado adquiere una connotación polisemántica, y que, según escribe el crítico salentino, es una primera puerta de acceso al “cuore” del poeta:

Figlio del mare è un mito singolare e assillante di Machado [...]. Anche una professione di fede ha come centro il mare, luogo di Dio, segretamente sommosso dalla stessa natura, come anima delle sue evidenze. Conosce che “tutto quello che cammina va, come Gesù, sul mare”, “per il camminante non c’è cammino, ma scie sul mare”. Simbolo mutabilissimo, docile alla comparazione d’una sapienza poetica che sa sempre ben altro da quel che esprime; così, vedete le due battaglie che deve combattere l’uomo, “in sogno con Dio; e sveglio col mare”; [...] La morte [...] e la vita.⁶⁰²

Se trata de un primer fragmento del alma machadiana, suspendida entre el vacío de la nada y la emoción de lo infinito, que Macrì escoge como imagen para abrir su introducción. Es una simbología puesta aquí en primer plano pero que, en las posteriores introducciones antológicas, el crítico irá ajustando en una dimensión de menor preeminencia, aun manteniendo el mar todo su valor de “símbolo real y vital” del

⁶⁰¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁶⁰² *Ibid.*, pp. 13-14.

“humanismo teológico” machadiano⁶⁰³. Macrì empieza así su estudio para sacar a la luz el componente místico de la poesía de Machado, un sentimiento que subyace en toda su poesía y que el crítico salentino califica como un

abisso di ogni distinzione affettiva e filosofica, abisso abolito di qualunque trascendenza, sia pure *all'ingiù*, ma familiarizzato, quotidiano, essere del nostro essere, stupore e lamento d'una coscienza vigile, che non ama né vivere né sognare, ma piuttosto “svegliarsi”. “Tras el vivir y el soñar,/ está lo que más importa:/ despertar”.⁶⁰⁴

Un misticismo que ya con *Soledades* Machado interpreta y expresa, alejándose de la abstracción del simbolismo modernista rubendariano y del intelectualismo juanramoniano, restableciendo el enlace con esa categoría literario-psicológica tan connaturada en la consciencia del hombre español, el “realismo”, capaz de convertir la percepción de lo espiritual en algo tanto más místico cuanto más real. Este primer elemento espontáneo de la poética machadiana, raíz de tantas posteriores especulaciones metafísicas, es, escribe Macrì, lo que acerca al poeta sevillano a los ideales del noventayochismo, del cual Machado comparte con Azorín la misma concreta herencia romántico-shopenhaueriana del mundo. Junto, por supuesto, al mito de Castilla, cuyo paisaje y cuya humanidad Machado consigue transformar en alimento sentimental, aun antes de que la vena épico-lírica del propio poeta lo materialice, en *Campos de Castilla*, bajo forma de absoluto lírico.

A continuación, Macrì concentra por un instante su mirada sobre la nota autobiográfica que encabeza las *Páginas escogidas* machadianas, en particular donde el poeta habla de “honda palpitación del espíritu”, de “íntimo monólogo”, de “ideas cordiales” y “universales del sentimiento”. Macrì propone así al lector algunos de los sintagmas conceptuales más significativos de Machado, como puntos de referencias prefijados que le consienten adentrarse en la lectura de otro texto en prosa, “L’arte poetica di Juan de Mairena”, donde el crítico italiano puede recoger otros “esclarecimientos” acerca de

⁶⁰³ Cfr., por ejemplo, en “Storia del mio Machado”, pp. 211-212.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 18. Tal como hace Macrì en este artículo, no entramos más en profundidad en el vasto tema del “sueño” en Machado, puesto que, además, el asunto ha sido ya objeto de innumerables ensayos, estudios, artículos, escritos por los mayores exponentes del hispanismo internacional. Por lo que concierne al desarrollo de este tema en la labor exegética de Macrì, remito al lector a la “Introducción” de la edición Espasa-Calpe de la obra machadiana, o, por lo menos, al artículo “Storia del mio Machado”, más utilizado en este capítulo.

cómo “Antonio”⁶⁰⁵ concibe su acto de creación. Cabe observar que Macrì subraya este pasaje también en clave meta-crítica -“questa integrazione della poesia colla coscienza radicale della rappresentazione artistica è un principio essenziale di ogni vera critica”⁶⁰⁶-, justificando, de esta manera, la inserción del apócrifo en su antología como exigencia para completar la investigación sobre la poesía de un autor (y máxime si se trata de Machado) con las reflexiones meta-poéticas explicitadas por el autor mismo. Del conocido texto, que Machado atribuye a su *alter ego* Mairena, Macrì quiere sacar a la luz ese otro elemento, el sentimiento del tiempo, hasta aquí nunca mencionado, del cual se nutre la lírica machadiana:

In questa stagione matura del *Canzoniere apocrifo* (1926; del 1925 le “Reflexiones sobre la lírica”) Antonio investiga la struttura temporale della poesia, cioè l’antinomia segreta tra “tempo vitale del poeta, con la sua singolare vibrazione” e la volontà di “liberarlo dal tempo, di eternarlo”. L’emozione del tempo vive nella linea poetica Jorge Manrique-Romancero-Bécquer, è tramortita nel barocco, dove la vita passa all’artificio, l’intuizione al pensiero concettuale, la temporalità psicologica al piano sovratemporale della logica. Contro la sillogistica culterano-concettista delle immagini e delle idee, Mairena si profonda nelle origini quattrocentesche della vera anima poetica spagnola restituita in alcune alte voci romantiche dopo l’era pietrificata del barocco. E noi non ci stupiamo se Mairena oppone alla poetica del “sentimento del tempo” di Manrique “l’acronismo” e la pura accademia di Calderón [...].⁶⁰⁷

No hay que ir mucho más adelante en este apartado de la introducción para encontrar el sentido viquiano que, según la lectura que Mairena propone, subyace en la poesía de Jorge Manrique:

[...] noi sentiamo che [Mairena] ama risalire alle origini della voce, al realismo

⁶⁰⁵ A lo largo del artículo, a menudo Macrì llama a Machado por su nombre de pila, igual que Carlo Bo en sus escritos sobre Jiménez.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, pp. 19-20. Me limito a señalar que en 1945 Macrì publica su primera traducción de un poema de Bécquer («Quando sul petto pieghi...», *Parmarossa*, 7/9/1945) y, en 1947, la antología G. A. Bécquer, *Rime*, versión, texto a frente e saggio a cura di O. Macrì, Denti, Milano, 1947. Volverá sobre la obra del poeta sevillano con el artículo, “Analisi metrica delle *Rime* di Bécquer” (*Quaderni Ibero Americani*, V, marzo 1971, pp. 172-210), texto que luego incluye en G. A. Bécquer, *Rime*, studi introduttivi, analisi metrica, testo, traduzione e commento, nuova edizione a cura di O. Macrì, Napoli, Liguori, 1995.

poetico dell'interrogazione, dell'esclamazione, insomma dell'emozione temporale nitida, cordiale, immediata, quanta si trova nelle *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre*, nelle quali la naturalezza semplice e asciutta dei versi si fonde sempre coi primordiali sentimenti dell'anima.⁶⁰⁸

Una lección poética que, según escribe Macrí,

arriva ad Antonio immacolata, nudata da tante incrostazioni concettiste e picaresche, classiche e romantiche, col suo vergine accento di verità; [e che] si precisa in una poetica che è un autentico conato di poesia e si radica in questi punti di energia inventiva e spirituale: intuizione contro un'algebra di concetti; naturalezza contro il culto dell'artificioso; sentimento del tempo contro l'eternità concettuale; semplificazione contro il culto del difficile; grazia contro la fredda e iperbolica veemenza barocca; penetrazione nell'uomo essenziale dietro il costume popolare, contro il culto superstizioso dell'aristocratico.⁶⁰⁹

En esta especie de “decálogo” sobre la poética de Machado, que mano a mano está emergiendo de su disertación, Macrí reúne los que representan otros tantos puntos de distanciaci3n entre la “palabra esencial en el tiempo” del sevillano y la escritura sometida a esos procesos “logicizzanti” que caracterizan tanto la creaci3n lírica barroca, como, entre sus contemporáneos, el “juanramonismo” y mucha de la poesía “geométrica e intellettiva” de corte vanguardista:

L'appunto all'arte concettuale e pura degli Jiménez e dei Guillén si integra nell'intenzione di Machado con un'implicita riserva sull'avventura dei Lorca, degli Alberti, dei Salinas, in nome d'un segreto equilibrio tra tecnica visibile e onda fuggente del fiume eracliteo, per cui riescono umanamente significanti solo i moti lirici immersi “en las mismas vivas aguas de la vida”, nella frase di Santa Teresa.⁶¹⁰

Equidistante, pues, de las abstracciones del intelectualismo y de las experimentaciones

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

de la “poesía joven”⁶¹¹, Machado escribe poesía exenta de “fulguraciones místicas e musicales”, sus versos son significantes “oltre qualunque analogia geometrica o surreale o folclorica”; desde este punto de vista, escribe Macrì, “Antonio ci appare un discreto e signorile conservatore del patrimonio sentimentale della patria poetica”, un “uomo vivo, attivo, casto nei sensi perfetti”⁶¹², cuya trayectoria se cumple en total fusión con la dignidad y los límites de su tierra:

Dal simbolismo naturale di *Soledades*, allo spirito guerriero ed epico-mistico di *Campos de Castilla*, che tesse il tema della decadenza nazionale incarnata nel corpo e nell’anima della terra eletta, fino al concetto filosofico-eracleo di *Nuevas Canciones* e all’ispirazione più popolare e al duro e scaltro realismo impressionista dell’apocrifo maireniano, è una storia di purissima fedeltà alla voce propria dell’anima, a un monologo ininterrotto che sente il valore obbiettivo del sogno e della voce evocata.⁶¹³

Macrì dedica un apartado más a explicar la procedencia del texto “L’arte poetica di Juan de Mairena”, facilitando al lector algunas informaciones literario-biográficas sobre los poetas y filósofos imaginarios Abel Martín y Juan de Mairena, pero aludiendo solo de paso, porque “il discorso sarebbe lungo”, al importante papel de los personajes apócrifos en el desarrollo de la vertiente dialógica (con el “tú” complementario) y existencialista del pensamiento machadiano. Se trata, en todo caso, de profundizaciones, necesarias e inevitables, que Macrì empezará a efectuar ya a partir de la edición Lerici, de 1959, de la antología.

Fijada así, todavía a grandes rasgos, la unicidad de la figura de Machado y la centralidad de su obra en el ámbito del florecimiento poético español de principios del siglo XX, Macrì concluye la introducción de su primera compilación sugiriendo ese indicio crítico que le llevará a considerar la poesía machadiana como encrucijada fundamental en el panorama de toda la poesía europea:

⁶¹¹ Sobre el tema de las relaciones entre Machado y los poetas del 27 léanse Francisco Javier Díez de Revenga, “Antonio Machado y los del 27 (encuentros y desencuentros)”, en AA. VV., *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, vol. II, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 365-374; y Miguel Ángel García, “La forma y la ideología en las vanguardias”, en *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 23-61.

⁶¹² *Ibid.*, p. 24.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 25.

La voce [di Machado] è un monito alle nuove generazioni che vogliono passare dalla forma negativa della schiacciante eredità romantico-ottocentesca alla positiva creazione di miti e di idee, adeguati alla reale e industriale anima dell'uomo.

Familiarizzare con un poeta come Machado vale penetrare nel cuore stesso di quell'emblema del silenzio e della solitudine che è la nostra poesia occidentale [...].⁶¹⁴

Un tema, el de la centralidad de Machado en el ámbito de la poesía occidental, que en esta introducción aparece solo de manera fugaz, pero que constituirá el punto de partida de su siguiente ensayo de 1958, “Alle origini della poesia novecentesca: *Soledades* de Antonio Machado”, artículo que, como ya hemos señalado más arriba, llegará a ser parte integrante de los magistrales estudios que encabezan la edición conmemorativa del cincuentenario machadiano, que Macri publica en 1989.

Como se desprende a lo largo de la lectura de “Poetica e poesia di Antonio Machado”, Macri empieza a tejer los primeros hilos de su tela exegética, dejando atrás, de una vez por todas, las disputas teóricas con Carlo Bo, que mucho espacio habían ocupado en sus artículos de principios de los 40. Esta primera articulación crítica de Macri dibuja una personalidad poética machadiana que poco tiene que ver con la figura indefinida, inapelablemente colocada entre “poesía menor y mayor”, construida por Bo unos años antes. Sin hacer ninguna referencia al punto de vista expresado por Bo en sus “Osservazioni su Antonio Machado”⁶¹⁵, Macri redacta una introducción que describe la obra del poeta sevillano como expresión novecentista de una línea romántico-simbolista que encuentra en Bécquer el mediador del simbolismo francés en el ámbito de la poesía española, para luego enraizarse en las entrañas de la lírica ibérica hasta la tradición del *Romancero* y el estilo y los contenidos “originarios y germinales” de un poeta como Jorge Manrique.

La introducción de Macri, además de comentar lo estrictamente poético, se basa en el estudio de la biografía del poeta, en la lectura de su prosa, en la identificación historiográfica y filológica de influencias poéticas (y filosóficas), en la puesta de relieve

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶¹⁵ Hemos comentado este ensayo de 1939 en el capítulo precedente. Aquí señalo de paso que en la introducción de su antología *Lirici spagnoli* de 1941 (sobre la que volveremos más adelante), Carlo Bo concluye su presentación de Machado hablando explícitamente de “punto morto” (*ob. cit.*, p. 13) por lo que concierne al límite poético alcanzado, y nunca sobrepasado, por el poeta.

de la figura de Machado en el marco de las relaciones generacionales, en la descripción del momento histórico y socio-cultural, en una indagación en la bibliografía sobre el poeta sevillano que cuenta con la lectura de ensayos y artículos firmados por los más acreditados intelectuales e hispanistas de la época (A. González Blanco, E. Díez Canedo, J. Ortega y Gasset, J. Cassou, R. Cansinos Assens, J. M. de Cossío, A. Valbuena Prat, *et al.*). Y se trata de una consultación-reconstrucción-divulgación, tan solo inicial, de lo que empieza a constituir el perímetro cultural donde Macrí se introduce para rastrear los orígenes, estudiar el desarrollo e intentar medir científicamente los alcances de la “poetica e poesia” del poeta sevillano.

“UN’ANTOLOGIA DELLE POESIE DI LORCA”

En los diez años que siguen la publicación de la más veces recordada primera selección de poemas lorquianos publicada por Bo en la revista *Letteratura* (1938), la del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», el éxito de la poesía del granadino entre los lectores italianos da lugar a la segunda y a la tercera edición de la antología de Carlo Bo (publicadas en 1943 y 1947), y a otra selección de poemas lorquianos, *Federico García Lorca. Antologia lirica*, a cargo de Giovanni Maria Bertini⁶¹⁶, publicada en 1948. No es menos intensa, por otra parte, sobre todo a partir de la inmediata posguerra, la atención que muchos otros estudiosos integrantes del naciente hispanismo italiano dedican a la obra de García Lorca, puesto que en los mismos años se registra la publicación de un número siempre creciente de artículos, reseñas, estudios y ensayos críticos sobre la poesía lorquiana⁶¹⁷, y sin considerar la progresiva traducción (y, en algunos casos, la puesta en escena) también de varias obras teatrales como *Nozze di sangue* (a cura di Elio Vittorini, 1942), *Donna Rosita nubile* (edición a cargo de Albertina Baldo, esposa de don Oreste, y con una introducción del propio Macrí, 1943), *Yerma* (en la versiones de Carlo Bo y de Ruggero Jacobbi, 1944), *Teatrino di don Cristóbal* (traducción de Vittorio Bodini, 1945) o *Mariana Pineda* (traducción de Albertina Baldo, introducción

⁶¹⁶ Federico García Lorca, *Antologia lirica*, a cura di G. M. Bertini, Asti, Arethusa, 1948.

⁶¹⁷ Véanse, a este propósito, los ya citados textos de Laura Dolfi, “Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca”, repertorio bibliográfico que abarca el período 1930-1955, y de Ubaldo Bardi, “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”.

de Macrí, 1946), por citar solo algunos títulos⁶¹⁸. La edición de la obra teatral completa se publica por primera vez, a cargo de Vittorio Bodini, en 1952⁶¹⁹.

Antes de llegar a la primera edición de *Canti gitani*, en el sector “poesía de García Lorca” del hispanismo macriano hay que contar con la versión italiana de un solo poema, la «Ode a Salvador Dalí», publicada en la revista *Corrente di vita giovanile* en junio de 1939; y con esas sintéticas, pero muy agudas, notas críticas dirigidas a Carlo Bo en el artículo “Poesia perfetta” (*Prospettive*, octubre de 1940), la reseña de la introducción a la antología lorquiana del crítico ligur que ya hemos comentado en otro apartado de este capítulo.

Se debe al recién mencionado florilegio que Giovanni Maria Bertini publica en 1948 el que Macrí se asome otra vez como hispanista-reseñador de obras ajenas a las páginas de la revista *Convivium*, con un artículo, “Un’antologia delle poesie di Lorca”⁶²⁰, precisamente dedicado al trabajo antológico llevado a cabo por el catedrático hispano-turinés⁶²¹:

Dopo le *Poesie*, scelte da Carlo Bo, delle quali è apparsa di recente la 3ª edizione guandiana aumentata, la nostra letteratura lorchiana si arricchisce ora di una *Antologia Lirica* a cura di Giovanni Maria Bertini [...]. Questa nuova raccolta segna una chiarificazione più ordinata e concreta del lavoro poetico del granatino direttamente sui testi saggiati e svolti storicamente nella stessa precisione ed essenzialità della scelta.⁶²²

Macrí no solo elogia la atenta y conspicua selección efectuada por Bertini, quien, según la opinión del salentino, elige poemas “vitales y necesarios” para la comprensión del poeta granadino⁶²³, sino que también aprecia la línea crítica que el antólogo sigue en su

⁶¹⁸ Para un estudio exhaustivo de las traducciones lorquianas realizadas por Macrí hasta los años 50, véase Laura Dolfi, “Il teatro di F. García Lorca tradotto da Oreste Macrí”, en *Federico García Lorca e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 487-662.

⁶¹⁹ Federico García Lorca, *Teatro*, Prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.

⁶²⁰ Oreste Macrí, “Un’antologia delle poesie di Lorca”, *Convivium*, 5, 1948, pp. 772-774.

⁶²¹ Bertini era barcelonés de nacimiento. Siendo adolescente se trasladó a Turín, ciudad donde posteriormente se hizo sacerdote, estudió Filosofía y Letras y llegó a ser catedrático de Lingua e Letteratura Spagnola.

⁶²² *Ibid.*, p. 772.

⁶²³ La antología de Bertini propone setenta y cuatro poemas, sin traducción, extraídos, según la subdivisión que el propio autor propone en el “Índice” de la antología, de *Libro de poemas* (8), *Primeras canciones* (3), *Canciones* (17), *Romancero gitano* (14), *Poema del cante jondo* (13),

breve introducción, una síntesis de los estudios de Ángel del Río y Edwin Honig⁶²⁴, según se desprende directamente de la lectura del texto de Bertini. Macri subraya, antes que nada, que Bertini concentra su búsqueda dentro de la “immagine” lorquiana insertándola en un marco historiográfico que le permite reconstruir el desarrollo de este “absoluto poético” en su proceso de

umanizzazione sempre più decisa e concreta dal juanramonismo iniziale all’epoca lirica gitana, dalla fase cubistico-surrealistica al lirismo profetico e tragico-satirico, quasi biblico, delle grandi odi nuevayorkesi, fino al ritorno alla prima ispirazione arabo-andalusa con le sensibilissime e dolci-violente *Casidas e Gacelas*.⁶²⁵

Sentadas estas bases artísticas y bio-bibliográficas, el estudio de la poética de García Lorca realizado por Bertini tiene sus sólidos fundamentos teóricos en la cita de amplios pasajes de la conferencia sobre la poesía de Góngora que el propio poeta había pronunciado en 1927. Macri concuerda plenamente con lo que Bertini opina cuando afirma que, una vez entrados en el campo de la “poética de la imagen”, la elaboración metafórica lorquiana, con respecto a la de Góngora, resulta

potenziata [...] di tutta l’esperienza del simbolismo moderno, per cui l’*immagine* è messa in evidenza, non nella sua veste esterna, nel suo senso allegorico, ma nel suo volume e nel suo valore autonomi: immagine creata, identificata col principio stesso dell’ispirazione. Quindi, Bertini, dopo aver individuato i contenuti di Federico negli elementi della vita quotidiana, nella natura e nel canto popolare antico e nuovo, torna ancora all’immagine, mettendone in luce la fusione plastico-coloristico, il denso e sensuoso rilievo, la pluralità e la compresenza delle analogie, infine, il realismo e il dinamismo insieme, con la prodigiosità di quella fantasia nella sapienza inesauribile di un metaforismo né astratto né arbitrario, ma segnato ovunque dall’elemento *umano*.⁶²⁶

Diván del Tamarit (9), *Poemas póstumos* (2), *Poeta en Nueva York* (5), *Introducción a la muerte* (3). En la selección, Macri lamenta solo la falta de dos poemas tan significativos como «La casada infiel» y «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». Completa el volumen un “Glossario” de cinco páginas, en el que Bertini facilita las equivalencias terminológicas de, aproximadamente, 450 palabras “non comprensibili” para el lector italiano.

⁶²⁴ Se trata, respectivamente, de “El poeta Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, I, 3, 1935, pp. 174-184, y de *García Lorca*, Norfolk, New Directions Book, 1944.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 772.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 772.

Así que el García Lorca que Bertini describe corresponde con el poeta que poco a poco desnuda de todo intelectualismo la metáfora gongorina y barroca, y que la recrea a partir de una realidad sensible “continuamente trascesa nel possibile e nello spirituale dell’azione poetica [...], i cinque sensi operanti nella corporeità della creazione artistica oltre il tempo e lo spazio”. Afirmaciones que, una vez más, encuentran la completa sintonía de Macrì, a diferencia de las esfumadas disquisiciones de Bo, a las que el salentino dedica, finalmente, pocas y reveladoras palabras:

Fin qui la critica di Bertini, che viene a illuminare il piano tecnico e la sorgente dell’ispirazione, ricostruendo la prima sintassi della poetica lorchiana, quanto, invece, altri critici, come Bo, avevano sottinteso, annebbiando alquanto la via e i risultati del giudizio conclusivo.⁶²⁷

Sin entrar en otros detalles de la introducción de Bertini, es decir, sin abordar otros temas exegéticos lorquianos -cuyo mayor desarrollo crítico el estudioso reserva para la publicación antológica que editará pocos meses después de la del catedrático turinés-, Macrì se adentra en el comentario de un aspecto solo aparentemente formal de la *Antología lírica* de Bertini, el “Glosario”, dedicando a este elemento para-textual la otra mitad del artículo. Concebido por Bertini, que adopta la misma estrategia “divulgadora” en otros trabajos como *S. Giovanni della Croce* (Venezia, Montuoro, 1944) y *Poesie spagnole del Seicento* (Torino, Chiantore, 1946), como un repertorio esencial de equivalencias léxicas, el “Glosario” representa, según Macrì, el verdadero punto débil de la antología del estimado colega hispanista:

[...] noi abbiamo qualche riserva sui criteri generali e particolari della compilazione; per conto nostro, poi, ci sembra più utile o un commento filologico, quanto si voglia essenziale, a ogni luogo del testo o, addirittura, una versione filologica a fronte, se si nutrono forti dubbi e prevenzioni sulla versione metrica. Il Glossario può restare anonimo, freddamente staccato, a mezz’aria tra il dizionario per tutti e l’annotazione puntuale, talora nato male in partenza, per quanto grande sia la scienza filologica del compilatore.⁶²⁸

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 773. Recuerdo de paso que la tercera edición de la antología de Bo (1947) contiene también la introducción escrita en 1945, comentada en el capítulo anterior.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 773.

A continuación Macrì, a través de una larga serie de ejemplos, saca a la luz errores de traducción, ambigüedades semánticas, ausencia de palabras-clave en la lista, distorsiones conceptuales, inexactitudes y descuidos, que cita puntualmente acompañando cada elemento con el correspondiente número de página. No se trata de un ejercicio de pedantería (es decir, de una atención puramente formal y sin fundamento) por parte de Macrì, sino, más bien, de una intencional y documentada puesta de relieve de la absoluta insuficiencia del recurso demasiado *lexicográfico*, y muy poco literario-filológico, que Bertini propone. Insuficiencia aún más decisiva si se considera que el sucinto “Glosario” del antólogo turinés tendría que sustituir, y de hecho sustituye, cualquier intento de traducción (en *Lirici spagnoli* ni métrica, ni filológica) de poemas tan densos de lecturas como son los del poeta granadino.

El crítico salentino, en cambio, concibe el eventual glosario añadido al texto como una integración tanto más necesaria cuanto la lectura de la poesía de un autor (y Macrì no se está refiriendo solo a García Lorca), además de suscitar sentimientos, emociones, memorias, sueños, pesadillas, todos ellos temas que son objeto de estudio ya en las introducciones, pone interrogantes de orden concretamente transcultural; a los que también, por supuesto, hay que dar respuesta para que el lector pueda penetrar conscientemente, a través de los significantes, en los significados más auténticos del poeta.

Dicho de otra manera, Macrì plantea el problema de que la recepción de un autor por parte del lector resulte la más correcta posible, en el cruce entre la acertada traducción y las pertinentes informaciones extra-poéticas. Donde con “extra-poético” Macrì comprende todos los detalles explicativos relativos a palabras, sintagmas, conceptos, contingencias biográficas e históricas, geográficas, socio-culturales (etcétera) que, siendo elementos cargados de instancias polisemánticas, merecen una investigación ulterior en clave de análisis puntual: una “explicación” que, por breve que sea, en todo caso excede el puro acto de traducción.

Sin revelarlo explícitamente, en la reseña sobre la antología de Bertini, Macrì está anticipando uno de los aspectos que más caracterizarán sus mayores obras hispanísticas, es decir, la fusión del componente creativo, “transautoral”⁶²⁹, de sus publicaciones -esas

⁶²⁹ Sobre el uso de este término, me remito a cómo lo entiende Alessandro Ghignoli en su artículo “Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il *transautore* nella comunicazione letteraria tradotta”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, I, 5, 29/01/2010, s.i.p., consultable en línea: http://www.studistorici.com/2011/01/29/ghignoli_numero_5/ (28/05/2014).

versiones métricas que, a finales de los 40, son ya una reconocida habilidad técnico-poética del literato de Maglie-, con el elemento “transcultural”, representado por la progresiva dotación de estudios, de comentarios, de epistolarios, de bibliografías, de puestas al día, de fotografías, de cartas autografiadas y otros materiales de posible interés exegético que constituyen, en su conjunto cada vez más “orgánico y organizado”, un sector importante de la misma idea macriana, poética-científica-divulgadora, de “antología”.

CANTI GITANI

Así como todavía no está muy matizado el perfil poético que emerge de la primera introducción dedicada a Antonio Machado, de la misma manera resulta también *in fieri* la estrategia hermenéutica que Macri desarrollará de manera progresivamente más articulada solo a partir de las ediciones de la obra del poeta sevillano posteriores a la del año 1947 (1959, 1961, 1969, 1989). Vale decir que, como ya hemos señalado, Macri solo mostrará todo su talento de investigador y de antólogo machadiano doce años después de su primera aproximación. Mientras tanto, una perfecta ejemplificación por “etapas” de la metodología crítica macriana, es decir, de la composición “estratificada”, conceptual y temporalmente, de sus estudios sobre un poeta, la facilita la lectura del *corpus* crítico formado por las introducciones que Macri escribe entre 1949 y 1958, a la hora de editar y re-editar seis veces su antología lorquiana, cuyo título (solo de la primera edición) es *Canti gitani e prime poesie*⁶³⁰.

Reunidas tal como se presentan en la sexta edición, las introducciones de los florilegios lorquianos forman un conjunto de estudios que profundiza progresivamente, desde diferentes perspectivas, en el asunto crítico “lo andaluz en la poesía de García Lorca”. Macri pasa primero por una general “Interpretazione del *Romancero gitano*” y por una delimitación de “L’andalusismo di Lorca dalle *Prime poesie* al *Diván de Tamarit*”,

⁶³⁰ Federico García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*, Introduzione, testi e versioni di Oreste Macri, Parma, Guanda, 1949. A partir de la segunda edición la antología cambia su título por el de *Canti gitani e andalusi*. Todas las informaciones sobre el texto de Macri y las citas que se utilizarán a continuación se extraen de Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, 6ª edizione riveduta e corretta, studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento testo a cura di Oreste Macri, Parma, Guanda, 1958. En esta edición el antólogo reúne las cinco introducciones precedentes. Las ediciones de 1993 (Guanda, Parma) y de 1995 (con el título *Poesie andaluse*, TEA, Milano) no aportan modificaciones significativas con respecto a la de 1958.

estudios que junto a “Dedica, giustificazione e nota bibliografica” constituyen la introducción de la Iª edición (1949); y luego por unas disertaciones dedicadas a temas específicos como: “Demone e Arte” (IIª ed., 1951); “Esempi di elaborazione della prima poesia andalusa” (IIIª ed., 1952); “Prova su campi semantici e aggiunta bibliografica” (IVª ed., 1954); “L’ultimo scritto di Lorca”, “Il testo Aguilar” y “La presente edizione, con nota bibliografica” (Vª ed., 1957); “Il testo e la traduzione dell’Henry” y “Questioni biografiche” (VIª ed., 1958). Por un total de más de cincuenta intensísimas páginas (pp. 7-62), elaboradas a lo largo de diez años, que se suman a las otras cincuenta (pp. 425-475) que Macri propone después de su selección de poemas, en forma de “Commento”. Este último, la versión macriana del “Glossario” bertiniano, está constituido por centenares de “voces” sobre las que el antólogo considera indispensable llamar la atención del lector y que, por supuesto, examina y explicita, amplia y puntualmente, en todos sus matices. Si se considera que el mismo proceso de acumulación, corrección, puesta al día, concierne también a la selección de los poemas lorquianos -que crece, y cambia de estructuración, al compás de los más recientes estudios y hallazgos sobre el poeta granadino que el hispanismo internacional le facilita a Macri⁶³¹- resultará en fin clara la planificación intrínseca, y siempre *in progress*, con la que el crítico italiano pone en marcha su operación literaria durante diez años. Planificación de la que emergen, principalmente, tres factores metodológicos: constante integración del material poético, constante profundización exegética, infatigable laboriosidad. Concebida declaradamente como complementaria de la de Carlo Bo, la antología de Oreste Macri propone al lector precisamente esas fases poéticas lorquianas donde más se concentran lo andaluz, el cante jondo y el flamenco, es decir, esos aspectos de la poesía del granadino que el propio Bo, como hemos visto en el capítulo precedente, no

⁶³¹ Hasta aquí hemos mencionado solo de paso la red de relaciones profesionales y personales que Macri mantiene con los máximos exponentes del mundo literario español, por ser este aspecto un enésimo campo de investigación que se debe indagar (como algunos estudiosos hacen y siguen haciendo) con la debida amplitud. Como parcial compensación de esta falta, cito un fragmento de la conferencia “Salamanca y Unamuno”, donde el propio Macri describe un panorama de sus más asiduos encuentros: “Traté con los poetas de las tres generaciones: Gerardo Diego, Panero y Rosales, del Instituto de Cultura Hispánica, Vivanco, Blas de Otero, García Nieto, etc. En Madrid volví a ver a Aleixandre, Dámaso Alonso, Hierro, José Luis Cano, Rafael Morales, Ridruejo, Bousoño. Frecuenté el Café Guijón cuando la policía quiso cerrarlo, pero tuvo que reabrirlo, porque no sabían dónde se reunían esos escritores para vigilarlos juntos. Fuera de España conocí a Rafael Alberti, a Jorge Guillén, fiorentino de adopción y casado con doña Irene, fiorentina, Valverde, Angel Crespo [...]” (en *El girador. Studi di Letterature Iberiche offerti a G. Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin, Roma, Bulzoni, 1993, p. 620).

había logrado penetrar, tratando de reconducir el “andalusismo impetuoso” de García Lorca en el álveo de una búsqueda de lo absoluto poético o de un muy indefinido anhelo espiritual (“la seconda voce”). Según Macri, en cambio, si el lector quiere percibir el espíritu lorquiano, tendrá que pasar necesariamente por algo más concreto y a la vez mágico e irracional, como son el mundo de los gitanos y la tierra de Andalucía.

“INTERPRETAZIONE DEL ROMANCERO GITANO”

Con la primera introducción, “Interpretazione del *Romancero gitano*”, Macri entra en el tema de “lo andaluz” citando la “Teoría de Andalucía” (1927) de Ortega y Gasset, de quien acepta solo en parte su visión de la cultura andaluza. Una cultura que, en esta sucinta teoría orteguiana, destaca como expresión de una privilegiada región del mundo “nella quale trionfa un ideale vegetativo della vita e si instaura una esistenza edenica, un paradiso minore, minuto, capillare, della delizia quotidiana”. Es decir, un paraíso meridional en el que triunfa una milenaria cultura, digamos, “pacífica” y “campesina”, frente a la cultura guerrera y eventualmente “agraria” que caracteriza, en cambio, el norte peninsular. Estas consideraciones del madrileño, que a Macri le evocan, en resumidas cuentas, nada más que las “impressioni turistiche” expuestas por De Amicis y Gautier⁶³² en sus diarios de viaje, no coinciden con la “sensazione” personal que el estudioso italiano tiene sobre el factor “alma” de la cultura andaluza.

Aunque, como él mismo admite, nunca ha visitado Andalucía, Macri tiene una impresión constituida por experiencias que ocasionalmente lo han puesto en contacto justo con esa Andalucía presente “nel corpo e nello spirito di tutta la Spagna”, y, en particular con esa “allegria” (en el sentido ungarettiano de la palabra) que a su vez Ortega, en 1927, censuraba proféticamente como un tópico folclórico en vía de desaparición:

[Un] ritorno a lo andaluz -si aconteciera- implicará una visión de Andalucía completamente distinta de la que tuvieron nuestros padres y abuelos. No hay probabilidad de que nos vuelva a conmover el cante hondo, ni el contrabandista, ni

⁶³² Macri alude a los libros *Spagna* (1872), de Edmondo De Amicis, y *Viaje a España* (1843), de Théophile Gautier. En este pasaje, el crítico italiano cita también el nombre de Federico Fernández Castillejo, autor, en 1944, del libro *Andalucía: los andaluces, lo flamenco y lo gitano* (Buenos Aires, C.L.Y.D.O.C.).

la presunta alegría del andaluz. Toda esta quincalla meridional nos enoja y fastidia.⁶³³

Macri, en cambio, que no dispone de ninguna teoría sobre el fenómeno Andalucía, confía más en los ecos que “della sua realtà si sono depositati [...] nella nostra anima”, en las sensaciones percibidas, con igual intensidad, incluso lejos de esa tierra y de su atmósfera, en sus viajes a Madrid y a Barcelona:

Noi [...] quell’“allegria” la scorgemmo inserita nell’attimo, nel gesto impreveduto, perfino nel vizio, nel guasto, nello sgambetto, nell’uso volgare e triviale, infine, “en los pisos bajos de la vida”. Ortega, in ultimo, se ne ritrae per altre e più alte sfere [...], [mentre l’Andalusia] lasciava per noi dietro di sé un solco indelebile, un disegno asciutto e nervoso di *cante* o di *baile*: schema quanto si voglia stilizzato, “forma” cristallizzata d’una sconfitta [...], ma pur sempre schema e “forma”; arte sciolta nel cuore della vita quotidiana, arte riscattata e contratta nel duro ed immoto emblema del *grito*, della *copla*.⁶³⁴

La publicación del *Romancero gitano* en 1928 desmiente, por lo menos en parte, la pesimista profecía orteguiana y es la confirmación (poética) de la que Macri va en busca para empezar su disertación sobre la dimensión telúrica del canto y del sentimiento andaluz, “miticamente trasceso e trasfigurato”, en la poesía de García Lorca.

Como hispanista y filólogo, a Macri le interesa, evidentemente, poner primero las bases para una lectura que tenga en cuenta el ámbito historiográfico, y más precisamente generacional (pero de esa Generación que para él siempre será la del 25), en el que se enmarca ese “fenomeno Andalusia” que atraviesa, de manera transversal, la geografía poética española de la época:

⁶³³ José Ortega Gasset, «Teoría de Andalucía», *El Sol*, 4/4/1927; luego en *Obras completas*, Tomo VI, Madrid, Revista de Occidente, 1952, p. 111. Sobre “Teoría de Andalucía” y, más en general, sobre los tópicos (y contratópicos) literarios relativos a la identidad andaluza, léanse el libro de Miguel Ángel García *Melancolía vertebrada: La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012, y, del mismo autor, el artículo “La copla andaluza y los poetas. Del fin de siglo a los años treinta”, *Revue Romane*, 2, 48, 2013, pp. 328-353, consultable en línea: <http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/rro.48.2.07ang> (19/8/2014).

⁶³⁴ Oreste Macri, *ob. cit.*, p. 16.

Un anno dopo la conferenza di Ortega usciva il *Romancero gitano* (1928), quasi risposta di una nuova generazione procedente per altro cammino (che non fosse un Nord facile e rettorico) richiamante tutta la cultura spagnola al meridione, maestri Rubén, Juan Ramón, Antonio e Manolo; la generazione che con Federico univa Alberti, Cernuda, Aleixandre, Altolaguirre, Prados, Villalón, e già nello stesso 1927 aveva intrapreso il suo famoso viaggio a Siviglia, ospitando la stessa barca poeti scesi dal Nord, come Guillén, Diego, (spiritualmente presente Salinas), Dámaso Alonso [...].⁶³⁵

Como lorquista, el crítico de Maglie persigue el objetivo de localizar el punto “d’incontro e scontro” entre la inspiración gitano-andaluza (de la que Macri destaca los influjos árabe, judío, paleo-cristiano y rural) de la poesía de García Lorca y la sensibilidad propia de un poeta perfectamente en sintonía con el contexto “razionale universale europeo”, es decir, con la línea romántico-simbolista que caracteriza, en los mismos años, no solo parte de la poesía española sino también un sector de la lírica hermética italiana. Punto de encuentro y/o de choque que sea, en todo caso se trata de un “andalucismo” del cual

Soltanto Federico, coniugando la fede di Manolo [Machado] col nuovo “Superreale” europeo [...] restituiva (1921-1928) le differenze di significati e di toni nel corpo della sinonimia “lo andaluz – lo gitano – lo flamenco”. Dove “lo andaluz” restava la generale matrice creativa, il soggetto eterno del popolo andaluso, unico inventore della sua gesta terrena; “lo gitano” restringeva il campo all’interpretazione mimica e sonora, riservandola a un gruppo razziale [...] destituito ai margini della società legale, destinato soltanto a strumentare e figurare in maniera inimitabile [...] il patrimonio culturale di musica e poesia dell’anonimo popolo andaluso; “lo flamenco”, infine, determinava la qualità specifica dell’esecuzione artistica, la sua purezza, il suo elemento tellurico, autentico, nativo, “castizo”.⁶³⁶

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶³⁶ *Ibid.*, pp. 17-18. En estos pasajes iniciales sobre las diferentes influencias poéticas que se cruzan en la poética lorquiana, Macri parece subvalorar el contacto del poeta granadino con las sugerencias procedentes también de las experiencias de las vanguardias, y no solo del “superrealismo”, por supuesto. De todas maneras, hablará de cubismo en la poesía de García Lorca más adelante en el artículo. Por lo que concierne a su “Teoría del andalucismo”, Macri parece ignorar por completo las dos conferencias pronunciadas por García Lorca en 1922 (“Cante jondo. Primitivo canto andaluz”) y 1930 (“Arquitectura del cante jondo”), donde el

De estas puntualizaciones terminológicas y categoriales cabe señalar primero la función “instrumental” (o de “tema literario”) que “lo gitano” asume, según lo entiende Macrì, en la poesía del granadino. Y luego evaluar cómo este elemento, por un instante aislado de los demás, se pone como puente entre la tradición popular representada por “lo andaluz” y el denso ímpetu lírico lorquiano, condensado en el concepto de “lo flamenco”. Sin considerar que, por otro lado, esta sistematización crítica contribuye a esclarecer por primera vez en Italia los contornos de ese ambiguo, y malentendido, concepto de “gitanismo” con el cual Carlo Bo resumía apresuradamente la superficie poética de García Lorca, para luego ir en busca de algo más puro y refinado que la “creatività spontanea” emergente de la “primera lectura” de sus poemas.

Como viquiano, Macrì aprecia, en cambio, justo la fenomenología elemental y primitiva de la forma de arte (el “andalusismo minore”) en la que se inspira el poeta de Fuente Vaqueros, y subraya la altura a la que logra elevarla en cuanto modelo, culto y bárbaro a la vez, de creación absoluta, de fusión de lo lírico, épico y trágico; una manifestación expresiva donde emergen, distintos y puros, estos tres elementos:

[...] della creazione nella realtà del tempo e dello spazio (Andalusia), dell'interpretazione rapsodica (Gitani), della voce autentica, specifica, assoluta, del canto (Flamenco). È qui la grandezza e il limite del *Romancero gitano*, il suo caparbio realismo nel pieno della trascendenza, la serrata plenitudine dei suoi oggetti che si cercano e si arrovellano nell'infinita possibilità degli scambi metaforici, la fissità cristallizzata delle sue mitiche figure [...].⁶³⁷

Como lector-crítico (y traductor-poeta), en fin, Macrì concreta en el elemento ancestral la razón profunda de la poesía del granadino, el motivo constante que subyace, más allá del ciclo gitano, también en otras etapas de la trayectoria poética lorquiana:

L'arte di Lorca è sempre condizionata dalla sua terra, cioè dalla “terra”. Questa è norma di tutto il suo umano itinerario, andaluso, gitano, e flamenco ovunque egli dimorasse; generosissimo, impavido, nel trasfigurare e miticizzare secondo tutte le

poeta granadino pone de relieve otra fundamental distinción, histórica y artística, entre lo jondo y lo flamenco.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 18.

rettoriche moderne dell'espressionismo, del surrealismo, dell'ermetismo, ma in definitiva, nel fondo, ancora e sempre andaluso, gitano e flamenco, così a Parigi come a New York, in Galizia come nelle Antille; ampliando i contenuti della sua umanissima arte, ma rafforzando la radice della sua natura di omeride, di aedo gitano [...], specchio del colore e dell'allegria degli uomini visitati.⁶³⁸

Lejos de todo folclore, en suma, el andalucismo de García Lorca es un viaje subterráneo a las entrañas de su tierra, un viaje órfico de lo exterior a lo interior, cuyas vicisitudes y descubrimientos el poeta restituye “nell'evidenza magica della parola, nell'incantesimo delle immagini e degli umori”⁶³⁹:

Esiste anche per Lorca, soprattutto per Lorca, un certo momento nel quale il visibile, il tangibile scompaiono [*sic*], e l'anima prende a errare, ancora al di sotto delle colonne baudelairiane, nella stessa foresta delle radici [...]. Il tempo reale s'è fermato, s'inaugura una nuova logica di relazioni, condizionata dal temperamento del poeta e dalla stessa natura obbiettiva della terra esplorata. Il vizio del trascendentale kantiano-hegeliano, cui è legata la poesia simbolista, è l'indifferenza di questo obbietto tellurico, così come il pericolo del surreale e dell'esistenziale può essere l'indifferenza del temperamento, del soggetto creatore. Ora, nel *Romancero gitano* Andalusia è esplorata e Andalusia è restituita; andata e ritorno, con cui l'incorporarsi, l'integrarsi alla terra, indovinati da Luis Rosales in un suo saggio prezioso, sono completamente raggiunti.⁶⁴⁰

De este viaje de ida y vuelta en “lo andaluz” que la poesía de García Lorca facilita a su “benigno” lector, Macrì quiere sacar a la luz el carácter esencialmente humano de la *peregrinatio in interiore* que el poeta cumple en los territorios de tres acciones claves de todo hombre, de cualquier lugar del mundo, de cualquier época: amar, vivir, morir. Las demás sugerencias del *Romancero gitano*, es decir, el encanto de la metáfora, el lenguaje plástico, lo “fantástico-surreal”, lo “característico”, no son otra cosa sino sorprendentes instrumentos técnicos de la gramática y de la psicología poética lorquiana, mientras que habrá que buscar sus verdaderos fines sentimentales y artísticos

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 18. Aquí tampoco Macrì tiene en cuenta el hecho de que al propio García Lorca la caracterización como “aedo gitano” empieza a parecerle incómoda justo a partir de la publicación del *Romancero gitano*.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 19. Macrì alude al estudio de Luis Rosales “La Andalucía del llanto (Al margen del *Romancero Gitano*)”, *Cruz y Raya*, Madrid, 14 de mayo 1934, pp. 39-70.

[...] nei puri ritmi e nelle esatte figure maturate, nelle cariche affettive e umane delle scene e dei personaggi, nelle complesse relazioni tra il tempo esterno della vita spontanea e il tempo eternale, diciamo, degli schemi sotterranei, delle categorie andaluse del sogno, della morte, del sangue, del nulla.⁶⁴¹

La instancia existencial de García Lorca (que el poeta identifica y simboliza con la instancia existencial del mundo gitano) es, según Macrí, una preocupación sobre todo deontológica, es decir, algo que se sitúa muy lejos de los arquetipos del lenguaje místico, estético y estetizante de la poesía pura. La posibilidad de alcanzar una armonía universal no existe en la realidad; lo que sí existe, en cambio, es la pasión que mueve al hombre hacia la idea de cómo se debería amar, vivir, morir, si tuviera la oportunidad de escoger, o decidir, su propio destino. De esta negación de la facultad de obrar frente “ai grandi focolai della luce, del sesso, del destino”, de esta imposición que impide llevar a cabo deseos, pasiones, sentimientos, nace, entonces, el “motivo secreto” (e ilimitado) de la poesía de García Lorca, la rebelión. Una rebelión que, como está destinada a ser infructífera, produce sobre todo sangre, llanto, grito, dolor que desgarrar el alma “sonámbula” del ser humano:

In quest'aria già predisposta vivono i personaggi dell'epica lorchiiana, eroi di quell'attiva passione, difficili modelli di un'umanità né preparata, come nell'epica classica, alla celebrazione della propria vitalità nelle figure della conquista e dell'avventura, né, come nell'epica cristiana, in cerca di labirinti, di Alcine ed Armide, onde scaricare il peso delle terrene voluttà ed esemplarizzarsi nei cieli delle ideali tipologie. La presenza gitana è immotivata, si svolge senza causalità e senza esito; è una protesta senza nome, una rivolta inutilizzabile in ogni senso, sia morale o sociale o religioso.⁶⁴²

Sin embargo, si al contacto con “lo andaluz” muere la ejemplaridad clásica del héroe poético, por otra parte nace otro tipo de figura donde todo se concentra y se finaliza a través de la pasión, sentimiento del cual el hombre gitano es intérprete de manera inimitable, violenta y desesperada:

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 21.

Nulla gli appartiene, sa tutto della sua morte futura, può volare anche senza le ali che ha inventato per il suo volo, può uccidere (se vuole) con la sua sola presenza, è dovunque e in nessun luogo [...], gente sinistra partecipa al suo funerale, la madre lo riporrà in carta argentata e la luna sarà la sua patria celeste.⁶⁴³

Escribiendo esto, Macrì está pensando en Antoñito el Camborio, en Ignacio Sánchez Mejías, en el niño gitano muerto del «Romance de la luna, luna», héroes-víctimas a quienes dedica algunas breves citas textuales.

Como ya ha venido afirmando en su estudio, una vez más Macrì considera necesario esclarecer que, para la comprensión de la poesía de García Lorca, “lo andaluz” es una puerta de entrada en algo más profundo e íntimo, y que hay que ir en busca de un “núcleo central” donde el tiempo rítmico del romance lorquiano inmoviliza, eternizándolo, el tiempo de la historia:

In tal guisa la romanza si configura come un *mistero* in senso medievale, struttura alologica e astorica in una dimensione effettiva, *visione, miracolo, incanto*. In «Romance de la luna, luna» si canta la morte del piccolo gitano, o meglio, gli incommensurabili effetti di quella morte; in «Preciosa y el aire» il dolce e tremendo sgomento del sesso [...]; in «Romance sonámbulo» [...] l’attesa per l’amante ucciso [...]; ne «La monja gitana» [...] la rinuncia rappresa, sospesa.⁶⁴⁴

Es allí, en ese momento de muerte o de pasión suspendida, donde se aloja la universalidad de la poesía de García Lorca:

Non si tratta di tematiche, come potrebbe apparire dalla rozzezza del linguaggio critico, ma di costanti, di permanenze del cuore; narrativamente tutto è già avvenuto e scontato, o avviene in quanto è avvenuto. Esempi più probanti sono il «Romance de la pena negra», «Muerto de amor» [...], e ancora il primo verso di «San Miguel» [...], il ciclo dell’Amargo, che è il grande protagonista del *Romancero*. In queste ultime romanze il soggetto poetico è la pena gitana oscura e imperscrutabile. Il gitano è la stessa Pena vivente, concretezza dell’astratta passione.⁶⁴⁵

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

Adentrarse, y no solo críticamente, en un poemario como el *Romancero gitano* exige, escribe Macrì, una investigación puntual de la “prodigiosa” libertad de la metáfora lorquiana. En realidad, el crítico italiano deja para otro momento la ejemplificación detallada de este aspecto, puesto que el lector puede encontrar minuciosas notas léxicas y exegéticas en el sector específico que integra la antología, justo después de los textos poéticos. Aquí el estudioso salentino se limita a dar una idea global y básica de lo que emerge a primera vista de la lectura del *Romancero gitano* y de *Poema del cante jondo*, y que, aunque pueda parecer lógico, es todo menos banal:

Il segreto di questa libertà tropica si deve riferire alla stretta alleanza, alla contemporanea e compresente partecipazione di tutte le persone e le cose del mondo gitano [...]. Ciascuna cosa o persona è modulazione tonale o affettiva di ciascuna altra. La pena è silenzio o solitudine o paese remoto o labirinto o alveo occulto o pianto o calce o oleandro... Ciascun sentimento vibra in modo sostanzialmente identico, giacché è stirato al massimo della sua curva (come la persona nel *baile*), sul fiume, sulla città, sull'angelo o sulla campagna.

Vale decir que el “instrumento” metafórico lorquiano se funda sobre el carácter transferible de sustancias y cualidades entre personas y cosas del mundo gitano, y que García Lorca maneja todo este material, escribe Macrì, con una “mobilità”, una “nervosità”, una “esattezza” incalculables. A continuación, Macrì cierra esta breve digresión sobre el tema de la metáfora lorquiana, facilitando al lector una larga serie de ejemplos donde muestra lo que entiende cuando habla de *transferibilidad*: “Piel de nocturna manzana; un ángel marchoso; yunques ahumados sus pechos; moreno de verde luna; [...]; ángeles de largas trenzas y corazón de aceite; la tarde loca de higueras; pez de sombra...”⁶⁴⁶.

Llama la atención de Macrì “un campo singolare d'innervazione espressiva”, es decir, el de los números, un tema donde se mezclan sugerencias pitagóricas y “arbitraria” superstición andaluza, y que merecería, escribe Macrì, un estudio aparte. Mientras tanto, vale seguramente la pena señalar esta primera lectura “numerológica” macriana, ejemplar, además, de la profunda exploración y de la cualidad de los conocimientos del crítico-traductor italiano con respecto a la poesía del granadino:

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

In genere, diciamo che il numero lorchiano è un segreto appello al tempo, alla concretezza, che tanto più dissonano e sgomentano in questo astorico e notturno presente. Il *siete*, per esempio, è impiegato all'acme della passione:

Siete gritos, siete sangres,
Siete adormideras dobles...
Siete ayes clavados...

Il *cuatro* per gli oggetti brillanti: *puñales, faroles, luces*. Il *tres* si riferisce alla presenza del destino (si veda tutta la romanza di San Gabriel) [...]. Il *cien* è impiegato con accento mitico di amore e di morte (si vedano i *cantes*: «Camino», «Muerte de la petenera», «De profundis»). Il *seis* per enumerare *gitanas, marineros, doncellas*. Il *cinco* è l'avvento del sangue, *los cinco tricornios, una fuente de sangre con cinco chorros, corazón malherido por cinco espadas*. Si guardino i numeri sinistri delle date, che ancor più brillantemente affermano l'accento di fatalità che scorre per tutto il *Romancero* e avrà uno stupendo esito metrico nell'ora della morte di Ignacio.⁶⁴⁷

Tampoco le puede pasar inadvertida a Macrì, en la conclusión del primer apartado de la introducción, la relación que hay entre el ya citado “núcleo central” de los poemas lorquianos y los tiempos verbales a través de los cuales el poeta moldea, con siempre renovada libertad, la trascendencia de sus versos. Como es el caso, por ejemplo, del imperfecto de indicativo, tiempo que puede asumir un matiz de “cielo del sogno e degli angeli” (como en «La casada infiel», «Reyerta», el final de «San Gabriel»), o un carácter de “pietà o evasione” («Muerto de amor»), o también bajar de improvviso de estas atmósferas esfumadas para delinear una verdad muy rigurosa y definitiva (“Y la sábana impecable,/ De duro acento romano,/ Daba equilibrio a la muerte...”)⁶⁴⁸.

“L’ANDALUSISMO DI LORCA DALLE PRIME POESIE AL DIVÁN DEL TAMARIT”

Como se desprende del título, “L’andalusismo di Lorca dalle *Prime poesie* al *Diván del Tamarit*”, la segunda parte de la introducción de Macrì versa sobre la ampliación del

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

concepto de “lo andaluz” en cuanto eje interior, “soterraneo”, también de otras categorías y fases poéticas lorquianas. La investigación de Macrì se desplaza, entonces, hacia el territorio meramente poético, puesto que ya no se trata de facilitar más ejemplos de particulares personalidades y atmósferas gitanas. “Lo andaluz”, tema de estas posteriores reflexiones macrianas, es aquí un elemento que va más allá de los “objetos” de los que García Lorca se sirve (“il bimbo, la donna, la morte, il sangue, il vento il nulla...”) persiguiendo su inspiración:

Tali oggetti Lorca non è mai riuscito –per quanto li abbia ipnotizzati nella *visione* o combinati nella *metafora*- [...] a risolvere in relazioni, per mezzo di alcun discorso, di alcuna dialettica; in questa sconfitta è la sua grandezza, il suo, diciamo, eroismo di uomo, il suo messaggio agli uomini, quale esempio poetico di sacrificio alla terra e ai suoi forti, ineluttabili elementi.⁶⁴⁹

“Lo andaluz”, en este caso, es más bien un destino, un comportamiento innato, una manera de ser, y, finalmente, un modo “distinto” de hacer poesía:

Non finiremmo mai di ripetere che egli si è sempre rifiutato di cantare al fondo dell’ampolla della vita mitici elementi puri (come ha fatto Alberti per la “libertà” o Picasso per la “fantasia”) [...]. Se c’è un *bimbo*, si tratta di assisterlo e piangerlo fino in fondo, in quanto *bimbo*, [...]. Se c’è la *donna*, cercarla fino in fondo come *donna*, con intrepidezza, [...] Se c’è la *morte*, mirarla; se c’è il *sangue*, mirarlo; [...]. Mirare ciascuna cosa nella potenza della sua materia e forma sintetiche, obbiettive, viste e toccate per intero.⁶⁵⁰

La poesía de García Lorca, escribe Macrì, es una poesía corporal, es decir, creada utilizando todos los sentidos de los que el poeta está dotado⁶⁵¹, tiene carácter plástico y exhibe una espontánea y total ausencia de algo que el estudioso salentino define como “dialettica astraente”. Un sintagma estilístico que, a continuación, siente la necesidad de comentar más explícitamente:

⁶⁴⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁵¹ Por otra parte el propio García Lorca, en su conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, había afirmado: “Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos [...]”, Madrid, *Residencia*, 4, octubre 1932, pp. 94-103 (96).

Per dialettica astraente intendiamo, non solo il metodo romantico culminato nel hegelismo della poesia simbolista, ma anche il metodo classicistico moderno [...] Da una stessa ribellione al classicismo culterano e concettista nacque la grande poesia di Antonio Machado, e, quando Lorca volle restituire nella sua famosa conferenza del '27 (anno decisivo delle giovani lettere spagnole) una lettura valida di Góngora, cercò e indovinò Góngora nella tradizione *campesina, popular, flamenca, castiza*.⁶⁵²

Un poema de García Lorca no es el abstracto producto de una geometría intelectual, sino la presa concreta de esa “cacería nocturna” que el propio poeta describe justo en la conferencia que Macrì acaba de señalar; un real y peligroso viaje interior que el estudioso italiano interpreta como perfectamente consonante con ese deseo de encontrar la “razón última” de la poesía, ambición que le deriva, como ya hemos señalado en varias ocasiones, de su formación filosófica:

Desidereremmo che il lettore tenesse presente le considerazioni del Vico e del Foscolo su poesia barbara, primitiva e poesia moderna, culta, riflessa, per mettere ancora più a fuoco il significato di Lorca quale poeta di antichissima tempra, restitutore delle forme integre della natura e della vita, delle ragioni originarie, elementari dell'allegria e del pianto, dell'amore e del terrore.⁶⁵³

Poeta “barbaro”, “primitivo”, “di antichissima tempra”, el andaluz García Lorca es dueño de un canto natural, casi elemental, “che lévita e sorregge forme e ragioni con le fisse figure del prisma della passione umana, senza né iperurani [...], né labirinti analitici [...]”, una primigenia sensibilidad poética que, añade Macrì, se entrecruza sin ninguna dificultad con sus conocimientos de los instrumentos y de las técnicas de la poesía antigua y moderna. Ápices de la fusión entre lo primitivo y lo culto en la poesía de García Lorca son, según el estudioso salentino, los poemas que el granadino dedica a

⁶⁵² *Ibid.*, p. 26.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 26. Macrì alude a la lectura foscoliana de Homero, Dante y Shakespeare, una lectura de influencia viquiana que veía a estos poetas como “i poeti primitivi, teologi e storici delle loro nazioni” (en *La chioma di Berenice. Discorso quarto. Della ragione poetica di Callimaco*, 1803). Ugo Foscolo es otro poeta a quien Macrì dedica intensos y prolongados estudios que culminarán con la publicación de *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatista e una appendice di aggiunte al Manzoni iberico* (Longo, Ravenna 1980), y de *Semantica e metrica dei Sepolcri del Foscolo. Con una teoria dell'endecasillabo* (Roma, Bulzoni, 1995).

“héroes” modernos, elevándolos así a la dignidad de los antiguos:

Il ciclo dell'Amargo o il compianto a Ignazio, l'ode a Dalí o quella a Whitman, alcuni pezzi newyorkesi, non possono essere nati se non nel segno di una costellazione, di un'ascendenza eroica, per la quale una persona umana dal nulla e per gradi mitici e storici faccia *realmente* qualcosa e sia detta, cantata da un poeta, che ne affermi l'esistenza, ne tramandi la grandezza [...]. Non sono pallide astrazioni, simboli, proiezioni, incarnazioni di idee superne, ma uomini in carne e ossa che hanno fatto e “meritato” [...]. È l'uomo che torna all'onore del canto come nelle età più felici della poesia. [...]. Ignazio è della famiglia di Diomede, di Gerone, di Ernia.⁶⁵⁴

Y si casi nunca es un triunfo lo que el poeta celebra, sino una derrota, esta idea de héroe vencido representa una superación tanto de la rígida tipología clásica del canto épico como de los imaginarios esquemas alegóricos modernistas, siendo García Lorca un poeta en busca de otra meta poética que, escribe Macrì, es la de

aderire internamente, ma sempre per numero e figura, per plastica e struttura, al dolore e alla pietà dei nostri tempi, alla nostra ispirazione orfico-cristiana, solennizzando nel muto e assente tempio della poesia gli annali del cuore e della passione umana.⁶⁵⁵

Macrì, en fin, justifica el título del apartado facilitando un breve recorrido que motiva y ejemplifica el innumerable y variado repertorio andaluz detectable a partir de la primera producción lorquiana; fase de la cual Macrì resalta el influjo del “andalusismo minore”, por ejemplo en poemas como «Cautiva», «Canción tonta», «Adán», «El niño loco», todas ellas composiciones donde

il *mistero*, la discesa agli inferi della letizia andalusa, si schiudono direttamente dal familiare e dal quotidiano, figurandosi plasticamente in proiezioni e dissociazioni dentro un spazio figurato di fattura preziosa, di novissima invenzione, di quel diletto incanto propri di Lorca.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

En la ascensión hacia el sueño, la fábula, el mito, o en el descenso hacia la muerte (sobre este tema cita «La selva de los relojes», «Canción inútil», «Omega», «Despedida»), García Lorca sublima ya la que para Macrì es la primera “superficie andalusa”, y abre siempre nuevos espacios donde objetos y personas reales alcanzan la dignidad poética, por el simple hecho de existir en un determinado momento, en una determinada situación, al alcance de los sentidos del poeta:

Hanno diritto alla vita del canto le persone in vacanza, i sugheri, le bave iridate, gl'invertiti, i galanti, i marinai, le etere, chiunque abbia per sorte un gesto residuo di grazia, un ricordo felice, un dono del corpo; lì la poesia di Lorca, come un raggio di luce, si posa ovunque e si coniuga e risulta.⁶⁵⁷

Cierto fragmentarismo (Macrì habla de “superficie scenica molteplice e frammentaria”) procedente del “andalusismo minore” de la primera época lorquiana vuelve a manifestarse en el último período de su trayectoria poética, es decir, cuando, cerradas ya la páginas del *Romancero* y de *Poeta en Nueva York*, García Lorca completa su experiencia “gitana e democratica” con la inmersión definitiva en la “tierra” árabe andaluza que es la verdadera y más profunda cuna de su manera poética. Con *Diván del Tamarit*, y en particular con algunas *Casidas* y *Gacelas* («Gacela de la muerte oscura», «Casida de las palomas oscuras»), García Lorca alcanza, concluye Macrì, “la sua intenzione finale, nel suo maggiore accento solenne ed eroico”.

Con un tercer apartado, “Dedica, giustificazione e nota bibliografica”, Macrì cierra su primer estudio dedicado al poeta granadino, facilitando al lector pormenores sobre los criterios editoriales de la antología, concebida, señala expresamente el crítico, como complemento del volumen *Federico García Lorca. Poesie*, (IIIª ed., 1947) de Carlo Bo, y basada en los ocho volúmenes de *Obras completas* (Buenos Aires, Losada) editados, entre 1938 y 1947, por Guillermo de Torre.

No falta, entre muchas justificaciones, noticias bibliográficas, interesantes reflexiones sobre las estrategias adoptadas en la fase de traducción, el espacio para la aclaración de un dato biográfico erróneo que había venido repitiéndose en Italia, desde los primeros artículos de Ettore De Zuani, Ezio Levi y Angiolo Marcori, hasta las antologías de Carlo Bo (incluso la edición de 1947) y de Giovanni Maria Bertini (1948):

⁶⁵⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

Di passaggio, avvertiamo che l'anno di nascita di Lorca a Fuente Vaqueros è il 1898 (5 giugno), non il 1899, come si usa segnare; la data ci è stata comunicata dal critico Fernández Almagro, che fu intimo amico del poeta.⁶⁵⁸

Frente a esta precisión, por otra parte necesaria, sorprende un poco el hecho de que a lo largo de esta indagación de Macrí en el interior de la obra lorquiana, se ofrezcan justamente muy exiguas referencias biográficas, susceptibles, tanto más en el caso de García Lorca, de evocar relaciones entre vida y obra, experiencias y poemas. Se trata de un aspecto que caracteriza todo el ciclo de introducciones y que solo en la VIª encuentra una explicación muy sencilla, asimismo reveladora del rigor científico que guía a Macrí en sus investigaciones: la falta de informaciones autorizadas sobre el hombre García Lorca. A los diez años de la primera edición, en 1958, Macrí dedica un breve apartado a las "Questioni biografiche", dos páginas de esclarecimientos que son también la últimas del ciclo de estudios que estamos tomando en consideración.

Por un lado Macrí señala la excelente contribución a este campo, a partir de 1956, de Marie Laffranque, a través del *Bulletin Hispanique*, fuente a la que el estudioso italiano acude para abastecerse de documentos raros y entrevistas inéditas; por otro lado no puede eximirse de avisar al lector que la vida del hombre García Lorca sigue siendo un asunto muy mistificado, y cita, como ejemplo, el discutible libro de Jean-Louis Schomberg, *Federico García Lorca. L'homme. L'œuvre* (Préface de Jean Cassou, Paris, Librairie Pion, 1956). Sin entrar directamente en la discusión sobre la relación entre la homosexualidad del poeta y su obra, un tema sobre el cual considera inoportuno alimentar polémicas, Macrí auspicia una mayor objetividad de tonos y un decidido cambio, en sentido objetivo y científico, en la manera de aproximarse a esta cuestión:

Non si può continuare oltre a fantasticare nel sottobosco dell'aneddotica, lasciando a gente casuale e impreparata l'iniziativa in un tema così delicato, implicante i rapporti tra vita e opera nella personalità di uno dei più grandi poeti d'ogni tempo. [...] Invochiamo, pertanto, tutta la *pietas* dei familiari, degli amici, dei lorchiani più provveduti, affinché la questione sia posta nella sua esatta luce, senza falsi moralismi. Altri *casi*, ben più difficili, sono stati risolti e restano ormai aggiudicati, né ci sarebbe bisogno di ricorrere a ordigni trascendentali come il platonismo per

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

un Michelangelo o uno Shakespeare. Si cominci dall'opera stessa ("le poète" nota la Laffranque, "ne s'en cache pas dans les œuvres qu'il a lui-même publiées").⁶⁵⁹

"DEMONE E ARTE"

En 1950/51, el éxito editorial de la antología *Canti andalusi* brinda a Macrì la ocasión de publicar una nueva "Introduzione alla IIª edizione", concebida como continuación de la primera, y así dar otro paso en el interior del mundo poético lorquiano. Además del profundo y ardiente interés crítico que le suscita el poeta granadino, Macrì vuelve al tema del andalucismo en García Lorca señalando con orgullo la buena acogida que su estudio anterior ha tenido en el ambiente del hispanismo internacional:

Specialmente nel corso ultimo della ormai sterminata bibliografia lorchiana nel mondo, si è andata affermando l'interpretazione, che oserei dire "italiana" perché da noi per la prima volta messa criticamente a punto, del carattere epico-tragico ed eminentemente "artistico" del *Romancero gitano* (compresi i preludi gitani delle *Canciones* e, naturalmente, il *Poema del cante jondo*, il *Llanto* e *Bodas de sangre*).⁶⁶⁰

Con renovado y justificado entusiasmo, entonces, Macrì invita a su lector a mirar junto a él más al fondo en las fuentes populares y tradicionales del canto lorquiano, y a seguirlo a lo largo de una investigación que, según escribe el propio crítico, "è appena agli inizi". Punto de partida, en este caso, es un importante presupuesto crítico:

[...] evidentemente, non intendiamo tornare controcorrente in senso romantico-popolare, ma vogliamo aderire sempre meglio al supremo canone estetico del rapporto tra poesia popolare e poesia d'arte, in quanto è rapporto tra meno-poesia e più-poesia, non tra non-poesia e poesia.⁶⁶¹

Una relación entre "meno-poesia e più-poesia" que el lector habrá de interpretar no tanto como un rígido y excluyente concepto de orden jerárquico, tal como es el binomio "non-poesia/poesia" -un rasgo "croceano" que hemos encontrado, aunque con la

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

debidas diferencias, también en la actuación crítica de Carlo Bo-, sino más bien en clave de “continuità”, de transmisión entre la esfera colectiva de la expresión artística tradicional andaluza y el arte personal de García Lorca. Un ejercicio lorquiano de la poesía que Macrì concibe como una mediación de las lecciones del Góngora “principe della luce” y del Lope “prezioso tesoro di *coplas e romances*”, y que constituye el verdadero sustrato anímico y creativo de los dieciocho años que pasan entre la publicación del *Libro de Poemas* y *Diván del Tamarit*.

Il discorso può anche estendersi e includere la valutazione della sostanza della fase “democratica” e “surrealista” del *Poeta en Nueva York* e delle *Odi* [...] e illuminare filologicamente la struttura di quel metaforismo, sorto più tardi dall’incontro tra l’elemento gitano-andaluso e il cubismo-surrealismo della Parigi di Apollinaire-Breton. [...] La poesia di Lorca, insomma, procede a ritmo alternato e dialettico tra contenuto sentimentale-popolare e stilizzazione artistica [...]; si va dal primo *Libro de poemas* alle *Canciones*, che incominciano a illimpidire il rubenismo e il juanramonismo; quindi dalle *Canciones* al *Poema del cante jondo*, che isola in oggetti e gesti cristallizzati i motivi e le persone della *copla* e del *baile*; nel *Romancero gitano*, dopo la pressione naturalistica esplose la prima grande sintesi di “azione” e “stile” in soluzione gestita e cantata di storie *umane*, fino alla mitologia dell’*Amargo*.⁶⁶²

Hay, además, un García Lorca europeo, el poeta que forma parte de esa constelación de grandes artistas “neo-simbolistas dell’arte contemporanea immersi alle radici di ciascun loro *flamenco*” –y Macrì cita a Rilke, Eliot, Ungaretti, Picasso, Stravinsky, Esenin⁶⁶³–, a quienes el instinto comparatista macriano sometería con gran placer a un análisis que, sin esfuerzo, podemos imaginar de altísima densidad crítica. Pero, escribe el estudioso salentino, abordar este tema añadiría otro aspecto “horizontal” a su investigación, mientras que lo que a él más le interesa en este estudio es profundizar su línea de penetración “vertical”, y tratar de acercarse lo más posible al tuétano mismo de la poesía lorquiana, donde, como preanuncia el título, “demone e arte” se encuentran:

Che lo stesso Lorca fosse cosciente della funzione “orfica”, cioè demonica e

⁶⁶² *Ibid.*, p. 34.

⁶⁶³ Aúna a todos estos nombres el “pathos sacro di una parola, di una nota, di una figura di pietà e di rigenerazione che ci occupa concretamente, testimoniandoci ancora la *pureza* e la *aventura* dell’uomo sulla terra” (*Ibid.*, p. 35).

spirituale, del suo canto, è testimonianza precisa la poetica umoralmente esposta nella celebre conferenza “Teoría y juego del Duende” [...], folletto o gnomo o demone o spirito della terra [...] di tipica ascendenza dionisiaca, medievale e romantica, negli esempi di Socrate, Cartesio, Goethe, Nietzsche [...] Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Goya, Verdaguier, Manrique, Rimbaud, Lautréamont, La Niña de los Peines, Silverio, le antiche ballerine di Cadice, il Greco, Velázquez, Quevedo, Cervantes...⁶⁶⁴

Del diluvio de nombres que extrae de la conferencia de García Lorca, Macrì elige el de Santa Teresa, en particular cuando el poeta lo asocia al superlativo “flamenquísima”, es decir, legítima poseedora de ese secreto último que ha robado a su duende, el del “Amor libertado del Tiempo”. El atributo recién citado, escribe Macrì, así como se presenta en su forma intensificada

[...] c'introduce a intendere i motivi metafisici ed estetici pei quali Lorca trovava realizzato il demone soprattutto nelle arti della musica, della danza e della poesia recitata (omerica) [...] La terra naturale di queste arti ritmate, gestite e parlate – compresa la “liturgia dei tori” – è il mondo arabo-andaluso-gitano [...] Posta, dunque, tale intuizione drammatica del demone dell'arte, è patente, per ciò stesso, il superamento dell'esteriorità folcloristica, dello spettacolo pittoresco, dell'inerte diletto turistico delle cose di Spagna.

Luego, respetando el criterio lorquiano de “ejemplificación” y no de “demostración” de la presencia del duende en el acto de la creación artística, Macrì facilita al lector una larga serie de “impresiones” que traduce, casi sin comentarlas, directamente del texto del poeta granadino. Macrì cita las imágenes de la Niña de los Peines, la de la vieja de ochenta años que gana el premio en el concurso de baile en Jerez de la Frontera, la del torero que se juega públicamente su vida en la plaza. Después de recordar también el tributo de Lorca al duende de los italianos Eleonora Duse y Niccolò Paganini, Macrì, finalmente, cita otro pasaje que le parece especialmente significativo, el de “la deliciosa muchacha” del Puerto de Santa María, a quien García Lorca vió cantar y bailar el

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 35. Sobre el tema de la relación entre la función del duende lorquiano y el pensamiento de Nietzsche, léase, en particular, el trabajo de Andrés Soria Olmedo “Me lastima el corazón: Federico García Lorca y Federico Nietzsche”, en AA. VV. *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Caja Murcia, 1999, pp. 205-223.

“horroroso cuplé italiano” *Ohi Mari Ohi Mari*, y transformar esa “pacotilla italiana” en una “dura serpiente de oro levantado”.

Se trata de momentos “metafísicos ed estéticos” que siempre, subraya Macrì, tienen algo que ver con las artes rítmicas (canto, baile, poesía recitada) y que le sugieren algunas similitudes (sobre todo por lo que concierne al canto) con la cultura tradicional del Salento, primera “dimora vitale” del estudioso italiano. Y tierra de origen también del amigo poeta Vittorio Bodini⁶⁶⁵, con quien comparte el “demone” de la poesía española y de quien cita un artículo recién publicado, titulado “Introduzione al flamenco”. En el cual Bodini se expresa así:

Che il flamenco rimanga una condizione dell’anima, lo dimostra il fatto che il flamenco resta flamenco senza chitarra, senza canto, senza ballo; basta un battere di palme, basta un gesto, un’espressione del viso... E la danza? Dov’è la danza? Niente, battono i tacchi... [...] Per avviarsi i *cantaores* si raccolgono in se stessi, con la fronte abbassata e incominciano a tentare con battute di mano, dapprima incerte, cercando di suscitare in sé non il ricordo della musica, ma il suo stato d’anima. Sembrano delle pitonesse. Fino all’ultimo momento non si può dire se la *cosa* che si invita con il battere delle palme si manifesterà o no... Se il fantasma risponde, dalle più remote sedi dell’anima si affacciano con una immediatezza bruciante le passioni dimenticate e presentite: amare, uccidere, disprezzare, adorare, morire, e gli oggetti, giunco, fanale, riva, luna, fiore, crocefisso, sudario.⁶⁶⁶

En este artículo, los términos “cosa”, “fantasma”, no son más que sinónimos de la palabra “duende” y la descripción bodiniana es, escribe Macrì, una perfecta interpretación de la condición del alma que consiente la manifestación del demonismo andaluz. Un demonismo, como se habrá notado, que Macrì, junto a Bodini, concibe como un destilado primordial, totalmente interior y que, por eso, existe antes y más allá

⁶⁶⁵ Mucho más que una breve cita “horizontal” merecería la figura del poeta-traductor, hispanista y catedrático (Universidades de Bari y Pescara) Vittorio Bodini, de cuyo nacimiento acaban de cumplirse cien años (1914-1970). Tanto más si se considera la influencia que tuvo en su obra el contacto con la poesía española, y en particular con la de García Lorca. Sin descartar la realización de un futuro estudio dedicado a “El hispanismo de Vittorio Bodini”, para mayores noticias bio-bibliográficas sobre este estudioso remito a la lectura del próximo capítulo de esta tesis, a la parte donde mi investigación se ocupa de su antología *Poeti surrealisti spagnoli*, publicada en 1963.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 38. El artículo de Vittorio Bodini, “Introduzione al flamenco”, fue publicado en la revista *Libera Voce*, Lecce, 26 aprile 1947.

de sus manifestaciones exteriores:

Musica, colore, bellezza musiva o grazia angelica possono venire dopo, e anzi debbono venire dopo a incorporare quello spettro rilevato dell'essere e dell'umano, affinché la radice dia il tronco e la rama e il frutto nell'apparizione dell'arte e della poesia.⁶⁶⁷

La clave de lectura demónica y neo-popular, que Macri aplica de manera tan sustancial a la poesía de García Lorca, no le impide abarcar en su investigación las influencias del cubismo y del “arbitrio inventivo della poesia pura”, sugerencias también muy presentes en varios momentos de la obra lorquiana. Citando un único ejemplo poético (la «Oda a Salvador Dalí»), Macri destaca lo que el propio García Lorca expresa en su conferencia sobre la poética de Góngora, cuando el poeta diserta sobre la línea Góngora-Mallarmé-Valéry de la poesía culta y pura. El texto de la conferencia es sumamente significativo, según Macri, cuando García Lorca llega a comentar el punto de la “inspiración”, donde el poeta, junto a Valéry, afirma que

El estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir un poema. [...] El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique.⁶⁶⁸

Motivo de la atención que Macri pone sobre el factor “distancia” entre el momento de la inspiración y el acto de su transformación en objeto artístico es la voluntad de determinar un canon del ejercicio poético lorquiano donde lo instintivo-demónico no entra en contradicción, sino que se integra, con sus exigencias expresivas y con sus experimentaciones técnicas, concernientes a la “cualidad y sonoridad de la palabra”. La referencia a la introducción de Carlo Bo que hemos analizado en el capítulo anterior no es, en este caso, explícita, pero resulta igualmente clara la alusión de Macri a esos “primer y segundo” García Lorca que siguen siendo, todavía en 1949, casi dos objetos distintos de estudio para el crítico ligur:

Si badi bene. Non ci troviamo di fronte a una seconda ed opposta estetica, ma di

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁶⁸ Federico García Lorca, *ob. cit.*, p. 99.

fronte a una, come s'è accennato, integrazione della poetica del demonico; questa si conforma all'interprete, al rapsodo, al gitano, in una parola; l'altra è propria dell'artista, ma è chiara l'inscindibile unità dell'intero processo che dall'"Amore liberato dal Tempo" porta al numero e al ritmo della veste della parola, dell'articolazione fonetica e semantica.⁶⁶⁹

En realidad, prosigue Macrì, en pocas ocasiones García Lorca alcanza el punto de equilibrio entre "lo andaluz" y sus aspiraciones técnico-estilísticas, pero es justo en esta dimensión de "perenne vittoria e perenne sconfitta", concluye el crítico, donde reside el "circolo vivente e sanguigno" del arte lorquiano. Un arte "realista", de un realismo que nada tiene que ver con las estéticas "verista" y "naturalista", y que Macrì percibe como una expresión más de ese

[...] iride inquieta e vibrante che percorre l'orizzonte di tutta l'arte spagnola, tra stilizzazione e torbida "confusione" esistenziale: Juan de Mena e Quevedo, Góngora e Lope, il Greco e Goya.⁶⁷⁰

Otro motivo de orgullo "editorial" para Macrì, a la hora de cerrar el prólogo de la segunda edición, son los ochocientos versos más de los que la antología se enriquece con respecto a la primera, presentando al lector la novedad de treinta y cinco poemas inéditos.

Lo hace notar en el indefectible apartado "Avvertenze e aggiunta bibliografica", donde Macrì, además de justificar el cambio del título de la antología, de *Canti gitani e prime poesie* a *Canti gitani e andalusi*, por la mayor exactitud temática del segundo, esclarece motivos y criterios de la ulterior herramienta exegética que pone a disposición de su lector:

⁶⁶⁹ Oreste Macrì, *ob. cit.*, p. 40.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 40. Detrás de esta idea macriana de realismo de la literatura española, no por casualidad se asoman los bien conocidos planteamientos de Ramón Menéndez Pidal, quien, por ejemplo, justo el año anterior escribía: "El realismo español a que debemos referirnos (que aún espera un amplio estudio definidor) no consiste en ninguna sobreestima del pormenor insignificativo, sino en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente. Quiere lograr la transubstanciación poética de la realidad tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible, sin practicar en ellas una abundante poda destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones en substitución de lo eliminado" (R. Menéndez Pidal, *Caracteres primordiales de la Literatura española*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, I, Barcelona, 1949, p. XXXVII).

Le primitive “Note” sono state rielaborate e considerevolmente ampliate fino ad assumere la dizione più propria di “Note di commento”: esse si giustificano dal loro stesso contesto, estendendosi dalla semplice dilucidazione della lettera alla interpretazione estetica e storico-critica di passi particolari e di interi libri, anche estranei alla scelta. Voglion costituire in tal modo il primo tentativo di commento lorchiano, la cui necessità è sentita dai lettori di Lorca non meno di quanto sia auspicata una nuova edizione riveduta criticamente sui manoscritti e provvista di tutte le varianti; a tale edizione sollecitiamo di gran cuore gli amici e i fratelli del poeta.

A esta exhortación sigue una actualización del aparato bibliográfico facilitado en la edición anterior, ahora puesto al día hasta 1950, año en el cual (en el mes de diciembre) Macrí fecha y cierra su segunda etapa de estudio sobre la poesía de García Lorca.

“ESEMPI DI ELABORAZIONE DELLA PRIMA POESIA ANDALUSA”

Breve e intenso es el estudio que Macrí incluye en la tercera edición de su antología lorquiana. Se publica en 1952, poco después de la otra antología “colectiva” *Poesía española del Novecento*, obra ya de completa madurez crítica que analizaremos más detalladamente en el próximo capítulo. Macrí añade al índice de la edición anterior 22 poemas, todos relacionados con el precoz “andalucismo” del poeta granadino, tal y como lo ha analizado el crítico italiano en sus dos primeros estudios, y presente en otros textos lorquianos todavía inéditos en Italia y procedentes de *Libro de poemas* (1921), *Primeras canciones* (1922) y *Canciones* (1921-1924):

Sono fucelli del “Bosque” lorchiano («Hombre y Bosque» in “El espejo engañoso”), futili e tenere cose poetiche lasciate in disparte nella prima avida scelta, e ora affidate ai cuori ingenui dei lettori e, insieme, ai consumati amatori della lirica lorchiana. Primo stadio di formazione per uno studio di “poesia nascente” dall’impressionismo modernista e dal simbolismo becqueriano e juanramonesco, giacché Juan Ramón si diffonde nelle latebre più sottili della parola e dell’immagine.⁶⁷¹

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

De estos maestros, a cuyos nombres Macri agrega el de Emilio Carrere en razón del “maledettismo baudelairiano e verlainiano” de sus nocturnos, romances y baladas, García Lorca aprende la lección que le permite trascender el “sensuoso diletto” y la “favola esteriore del *lied*”:

Si osservi, per es., la “joven muerta” di «Venus», solcata dall’amore al di dentro, con quel “tránsito infinito” osservato da un mondo che è giglio di cotone e di ombra; si osservi il brutto artistico del «Nu» francese immerso nell’amaro dell’oleandro andaluso; si confronti con la “Margarita” del carreriano *El caballero de la Muerte* [...], oppure con l’ansimante e fragoroso pseudobaudelairismo dell’«Elogio de las ramerás».⁶⁷²

Macri escribe que ya a partir de estos primeros documentos es posible entrever ese juego interior de normas y de constantes que en la poesía de García Lorca se funde con el otro juego poético, libre y espontáneo, de sus figuras y conceptos “accertati e cristallizzati nella sola modulazione reiterata del canto”. Para avalar esta tesis, la argumentación macriana se apoya en la lectura del poema «Si mis manos pudieran deshojar», donde el crítico muestra cómo la modulación lorquiana, ya situada entre la inspiración culta y popular, vuelve a renovar la fuerza de la tradición, gracias a intervenciones mínimas como la inserción de “ecos” de cantos, leves desplazamientos de nombres, percepciones inesperadas de los sentidos. Una estilización todavía elemental en cuyos procedimientos analógicos-musicales

[...] concorrono la tecnica della pittura impressionista e del folclore ridestato dalla filologia di Machado padre e Barbieri e Falla, con il ricordo letterario dei *Romances* e le *Letrillas* di Lope e di Góngora: «Al oído de una muchacha» [...], «Nu» [...]; la squisita «Canción china de Europa» che con la «Cancioncilla sevillana» è esempio di arte di orafo, del diletto dei lavori goticomoreschi [...]. Altrove («Balada de la placeta», «La balada del agua del mar») la forma del dialogo e il ritornello popolare antico [...] concorrono più esplicitamente alla fattura magico-pittorico-musicale del poema.⁶⁷³

⁶⁷² *Ibid.*, pp. 42-43.

⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 43-44.

Puras notas y pinceladas que esbozan ya esa vertiente poética que tomará apariencias y formas casi preestablecidas en la evolución futura de la poesía lorquiana, cuyo anuncio más directo Macrí concreta en

“La suite de los espejos”, che chiaramente prelude al transito dalla guisa “andalusa” al ciclo “gitano”: è già, anzi, un pezzo del *Poema del cante jondo*. Tale transito è lo stesso mistero espressivo dell’arte lorquiana: non tanto un mutamento di temi, ma un addensarsi e un ripiegarsi della voce [...], un concentrarsi dal diffuso melodismo al discorso umano e storico nella sua prima sintassi elementare [...]. L’espressione è precocemente fulminata, ma ancora acerba, ma già è un fatto poetico la liberazione dei motivi fissi, delle figure costanti con cui si costruirà l’“arquitectura del humo”, l’Odissea gitana, l’arena del sangue versato.⁶⁷⁴

“PROVA SUI CAMPI SEMANTICI E AGGIUNTA BIBLIOGRAFICA”

Si con su tercer estudio Macrí introduce a su lector en la poética más juvenil de García Lorca, otra prueba de la amplitud de los recursos críticos de los que Macrí dispone es el estudio esencialmente de corte semántico que el crítico salentino escribe a la hora de publicar la cuarta edición de la antología, en 1954.

A la espera de que alguien realice el mapa completo de la lengua poética de García Lorca, Macrí se ocupa de esbozar los contornos del campo semántico de la acción “comer” “con alcune sue gradazioni, riflessi e affinità secondo l’azione stessa, il soggetto, l’organo, la sensazione”. El estudioso italiano facilita al lector una síntesis gráfica con la cual formaliza, a grandes rasgos, una hipótesis de trabajo que toma en consideración toda la producción lorquiana, y donde la palabra-concepto “comer” está en el centro de una red de relaciones poéticas que Macrí ejemplificará, punto por punto, a lo largo de su texto. A continuación tratamos de esquematizar este recorrido macríano constelado de decenas de citas de versos y de títulos de poemas, puesto que lo que aquí nos interesa, además de los particulares ejes semánticos que Macrí establece en la poesía del granadino, son también algunas consideraciones de corte casi estadístico que el crítico salentino expone a partir de su previa investigación léxica.

En un primer nivel de lectura, necesario y suficiente como para comprender la dinamicidad y la intercambiabilidad de factores propia del sistema descodificador

⁶⁷⁴ *Ibid.*, pp. 44-45.

macriano, “comer” se encadena semánticamente con otras acciones como “morder”, “consumir”, “herir”, “beber”, “mamar”, “merendar”, “matar” (*et al.*); todos estos verbos, a través de los órganos del “comer” (“boca”, “dientes”, “lengua”, “saliva”) se enlazan con sustantivos como “beso”, “sexo”, “plata”, “alma”, “aire”, “zapatos”, “horizontes”, “luna”, “Venus-Luna”, “ojos”, “insectos”, “trigos”, “primavera”, “rana”, “pirámides del alba”, “huesos”, “calavera”, “muerte”; y con numerosos alimentos, sobre todo fruta. Aparte del “pan”, en efecto, la lista comprende “limón”, “naranjas”, “cereza”, “granadas” y, con mayor frecuencia, “manzana”:

La frequenza degli esempi cresce dal *Libro de poemas* alle *Canciones*, dalle quali decresce sensibilmente nel *Romancero gitano*, che ha solo ordini metaforici, per aumentare notevolmente nel *Poeta en Nueva York*; scarsissimi esempi ha il *Diván del Tamarit*. In complesso il senso del “hambre” è preminente nell’epoca “andalusa” con nativa sensuosità e intensità d’invenzione, e ampiezza di raggio semantico.⁶⁷⁵

Macri, pues, deduce de la sinuosidad de la curva de frecuencia de estas cadenas semánticas la confirmación de que la gramática poética lorquiana está constituida esencialmente por “cose-sostantivi” sobre los que el poeta fundará la sintaxis, transformándolos en “miti”, de sus obras de la madurez. Que es lo que pasa, por ejemplo, en el *Romancero gitano*, libro descifrado solo para el lector que ya posee conocimientos específicos sobre los orígenes “genéticamente modificados” de la lengua poética de García Lorca:

Si tratta di una struttura linguistica vibrante, simpatetica, magica. È impossibile una lettura di Lorca se si è privi di queste immagini frante e ricomposte di compresenze e affinità; non manca una parte di arbitrio, mistificazione e maniera, come in tutta la poesia del Novecento, ma radicalmente esiste una certezza grammaticale di categorie fisse, di nuclei reali, di centri stabili di tensione e adduzione.⁶⁷⁶

A continuación, Macri facilita al lector una abundante serie de ejemplos de encadenamientos semánticos (“bambino-animale-Luna-Venere-frutto; “mela-sesso-

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

bacio-anima-aria-muerte-argento-orizzonte”; “luna-teschio-cavallo-frutto-erba”, *et al.*). Líneas, constancias, sutiles caminos poéticos, que el estudioso ha localizado transversalmente en las obras recién citadas, y que observa y describe en sus trayectorias metamórficas (una entre otras: la transición de “comer” a “matar”) desde el “primitivo” *Libro de poemas*, pasando por la “explosión” de *Poeta en Nueva York*, hasta la vuelta a la “obsesión” de la “terrible presencia” de *Diván del Tamarit*.

Provoca especial curiosidad a Macrì la amplitud del “raggio semantico” de la ya citada palabra “manzana”, en particular su uso en el soneto «En la muerte de José Ciria y Escalante», cuando el poeta se imagina en el acto de lanzar al río la “manzana” del amigo convertido en luna (“Vuelve hecho luna: con mi propia mano/ lanzaré tu manzana sobre el río/ turbio de rojos peces de verano.”). Se trata, según Macrì del

[...] grado massimo d'intensità semantica raggiunto dal termine “manzana” [e] coincide con il vertice stesso dell'arte lorchiiana, nel genere, cioè, del “compianto”, dell'“onore” all'amico defunto. Quanto cammino dalla “natura morta” della “manzana epicúrea” del rubendarista «Cleopompo»! La “manzana” di Ciria equivale a “la flor de su calavera” nel «Llanto por Ignacio», dove il demone tragico rigenera nell'ambito del “mito umano” le voci degli organi e delle sensazioni.⁶⁷⁷

La conclusión de este estudio de Macrì vuelve, una vez más, pero siempre con mayor sustancia crítica, sobre el paso del “andalusismo” (“gioco infinito e labirintico [di] equivalenze e permutazioni di natura ed artificio”) de la primera época lorquiana al “gitanismo”, fase posterior y más madura en la que el crítico analiza los mismos elementos poéticos (“le cose e le sensazioni andaluse”), pero enmarcados en nuevas dimensiones, es decir, escindidos de su

[...] matrice innocente ed oscura di freschezza e maleficio, per attingere nella nuova dimensione umana ed eroica figure certe di significati ancorati a soggetti (“persone”) di vera “storia poetica”.⁶⁷⁸

Macrì cierra su disertación señalando, por último, que “una investigazione simile alla

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

nostra” la han realizado recientemente los estudiosos Ramón Xirau y José Francisco Cirre, respectivamente en los artículos “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca” y “El caballo y el toro en la poesía de García Lorca”⁶⁷⁹.

Con este estudio, creemos, Macri, más allá de corroborar categorías y conclusiones ya argumentadas en los estudios anteriores, revela plenamente que lo que guía su lectura, su interpretación de crítico, su sensibilidad de traductor, es la primaria exigencia de la reconstrucción de las fuentes, de la identificación de concordancias y constancias profundas del mundo poético lorquiano. En este sentido, el recorrido exegético que Macri cumple a lo largo de las cuatro “introducciones” hasta aquí analizadas nos da la medida de cómo su investigación abarca desde la general dimensión comparatista hasta la atención filológica al mínimo detalle sintagmático, pasando por personajes, lugares, situaciones, elementos ideológicos y fantásticos, con el único objetivo de acercarse lo más posible al significado humano y existencial de la poesía del granadino. Una praxis crítica que, como ya hemos señalado, encontrará ejemplos más amplia y perfectamente desarrollados en las posteriores publicaciones macrianas sobre Antonio Machado y Jorge Guillén⁶⁸⁰.

Como es su costumbre, también en esta cuarta introducción Macri propone un balance bio-bibliográfico puesto al día, donde informa al lector sobre el estado de los estudios lorquianos. La “aggiunta bibliografica” de Macri es, en este caso, particularmente conspicua, e incorpora incluso la realizada para la reciente publicación de la antología *Poeti spagnoli del Novecento*, donde el propio estudioso acaba de reunir todos los datos (no solo lorquianos) a su disposición, recogidos en quince años de hispanismo militante.

⁶⁷⁹ El primero publicado en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 3-4, 1953, pp. 364-371, y el segundo en la revista *Cuadernos Americanos*, XI, 6, 1952, pp. 231-245.

⁶⁸⁰ Del primero ya se han facilitado todas las referencias bibliográficas. Por lo que concierne a la investigación y la labor traductora de Macri sobre la poesía de Jorge Guillén, remito al lector interesado a las referencias contenidas en el “Repertorio bibliográfico”, consultable en el Apéndice. Aquí me limito a recordar que se remonta al año 1943 (*La Fiamma. Foglio d’ordini della Federazione dei Fasci di combattimento di Parma*, 19 julio 1943, p. 3) la primera traducción del poema guilleniano «Primavera delgada/Primavera fragile», y que la magistral y monumental edición macriana de la obra del poeta valisoletano *Opera completa (Aire nuestro)* es de 1972 (Firenze, Sansoni). El imponente ensayo introductorio que Macri escribe para la edición taliana se publica también en España, con el título *La obra poética de Jorge Guillén* (Barcelona, Ariel, 1976). Sobre la larga amistad entre el poeta español y el crítico italiano véase *Jorge Guillén – Oreste Macri, Cartas inéditas (1953-83)*, edición al cuidado de Laura Dolfi, con un estudio preliminar sobre Guillén e Italia, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Junto a otros artículos, Macrì menciona el ensayo *Andalucía en los toros, el cante y la danza*, de Anselmo González Climent (Madrid, Sánchez Leal, 1953) y algunas publicaciones periodísticas que empiezan, quizás, a esclarecer las circunstancias en las que había ocurrido, dieciocho años antes, la muerte del poeta. Macrì señala también la difusión a nivel internacional de la obra de García Lorca, a través de selecciones antológicas publicadas en Alemania, Inglaterra, Francia y Rusia, entre 1948 y 1953. De este último año es la monografía de J. L. Flechniakoska, *L'universe poétique de Federico García Lorca* (Bordeaux-Paris, Editions Bière), obra que merece especial atención a de Macrì, por ser un libro “costruito nell'intenzione espressa di reperire e descrivere la struttura classica organica di un mondo poetico cosciente dei propri temi fondamentali e mezzi stilistici”, es decir, según los criterios generales que el crítico italiano sigue en sus estudios. Otros elogios macrianos, en fin, están dirigidos a Cecil Maurice Bowra, quien “analizza e valuta finemente la pura novità del *Romancero gitano*” en su “pregevolissimo” estudio *The creative experiment* (London, Macmillan, 1949); a Louis Parrot, editor de un volumen lorquiano en la “Collection Poètes d'aujourd'hui” (Paris, Pierre Seghers, 1954); o a Ricardo Gullón, autor de un “intelligente articolo”, “García Lorca y la poesía”, publicado en la revista *Ínsula*, número 30, abril de 1954⁶⁸¹.

Quizás no sea inútil subrayar que la puntual atención de Macrì a los aspectos bio-bibliográficos confirma no solo el rigor y el dinamismo que caracterizan su incesante investigación documental sino también su constante búsqueda de un interlocutor, es decir, su necesidad de confrontación continua con críticos y escritores coetáneos. Se trata de un elemento “relacional” que, si todavía no lo hemos puesto de relieve, merece ser considerado un componente básico del general comportamiento investigador macriano. Baste recordar, en este sentido, que entre la gran cantidad de artículos y reseñas que Macrì publicará en revistas y periódicos sobre asuntos hispánicos, no son pocos los dedicados a dialogar con otros estudiosos. Entre los interlocutores españoles,

⁶⁸¹ Cito solo de paso que Macrì, antes de cerrar su introducción, dedica un amplio paréntesis final a Rafael Alberti, en razón de su amistad con el poeta granadino, sentando las bases de futuros estudios sobre el tema de las relaciones entre los dos poetas situados en el marco común de la “cultura poetica andalusa” y del “sodalizio d'avanguardia” del que fueron (y siguen siendo) intérpretes. Sobre este asunto, léanse, por ejemplo, los libros de Luis García Montero, *La palabra de Ícaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti)*, Granada, Universidad de Granada, 1996; y de Hilario Jiménez Gómez, *La difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009.

además de los recurrentes nombres de Alonso, Bousoño y J. L. Cano⁶⁸², y los de la “consorteria dei machadisti” (Aurora de Albornoz, Joaquín Arce, Manuel García Blanco, Francisco Rico, Domingo Ynduráin), vale también la pena anotar el de José María Castellet, con motivo de la publicación en Italia⁶⁸³ de su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona, Seix Barral, 1960), y respecto de la cual Macri expresa fuertes perplejidades de orden teórico y de contenido en un largo artículo titulado “Simbolismo e realismo (Intorno all’antologia di Castellet)”⁶⁸⁴. Lo señalamos intencionalmente porque, a pesar del tono de controversia que se desprende del artículo, resulta aún más significativo el hecho de que el objetivo de Macri, en este caso como en todos los demás estudios o artículos, no es alimentar polémicas inútiles, sino sacar a la luz un problema, conseguir una respuesta, en busca de un esclarecimiento de puro orden, “científicamente”, literario.

“L’ULTIMO SCRITTO DI LORCA”

Uno de los muchos efectos de este permanente intercambio de comunicación que Macri mantiene con el ámbito del hispanismo internacional se manifiesta concretamente, por ejemplo, en la quinta y sexta edición de la antología lorquiana, las de 1957 y de 1958. La quinta introducción (fechada en enero de 1956) se compone de dos apartados: en el primero, “L’ultimo scritto di Lorca”, Macri invita al lector a una emotiva lectura de la entrevista de Luis Bagaría a Federico García Lorca, “Diálogos de un caricaturista salvaje”, originariamente publicada en el periódico madrileño *El Sol* el 10 de junio de 1936⁶⁸⁵. Se trata de una breve síntesis del texto lorquiano que Macri, antes de juntarlo al

⁶⁸² En relación con estos autores, véanse, por ejemplo, los estudios dedicados a “La stilistica di Dámaso Alonso” (*Letteratura. Rivista di letteratura e arte contemporanea*, V, 29, settembre-ottobre 1957, pp. 42-71) y al “Irrazionalismo poetico e surrealismo nella psicosemantica di Carlos Bousoño” (*Esperienze Letterarie*, V, 2, 1980, pp. 17-27) o la reseña de *Poesía española del siglo XX*, de José Luis Cano (*L’Approdo Letterario*, VII, 13, gennaio-marzo 1961, pp. 106-112). Para mayores detalles véase la sección “Oreste Macri” del “Repertorio bibliográfico”, consultable en el Apéndice.

⁶⁸³ La antología de Castellet fue publicada en Italia con el título *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la Guerra Civile*, a cura di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁶⁸⁴ Oreste Macri, “Simbolismo e realismo (Intorno all’antologia di Castellet)”, *L’Approdo Letterario*, 21, gennaio-marzo 1963, pp. 71-87.

⁶⁸⁵ Recuerdo que, como hemos visto en el capítulo anterior, a la misma entrevista hará referencia también Carlo Bo en la nueva introducción de la edición de 1962 de su antología lorquiana. La entrevista, además de haberse publicado por Marie Laffranque en 1954 (*Bulletin Hispanique*, Tome 56, N°3), está incluida también en la edición Aguilar de 1955 de Federico García Lorca,

corpus de estudios introductorios, escribe inicialmente para la publicación en algunos periódicos y revistas⁶⁸⁶, y que por su corte divulgador e historiográfico no ofrece especiales momentos de reflexión crítica, aparte un conmovedor comentario sobre la fuerte connotación simbólica, además de historiográfica, del texto:

Le parole del dialogo con il caricaturista sono le ultime che ci restano a due mesi dalla morte, quasi un testamento occasionale e terribile, nel caso il testare *in limine mortis* non fosse stato un atto costante della espressione lorquiana, a tal punto sillaba per sillaba esse parole trovano riscontro nei ventanni del suo itinerario poetico. [...] È un tempo d'agonia, ma lucido ed esatto, prima della catastrofe; giammai arte e vita furono congiunte e fuse con sì mutuo abbandono, in una persona artistica che aveva tentato una poesia completa di "ispirazione" e di "evasione" [...] nell'essenza di valori umani positivi, e di evasione dall'evasione, cioè, dall'ottimismo di Muñoz Seca, dai duetti della zarzuela, dai postumi costumbristi, dalla squallida viltà della borghesia granadina.⁶⁸⁷

Más significativo es el segundo apartado, "El texto Aguilar", donde el estudioso italiano señala el evento científicamente notable que representa la publicación de la edición Aguilar de las *Obras completas* lorquianas, a cargo de Arturo del Hoyo⁶⁸⁸, en razón de la "maggiore certezza dei testi" que esta última asegura con respecto a la anterior edición, en ocho volúmenes, a cargo de Guillermo de Torre.

En cuanto "única fonte" accesible a Macrì, la edición Losada tenía y sigue teniendo el grave defecto de no indicar las fuentes precisas de la selección de poemas que facilita al lector, con la excepción de una sibilina referencia a unos "originales", que incluso contendrían "los últimos retoques del autor", revisados escrupulosamente por De Torre. "Originales" rodeados por un misterio que, a mitad de los años 50, todavía está sin

Obras completas, edición de Arturo del Hoyo, texto que objeto de la segunda parte de esta quinta introducción macriana. El lector interesado en la lectura de la entrevista puede encontrarla en el libro *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 251-52.

⁶⁸⁶ El artículo de Macrì aparece a la vez en el periódico florentino *Il Nuovo Corriere* y en la revista *Il Caffè Politico-Letterario*, el 2 de febrero de 1956; luego se vuelve a publicar en la revista *Quaderni Ibero-Americani* (vol. III, 19-20, pp. 244-246) en diciembre del mismo año.

⁶⁸⁷ Oreste Macrì, *ob. cit.*, p. 53.

⁶⁸⁸ Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Segunda edición aumentada, Madrid, Aguilar, 1955 (la primera, como se sabe, es de 1954).

resolverse, puesto que tampoco Arturo del Hoyo ha podido consultarlos, en pos del objetivo prefijado (intención totalizadora y rigor filológico), y no del todo logrado según Macrì, de la recopilación lorquiana que acaba de publicar. Como volverá a hacer también con ocasión de la sexta edición de *Canti gitani*, ya lo hemos señalado, Macrì exhorta explícitamente a quienes pueden contribuir a esclarecer esta cuestión crucial para la correcta lectura de la obra poética lorquiana:

L'única fonte Losada con l'aggravio testé avvertito [la inaccesibilidad de los originales, ndr.] è una lacuna gravissima, alla quale gli amici e i familiari di Lorca vorranno provvedere in una prossima edizione, non senza la collaborazione di Guillermo de Torre. Daremo qualche esempio più avanti delle numerose scorrettezze del testo Losada e della conseguente difficoltà, se non impossibilità, di individuare le lezioni di autore, considerando l'amplissimo raggio di scelta nello stile poetico novecentesco e specialmente lorchiano.⁶⁸⁹

A la espera de una edición que disponga, por fin, para la rigurosa investigación filológica, de todos los textos impresos y manuscritos todavía inéditos, Macrì fija su mirada en la fuentes indicadas en la edición Aguilar, limitándose, así lo anuncia, a las que encuentra en la sección “Poesía”. A continuación, Macrì dispone en orden de aparición, es decir, según el libro de García Lorca a los que pertenecen, casi cinco páginas repletas de datos bibliográficos y poéticos relativos a primeras publicaciones en revistas, a variantes en ediciones distintas, a lecturas que resultan distorsionadas a causa de descuidos de los editores, o de errores tipográficos; elementos todos que implican también una consecuente re-definición cronológica, biográfica y temática de muchos momentos de la trayectoria lorquiana. Una revisión necesaria que Macrì empieza a realizar con la quinta edición de *Canti gitani*, donde corrige y reordena enteramente su selección antológica, amplía las “notas” ya existentes y les añade otras nuevas, basándose esencialmente en la edición de Arturo del Hoyo en lo que concierne a todas las aportaciones científicas y bibliográficas, y también en la de Guillermo de Torre. De esta última toma un singular detalle, tipográfico, que Macrì quiere subrayar justo a la conclusión de su estudio:

Aguilar usa la minuscola nelle parole a capo, ove non seguano al punto fermo o

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

enfatico; noi abbiamo conservato la maiuscola di Losada.⁶⁹⁰

No falta, por supuesto, la puesta al día de la bibliografía crítica, donde Macrì incluye los estudios más recientes y, por eso, no catalogados en el detalladísimo, más de cuarenta páginas, repertorio bibliográfico de la edición Aguilar.

“IL TESTO E LA TRADUZIONE DELL’HENRY”

Publicada en 1958, la sexta edición de la antología lorquiana propone la corrección de los errores de imprenta de la anterior (pocos, puntualiza Macrì) y una nueva revisión de las versiones (tanto en español como en italiano) del *Romancero gitano*, del *Poema del cante jondo* y del «Llanto», realizada por el estudioso salentino a la luz de la muy reciente publicación de Albert Henry⁶⁹¹, basada sobre originales de las primeras ediciones. Un trabajo, el del filólogo valón, que Macrì considera “notevole per correttezza editoriale, fedeltà della versione e acribia interpretativa”; en una palabra, ejemplar, y no es poco si es Macrì el quien piensa de esta manera.

La razón de tan buena acogida reside sobre todo en el hecho de que Henry propone lecturas textuales de los poemas de García Lorca en las que destaca un diferente uso de la puntuación con respecto a las versiones hasta ese momento conocidas, sin considerar que se trata de un aspecto sobre el cual, admite el propio Macrì, “non riflettemmo abbastanza nel nostro confronto diretto”:

Le lezioni testuali, che abbiamo messo a profitto, riguardano unicamente la punteggiatura [...] L’Henry ci ha convinti del valore metrico considerevole della punteggiatura lorquiana sul righello della musica verbale dei canti gitano-andalusi. Per limitarci ad alcune correzioni, la virgola, ad esempio, separa il soggetto dal predicato:

Que la pena negra, brota...
Las estrellas de la noche,
se volvieron siempre vivas...

anche se il soggetto è rinforzato da un attributo o da un’apposizione:

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁹¹ *Les grands poèmes andalous de Federico García Lorca (Texte originaux, traductions françaises, études et notes par Albert Henry)*, Gand, Romanica Gandensia, 1958.

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes,
cae desmayada...
El corazón
fuente del deseo,
se desvanece...⁶⁹²

Ejemplo al que siguen varios otros donde la puntuación que Henry reproduce resulta determinante para recrear, escribe Macrì, en acuerdo con el estudioso valón, la “intonazione popolare andalusa”.

Definida la importancia de este nuevo, enésimo, elemento de revisión textual, Macrì, en cambio, propone directamente a Albert Henry una larga reflexión sobre su traducción al francés de los poemas lorquianos:

[Henry] non ha, in genere, preoccupazioni ritmiche, epperò (eppure?) ha eseguito, come abbiamo detto, una versione filologicamente notevole. E solo al fine di contribuire alla sua completa esattezza ci permettiamo di avanzare alcuni dubbi e proposte, che ci daranno modo di approfondire la conoscenza dell’ardua lingua lorchiana. Segneremo prima il n. della pag. della nostra edizione, quindi il n. corrispondente nell’Henry [...].⁶⁹³

Y el lector ya sabe que cuando Macrì escribe “per limitarci ad alcune correzioni” tiene que prepararse para leer una larga exposición analítica de poco más o menos todas las faltas, dudas, incomprensiones (y también errores de imprenta) que el crítico italiano ha localizado en el texto que examina. De manera que el instinto “corrector” de Macrì, también en este caso, se “limita” a señalar/sugerir/argumentar cuestiones relativas a la traducción “solo” en algunos casos, es decir: en «Paisaje», «La Lola», «Lamentación de la muerte», «Conjuro», «Adivinanza de la guitarra», «Canción del gitano apaleado», «Diálogo del Amargo», «Canción de la madre del Amargo», y diez poemas más de los que no sería menos significativo recordar los títulos.

Por otra parte, quizás valga más la pena fijar la atención sobre el paréntesis

⁶⁹² Oreste Macrì, *ob. cit.*, pp. 7-8.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 9.

estructuralista que Macrì abre en la parte final de su último estudio crítico, donde da cuenta de la imagen “geometrica e coreografica” que Henry concibe e ilustra en su estudio introductorio analizando «Gráfico de la petenera». Aquí Macrì reproduce el esquema -una línea sinusoidal que aísla por parejas paralelas (1-8, 2-7, 3-6, 4-5) los ocho poemas de la composición lorquiana- con el cual Henry sustenta la tesis de que «Gráfico de la petenera» sigue la estructuración de una partitura musical. Hasta aquí Macrì muestra plenamente su acuerdo y subraya que el poema es “come lo scenario di un balletto inscritto in una filigrana per la musica di un Falla”. Luego, Macrì no resiste la tentación de añadir otras observaciones personales sobre las áreas semánticas que subyacen en la estructura interpretativa de Henry, sugiriendo al crítico belga nuevas posibles variantes de lectura, basadas sobre líneas funcionales que atraviesan todos los poemas lorquianos: por un lado, dispone “sospiro”, “pianto”, “interrogazione”, “attesa”, por el otro, propone “croce”, “premonizione”, “morte”, “celebrazione funebre”. La especulación macriana, sin embargo, no va más allá, como decíamos, de una sugerencia y el crítico salentino la facilita a Henry como parte del homenaje que rinde a las páginas, “tra le più attente e criticamente fruttuose”, de su “lodevole” libro.

Cierra la sexta introducción de Macrì el apartado “Questioni biografiche”, últimas puestas al día sobre la vida del poeta y sobre las polémicas alrededor de la presunta relación entre poesía y homosexualidad, que ya hemos recordado a la hora de comentar la primera introducción de la antología lorquiana (1949).

Así como hemos hecho en el capítulo anterior, donde se ha prestado especial atención a la lectura del ensayo más largo y significativo de Carlo Bo (“La poesía con Juan Ramón”), nos ha parecido igualmente importante seguir paso a paso la composición de este *corpus* de estudios lorquianos de Oreste Macrì, con el objeto de señalar cómo la praxis crítica y el pensamiento estético del autor se definen cada vez con mayor claridad y rigor metodológico.

Nos parece superfluo volver a repetir aquí todas las consideraciones ya expuestas sobre las bases filosóficas y filológicas, la estrategia crítico-literaria omnicomprendiva y estratificada, el rigor científico, la “militancia” que, progresivamente, llegan a constituir la esencia auténtica del hispanismo macriano (el “macrispanismo”). Preferimos subrayar, en cambio, otros aspectos como la exposición, siempre precisa e intensa, quizás aún más creativa que la de Carlo Bo; la varias veces mencionada predilección por la poesía que busca su equilibrio entre realidad y símbolo y que, según va

descubriendo Macrì, se funde icásticamente en nuevas imágenes y figuras de “concreta trascendenza”; y sobre todo, la extraordinaria capacidad de focalizar una cuestión teórica y desenredarla en sus múltiples razones, fórmulas y lemas, de contenido y formales. Como, por ejemplo, acabamos de ver con la investigación sobre García Lorca, donde en cada etapa exegética Macrì abre una puerta más hacia los motivos primigenios de la poesía del granadino, en el intento, declarado por el autor, de dar consistencia conceptual, argumental, y donde es posible categorial y numérica, a una verdad crítica (y no a una “Verdad” absoluta) profunda e interiormente vivida.

Pensamos, en suma, que los estudios de Macrì que hemos analizado en este capítulo dibujan, a partir de los primeros artículos, una trayectoria bien representativa de la evolución constante de su labor crítica: etapas progresivas donde destacan la capacidad para identificar líneas exegéticas de certera y fructífera penetración, y la siempre capilar y documentada actividad de exploración de esa selva de “conatos fantásticos” en la que se esconde el milagro lírico. Se trata de actos interpretativos y de catalogación que le permiten a Macrì una penetración cada vez más autorizada, y a la vez dúctil, en la palabra poética de los distintos autores considerados, algo así como una progresiva “immedesimazione” crítico-lírica con su objeto de estudio, plasmada y sustentada, no hay que olvidarlo, por una paralela e intensa actividad de traductor-poeta⁶⁹⁴.

En esta primera fase del hispanismo macriano (el período considerado abarca las décadas de los 40 y 50), se asiste a la rápida maduración de su estrategia de trabajo, es decir, al enriquecimiento de esa herramienta exegética en la que la herencia teórica viquiana se funde perfectamente con la siempre actualizada y muy concreta investigación en los materiales poéticos que, poco a poco, Macrì empieza a reunir en el sector de poesía española contemporánea de su biblioteca personal. Recordando,

⁶⁹⁴ Muy a menudo Macrì expresa a través de artículos sus reflexiones sobre el ejercicio de la traducción, concibiéndola como privilegiado umbral de acceso crítico-poético a la obra de un poeta. Ya hemos señalado este aspecto a principios del capítulo, citando a Macrì cuando habla del efecto propedéutico que tiene para él traducir a Antonio Machado para sus posteriores estudios críticos. Véase también, como ejemplo de su concepción transcultural y mimética de la traducción, lo que escribe el estudioso salentino en el ya citado estudio “La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)”: “La traduzione si pone [...] come sintesi *mostruosa* di poesia e critica, o meglio azione critica di filtro concettuale, sincronica nell’azione versificatoria; il prodigio della traduzione sta in questa contraddizione interna nel ridurre operativamente l’irriducibile che è la sostanza semantica unigenita dell’originale; condizione del traduttore simile a quella del poeta [...] in aura di “anamnesi”, pre-esistenza del prodotto da raggiungere” (*ob. cit.*, p. 64).

además, que Macri, en 1952, publica ya una de sus obras maestras en el campo hispanístico (*Poesía spagnola del Novecento*), la selección de textos macrianos escritos entre 1940 y 1958 hasta aquí propuesta (por otra parte los menos frecuentados por la crítica) representa todo un preludio a las inminentes experiencias más complejas y voluminosas (las *Obras completas* de Antonio Machado y de Jorge Guillén, por citar solo las más consagradas), donde Macri adoptará los mismos procedimientos analíticos y los mismos objetivos crítico-divulgativos desarrollados a lo largo de su período, por así decirlo, de “formación”. Por supuesto, dicho sea de paso, perfeccionándolos aún más y llevando de esta manera su sensibilidad crítica y su labor investigadora (siempre *in progress*) hacia esos ápices de excelencia interpretativa y de inigualable pormenorización teórico-técnico-metodológica que le merecerán al estudioso salentino una duradera estima, no solo en el ámbito del hispanismo, sino en todo el mundo intelectual, y poético, internacional.

La propensión europeísta y “novecentista”, la pasión por la cultura humanística en general, la inmensa curiosidad historiográfica, la natural índole teórica de Macri -es decir, los elementos fundamentales que le impulsan en su acción de literato y crítico-, se insertan todas en una única línea de investigación que busca, finalmente, la reconstrucción de la mente artística de un autor. Y no solo a través de su texto (sometido, como hemos visto, a análisis filológicos, diacrónicos, sincrónicos, fonosimbólicos, métricos, semánticos, estadísticos, etc.), sino también abarcando, en su recorrido crítico-mimético hacia la interioridad de un poeta, los determinantes aspectos epocales, en todas las posibles variables biográficas y autobiográficas, que influyen la vida (y la obra) de cada poeta. Se trata de una fórmula crítica que el estudioso salentino aplica tanto en sus ensayos de italianística (Foscolo, Manzoni, D’Annunzio, Ungaretti, Rebora, Montale, Quasimodo, Betocchi, Gatto, Landolfi, Bigongiari, Fallacara, Bodini) como en sus *excursus* dedicados a las literaturas francesa (Éluard, Valéry, Char) y angloamericana (Eliot, Poe, Lee Masters), en pos de una propuesta de lectura cada vez más rigurosa y auténtica, mezcla de imparcial doctrina filológica y de manifiesta pasión intelectual y civil.

En este sentido, el contacto con la poesía española contemporánea le facilita a Macri su mejor campo de estudio, siendo el el panorama literario español de las primeras cinco décadas del siglo XX aquel donde emerge, más que en otras letras europeas, la esencial relevancia de las relaciones generacionales y trans-generacionales entre autores y

corrientes poéticas. Es precisamente este fecundo núcleo histórico-crítico-poético lo que da vida al nuevo, escribe Macri, “secolo d’oro” de la poesía ibérica. Como veremos en el próximo capítulo, en efecto, es justo gracias a Macri y a su *Poesia spagnola del Novecento* como en el hispanismo italiano empieza a consolidarse una idea de conjunto del fenómeno poético que ha conocido España a lo largo de los anteriores cincuenta años. Y será precisamente la introducción a esa antología el vehículo gracias al cual Macri insertará a esas figuras poéticas aisladas e inciertas que todavía emergen de los ensayos de Carlo Bo en su articulada época histórica, en la que Macri destacará, en contrapunto a su amigo ligur, el vivo y continuo intercambio intelectual y toda la consistencia de la reflexión crítico-poética. Un marco contextual de clara extensión “generacional”⁶⁹⁵ al que Macri se aproxima con sumo interés científico y literario, a medida que, como *mens* teórica del grupo hermético florentino, está formulando una análoga aplicación de la “Teoría de las generaciones” también en el ámbito de la poesía italiana contemporánea⁶⁹⁶.

ALGO MÁS SOBRE JUAN RAMÓN

Para concluir este estudio, de alguna manera “paralelo”, que hemos efectuado a través de los textos críticos sobre Jiménez, Machado y García Lorca (*et al.*) de Bo y Macri, proponemos la lectura de un último estudio macriano dedicado a Jiménez: una conferencia pronunciada con ocasión del premio Nobel de 1956, que, revisada y ampliada, el estudioso italiano publica en 1957-58 en dos números sucesivos de la

⁶⁹⁵ Volveremos con más detalle sobre la teoría de las generaciones en el próximo capítulo de esta tesis.

⁶⁹⁶ Me limito aquí a recordar que Macri expone su modelo teórico justo después de la publicación de *Poesia spagnola del Novecento*, en cuya introducción argumenta su lectura del desarrollo poético español contemporáneo centrándose sobre el concepto básico, como veremos, de “mediación” intergeneracional ejercitada por los poetas de la Generación del 25. Por lo que concierne al ámbito italiano, Macri publica sus primeros artículos de corte generacional entre 1953 y 1956: “Le generazioni nella poesia italiana del Novecento” (*Paragone*, 42, 1953), luego recopilado en *Caratteri e figure della poesia italiana del Novecento* (Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 45-53); “Chiarimento sul metodo delle generazioni” (*Il caffè politico e letterario*, 5, 1955), luego en *Realtà del simbolo* (Firenze Vallecchi, 1968, pp. 465-72); “La giovane poesia I” (*Gazzetta di Parma*, 21 giugno 1956, luego en *Realtà del simbolo*, pp. 473-78). Estos y otros artículos posteriores sobre el tema se pueden encontrar en el volumen de Anna Dolfi *La teoria letteraria delle generazioni* (Firenze, Franco Cesati, 1995). Otros estudios más recientes que profundizan este específico sector teórico de la Macrítica son los ya citados *Percorsi di macritica*, de Anna Dolfi (2007) y *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macri*, de Tommaso Testaverde (2012), textos a los que remito para profundizar en este interesante tema de estudio.

revista *Palatina*, con el título de “Metafísica e lingua poetica di J. R. Jiménez”⁶⁹⁷.

Después de “Lecture III”, la reseña dedicada al libro *La poesia con Juan Ramón de Carlo Bo* (1941), Macrì parece ocuparse muy poco de Jiménez, puesto que publica tan solo dos traducciones de sus poemas en el arco de diez años⁶⁹⁸. Se acaba este aparente escaso interés en 1952, con un primer estudio (“Intelligenza e parola nella poesia di Juan Ramón Jiménez”⁶⁹⁹) que pasa a formar parte del “Diorama della poesia spagnola del Novecento” que abre su antología, y con la inserción en la selección de líricas de la versión italiana de treinta y cinco poemas del poeta de Moguer, extraídos de *Pastorales*, *Elejías*, *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Arte menor*, *Laberinto*, pasando por *Libro de amor*, *Idilios*, *Monumento de amor*, *Sonetos espirituales*, hasta llegar a *Eternidades*, *Piedra y cielo* y *La estación total*.

El apartado dedicado a Jiménez en 1952 es de corte esencialmente historiográfico, consonante con el carácter panorámico y divulgativo que Macrì quiere conferir a su antología, e introduce al lector en las mismas consideraciones que el propio estudioso explicitará con mayor amplitud y profundidad en el posterior estudio de 1956-58. Sobre todo por lo que concierne a la alusión con la que concluye su escrito, una reflexión sobre la muerte que el crítico deduce al final de su recorrido por la obra juanramoniana:

Morire è solo mirare dentro, ivi solo aprire la vita, essere castello inespugnabile per i vivi della vita; raccogliersi al buio come un albero lugubre nutrito di mondi. E dall'umore più nero e umano del 98 viene quella strana «Aurora de trasmuros», amara visione mattutina d'un branco di esseri e di cose sparso alla vista, d'una totale e vile disarmonia e tristizia, perché si è soli nell'anima, non nell'ora.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ Oreste Macrì, “Metafísica e lingua poetica di J. R. Jiménez (I y II)”, *Palatina*, IV, octubre-diciembre 1957, y V, gennaio-marzo 1958. Con el título “El segundo tiempo de la poesía de Jiménez”, Macrì publica una versión parcial, en español, del mismo artículo, en la revista *La Torre* (V, 19-20, julio-diciembre 1957, pp. 283-300).

⁶⁹⁸ J. R. Jiménez, «A una giovane Diana», versión métrica de O. Macrì, *Gazzetta di Parma*, 27-12-1942, p. 3, y «Ottobre», versión métrica de O. Macrì, *Gazzetta di Parma* (inserto, “Il Raccoglitore”), 29-11-1951, p. 3. Con respecto a esta última, como señala Monica Savoca en su introducción, “In realtà il titolo originale della lirica che nel 1952 viene tradotta come «Ottobre» è «Otoño». Già sin dalla prima edizione di *Poesia spagnola del Novecento*, del 1952 Macrì si renderà conto della svista assegnando il titolo corretto ad «Otoño» («Autunno»), e traducendo per la prima volta la poesia «Ottobre» (“Estaba echado yo en la tierra, enfrente...”) con «Ottobre».” (*ob. cit.*, p. 33).

⁶⁹⁹ Con este título Macrì publica un artículo en el periódico *Il Mattino dell'Italia Centrale*, 28 novembre 1952, p. 3. El título completo del estudio, tal y como aparece en el “Diorama”, es “Intelligenza e parola nella poesia di Juan Ramón Jiménez. Con un cenno sul modernismo catalano” (*ob. cit.*, pp. XXVII-XXXI).

⁷⁰⁰ Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento*, pp. XXX-XXXI.

Motivo cuyo eco “existencial” (la soledad del alma en el momento de la muerte) nos impulsa a pasar directamente a la lectura de las páginas de “Metafísica e lingua poetica di J. R. Jiménez”, estudio donde Macri, además de disertar sobre el tema que el propio título sintetiza, facilita una ulterior muestra de su metodología crítica.

Recién, y merecidamente, galardonado con el premio Nobel, -“una delle rarissime volte nelle quali un premio letterario acquistò un significato”, escribe Macri-, Jiménez es un poeta que ha ejercido y difundido, a través de la fórmula de la poesía pura, el mensaje noventayochista de una España que a principios del siglo XX vuelve a presentarse, con renovada plenitud poética, en el panorama europeo y mundial.

Juan Ramón Jiménez es pues, para Macri, un perfecto ejemplo de coherencia intelectual, un intérprete ideal del imperativo categórico hermético “letteratura come vita”:

[Jiménez è un poeta] che non ha dato l’opera-monumento eloquente e cristallizzata, ma una antologia delle infinite e possibili variazioni sulle liriche essenze della verità e della bellezza; che non ha mescolato l’eccitazione esistenziale o pragmatica con la pura vocazione e ufficio di poeta, restando il poeta impavido e illibato di fronte a tanti mostri e mistificazioni e compromessi del nostro secolo.

La prima e ultima immagine che il lettore raccoglie della poesia di Juan Ramón è la sua identificazione attiva e dialettica con la biografia: è un’interminata avventura di minimi temporali vissuti e poetati nell’eterno che in ciascuno di essi e nelle loro segrete costellazioni si incapsula e si significa.⁷⁰¹

Con la cita de algunos fragmentos autobiográficos, que Macri traduce directamente de las “Notas” de Juan Guerrero Ruiz que encuentra en la reciente publicación *Libros de poesía* (ed. de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1957)⁷⁰², el crítico italiano saca a la luz dos aspectos que, a la hora de escribir este artículo, le parece importante destacar: el de que Jiménez se considera un “essere poetico [...] profondamente religioso, di quella religione immanente, senza credo assoluto, che io ho sempre professato” y la intención del poeta de editar seis volúmenes en Aguilar con el título general de *Destino*.

⁷⁰¹ Oreste Macri, “Metafísica e lingua poetica di J. R. Jiménez”, pp. 229-230.

⁷⁰² Macri señala al lector la figura del literato murciano, fallecido en 1955, recordando el título honorífico de “Cónsul General de la Poesía” otorgádole por García Lorca en la dedicatoria del «Romance de la Guardia Civil española». La primera edición de Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz* (Barcelona, Ínsula) es de 1961.

Declaraciones que llevan a Macri a colocar la figura de Juan Ramón al lado de algunos ilustres escritores europeos:

Dunque, tutta l'opera è intitolata *Destino*; è un segno del più grande Novecento lirico; anche il nostro Ungaretti ha usato un unico titolo autobiografico: *Vita di un Uomo*, e il senso di una vicenda non definita sta nel *Work in progress* di Joyce.⁷⁰³

Sentadas estas bases, que certifican la religiosidad no trascendente de Juan Ramón y el intrínseco carácter unitario de su obra, Macri recorre todo el trayecto vital-poético de Jiménez a partir de los recuerdos “dulces” y “solitarios” de su infancia, reconstruyendo una tras otra las etapas evolutivas del “immane ed eroico”, así lo define Macri, nexo vida-poesía juanramoniano. El primer apartado del estudio macriano se detiene en los años del colegio jesuita del Puerto de Santa María, para luego seguir al poeta en su primer viaje a Madrid, en 1900, al encuentro con Darío y Villaespesa, y en el siguiente de 1901-1902 a Francia (pero también a Suiza e Italia), primeras etapas de la formación humana y artística de Jiménez:

È una fitta rete di geografia poetica che allaccia minutamente -anima e paesaggio- le sparse fila di quel mondo della *décadence* artistica europea: insorgenza novantottesca, modernismo ispanoamericano e catalano, simbolismo e parnassianismo francesi, l'Italia carducciana e dannunziana, la romanza di Heine e Ibsen lirico, la poesia gaglienga di Rosalía de Castro. È il momento in cui Parigi attinge il culmine del suo fascino finisecolare e in quel convegno europeo e mondiale si intreccia l'amicizia coi fratelli Machado nello spirito del laico francescanesimo di Giner de los Ríos.⁷⁰⁴

Los primeros brotes del jardín juanramoniano⁷⁰⁵ expresan un espiritualismo “vibratile e crepuscolare” del que Jiménez es “voz” verlainiana, gallega, becqueriana, “ma con autentico dolore nelle ossa, paura e brama di una morte che fisicamente lo tocca e lo strema”, efecto peculiar, subraya Macri, de sus recurrentes ataques de depresión psíquica. Hasta que el poeta vuelve a Moguer y a su casa natal:

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁷⁰⁵ Aquí Macri cita numerosos títulos de poemas escritos por Jiménez entre 1898 y 1905.

Nei sette anni dal 1905 al 1912 si decisero le fortune della nuova poesia spagnola, di questo che è stato detto il secondo Secolo d'Oro. Fu crisi vitale e creativa di un uomo in perfetta solitudine, cuore e memoria dei secoli della Spagna poetica [...]. Fu in quella intimità che si compì la vera catarsi dell'inquietudine novantottesca e, nel contempo, la semplificazione del morbido ed estenuato decadentismo modernista. Già il verso si rianima e si concentra la musica nelle *Baladas de Primavera*.⁷⁰⁶

Es difícil llevar a cabo, escribe Macrì, un registro preciso de la producción de estos años, porque en esta fase Jiménez, por un lado, explora senderos poéticos siempre nuevos moldeándolos, según la inspiración le dicta, en “estilización melódica” (cita *La soledad sonora* y los “perfetti idilli” del pre-lorquiano *El silencio de oro*), en “encanto y lamentación” (*Poemas mágicos y dolientes, Melancolía, El corazón en la mano, Libros de amor*), o en el “paisaje andaluz”, castizo y esencial, de *Poemas agrestes* y los “impresionistici” *Domingos en Moguer*. Por otro lado, señala Macrì, parece evidente que

in alcune sezioni l'aderenza al reale quotidiano è già angoscia esistenziale; la realtà è la nuova farfalla dal putrefatto giardino romantico; al margine si disegna un *Arte menor* fino al semplice pronome *Este*, che dà il titolo a una raccoltina; la musa popolare s'insinua affettuosa nell'*hortus conclusus*: sono *Cancioncillas, Historias para niños sin corazón*, le minuscole liriche («¡Verde verderol!») o «La niña muerta» che si riflettono su “Verde que te quiero verde” e sulla “Ragazza affogata” di García Lorca). Altro titolo è la stessa parola *Pureza*. Un'ultima specificazione, come in *La frente pensativa*, allude alla meditazione sulle essenze e il mistero della vita.⁷⁰⁷

Mientras las distintas voces/vertientes poéticas juanramonianas experimentan su pluralidad expresiva, a partir de 1912 Jiménez empieza a reanudar y a ampliar los hilos de sus amistades madrileñas, dando vida, hasta 1926, a ese intercambio incesante de “affetti letterari” que representa la aportación personal de Juan Ramón a la fundación espiritual, vital y técnica “della grande Generazione del 25”, constelación poética en la que emerge indiscutible, afirma Macrì, el magisterio de Jiménez, junto al más discreto,

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pp. 232-233.

pero no menos intenso, de Antonio Machado:

Già Juan Ramón aveva avuto parte principale nella rivista *Helios*, ancora con quella preoccupazione novantottesca, quasi unamunesca, di una cultura totale, scientifico-filosofica, classica e filologica. Ora, con il soccorso di attivi ed entusiasti sodali (come Juan Guerrero e Díez-Canedo) punta direttamente alla categoria e all'oggetto primo, esemplare della poesia; attrae, sollecita, scopre i giovani poeti attraverso riviste, rarissime collane, la cui storia è ancora da fare: *Índice, Biblioteca de Índice, Ley, Sí, Verso y prosa, Carmen*, ecc.; e immagino il poderoso carteggio.⁷⁰⁸

Como es lógico suponer, Macrí considera el año 1916 otra fecha clave en la vida y en la poética de Jiménez, ya que su casamiento con Zenobia Camprubí y el viaje a Estados Unidos le inspiran la composición de *Diario de un poeta recién casado*. Sin olvidar mencionar “la nitidez de stile e la bontà di favola” de *Platero y yo* (1914 y 1917), “paragonabili solo alla fattura del burattino di legno del nostro Collodi”, Macrí cierra aquí el primer apartado de su estudio, abriendo un segundo donde sintetiza con una breve lista de títulos la poesía escrita por Jiménez entre 1916 y 1936 (cita *Eternidades, Piedra y cielo, Antología poética, Poesía, Canciones de la nueva luz, La estación total*). Macrí habla de la fase de depuración juanramoniana como de un período poético donde el poeta de Moguer alcanza, con su incesante labor de refinamiento, la “saturazione monotonale del nesso vita-poesía”, es decir, el “límite de pureza” propio de la poesía pura. Nexa vida-poesía que se satura también en el primer término del binomio, en razón de su posición literariamente inflexible con respecto tanto al “tripudio superrealista e gongorino” que Alberti, García Lorca, Diego y Alonso están llevando a su ápice entre 1927 y 1930 como a la deshumanización a la que parecen querer entregar sus versos Guillén y Salinas:

Risale a quegli anni la polemica del vecchio maestro su due fronti: giacché egli determina il giusto della bellezza poetica, non solo contro i superrealisti e gli esistenzialisti, ma anche contro quei poeti, come Salinas e Guillén, che pensa smarriti nei labirinti del psicologismo o pietrificati nelle cristallizzazioni di un

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 233. Véanse, en relación a esta última consideración de Macrí, los volúmenes *Epistolario I* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006) y *Epistolario II* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 2012), ambos editados por Alfonso Alegre Heitzmann.

purismo disumano, come egli crede.⁷⁰⁹

Macrì no ahonda en este asunto, remitiendo a otros críticos la tarea de desenredar “questa annosa e penosa *querelle*”, puesto que lo que únicamente le interesa aquí al estudioso italiano es poner de relieve “la continua presenza di Juan Ramón nei dibattiti sulla natura e i fini della poesia nella società e nella storia”, y subrayar cómo el constante ejercicio de la reflexión crítico-literaria caracteriza también durante veinte años la experiencia de su residencia americana y de su enseñanza universitaria.

Al cabo de este recorrido bio-bibliográfico, Macrì alude a una especie de *querelle* que todavía queda abierta también en Italia con respecto a la poesía de Jiménez: mejor dicho, el estudioso salentino interviene en el inconcluso debate crítico que se había creado en torno a la última fase de poética juanramoniana (en particular en relación con los libros *La estación total* y *Animal de fondo*), justo a partir del artículo que Carlo Bo había publicado en 1949 en la revista *La Fiera Letteraria*⁷¹⁰. A la reseña de Bo, quien se expresaba con palabras de elogio con respecto al renovado nivel de absoluto poético alcanzado por el poeta, pero declarando también, como hemos visto en el capítulo anterior, seguir prefiriendo al Jiménez del *Diario*, de la *Segunda antología* y de *Belleza*, seguirían tres intervenciones más sobre el mismo asunto, dos de Francesco Tentori, en 1950 y 1951⁷¹¹, y una de Rinaldo Frolidi, en 1951⁷¹².

En sus artículos Tentori opone al tributo “casi” incondicionado otorgado al último Jiménez por Bo una objeción crítica decididamente más tajante:

Jiménez ha dato alla Spagna e al mondo un esempio di costanza; più ancora: di fulgida e diciamo pure temibile ostinazione. [...] Juan Ramón Jiménez ci delude in *Animal de fondo*, edito quest'anno da Pleamar [...]. Il libro, anticipazione di un altro che raccoglierà sotto il nome di *Dios deseado y deseante* [...] ci delude

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 235.

⁷¹⁰ *Cfr.* capítulo anterior.

⁷¹¹ Francesco Tentori, “L'ultimo Jiménez ci delude mascherandosi da goethiano”, *La Fiera Letteraria*, 17 settembre 1950, p. 5 (el artículo lleva también el título “Alberti angelo incostante”), y “Juan Ramón Jiménez. Il cuore vede soltanto ali d'angelo, luci alte”, *La Fiera Letteraria*, 11 marzo 1951, p. 5.

⁷¹² Rinaldo Frolidi, “Lo stato d'animo dell'esilio nell'ultimo Jiménez”, *La Fiera Letteraria*, 11 marzo 1951, p. 5. En la misma página de la revista aparecen los poemas «La trasparenza, Dio, la trasparenza», «Sono animale di fondo», «Con la Croce del Sud», traducidos por el propio Rinaldo Frolidi.

precisamente perché è ormai il libro inevitabile di Juan Ramón, quello dove giunto a saturazione precipita il suo lungo errore.⁷¹³

Tentori habla explícitamente de una trayectoria artística caracterizada por un admirable⁷¹⁴, pero también “temible”, grado de coherencia poética, una actitud que ahora, sin embargo, en esta fase más reciente de su producción, según Tentori está degenerando sin remedio en obstinación, en un “largo error”, a medida que Jiménez viene concentrando cada vez más su presunta reflexión metafísica sobre sí mismo:

Tutta la sua opera viveva sotto il segno di una ostinazione, nella bellezza [...]. Oggi Juan Ramón vuole mascherare [...] sotto la veste incredibile di un panteismo goethiano, una falsa religione. E dalla riva dove si è arenato, pretende di giustificare alla luce di un tale miracolo le vicende della sua lunga testimonianza lirica (quasi un diario), che non sarebbe stata se non una “successione d’incontro con un’idea di Dio”, attraverso le tappe dell’estasi amorosa, del fenomeno intellettuale, e di questa recente scoperta della verità necessaria e della coscienza unica della bellezza.⁷¹⁵

Si Bo había suspendido su juicio en razón de una inasumible (y para él incomprensible) “ética-estética religiosa”, detectada en ese último Jiménez que llega a autoproclamarse dios de sí mismo, Tentori subraya el hecho de que la idea espiritual juanramoniana de un “dio posible a través la poesía”, fruto de narcisismo y de disipación estética, es un inexistente, o por lo menos falso, objetivo poético y, por ende, crítico:

Invece è probabilmente vero il contrario, e cioè che l’idea e il sentimento del divino sono stati sostanzialmente estranei all’ispirazione di Jiménez; egli ha sacrificato costantemente e soltanto sugli altari della bellezza. Se esiste una metafisica estetica, essa gli appartiene; ma la metafisica non è cosa che sia toccata in sorte a questo cantore della forma. La parola anima, è vero, è sempre esistita nel

⁷¹³ Francesco Tentori, “L’ultimo Jiménez ci delude...”, p. 5.

⁷¹⁴ Cabe precisar que el insigne hispanista Francesco Tentori será uno de los mayores valedores y traductores italianos de la obra del poeta de Moguer. Poeta-traductor, como Vittorio Bodini, comparte con este último (y con Macri) una manera de traducir mimética, de ósmosis completa en la palabra del autor. La sintonía poética de Tentori con Jiménez, varias veces declarada por el propio poeta y crítico italiano en sus escritos, es origen, a partir de 1946, de las muchas ediciones antológicas y monográficas juanramonianas a cargo de Tentori, cuyas referencias el lector interesado puede encontrar en el “Repertorio Bibliográfico”, consultable en el Apéndice.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

suo linguaggio; ma era un'anima simbolica e anch'essa estetica. Ma questo tradimento della vera natura della sua poesia potrebbe essere perdonato a Juan Ramón Jiménez se egli ci parlasse davvero di Dio; ma è soltanto di se stesso che parla.⁷¹⁶

En la misma página de la revista *La Fiera Letteraria* donde Tentori escribe sus severas consideraciones sobre la etapa “suficiente y verdadera” del poeta moguerño, otro juanramoniano italiano, Rinaldo Frolidi, sostiene una interpretación que, en cambio, desarrolla las consecuencias del tema espiritual que Bo había dejado inexpresadas en su artículo de 1949. Frolidi recuerda cómo el crítico ligure se había limitado a poner en relación el cambio de dirección y de sentimiento representado por *La estación total* con causas relacionadas con las vicisitudes humanas del poeta, sin por otra parte aportar ningún argumento concreto a su tesis. Bo, dicho con otras palabras, cerraba su disertación sobre Juan Ramón aludiendo a una fase de su poesía donde las preocupaciones de la vida influyen más que en otras etapas líricas, determinando el cambio, fundamental, del lema “letteratura come vita” por el concepto especular, pero ya distante del canon estético hermético, de “vita come letteratura”:

Non negherò io certo la vitalità di questa poesia ma mi pare che il termine vada strettamente inteso in una dipendenza della vita dalla poesia e non viceversa: in verità la vicenda esteriore conta nulla o quasi per la poesia di J. R. Jiménez, per il quale solo esiste, vive e vale la Poesia, fino al punto ch'egli giunge a trasformare in poesia ogni gesto di quotidiana normalità e a subordinare ogni attività che tutti concepiscono come logica, agli irrazionali processi fantastici o sentimentali del suo essere poetico. [...] Per me dunque il mutato stato d'animo di J. R. Jiménez ha una sua origine intima, strettamente connessa a un sempre più profondo isolamento spirituale del poeta che si chiude in un colloquio amoroso con se stesso e fa di sé l'universo.⁷¹⁷

El estudioso milanés refuerza, pues, la idea de la subyacente, y sobre todo auténtica, “concepción religiosa” de la poesía de Jiménez, teniendo en cuenta que con el adjetivo “religiosa” Frolidi quiere significar “superior razón espiritual”, inmanente, cuyo ímpetu lírico finalmente el crítico italiano compara con el de la mística de San Juan de la Cruz.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹⁷ Rinaldo Frolidi, “Lo stato d'animo...”, p. 5.

De esta manera Frolidi, por un lado supera a Bo atribuyendo a Jiménez una “religiosidad” completa, aunque totalmente autorreferencial, y por el otro lado se opone también a la incredulidad crítica de Tentori, estableciendo las bases de su personal lectura de la poesía del moguerense:

Se in un primo tempo la sua religiosità era consistita in una specie di panismo sensitivo e poi in una sublimazione dell'intellettivo, ora si rivela come un fenomeno profondo di coscienza, forse una religiosità del subcosciente, completamente riconosciuto ed avvertito dal soggetto. J. R. Jiménez è un panico di se stesso, del suo essere poeta, il suo è un narcisismo orfico. Ed ecco chiara apparire la ragione del “tono” nuovo di questa poesia che è gioiosa e trionfale: è un inno alla interiore scoperta, un inno orfico [...], [un] miracolo della poesia che fatto nella tarda età poeta di gioia chi, giovane, era stato il poeta della tristezza!⁷¹⁸

El propio Frolidi publicará, en 1954, la primera edición italiana de *Animal de fondo*⁷¹⁹, una pequeña antología donde propone una selección de 18 poemas (de los 29 que componen el original) con traducción en paralelo, encabezando el libro con una introducción (fechada en 1952) en cuyas conclusiones el estudioso milanés amplía y pormenoriza de manera más precisa su visión crítica con respecto a Jiménez. En este más profundo contacto con la poesía última de Jiménez, Frolidi, aunque manteniendo su posición de propugnador del carácter unitario y esencialmente “religioso” de la obra del poeta, admite que el anhelo juanramoniano hacia la eternidad de la palabra se pierde, a veces, en una retórica poética que le suscita perplejidades finales no muy distintas de las de Tentori (y las de Bo):

In cinquant'anni d'esercizio poetico, in forme diverse, Juan Ramón Jiménez ha sempre cantato se stesso, in un lirismo d'estrema purezza, facendosi più acuta la nota del suo canto quanto più si stringeva il colloquio fra lui, il poeta, e la sua anima, scrutata fin nel profondo. In *Animal de fondo* l'ansia di continua ricerca sembra appagata: c'è una condizione di rassegnata gioia nel limite destinato, nel raggiunto riconoscimento del dio cosciente della poesia, nella realtà di una esistenza consapevolmente vissuta per la poesia. Per questo se *Animal de fondo* ha i suoi momenti migliori nell'entusiasmo lirico della prima scoperta, ha pure i suoi

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹⁹ Rinaldo Frolidi, *Animale di fondo*, a cura di Rinaldo Frolidi, Firenze, Fussi, 1954.

momenti di troppo compiaciuto e quieto indugio e si presenta con dei limiti ad un ulteriore sviluppo lirico.

È forse legittimo pensare che *Animal de fondo* sia un punto d'arrivo definitivo e che con questa opera la *fatal órbita* del poeta si sia definitivamente chiusa.⁷²⁰

Macrì, como decíamos más arriba, aprovecha la oportunidad de su estudio para intervenir en la cuestión y, luego de admitir “di aver dubitato sull’ultima stagione poetica al suo apparire”, anuncia que “questo studio vuole sciogliere tali dubbi”.

Su atención se centra primero en el sustrato filosófico y nativo-ancestral que caracteriza los poemas de *La estación total*:

Tentiamo, dunque, di parafrasare il paradiso platonico della *Estación total* e delle *Canciones de la nueva luz*: sono timbri di fattura interamente ispanica, epperò universale, nello stesso volume melodico della *Noche serena* di Fray Luis o del sanjuanescio *Cántico espiritual*, volti, diciamo, “a lo humano”, “a lo puro” della poesia neosimbolista, al cui livello si restituiscono i colori suoni materie preziose della tradizione andalusa: il *diván* e il *cante*, gli strumenti musicali dell’Arcipreste e il pianeta Lucifero di Herrera, l’alabastro e il cristallo di Góngora, il giardino granadino di Soto de Rojas (rivissuto poi da García Lorca), il sospiro e l’orma bécqueriani dell’amore inaccessibile.⁷²¹

El crítico italiano habla de “poesía como conocimiento”, de un “demonismo di equivalenze” juanramoniano que se vuelve “armonia occulta”, “identità nel cuore ardente e immoto dell’assoluto”, conceptos que destaca entre otros en cuanto anuncios, presentimientos, de la que considera la síntesis final del arte de Jiménez, el tan discutido libro *Animal de Fondo*. También le interesa a Macrì, antes de profundizar en su lectura del último Jiménez, poner de relieve que, no por casualidad, el “assoluto lirico” di Juan Ramón

[...] nasce per la seconda volta dal viaggio per mare, nel segno di un’avventura destinata della propria vita. Juan Ramón tornò nel 1916 dalle nozze a New York con il *Diario de un poeta recién casado*, diventato *Diario de poeta y mar*; *Animal de fondo* scaturisce da una qualificazione lirica anch’essa astrale, degli oggetti e

⁷²⁰ Rinaldo Frolidi, *ob. cit.*, pp. 24-25.

⁷²¹ Oreste Macrì, *ob. cit.*, pp. 235-236.

delle visioni, incontrati nel viaggio dagli Stati Uniti al Sudamerica nel luglio-ottobre 1948.⁷²²

Componente originario del eje indisoluble “experiencia vital-inspiración poética”, la “natura marina e celeste” de *Animal de fondo* es el fundamento sensible, afirma Macrí, de la “metafísica juanramonesca”, que en su acto extremo ensaya, más que la cualidad, la presencia y la sustancia de la divinidad. Macrí califica como “assurdo” el intento de reconducir el libro solo en la estela de la lírica mística tradicional (como hace Froldi), porque la angustia metafísico-poética de Juan Ramón en absoluto nace en ese ámbito sino que emerge más bien del complejo mítico, mezcla de panteísmo y narcisismo, que caracteriza las distintas vertientes poéticas de la poesía pura (cita a Mallarmé, Valéry, Ungaretti, Quasimodo, George y Rilke):

Il postulato pseudofilosofico della poesia pura è l'identità di coscienza e oggetto nel campo dell'una o dell'altro, ma sempre implicati ciascuno nel soggetto stesso, donde può variare la finzione oggettiva, ma invariabile è il conato e la meta di essa identità, il vincolo puro e necessario di significante e significato, di Natura e Dio intesi quali espressioni equivalenti e analogiche di una assoluta Intelligenza creatrice che è l'Io del poeta. [...] In tali termini, una mistica-estetica asceti ha sempre il sapore di una conversione “a lo profano”, “a lo poético” [...], [di] voluttà del plesso intelligenza-sensibilità nello sciogliere giochi interni di alterità e antinomie nello specchio puro dell'Identità.⁷²³

Según Macrí, en suma, la debatida “religiosidad” juanramoniana de *Animal de fondo* existe solo en el mundo que el propio poeta crea “per suo mezzo e in sua gloria”, en ese mundo donde “Dios” llega a ser la palabra última que contiene en sí todas las demás, en cuanto “nombre conseguido de los nombres”. En este sentido, el universo poético de Jiménez se enriquece de niveles significantes desconocidos tanto por los románticos (Schelling) como por los simbolistas (Mallarmé), logrando salir de los laberintos metafísicos de estos predecesores a través de la propia poesía, “la quale riattiva l'elemento individuale, intimo, della coscienza, il valore puro e autonomo della esteticità”:

⁷²² *Ibid.*, p. 238.

⁷²³ *Ibid.*, p. 239.

Ricordate sempre che la nave di Jiménez sta solcando un favoloso mare australe di luci, incanti e figure: la nave si muove in una rete di meridiani [...], di punti cardinali immortali, notte e giorno, partenze sull’oceano dell’essere e ritorni al “Dios deseado y deseante” [...] [ove] si simplificano le categorie di spazio e tempo, vinte nel *punctum* del cuore.⁷²⁴

Restablecidas así las coordenadas de la navegación poética de Jiménez, Macrì dirige su atención hacia la invención lingüística que es el efecto más visible de la creación de su cosmos “trascendental”, mejor dicho, de su universo “lírico-subjetivo” estructurado en leyes “oggettive, costanti e uniformi”. El estudioso salentino, aquí, abre un tercer apartado donde, apoyándose en la noción de “actualizadores” formulada por el discípulo de Saussure Charles Bally, aplica sus facultades analíticas al campo de la alteración verbal y de la innovación léxica juanramonianas, avisando al lector de que

Ogni processo neologistico di lingua poetica ha il fine di motivarla del tutto, di togliere l’alterità e impurità del linguaggio commerciale, cioè, di rifluidificarlo dalla sua inerzia grammaticalizzata, di restituirlo al conato della fantasia creatrice. Solo il modo varia secondo la materia e la quantità delle innovazioni rispetto alla tradizione dell’uso: minime, quasi nulle in Machado, massime in Jiménez; gli è che Machado sente il limite dell’Alterità (“Otreddad”: Omero, Manrique, *copla* andalusa, *refrán* castigliano, il Cristo contrario all’eros genesiaco, il poeta apocrifo...); Juan Ramón opera nella Identità: [egli è] *metà* d’ogni cosa del creato.⁷²⁵

La minuciosidad de Macrì lo lleva a redactar un apartado de doce páginas en el que facilita un gran número de ejemplos de la libertad verbal del poeta de Moguer. Excede de nuestras intenciones examinar ahora, uno tras otro, todos los sectores técnico-formales (y sus relativas aplicaciones-extensiones semánticas) que Macrì aborda en su investigación (“Composti utilizzabili”, “Composti con uno o più elementi avverbiali”, “Prefissi”, “Suffissi”). Así que nos limitamos a subrayar que se trata de un análisis crítico que añade elementos léxicos (y estructurales) muy iluminadores al andamiaje interpretativo que Macrì ya ha empezado a construir en los apartados precedentes, y cuya mejor síntesis, por supuesto, la brinda el propio autor a la conclusión de su

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 240.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 240.

recorrido por “la libertà dei possibili della sostanza e della relazione” juanramoniana:

Come si è tentato di provare, qualunque novità linguistica è materia segnata, in quanto trova stimolo e ragione nel fuoco centrale del nume e della struttura metafisica dell’universo lirico juanramonesco; arcaismi, cultismi, provincialismi, americanismi, alterazioni fonetiche, grafiche e semantiche, tutto è risolto nel più puro alveo diacronico e grammaticale della classicità greco-latina e castigliana, con esito libero e felice nell’estatico assoluto della Bellezza conquistata e tramata; per questo la pagina del Nostro è completamente fusa e colata nelle sue forme esatte, e qualunque eccezione si assimila e si fa naturale, fin i fenomeni e le percezioni più anomale, quelle del campo dell’onomatopea, dell’espressività, dell’animismo, dell’ineffabile, della sinestesi.⁷²⁶

Un canto juanramoniano que, entrando en el cuarto apartado de su ensayo, el Macrí filólogo viquiano vuelve a reconducir a un estado de expresividad “natural” (estática), júbilo de una conciencia pura que goza con plenitud y sinceridad espiritual (y no falsamente, como supone Tentori) de los simples actos de contemplar y de vivir:

Da qui la struttura arcaica di *Animal de fondo*, fedele alle origini del simbolismo, ma piena, solida, positiva della Natura e del Dio. Vittoria autentica, non finzione. Si è dissolto anche il luciferino ateismo del Parnaso simbolista: innocenza del puro oggetto poetico. Jiménez non ha mai giocato, come Mallarmé e Valéry, col demone moltiplicato della psiche che gli ha ispirato malinconia e tristezza, [...]. La sua immacolata e intemerata musa col disdegno delle antiche deità olimpiche ha sempre ricacciato i mostri del pseudoreale e del surreale: la fede della coscienza è la sua stessa luce e invenzione del mondo, il Dio nitido e asciutto dell’intelligenza che ordina l’Essere e lo serba nel proprio limite di verità e bellezza.⁷²⁷

La metafísica poética de Jiménez no es, escribe a continuación Macrí, una aceptación de lo “existencial” debida a imprevistas revelaciones de la conciencia o a la autoedificación de falsas ilusiones, sino “sincerità umana della gioia della terra” expresada “divinamente” por un espíritu religioso y ético en busca de belleza y armonía que, sin consumarse en una fe trascendente, actúa “nel cuore della poesia che si è fatta viva e resta poesia”:

⁷²⁶ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 252.

Si può dire che la caccia accanita di Juan Ramón alla Bellezza abbia lo stesso spirito e senso agonico della caccia di Unamuno alla Verità: tutta la poesia del Novecento spagnolo ha questo doppio versante, sul cui crinale di luce e di ansia le figure e i ritmi si toccano e si fondono. Vittoriosa della morte, la Parola eterna inaugura il vivere supremo, il divino vivere [...].⁷²⁸

No es casual, por supuesto, la referencia de Macrì a Unamuno, porque le permite concluir su artículo volviendo del caso particular juanramoniano al panorama general en el que se incluye, erróneamente según el crítico italiano, su obra. Con el nombre de Antonio Machado, escribe el Macrì historiógrafo y teórico de las generaciones, se completa la tríada de la primera generación poética española del siglo XX, cuya íntima correspondencia en la poesía

è saldo documento storico e oggettivo contro il pregiudizio classificatorio e superficiale di una distinzione tra generazione del 98 e generazione del modernismo in Spagna; ad alto livello esiste una sola generazione, differenziata nelle singole personalità.⁷²⁹

Luego de citar el poema «I giardini del poeta» que Machado, en los *Complementarios*, dedica a Juan Ramón, poema que Macrì considera como “punto comune” de sus poéticas, el estudioso italiano explica que justo a partir de este núcleo común de purificación romántico-simbolista los dos maestros escogen distintos caminos: Machado adentrándose por sus “galerías” en busca de “lo Otro” y Jiménez recogándose “nella potenza del suo Io intellettivo” en el intento “di ricostruirvi i numeri della universale bellezza”. Con Unamuno, el tríptico generacional está completo, “*Verità* di Unamuno, *Anima* di Machado, *Bellezza* di Jiménez”, tres ejemplos de “literatura como vida” aunados por el imperativo estético y moral de incluir la poesía en la plenitud del ser humano y de su destino.

Macrì cierra su recorrido exegético juanramoniano con una reflexión final que resume su punto de vista sobre la tercera época de la poesía de Jiménez: ni “falso religioso”, como lo percibe Tentori, ni “subconscientemente místico”, como lo quisiera Frolidi; Jiménez es, afirma Macrì, un poeta cuya trayectoria espiritual se explicita en una

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 255.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 256.

necesidad interior de la consciencia “única giusta universale” que está dentro y fuera de nosotros al mismo tiempo. Se trata de una puntualización que, además de a Tentori y Frolidi, está dirigida expresadamente al amigo Carlo Bo, y que también en este sentido hemos querido presentar al lector como última etapa de la larga, fructífera e ininterrumpida conversación sobre temas hispanísticos empezada en los (casi) ya “lejanos” años 1940-1941⁷³⁰:

Come per Unamuno e per Machado dobbiamo dire con sincera obiettività (e ci riferiamo al dolore di Bo per la condanna di don Miguel) che anche per Jiménez la partita con il Dio-Uomo si conclude recisamente sul piano della totale immanenza; neppure nella *prosa* vi possono essere dubbi: la risoluzione in coscienza delle tre «normas vocativas» di tutta la sua vita è stata la comprensione *fino a che punto divino* poteva giungere l'umano della grazia dell'uomo, in quale guisa l'uomo può essere *uomo ultimo* con i *doni* che abbiamo supposto nella *divinità incarnata*.⁷³¹

No falta, como en otros estudios de Macri, un apartado final donde el crítico italiano facilita al lector alguna “puesta al día” de última hora, o noticias sobre publicaciones recientes u otros textos significativos “sobre o de” los autores estudiados. En este caso Macri propone una “impressione di cronaca fresca e viva” traduciendo una parte de la entrevista de José María Massip a Jiménez, realizada con la ayuda del sobrino del poeta Francisco Hernández Pinzón, en Puerto Rico⁷³². Las conmovedoras palabras de Juan Ramón pronunciadas en esa ocasión cierran, sin comentarios ulteriores, el ensayo de Macri dedicado al poeta de Moguer: un Jiménez noventayochista, sacerdote y dios de la Belleza, metafísico inmanente, pero, sobre todo, “Maestro di poeti, e non di discepoli”, según la definición que el crítico italiano toma finalmente prestada de Ángel Valbuena Prat⁷³³.

⁷³⁰ Me refiero a las reseñas “Poesia perfetta” (sobre la antología lorquiana de Bo) y “Lecture III” (sobre el libro *La poesía con Juan Ramón*) que hemos analizado al principio de este capítulo. Carlo Bo “contestará” a Macri, citando este artículo, en el ensayo “Che cosa è stato Juan Ramón”, publicado en la revista *Paragone* en 1959.

⁷³¹ *Ibid.*, pp. 257-258.

⁷³² José María Massip, “Un saludo a todos los que me recuerdan y a todos los que me olvidan”, *ABC*, 27 de octubre de 1956, pp. 35-36; consultable en línea: <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm> (4/7/2014).

⁷³³ Macri extrae la imagen del ya citado libro de Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, p. 73.

CAPÍTULO IV
DE LA HISPANOFILIA AL HISPANISMO

DOS MODELOS DIVERGENTES

Las trayectorias críticas de Bo y Macri hasta aquí descritas abarcan un período que va de finales de los 30 a primeros de los 60, es decir, poco más de dos décadas durante las cuales, como recuerdan en varias ocasiones ambos críticos, la hispanofilia italiana, impulsada inicialmente por la urgencia política y literaria de los eventos de 1936-1939, se convierte definitivamente en hispanismo. Se trata de un paso fundamental que se cumple gradualmente justo a partir del debate crítico al cual Carlo Bo y Oreste Macri dan vida en torno a la poesía española contemporánea; y es gracias a ellos (y al éxito editorial de sus antologías) como la aproximación a este sector de estudio tan poco frecuentado por la crítica italiana pierde la estemporaneidad descrita en el primer capítulo de este trabajo, para asumir, al cabo de pocos años, un papel de primordial relevancia en el ámbito más consolidado de los estudios sobre la literatura española en general⁷³⁴.

Hemos seguido las etapas críticas más significativas de los dos intelectuales italianos, concentrando la mirada sobre sus diferentes perspectivas de lectura, con tal de sacar a la luz de qué manera cada uno de ellos interpreta y desarrolla en el tiempo el “modelo crítico” basilar de “letteratura come vita”. Emerge, ya a partir de sus primeras intervenciones en el campo hispanístico, una divergencia que tiene su origen, creo, en sus distintas maneras de transformar en práctica ese acto de rebelión intelectual que caracteriza a todo el grupo hermético florentino: para ambos críticos, como para los demás miembros del grupo, la dedicación a la literatura nace como búsqueda de un

⁷³⁴ Sobre este punto concuerda toda la literatura crítico-historiográfica que se ha ocupado, y sigue ocupándose, del desarrollo del hispanismo italiano. Véanse, por ejemplo, los ya citados trabajos de Marco Cipolloni y Franco Meregalli, como también los artículos de Mario Di Pinto, “La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macri”, en AA. VV., *Per Oreste Macri*, Atti della giornata di studio, Firenze, 9 dicembre 1994, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 283-292; Aldo Ruffinatto, “L’ispanistica italiana”, en AA. VV., *Gli spagnoli e l’Italia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Scheiwiller, 1997; Giovanna Calabrò, “Antologie italiane della poesia spagnola nel dopoguerra”, en *La Spagna degli anni ‘30 di fronte all’Europa*, a cura di F. S. Festa e R. M. Grillo, Roma, Pellicano, 2002, pp. 215-229; Laura Dolfi, “El hispanismo italiano: origen y desarrollo”, *Ínsula*, 757-758, enero-febrero 2010, pp. 38-41; Giuseppe Mazzocchi, “Italia y España en el siglo XX”, *Ínsula*, 757-758, enero-febrero 2010, pp. 28-33, entre otros.

refugio de una realidad inmóvil, distorsionada y oprimente, vuelta más dramática aún a causa de las dos décadas de dictadura fascista y del acontecimiento de la Segunda Guerra Mundial. Pero mientras Bo encarna una actitud esencialmente de auto-aislamiento, en pos de establecer así un contacto lo más personal e íntimo posible entre poeta y lector –un modelo que tiene como consecuencia crítica la tendencia a orillar las circunstancias inquietas e imperfectas de la historia–, Macri vive su condición de intelectual “incómodo” en una realidad “incómoda”, transformando su inicial “exilio voluntario” en el punto de partida de una relación vida-literatura en la que reincorpora justo esas categorías de historia y de imperfección que el ligur situaba al fondo de sus especulaciones exegéticas.

Casi totalmente ausente en los escritos de Carlo Bo, quien procede en la redacción de sus “diarios de lectura” basándose en su personal planteamiento interpretativo (implícito en el eje Poesía-Pureza-Verdad), la reflexión crítica y meta-crítica de Macri es, al contrario, explícita y, sobre todo, expresada en términos más técnicos y precisos en relación con el uso de categorías poéticas y en la determinación de los parámetros historiográficos y terminológicos específicos concernientes a las letras ibéricas. Conocemos, además, el significado propedéutico de la crítica que Macri atribuye al ejercicio de la traducción y hemos visto también cómo, desarrollando su estrategia métrico-semántica, el salentino toma distancias con la práctica filológico-léxica de su amigo-colega ligur. Se trata de un aspecto que no hemos podido examinar con la debida atención en este trabajo, pero cuya profundización añadiría seguramente algo más a las decisivas divergencias metodológicas, antes que ideológicas, que alejan a los dos críticos.

Divergencias “decisivas” en cuanto precisan de manera muy clara el límite hasta donde llega la “hispanofilia italiana”, fórmula que condensa esa manera todavía no especializada de aproximarse a la cultura y a la literatura española, muy a menudo influenciada por falta de información, prejuicios socio-culturales, perspectivas críticas inapropiadas, que Bo, en el caso de sus estudios sobre los poetas españoles contemporáneos, a veces lleva a su máxima expresión.

Límite más allá del cual Macri inaugura, en cambio, un “hispanismo profesional” más exigente y pragmático, donde la fórmula de la investigación poético-literaria es desde luego intento de identificación espiritual con la mente y los sentimientos de un poeta, pero es asimismo análisis estratificado y estructurado sobre bases filosóficas, históricas

y científico-literarias⁷³⁵. Nos referimos a ese modelo “orgánico y organizado” que Macri lleva a su maduración en el tiempo, cuyos elementos constitutivos originarios hemos tratado de rastrear y de poner en evidencia a lo largo del recorrido cronológico efectuado a partir de las “Notas” (1940-1941), pasando por la primera antología de Machado (1947), hasta las seis ediciones de *Canti gitani e andalusi* de García Lorca (1949-1958). Otro ejemplo, magistral, de la sensibilidad y de la “ciencia” hispanística macriana lo encontraremos un poco más adelante en este capítulo, cuando comentemos la antología *Poesia spagnola del Novecento* que el estudioso publica a comienzos de los años 50.

VEINTE AÑOS DE HISPANISMO ITALIANO

A pesar de los trágicos cruces de eventos históricos que caracterizan esta década europea, los 40 son años que, en puros términos de relaciones literarias España-Italia, se pueden considerar como fecundos. Se trata, en efecto, de un primer lustro caracterizado por el progresivo descubrimiento del archipiélago poético contemporáneo ibérico y por una igualmente gradual aproximación crítica que supera, de una vez por todas, la ocasionalidad y la superficialidad acumuladas en los anteriores treinta años. Propulsores a la hora de remediar este “descuido” crítico-literario son, obviamente, los dos estudiosos que acabamos de examinar en los capítulos anteriores, pioneros a cuyos nombres empiezan a sumarse otros (ya hemos encontrado los de Bodini, Tentori, Frolidi) que, sobre todo a partir de la posguerra, empiezan a reforzar, en número y calidad, el grupo de exploradores de la poesía y de la letras contemporáneas hispánicas.

⁷³⁵ En el artículo-entrevista de Giorgio Tabanelli “Testimonianza di Macri” (en *Carlo Bo. Il tempo dell’ermetismo*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 60-86), es el propio estudioso de Maglie quien sintetiza los principales componentes científicos de su aproximación a la poesía: “Io tento tutti gli strumenti e metodi per entrare nell’ordigno del significante poetico, dalla metrica ai campi semantici, dall’archetipica alla psicologia analitica. Il pericolo è d’addurre una narcisistica sovrastruttura ipercritica, una sorta di cotenna che viene a opacizzare il nero lampo del fondo” (*ob. cit.*, p. 82). Anna Dolfi elige esta afirmación como *incipit* de su “Premessa” al ya citado libro-homenaje *Per Oreste Macri*, y la comenta facilitando un retrato definitivamente pluridimensional del estudioso: “Così [...] Oreste Macri ricordava ancora pochi anni fa le ragioni del suo accanimento sul testo nella ricerca/obiettivo di un’intelligenza totale, costituita e raggiunta con studio lungo, interrogazione continua, molteplicità di sondaggi, pluralità di ricerche, discussione di metodi. Qualità tutte, aggiunte a una cultura sterminata, a una mente teoretica di prim’ordine, a intuizioni geniali e a una buona dose d’umiltà [...], che costituiscono i tratti caratteristici di un critico [...] certo tra i più importanti del nostro Novecento.”

En estos mismos años nace también, paralelo al ejercicio hermético y militante de Bo y Macri, un hispanismo italiano institucional; el que, por supuesto, se manifiesta en la convocatoria en 1941 de las tres primeras plazas (provisionales) de catedrático de Literatura Española, de las que resultarán ganadores dos ancianos filólogos medievalistas como Bernardo Sanvisenti (Universidad de Milán) y Camillo Guerrieri-Crocetti (Universidad de Génova), y el más joven y varias veces mencionado Giovanni Maria Bertini (Universidad de Venecia, luego de Turín)⁷³⁶. Hispanismo institucional que empieza también a auto-medir sus dimensiones y alcances científicos justo gracias a la obra compilatoria de estudios hispánicos que el propio Bertini realiza en 1941, con la publicación del ya citado *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*⁷³⁷. Se trata de una obra que, simbólicamente, fija el “año cero” de la aportación italiana en este campo de estudios, ya que por primera vez propone, en orden alfabético y cronológico de autores y publicaciones, los datos concretos de un interés cultural que se remonta a finales del siglo XIX y que cincuenta años después está atravesando una importante fase de transformación y de maduración. Acabamos de ver también cómo a la renovada atención de los estudiosos hacia las letras ibéricas corresponden los éxitos editoriales que obtienen las primeras antologías de poesía contemporánea española, señales iniciales del rápido desarrollo y de la amplia difusión que conocerá, tanto entre los especialistas como entre el público de lectores de poesía, este sector de la literatura europea en Italia⁷³⁸. Y los años 50 confirman, y consolidan, la tendencia creciente del interés de los hispanistas italianos al compás de la expansión del relativo mercado editorial.

⁷³⁶ El hispanismo académico italiano volverá a ampliarse con otro concurso universitario en 1956, cuando a las plazas más arriba citadas se añadirán las cátedras asignadas a las célebres “tres emes”, es decir, en lista de mérito, a Guido Mancini (Universidad de Pisa), a Franco Merigalli (Universidad de Venecia) y a Oreste Macri (Universidad de Florencia). Para una reconstrucción puntual del desarrollo del hispanismo académico italiano desde sus orígenes hasta 1990 véanse el ya citado AA.VV., *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà* (Roma, Instituto Cervantes, 1993), también consultable en línea, y Laura Dolfi, *Storia dell'A.I.S.P.I. (Associazione Ispanisti Italiani) 1973-1997*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁷³⁷ Giovanni Maria Bertini, *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*, Firenze, Le Monnier, 1941.

⁷³⁸ En un artículo significativamente titulado “La poesia si vende”, publicado el 11 de noviembre de 1949 en el periódico *Il Corriere della sera*, Eugenio Montale cita, entre otros ejemplos de éxitos de venta, las numerosas ediciones de *Poesie* de García Lorca traducido por Carlo Bo (del que en ese año se publica la cuarta edición Guanda) y la reciente antología de Rafael Alberti a cargo de Eugenio Luraghi (*Poesie*, Milano, Ed. della Meridiana, 1949). Véase: Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Prose*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 854-859.

Como hace notar Franco Meregalli efectuando el cotejo del *Contributo* de Bertini y el posterior repertorio bibliográfico de Gabriella Milanese⁷³⁹, este último concebido como complemento del primero hasta el año 1959, el volumen total de las publicaciones de corte hispanista en los dieciocho años considerados por Milanese consta de 1148 títulos (frente a los 1236 publicados en los anteriores cincuenta años), cifra que no comprende los artículos de periódico (que Bertini, en cambio, había incluido en su *Contributo*), aunque sí lo hispanoamericano (casi del todo ausente en la recopilación de Bertini).

Por lo que concierne a la poesía española del siglo XX en particular, las décadas de los 40 y 50 registran, más allá del puro crecimiento exponencial de los datos bibliográficos relativos a reseñas, artículos, ensayos, monografías y antologías⁷⁴⁰, también otros eventos significativos como, por ejemplo, la publicación de manuales didácticos histórico-literarios donde el capítulo “El Novecento” español empieza a incluir, al lado de prosistas y dramaturgos ya consagrados también en Italia (Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Pérez de Ayala, Baroja, Unamuno, Azorín, Benavente, Valle-Inclán, por ejemplo), un número cada vez más notable de poetas de las últimas generaciones, mejor dicho, no solo al propio Unamuno sino también a Jiménez, Antonio Machado y García Lorca. A lo largo de este trabajo ya hemos tenido la ocasión de citar la *Antologia di scrittori stranieri ad uso dei Licei* editada por Bo en 1946, con la colaboración de Tommaso Landolfi y Leone Traverso, pero en el campo específico de la literatura española cabe señalar la publicación de una larga lista de obras –de la “hispanófilas” *Corso di letteratura spagnola* de Amos Parducci (1938-1943)⁷⁴¹, *Storia della letteratura spagnola* de Carlo Boselli y Cesco Vian (1941)⁷⁴², *Storia della letteratura*

⁷³⁹ Gabriella Milanese, “Repertorio bibliografico degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959”, en *Annali di Ca' Foscari*, IV, 1965, pp. 237-275. Por lo que concierne a Franco Meregalli, me refiero a su ya citado artículo sobre el hispanismo italiano “1868-1936”, publicado en la revista *Arbor* (488-489, agosto-septiembre 1986, pp. 101-115).

⁷⁴⁰ Según nos consta, al cabo de un trabajo de recopilación de datos extraídos directamente de ejemplares originales de los catálogos bibliográficos conservados en varias bibliotecas italianas, entre 1941 y 1959 se publica en Italia un total de 384 “textos” relativos a la poesía española contemporánea. De aquí en adelante citaremos solo los que nos parecen más significativos, remitiendo al lector interesado en más detalles a la consulta del “Repertorio bibliográfico” que forma parte de este trabajo.

⁷⁴¹ Amos Parducci, *Corso di letteratura spagnola*, Firenze, Universitaria, 1938-1943. Se trata de publicaciones anuales de las clases de Parducci recopiladas por estudiantes de sus cursos.

⁷⁴² Carlo Boselli, Cesco Vian, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Lingue Estere, 1941. Ediciones sucesivas en 1946, 1954 y 1955. Este libro constituyó durante muchos años el primer encuentro de los estudiantes italianos con la literatura española. Sobre todo por lo que concierne a la última fase literario-poética española, la perspectiva crítica que el manual propone sufre la

spagnola de Gabriele Finardi (1941)⁷⁴³, *Letteratura spagnola* de Mario Casella (1944-1945)⁷⁴⁴, hasta las más “hispanistas” *Corso di letteratura spagnola* de Jole Scudieri Ruggieri (1950)⁷⁴⁵, *Storia della letteratura spagnola* de Ugo Gallo (1952)⁷⁴⁶, *Storia della Letteratura Spagnola* de José María Valverde (1955)⁷⁴⁷, *La letteratura spagnola* de Jean Camp (1955)⁷⁴⁸, *Lineamenti della letteratura spagnola del Novecento* de Juana Granados de Bagnasco (1958)⁷⁴⁹ y *Profilo di storia della letteratura spagnola* de Carmelo Samonà (1959)⁷⁵⁰–; una serie (no exhaustiva) de publicaciones que ilustra bien dos décadas de expansión académica de los estudios hispanísticos en Italia; investigación, didáctica y divulgación de la literatura española que, obviamente, con el pasar de los años abren espacios más y más amplios a la poesía contemporánea.

Tampoco puede pasar inadvertido el nacimiento, en 1946, gracias a un siempre activísimo Bertini, de la revista *Quaderni Ibero Americani*⁷⁵¹, primer órgano oficial del hispanismo italiano, cuyas páginas hospedan, ya a partir de los números iniciales, artículos sobre poetas españoles contemporáneos (García Lorca, Antonio Machado,

visión conservadora, perfectamente alineada con los preceptos culturales fascistas, de Carlo Boselli. Cfr. Franco Meregalli, “1898-1936”, p. 107.

⁷⁴³ Gabriele Finardi, *Storia della letteratura spagnola*, Cisano Bergamasco, Pozzoni, 1941.

⁷⁴⁴ Mario Casella, *Letteratura spagnola*, Firenze, Universitaria Editrice, 1944-1945. También en este caso se trata de publicaciones anuales de sus cursos universitarios.

⁷⁴⁵ Jole Scudieri Ruggieri, *Corso di letteratura spagnola*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1950.

⁷⁴⁶ Ugo Gallo, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Accademia, 1952. Edición sucesiva en dos volúmenes (a cargo de Giuseppe Bellini) Milano, Nuova Accademia, 1958.

⁷⁴⁷ José María Valverde, *Storia della Letteratura Spagnola*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1955. Traducción de Francesco Tentori. Ediciones sucesivas (ampliadas) en 1962 y 1969.

⁷⁴⁸ Jean Camp, *La letteratura spagnuola dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Garzanti, 1955.

⁷⁴⁹ Juana Granados de Bagnasco, *Lineamenti della letteratura spagnola del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1958.

⁷⁵⁰ Carmelo Samonà, *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma Veschi, 1959. Ediciones sucesivas en 1962, 1965, 1978. Luego ampliado en *Profilo di letteratura spagnola* (Napoli, Theoria, 1985). A estos títulos, todos publicados entre 1941 y 1959, cabe añadir dos obras más publicadas a principios de los 60: Guido Mancini, *Storia della letteratura spagnola* (Milano, Feltrinelli, 1961) y Giuseppe Bellini, *Poesia spagnola del Novecento* (Milano, La Goliardica, 1963).

⁷⁵¹ Publicación autorizada y duradera, la revista *Quaderni Ibero Americani* contará en el tiempo, saliendo por un momento del estrecho campo de nuestra investigación, con la colaboración de firmas de varios premios Nobel, como las de los mismos Jiménez y Aleixandre, de Camilo José Cela, Gabriela Mistral, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda; además de con otras colaboraciones prestigiosas como las de Dámaso Alonso, Ramón Menéndez Pidal, Americo Castro, Marcel Bataillon, Helmut Hatzfeld. Sobre la historia y la importancia de la revista en el ámbito del hispanismo italiano e internacional, véase, por ejemplo, el artículo de Giuliano Soria, “Agli albori dell’ispanismo italiano: il ruolo dei *Quaderni Ibero Americani*”, en *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Università di Roma Tre, 2, 2006, pp. 365-375. Consultable en línea: <https://www.yumpu.com/it/document/view/14977412/agli-albori-dellispanismo-italiano-il-ruolo-dei-quaderni-ibero-> (12/7/2014). Más noticias y materiales se encuentran en el portal de la revista: <http://www.quaderniberoamericani.org/>.

Jorge Guillén, José María Valverde, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez) redactados por el omnipresente Oreste Macrì, Francesco Tentori, Federico Olivero, Luigi Panarese, Lore Terracini⁷⁵².

Una rápida ojeada a otras revistas y periódicos italianos del mismo año (*L'Approdo Letterario*, *Il Politecnico*, *La Fiera Letteraria*, *La Lettura*, *L'Unità*, *La Gazzetta di Parma*) nos permite señalar de una vez un simbólico ápice de la fortuna poética de García Lorca en Italia, con la mitad (18) de las publicaciones relativas a la poesía española contemporánea editadas en todo 1946 (35 en total) dedicadas al poeta granadino. Ocupan espacios editoriales menos sustanciosos Juan Ramón Jiménez (de quien, sin embargo, se edita la primera antología de Tentori), Antonio Machado (algunas traducciones de poemas sueltos, a la espera de la antología macriana del año siguiente) y Manuel Altolaguirre, de quien la revista político-literaria *Il Politecnico*, dirigida por el muy hispanófilo Elio Vittorini⁷⁵³, publica el poema «A Saturnino Ruiz operaio tipografo», en la versión del poeta-traductor Sergio Solmi⁷⁵⁴.

En el mismo 1946 se publica el quinto número de *Quaderni Internazionali*, revista que, concebida en forma de colección antológica por su director Enrico Falqui, entre 1945 y 1948 dedica sus nueve números de vida a la poesía contemporánea mundial, facilitando al lector poemas traducidos (con el texto original al fondo de la página) y breves notas críticas y bio-bibliográficas. El volumen “Poesía V”⁷⁵⁵, publicado en julio de 1946, contiene una sección enteramente dedicada a la poesía española⁷⁵⁶, donde el editor Vittorio Bodini reúne poemas de quince poetas (en este orden: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Dionisio Ridruejo, Rafael Morales, José María Alfaro), con un total de 67 composiciones traducidas por el propio Bodini en colaboración con Macrì, Tentori, Luigi Panarese y Cesco Vian. El interesante boceto

⁷⁵² Véanse las respectivas referencias en el “Repertorio bibliográfico” consultable en el Apéndice.

⁷⁵³ Más allá de sus conocidas posiciones antifranquistas, Vittorini es un apasionado lector de García Lorca y un activo divulgador de la literatura teatral española. Entre las publicaciones a su cargo cabe recordar *Teatro spagnolo. Dalle origini ai nostri giorni* (Milano, Bompiani, 1941) y la primera edición italiana de *Nozze di sangue* (Milano, Bompiani, 1942), libro que el editor completa con la traducción del «Llanto» y del «Diálogo del amargo».

⁷⁵⁴ Manuel Altolaguirre, «A Saturnino Ruiz operaio tipografo», *Il Politecnico*, II, 25, 16 marzo 1946, p. 4. Además de la traducción, Solmi facilita al lector un breve perfil bio-bibliográfico del poeta-editor malagueño.

⁷⁵⁵ AA. VV., “Poesía V”, *Quaderni Internazionali*, V, luglio 1946.

⁷⁵⁶ La sección de poesía española se extiende de la p. 93 a la p. 174.

antológico bodiniano⁷⁵⁷ propone también algunas notas juanramonianas extraídas de *Estética y ética estética* (edición de 1929), un apartado titulado “Appunti bibliografici sulla Poesia spagnola contemporanea”, una reseña crítica dedicada a “Le riviste spagnole di poesia” (ambos sin firmar), y se cierra, en fin, con un artículo de Azorín (“Il manierismo nella poesia spagnola”) y con una micro-sección de poesía “latinoamericana” y “femenina” sintetizada en cinco poemas de la reciente premio Nobel Gabriela Mistral.

A las ya citadas antologías monográficas publicadas en la década de los 40 por Bo (García Lorca y Unamuno), Macri (Machado, García Lorca) y Tentori (Jiménez), hay que añadir la selección *Poesie* de Rafael Alberti (1949), edición de Eugenio Luraghi⁷⁵⁸, mientras que a partir de la década de los 50 se registra, aparte de las numerosas reediciones de los libros arriba citados, la incorporación de otros poetas en la lista de los publicados individualmente; catálogo que se enriquece así con los nombres de Carmen Conde (1953)⁷⁵⁹, Jorge Guillén (1955)⁷⁶⁰, Pedro Salinas (1958)⁷⁶¹, Vicente Aleixandre (1961)⁷⁶², Miguel Hernández (1962)⁷⁶³, Dámaso Alonso (1962)⁷⁶⁴, Luis Cernuda

⁷⁵⁷ Aunque la ausencia de paratextos adecuados es muestra del carácter esencialmente “militante” de la selección, esta se caracteriza por su valor de experimento antológico panorámico que pone al día los florilegios colectivos ya editados por Prampolini (1934), Bo (1941) y Bertini (1943), a la vez que preanuncia la orientación crítica de obras más sensibles a las sugerencias generacionales, como la antología de Oreste Macri de 1952 y la del propio Vittorio Bodini sobre los poetas surrealistas españoles de 1963.

⁷⁵⁸ Rafael Alberti, *Poesie*, a cura di Eugenio Luraghi, Milano, Edizioni della Meridiana, 1949.

⁷⁵⁹ Carmen Conde, *Poesie*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953, y *Mientras los hombres mueren*, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953; ambas ediciones a cargo de Juana Granados de Bagnasco.

⁷⁶⁰ Jorge Guillén, *Antologia lirica. Testi editi e inediti*, a cura di Juana Granados de Bagnasco, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955. Se trata de la publicación guilleniana más relevante (34 poemas) hasta la fecha. En efecto, a pesar de la estima inmediata que el poeta recibe en Italia, después de las traducciones de Montale, publicadas originariamente en 1931 y luego reeditadas en 1958 (Milano, All’insegna del pesce d’oro), aparecen otros poemas de Guillén en versión italiana solo en las antologías de Bo (11, en 1941) y de Macri (15, en 1952). Una selección aún más reducidas de poemas guillenianos aparece también en el recién mencionado número “V” de la revista *Quaderni Internazionali* (7, en la versión de Oreste Macri), y algunos poemas más se pueden leer en *La Fiera Letteraria* y *Quaderni Ibero Americani* (entre 1946 y 1952) en la traducción de Francesco Tentori. Para mayores detalles al respecto véase Gaetano Chiappini, “La fortuna di Jorge Guillén in Italia”, en *Antinomie novecentesche* (vol. II), Firenze, Alinea, 2002, pp. 235-242.

⁷⁶¹ Pedro Salinas, *Poesie*, introduzione e traduzione di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, 1958. Propone una selección de poemas extraídos de *Presagios*, *Seguro azar*, *Fabula y signo*, *La voz a ti debida*, *Amor en vilo*, *Todo más claro*.

⁷⁶² Vicente Aleixandre, *Poesie*, a cura di Dario Puccini, Caltanissetta, Sciascia, 1961.

⁷⁶³ Miguel Hernández, *Poesie*, Prefazione e traduzione di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁷⁶⁴ Dámaso Alonso, *Uomo e Dio*, Studio introduttivo e versione metrica di Oreste Macri, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1962.

(1962)⁷⁶⁵, José Agustín Goytisolo (1962)⁷⁶⁶, Blas de Otero (1962)⁷⁶⁷, Pablo Luis Ávila (1963)⁷⁶⁸ y Ángel Crespo (1964)⁷⁶⁹, por ceñir la lista a los más traducidos hasta la primera mitad de los años 60.

Otros poetas de quienes, en la misma época, el hispanismo italiano empieza a difundir poco a poco la obra, sobre todo a través de traducciones sueltas, son José María Valverde, Dionisio Ridruejo, Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, José Hierro, José Albi, Vicente Gaos, Rafael Morales, Eugenio de Nora, León Felipe, Juan Torres Grueso, Jesús López Pacheco, autores todos que a menudo merecen la atención mayor de algún artículo (específico o colectivo) en periódicos y revistas, o de algún estudio más pormenorizado de la obra⁷⁷⁰.

Sin ir más allá en la extracción de nombres, fechas y otros datos que podrían resultar fríamente bibliográficos, lo que nos parece aquí significativo destacar es el intento de progresiva “recuperación del tiempo perdido” que el hispanismo italiano pone en marcha a lo largo de estas décadas, colmando relativamente en pocos años la distancia que todavía hasta finales de los 40 separaba el adjetivo “contemporánea” de su aplicación más rigurosa y completa al ámbito de la poesía española⁷⁷¹. Asimismo, en vez de correr el riesgo de perderse entre los centenares de textos que se publican durante

⁷⁶⁵ Luis Cernuda, *Poesie*, Introduzione, traduzione, bio-bibliografia di Francesco Tentori, Milano, Lerici, 1962.

⁷⁶⁶ José Agustín Goytisolo, *Prediche al vento e altre poesie*, Traduzione e bibliografia di Adele Faccio, Prologo di José María Castellet, Parma, Guanda, 1962.

⁷⁶⁷ Blas de Otero, *Poesie*, Introduzione critica e traduzione di Elena Clementelli, Parma, Guanda, 1962.

⁷⁶⁸ Pablo Luis Ávila, *Elegía de ausencias*, Traduzione di Tullio Masserano, Torino, Tipografia Bona, 1963.

⁷⁶⁹ Ángel Crespo, *Poesie*, a cura di Mario Di Pinto, Caltanissetta, Sciascia, 1964.

⁷⁷⁰ Véanse en el “Repertorio bibliográfico”, por ejemplo, los datos relativos a Valverde, Bousoño, Celaya, Morales y Felipe.

⁷⁷¹ Un buen ejemplo en este sentido lo facilita el “Quaderno” *Hablando en castellano. Poesía e crítica d’oggi*, a cargo de Giorgio Cerboni Baiardi y Giuseppe Paioni (Urbino, Argalia, 1963), donde los responsables del florilegio proponen una primera sección compuesta por un poema inédito de Miguel Hernández y por obras muy recientes de Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti; y una segunda sección donde los autores reúnen los “ultimi e penultimi esperimenti” de la poesía española, consistente en las obras de Gabriel Celaya, Rafael Santos Torroella, Blas De Otero, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, José Hierro, Carlos Bousoño, Ángel González, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil De Biedma, José Ángel Valente, Jesús López Pacheco, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún. La publicación, un perfil antológico de características parecidas al ya recordado volumen “Poesía V” de la revista *Quaderni Internazionali*, propone también, además de una breve introducción de Giorgio Cerboni Baiardi, una carta de Vicente Aleixandre (“Poeti spagnoli dopo la guerra civile”) y tres estudios críticos de Carlos Bousoño (“Poesía contemporanea e poesía post-contemporanea”), José María Castellet (“La giovane poesia realista spagnola”) y Carlo Bo (“La misura della nuova poesia spagnola”).

los años 50, 60 y 70⁷⁷², nos parece más interesante tratar de ir en busca de los que influyen en la creación de un gusto que, evidentemente, va moldeándose entre quienes se preocupan de editar libros de poesía española y quienes se ocupan de disfrutar esos libros. Dejando, pues, para otra ocasión la siempre posible visión panorámica, numérica y cronológica del hispanismo italiano, nos parece más urgente ahora analizar más en detalle algunas obras antológicas colectivas, a las que ya hemos aludido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, que llegan a completar, en fin, nuestra investigación, a la vez que marcan otras tantas etapas decisivas en la recepción y la difusión de la lírica castellana del siglo XX en Italia.

⁷⁷² Nuestro “Repertorio bibliográfico”, que abarca los años 1906-1975, reúne más de 1100 títulos, de los que más de 800 fueron publicados a partir de 1950.

ANTOLOGÍAS DE POETAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX PUBLICADAS EN ITALIA ENTRE 1934 Y 1963

Entre 1934 y 1963 se publican en Italia las siguientes seis antologías dedicadas a la poesía española del siglo XX:

- 1934 - Giacomo Prampolini, *Cosecha. Antología de la lírica castellana*.
- 1941 - Carlo Bo, *Lirici spagnoli. (Tradotti da Carlo Bo)*.
- 1943 - Giovanni Maria Bertini, *Poeti spagnoli contemporanei. Antologia*.
- 1952 - Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento*.
- 1960 - Dario Puccini, *Romancero della resistenza spagnola*.
- 1963 - Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*.⁷⁷³

Se trata, en general, de obras que, como veremos, reúnen en sus páginas selecciones más o menos amplias de poetas y poemas contemporáneos, y que, obviamente, están concebidas según criterios crítico-editoriales que dependen de las distintas épocas en las que se editan y que los antólogos mencionados, como es lógico, plasman también en relación con el contexto literario enfocado. Las hemos dejado hasta ahora fuera de nuestro estudio en virtud de la idea de que el intento de reconstruir (y de transmitir a un lector) una imagen poética relativa a un país (o de una época histórica, de una corriente poética, de un sector específico de la poesía) se puede considerar como el factor común a toda obra de este tipo, una operación sintetizable con las acciones de releer, seleccionar y fijar los límites de un ámbito literario por su naturaleza dinámica. Así que la aproximación a los florilegios que se realizará a lo largo de este capítulo será en parte formalista y en parte especulativa en relación con la actividad de relectura, de selección y de sistematización ejecutada por parte de los seis antólogos. Vale decir que se trabajará a partir de un análisis de las evidencias formales (fuentes, nombres incluidos, organización y consistencia de los materiales poéticos, presencia de paratextos, etcétera) que caracterizan las distintas publicaciones, para luego dejar espacio a algunas

⁷⁷³ De las primeras cuatro ya se han facilitado las referencias bibliográficas en los capítulos anteriores. Ofrecemos aquí solo los datos relativos a las primeras ediciones de la de Dario Puccini, *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960, y de Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.

consideraciones en torno a la introducción del antólogo y a los contenidos poéticos que cada antología propone al lector.

COSECHA. ANTOLOGÍA DE LA LÍRICA CASTELLANA, DE GIACOMO PRAMPOLINI

Como hemos anticipado en el primer capítulo, la publicación del estudioso milanés Giacomo Prampolini no figura en ningún repertorio bibliográfico relativo al hispanismo italiano⁷⁷⁴, pero es con este título desaparecido de los catálogos hasta 1993⁷⁷⁵ como tiene que abrirse este recorrido historiográfico, por ser *Cosecha* la primera antología dedicada a poetas ibéricos contemporáneos que se publica en Italia⁷⁷⁶. El sucinto prólogo que Prampolini escribe, y que a continuación se transcribe por entero dada su brevedad, no facilita ningún criterio crítico-literario que sustente la elección de los poetas y poemas recogidos en el libro, con la excepción de una no mejor explicitada afirmación de afinidad entre la poética de los poetas antologados y la sensibilidad lírica del editor (él también poeta) y un general concepto de tradición “castiza” auténtica a la que el antólogo remite todo el conjunto de autores “de hoy”:

⁷⁷⁴ Se encuentra citado una vez el nombre de Giacomo Prampolini (1898-1975) en el ámbito de los hispanistas en el *Contributo* de Bertini en 1941, como traductor de la obra de P. Calderón de la Barca *El Alcalde de Zalamea* (*L'Alcalde di Zalamea: dramma in tre giornate*, prefazione e traduzione di Giacomo Prampolini, Milano, Alpes, 1926) y no como editor de la antología *Cosecha*. En una publicación más reciente de la A.ISP.I. (Associazione degli Ispanisti Italiani), *Repertorio bibliografico degli ispanisti italiani, Integrazione (fino al 1996) e Aggiornamento (1997-1999)*, a cargo de Antonella Cancellier, Renata Londero y Luisa Selvaggini (Padova, Unipress, 2001), se menciona una vez más al literato milanés citando las actas de una mesa redonda a él dedicada: *Atti del I Convegno nazionale Giacomo Prampolini e la letteratura mondiale* (a cargo de Ancilla Maria Antonini, Spello, 3 giugno 1994), actas luego publicadas en AA. VV., *Giacomo Prampolini e la letteratura mondiale*, A cura di Renzo Pavese, Torino, Genesi, 1997, pp. 73-86. Como hemos visto en el primer capítulo, en cambio, Prampolini es, en las décadas 20 y 30, uno de los más activos divulgadores de la poesía ibérica en Italia, dedicando particular atención a la lírica catalana (de la que llega a ser considerado uno de los mayores conocedores, cfr. el ya citado artículo de M. Loreto Busquets) y a algunos autores vanguardistas castellanos.

⁷⁷⁵ Sobre la “fortuna” de la antología, se remite al lector a lo ya expuesto en el primer capítulo de este trabajo.

⁷⁷⁶ Recuerdo de paso que del libro, 116 páginas en formato cuaderno (16x21 cm), se imprimieron 200 ejemplares numerados, en caracteres Bodoni, por la histórica imprenta “Pietro Vera” de Milán. La publicación es en lengua española y se cierra con la breve dedicatoria que Prampolini dirige personalmente al editor Giovanni Scheiwiller: “Esta antología de la lírica castellana fue imprimida [...] para Juan Scheiwiller y sus amigos”.

Abarca esta personal antología cuatro secciones que á [sic] mis ojos ofrecen una limpia imagen [sic] de la lírica castellana.

A pesar de su modernidad, los poetas de hoy aquí acogidos prosiguen la verdadera y castiza tradición; además de que en cada uno de ellos yo he hallado algo que adhiere á [sic] mis ideas de la realidad poética.

Desde el Romancero hasta las obras de nuestros días se desarrolla un paisaje de muy viva y honda significación; deleiten estas planas al pensativo lector.⁷⁷⁷

Lo que extraña enseguida en esta *Antología de la lírica castellana* compilada por el literato milanés es el hecho de que, yendo un poco más allá del título y del prólogo (que promete una “limpia imagen” de la lírica castellana) y empezando a pasar las páginas del libro, el lector se encuentra frente a una antología decididamente *sui generis*.

Cosecha, en efecto, se presenta dividida en cuatro secciones a las que corresponden los títulos “Romancero” (pp. 11-30), “Cancionero” (pp. 31-46), “Cantares” (pp. 47-52) y “Diez y ocho poetas de hoy” (pp. 53-109), último y más relevante capítulo donde Prampolini reúne a un grupo de poetas modernos que propone a sus lectores siguiendo esta ordenación:

Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Rogelio Buendía, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, José María Luelmo, Rafael Laffón.

Prampolini realiza, pues, su “cosecha personal” seleccionando exclusivamente obras pertenecientes a dos épocas muy distintas de la poesía española (Medioevo y primeras décadas del siglo XX), saltando de un golpe todo lo que hay en el medio, es decir, sin preocuparse de construir un perfil, aunque somero, del desarrollo del arte poético ibérico a lo largo de los siglos, tal como parecería anunciar el título del libro.

Además de la falta de un soporte crítico, también la escasez prácticamente total de informaciones historiográficas caracteriza de manera patente la antología de Prampolini: aparte de los ya citados títulos de las secciones, ninguna indicación más ayuda al lector en la contextualización histórico-literaria de los textos propuestos. Sobre todo por lo

⁷⁷⁷ Giacomo Prampolini, *ob. cit.*, p. 9.

que concierne a los tres primeros apartados dedicados a la lírica tradicional (todas composiciones rigurosamente de autor anónimo), el antólogo no especifica ningún detalle entre los que podrían conducir a una contextualización de los textos: los romances recogidos se subsiguen uno tras otro sin que el autor les atribuya algún título o fecha aproximada de composición y sin que se haga mención de la ordenación en subgéneros como “caballerescos”, “históricos”, “amorosos” o “moriscos” (porque Prampolini escoge composiciones de estos tipos), tal como se presentaban, por ejemplo, en los romanceros y cancioneros publicados ya a lo largo del siglo XIX por Agustín Durán, Juan Nicolás Böhl de Faber, Eugenio de Ochoa o Francisco Rodríguez Marín. Por no hablar de las más recientes, en esos años, publicaciones de Ramón Menéndez Pidal.

La misma penuria de informaciones es la condición previa a la lectura de los “diez y ocho poetas de hoy”, con la única diferencia de que de ellos Prampolini se preocupa de señalar, en el índice puesto al final de la antología, la fecha de nacimiento (pero no de todos, porque de Federico García Lorca, Rafael Alberti, José María Luelmo y Rafael Laffón falta todo dato biográfico⁷⁷⁸), y la fecha de muerte (en el caso del único fallecido, Fernando Villalón), sin que le parezca importante a Prampolini señalar al lector ni siquiera el lugar de nacimiento de los poetas tratados.

Cosecha revela, pues, su carácter de publicación no de divulgación sino de naturaleza esencialmente “privada”⁷⁷⁹, o sea, destinada a ese par de centenares de lectores cultos a quienes está explícitamente ofrecida (“Juan Scheiwiller y sus amigos”), que tenían que ser seguramente buenos conocedores tanto de la poesía como de la lengua y literatura española y que quizás por eso no necesitaban de más detalles para poder apreciar la

⁷⁷⁸ Por lo que concierne a las fechas de nacimiento de García Lorca y Alberti, hay que señalar que también en la antología de Gerardo Diego, que de aquí en adelante se considera “matriz” principal de la de Prampolini, faltan las fechas precisas de nacimiento de los dos andaluces y que la de Alexandre (1900 en vez de 1898) es el resultado de una información incorrecta que el mismo poeta sevillano envía a Diego y que este inserta entre las notas biográficas de su antología (Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 27).

⁷⁷⁹ La “edición privada” de libros dedicados a poetas, pintores, artistas plásticos y músicos es una peculiaridad de la editorial Scheiwiller. Justamente la publicación de un libro de poesías de Giacomo Prampolini (*Dall'alto silenzio*, 1928) inaugura un prestigioso catálogo en el cual figuran, solo para recordar a algunos, autores como: Apollinaire, Baudelaire, Blake, Campana, Confucio, Descalzo, d'Ors, Esenin, Garrone, Gatto, Jacopone da Todi, Joyce, Juan de la Cruz, Lagerkvist, Mallarmé, Petrarca, Pound, Quasimodo, Rilke, Rodenbach, Soffici, Solmi, Svevo, Valéry, Verlaine, Yeats, Zavattini, *et al.*.

calidad intrínseca de los versos escogidos. Por supuesto, aunque pueda aparecer aquí superfluo subrayarlo, falta también cualquier referencia bibliográfica a revistas, poemarios o libros ya publicados por los poetas antologados en años precedentes a 1934 (a los que remitir, posiblemente, el origen de los poemas seleccionados) o a la antología de Gerardo Diego⁷⁸⁰, que, con toda probabilidad, se puede considerar entre las fuentes directas (pero no la única) a las que Prampolini acude para la publicación de su florilegio poético.

A pesar de la ausencia de indicaciones bibliográficas, son numerosos los indicios que apoyan la hipótesis de filiación de la antología de Prampolini con la de Diego. Ya es significativa la coincidencia verbal representada por el uso de la palabra “cosecha” por parte de ambos autores, porque si Prampolini titula *Cosecha* su antología, en 1932 Gerardo Diego, motivando en el prólogo la selección de poetas insertados en su “antología parcial”, escribía: “¿Ha sido, entonces, el capricho, la simpatía personal, la amistad o el prejuicio de escuela lo que me ha conducido a esta cosecha tan incompleta?”⁷⁸¹.

Que no se trata de una simple casualidad lingüística sino de una señal de la descendencia de la publicación italiana de la española, lo demuestran otras más consistentes evidencias formales, “coincidencias” objetivas que al mismo tiempo representan también importantes elementos constitutivos de las dos antologías en lo referente a los contenidos. Si se recorre con la mirada el elenco de poetas incluidos en las dos antologías se nota la casi total correspondencia de nombres: con respecto a la de Diego, la antología de Prampolini modifica “ligeramente” el catálogo excluyendo por un lado a Miguel de Unamuno y a Manuel Machado e incluyendo por otro a Rogelio Buendía, José María Luelmo y Rafael Laffón. Este intercambio, que se comentará más adelante, produce dos selecciones de todas formas muy parecidas tanto bajo el aspecto de la cantidad (17 poetas en la antología de Diego, 18 en la de Prampolini) como bajo el aspecto de la calidad (considerando los nombres de los 15 poetas que están presentes en ambas).

⁷⁸⁰ Me refiero, por supuesto a *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

⁷⁸¹ Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, Edición de José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007, p. 89.

Lo que más destaca, sin embargo, no es la homogeneidad de las personalidades poéticas de las que se componen las dos antologías, elemento que tiene amplias justificaciones históricas y literarias, sino la poco más o menos idéntica disposición de los poetas en el orden de presentación. Como Prampolini no facilita ninguna teoría explicativa acerca del criterio que subyace a la ordenación de su índice, parece más bien evidente que esta específica coincidencia entre la colocación de los poetas en la antología de Prampolini y en la de Diego tiene su origen en la particular ordenación que el antólogo español concibe para su publicación. Y que debidamente explica en su prólogo:

Réstame añadir algunas advertencias sobre la ordenación del libro. No he seguido en los autores el orden estrictamente cronológico, sino más bien un orden lógico que difiere muy poco. No precisamente la aparición del primer libro, sino más bien la fecha de su formación poética, atestiguada unas veces en la publicación de libros o poesías sueltas, y otras en el carácter mismo y sentido de la obra inicial.⁷⁸²

Y es también la alusión de Diego a las “poesías sueltas”, es decir, a lo que se podría llamar el componente “inhallable en Italia” de poemas publicados en su libro, otro elemento que empuja a concluir que Prampolini compone su selección extrayendo poetas (y sobre todo poemas hasta entonces aparecidos únicamente en revistas españolas o escritos para ser publicados en el libro de Diego) de la antología del santanderino. Además, si hay que tener en cuenta el hecho de que, como recuerda Gabriele Morelli en su libro dedicado a la antología de Diego,

El libro *Poesía Española. Antología 1915-1931* [...] reúne, junto a piezas de poetas consagrados como Unamuno, los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez, obras debidas a escritores que por su juventud y escasa obra literaria apenas eran conocidos en 1932; en definitiva, el libro presenta por primera vez a autores como García Lorca, Aleixandre, Guillén, Salinas, Cernuda, Prados, Larrea, Moreno Villa o Altolaguirre,⁷⁸³

⁷⁸² *Ibid.* p. 92.

⁷⁸³ Gabriele Morelli, *Historia y recepción...*, ob. cit. p. 23. En el mismo libro el hispanista italiano introduce el tema de la filiación de *Cosecha* de la antología de Diego (p. 114), un asunto sobre el cual volverá en el artículo “La *Antología* en la generación poética del 27” (*Ínsula*, 721-722, enero-febrero 2007, pp. 7-9) y en el “Prólogo” (pp. 7-15) de la reciente reedición de la antología prampoliniana (*Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Sevilla, Renacimiento-Ulises, 2014), que reproduce (“para gustos de coleccionistas y curiosos”, como se lee en la contracubierta) el original de 1934.

es arduo pensar, no obstante la cultura enciclopédica de Prampolini⁷⁸⁴, que el antólogo italiano hubiera podido conocer y leer a tantos poetas prácticamente inéditos en Italia y “apenas conocidos” en España.

Prampolini reúne en su libro 78 composiciones, 7 de las cuales son obras de los tres autores que no figuran en el libro de Diego (dos de Buendía, dos de Luelmo, tres de Laffón); así que un total de 71 poemas son los que representan, en mayor o menor medida, a los quince autores antologados por ambos. De los 71 poemas, 45 títulos (casi los dos tercios) coinciden exactamente con los que aparecen en el libro de Diego. Prampolini reduce el número de poemas, pero no propone nada nuevo con respecto a la antología de Diego por lo que concierne a los diez siguientes poetas: Moreno Villa (4 poemas), Alonso (2), Larrea (2), Diego (6), García Lorca (4), Villalón (3), Prados (1), Aleixandre (1), Cernuda (3), Altolaguirre (3); mientras que, por lo que atañe a los cinco poetas que quedan afuera de esta perfecta concordancia de títulos, se nota todavía gran adhesión a las sugerencias procedentes de la antología de Diego en el caso de Guillén (conciden siete títulos sobre ocho), cierta autonomía de selección en los casos de Salinas (coinciden cuatro títulos sobre ocho), de Machado (coinciden algunos “Proverbios y cantares” pero no los otros tres poemas) y de Jiménez (coincide un poema sobre seis). De Alberti, que además es el poeta más representado en *Cosecha*, Prampolini propone diecisiete poemas, de los que trece se deben a la selección personal del antólogo italiano y solo cuatro aparecen también en la antología de Diego. Pasando pues de los números a las palabras, mejor dicho a los títulos, así se presenta el índice de *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, en particular el capítulo dedicado a los “poetas de hoy” (en negrita se señalan los títulos que se corresponden en la antología de Prampolini y en la de Diego):

⁷⁸⁴ Giacomo Prampolini (1898-1975) fue poeta, ensayista, además de estudioso de lenguas y literaturas antiguas y modernas. Sus obras abarcan las literaturas de todo el mundo: desde la europea a la china, desde la medio-oriental a la latinoamericana, desde la africana a la nórdica. Políglota (llegó a conocer decenas de lenguas, con particular atención a los idiomas de los países del norte de Europa), a partir de los años 20 trabajó toda su vida como traductor para las principales casas editoriales italianas (Agnelli, Alpes, Bompiani, Carabba, Corticelli, Formiggini, Hoepli, Modernissima, Mondadori, Morreale, Sheiwiller, Sperling & Kupfer, Treves, U.T.E.T.).

ANTONIO MACHADO	La noria "Tarde tranquila, casi" Amanecer de otoño Proverbios y cantares	FEDERICO GARCÍA LORCA	Cazador De otro modo Canción del jinete Romance de la luna luna
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	Cielos Ocaso de entretiempo Nocturno Epitafio ideal de un marino Madre "Abril dulce"	RAFAEL ALBERTI	El niño malo La aurora Trenes Mi amante Negra-flor Cruz de viento Sueño Mar Burgos El ángel de los números Canción del ángel sin suerte El ángel bueno El ángel ángel El ángel de arena El alba denominadora Nieve viva Los ángeles muertos
MORENO VILLA	El fuego Voz madura La verdad	FERNANDO VILLALÓN	"Yo vi un nopal entre rosas" "Hojas que se lleva el viento" "Mañana leda"
ROGELIO BUENDÍA	Caza-mariposas Romancillo	EMILIO PRADOS	Calma
PEDRO SALINAS	"Agua en la noche, serpiente" "Posesión de tu nombre" "No te veo. Bien sé" Dominio Mirar lo invisible Amiga Tránsito Los despedidos	VICENTE ALEIXANDRE	Adolescencia
JORGE GUILLÉN	Los jardines La gloria Noche encendida Rama del otoño Beato sillón Cima de la delicia La salida Noche céntrica	LUIS CERNUDA	"Urbano y dulce revuelo" "Los muros, nada más" "Como el viento a lo largo de la noche"
DÁMASO ALONSO	La victoria nueva Ejemplos	MANUEL ALTOLAGUIRRE	Brisa Noche, a las once "Mis ojos grandes, pegados"
JUAN LARREA	Tierra al ángel cuanto antes No ser más	JOSÉ MARÍA LUELMO	Suelta Plasticismo
GERARDO DIEGO	Dolorosa Ángelus Reflejos Guitarra Primavera Nocturno	RAFAEL LAFFÓN	"Fruta madura" "Minero, minero" Grillo

Es necesario precisar que todo lo escrito más arriba en absoluto quiere ser una crítica desfavorable dirigida contra la labor del antólogo milanés, o menos aún algo que pueda parecer como una acusación de plagio metodológico y/o de contenidos. Solo la falta total de referencias bibliográficas impulsa este trabajo hacia la búsqueda de las fuentes a las que Prampolini acude para dar vida a su florilegio. Y lo que aquí se ha deducido con respecto a la obra antológica del literato italiano pone de relieve que, no obstante las restricciones histórico-culturales que caracterizan esta época, Prampolini por un lado es un estudioso muy bien informado (y evidentemente muy interesado) sobre la literatura

española a él contemporánea (y no solo sobre ella⁷⁸⁵), y que, a la hora de seleccionar a los poetas españoles, ya tiene a su disposición o ha podido consultar un ejemplar de la antología de Diego de 1932; por otro lado, la consulta de una obra ajena cuya importancia y calidad intuye y demuestra apreciar, no disminuye sino acentúa la competencia literaria y la sensibilidad poética que Prampolini ejerce en su labor de antólogo. Sin considerar, finalmente, que, aparte de las coincidencias hasta aquí anotadas, la sección “poetas de hoy” presenta algunas peculiaridades que sin duda alguna dependen de las decisiones personales del propio Prampolini.

La exclusión de Unamuno y de Manuel Machado, por ejemplo; la inclusión de poetas como Luelmo y Laffón, que no figuran en la antología de Diego, ni en las más antiguas de R. Segura de la Garmilla y de A. Marichalar (en cuyas antologías, sin embargo, sí aparece el nombre de Rogelio Buendía) o de J. Fernández Montesinos, ni en las coetáneas de Federico de Onís o de Mathilde Pomès⁷⁸⁶; o la misma elección de veintiséis poemas “alternativos” a los reunidos por Diego, son todos elementos constitutivos exclusivos de la antología de Prampolini y que representan otras tantas muestras de autonomía de juicio, de elección y de capacidad de investigar en la poesía “universal” propias del literato italiano.

Intentar un análisis del criterio selectivo que utiliza a Prampolini en la construcción de su índice obligaría a un ejercicio interpretativo basado únicamente sobre hipótesis que

⁷⁸⁵ Giacomo Prampolini es autor de una monumental *Storia universale della letteratura* que la editorial U.T.E.T. de Turín publica entre 1933 y 1938 en una primera edición compuesta por cinco tomos, que llegarán a ser siete en la edición de 1959-1961. En su obra, Prampolini dedica amplios espacios a las literaturas ibéricas (castellana, catalana, gallega, portuguesa) e hispanoamericanas, desde los orígenes hasta la contemporaneidad. El tercer tomo de la primera edición, dedicado a la literatura peninsular, se publica en el año 1935, un año después de la publicación de *Cosecha*. La obra fue traducida al español en 1940-41 (Ed. José Pijoán, traducción de Dante Ponzanelli y Julio Jiménez Rueda, Buenos Aires, Uteha-Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana) y en 1955 (Ed. José Almoína, traducción de la segunda edición italiana por José Almoína, Carlos Esplá y José López Pérez, revisión y ampliación de las literaturas hispánicas e hispanoamericanas por Augustin Milares Carlo), en trece tomos, siempre por la misma editorial.

⁷⁸⁶ Me refiero respectivamente a: Ramón Segura de la Garmilla, *Poetas del siglo XX*, Madrid, Ed. Fe, 1922; Antonio Marichalar, “Antología de la nueva poesía española”, *Intentions*, 23-24, revista dirigida por Valéry Larbaud, París, primavera de 1924; José Fernández Montesinos, *Die Moderne spanische Dichtung*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927; Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934; Mathilde Pomès, *Poètes espagnols d’aujourd’hui*, Bruxelles, Labor, 1934. Quien, en cambio, cita a Rafael Laffón y Rogelio Buendía es Ángel Valbuena Prat (Cap. IV, “Las últimas tendencias”) en la página 129 de su libro *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

no tendrían el soporte de elementos concretos presentes en el libro. Por otra parte, hay que recordar que el antólogo italiano, si no lo hace explícitamente en *Cosecha*, expresa en otro lugar (es decir, en las páginas dedicadas a la literatura castellana de su ya citada *Storia Universale della letteratura*) su pensamiento crítico acerca de todos los poetas antologados. Así que, por lo que concierne al Unamuno poeta, sorprende un poco leer un juicio que parece en contradicción con su exclusión de la antología prampoliniana:

Nello Spagnolo, il pensatore non è lontano dal poeta, anzi con questo si intreccia e cresce in un indivisibile modo di percepire e creare; molto degna, l'opera di Unamuno in versi offre esempio di quell'arte dura e incisiva, che è propria dei poeti nati del nord della Spagna. In comune con altri ha la robusta nitidità delle linee architettoniche; di proprio il contenuto che è esclusivamente di idee, ma idee calde di vita, zampillanti dall'ardore del cuore, conformi al motto «pensar alto y sentir hondo».⁷⁸⁷

Y, a continuación, el historiógrafo facilita un repertorio de obras donde ir en busca del arte poético unamuniano: *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1912), *El Cristo de Velázquez* (1920) -que representa, afirma Prampolini, el poema en el cual el bilbaíno alcanza “la grandeza potente”-, *Rimas de dentro* (1923), *Teresa* (1924), *De Fuerteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1927). No parece ser, pues, un problema de calidad del verso o de falta de interés para con sus temas líricos lo que impulsa a Prampolini a la decisión de excluir a Unamuno de su antología sino más bien la aislada singularidad de la experiencia poética del escritor vasco, cuyo efectivo valor lírico en esos años, como hemos comentado en el primer capítulo, sigue siendo en Italia una cuestión literaria todavía muy debatida. Es muy probable, además, que Prampolini se atenga a la idea de seleccionar únicamente a los poetas más “influyentes” de los primeros años del siglo XX (Machado y Jiménez), aludiendo así a una visión implícita de la joven poesía española como insertada en un contexto de continuidad (o de “roptura”) con la de los dos maestros, para conceder más espacio a poetas en cuyos versos, como escribe en el prólogo el mismo Prampolini, ha hallado “algo que adhiere a [sus] ideas de la realidad poética”.

⁷⁸⁷ Giacomo Prampolini, “Unamuno”, *Storia universale della letteratura*, Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 934-941 (938).

El interés del antólogo Prampolini por las formas expresivas vanguardistas y experimentales de la poesía española se corresponde, en efecto, con su personal inclinación lírica, ya en 1928 tendente hacia lo “moderno”. Como atestigua Eugenio Montale en dos artículos a él dedicados, el primero con ocasión de la inclusión de Giacomo Prampolini en la antología *Poeti del Novecento*⁷⁸⁸, y el segundo como reseña de la publicación del primer libro, *Dall’alto silenzio*⁷⁸⁹, del traductor “squisito, europeista attento e informatissimo” que Montale acaba de descubrir también poeta. El reconocimiento de Montale a Prampolini y a su talento poético es abierto, cordial y, lo que es más significativo para este trabajo, quizás ayude a formarse una idea más concreta de la “realidad poética” a la que alude Prampolini en el prólogo de su antología⁷⁹⁰:

In *Dall’alto silenzio* sono riunite brevi liriche che intendono porsi decisamente «all’avanguardia», come mostrano alcune volute irregolarità di ritmo, di rima e persino di punteggiatura; queste liriche non richiamano alla memoria precisi raffronti con altri poeti nostri di tendenze nuove. Forse soltanto il nome di Ungaretti potrebbe essere ricordato, a proposito di alcuni metri e ritmi brevissimi, come quelli di una voce che voglia concedersi la minore possibilità di «orchestrazione» e adugiarsi a una musica vergine e germinale. [...] Poesia moderna per eccellenza, [...] che tende a una musicale complessità e integrità di sentimento e di visioni esteriori. Non mancano perciò in lui le compenetrazioni audaci, gli scorci psicologici e paesistici ai quali la poesia moderna –specie straniera- ci ha abituati; né manca l’esigenza che cotesti piani diversi debbano essere strettamente uniti e sostenuti da una coscienza vigile e tutt’altro che dilettantesca.⁷⁹¹

⁷⁸⁸ El libro *Poeti del Novecento*, Milano, Mondadori, 1928, es una selección de los mejores poemas enviados al *certamen* poético convocado en el año 1926 por la Accademia Mondadori. Montale reseña el libro en un artículo («Poeti Novecento») publicado en la revista *La fiera letteraria* el 29 de febrero de 1928; este artículo de elogio a Prampolini puede encontrarse en Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Ed. Giorgio Zampa, Tomo I, Milano, Mondadori, 1996, pp. 265-270.

⁷⁸⁹ Giacomo Prampolini, *Dall’alto silenzio*, Milano, Scheiwiller, 1928. A este primer poemario seguirán: *Segni*, 1931; *Dominio delle cose*, 1946; *Porticello*, 1959; *Molte stagioni*, 1962, todos publicados por el editor Scheiwiller.

⁷⁹⁰ Me refiero, en particular, a la frase de Prampolini: “[...] en cada uno de ellos yo he hallado algo que adhiere á mis ideas de la realidad poética”. Véase al principio de este capítulo.

⁷⁹¹ Eugenio Montale, “*Dall’alto silenzio*”, ob. cit., pp. 281-284 (282-283).

Es en este marco de tendencia “avanguardista” donde probablemente se inserta el personal criterio selectivo prampoliniano, es decir, un claro elemento de afinidad artística que une, al menos espiritualmente, al italiano y sus contemporáneos españoles⁷⁹² y que quizás justifica también la exclusión de otro poeta “consagrado” como Manuel Machado. En *Cosecha* se percibe, en efecto, una precisa voluntad de evitar, además del estilo poco experimental de Unamuno, también lo que el estilo “modernista” de Manuel Machado habría podido aportar al conjunto de voces líricas que la antología presenta. No es casualidad, en este sentido, que Prampolini elija de Jiménez poemas pertenecientes exclusivamente a la llamada segunda fase poética del poeta de Moguer (cinco de *Diario de un poeta recién casado*, uno de *Piedra y cielo*), dejando totalmente fuera del florilegio su etapa modernista. Como escribe en su *Storia universale della letteratura*, :

[...] fecondissimo ma irrequieto e incontentabile, irradiatore di influssi [...]. Alla scuola dei simbolisti francesi [...] affinò lo stile dei suoi paesaggi interiori; [...] cantare con grazia fu per lui istintivo. La *Segunda antología poética* (1922) che ancora accoglie saggi dell'opera iniziale e intermedia, è un interessante campionario di modi, di ritmi, di schemi metrici, nel quale però si rivela subito la tendenza alla fluidità imprecisa. [...] la raccolta di *Sonetos espirituales* significò una salutare costrizione alla disciplina; il *Diario* portò la liberazione completa e insieme la “depurazione” del lirismo. È un libro di chiara e lieta lettura [...].⁷⁹³

Tampoco es casualidad que del Machado de *Soledades, galerías y otros poemas*, recoja poemas de tono pacífico, meditativo, íntimo, forjados en ese lenguaje que se inspira en lo (simbólicamente) cotidiano y simple de la realidad humana. En los años de la primera edición de su *Storia universale della letteratura*, en la que son ocho los poetas a los que el autor dedica un perfil detallado⁷⁹⁴, así escribía Prampolini a propósito del autor de *Campos de Castilla*:

⁷⁹² Señalo de paso que Prampolini nace en 1898 y es prácticamente coetáneo de varios de los autores “jóvenes” antologados, situándose cronológicamente entre Buendía (1891), Salinas (1891), Guillén (1893), Larrea (1895), Laffón (1895), Diego (1896), y Alonso (1898), García Lorca (1898), Aleixandre (1898), Prados (1899), Alberti (1902), Cernuda (1902).

⁷⁹³ Giacomo Prampolini, *Storia universale...*, pp. 951-952.

⁷⁹⁴ Luego de un amplio espacio dedicado a la poliédrica actividad de Unamuno, Prampolini se detiene con cierta atención sobre las figuras de A. Machado, Jiménez, Diego, Guillén, Salinas, García Lorca y Alberti.

Il contrassegno di Machado è l'intensità emotiva, la percezione drammatica dell'intimo degli uomini e delle cose, successiva –in una forma di mirabile chiarezza e sobrietà– a lenti stadi di estatica comunione col mondo; le sue parole semplici guidano verso profondità nelle quali sembra di incontrare congiunti la saggezza e il sogno [...] È il poeta spagnolo moderno di più calda umanità e più alto sentire cosmico.⁷⁹⁵

Es un elemento más que ayuda a comprender que el sustrato crítico-estético sobre el que se basa la selección prampoliniana es su concepción de la palabra literaria y poética como representación de la soledad del ser humano, condición íntima pero a la vez “producto” de la realidad histórica y socio-económica. Recordando la labor enciclopédica de Prampolini, el crítico literario Pasquale Tuscano escribe:

Il suo “racconto” letterario e le sue incursioni nei più vari Parnasi di questa “aiuola che ci fa tanto feroci” nascono sempre da un rigoroso e fermo *humus* storico, dall'appassionata, mai patetica, adesione all'umanità genuina che connota il canto del poeta. Il suo “soffrire” si ritrova, e si riconosce, in “quello di tutti”, mentre la sua parola si fa risentita e aperta per scuotere dalla smemoratezza nella quale il mondo precipita sempre più irreversibilmente. La lingua di Prampolini batte, quindi, soprattutto sull'umanità dei poeti e dei letterati, sulla “pianta uomo”, secondo l'alta lezione desanctisiana.⁷⁹⁶

Es importante asimismo tener en cuenta la predilección del poeta y del historiógrafo Prampolini por la poesía popular y también su interés por los llamados autores “menores” (porque según él “la storia letteraria non può badare alle sole vette”⁷⁹⁷). Ya se ha recordado más arriba que las tres primeras secciones de *Cosecha* están dedicadas a la lírica tradicional exclusivamente anónima, mientras que, por lo que concierne a los autores a él contemporáneos, así se expresa Prampolini en el párrafo enciclopédico titulado “I lirici andalusi: García Lorca e Rafael Alberti”:

⁷⁹⁵ Giacomo Prampolini, *Storia Universale della letteratura*, tomo III, sección 3, Torino, U.T.E.T., 1935, p. 264 y 266.

⁷⁹⁶ Pasquale Tuscano, “Prampolini storico della letteratura spagnola e delle letterature ibero-americanas”, en *Giacomo Prampolini e la letteratura mondiale. Atti del I° Convegno Nazionale (Spello 3 giugno 1994)*, A cura di Renzo Pavese, Torino, Genesi, 1997, pp. 25-26.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 440.

Passando dalla centrale Castiglia, dalla triade Salinas-Guillén-Alonso che persegue e attua la poesia pura nella limpidezza filtrata, al sud andaluso, alle regioni della luce calda e dei colori vivi, si percepisce un netto cambiamento di clima spirituale e creativo. Tanto il granadino García Lorca quanto il gaditano Alberti posseggono una ricchezza e pienezza di vita che conferisce loro una superiorità di forza sui confratelli, si concedono alla realtà prepotente, suggerisca essa la tragedia o l'idillio, negano all'intelletto il costante predominio su le commozioni e le sensazioni. [...] Da García Lorca, appassionato aedo del locale gitanismo, al penetrante, cosmico e metaforico Rafael Alberti, forte è la differenza quanto a temperamento, sebbene entrambi si siano dissetati alle limpide sorgenti della poesia popolare.⁷⁹⁸

Y es probablemente su atención hacia el componente representado por los que la crítica considera “menores” la razón que justifica también la presencia en la antología de poetas menos “consagrados” por la historia de la literatura española como los vanguardistas Rogelio Buendía, Rafael Laffón y José María Luelmo. Los dos primeros son autores que Prampolini conoce por lo menos desde los tiempos de su colaboración como catalanista e hispanófilo con la revista *La Fiera Literaria*, puesto que ambos, como ya hemos señalado, son objeto de sus reseñas en los años 1928 y 1929⁷⁹⁹. Una búsqueda en la página web http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/⁸⁰⁰ revela que de las obras de los tres poetas seleccionados en 1934 por Prampolini solo dos poemas (sobre tres) de Laffón habían sido publicados por la revista sevillana *Mediodía*, (4, septiembre de 1926), junto a otros cuatro, bajo el título comprensivo de “Curva de agua”. La búsqueda de los títulos de las poesías de Buendía y Luelmo antologadas por Prampolini, en cambio, no produce resultados, de manera que se puede avanzar la hipótesis de que el antólogo italiano haya recurrido a originales (libros publicados u otras revistas) que de alguna manera estuvieron a su disposición a la hora de compilar

⁷⁹⁸ Giacomo Prampolini, *Storia Universale della letteratura*, Torino, U.T.E.T., 1935, pp. 281 y 286.

⁷⁹⁹ Del primero Prampolini reseña el poema *Naufragio en tres cuerdas de guitarra* (Sevilla, 1928), del segundo el poemario *Signo +* (Sevilla, 1927), artículos cuyas referencias bibliográficas ya hemos precisado en el primer capítulo de este trabajo. Recuerdo de paso que el nombre de Rogelio Buendía ya había aparecido en las páginas de la revista marinettiana *Poesía. Rassegna Internazionale* (7-8-9, 1920, pp. 77-78), en el artículo de Guillermo de Torre “El movimiento literario ultraísta de España”.

⁸⁰⁰ Se trata de un portal donde aparece un índice de revistas consultables que comprende 32 títulos, entre los cuales destacan las colecciones completas de *1616*, *Litoral*, *Mediodía*, *Caballo Verde para la Poesía*, *Cruz y Raya*, *Ddooss*, *Favorables París Poema*, *Gallo*, *Héroo*, *La Gaceta Literaria*, *Octubre*, *Poesía*, *Prisma*, *Ultra*, *Verso y Prosa* (et al.).

su florilegio. Por lo que concierne a Luelmo es, pues, verosímil la hipótesis de que el “informatissimo europeista” milanés, gracias a su ferviente actividad como redactor, ya hubiera tenido la oportunidad de acceder a la edición original del libro *Inicial*⁸⁰¹, donde en el índice se encuentran, entre otros, los poemas antologados en *Cosecha* («Suelta» y «Plasticismo»). De Buendía, Prampolini elige dos poemas cuyo tono parece propender hacia la vertiente neopopular y gongorista que el poeta empieza a recorrer a partir del libro *Guía de jardines*, de 1928⁸⁰².

A casi veinticinco años de distancia de la publicación de *Cosecha*, es decir, en la época de la reedición de su *Storia universale della letteratura* en 1959-1961, Prampolini sigue fiel a su originaria selección de poetas incluyendo a los tres poetas arriba mencionados en la sección titulada “Lirici minori; i prosatori.” El largo elenco de “menores”, que comprende a todos los demás poetas antologados en *Cosecha* y por supuesto a muchos otros más, en efecto hace mención de Buendía, Laffón y Luelmo en estos términos:

[...] il medico Rogelio Buendía, molto vicino alla musa popolare: il suo primo volume di versi risale al 1912, fra i successivi emergono la fresca *Guía de jardines* (1928) e il surrealista *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, ornato da disegni di Salvador Dalí.

[...] Rafael Laffón raccolse in *Signo +* (1927) e *Identidad* (1934) un’opera poetica molto personale e dall’espressione sempre più concentrata e persuasiva; nel 1945 pubblicò *Poesías*, raccolta di liriche tradizionali nella tecnica, di ispirazione varia, “profana e devota”, nel 1948 *Adviento de la angustia*, non dissimile nel tono; nel 1959 ha ottenuto il “Premio Nacional” per l’antologia dei propri versi *La rana ingrata*.

[...] di contro alla fitta falange meridionale, un severo Castigliano: José María Luelmo, autore di *Inicial* (1929) e fondatore della rivista *Ddooss* (Valladolid, 1931), a tendenze sperimentali.⁸⁰³

Breves citas gracias a las cuales es posible determinar, aunque siempre aproximadamente, la localización y quizás la antigua procedencia de las obras de los tres poetas propuestas por Prampolini en *Cosecha*.

⁸⁰¹ Rafael Laffón, *Inicial (1928-1929)*, Valladolid, Librería Santarén, 1929.

⁸⁰² Rogelio Buendía, *Guía de jardines*, Huelva, Papel de Aleluyas, 1928.

⁸⁰³ Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, Torino, U.T.E.T., 1961, 3ª ed., Tomo V, pp. 979, 980 y 981.

Cabe subrayar que en los varios apartados dedicados a los poetas españoles del primer tercio del siglo XX de su *Storia universale della letteratura*, el antólogo milanés exhibe una norma metodológico-interpretativa idéntica a la de Ezio Levi, es decir, basada sobre todo en la procedencia regional de los poetas (“la tríada de los castellanos”, “el grupo de los andaluces”, “los típicos septentrionales”, los “canarios cosmopolitas”), señalando “un risveglio complessivo delle energie etniche creative”⁸⁰⁴, pero moldeando a veces este criterio según las necesidades impuestas por datos biográficos que no caben en los límites de las específicas agrupaciones. Nótese, por ejemplo, el caso del “castellano” Diego: “Gerardo Diego (nato nel 1896 a Santander) si impregnò di spirito castigliano, dimorando a lungo come insegnante di lettere a Soria e Guijón” (964). Con un estilo igualmente telegráfico, Prampolini esboza una serie de retratos individuales que poco conceden a un eventual contexto histórico-poético común a los varios autores de quienes se ocupa. Como es en el caso de Pedro Salinas, cuya característica poética es, sobre todo, la de lucir un “aristocratico equilibrio” que contrasta, por ejemplo, con el “entusiasmo sonoro e quasi futurista” de la poesía de Diego:

Pedro Salinas [...], un colto ed esperto letterato, fornito di molto gusto. Nella sua opera meditata scarseggia l’impeto; si riflette in compenso una vita interiore lenta, profonda e sicura, che disdegna il fasto delle immagini, che incide le sue avventure e conquiste in versi di una semplicità elegante. (966)

Si Jorge Guillén es el “auténtico lírico puro” que “assoggetta la materia emotiva alla volontà, e la plasma entro forme metriche tradizionali, dandole il volume, il peso e lo scintillio del cristallo” (967), Dámaso Alonso es más sintéticamente “lindo, misurato, sereno” (969).

Siempre refiriéndose a lo que escribe Prampolini en la última edición de su *Storia universale della letteratura*, el nutrido conjunto de andaluces presentes en *Cosecha* (además de los ya recordados Machado, Jiménez, García Lorca, Alberti, Laffón, Buendía) se completa con las presencias de Villalón –“un talento geniale sino alla bizzarria, un intenso interprete dell’andalusismo più schietto, [...] si affermò con tratti

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 964. Las citas que siguen se extraen todas de la edición arriba citada; entre paréntesis se señala el número de página a la que corresponden.

di genuina modernità” (979)–, del “contemplativo” (980) Cernuda, de Altolaguirre, quien “dimostra un senso dell’architettura e molta attitudine per le immagini” (980), de Moreno Villa, “una robusta personalità poetica [...] che riesce a serbare il calore della commozione umana anche attraverso esperimenti rischiosi; nudi, ma espressivi, i suoi paesaggi interiori” (955), y de los más jóvenes, que “si distinguono per una maggiore inclinazione verso la poesia pura”, es decir, Prados, “diafano e sottile” (979), y el “concettoso e lievemente emotivo” (979) Aleixandre.

Destaca, en *Cosecha*, la atención reservada a Rafael Alberti, del cual el antólogo propone diecisiete poemas (ocho de *Marinero en tierra*, uno de *La amante* y ocho más de *Sobre los ángeles*), mientras sorprende, en cambio, el limitado espacio que Prampolini reserva a García Lorca (cuatro poemas, tres de *Canciones* y uno de *Romancero gitano*).

El antólogo, en su *Storia universale della letteratura*, coloca a ambos en una igual posición de preeminencia con respecto a los otros componentes del “grupo de los andaluces”. De García Lorca escribe:

Federico García Lorca percorse una lunga evoluzione ascensionale dal primo e misto *Libro de poemas* all’omogeneo, fresco e sano volume di *Canciones*; si affermò in pieno con l’opulento e malioso *Romancero gitano*, uno tra i prodotti più significativi della moderna poesia castigliana [...]. Nel *Romancero gitano* predomina il ritmo narrativo, l’azione ferve nel gesto, e stretta è l’aderenza all’epopea popolare; ma insieme il lirismo trabocca magnifico nelle immagini, nelle parole, nello stile. (971)

Pero mayor admiración aún parece suscitar en Prampolini la poesía de Alberti:

[...] Alberti, sopravvissuto alla guerra civile [...], ha sperimentato una profonda evoluzione etico-estetica, quale ci si poteva aspettare dalla sua complessa personalità. [...] Il poeta stesso indica come appartenenti al periodo iniziale i tre volumi: *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*, accomunato da una grazia agile e festosa, pervasi dalla presenza diretta o indiretta del mare, dei porti, delle onde, dello spazio oceanico. [...] Il distacco dalla realtà sorridente come un gioco ebbe inizio in *Cal y canto* [...], nonché un nucleo di poesie dal titolo significativo (*La rosa precipitada*), che instaurava un raffinato cerebralismo.

Quello che per il momento potè sembrare un intermezzo senza conseguenze, si intonava invece col travaglio donde uscì *Sobre los ángeles*, il libro antitetico al *Romancero gitano* di Lorca, ma a questo non inferiore nel panorama mondiale della raffinata poesia moderna. [...] La sua poesia è ridotta a fiamma; i versi danno la sensazione del metallo liquido; [...] Se si ammette che la realtà immaginativa del poeta è realtà assoluta, *Sobre los ángeles* è un'espressione esemplare, per l'intransigente purezza, di tale assoluto. (974-976)

De Juan Larrea Prampolini escribe que es “molto originale [...] partendo dal creazionismo di Huidobro, sboccò in una poesia umana, piena e integrale” (977-978), mientras que de Gerardo Diego, presente en *Cosecha* con seis poemas, dice que su poesía “mitiga le acutezze dell'intelletto con la commozione, è lineare e insieme appassionato” (965).

Hemos utilizado la transcripción de citas pertenecientes a la *Storia universale della letteratura* como subsanación del vacío crítico que caracteriza la antología de Prampolini, tratando así de reconstruir una idea somera, y *a posteriori*, de una posible perspectiva crítica del hispanófilo milanés. Una visión de la poesía española contemporánea que, en cierta medida, puede asimilarse, además de a la de Ezio Levi, también a la de Valbuena Prat. Pero de todas formas, entre *Cosecha* y la *Storia universale* falta cualquier alusión bibliográfica en este sentido, como también destaca el olvido completo en el cual Prampolini deja las categorías de “Generación del 98”, “Generación del 27” o de “Surrealismo”, incluso en la edición del 1959-61 de su *Storia Universale*. En esta última hay una muy vaga alusión a la antología de Gerardo Diego – a la que Prampolini se refiere, sí, como “[...] l'ampia e utile *Poesía española* (1932) in cui [Diego] aveva già raccolto saggi dei migliori poeti castigliani del periodo 1915-31” (964)–, pero sin subrayar la importancia histórico-literaria del libro, y, por supuesto, sin completar la información historiográfica (la propia y la del lector) con la mención de la segunda y más amplia antología que el santanderino había publicado en 1934⁸⁰⁵.

Lo que caracteriza en términos formales la antología *Cosecha* es, en suma, su ejemplaridad en cuanto modelo “informal” de libro que reúne, sin justificación, poemas de siglos distintos, de géneros distintos, de autores distintos, muchos de los cuales son anónimos (los medioevales). Una antología que “quiere ser solamente, y lo ha

⁸⁰⁵ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología. (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934.

conseguido, un bello libro de poesías”, como justamente escribía José Gavira en su reseña de 1935 (cfr. cap. 1). La publicación de *Cosecha* representa, por otra parte, un evento que solo la escasísima circulación de la obra pone en segundo plano en el ámbito historiográfico relativo a los intereses hispánicos, puesto que introduce en Italia lo más impactante de la poesía española de la época, y tan solo dos años después de la *Antología* de Diego. No es poco, si se considera que sobre todo la primera mitad de los 30, como hemos visto en el primer capítulo, son años todavía muy “pobres y grises” con respecto a la recepción en Italia de la poesía española del siglo XX.

LIRICI SPAGNOLI (TRADOTTI DA CARLO BO), DE CARLO BO

En nuestro recorrido a través de la producción crítico-editorial de Carlo Bo hemos dejado un vacío importante relativo al año 1941, año “fundacional” del hispanismo italiano y en el cual el crítico ligur publica, junto a otros importantes trabajos de interés hispanístico, el volumen *Lirici spagnoli*, la segunda antología de poesía contemporánea española que se publica en Italia. Obra que seguramente se presenta al lector concebida menos extemporáneamente que la de Prampolini y cuya composición nos va a ocupar en las siguientes páginas.

Un primer análisis formal del libro arroja los siguientes datos: se trata de una publicación en formato cuaderno (13,5x19 cm), muy parecida a la de Prampolini, pero en su caso impresa por la tipografía “Tipocromo”, en caracteres Bodoni, en ochocientos ejemplares no numerados (más cincuenta numerados). Sus 375 páginas hospedan 101 poemas de once poetas, que el índice dispone en este orden: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando Villalón, Rafael Villanova, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Josefina De La Torre.

Determinar las fuentes bibliográficas a las que acude Carlo Bo en el proceso de composición de su antología⁸⁰⁶ no obliga, como en el caso de la de Prampolini, a suposiciones más o menos certeras acerca de la procedencia de los materiales poéticos

⁸⁰⁶ Recuerdo de paso que en los artículos publicados antes de la antología, Carlo Bo en algunas ocasiones cita el nombre de Valbuena Prat, y en particular su libro *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

reunidos, porque la lectura de *Lirici spagnoli*, luego de proponer una introducción en la que el antólogo presenta en términos críticos a todos los poetas antologados, facilita también un breve pero muy interesante elenco de libros al lector eventualmente en busca de mayores informaciones. Bo, tras avisar que buena parte de los libros publicados por los propios poetas resultan ya agotados o inhallables, proporciona a su lector una serie de títulos útiles para profundizar sus conocimientos en materia de poesía española moderna. Primero suministra un significativo elenco de antologías, que aquí se transcribe tal como se presenta en el libro de Bo:

[Si] cerchi un aiuto maggiore nell'*Antología* di Gerardo Diego (*Poesía española 1915-31*, I^a ed. Madrid 1932 e la II^a Madrid, 1934) o in quella altrettanto bella e ancor più ampia di Federico de Onís (*Antología de la poesía española e hispano-americana, 1882-1932*, Madrid 1934).

Si suggerisce anche il volume di J. F. Montesinos, *Die Moderne spanische Dichtung* (Leipzig, 1927) [...] Così si veda di Mathilde Pomès, *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, Bruxelles, 1934.⁸⁰⁷

Luego propone una lista de publicaciones de indudable interés crítico, que aquí también se transcribe integralmente:

- | | |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Dámaso Alonso, | <i>Góngora y la literatura contemporánea</i> , Santander, 1932. |
| Andrenio, | <i>Pen Club I, Los poetas</i> , Madrid, 1929. |
| A. F. G. Bell, | <i>Contemporary Spanish Literature</i> , New York, 1925. |
| Cansinos-Asséns, | <i>La nueva literatura</i> , Madrid, 1917-1927 |
| | <i>Poetas y prosistas del novecientos</i> , Madrid 1919. |
| J. Cassou, | <i>Panorama de la littérature espagnole contemporaine</i> , Paris, 1929. |
| G. Díaz-Plaja, | <i>La poesía lírica española</i> , Barcelona, 1937. |
| R. Blanco Fombona, | <i>El modernismo y los poetas modernistas</i> , Madrid, 1929. |
| A. Marcori, | <i>Poesia spagnola contemporanea</i> , in <i>Letteratura</i> , 1937. |
| H. Petriconi, | <i>Die Spanische Litteratur der Gegenwart Seit 1870</i> , Wiesbaden, 1926. |
| A. Valbuena Prat, | <i>La poesía española contemporánea</i> , Madrid, 1930. ⁸⁰⁸ |

⁸⁰⁷ Carlo Bo, *Lirici spagnoli...*, p. 33.

⁸⁰⁸ *Ibid.* pp. 33-34.

Títulos todos a partir de los cuales no es difícil deducir el preciso y críticamente sustentado marco historiográfico del que Bo parte a la hora de compilar su antología: aparte del prestigio científico-literario que se desprende de la lista de autores citados, destacan el estudio de Alonso y el de Blanco-Fombona, reveladores a primera vista de la voluntad de Bo de insertar la poesía española del primer tercio del siglo XX en un proceso histórico-literario que tenga en cuenta tanto el significado de la sugestión modernista como el sentido que tuvo la recuperación de la herencia gongorina en el florecimiento de la coyuntura poética que la antología se propone sintetizar.

Sin contar el hecho de que el propio Bo revela, en una entrevista de 1994, más fuentes aún, además de las recién recordadas:

All'università avevo anche studiato lo spagnolo e ricevevo libri da quel paese attraverso un mio parente che conosceva il redattore capo de *La Prensa*. Ma il mio vero consigliere era Eugenio Montale. [...]

- *In che senso Montale era il suo consigliere per quanto riguarda lo spagnolo?*

Era uno dei rarissimi abbonati alla *Revista de Occidente*, fondata da Ortega y Gasset. Inoltre, si era procurato un'antologia spagnola di poesia contemporanea dove, oltre ai testi, apparivano le fotografie dei poeti. Erano tanti, e quasi tutti grandi: Machado, Lorca, Jiménez, Guillén, Alberti, Aleixandre... Montale ironizzava su questo foltissimo album: noi, diceva, non potremmo disporre di tante facce. E con il suo inconfondibile sarcasmo aggiungeva: vorrei scrivere recensioni per *La Prensa*, così sarei libero di dir male degli autori italiani.⁸⁰⁹

Si la presencia de una bibliografía antológica y crítica es un elemento destinado a un lector seguramente deseoso de acercarse lo más posible a lo íntimo de la poesía española, otros elementos en la antología de Bo demuestran una intención esencialmente divulgativa, cuyo destinatario es un lector a quien le es suficiente contextualizar los contenidos del florilegio a través de la introducción del autor –un sintético panorama crítico que abarca con desigual profundidad a los once poetas antologados– y de las pocas noticias bio-bibliográficas con las que se abre cada

⁸⁰⁹ “Giubbe Rosse, alle cinque della sera...”, entrevista realizada por Giulio Nascimbeni (en ocasión de la publicación del libro de García Lorca, *Poesie*, a cura di Norbert Von Prellwitz, Rizzoli, Milano, 1994), publicada en *Corriere della Sera* del 1/6/1994, p. 25. Aparte de las informaciones que la entrevista contiene en lo relativo a las fuentes de Bo, es de notar también que entre los grandes poetas que el antólogo cita aludiendo a la antología de Diego aparece el nombre de Aleixandre, que sin embargo no figura entre los incluidos en *Lirici spagnoli*.

apartado de la sección exclusivamente poética del libro. Y, por supuesto, con el soporte de las traducciones que acompañan (en paralelo y en Bodoni cursiva) las versiones originales de los poemas.

De los ciento uno poemas que Bo propone al lector, un número significativo (49) corresponden a los que se encuentran en las dos antologías de Diego; los poemas de cuatro poetas (Villalón, Salinas, Diego y Josefina de la Torre) coinciden *in toto* con los que había propuesto en 1932 y 1934 el antólogo santanderino. Dos poetas están representados con un conjunto de cuarenta y tres composiciones (Machado 22 y Jiménez 21); de Guillén y Salinas Bo propone once y diez poemas respectivamente, y la distribución por lo que concierne a los demás poetas es la siguiente: siete poemas de Villalón y García Lorca, seis de Alberti, cinco de Diego, cuatro de cada uno de los restantes (Villanova, Cernuda, De la Torre). Solo la inserción del Marqués de Villanova después de Villalón y antes de Salinas modifica la secuencia de los poetas con respecto a la ordenación elaborada por Diego en sus antologías y, por supuesto, también a la que Prampolini moldea derivándola de Diego. En esta reproducción del índice de la antología de Bo, se señalan en negrita los poemas que coinciden con las de Diego:

<p>ANTONIO MACHADO</p> <p>El limonero lánguido suspende Orillas del Duero Jardín Sonaba el reloj la una Desgarrada la nube, el arco iris ¡Oh tarde luminosa! Campo Amanecer de otoño Noche de verano Soñé que tú me llevabas Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería A José María Palacio Ayer soñé que veía Una noche de verano Apuntes para un estereoscopio lírico La luna, la sombra y el bufón Iris de la noche Hora de mi corazón Los sueños dialogados Tengo dentro de un herbario En un jardín te he soñado Hoy te escribo en mi celda de viajero</p> <p>JUAN RAMÓN JIMÉNEZ</p> <p>Viene una música lánguida He venido por la senda Tristeza dulce del campo No es así no es de este mundo Doraba la luna el río Es el pueblo. Por encima El poeta a caballo El viaje definitivo Brisa. El tren pára. De la estación recién regada, Guipúzcoa Tarde de los domingos de invierno Canción de invierno Oberón a marzo Aurora ¡Palabra mía eterna! El recuerdo El recuerdo Epitafio ideal de un marinero El olvido Desvelo Embelesos</p> <p>FERNANDO VILLALÓN</p> <p>Yo vi un nopal entre rosas Hojas que se lleva el viento La corrida del domingo ¡Islas del Guadalquivir! Mañana leda Salinas de los pinares Cuando te vas y me dejas</p> <p>RAFAEL VILLANOVA</p> <p>La nieve Puerto Plaza de doña Elvira Góelands</p>	<p>PEDRO SALINAS</p> <p>¡Cuánto rato te he mirado No te veo, bien sé Far West Mirar lo invisible No me fio de la rosa Tu no las puedes ver Pregunta más allá Perdóname por ir así buscándote Si tú supieras que ese ¡Qué cuerpos leves, sutiles</p> <p>JORGE GUILLÉN</p> <p>Advenimiento Las sombras Los jardines Noche encendida Vocación de ser Preferida a Venus Arroyo claro Junto a un balcón Nené Profundo anochecer Férvido</p> <p>GERARDO DIEGO</p> <p>Insomnio Angelus Columpio Reflejos Guitarra</p> <p>FEDERICO GARCÍA LORCA</p> <p>Cazador Canción del jinete La casada infel Romance sonámbulo Ciudad sin sueño Oda a Salvador Dalí Oda al Santísimo Sacramento del Altar</p> <p>RAFAEL ALBERTI</p> <p>Elegía Sueño Peñaranda del Duero De Laredo a Castro Urdiales A Miss X enterrada en el viento del oeste Para después</p> <p>LUIS CERNUDA</p> <p>No quiero triste espíritu volver Era un sueño aire Quisiera estar solo en el sur Nevada</p> <p>JOSEFINA DE LA TORRE</p> <p>La tarde tiene sueño Mis años compañeros Yo no sé qué tengo ¡Gritar, gritar, defenderme</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Carlo Bo focaliza la atención sobre estos once poetas reduciendo considerablemente el número de poetas antologados tanto con respecto a las antologías de Diego (17 en la primera y 31 en la segunda) como con respecto a las de Prampolini (18), de Montesinos

(21), de Onís (que reúne más de 160 nombres entre españoles e hispanoamericanos) y de Pomès (15). Con la excepción de Rafael Villanova, cuyo nombre no figura en ninguna de las antologías recién citadas⁸¹⁰, los otros diez poetas están todos presentes en las de Diego (Josefina de la Torre entra en el índice en la segunda edición), mientras que con respecto a la de Prampolini (y aún más con las de Montesinos, Onís, Pomès) las diferencias son consistentes y sustanciales.

Limitando, pues, el cotejo a las antologías de Diego, *Cosecha* y *Lirici spagnoli*, en la antología de poetas modernos españoles que Carlo Bo edita destaca, en efecto, la ausencia (además de los ya excluidos Unamuno y Manuel Machado) de Dámaso Alonso, José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, Juan Larrea, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, todos incluidos, en cambio, en el florilegio prampoliniano.

En su introducción Carlo Bo explica con claridad, y gran seguridad de juicio, el criterio que rige su selección. Después de dedicar unas pocas, pero perentorias, palabras a Manuel Machado, “[...] sia detto una volta per sempre: [è] Antonio Machado quello che conta: suo fratello Manuel è appena un retore composto, un letterato”⁸¹¹, Bo expone las razones que han determinado la exclusión de varios nombres ilustres de su *Lirici spagnoli*:

Una parola sulla nostra scelta dei nomi. Abbiamo immaginato l’antologia secondo il nostro gusto e la necessità d’una poesia senza confini e senza bandiere. Per questo l’assenza di certi nomi che potrà addolorare qualcuno –manca Unamuno, manca Ramón Pérez de Ayala, non c’è Valle Inclán, Villaespesa, Moreno Villa, Dámaso Alonso o Manuel Altolaguirre- va spiegata con il nostro desiderio di non far semplicemente la storia. Non volevamo dare un panorama della poesia spagnola dopo Rubén Darío fino all’ultimo volume, arrivato ieri, di Luys [sic] Santa Marina e di Adriano del Valle. Noi abbiamo guardato soltanto a quei nomi indispensabili per una larga corrente di poesia: secondo noi dovevano esserci appena quelle voci che alludono a un’intera geografia poetica dei nostri giorni. Il lettore spagnolo non può riconoscersi in questa scelta ma il lettore spagnolo ideale, quel lettore cioè che ha bruciato una volta per sempre i confini immaginari delle storie letterarie, dovrà riconoscere l’importanza di Salinas contro i testi inutili di Unamuno e di Valle

⁸¹⁰ Rafael Villanova figura con el nombre de Rafael Lasso de la Vega en la ya citada antología de Ramón Segura de la Garmilla, *Poetas españoles contemporáneos*, de 1922.

⁸¹¹ Carlo Bo, *Lirici spagnoli...*, pp. 9-10.

Inclán. Al di fuori dei risultati questi nomi significano la necessità interiore d'una ricerca: non sono immagini calcolate di poesia, volevano essere segni vivi, corpi intatti a una voce continua.⁸¹²

“Il nostro gusto”, y la idea de proponer “una poesia senza confini e senza bandiere” (universal, antirretórica), guían a Carlo Bo en una selección de nombres “indispensables” que, finalmente, asigna espacio ampliamente preponderante a cuatro autores poéticamente sólidos y consolidados, de admirada inspiración como Antonio Machado, Jiménez, Guillén y Salinas (62 poemas en total), a la vez que limita a treinta y nueve piezas el total de las obras de siete autores, entre los cuales se halla García Lorca, de quien ha publicado su primera antología de textos y versiones un año antes⁸¹³.

La razón de este desequilibrio en la distribución de los espacios poéticos de su antología es algo que el propio crítico pone de relieve al comienzo de su introducción. Bo, en efecto, empieza su escrito exponiendo al lector el problema de trazar un juicio “definitivo” sobre un clima poético general que, según escribe, parece estimar todavía *in fieri*, y que también estima demasiado heterogéneo y cercano en el tiempo para poderlo apreciar en toda su complejidad. Así que la introducción de Bo se abre con una explícita y decidida “toma de las distancias” con respecto a las experiencias líricas de ese particular grupo de poetas jóvenes (a lo largo de su ensayo Bo alude a García Lorca, Alberti, Diego, Alonso, Aleixandre, Cernuda, Moreno Villa, Altolaguirre) cuyos recorridos más “experimentalistas” le suscitan todas esas perplejidades críticas que ya hemos tenido la ocasión de comentar en otro capítulo. Perplejidades que en este caso Bo sintetiza afirmando:

D'una poesia così apertamente nuova e scoperta come questa spagnola del secolo è difficile calcolare bene l'importanza e il valore reale. La luce delle sue voci, la conseguenza delle esperienze lasciano piuttosto a un gusto, a un'idea di piacere e di passione minima. Nel diverso piano d'Europa, i suoi nomi entrano con troppa immediatezza per sentirne veramente l'apporto o un'allusione conclusiva.⁸¹⁴

⁸¹² *Ibid.*, pp. 22-23.

⁸¹³ Federico García Lorca, *Poesie*, Modena, Guanda, 1940.

⁸¹⁴ Carlo Bo, *ob. cit.*, p. 8.

Para calcular la importancia, el valor verdadero de una manera nueva de hacer poesía, Bo presupone como imprescindibles dos elementos sobre los que basa su actividad de antólogo: primero la percepción de una idea de placer y de pasión (y de “dedicación”) *máximas*; es decir, algo que remite directamente a sus concepciones ético-literarias, recién expuestas en su ensayo “Letteratura come vita”⁸¹⁵. Y, segundo, el concepto de que también en poesía, para percibir realmente la cualidad de algo que es demasiado “distinto” de lo usual, el mejor juez es el tiempo que pasa. Mientras tanto:

Ancor qui la lettura, la lettura meditata dei testi serve per abituarci alle distanze, per proibirci l’immagine del tutto arbitraria d’una vicinanza che non esiste, per cogliere infine il senso vivo di quelle voci che contano e per capire la disposizione d’una carta poetica viva e animata.⁸¹⁶

Vale decir que Bo, pensando como antólogo, considera muy importante que el lector tenga en cuenta la variedad de registros poéticos, la pluralidad de tonos (íntimo, expresionista, creacionista, surrealista, neorromántico), la eventual descomposición de la figura, del ritmo y/o del verso, las incipientes discordancias estilísticas, temáticas y de contenido que caracterizan, en conjunto, la “carta poetica viva e animata” española. Pero, avisa Bo en calidad de crítico, el riesgo que se corre cuando uno se acerca con demasiada indulgencia a las sugerencias de la poesía de estos poetas es que la sobreabundancia de todos estos elementos “impuros” puede llegar a producir en el lector, a pesar de toda su concreción, la imagen abstracta, esfumada e ilusoria, de una “cercanía” (poética) que “no existe”. Hay que leer, conocer, quizás profundizar esta poesía, pero hay también que tener cuidado con ella, porque en muchos casos puede transformarse en un vaso vacío, o, peor aún, en un contenedor de pasión “mínima”⁸¹⁷.

⁸¹⁵ Por lo que concierne al asunto “letteratura come vita” remito al lector a lo que ya hemos expuesto en la parte inicial del segundo capítulo de esta tesis.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁸¹⁷ Al cabo de pocos años, en 1944, un Bo ya catedrático de literatura francesa publicará dos libros donde expresa sus reflexiones (entre reconocimiento y desconfianza) sobre el que considera el más significativo de los *ismos* europeos, el surrealismo. Para una profundización en las perplejidades y las razones de Bo con respecto a la exuberancia experimentalista de esta particular corriente poética remito a la lectura de la introducción a su *Antología del surrealismo*, Milano, Edizioni Di Uomo, 1944, dedicada al nacimiento y desarrollo del movimiento en Francia, y del exhaustivo estudio *Bilancio del surrealismo*, Padova, Cedam, 1944.

De manera un poco menos hermética, pero igualmente dogmática, Bo se adentra luego en su trabajo introductorio, trazando un perfil historiográfico en el cual describe un trayecto que inicia con un breve tributo a Rubén Darío:

Rubén Darío più che liberare la letteratura poetica della Spagna con le fiamme e le riduzioni della leggenda francese ha costretto a riscoprire quei testi che sembravano perduti ed erano invece i più sicuri, i più intatti: l'anima da imitare e da inseguire. [...] Darío serviva [...] da meraviglioso pretesto: l'abbondanza della sua opera, il discorso continuo della sua vitalità letteraria, portavano gli spiriti più attenti a un calcolo giusto delle possibilità, a una serie infinita di correzioni spirituali. Non era solo il segreto alzato e sostenuto dal gusto del tempo, del simbolismo e l'importanza del lavoro affrontato con tanto coraggio: nel suo esempio i nuovi poeti avrebbero dovuto immaginare la necessità d'un ordine quotidiano e intimo.⁸¹⁸

Un recorrido que Bo concluye doce páginas después, luego de haber dibujado los perfiles crítico-literarios dedicados a esos espíritus “più attenti” que, en mayor o menor medida, el crítico ligur demuestra apreciar más: Antonio Machado, por supuesto, pero con alguna reserva final concerniente al “limite morto” intrínseco a su expresión poética “simple” y no “pura”⁸¹⁹; Juan Ramón Jiménez: “Fiore senza stelo e più senza radice: nutrito dalla luce con la memoria. Immediatezza, purezza e presenza assoluta della memoria, ecco gli estremi del suo lungo dialogo straordinario [...]”⁸²⁰; Jorge Guillén: “Guillén sta per una poesia d'elementi purificati ma non rigidi e chiusi [...] con quella parte di libertà che è decisa dalla conoscenza delle probabilità possibili”⁸²¹; y Pedro Salinas: “Per Salinas il testo s'annulla nella parola del suo inventore. [...] Questo suo lento cadere, la sua matura metamorfosi verso *lo desnudo y lo perdurable* lo lascia a un'idea sicura della nostra vita, a una cifra dello spirito”⁸²².

⁸¹⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁸¹⁹ *Ob. cit.*, pp. 12-13. “Punto morto, “limite morto”, son definiciones que Bo aplica a la poesía de Machado precisamente en esta introducción. Más contundente aún que en su anterior artículo “Osservazioni su Antonio Machado” (cfr. segundo cap. de esta tesis), Bo sintetiza su impresión final sobre Machado con imágenes que, una vez más, quieren marcar las distancias entre sus personales convencimientos religiosos y la vertiente “nihilista” de la metafísica machadiana.

⁸²⁰ *Ob. cit.*, p. 16.

⁸²¹ *Ob. cit.*, p. 18.

⁸²² *Ob. cit.*, pp. 20-21.

Como es de suponer, Carlo Bo reitera también en su antología las consideraciones sobre estos (y los demás) autores recién expuestas en la serie de artículos que hemos analizado en el segundo capítulo de este trabajo⁸²³. Así que también a lo largo de esta introducción vuelven a asomarse figuras, categorías y definiciones críticas “familiares” para el lector de Bo, como, por ejemplo, el Machado “maggiore” y el “minore”, el Juan Ramón “limite massimo della trasparenza” y “maestro di discepoli”, y, en las pocas y severas páginas que dedica a García Lorca, las “dos voces” (“la più semplice delle canzoni” y la más “meditata e accorta dell’«Oda a Dalí» o del «Llanto»”) del poeta granadino.

La segunda parte de la introducción, en efecto, modifica el tono de elogio, más o menos ecuanímente distribuido, que caracteriza la primera, puesto que conduce al lector hacia el terreno más inestable de la nueva poesía. A pesar de ser el propio Bo el primer y máximo divulgador del poeta granadino en Italia, cuando empieza a escribir sobre García Lorca el tono del antólogo se vuelve severo y también algo pesimista:

Federico García Lorca è diventato oramai comune alla nostra attenzione letteraria perché si deva qui insisterci e arrivare a una larga definizione.

La sua presenza così rapida e incerta nel giuoco diverso di tutti può d'altra parte informare sufficientemente della vita e della propria poesia: della sua novità, di quanto soccombe all'idea del tempo e alle preoccupazioni d'una letteratura.⁸²⁴

En este apartado el acento del estudioso italiano cae, en términos exquisitamente “machadianos”, sobre el concepto (que se convierte en una hipótesis) de duración en el tiempo de la palabra de García Lorca. Las sospechas de Bo acerca del futuro de la vitalidad poética del poeta granadino son explícitas y dejan en el lector la sensación de estar aproximándose a la obra “indefinible” de un poeta de cuya importancia sigue siendo difícil, según Bo, medir las proporciones:

Dunque Lorca può sembrare qui dentro la voce autorevole e più alta; la sua facoltà d'apparizione spontanea e immediata può illuderci sulla sua vera convenienza poetica. Per me –visto accanto agli altri e dopo Machado e Jiménez- risulta come il

⁸²³ Recuerdo que la compilación de la antología *Lirici spagnoli* es inmediatamente posterior a la publicación de los ensayos analizados en el capítulo dedicado al hispanismo de Carlo Bo, puesto que todos estos últimos están fechados en 1939 y 1940 (y luego reunidos en el libro *Carte spagnole*, publicado en 1948).

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 22.

più dotato di facoltà immediate e esteriori ma non so a che cosa lascerebbe l'immagine della sua storia continuata, il calcolo delle sue possibilità.⁸²⁵

Con un rápido recorrido por las obras de García Lorca, Bo descubre entonces vértigos y riesgos implícitos en sus poemas, a la vez que instituye un paralelo juicio crítico, y no menos severo, sobre el otro andaluz, Rafael Alberti:

Qui però può definirsi meglio nelle sue reali proporzioni l'importanza del Lorca più semplice delle canzoni, di una voce estremamente trasparente, che ha imparato da Jiménez, che Alberti non riuscirà mai a riprendere in quello stesso grado di forza. L'altro Lorca, il meditato e profondamente accorto dell'«Oda a Dalí» o del «Llanto» ci lascia invece proprio di fronte all'intensità della sua memoria poetica; alla luce del suo vibrato testamento lirico. Ancor una volta, noi che non siamo spagnoli e quindi non siamo stati compromessi in quel gioco letterario possiamo con maggiore intelligenza valutare le conseguenze d'una poesia così azzardata: al di là del colore, dei suggerimenti di scuola e degli accorgimenti d'una moda caduca ci è consentito di non rifiutare la materia splendente del suo verbo e i laghi continuamente conseguiti della sua passione abbandonata.⁸²⁶

“Gioco letterario”, “poesia azzardata”, “moda caduca”: se trata de afirmaciones que confirman la desconfianza del antólogo hacia un –nunca llamado con su nombre– “estilo poético” que ha ido experimentando “peligrosamente” nuevas sendas, aunque de manera, a veces, “splendente”. Luego Bo concluye su segundo apartado poniendo a García Lorca como punto de referencia poético (positivo y negativo), facilitando al lector italiano un diminuto mapa poético para acercarse con más precisa información a los poemas de los otros poetas antologados:

Nei limiti d'un'introduzione alla poesia spagnola del secolo Lorca rimane la strada più facile: l'incanto immediato dei suoi versi vi persuade ai libri segreti di Juan Ramón, vi insegna il piacere di Villalón e la sua voce viva vi darà poi il gusto di quella opaca di Machado; negativamente vi indicherà tutti i pericoli d'una

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁸²⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

letterarietà per certi movimenti: la poesia di Lorca è ancora un metro per l'esperienza poetica d'un Rafael Alberti.⁸²⁷

“Peligros de literariedad”: a partir de esta premisa Bo se dedica, pues, a ilustrar su lectura de la experiencia y de la producción poética de Alberti, a la que, no lejos de lo que había escrito en “L'esperienza poetica di Rafael Alberti” (1940)⁸²⁸, se refiere de esta manera:

Dal 1924, anno in cui nasce per noi la poesia di Alberti con *Marinero en Tierra*, fino a oggi i suoi libri ci offrono un'esperienza sofferta continuamente nei suoi termini più esposti. Nei suoi primi anni il colore, il lampo delle immagini, la violenza dei movimenti gli hanno suggerito un modo vicinissimo di poesia, un canto anticipato nei motivi di ripresa. Di fronte a Lorca, Alberti mostrava una maggiore abilità, maggiori numeri di sviluppo, di sfruttamento, anzi in un primo tempo si poteva credere che fosse riuscito a individuare con maggior precisione la vena di una poesia comune mentre in realtà a Lorca rimaneva la forza segreta di questa poesia e a Alberti l'esperienza d'una figura interpretata e quindi estenuata.⁸²⁹

El exigentísimo, pero también ultra-perceptivo, Carlo Bo prosigue señalando que:

Per molti anni Alberti resterà incatenato alla dura fortuna di questa voce così viva, alta e continua: un mutamento sostanziale ci sarà nei giorni più prossimi, magari oggi che i suoi testi ultimi ci lasciano intravedere una aderenza totale alla parola e la persuasione dei movimenti più sicuri sostituirsi a una trasparenza di atteggiamenti d'una libertà esteriore e gratuita.⁸³⁰

Informa al lector sobre las fuentes poéticas del gaditano (como ya hemos visto, Bo cita la tradición popular para los tres primeros libros, Góngora para *Cal y canto*, Cocteau para *Sobre los ángeles*), alude a los muchos intereses intelectuales de Alberti y termina

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸²⁸ Cfr. el apartado correspondiente en el segundo capítulo de esta tesis.

⁸²⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 25. Con pocas variantes respecto a la versión publicada en el artículo arriba citado Bo reafirma, casi con las mismas palabras, los conceptos expresados en diciembre de 1940 en la revista *Incontro*.

con una invitación dirigida al poeta, que de todas maneras no suena como una llamada “al orden”, sino más bien como un consejo de un crítico atento a un estimado artista:

Ma noi ci auguriamo dopo tante esperienze di vederlo approdare a un testo preciso e completo: non vogliamo appena un intelligente commento di poesia: l'Alberti che si è sacrificato alle suggestioni quotidiane d'una poesia pratica può raggiungere il regno calmo della memoria.⁸³¹

La cita que sigue coincide con el final del apartado y Carlo Bo, después de salvar, con reservas, a Lorca y Alberti, por fin puede llegar al tuétano de su discurso sacando a la luz un vocablo voluntariamente dejado en la sombra hasta este momento. Concluyendo el análisis sobre Alberti, Bo afronta la dimensión de grupo poético, mejor dicho, de ese momento surrealista que le suscita la impresión de haber sido una “escuela”, una “moda”:

I giovani poeti che si sono riconosciuti volentieri in lui [Alberti] segnano la parte della sua opera ceduta al tempo, la parte della vittoria della letteratura. Bisognerà attaccare alla sua voce e al suo tempo la fortuna del surrealismo –di quel particolare surrealismo- della scoperta di Góngora, del gusto popolare. Ora abbiamo detto Alberti e si poteva dire indifferentemente Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o Manuel Altolaguirre o magari il Diego della “Fábula de equis y zeta [sic]”. Ma voi vedete che dallo scandaglio della poesia ricadiamo nel gioco di una storia letteraria appena conclusa o almeno diminuita dal tempo.⁸³²

Bo, además, expresa dudas no menos perentorias que las hasta aquí descritas también con respecto a otros tres poetas que aparecen en su antología, es decir, el propio Gerardo Diego, Luis Cernuda y Josefina de la Torre, cuya inclusión en el florilegio parece justificada solo por la voluntad de proponer al lector “quei nomi indispensabili per una larga corrente di poesia” que, como ya hemos visto, “danno sul clima del tempo delle cifre preziose”. Si los de García Lorca y Alberti son nombres que, más allá de sus

⁸³¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸³² *Ibid.*, p. 26. Esta posición crítica ante el surrealismo (y otros ismos) es una desconfianza (o dificultad de aceptación) expresada también por muchos otros intelectuales y estudiosos italianos. Sobre este tema léase, por ejemplo, la introducción de Beatrice Sica a su libro *Poesia surrealista italiana* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007). Entre los hispanistas recuerdo a Angiolo Marcori, y su artículo “Poesia spagnola contemporanea” (*Letteratura*, Firenze-Venezia-Roma, 2, 1937, pp. 124-138), ya analizado en el primer capítulo de esta tesis.

resultados poéticos, “significano la necessità interiore d’una ricerca: non sono immagini calcolate di poesia, volevano essere segni vivi, corpi intatti a una voce continua”, la fórmula “poesía como vida” en toda su integridad no se puede aplicar, salvo “parcialmente”, a todos los demás poetas españoles de la época, tanto a los no incluidos en el florilegio como a los incluidos. Con una pequeña distinción relativa a estos últimos, una razón crítica y poética que por una vez Bo resume de manera no muy “hermética”, pero quizás en forma demasiado sintética:

Soltanto si potrebbe per noi dubitare di Gerardo Diego, di Luis Cernuda e di Josefina de la Torre: dubitare, dico, definitivamente. Ma i primi due contano per l’assoluto della loro dedizione: la donna ci pare vicina al senso maturo della sua frase.⁸³³

Sin detallar con otros motivos críticos la inclusión de Diego, Cernuda y Josefina de la Torre, Bo completa la presentación de los poetas antologados dedicando un tercer apartado introductorio a las voces, “menores” pero muy apreciadas por el propio crítico ligur, de Fernando Villalón y de Rafael Villanova. La inserción de ambos poetas parece responder a la exigencia de “personalizar” (aún más) la antología: Bo, en efecto, presenta al poeta Villalón a su lector como un autor “olvidado”, puesto que “lo vediamo anche oggi raramente citato”⁸³⁴, mientras que Villanova, poeta que no aparece en ninguna antología desde el año 1922⁸³⁵, representa la recuperación de una pieza “menor”, pero no menos “fundamental”, del mosaico poético español. Aunque su trayectoria poética propone al lector algún misterio biográfico y literario que Bo deja sin explicar:

Di Rafael Villanova (prima si firmava Lasso de la Vega) le storie letterarie non ci dicono assolutamente niente e che io sappia non ha mai figurato in nessuna

⁸³³ *Ibid.*, p. 26

⁸³⁴ En realidad, aparte de la antología de Montesinos (1927), donde Villalón no figura, su nombre está en los índices de las dos antologías de Diego, en la de Onís, en la de Pomès (y, por supuesto, en las de Prampolini, Bo y en la posterior del catedrático Giovanni Maria Bertini).

⁸³⁵ Como ya hemos recordado, Rafael Villanova figura con el nombre de Rafael Lasso de la Vega solo en la antología de Ramón Segura de la Garmilla, *Poetas españoles contemporáneos*, de 1922.

antología. È stato il beniamino della generazione dei Machado e dei Jiménez e poi improvvisamente è scomparso dall'orizzonte poetico spagnolo.⁸³⁶

De ambos poetas Bo elogia la ejemplaridad y lo genuino de su vocación lírica. De Villalón escribe:

Il poeta sta sopra il proprio componimento e la sua adesione è di una maggiore antichità, d'una più alta presunzione, resta dedicata al senso originario della poesia. [...] Non si è mai compiaciuto nelle risorse dell'istinto, non ha costruito sulla materia prima del suo paesaggio: in definitiva si è rifiutato al gusto della poesia locale, d'un lavoro pittoresco. [...] Poesia minore? ma sì, possiamo dire di sì. Soltanto è con questi poeti minori così intatti al loro verbo e perfetti nei loro limiti che la poesia d'una letteratura diventa grande: poeti simili lavorano per un patrimonio eterno.⁸³⁷

De Lasso de la Vega, poeta “predilecto” de Machado y Jiménez, Bo recuerda primero su firma del manifiesto Dada y su experiencia parisina, y luego, replicando casi a la letra las consideraciones recién expresadas⁸³⁸ sobre el poeta sevillano, alude a las motivaciones poéticas y cronológicas que justifican la presencia de Villanova en el estrecho ámbito de los once poetas que el antólogo considera los mejores representantes de “un’intera geografia poetica dei nostri giorni”:

Noi nella sua poesia troviamo un'intima ragione di procedimento assoluto che ci convince [...]. A guardare le date del suo lavoro ci si accorge con quanta precisione abbia saputo estrarre sulla pagina dei movimenti nuovissimi che avrebbero avuto molto dopo un'eco in altri: Villanova [...] ci ha insegnato un modo sospeso e attento, quasi fisso, di poesia [...] Per lui si può ancora parlare nel senso buono di poesia pura [...].⁸³⁹

⁸³⁶ Carlo Bo, *ob. cit.*, pp. 27-28. Ya hemos comentado el activismo poético “mistificador” ejercido en Italia por el Marqués de Villanova; me remito, pues, a lo que ya hemos puesto en evidencia al respecto en los capítulos anteriores.

⁸³⁷ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁸³⁸ Cfr. el apartado correspondiente a Villanova en el segundo capítulo de esta tesis.

⁸³⁹ *Ibid.*, pp. 28-29. Como hemos señalado en el primer capítulo, igual apreciación para con Villanova había expresado Angiolo Marcori en la reseña “Letteratura spagnola”, publicada en la revista *La Nuova Italia – Rassegna critica mensile della cultura italiana e straniera*, 3, Firenze, La Nuova Italia, aprile 1937, pp. 124-125.

Si algo une la antología de Prampolini y la más restringida selección de Bo, es la generosa inclusión en sus florilegios de algunos autores seguramente respetables aunque no exactamente “cruciales” en relación con el momento poético: Buendía, Laffón y Luelmo en *Cosecha*, el “precursor”, por así decir, Villanova en *Lirici spagnoli*. Por otra parte, las dos antologías empiezan a delinear un primer canon “italiano” de los poetas españoles contemporáneos que se puede considerar seguramente destacable, puesto que ambas antologías conciden en dedicar mayor espacio a los nombres de Antonio Machado, Jiménez, Guillén, Salinas, García Lorca y Alberti. Aparte de esto, las dos antologías tienen carácter hondamente distinto tanto desde el punto de vista estructural-compositivo como bajo el aspecto de los contenidos críticos y, consiguientemente, poéticos.

A la falta total de cualquier tipo de información dirigida al lector que caracteriza *Cosecha* se opone, en *Lirici spagnoli*, la presencia de la aportación documental que, aunque todavía en versión embrionaria, Carlo Bo facilita al lector deseoso de orientarse en la desconocida “geografía poética” ibérica. La introducción, la traducción de los poemas, la propuesta de algunas claves de acceso bio-bibliográficas a los distintos autores: se trata de elementos que concurren en la realización de un proyecto antológico de corte evidentemente divulgativo, es decir, muy distante temporal y conceptualmente del de Prampolini. La libertad compositiva de *Cosecha*, una “libertad” que el antólogo milanés ejerce sin plantearse demasiadas dudas criteriológicas, y realizada a través de una pura y simple muestra de material poético (en su mayor parte extraído de la antología de Diego), es al mismo tiempo una libertad que Prampolini concede a su lector, quien puede adentrarse en los poemas sin prejuicios ni categorías conceptuales y poéticas preconfeccionadas, e interactuar con los versos que está leyendo de manera autónoma y casi independiente de los gustos del antólogo.

La antología de Bo, en cambio, revela un decidido carácter autoral, es decir, una parcialidad debida a la rígida orientación crítica del antólogo, quien en la introducción que acabamos de analizar se preocupa de fijar, a medida que va presentando singularmente a los poetas, las estrechas coordenadas interpretativas donde se coloca su personal punto de vista sobre la poesía española contemporánea. *Lirici spagnoli* de Carlo Bo, en particular, por un lado propone la consagración de la poesía como acto vital e íntimo, el reconocimiento de la palabra como vehículo de la soledad humana, el

tributo al papel del poeta como “sacerdote”, “profeta” y “creador” de un universo. Mejor aún si se trata de un “creyente”. Por el otro lado, transmite fuerte perplejidad, y la consiguiente inmovilización del juicio crítico, por lo que concierne a los exponentes de la nueva manera de hacer poesía, experiencia de subversión de los esquemas que en la antología, de todas formas, queda reducida a lo mínimo indispensable.

Con respecto a la “imparcial” ausencia de juicios críticos de *Cosecha*, destaca en *Lirici spagnoli* la novedad de una jerarquía de valores poéticos (todo rueda en torno a los acostumbrados conceptos de “pureza” y sus variantes) en la cual Bo instala su visión del panorama lírico español; este último es simplificado, sin embargo, en una sucesión de retratos de poetas, aparentemente casi del todo aislados entre sí, “neutrales” (o, quizás, neutralizados) bajo el aspecto histórico-político, divididos rígidamente entre voces mayores y menores. Y otras “menores” aún: Moreno Villa, Aleixandre, Larrea, Altolaguirre, Prados, por ejemplo.

“No jerárquica”, “privada” y casi “impersonal” había sido siete años antes la antología de Prampolini, a quien, a pesar de la singular heterogeneidad de su proyecto antológico, queda el mérito puro y simple de abrir la puerta editorial italiana a la poesía española contemporánea. Mucho más “estructurada”, “divulgativa” y ya muy “personalizada” es, en 1941, la antología de Bo, autor de un florilegio seguramente más razonado y “antológicamente” maduro que el de Prampolini, pero donde el crítico ligur parece ir en busca más de confirmaciones de su orientadísimo gusto personal, el del intelectual hermético favorecedor de la corriente romántico-simbolista europea, que de lo que podría empezar a constituir una imagen de conjunto, es decir, menos fragmentada y esfumada, de las últimas tres décadas de poesía española.

POETI SPAGNOLI CONTEMPORANEI. ANTOLOGIA, DE GIOVANNI MARIA BERTINI.

En 1943 Giovanni Maria Bertini publica una antología que por primera vez anuncia ya desde el título cuál es precisamente el “objeto” contenido: *Poeti spagnoli contemporanei*⁸⁴⁰. Se trata una selección que reúne a diez poetas que el antólogo propone al lector en esta secuencia:

Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando Villalón, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre.

La antología (215 páginas, 23x16 cm, impresa por el tipógrafo Vincenzo Bona, Turín, en tipo “Times”), a pesar de reducir aún más el número de poetas reunidos, resulta mucho más consistente bajo el aspecto de la propuesta de material poético que las precedentes de Prampolini y Bo: aproximadamente el triple de la primera y el doble de la segunda. *Poeti contemporanei spagnoli*, en efecto, ofrece al lector un total de doscientos trece poemas, cifra considerable de la cual resulta otra vez importante sintetizar algunos datos. Del número de poemas seleccionados de cada autor –Antonio Machado (27), Juan Ramón Jiménez (72)⁸⁴¹, Fernando Villalón (7), Pedro Salinas (3), Jorge Guillén (8), Gerardo Diego (7), Federico García Lorca (41), Dámaso Alonso (5), Rafael Alberti (40), Manuel Altolaguirre (3)– destaca a primera vista la neta predilección de Bertini por Juan Ramón. Aparte de este manifiesto desequilibrio preferencial, la cantidad de poemas seleccionados para representar las dos “corrientes” en las que Bertini separa la poesía española contemporánea está sustancial y casi equilibradamente distribuida entre el grupo de los que el hispanista turinés define como “aristocráticos-cultos”, es decir, Machado, Jiménez, Salinas y Guillén (cuatro poetas,

⁸⁴⁰ Giovanni Maria Bertini, *Poeti spagnoli contemporanei*. (Antología a cura di G. M. Bertini), Torino, Chiantore succ. Loescher, 1943.

⁸⁴¹ De los 72 poemas, 68 proceden del libro *Canción* (Madrid, Signo), que Juan Ramón Jiménez había publicado en 1936. Sobre esta peculiaridad de la compilación bertiniana véanse los estudios de Maria Isabella Mininni, *Juan Ramón Jiménez, sessantotto canzoni. Per uno studio preliminare a Canción*, Alessandria, Dell’Orso, 2012; y “Juan Ramón Jiménez nell’antologia di Giovanni Maria Bertini *Poeti spagnoli contemporanei*”, *La ricerca della verità*, Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Torino, Trauben, 2010, pp. 133-144.

109 poemas en total), y el grupo de los “simples e inmediatos”, formado por Diego, Villalón, García Lorca, Alonso, Alberti, Altolaguirre (seis poetas, 103 poemas en total). En la medida en que abre espacio a un mayor número de obras, la antología de Bertini reduce la proporción de las que se supone puedan proceder de las antologías de Diego (coinciden 55 títulos, abajo señalados en negrita, poco más del 25%); esto vale sobre todo por lo que concierne a Machado, Jiménez, García Lorca y Alberti (de 180 poemas en total, solo 22 coinciden), mientras el que parece ser un dato incontrovertible es la filiación “directa” (el 100%) de todas las restantes treinta y tres composiciones de los seis poetas Villalón, Salinas, Guillén, Diego, Alonso y Altolaguirre. Pasando a la lectura de los títulos, cabe señalar entonces que *Poeti spagnoli contemporanei* propone una selección de poemas que el lector, en tres casos sobre cuatro, no ha podido leer en otras antologías ya publicadas en Italia:

ANTONIO MACHADO		LIII Álamo blanco	XXII Romance de la Guardia Civil española
I	La plaza y los naranjos encendidos	LIV El solo amigo	XXIII Martirio de Santa Olalla (i-iii)
II	Yo escucho los cantos	LV Al ocaso alegre	XXIV ¡Ay qué trabajo que me cuesta
III	Orillas del Duero	LVI Mi reino	XXV La balada del agua del mar
IV	Hacia un ocaso radiante	LVII Como la rosa	XXVI Cazador
V	El poeta	LVIII Valle tranquilo	XXVII Canción del jinete
VI	¡Verdes jardinillos,	LIX Las flores bajo el rayo	XXVIII Baladilla de los tres ríos
VII	En la desnuda tierra del camino	LX Ya oscuro	XXIX Canción de las siete doncellas
VIII	¡Tene rumor de túnicas que pasan	LXI Los álamos	XXX Al estanque se le ha muerto
IX	Crece en la plaza en sombra	LXII Sol y rosa	XXXI Canción china en Europa
X	Me dijo un alba de la primavera	LXIII Es mi alma	XXXII El lagarto está llorando.
XI	¡Oh, dime, noche amiga,	LXIV Viento de amor	XXXIII Canción de ginete
XII	Canciones (Abril florecía)	LXV La estrella venida	XXXIV Narciso
XIII	Llamó a mi corazón, un claro día,	LXVI Aurora, mayo, vida	XXXV Cancioncilla del primer deseo
XIV	Retrato	LXVII Rosa última	XXXVI Idilio
XV	A orillas del Duero	LXVIII Marina (real) de ensueño	XXXVII De otro modo
XVI	Por tierras de España	LXX Allí	XXXVIII Dos marinos en la orilla
XVII	En tren	LXX Romance de los pelegrinitos	XXXIX Ansia de estatua
XVIII	Campos de Soria	LXXI A mi alma	XL Oda a Salvador Dalí
XIX	La tierra de Alvargonzález	LXXII El desvelado	XLI Oda al Santísimo Sacramento del Altar
XX	Recuerdos	FERNANDO VILLALÓN	
XXI	A José María Palacio	I Giralda, madre de artistas,	DÁMASO ALONSO
XXII	Poema de un día	II Mocitas de la Alfalfa;	I ¿Cómo era?
XXIII	Los olivos	III ¡Hojas que se lleva el viento!...	II Tarde
XXIV	Mariposa de la sierra	IV Blancas alas, las sábanas infladas	III Morir
XXV	Desde mi rincón (Elogios, Envío)	V ¡Islas del Guadalquivir!	IV Puerto ciego de la mar
XXVI	A la muerte de Rubén Darío	VI Mañana leda	V A una habitación
XXVII	Olivo del camino	VII Salinas de los pinares	RAFAEL ALBERTI
JUAN RAMÓN JIMENEZ		PEDRO SALINAS	
I	El adolescente	I El alma tenías	I El mar. La mar.
II	Luna Poniente	II Don de la materia	II Gimiendo por ver el mar
III	Mi verde jardín	III Mirar lo invisible (iv y v)	III ...y ya estarán los esteros
IV	Violeta y blanco	JORGE GUILLÉN	
V	Las ilusiones	I Advenimiento	IV Branquias quisiera tener,
VI	La niña idilio	II Los nombres	V Pregón submarino
VII	Gloria baja	III ¡Salir por fin, salir (La salida)	VI ¡Qué altos (/los balcones de mi casa)
VIII	Cimiento		VII Pirata de mar y cielo
			VIII ¡Traje mío, traje mío!
			IX Retorcedme sobre el mar,

IX	Andando	IV	Las llamas	X	Madrigal de Blanca-nieve
X	Preludio al otoño	V	Ardor	XI	A la sombra de una barca,
XI	Corazón de colores	VI	Noche de luna	XII	Si yo nací campesino,
XII	El río feliz	VII	Primavera delgada	XIII	Si mi voz muriera en tierra,
XIII	Mañana de la luz	VIII	Viento saltado	XIV	Santoral agreste
XIV	La flor del romero			XV	Rosa-Fría, patinadora de la
XV	La amapola		GERARDO DIEGO	luna	
XVI	Los pesares	I	Romance del Duero	XVI	¡A volar!
XVII	La luna en el pino	II	El ciprés de Silos	XVII	Elegía
XVIII	Almoradú del monte	III	Romance del Júcar	XVIII	Nana de la tortuga
XIX	El domingo	IV	Torerillo en Triana	XIX	Elegía
XX	El poeta a caballo	V	Primavera	XX	De Aranda de Duero a
XXI	A dios en primavera	VI	Ventana		Peñaranda de Duero
XXII	Historia	VII	Azucenas en camisa	XXI	Canicosa de la sierra
XXIII	Desnudos			XXII	De Burgos a Villarcayo
XXIV	Juego		FEDERICO GARCÍA LORCA	XXIII	Miranda de Ebro (asalto en el
XXV	El romero quemado	I	Paisaje		río)
XXVI	Árbol íntimo	II	La guitarra	XXIV	El ciervo, la cierva
XXVII	Dios de amor	III	El paso de la seguriya		y la cervatilla
XXVIII	El viaje definitivo	IV	Encrucijada	XXV	La novia
XXIX	Un oro	V	¡Ay!	XXVI	¡Al puente de la golondrina!
XXX	Nocturno de Moguer	VI	Alba	XXVII	Pregón
XXXI	Trascielo del cielo azul	VII	Noche	XVIII	Joselito en su gloria
XXXII	Carnaval del campo	VIII	Sevilla	XXIX	Reflejo
XXXIII	La verdecilla	IX	Madrugada	XXX	Los ángeles albañiles
XXXIV	El portalón	X	Camino	XXXI	Paraíso perdido
XXXV	Fin de invierno	XI	Danza (en el huerto de la	XXXII	El ángel bueno
XXXVI	Tarde superpuesta		petenera)	XXXIII	Los dos ángeles
XXXVII	Fuera	XII	La Lola	XXXIV	Los ángeles de la prisa
XXXVIII	La tarde	XIII	Malagueña	XXXV	El ángel del misterio
XXXIX	Oro eterno	XIV	Romance de la luna luna	XXXVI	Tres recuerdos del cielo
XL	Aurora de gracia	XV	Reyerta	XXXVII	Invitación al arpa
XLI	Desierto y mar	XVI	Romance sonámbulo	XXXVIII	Castigos
XLII	Fiesta	XVII	La monja gitana	XXXIX	Los ángeles muertos
XLIII	La hora	XVIII	San Rafael (i-ii)	XL	Elegía a Garcilaso
XLIV	Contigo, conmigo	XIX	Prendimiento de Antoñito el		
XLV	Mayo		Camborio en el camino de		MANUEL ALTOLAGUIRRE
XLVI	Más alto	Sevilla		I	Las barcas de dos en dos,
XLVII	El corazón	XX	Muerte de Antoñito el	II	Todo el jardín como un
XLVIII	Voz inmensa		Camborio		cuero
IL	Columpio de sueño	XXI	Muerto de amor	III	Mi soledad llevo dentro
L	Lo vacío				
LI	Complacencia				
LII	Eternidad				

Más allá de proponer más obras y alternativas tanto con respecto a los índices de Prampolini y de Bo como –en parte– a los de Diego, el proyecto de antología al que Bertini da vida es una publicación que parece querer transmitir la intención de aproximarse a la poesía española pasando por otro terreno, adoptando, como veremos analizando la introducción, una mirada distinta de la, no exenta de prejuicios, de Bo. El antólogo turinés no se distancia de su predecesor por lo que atañe al índice de la antología, que corrige solo parcialmente quitando de su selección a Villanova, Cernuda y Josefina de la Torre y optando por la vuelta de Altolaguirre y Alonso. Sustituciones que, aunque no llegan a modificar la estructura canónica de la compilación, restablecen una especie de paridad numérica por lo menos formal entre autores de poesía “pura” y “renovadores”, elemento que quizás se puede integrar en el criterio de “fedeltá serena [al] quadro della vitalità poetica spagnola” que Bertini ilustra en el prólogo de su florilegio:

Questa, come tutte le antologie e soprattutto le antologie di poesia, obbedisce ad un determinato movente d'ispirazione e ad un preciso proposito illustrativo. Evidentemente in un altro momento la selezione di componimenti avrebbe potuto essere formalmente diversa. [...] Ho voluto però che la selezione offrisse con fedeltà serena, e prescindendo coraggiosamente da apprezzamenti estranei al giudizio estetico, un quadro della vitalità poetica spagnola del trentennio trascorso presso a poco dal 1907 al 1937.⁸⁴²

La aproximación de Bertini es esencialmente histórico-literaria y su *excursus* se remonta a las últimas dos décadas del siglo XIX, momento indicado como “generativo della poesia contemporanea”. La reacción contra el Romanticismo, el fantasma del “Desastre”, son impulsos solo aparentemente opuestos que, en cambio, mueven a artistas y filósofos (cita a Ganivet, Costa, Maeztu, Marquina, Ortega y Gasset, Unamuno) a abrir espacios al pensamiento moderno. Bertini, en su “Prologo”, se detiene a lo largo de varias páginas sobre la estancia de Rubén Darío en España señalando los tres fertilizantes poéticos que su poesía introduce en la Península en un decisivo momento de “desolación y espera”: descubrimiento de Europa, comienzos del re-descubrimiento de Hispanoamérica, re-descubrimiento progresivo de las tradiciones líricas ibéricas:

In fondo il poeta era uno spagnuolo d'oltre oceano che interpretava, con il prodigio della sua sensibilità, i movimenti moderni europei. Senza rifiutare nulla –sarebbe pur molto illustrativo poter graduare l'assorbimento che egli operò nel mondo poetico di Lope de Vega e specialmente di quello, tanto affine al suo spirito, di Góngora– del passato, Rubén Darío apparve sulla scena della Spagna, nell'ora della desolazione e dell'attesa, svelando il nuovo e segnalando, con gesto di speranza e di trionfo, l'avvenire.⁸⁴³

Otros importantes elementos revitalizantes que Bertini incluye en su estudio son la específica influencia de la poesía francesa (indicada con el trinomio Mallarmé, Verlaine, Rimbaud), de la norteamericana (Poe, Whitman) y sobre todo la presencia de

⁸⁴² Giovanni Maria Bertini, *Poeti spagnoli contemporanei*, p. V.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. VII.

una nueva generación de escritores que va formándose, poéticamente, al compás de los tiempos de renovación (“aria fresca”) que corren:

Le riviste, i fogli letterari, i giornali dell’epoca denunciano le correnti di simpatia delle giovani generazioni –di quelle che ormai si sentivano distaccate dalla ben nota generazione del ‘98–. Il proposito verso cui tendevano unanimi le loro aspirazioni consisteva nel fondere gli influssi accolti d’oltre Pirenei con la tradizione nazionale, rinata nel fervore della ripresa che caratterizza i primi anni del ‘900. La Spagna rientrava così con pienezza nel concerto della spiritualità europea, facendo rivivere la sua tradizione poetica impersonata in J. Manrique, Encina, Gil Vicente, Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora, Villamediana, Espronceda e Bécquer.⁸⁴⁴

Dibujado el primer círculo histórico-poético, Bertini señala también la importancia de la aportación de la cultura popular en la renovación de la poesía culta española de las últimas décadas:

I poeti spagnoli d’oggi, proprio quelli più rappresentativi, appunto perché appartengono ad una sfera intellettuale alta, rivivono in più ampia e comprensiva interiorità e potenziano, come confermerà anche la semplice lettura dei versi qui raccolti, la voce del canto popolare.⁸⁴⁵

Y se extiende hasta manifestar el auspicio de que:

[...] la poesía contemporánea, alla cui intelligenza le mie poche parole si rivolgono, rinnovi in sé la fusione di due correnti –aristocratico-colta e semplice-immediata– quale si ebbe nei momenti più felici nello svolgimento della letteratura spagnola.⁸⁴⁶

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. X.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. XIII.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. XIII. Hace falta señalar que Bertini, en la nota bibliográfica que completa el libro, facilita las fuentes críticas a las que, mano a mano, acude para sustentar su interpretación del moderno contexto poético español. Sobre Darío cita el libro de Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires, López, 1934). Entre los autores que se ocupan de la situación psicológica que atraviesa España a finales del siglo XIX destaca los nombres de Ganivet, Costa, Altamira, Unamuno, Ortega y Gasset y Madariaga. Por lo que concierne la Generación del 98, y sobre la polémica entre corrientes poéticas puras e impuras, Bertini indica como referencia más completa el texto de Guillermo Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*

Introduciendo así, de paso, dos categorías críticas, la “aristocrático-culta” y la “simple e inmediata”, que el lector tendrá que tomar en consideración a lo largo de su lectura de la antología. La demostración de que un intercambio entre estas dos corrientes que alimentan la poesía española contemporánea existe la facilita el propio antólogo citando en apoyo de su tesis a Rafael Alberti, quien, en una conferencia sobre la relación entre la poesía popular y la poesía lírica, recordaba:

[...] di avere udito cantare da cori di cantori, durante le feste di popolo con accompagnamento di chitarre, composizioni di Manuel Machado, di García Lorca, sue e di altri poeti contemporanei alternate a composizioni anonime di altri tempi. Ma il fatto più notevole si è che il pubblico non faceva alcuna distinzione tra le une e le altre, testimoniando così che per ritmo e forma le une corrispondevano nella continuità della corrente creatrice della poesia spagnola alle altre.⁸⁴⁷

Así que, a continuación, la disertación de Bertini se focaliza sobre el análisis de la especial combinación entre lo culto y lo popular, mezcla que encuentra su mejor expresión, es decir, su mejor “minimizzazione”⁸⁴⁸, en la especial predisposición étnica que tienen los andaluces en “ricreare la realtà, sotto l’impeto dell’entusiasmo pánico”:

A proposito di rispondenza tra le tendenze delle spiritualità moderne e l’anima spagnola, il semplice rilievo del posto che occupano gli andalusi nella poesia spagnola contemporanea spiegherà meglio determinate tendenze affioranti nel suo panorama complesso. Il minimismo accennato s’intona con l’anima andalusa, della quale un recente studio di J. Ortega y Gasset (“Teoría de Andalucía”) mette in evidenza “la vida mínima”, risultante dalla diminuzione del “dovere” in luogo di

(Barcelona, 1937). Igualmente dignos de nota en este sentido son, escribe Bertini, los numerosos escritos publicados en la *Revista de Occidente* por Corpus Barga y Fernando Vela, que el antólogo no completa ni con títulos ni con suficientes datos bibliográficos.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. XII. Bertini alude a la conferencia “La poesía popular en la lírica española contemporánea” (W. Gronau Verlag, Iena-Leipzig, 1933), pronunciada por Alberti, en 1932, en Berlín.

⁸⁴⁸ Se trata de una manera de actuar en poesía que Bertini define de esta manera: “Se alla spiritualità di una qualche nazione s’intona la sobrietà, la minimizzazione rappresentativa del simbolismo francese e dell’arte contemporanea, questa nazione è soprattutto la Spagna. La poesia intesa, come la definisce Valéry, quale suprema intuizione della vita intima degli elementi naturali, acqua, fuoco, aria, terra, assume nell’attualità dello spirito spagnolo un valore essenziale, o meglio una essenzialità vitale da cui non si può prescindere nell’ambito dell’umanità cosciente e in via di sublimazione e di quotidiano superamento” (*ob. cit.*, p. XIII).

aumentare l'“avere”. In sede estetica questo abito di vita si raduce nella attività sviluppatissima della fantasia.⁸⁴⁹

Máxima expresión de esta teoría es la figura de Jiménez (“il più lirico poeta spagnolo contemporaneo”), a quien Bertini dedica un largo elogio que, finalmente, el antólogo enlaza con la relevancia del redescubrimiento de Góngora en las letras hispánicas. Sacando a la luz el aspecto más “popular” de la lírica del cordobés, Bertini, en efecto, escribe:

Evidentemente, senza l'attuale rivalutazione di Góngora, lo sviluppo della tradizione poetica spagnola si presenterebbe lacunoso e tutta una fonte mirabilmente abbondante e fresca di note e di variazioni di pura origine e marca popolare ci sarebbe rimasta celata. [...] García Lorca ci ha lasciato un rapporto su “La imagen poética de Don Luis de Góngora” in cui si denuncia con cristallina chiarezza, la comunione immaginifica tra Góngora ed il popolo, grazie appunto alla loro quasi identità di senso artistico.⁸⁵⁰

Una contribución gongorina sobre la cual Bertini apoya las últimas páginas y también la conclusión de su prólogo, donde propone al lector una ulterior categoría crítica, “una corriente sotterranea”, fórmula que el antólogo considera suficientemente representativa de su visión de los últimos treinta años del renacimiento poético español:

La poesia [di Góngora] ha scoperto profondità e contatti con l'anima spagnola da meritare un posto d'onore nella tradizione poetica del suo paese. In questi ultimi trent'anni i rapporti tra i giovani dell'ultima generazione e le creazioni gongorine spiegano non pochi atteggiamenti. [...] Resta quindi acquisito con Góngora che l'incanto della poesia emana puramente dal vincolo che stringe le parole e che il suo mistero le viene conferito dal di fuori. [...] Precursore di Mallarmé [...], Góngora svela la magia della sua poesia. [...] Così si spiega la presenza effettiva di

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. XIV. Para fundamentar esta idea entre lo crítico-literario, lo etnográfico y lo genético, Bertini no cita solo la conferencia de Ortega y Gasset –recién republicada (Madrid, 1942), señala Bertini–, sino también parte de la obra del científico, historiador y pensador Gregorio Marañón, de quien, sin embargo, y sin más explicaciones al respecto, avisa que “è necessario [il] controllo accurato di certe sue manifestazioni di pensiero eterodosso” (*ob. cit.*, p. XX).

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. XVII. Además de la conferencia de García Lorca, Bertini señala “il più agguerrito gongorista contemporaneo”, Dámaso Alonso, citando un fragmento de su *Góngora y la literatura contemporánea* (Santander, 1932).

una corrente sotterranea nella poesia spagnola riapparsa alla luce e potenziata di nuovi svolgimenti nella sua manifestazione contemporanea.⁸⁵¹

Terminado el prólogo, en suma, el lector de Bertini habrá leído, en sucesión, un preámbulo sobre la situación cultural y psicológica del fin de siglo en España, un sintético resumen de la secular tradición lírica ibérica, tres breves perfiles poéticos (Darío, Jiménez y Góngora), todo insertado en una progresiva exaltación de la innata creatividad andaluza, mejor dicho, en un discurso general que tiende a demostrar que lo más admirable de la tradición poética española vive en/de ese crucial encuentro entre lo aristocrático-culto y lo simple-inmediato que se verifica con cierta regularidad en su historia literaria. Probablemente, el lector se habrá formado asimismo la idea de una más reciente corriente meridional y subterránea resultado de la fusión perfecta (en algunos casos) de las dos corrientes que el antólogo acaba de introducir a lo largo de su panorámica. Por otra parte, quien lea todo este prólogo no tomará ningún contacto directo con el moderno contexto literario español, puesto que Bertini en ningún pasaje de su prólogo facilita consideraciones crítico-literarias, con la excepción de los elogios tributados a Jiménez, sobre los poetas que propone en su antología.

Bertini, en *Poeti spagnoli contemporanei*, deja así sin trazar una escala explícita de sus preferencias (para las que me remito a lo que se puede deducir más o menos estadísticamente al principio de este apartado), a la vez que, al contrario de Bo, se encarga de aportar argumentaciones en buena parte generales (aunque conceptual y terminológicamente todavía muy indefinidas), capaces, a fin de cuentas, de dibujar un escenario más abierto a las “novedades” que el de su colega ligur, resultando finalmente su texto introductorio más didáctico y divulgativo por lo que atañe a las razones básicas que impulsan hacia distintas direcciones la poesía española de las tres primeras décadas del siglo XX.

Se trata de un contexto poético de gran vivacidad, que Bertini capta seguramente en toda su importancia, pero que, como el propio antólogo revela, no ha podido profundizar, por lo menos en esta ocasión editorial, tal como habría querido hacer:

⁸⁵¹ *Ibid.*, pp. XVI-XVIII.

Purtroppo i limiti, fissati non dalla mia volontà, ma da circostanze dolorosamente tiranniche, di tempo, di luogo, di persone e soprattutto di mezzi di lavoro, sono stati tali e tanti da comprimere le mie aspirazioni.⁸⁵²

Cabe recordar, en este sentido, que Bertini dedica algunas palabras a otros dos poetas que no figuran en la antología, Miguel de Unamuno y Luis Rosales, justificando la exclusión del primero con un muy sintético “perché mi sembra rappresentativo di una fase [poetica] anteriore alla contemporanea”, y lamentando no haber podido incluir en la antología poemas de Rosales, quien “in un’antologia più ampia meriterebbe un degno riconoscimento”⁸⁵³.

Después de la introducción, Bertini añade una primera sección de notas donde indica con precisión las fuentes a las que ha acudido a lo largo de su “Prologo”, y donde facilita otros títulos y autores que completan la lista de nombres y textos ya citados. Bertini aconseja, para formarse un cuadro fiel del ambiente en el cual surge la poesía contemporánea, la consulta de historias literarias como las de Fitzmaurice-Kelly, de Hurtado y Palencia y de Merimée; mientras que, por lo que concierne a la bibliografía específica sobre la poesía de las últimas décadas, las referencias que Bertini propone al lector son el ensayo de Guillermo Díaz-Plaja “Antecedentes de la poesía moderna. La plenitud del Romanticismo”, incluido en *La poesía lírica española* (Barcelona, 1937), y una serie “di studi sullo svolgimento della poesia contemporanea” que comprende los ya críticamente “canónicos” de J. F. Montesinos, *Die Moderne spanische Dichtung* (Leipzig, 1927)⁸⁵⁴, R. Cansinos Assens, *La nueva literatura* (Madrid, 1925), H. Petriconi, *Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870* (Wiesbaden, 1926) y A. Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea* (Madrid, 1930).

Extraña un poco que Bertini no haga aquí ninguna mención de la existencia de las antologías de Gerardo Diego, aun considerando que la sección final del libro, donde el antólogo reúne “cenni bio-bibliografici” relativos a cada poeta, se abre bajo el signo del propio Diego:

⁸⁵² *Ibid.*, p. V.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. XVII.

⁸⁵⁴ Sobre la antología de Montesinos, léase el artículo de Andrés Soria “José Fernández Montesinos y la poesía española moderna”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, 6, 2, 1995, pp. 79-89.

I pochi appunti sono spesso ricavati dall'*Antología-Poesía Española (Contemporáneos)* di Gerardo Diego, Madrid, Signo, 1934. Nello stesso anno uscì pure l'*Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)* di F. De Onís.⁸⁵⁵

Como ya se ha señalado, Carlo Bo había aprovechado la introducción de la antología para reafirmar los puntos irrenunciables de su concepción de la poesía. Las figuras sobresalientes de la reciente poesía española le brindan la ocasión de fijar los desarrollos y los alcances de la perfección poética y, a la vez, de intervenir con dogmática autoridad en una cuestión crítico-literaria todavía abierta llamada “surrealismo” o “poesia nuova”. De aquí su límite, su carácter “partidario”, a pesar de que el antólogo ejerza su papel de divulgador también por medio de la versión en italiano que acompaña los poemas originales.

En el prólogo de Bertini, en cambio, no se registra una posición crítica tan vehemente, ni, por otra parte, tan explícitamente relacionada con los poetas reunidos en la antología. La que domina en *Poeti spagnoli contemporanei* es una perspectiva más ajustada a una línea de aproximación académica, en la que Bertini se preocupa tanto de respetar el patriarcado poético de Machado y de Jiménez como de garantizar la misma dignidad crítico-editorial al andalucismo de García Lorca (justo antes de que Macri publique su antología) y al surrealismo del Alberti de *Sobre los ángeles*. Sin contar que la selección bertiniana confirma, ajustando un poco los enfoques de Bo y Prampolini, un canon lírico que va moldeándose alrededor de nombres que los hispanófilos y los hispanistas italianos empiezan a fijar ya, más allá de toda preferencia particular, en la categoría de los “imprescindibles”.

Una observación final merece la muy relativa función “divulgadora” de la antología bertiniana, porque justo la perspectiva antológica académica adoptada por el autor presupone, en efecto, conocimientos previos por parte del lector. Primero: debe saber bien el castellano, dado que los poemas, como en el caso de Prampolini, aparecen sin traducción; segundo: debe tener una imagen clara y profunda de la vitalidad poética española a lo largo de los últimos ocho/nueve siglos. Prerrequisitos culturales a falta de los cuales la armazón teórica que Bertini reconstruye pierde mucho de su función descriptivo-interpretativa. El usuario ideal de la antología “didáctica” de Bertini, en otras palabras, tiene que ser ya un experto hispanófilo, o por lo menos, un estudiante ya

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 211.

discreto conocedor de las letras hispánicas, un lector que parece corresponder a las características de un alumno del curso de “Lingua e letteratura spagnola” que el propio Bertini imparte, justo a partir del año académico 1942-1943, en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia.

POESIA SPAGNOLA DEL NOVECENTO. TESTO E VERSIONE A FRONTE, SAGGI INTRODUTTIVI, PROFILI BIOBIBLIOGRAFICI E NOTE, DE ORESTE MACRÌ

La antología *Poesia spagnola del Novecento* representa el primer cumplimiento panorámico del recorrido macriano iniciado aproximadamente quince años antes, en ese sexenio “ardiente y mítico” (1936-1942) al cual se remonta el “primo proposito” del libro; se trata de una idea típicamente militante nacida “segretamente alla morte di García Lorca”, como recuerda el propio antólogo justo al principio del “Diorama” que introduce el volumen.

La antología es una piedra miliar en lo referente a varios aspectos formales y de contenido, un manual al que, además, el tiempo⁸⁵⁶ ha conferido el reconocimiento de “modelo ejemplar” tanto en el ámbito de los estudios sobre la poesía española como en el campo específico del “libro llamado antología”⁸⁵⁷. Con un antecedente ilustre que, como en otros casos ya examinados, sigue siendo el florilegio de Gerardo Diego, aunque en este caso, como señala Mario Di Pinto, solo en parte:

⁸⁵⁶ A la edición de 1952 de la antología sigue una segunda en 1961, publicada por la misma editorial Guanda; de 1974 es la primera edición (económica y en dos volúmenes) en Garzanti, editorial que vuelve a publicar la antología macriana hasta 1985 (IV edición).

⁸⁵⁷ Tomo prestada esta definición de José Francisco Ruiz Casanova, quien la usa en su artículo “Canon y política estética de las antologías”, *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 1, primavera 2003, pp. 21-42; consultable en línea: www.sagw.ch/dms/sseh/.../03-Casanova.pdf (15/07/2012). Para una profundización en este asunto véase, del mismo autor, el libro *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007. Por otra parte, el propio Macri explicita en varias ocasiones su consideración de la antología poética, por ejemplo cuando la inscribe (junto al ensayo introductorio y a la versión métrica) en un “genere letterario autonomo e originale dentro la categoria della poesia” (Oreste Macri, “Mezzo secolo di traduzioni”, en *Studi Ispanici*, II, p. 426), o cuando recuerda cómo “si formò il sommo genere letterario dell’antologia, non tanto di singole poesie, ma di persone poetiche; comprensiva dei sottogeneri della versione metrica con testo a fronte e del saggio critico derivato da essa selezione di persone e valori” (Oreste Macri, “Memoria del mio decennio parmense (1942-1952)”, en AA. VV., *Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel ‘900, Atti del convegno (Parma 23-25 maggio 1991)*, a cura di Paolo Lagazzi, Parma, Guanda, 1994, pp. 297-320).

Capostipite e modello possibile, meglio sarebbe dire antefatto o impulso, [...] fu la storica antología de Gerardo Diego [...] dove per la prima volta era apparsa, nella sua completezza di gruppo, la Generazione del '27. [...] A differenza della citata antología, e di altre parziali raccolte italiane di poco precedenti [...], questa di Macri non è una antología settoriale o di gruppo, ma il primo tentativo di sistemazione critica e sistematica di tutta la poesia spagnola contemporanea.⁸⁵⁸

A la vez que intento de ordenación de toda la poesía española contemporánea, se puede considerar la antología de Macri también como un momento emblemático y fundacional por lo que concierne a la maduración del hispanismo italiano profesional, es decir, una actividad crítica ejercida sobre bases científicas que, a principios de los 50, empieza a dejar atrás, definitivamente, fórmulas, inexactitudes y prejuicios de herencia, por así decir, “hispanófila”. Tanto es así que en 1996, a cuarenta y cuatro años de distancia de la primera edición, el arriba citado Mario Di Pinto (en los 50 uno de los jóvenes estudiosos de literatura española que se benefician del recién editado florilegio macriano) concluye su homenaje a la antología de Macri definiéndola como

[...] un esempio non superato di informazione completa e articolata, con bibliografie generali e particolari e biografie dei singoli poeti, per la scelta coerente ed esauriente dei testi, e in particolare per l'ampio prologo, che è una vera e propria teoria della poesia spagnola del Novecento, ancor oggi l'unica fruibile, riferimento e modello, per il periodo, di quante storie letterarie corrono in Italia.⁸⁵⁹

El florilegio de 1952 es, evidentemente, el punto de confluencia de todo el trabajo ensayístico (“mayor” y “menor”), traductor y recopilatorio llevado a cabo por el estudioso salentino en más de una década de investigación (cfr. capítulo 3 de esta tesis), y cuyo objetivo ahora es el de publicar una antología de poetas españoles contemporáneos que responda a criterios de validez histórico-poética (fruto de la búsqueda y también, como hemos señalado, de la confrontación de hipótesis y resultados), a la vez que aspira a ser una publicación que supere “l'esercitazione versaiola e la semplice divulgazione, e perfino uno studio scientifico-letterario per sé stante”. Intención totalizadora que no es índice de una implícita presunción intelectual

⁸⁵⁸ Mario Di Pinto, “La Spagna contemporanea nell'ispanismo di Oreste Macri”, *ob. cit.*, pp. 287-288.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 289.

por parte del autor, sino que representa el límite explícito de lo que Macri considera la tarea de reunir en un “libro llamado antología” su experiencia durante más de diez años como intérprete militante, cabe repetirlo, del lema “letteratura come vita”:

Tale coscienza [...] ci ha mossi per più di tre lustri a un’ esplorazione liberamente variata, ma sempre spiritualmente necessitata, del vasto e prodigioso patrimonio petico spagnolo [...]. Finché gradatamente si compì la decisione storiografica di abbreviare le prove sentimentali, chiudere gli elenchi di elezione, arrotondare il disegno delle cronache e delle scuole, sortire dalla corrente viva della lettura nel tempo e per il tempo, per tentare come una esemplificazione organica e sufficientemente completa di un implicito discorso storico-critico, del quale questa introduzione è appena una traccia.⁸⁶⁰

Cuando Macri utiliza el plural mayestático (“tale coscienza ci ha mossi”) no se trata del recurso estilístico detrás del cual se manifiesta el “yo” del autor, sino que está aludiendo concretamente al grupo de intelectuales con quienes comparte la experiencia hermética, en particular en la temporada de la tercera generación⁸⁶¹. Y se trata de una referencia categorial y terminológica que no puede pasar desapercibida. Antes de analizar los elementos de específico interés hispanístico que constituyen la antología, en efecto, será necesario considerar brevemente la base teórica sobre la cual Macri construye todo su andamiaje interpretativo.

Con la antología *Poesia spagnola del Novecento* Macri introduce por primera vez en el ámbito del debate crítico italiano no solo una teoría de la generaciones ya muy experimentada y que, enriquecida por una especificación cronológica que el estudioso salentino se encargará de explicitar en el “Diorama”, se presta bien a vehicular la divulgación de varias décadas de desarrollo de la poesía española contemporánea⁸⁶²,

⁸⁶⁰ Oreste Macri, *Poesia spagnola del Novecento...*, pp. 7-8.

⁸⁶¹ Macri coloca la tercera generación hermética en la década 1934-1944, época en la que el grupo de poetas nacido entre 1906 y 1914 publica sus obras más significativas. Como participantes en esta fase Macri señala a Sandro Penna, Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli, Cesare Pavese, Alfonso Gatto, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, Vittorio Bodini, Ruggero Jacobbi.

⁸⁶² La reflexión sobre el concepto de generación literaria en España tiene ya, en 1952, una larga historia y provoca amplias discusiones entre partidarios y detractores de su aplicabilidad crítica. No entraremos en este asunto tan debatido, limitándonos a señalar que en la gestación de la teoría generacional macriana influyen las ideas que Ortega y Gasset disemina en sus obras a este respecto, en particular en el libro *El tema del nuestro tiempo* (Madrid, Calpe, 1923, recién traducido al italiano con el título *Il tema del nostro tempo*, prologo e traduzione di Sergio Solmi,

sino también la idea de que la misma fórmula teórico-crítica “generacional” puede aplicarse al contexto poético italiano a partir de finales del siglo XIX⁸⁶³. Privilegiado punto de enlace entre el contexto español y el italiano es el paralelismo de la militancia literaria, la amistad, los principios estéticos que caracterizan la aventura intelectual de Macrì y de sus compañeros, con la parecida y casi contemporánea experiencia humana, poética e histórica española:

Macrì è stato tra i fondatori e compagni di strada della terza generazione poetica novecentesca (più comunemente nota col nome di ermetismo fiorentino) e [...] al nucleo di rivolta-rigenerazione di quel movimento è rimasto sempre strenuamente fedele, sottolineandone le ragioni e radici religiose e esistenziali, umane e lariche, ontologiche e metafisiche. Lungo la linea romantico-simbolista aperta in Italia dal Vico, l’ermetismo come singolare “avanguardia” gli si pose fin dall’inizio nella continuazione della grande tradizione europea di Herder, Hamann, Hölderlin, Novalis, Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Bécquer e nella proiezione moderna dell’amicizia generazionale della quale gli offriva luminoso esempio e guida la poesia spagnola del Novecento.⁸⁶⁴

Milano, Rosa e Ballo, 1947), el ensayo de Pedro Salinas “El concepto de generación literaria aplicado a la del Noventa y ocho” (*Revista de Occidente*, 150, 1935), y los trabajos, más recientes, de Dámaso Alonso, “Una generación poética (1920-1936)”, de 1948 (luego en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952), y de Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho* (Madrid, Espasa-Calpe, 1951). Sobre el tema de la discusión sobre la perspectiva generacional interna a la crítica española, véase Mateo Gambarte, *El concepto de Generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996. Por razones temáticas y de espacio, tampoco nos adentraremos en el tema “Macrì y la teoría de las generaciones” en toda su articulación (procedencia de la teoría, justificaciones metodológicas, perspectivas y efectos de su aplicación en Italia), puesto que se trata de un asunto que merece de por sí un estudio aparte, como bien demuestran el libro de Anna Dolfi *Percorsi di macritica* varias veces citado, el reciente estudio, muy específico y detallado, de Tommaso Testaverde, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrì*, Editorial de la Universidad de Granada, 2012 y el trabajo de Matteo Veronesi, *Il critico come artista dall’estetismo agli ermetici*, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2004/2005, estos últimos consultables en línea, respectivamente: digibug.ugr.es/bitstream/10481/23478/1/20948815.pdf (28/2/2014) y amsdottorato.unibo.it/2275/1/Tesi_Veronesi_Matteo.pdf (28/2/2014).

⁸⁶³ Tomando como base la transcripción del modelo macriano que Anna Dolfi facilita en su libro *Percorsi di macritica* (Firenze, Firenze University Press, 2007), resulta que a la primera generación (1883-1890) pertenecen los poetas Umberto Saba, Clemente Rebora, Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti y Luigi Fallacara (*et al.*), con obras publicadas entre 1911 y 1922. La segunda reúne los nombres de los nacidos en el septenio 1894-1901: Eugenio Montale, Corrado Pavolini, Carlo Betocchi, Sergio Solmi, Salvatore Quasimodo (*et al.*), relacionados con las respectivas obras publicadas en la década 1923-1933. Véase la obra citada en las pp. 40-42. Para más detalles al respecto, me remito a la lectura del libro de Anna Dolfi arriba mencionado y a las referencias bibliográficas allí reunidas.

⁸⁶⁴ Anna Dolfi, *ob. cit.*, pp. 26-27.

La importancia intrínseca de la antología de Macri, pues, reside no solo en la propuesta de una teoría generacional relativa a la literatura ibérica, explicitada por fin de forma crítica –y por primera vez en toda su articulación– en el ámbito del hispanismo nacional, sino también en la apertura de un más amplio frente de discusión, siempre interno a la crítica italiana, sobre la recalificación de las categorías estéticas (“mayor-menor”, “poesía-no poesía”, “falsa y verdadera literatura”) procedentes del sistema exegético croceano.

Croce, como ya hemos tenido ocasión de señalar, se aproximaba a un autor y a su obra en forma rígidamente monográfica, aislando al objeto de estudio de su entorno histórico-cultural, una actitud crítica que, como también hemos podido notar, había dejado más que una huella de “inmovilidad” incluso en la praxis interpretativa del “diversamente” hermético e hispanófilo Carlo Bo⁸⁶⁵.

A este ejercicio descontextualizado (y descontextualizador) de la crítica, Macri contrapone la elección de una teoría generacional⁸⁶⁶ que, en cambio, como es sabido de sobra, encuentra sus presupuestos más significativos justo en la individuación de los elementos aglutinantes (la orteguiana interacción “polémica” y/o “cumulativa” entre autores, la “continuidad” y/o “superación” de formas y contenidos poéticos, el intenso debate meta-literario) y de los demás factores determinantes (históricos, sociales, cronológicos) que intervienen en las dinámicas evolutivas de una época literaria. Traduciendo esta perspectiva crítica en términos genetteanos, Macri propone adoptar una visión diacrónica que se sobrepone, completándola, a la profundización sincrónica en cada uno de los autores que está tomando en consideración. O como mejor aún

⁸⁶⁵ Léase, por ejemplo, lo que escribe Carlo Bo en el libro *Riflessione critiche*, publicado en 1953 (Firenze, Sansoni), y en particular en los ensayos “I pericoli della letteratura” (1949) y “Una letteratura minacciata” (1948), donde el autor, aunque postula la crisis de sus posiciones críticas juveniles (y por ende la de una porción notable de herméticos), una vez más se resiste a la posible conexión entre historia y literatura, concibiendo esta fusión como una amenaza a la “vita della letteratura”. Cfr. el apartado de Anna Dolfi, “Riflessioni sugli antecedenti: una generazione contestata”, *ob. cit.*, pp. 95 y siguientes.

⁸⁶⁶ Macri propondrá su primera aplicación de la “teoria delle generazioni” al contexto poético italiano justo el año después de la publicación de la antología, con el artículo “Le generazioni della poesia italiana del Novecento”, *Paragone*, 42, 1953 (luego recopilado con el título “Risultanze del metodo delle generazioni”, en Oreste Macri, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 45-53). Macri vuelve, posteriormente, sobre el tema en “Chiarimento sul metodo delle generazioni”, *Il caffè politico e letterario*, 5, 1955 (luego en Oreste Macri, *La realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 465-472); “La joven poesía I”, *Gazzetta di Parma*, 21 giugno 1956 (luego en Oreste Macri, *La realtà del simbolo*, pp. 473-78). Todos son recopilados, junto a más artículos, en Oreste Macri, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

describe con su lenguaje el propio Macrì en una de las numerosas ocasiones en las que volverá a disertar sobre el primato crítico del nexo vida/obra:

Non siamo alieni da una componente puramente contenutistica e ideologica dell'investigazione critica, ma pensiamo che essa vada articolata nella compresenza storica della tradizione letteraria cui il poeta si collega, e delle similari soluzioni coetanee: solo in tal guisa si supera l'astratto e puntuale monografismo e si accede alla speranza di una organica e viva società letteraria, qualitativamente unita e multipla di persone individue.⁸⁶⁷

Volviendo a ceñir el discurso al Macrì antólogo e hispanista y prescindiendo de momento del valor crítico-literario del texto en su globalidad, es importante recordar que la antología macriana de poesía española tiene (y lo mismo pasa también con las dedicadas a otras literaturas europeas que se publican en los años 50 y 60) un muy notable éxito editorial, como demuestra (entre otros) el propio “editore Guanda” en la reseña que acompaña, en contracubierta, la segunda edición del florilegio, publicada, “riveduta e aumentata”, en 1961⁸⁶⁸:

L'editore Guanda è lieto di presentare –dopo un decennio di unanimi consensi– *Poesia spagnola del Novecento* di Oreste Macrì, la maggiore antologia della lirica ispanica che –per qualità, numero, generosità di persone, forme e contenuti– ambisce al primato del nostro secolo.

La satisfacción del editor está plenamente justificada: la “Collana Fenice” de Guanda hospeda en su catálogo treinta y cinco títulos de altísima calidad poética (sobre todo antologías y algunas monografías). Entre todos, destaca la antología de Macrì, que se presenta, por cómo está concebida, como un modelo de excelencia representativa y divulgativa, tal como subraya el editor en su presentación de la obra:

⁸⁶⁷ Oreste Macrì, “Studi sulla generazione del 25. (Questioni metodologiche)”, *Filologia Romanza*, II, 3-7, luglio-settembre 1955, pp. 1-8. Luego, con el mismo título, en Oreste Macrì, *Studi Ispanici*, tomo II, “I critici”, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 179-190 (183).

⁸⁶⁸ Por lo que respecta a *Poesia spagnola del Novecento*, de aquí en adelante se hará referencia a la numeración de páginas de la segunda edición de la antología (Parma, Guanda, 1961). Las citas que aquí se transcriben forman parte de la reseña (no firmada) de presentación de la obra. Director de la “Collana Fenice” de la Editorial Guanda era entonces el poeta Attilio Bertolucci.

L'autenticità del lavoro di Macri si fonda sugli spiriti e sugli esempi piú autorevoli del Novecento spagnolo: le testimonianze degli Alonso, Guillén, Salinas, Bousoño, Valverde; la leggendaria antología di Gerardo Diego; gli "incontri" di Alexandre... I valori eterni sono accertati al livello umano del tempo vivo di poeti vivi e corresponsabili, dall'interno della coscienza creativa e critica dei protagonisti, così come si snoda continua nel ritmo delle distinte generazioni.

Primero, pues, el "editore Guanda" señala el aspecto innovador de la antología desde el punto de vista conceptual: el libro, además de ser fruto de la labor individual del antólogo salentino, se propone también como medio de contacto y de diálogo entre hispanistas italianos y españoles⁸⁶⁹. Medio de contacto que, siendo la de Macri una antología destinada a un público de lectores que se desea lo más amplio posible, sin duda incluye también a los destinatarios más enterados de literatura y poesía española. Y no es casualidad que el director editorial utilice aquí la palabra "partecipazione", justo refiriéndose al riquísimo conjunto de materiales paratextuales que completan (y que están a disposición de todos) el florilegio de Macri:

Questo intimo significato di partecipazione dirama nelle varie sezioni organicamente composte: introduzione storico-critica; ricchissimo apparato di profili, voci bibliografiche, note; versioni italiane fedeli e metricamente risolte secondo l'annosa esperienza di Macri militante del nostro Novecento. [...] Questa nuova edizione è stata rivista, corretta e notevolmente ampliata in ogni settore della critica e dei testi [con il] fine ultimo: di porgere uno strumento perfetto di lavoro e una rara occasione di supremo diletto spirituale.

El reseñista de la editorial "Guanda" no podía ser ni más sintético ni más preciso a la hora de ceñir en una definición la antología de Oreste Macri, porque, en efecto, *Poesía spagnola del Novecento* por un lado es un perfecto instrumento de trabajo, y por el otro su lectura representa una ocasión única de placer espiritual, con el resultado de que en el libro estos componentes se juntan dando vida a la idea que tiene Macri sobre cómo una antología puede superar "l'esercitazione versaiola e la semplice divulgazione, e perfino uno studio scientifico-letterario per sé stante", y convertirse en un orgánico y organizado "instrumento expresivo".

⁸⁶⁹ Véase, a este propósito, lo que hemos señalado en nota en el capítulo precedente.

Que se trata de una antología-instrumento lo certifica la gran atención que el antólogo dedica al destinatario de la obra, atención que se concreta precisamente en la imponente masa de anexos con la que Macri integra el *corpus* poético de su antología. Y destaca, en este sentido, sobre todo la introducción, titulada “Diorama della letteratura spagnola del Novecento”, con la que Macri abre *Poesia spagnola del Novecento*, un recorrido crítico-literario consituido por veintinueve breves ensayos en la edición de 1952, a los que se suman otros diecinueve, reunidos bajo el título de “Supplemento al Diorama”, que Macri escribe para la segunda edición (1961). Con cuarenta y ocho breves ensayos, Macri se detiene -y, como veremos más adelante, esclarece las ideas de su lector- sobre los puntos claves que caracterizan la trayectoria de la lírica hispánica en las cinco décadas que antologa en su libro (de 1896, *Prosas profanas* de Rubén Darío, a *La espera*, 1949, de José María Valverde).

En su peculiaridad de “antología-instrumento”, *Poesia spagnola del Novecento* facilita al lector un marco organizado y preciso en el cual colocar (y descifrar) el desarrollo de un único y articulado fenómeno artístico que abarca a todos los poetas antologados y muchos otros más. Macri no reconstruye, como por ejemplo hace Bo, perfiles aislados de poetas en mayor o menor medida exponentes de una corriente poética u otra. Tampoco se limita a señalar, como hace Bertini, una no muy matizada “reacción contra el Romanticismo” llevada a cabo por los escritores a finales del siglo XIX, o los ingredientes cultos y populares que dan vida a una indefinida “corriente subterránea” de la poesía moderna. Más bien indica una época de ininterrumpida auto-renovación, articulada en tres generaciones, que Macri descompone en sus detalles, según los factores de novedad o de continuidad poética que las caracterizan, y acerca de la cual propone una perspectiva crítica que sostiene la “validez histórica” de toda la experiencia literaria contemporánea hispánica.

La antología de Oreste Macri, en efecto, propone al lector una visión crítica del “extenso y prodigioso patrimonio poético del siglo XX español” basada sobre el concepto de la cohesión intrínseca que une incluso las más distintas vertientes de la lírica ibérica:

Giacché nessun'altra poesia del novecento vive, quanto quella spagnola, della natura aristotelica di animale organico e perfettamente continuo, per una sua

intrinseca volontà e fedeltà di sangue, di terra, di forma; per una, vorrei dire, umanizzazione del suo svolgimento dialettico, corale, che ha accresciuto in spirali concentriche il patrimonio del contenuto, adeguando senza posa le forme artistiche.⁸⁷⁰

Una cohesión que se debe a la “función mediadora” que ejercieron los que el propio Oreste Macrì llama los “héroes” de la “Generazione del 25 (quella dell’Antologia di Gerardo Diego)”, a los que les reconoce el mérito de haber

[...] esplicato una disinteressata e cordiale funzione mediatrice, similatrice, dei vari tempi, ordini e toni e affetti di mezzo secolo, sia con l’esempio diretto di ciascuna personalità, sia per la via dell’insegnamento e dell’esegesi.⁸⁷¹

y que Macrì concreta en los nombres de:

[...] lo stesso Diego, di un Salinas, di un Dámaso Alonso, di un Altolaguirre, per tale impresa di affratellamento e coesione di età e di poeti, quasi in una condizione di polis letteraria, di eletta della nazione, di fiore e sangue di una società invisibile, destinata a raffigurare in un’epoca storica determinata il massimo e il meglio dell’espressione dell’umano nella insigne categoria della poesia [...]

Eredi della propria generazione, restano in patria dopo la Guerra Civile gli Alonso, Diego, Aleixandre, ancor più ligi all’antico dovere di catechizzare le nuove leve ai fasti della tradizione novecentesca, non perdere i nessi, non perdere il primato almeno della poesia...⁸⁷²

Alrededor de la fecha intermedia de 1925 y de la idea historiográfica central de “Generación del 25” (la que no por casualidad tiene más que una afinidad con la tercera generación hermética), la lectura de Macrì de medio siglo de poesía española postula una teoría sobre la continuidad (“il filo unico [...] ininterrotto”) de una tradición poética que pasa de la Generación del 98⁸⁷³ a la Generación del 40 sin que los eventos

⁸⁷⁰ *Ibid.* p. VIII

⁸⁷¹ *Ibid.* p. VIII.

⁸⁷² *Ibid.* pp. VIII-IX. Se trata del apartado titulado “Funzione mediatrice della Generazione del 25”.

⁸⁷³ En el “Diorama”, Macrì pone en discusión el dualismo entre noventayochistas y modernistas tal como lo plantea Guillermo Díaz-Plaja en el ya citado *Modernismo frente a Noventa y ocho*, es decir, escindiendo las manifestaciones poéticas de fin de siglo XIX en dos grupos caracterizados

de la Guerra Civil y el régimen franquista hayan podido romper definitivamente los lazos entre los primeros y los últimos. Al contrario. En el tercer apartado del “Diorama”, significativamente titulado “All’insegna dell’amicizia”, Macrì recuerda cómo la patria española:

[...] per virtù di questi uomini di mezzo sia stata preservata nel campo poetico dalla dolorosa scissione che nel campo politico è stata ed è una funesta e ineluttabile necessità storica, così nell’interno come all’estero.⁸⁷⁴

“Dolorosa scissione” que en cambio la Generación del 25 (o de la Amistad) logra elaborar, transformar y volver en su opuesto, solidaridad, continuidad, nueva poesía:

In questa tacita e solidale colleganza nella poesia, oltre gli umori ideologici e le frontiere politiche hanno operato i compagni emigrati (Jiménez, Salinas, Guillén, Alberti, Cernuda, León Felipe, Prados, Larrea, Altolaguirre...) dalle cattedre universitarie, dalle redazioni delle grandi riviste e dalle case editrici di due continenti [...]. Un maturo ripensamento della accennata tradizione di ispanicità

por distintos intereses ético-culturales y divergentes peculiaridades estético-expresivas. En particular Macrì no comparte las claves interpretativas sobre las que Díaz-Plaja funda su reflexión (por ej., los dualismos “femenino-masculino”, “trascendencia-inmanencia”, “tiempo-instante”) y propone, en cambio, una lectura de esa época poética basada sobre la homogeneidad de fondo que razones históricas, culturales y sociales, afirma el crítico salentino, crean y justifican: “In effetti, la tesi estrema di Díaz-Plaja vale nella maniera più suggestiva per una storia della cultura, che tragga i suoi esempi *anche* dagli eventi della poesia; non persuade nell’unico aspetto monografico del fatto poetico, che è legato a una simulazione personale delle fonti e dei temi, restando la cultura il limite per graduare essi valori poetici. Valbuena Prat ebbe già a indicare come uomini rappresentativi dell’epoca un Baroja e uno Zuloaga, mentre altri (Unamuno, Azorín) mostrò nel loro significato universale [...] Come affluiscono da oltremonte e da oltremare i testi e gli esempi di poesia, l’assimilazione è rapida e giusta, in grazia d’una remota preparazione di fondo, di natura etica e nazionale, che è comune ai due gruppi culturalmente distinti: i novantottisti (Unamuno, Ganivet, Baroja, Azorín, Maeztu, A. Machado) e i modernisti (Benavente, Valle-Inclán, M. Machado, Jiménez). Solo nei minori si accentua la differenza, ove giochino gli aspetti superficiali e coloristici del modernismo tra Zorrilla e Rubén: Villaespesa, Salvador Rueda, Marquina, Mesa, Mac-Kinlay, Carrère, Martínez Sierra. Donde il nostro criterio di scelta [...]” (Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento...*, pp. XVI-XVII). Para una primera profundización en este asunto léanse, entre otros, el artículo de E. Inman Fox, “El concepto de la generación de 1898 y la historiografía literaria”, en AA. VV., *Actas del X Congreso de la AIH, 21-26 de agosto de 1989*, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Promociones y publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1761-1770, y los ensayos de Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, José Luis Abellán, *Sociología del 98*, Barcelona, Península, 1973, y José-Carlos Mainer, *La edad de plata. 1902-1939*, Madrid, Cátedra, 1983.

⁸⁷⁴ *Ibid.* p. X.

cementa e affratella gli spiriti diversi, protesi a compiti superiori in un mondo di cultura e civiltà più umanamente e universalmente concepito.⁸⁷⁵

Hasta que Macri resume finalmente al lector cuál es su actual visión historiográfica sobre las cinco décadas de poesía que su antología toma en consideración:

Le tre generazioni fluiscono attraverso mezzo secolo senza fratture e dissidi implacabili, ma per successiva integrazione e approfondimento: il Bécquer di Unamuno è ancora il Bécquer di Alberti e di Bousño; il paesaggio di Jiménez s'affina e si stilizza nel primo Lorca e nel giovane Cano; il bisonte di Unamuno s'arrovella come i tori di Gerardo Diego e di Rafael Morales. Poesia è qui, anche, fedeltà di temi e di spiriti, scuola ininterrotta di noviziato e di disciplina e rigore costante pur nella piena libertà delle forme estreme della rivolta: popolarismo e neo-primitivismo, angelismo, neoromanticismo, superrealismo, esistenzialismo..., che son poi le innovazioni della generazione mediana, ma sempre radicate nel pathos e nella legge espressiva di una comunità conclusa nel tempo e nello spazio, oltre le differenze regionali e dialettali, Castiglia e Catalogna, Nord-Ovest e Mediterraneo.⁸⁷⁶

En suma, una España que en su poesía enseña su verdadera cara, encuentra su espíritu más profundo, su compleja identidad cultural, su unión y su unicidad:

Sarebbe facile estrarre dal cinquantennio un canzoniere dell'amicizia, galleria fitta di dediche, commemorazioni, ritratti, incontri e pietosi addii, esteso ai vivi e ai morti, ai maestri del medioevo e del rinascimento e ai coetanei, a persone amiche d'ogni sesso ed età e condizione sociale, dominando sempre questa amicizia tenera e patetica, quale affetto fondamentale di similitudine interna d'ogni passione d'amore e di ammirazione *verso l'umana creatura*, affetto espresso in un suo asciutto e stilizzato disegno e ritmo, che preserva l'umana creatura dai persi sentimenti dell'invidia, della fatura, del sesso.⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ *Ibid.* p. X.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, pp. X-XI.

⁸⁷⁷ *Ibid.* p. XI.

Después de trazar los parámetros generales de referencia en los tres primeros apartados del “Diorama”⁸⁷⁸, un “disegno” que, como bien sintetiza Giovanna Calabrò en un artículo de 2002,

privilegia il primato della continuità letteraria su quello della frattura ideologica e politica e che attinge direttamente alle premesse etico-letterarie in cui si è formato Macrì, alla visione della poesia come compensazione spiritualistica e anzi implicita rivolta contro la crisi dei valori espressi dalla società,⁸⁷⁹

Macrì afronta uno tras otro los temas poético-literarios que caracterizan los distintos momentos generacionales. Excede los límites de este capítulo el análisis detallado de toda la lectura que Macrì efectúa y propone, pero no se puede dejar de señalar que, además de la magistral pertinencia conceptual de su recorrido histórico-crítico, también la simple extensión del “Diorama” (y de las otras secciones bio-bibliográficas) permiten medir a primera vista la distancia “técnica” que separa la publicación del antólogo salentino de las de sus predecesores italianos.

Entre los títulos que componen la primera sección del índice (pasajes historiográficos todos fundamentales) transcribo, a manera de ejemplos, solo algunos de los asuntos que el crítico italiano aborda y explicita en la primera versión del “Diorama”:

La poesia spagnola e i movimenti europei
‘98 e Modernismo, unità dialettica dei due movimenti
Antonio Machado e il sentimento del tempo
Intelligenza e Parola nella poesia di Juan Ramón Jiménez
La reazione dell’Ultraismo e del Creacionismo
Dámaso Alonso tra umanesimo e crisi
Il neoromanticismo e il «superrealismo» di Vicente Aleixandre
Sulla vera poetica di Guillén
Originalità del «superrealismo» spagnolo
L’umano nell’arte di Federico García Lorca
Immaginazione, libertà, felicità di Rafael Alberti

⁸⁷⁸ “Motivo e significato di questa Antologia”, “Funzione mediatrice della Generazione del 25”, “All’insegna dell’amicizia”, pp. VII-XII.

⁸⁷⁹ Giovanna Calabrò, “Antologie italiane della poesia spagnola nel dopoguerra”, en AA. VV., *La Spagna degli anni ‘30 di fronte all’Europa*, a cura di F. S. Festa e R. M. Grillo, Roma, Pellicano editore, 2002.

La poesia mistica e tellurica di Miguel Hernández

Confidenza religiosa e musica dell'anima nella poesia di José María Valverde

Il movimento di "juventud creadora": ragioni formali di una generazione: José Luis Cano, Dionisio Ridruejo e José García Nieto

En su globalidad, la "Introduzione" de la antología de Macrí se presenta dividida en cuatro secciones principales. De la primera forman parte los arriba citados cuarenta y ocho ensayos del "Diorama" y del "Suplemento al Diorama"; de las otras tres secciones se transcribe a continuación el índice completo:

II. GIUSTIFICAZIONI E FONTI	pag.	XCVII
FONTI DELLE POESIE AGGIUNTE	»	CIII
III. BIBLIOGRAFIA GENERALE	»	CV
Antologie	»	CV
Storie e dizionari	»	CVI
Panorami	»	CVIII
Correnti letterarie	»	CIX
Studi singoli	»	CX
SUPPLEMENTO ALLA BIBLIOGRAFIA GENERALE	»	CXV
IV. PROFILI BIBLIOGRAFICI	»	CXIX
AGGIORNAMENTO DEI PROFILI BIBLIOGRAFICI.	»	CXLIV

Sigue la sección "Testi e Versioni", que en 643 páginas presenta 422 poemas (traducidos) de veintiséis⁸⁸⁰ poetas, ordenados según esta disposición:

⁸⁸⁰ El poeta Blas de Otero, ausente en 1952, entra en la selección de la edición de 1961 de la antología. En las posteriores reediciones de la editorial milanese Garzanti (1974-1985), que aquí no tomamos en consideración por razones esencialmente cronológicas, entran en el índice también los nombres de José Hierro y Ángel Crespo.

1. Rubén Darío	10. Federico García Lorca	19. Luis Rosales
2. Manuel Machado	11. Dámaso Alonso	20. Dionisio Ridruejo
3. Antonio Machado	12. Vicente Aleixandre	21. José Luis Cano
4. Miguel de Unamuno	13. Rafael Alberti	22. José García Nieto
5. Juan Ramón Jiménez	14. Luis Cernuda	23. Blas de Otero
6. León Felipe	15. Manuel Altolaguirre	24. Rafael Morales
7. Pedro Salinas	16. Leopoldo Panero	25. Carlos Bousoño
8. Jorge Guillén	17. Luis Felipe Vivanco	26. José María Valverde
9. Gerardo Diego	18. Miguel Hernández	

Después de 152 páginas de erudición y 643 de poesía, Macri concluye su libro con una sección de “Notas” relativas a todo el libro, una “Agiunta alla Bibliografia”, un apartado de “Correzioni” y un detalladísimo “Índice”, secciones que todas juntas suman otras 39 páginas. Total: un volumen de 834 páginas (14,5x22,5 cm., “Times”).

En una reseña periodística de 1953, dedicada a *Poesia spagnola del Novecento*, Bo empieza su comentario subrayando, primero, justo los aspectos divulgativos de la antología de Macri, de quien generosamente escribe que, después de un pasado como “dilettante di gusto” de las letras hispánicas, con esta obra se merece hoy el título de “uno dei nostri maggiori specialisti”:

[...] affrettiamoci a gettare la luce su uno di questi “dilettanti di gusto” che attraverso un amore e uno studio di dieci anni è diventato uno dei nostri maggiori specialisti di cose spagnole, alludo a Oreste Macri, il quale dopo essersi esercitato su testi di Bécquer, di Machado, di Lorca ci ha dato [...] la più bella antologia della *Poesia spagnola del Novecento* [...] È un grosso libro di quasi seicento pagine [se refiere a la primera edición, ndr.] con una abbondante prefazione [...], con un capitoletto dedicato alla giustificazione e alle fonti, con un’ampia bibliografia generale (delle antologie, delle storie e dei dizionari, dei panorami, delle raccolte di studi, e dei singoli studi) e infine con degli utilissimi profili bibliografici. [...] Un simile disegno serve perfettamente quelle che sono le esigenze di un pubblico largo e specialmente di un pubblico che comincia da zero: da questo punto di vista non v’è alcun dubbio sull’importanza del lavoro, Macri ha dato a questo lettore

immaginario uno strumento di lavoro eccezionale, e diciamolo subito, un libro che neppure in Spagna è stato fatto.⁸⁸¹

Consideramos la reseña de Carlo Bo como suficientemente autorizada para certificar de una vez por todas el excepcional carácter de “herramienta” de la antología macriana; que *Poesia spagnola del Novecento* es también una antología “expresiva” ya lo había adelantado al lector el propio Macri, concluyendo “Motivo e significato di questa Antologia”, apartado con que se abre nel “Diorama”. Donde, ya lo hemos dicho, Macri aludía al ejercicio crítico, “spiritualmente necessitato”, realizado a lo largo de “più di tre lustri”, es decir, hasta la hora de “abbreviare le prove sentimentali” y empezar a dar cuerpo y alma a su trabajo antológico. Y si el objetivo “expresivo” que se propone Macri es la articulación antológica de lo exclusivamente poético que va de la pág. 1 a la pág. 643, en las que solo se lee poesía, en original y versión al lado (“fedele e metricamente risolta”), sin otra distracción que el cambio de un poeta a otro o el pasaje de un poema a otro, este objetivo expresivo (poético) no nos parece aquí oportuno ponerlo en discusión y, por lo tanto, nos permitimos considerarlo logrado por definición.

La selección de Macri comprende, por supuesto, a todos o a casi todos los poetas ya antologados por Prampolini, Bo y Bertini, pero a diez años de distancia de la última publicación (1943-1952), diez años una vez más cruciales desde el punto de vista histórico-social, la prioridad de Macri es la de explicar a su lector italiano que también la base crítica se ha ampliado y que el horizonte historiográfico abarca ahora unos cincuenta años de poesía, desde la inserción de Darío en el ámbito de la poesía española hasta los jóvenes poetas que el antólogo define como la “Generazione del ‘40”.

No será necesario, en el caso de *Poesia spagnola del Novecento*, reconstruir el índice completo de los 422 poemas para establecer la filiación de las composiciones con una u otra antología anterior a la de Macri: como ya sabemos, su selección se apoya sobre quince años de estudios específicos y sus contactos con el mundo cultural hispánico son intensos y constantes. En otras palabras, consideramos al Macri de 1952 como un hispanista dotado de experiencia y profesionalidad, sobradamente capacitado para practicar con profundidad de juicio el arte de la inclusión y de la exclusión de poetas y

⁸⁸¹ Carlo Bo, “Poesia spagnola in Italia”, reseña publicada el 23/24 de septiembre de 1953 en el periódico *Milano Sera*.

poemas en su antología. De manera que sería un ejercicio inútil el de intentar establecer filiaciones puntuales entre antologías a la hora de analizar la elección de las composiciones que el estudioso salentino opera.

Más fructífera, quizás, puede resultar la confrontación de textos limitada a las voces poéticas reunidas en cada antología. El cotejo entre las de Diego y la de Macri pone en evidencia la sustancial coherencia de los índices de nombres por lo que concierne el período 1898-1936: Macri selecciona a quince poetas excluyendo, con respecto a las antologías de Diego, a José Moreno Villa, Juan Larrea, Emilio Prados y Fernando Villalón. Los nombres más abajo señalados en negrita indican el desplazamiento de la perspectiva historiográfica que Macri quiere realizar con su selección (entre paréntesis se da el número de poemas de cada autor):

Diego 1932	Diego 1934	Macri 1952-61
	Rubén Darío	Rubén Darío (13)
Miguel de Unamuno	Miguel de Unamuno	Miguel de Unamuno (32)
Antonio Machado	Antonio Machado	Antonio Machado (25)
Juan Ramón Jiménez	Juan Ramón Jiménez	Juan Ramón Jiménez (35)
Pedro Salinas	Pedro Salinas	Pedro Salinas (20)
Jorge Guillén	Jorge Guillén	Jorge Guillén (20)
Manuel Machado	Manuel Machado	Manuel Machado (13)
Dámaso Alonso	Dámaso Alonso	Dámaso Alonso (18)
Federico García Lorca	Federico García Lorca	Federico García Lorca (15)
Rafael Alberti	Rafael Alberti	Rafael Alberti (14)
José Moreno Villa	José Moreno Villa	
Gerardo Diego	Gerardo Diego	Gerardo Diego (19)
Vicente Aleixandre	Vicente Aleixandre	Vicente Aleixandre (12)
Juan Larrea	Juan Larrea	
Luis Cernuda	Luis Cernuda	Luis Cernuda (16)
Manuel Altolaguirre	Manuel Altolaguirre	Manuel Altolaguirre (11)
Emilio Prados		
Fernando Villalón	Fernando Villalón	
	León Felipe	León Felipe (19)
	Josefina de la Torre	Miguel Hernández (11)
	Francisco Villaespesa	Leopoldo Panero (10)
	Tomás Morales	Luis Felipe Vivanco (11)
	Ramón del Valle-Inclán	Luis Rosales (13)
	Eduardo Marquina	Dionisio Ridruejo (14)
	Enrique de Mesa	José Luis Cano (13)
	Mauricio Bacarisse	José García Nieto (16)
	Alonso Quesada (Rafael Romero)	Blas de Otero (12)
	Antonio Espina	Rafael Morales (10)
	José del Río Sáinz	Carlos Bousoño (12)
	Juan José Domenchina	José María Valverde (12)
	Ramón de Basterra	
	Ernestina de Champourcín	

El mismo cotejo entre la antología de Macrì y las anteriores publicadas en Italia facilita la información de que siete nombres (A. Machado, Jiménez, Salinas, Guillén, García Lorca, Alberti, Diego) aparecen siempre en las cuatro antologías, seguidos por los de Alonso, Cernuda, Altolaguirre y Villalón, que están en los índices de tres antologías. En la siguiente imagen de conjunto se señalan en negrita los poetas que aparecen solo una vez en alguna antología italiana:

Prampolini 1934	Bo 1941	Bertini 1943	Macri 1952-61
			Rubén Darío
			Miguel de Unamuno
Antonio Machado	Antonio Machado	Antonio Machado	Antonio Machado
Juan Ramón Jiménez	Juan Ramón Jiménez	Juan Ramón Jiménez	Juan Ramón Jiménez
Pedro Salinas	Pedro Salinas	Pedro Salinas	Pedro Salinas
Jorge Guillén	Jorge Guillén	Jorge Guillén	Jorge Guillén
			Manuel Machado
Dámaso Alonso		Dámaso Alonso	Dámaso Alonso
Federico García Lorca	Federico García Lorca	Federico García Lorca	Federico García Lorca
Rafael Alberti	Rafael Alberti	Rafael Alberti	Rafael Alberti
José Moreno Villa			
Gerardo Diego	Gerardo Diego	Gerardo Diego	Gerardo Diego
Vicente Aleixandre			Vicente Aleixandre
Juan Larrea			
Luis Cernuda	Luis Cernuda		Luis Cernuda
Manuel Altolaguirre		Manuel Altolaguirre	Manuel Altolaguirre
Emilio Prados			
Fernando Villalón	Fernando Villalón	Fernando Villalón	
Rogelio Buendía	Josefina de la Torre		León Felipe
José María Luelmo	Rafael Villanova		Miguel Hernández
Rafael Laffón			Leopoldo Panero
			Luis Felipe Vivanco
			Luis Rosales
			Dionisio Ridruejo
			José Luis Cano
			José García Nieto
			Blas de Otero
			Rafael Morales
			Carlos Bousoño
			José María Valverde

Una ficha de “presencias/ausencias” de la cual se extrae el segundo dato de que además de los doce nombres “nuevos” que Macri introduce en el panorama antológico italiano, hasta 1952 Darío, Unamuno y Manuel Machado nunca habían aparecido en un florilegio dedicado a la poesía española del primer tercio del siglo XX.

No faltan, con respecto a *Poesia spagnola del Novecento*, apreciaciones y críticas; entre las apreciaciones vale seguramente la pena detenerse sobre lo que escribe a Macri el propio Vicente Aleixandre, cuyo nombre vuelve a aparecer en una antología italiana después de dieciocho años, en una carta del 25 de marzo de 1976:

Querido Oreste: Hace unos días repasando la edición última de tu espléndida antología poética española, pensaba yo que contra todo mi deseo es casi seguro no te haya dado las gracias en su día por el magnífico regalo. Tarde es, pero esta relectura de esta obra capital me pone en actualidad mi gratitud y cojo la pluma para decirte lo que ya sabes: todo mi agradecimiento.

Pasaron los años sobre este libro y se ha hecho fundamental, es decir, una obra ya clásica en los estudios hispánicos, y nunca se ve esto más justificado que cuando se la lee y repasa al cabo del tiempo. Mucho has trabajado después sobre la poesía española, en muchas perspectivas, pero esa Antología sigue estando en la primera línea.⁸⁸²

Por lo que atañe a las críticas, resulta interesante volver a la ya citada reseña, dedicada a la primera edición, que Carlo Bo publica en septiembre de 1953. En su artículo Carlo Bo actúa en calidad tanto de hispanófilo como de antólogo. Hasta cierto punto su reseña, como se ha recordado más arriba, elogia la “utilidad instrumental” de la obra; luego empieza a expresar una serie de observaciones –sobre los poetas elegidos– que quizás puedan parecer, según él mismo desea y escribe, “marginali e che non intaccano affatto quella che è la sostanza della bella antologia del Macri”, pero que son, en realidad, una vez más muy reveladoras de la profunda divergencia de visión crítica de Bo con respecto a la del colega y amigo salentino.

Coherentemente con su concepción de “palabra poética = palabra en el tiempo”, Bo ataca primero la generosa inserción de jóvenes en la antología:

⁸⁸² Gabriele Morelli, “Historia y exégesis de una antología poética...”, *ob. cit.*, pp. 74-75.

È innegabile che la poesia spagnola attraversi un periodo estremamente felice, non fosse che per il numero e il fervore delle nuove voci. Gli spiriti più accondiscendenti parlano addirittura di un nuovo secolo d'oro e il Macri non ha paura di schierarsi fra di loro [...] Certo a giudicare dalle sollecitazioni esterne verrebbe fatto di accettare la proposta generosa del Macri ma se ci basiamo su un altro modo di calcolo, se cerchiamo di stabilire un equilibrio fra intenzioni e risultati, tra fervore esterno e passione, nascono molti dubbi sulla forza della nuovissima poesia in rapporto a quella veramente splendente degli anni 1900-1936.⁸⁸³

A continuación recorre sintéticamente el período del cual Bo, al pasar de los años, sigue prefiriendo, hablando personal y críticamente, a algunos poetas más que a otros:

Più si va avanti con gli anni, più si depositano dentro di noi le impressioni, poeti come Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca e Guillén, Villalón e Cernuda acquistano un peso assoluto: specialmente per i primi tre siamo ancora molto lontani dall'averne sviscerato il secondo libro della vera vocazione.

Si revelar “el segundo libro de la verdadera vocación” de Unamuno, Machado y Jiménez no puede ser (y justificadamente, en esta ocasión antológica) un objetivo de Macri, son varias más las faltas conceptuales y de contenido que, según Bo, no se le pueden perdonar a la antología de su colega salentino. Primero, vuelve a resonar en el artículo la palabra “equilibrio”:

[...] personalmente avrei preferito che il Macri sviluppasse maggiormente i dati di lettura, sacrificando magari qualche luce per gli ultimissimi, verso i quali mi sembra peccare di troppa indulgenza. Un regime di equilibrio fra le due generazioni non è possibile e per questo sarebbe forse stato opportuno opporre alla lezione larga di dimostrazione per i primi una semplice lezione informativa per i secondi: in parole povere sarebbe stato più utile allargare l'immagine dei grandi e limitarsi a una serie di esempi per gli ultimi.

⁸⁸³ Carlo Bo, “Poesia spagnola in Italia”, *ob. cit.*; esta cita, así como los cinco fragmentos que siguen, proceden de la misma reseña.

Luego aclara, en pocas palabras, el criterio general de la selección de Macri: Bo piensa que “il registro di lettura di Macri l’ha portato a usare per tutti una illuminazione ufficiale”, y que este criterio influye sobre la calidad poética global que la antología propone:

Forse per questo desiderio di informazione il Macri ha preferito seguire le voci centrali e anche di queste voci darci le immagini più comuni: è evidente che egli si è preoccupato di obbedire a un quadro storico della materia.

Y, finalmente, Bo añade algunos detalles específicos: lamenta algunas ausencias ilustres como Marquina (“Marquina ha molti più numeri di un Alonso o di un Ridruejo”), propone a otros “nuevísimos” como José Hierro y José María Alonso Gamo, y sobre todo no se explica la ausencia del Marqués de Villanova:

E che dire dell’assenza del Villanova, di un poeta che proprio il Macri ha difeso, ne ha favorito la scoperta e ne ha sollecitato il ritorno in Spagna? Soltanto il Ruano ebbe il coraggio di ricordarsi del nostro Lasso de la Vega Marqués de Villanova [...], per questo sarebbe stato bello che il Macri ribadisse la sua prima opinione e lo salvasse fra i poeti del Novecento.

Contradiciendo sus antiguas opiniones con respecto a Rafael Villanova⁸⁸⁴, un evidente cambio de orientación crítica cuyas motivaciones el crítico salentino se abstiene de detallar ni en esta ocasión ni en otras posteriores, Macri ejerce su privilegio de antólogo no solo excluyendo a un poeta como Villanova (y a todos los demás ultraístas), sino también proponiendo por primera vez en Italia a un poeta que incluso en el propio Bo despierta altísimo interés:

Mi sia concesso invece sottolineare quella che è la maggiore novità del libro in fatto di presentazioni: per la prima volta in Italia è stato tradotto Miguel

⁸⁸⁴ Cfr. el apartado correspondiente en el cap. 3 de esta tesis. En el “Diorama” Macri dedica pocas líneas al poeta sevillano, reconociéndole sus méritos en el ámbito de las vanguardias: “In fondo, il meglio dell’ultraismo e di alcuni suoi derivati creacionisti sta in alcuni modernisti, rubendaristi e juanramonisti, evoluti verso tali forme futuriste-cubiste. Ricordiamo, per primo, Rafael Lasso de la Vega (Marqués de Villanova): tra i fondatori di *Ultra*, intrinseco di Apollinaire e di Huidobro, bécqueriano [*sic*] e rubendarista fin dal 1908, intimamente neoclassico e gongorino, trovò appunto i suoi accenti migliori nella destra cubista del neoclassicismo di Cocteau e Reverdy” (Oreste Macri, *ob. cit.*, p. XXXII).

Hernández, una pura voce di poesia e un destino tragico. [...] Quando l'anno scorso fu pubblicata da Aguilar l'*Obra escogida* dell'Hernández in Spagna si ebbe l'impressione di un grande avvenimento letterario...

A una parte de las dudas que Bo viene planteando en su reseña Macrì había tratado de dar su respuesta ya en la segunda sección de la introducción, titulada “Giustificazioni e Fonti”, donde el antólogo resume, esclareciéndolos, algunos de los criterios y límites de su proyecto editorial:

Il saggio introduttivo dovrebbe bastare a indicare i criteri e i limiti della nostra Antologia. Quel che maggiormente ci preoccupa, specie di fronte agli Spagnoli, è il numero in apparenza esiguo dei poeti selezionati [...] La nostra raccolta si dirige a un vasto pubblico, che –tolti i soliti Machado, Lorca e Alberti– non ha eccessiva familiarità con questa poesia; dall'altra la “immensa minoría” italiana ha precise esigenze di forma e di stile che abbiamo dovuto soddisfare contemperandole fino a un certo punto con i caratteri e i modi singolari della Spagna poetica del novecento; infine, si è preferito documentare con una certa ampiezza e completezza i maggiori poeti, anziché accrescere il numero e polverizzare le singole personalità.⁸⁸⁵

En el mismo apartado Macrì justifica la exclusión de Marquina, junto a Valle-Inclán y Pérez de Ayala, aludiendo a la mayor relevancia literaria de sus obras teatrales o narrativas, justifica con razones relacionadas con la renovación poética la “rara eccezione” cronológica hecha incluyendo también obras recientes de Aleixandre, Alonso y Diego, y defiende otras ausencias de peso afirmando que:

Si è esclusa, invece, l'opera di Emilio Prados, perché nelle sue prove maggiori esula pressoché interamente dalla sua ideale e storica generazione. In altri casi ci son venuti meno i libri, come per Juan Larrea e León Felipe postbellico. Ripareremo.⁸⁸⁶

Y no se trata de las únicas exclusiones dolorosas, puesto que en varios momentos del “Diorama” Macrì disemina nombres de otros poetas que merecerían estar en la

⁸⁸⁵ Oreste Macrì, *Poesia spagnola...*, ob. cit., p. XCVII.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. XCVII.

antología y que no han encontrado espacio en ella; como escribe el propio antólogo, por ejemplo, en el apartado “Cenno sulla poesia del dolore e dell’angoscia”:

Lamentiamo anche noi l’assenza nella nostra antologia di alcuni di questi poeti, come Hidalgo, i Gaos, Eugenio de Nora, Rafael Montesinos, Salvador Pérez Valiente, Joaquín de Entrambasaguas [...] Forse più grave l’assenza di una poetessa, Carmen Conde, il cui volume *Pasión del Verbo* (1944) resta tra i migliori del decennio. Ma a noi importava per ora tracciare lo scheletro della poesia postbellica in attesa di una decantazione nel tempo critico della nostra lettura; e si veda la nostra “Giustificazione”.⁸⁸⁷

Por lo demás, entre otros límites, un “libro llamado antología” tiene que respetar también criterios editoriales concretos como orden, legibilidad, dimensión y número de páginas. Esto, por lo menos, parece sugerir Macrì cuando escribe que “le considerevoli proporzioni raggiunte da questo tomo mi costringono a ridurmi all’essenziale”.

Se trata de una reducción a lo “essenziale” que, justo en razón de una decantación en el tiempo también de la misma antología (además de la poesía allí propuesta), tiende a afirmarse casi como canon “definitivo” en Italia y que por supuesto alimenta, incluso a distancia de varias décadas de su edición, siempre nuevos interrogantes sobre la selección actuada por Macrì a la hora de concebir y de poner al día la obra. Léase, por ejemplo, lo que escribe ya a mediados de los 90 Mario Di Pinto, en su ya citado recuerdo-homenaje dedicado a *Poesia spagnola del Novecento*, razonando sobre el registro de presencias/ausencias en la antología macriana:

Se non mi stupisce la totale eliminazione di un poeta come Gabriel Celaya e della sua poesia realistico-sociale di impegno politico [...] perché mi pare di capire [...] che fosse un tipo di poesia non congeniale con la cultura e i gusti di Macrì; mi lascia però perplesso l’esilio dal territorio antologico di un poeta come Fernando Villalón, il quale poté avere forse una vena debole, ludica e dilettaresca quanto si voglia, ma fu tra gli iniziatori del gusto ermetico-andaluso nella poesia spagnola del novecento. [...] Macrì gli dedica nel prologo un medaglione completo nella sua

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. LXVII. Recuerdo de paso que en 1953 se publican en Italia dos libros de Carmen Conde, *Poesie* y *Mientras los hombres mueren*, ambos a cargo de Juana Granados de Bagnasco y editados por el Istituto Editoriale Cisalpino de Milán.

concisione, denunciandone i limiti e notandone qualche pregio, ma sostanzialmente negativo nelle conclusioni, tanto da escluderlo dai poeti selezionati.⁸⁸⁸

Dudas sobre el tema de las ausencias a las que Di Pinto añade también, pero adscribiéndolas al campo de las “opinables”, la falta total en la antología de representantes de la llamada “otra” Generación del 27 (Edgar Neville, Antonio de Lara, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, José López Rubio, etcétera), y de la de los 50, teniendo en cuenta, en este caso, el hecho de que los escritores de la generación “de medio siglo” (Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Ángel González, entre otros), en la época de la publicación de la segunda edición de *Poesia spagnola del Novecento*, en 1961, ya tienen “una storia e una bibliografia ben definitiva”. Sin embargo, es lícito pensar que, por lo menos en el caso de los poetas de la posguerra, Macri actúa según la óptica de ese necesario distanciamiento en el tiempo, mencionado más arriba, de su personal perspectiva de lectura.

Macri, en todo caso, vuelve a justificarse en los preliminares de la segunda edición “ampliada y enmendada” de su antología. Primero subraya que “qualcosa in quest’ultimo decennio [1952-1961] si è svolto e maturato di radicalmente nuovo su piano generazionale e corale”; luego menciona a José Hierro, Blas de Otero, Carlos Bousoño y Eugenio De Nora, quienes “se talora sfumano la protesta nell’aria rarefatta e viziata della tradizione castigliana, gli è che eccedono nella severa coscienza autocritica”; y, sin olvidar mencionar el “umano e lirico avanzamento” de los “anziani del 25 (Guillén, Alonso, Aleixandre y Cernuda)”, finalmente aclara que en la selección influyen razones de inevitable, y comprensible, gusto personal:

Posto ciò, ho ancora temperato –per l’aggiunta dei testi– la mole oggettiva, compiuta da ciascun poeta, con il suo valore rappresentativo-significativo, coi miei personali gusti e capacità di lettore italiano e di traduttore.⁸⁸⁹

Se enmarca justo en este ámbito de sintonía electiva (indiscutible privilegio del antólogo) la necesidad macriana de podar a los poetas ultraístas y a los denominados “populistas pseudo-realistas”, operación en la que se revela la voluntad de Macri de depurar y moderar todos los excesos experimentales y de escoger solamente la

⁸⁸⁸ Mario di Pinto, “La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macri”, p. 286.

⁸⁸⁹ *Ibid.* p. LXX.

experiencia de la poesía que nace en consonancia con una tradición lírica rigurosa y cuya asimilación pueda servir de ejemplo, tal como pasa con la obra de Gerardo Diego⁸⁹⁰, para los poetas de su generación.

Distinto, en cambio, es el caso del “superrealismo”, acerca del cual Macrì opone a la desconfianza de Bo sobre el efectivo alcance de la corriente la idea de que la

[...] costante storica dell’originalità e dell’estremismo spagnoli nell’elaborare rapidamente i moti culturali europei vale [...] per il cubismo e per la poesia pura [...] e tanto più per il surrealismo, talmente assimilato e riespresso in forme proprie dai surrealisti spagnoli, che si è messa in dubbio la derivazione da Breton e da Éluard, e lo si è caratterizzato con il termine indigeno di “superrealismo”.⁸⁹¹

Macrì alude sobre todo a la “tríada” del “superrealismo” español y, citando los nombres de García Lorca, Alberti y Aleixandre, revela que “elige” a este último como intérprete más puro de las potencialidades expresivas de esta modulación lírica:

Se [...] abbiamo qui scelto Aleixandre, gli è perché solo in questo poeta il «superrealismo» è esperienza perenne e completa dell’intima personalità; solo nel cantore di *Sombra del paraíso* l’umanesimo, lo storicismo, la poesia pura, sono interamente trascesi, dissolti, polverizzati, nel loro ordine minore e mortale di civili manipolazioni. [...] In un indifferenziato romantico di cosmico afflato, in una selvosa latitudine di canto e di metafora, “che”, come dicevo “sposta continuamente i confini tra umanesimo e naturalismo –i quali a vicenda si alimentano e non di rado si divorano– sta l’energia lirica di Aleixandre, e insieme il suo limite.”⁸⁹²

Macrì concluye, en fin, señalando con orgullo las mayores novedades que sus estudios más recientes aportan a la nueva antología:

⁸⁹⁰ En particular Macrì escribe: “Esempio ai compagni e all’età futura, uno dei valori più certi (nel senso di alcuni grandi minori della scuola sivigliana del 500), si concreta Gerardo Diego nel fine gusto letterario, nel senso di conclusa perfezione del poema desto, verticale, sintetico, come alcuni sonetti di *Alondra de verdad* e alcuni brani di *Ángeles de Compostela*, ove pare redire intatta l’arte delle vecchie *cantigas de amigo*” (*Ibid.*, p. XXXIII)

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. XLVIII.

⁸⁹² *Ibid.*, p. XLII. Para una puesta al día de la relación de Aleixandre con el surrealismo, léase, por ejemplo, lo que escribe Miguel Ángel García en su libro *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares, 2001 (en particular en las pp. 244-264).

Il massimo è segnato –per novità di scoprimento o di effettiva opera di questi anni o di mia personale revisione, se non pentimento– da poeti pur tra loro diversi, come Unamuno, Jiménez, León Felipe, Guillén, Dámaso; il caso più cospicuo è l'intera inclusione di Blas de Otero, cui prima avevo rinunciato per mio ottico-critico difetto nella prole di *Hijos de la ira* di Alonso, oltre che per difficoltà di resa nella versione italiana.

La mia preoccupazione è eminentemente storiografica, non di ragguaglio [...].⁸⁹³

Justo por lo que concierne a esta última preocupación del antólogo, vale la pena recordar que la selección de poetas y poemas se cumple al final de un larga trayectoria asimilativa y de investigación crítica (recorrido de “formación” que ha sido objeto de estudio en el cap. 3 de este trabajo) al término de la cual Macrì toma “la decisione storiografica” de realizar “una esemplificazione organica” de sus últimos quince años de lecturas y estudios. En términos más técnicos, el “libro llamado antología”, según Macrì, se podría imaginar como modelado sobre estos tres criterios operativos:

- 1) selección razonada de textos adecuados a la sensibilidad italiana;
- 2) interpretación y divulgación crítica de los modelos poéticos: la lectura “generacional”;
- 3) labor poética de recreación de textos extranjeros conformes a ritmos y exigencias de la lengua italiana.

Si hasta aquí nos hemos detenido en el segundo punto es porque hacía falta destacar los aspectos formales y de contenido que más caracterizan la obra de Macrì y que, en su coralidad, concurren en la función instrumental y formativa que todos le reconocen. Una consideración más merecen, sin embargo, también los otros dos criterios arriba apuntados, porque ambos contribuyen a caracterizar la antología también como forma de comunicación poética entre antólogo, poetas y lectores, es decir, como “instrumento expresivo”.

Ya hemos leído, citando el apartado “Giustificazione e Fonti” de la introducción, cómo Macrì compone su libro pensando en una “inmensa minoría” italiana que necesita asomarse a un panorama más articulado de la poesía contemporánea española, un

⁸⁹³ *Ibid.* p. LXX.

ambiente donde el lector pueda empezar a familiarizarse con otros poetas, más allá de “i soliti Machado, Lorca e Alberti”.

Con respecto a las de Bo y Bertini, la antología de Macri supone, en este aspecto, tanto una operación formal de integración de poetas como una definitiva operación de re-equilibrio (no obstante lo que escribe Bo) de la perspectiva historiográfica: la definición de un 98 no-escindido del Modernismo, la conjugación de los elementos que constituyen la/s atmósfera/s de la Generación (conspicua, central y mediadora) del 25, la apertura hacia el cosmos surrealista y la inclusión de la trayectoria poética de la Generación del 40. Son los puntos claves de la introducción de Macri y representan, asimismo, las etapas historiográficas que permiten al lector formarse una idea completa (desde el punto de vista crítico e histórico-cultural) sobre un proceso poético que está, desde hace cincuenta años, siempre en marcha, y cuya calidad de palabra en el tiempo (Macri habla de “validez histórica”) está demostrada en cada página de la antología.

Por lo que atañe al tercer criterio operativo, el de la traducción, Macri señala que el lector italiano “ha precise esigenze di forma e di stile” que el antólogo ha tenido que satisfacer, conformándolas “con i caratteri e i modi singolari della Spagna poetica del novecento”. Aunque ya sabemos que para un militante de la corriente hermética como es Macri la actividad de la traducción abre y cierra perfectamente el círculo de la investigación sobre un poeta (véase, entre muchos ejemplos, el caso de Antonio Machado), vale igualmente la pena extraer del apartado “Giustificazioni” algún detalle más sobre esta práctica “spiritualmente necessitata” macriana:

Le poesie tradotte metricamente sono state elaborate per lunghi anni, con agio e pazienza, secondo avvertite necessità di lettura e aggiornamento; vari testi particolarmente ardui o semplicemente integrativi della personalità di alcuni poeti sono stati resi alla lettera, non senza un minimo di dignità e leggibilità di ritmica eloquenza; la tecnica poetica risente naturalmente e analogicamente della nostra pratica di poesia italiana contemporanea.⁸⁹⁴

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. XCVIII. Macri vuelve sobre este asunto en muchas ocasiones, por ejemplo en el artículo “Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo” (publicado originariamente en la revista *L’Albero*, XII, 36-40, 1962, pp. 80-92; ahora en *Studi ispanici*, pp. 417-432), donde recuerda cómo el grupo filo-europeísta de los herméticos realizaba el “acto” de la traducción del verso a través de una práctica de todo menos “caligráfica”: “Incominciarono i maestri, scegliendo secondo affinità di gusto e di temperamento, intorno al ‘31-’33: Montale da Guillén, Ungaretti (1936) da Góngora. Montale è sobrio e lucente nel trasferire il nesso guilleniano

Un estilo de traducción que Macri considera, y cabe repetirlo, casi un “genere letterario autonomo e originale dentro la categoria della poesia”. Por medio de la antología el traductor propone al lector, bajo el aspecto de “versión métrica”, un material poético multiforme, innovador, lingüísticamente revitalizado e inédito para el lector italiano. Y esto vale no solo para el lector “común”, sino también para los literatos en general, y para los poetas sobre todo, puesto que un efecto no muy secundario de “actos culturales” como la publicación de la antología de Macri es también la introducción de aire nuevo en el circuito de la poesía nacional. Como señala el propio Oreste Macri en una entrevista de 1995:

Le nostre antologie, compresa la mia *Poesia spagnola del Novecento*, immisero nella corrente della giovane poesia gli spiriti ed i metri nuovissimi dell'Espressionismo, del Creazionismo, del Surrealismo, in particolare della triade Lorca-Alberti-Aleixandre. Le nostre correnti letterarie puriste, neocrepuscolari, memorialiste, neosimboliste, espressioniste ed ermetiche presero nuova coscienza di partecipazione ed impegno, mantenendo intatti i valori dell'autonomia artistica.⁸⁹⁵

Natura-Parola; Ungaretti assimila Góngora in una folta immagine di petrarchismo europeo nella rosa familiare dei suoi alti modelli: Michelangelo, Scève, Donne, Mallarmé... Dopo Ungaretti versioni metriche da Góngora sono compiute da Mario Socrate, dal pittore Gabriele Mucchi (coadiuvato dal Solmi), da Beniamino Dal Fabbro, infine da Leone Traverso, con raro rigore ritmico e stilistico. [...] Nel novero dei poeti-traduttori, che si sono dedicati alle lettere ispaniche, meritano speciale menzione Vittorio Bodini e Francesco Tentori” (*ob. cit.*, pp. 426-427).

⁸⁹⁵ “Oreste Macri tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano”, Intervista, a cura di Veronica Orazi, *Spagna contemporanea*, 1995, 7, pp. 113-130 (114). En otra ocasión Macri se expresa sobre este aspecto de manera más detallada: “Gli è che le traduzioni [...] convogliarono e immisero nella poesia di ogni tipo (neorealista e postermetica, preavanguardista e dell’oggetto poetico, ecc.), insieme con i contenuti inediti e i più diversi (i gitani di Lorca e la steppa di Esenin, il Macchu Picchu di Neruda e la Duino di Rilke, le rabbie e le perdizioni dei nuovi poeti inglesi e americani, le riviviscenze omeriche e pindariche dei neogreci, ecc.); convogliarono e immisero, dicevamo, nuove forme e stili metrico-sintattici culti e popolari, tradizionali ed estemporanei, con i riflussi delle vecchie avanguardie futuriste, dadaiste e surrealiste, cubiste ed espressioniste; non senza un recupero 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 elotiani, poundiani e lorchiani” (Oreste Macri, “La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)”, pp. 56-57). En el mismo artículo Macri propone como ejemplos de intertextualidad poética a poetas como Vincenzo Cardarelli (1887-1959), Umberto Saba (1883-1957), Carlo Betocchi (1899-1986) y al más joven

Un acto cultural que Macrì interpreta, pues, con un objetivo amplia y conscientemente “poético”⁸⁹⁶, impulsado por un deseo de romper la “inerte stagione manieristica e formalistica” de los muchos epígonos italianos, y por un placer personal e intelectual (la “ri-iscrittura”), auténticamente profesado y practicado como sistema de aproximación espiritual y meta-poética a la poesía:

La traduzione è sempre stata uno dei capo-saldi della mia attività. Per mezzo di essa ho voluto rianimare la lingua della nostra poesia con istanze varie, provenienti da autori di altri paesi. Tradurre significa arricchire la propria lingua letteraria, ricorrendo talvolta ad ardite utilizzazioni ed invenzioni di lessico e sintattiche, nel rinnovamento delle forme espressive, esaltando l’inventiva nel risultato eccellente. Nella traduzione si stabilisce l’indispensabile fedeltà alla lettera e fedeltà interna ed esterna alla realtà specifica ed alla storia dell’opera, fino alla rispondenza metrica. È evidente allora che all’interno di questo processo cognitivo e di progressivo e costante approfondimento, nell’avvicinarsi all’essenza testuale, l’introduzione costituisce il completamento, la parte conclusiva del lavoro del traduttore. Questo incessante movimento di approssimazione, assieme alla doppia competenza linguistica, consentono il vero possesso del testo originale.⁸⁹⁷

Doble competencia lingüística que se explicita muy naturalmente, concluye Macrì, a través de

un riaggiustamento testuale, legittimato e motivato da quella fedeltà al testo di cui dicevo. Se la traduzione si configura come continua approssimazione al valore, nel tempo, risulta evidente che esiste un processo variantistico anche per il traduttore, motivato dal perseguimento del valore dinamico della poesia, atto melodico, pur sempre nella fedeltà al testo, spesso realizzata metro a metro. I diversi meccanismi

Alfonso Gatto (1909-1976). El de la influencia de la poesía española en la poesía italiana de la posguerra es un tema todavía muy poco estudiado, aunque no faltan señales del despertarse del interés crítico de algunos investigadores al respecto. Como demuestra, por ejemplo, el libro de Alessandro Ghignoli, *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989)*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2009.

⁸⁹⁶ Así se expresa el propio antólogo en una entrevista dedicada a la labor traductora de los hermetistas: “Furono atti... ma non di traduzione [...] Atti poetici! Atti di ri-iscrizione nella propria lingua, secondo la lingua poetica della nostra generazione”, en “Quando a Firenze ci dividemmo il mondo. Alcune domande a Oreste Macrì, letterato/traduttore, da parte di Filippo Santoro, traduttore/intervistatore”, *Produzione e cultura*, giugno 1981, pp. 103-107 (106).

⁸⁹⁷ “Oreste Macrì tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano”, p. 124.

di resa poetica si concretizzano spesso in tentativi di versione metrica, al più alto grado della bivalenza interpretativa e traslativa. Nella traduzione mi confronto con l'autore sul piano della lingua. Essa è sempre stata una tensione incessante, che percorre l'intera mia attività di critico. La complessità e la ricchezza del processo traduttivo si evidenziano nelle successive riedizioni di miei lavori, con approfondimenti ed adeguamenti critici. L'accesso al poeta va stratificandosi nel tempo e così acquistano grande importanza gli ampliamenti da un'edizione all'altra.⁸⁹⁸

Las ampliaciones sucesivas, ya lo hemos señalado comentando la composición por estratos progresivos de la investigación macriana, son una de las constantes de la labor del crítico de Maglie y *Poesia spagnola del Novecento* es un ejemplo más de su metodología, focalizada, en este caso, en la creación de un texto antológico. Se trata de un fruto ulterior del activismo literario del estudioso salentino, quien con su instrumento expresivo, una de las cumbres del hispanismo italiano del siglo XX, contribuye de manera que sin duda se puede definir “inaugural” a ese incipiente fervor editorial que, en los años 50 y 60, estimula con una inesperada cantidad de publicaciones de literatura europea (y, por lo que concierne a la española, especialmente de poesía⁸⁹⁹) la sensibilidad en vías de renovación del lector y del mundo poético italiano:

Consecuencia de la penetración crítica de los herméticos y de su capacidad de establecer relaciones entre la poesía europea y la española, fue la extraordinaria estación de traducciones de los más destacados poetas del siglo, inicialmente aparecidos en colecciones editadas con esmero y prestigio como las de Guanda, Scheiwiller, Lerici, Vallecchi, Adelphi, Sellerio, Guida... pequeñas casas editoriales que acogieron las traducciones de los primeros hispanistas y que más tarde propiciaron el interés de grandes editoriales como Einaudi, Garzanti y Feltrinelli.⁹⁰⁰

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁹⁹ Cfr. al final del apartado precedente.

⁹⁰⁰ Belén Hernández, “Traducir desde la mirada hermética en Italia”, *Estudios Románicos*, Volumen 16-17, 2007-2008, pp. 529-541 (539).

Un decidido cambio de perspectiva crítica con respecto a la de Macri representa la publicación, en 1960, de la antología del hispanista Dario Puccini⁹⁰¹ *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)*.

Aunque por algunos aspectos conceptuales (divulgativos y estructurales) el “diseño editorial” de la obra del antólogo romano está todavía muy en sintonía, como veremos, con el modelo instrumental-expresivo macriano, el eje esencialmente político alrededor del cual toma forma el *Romancero* pucciniano impone un criterio selectivo histórico-poético que, a la vez que se aleja casi totalmente de la sistematización generacional que el estudioso salentino acaba de proponer al público italiano, reduce la clave de lectura del florilegio a un tema conductor emotivamente intenso como “los poetas, la guerra y sus implicaciones” que, más aún que los propios escritores y poemas reunidos, es el verdadero factor central de la obra. En su artículo de 2002, Giovanna Calabrò recuerda al respecto que el contexto en el cual surge la iniciativa antológica de Dario Puccini es, en efecto, mucho más amplio que el meramente poético:

Era un omaggio alla memoria di un evento tragico del passato ma era anche una cifra del presente. Non dimentichiamo, infatti, che quelli erano gli anni di una ripresa della mobilitazione antifranquista a livello internazionale, in cui un cartello mondiale di editori democratici (primeggiavano, da parte italiana, Einaudi e Feltrinelli e da parte spagnola Barral, poeta e amico di Puccini) aveva messo in essere una politica integrata per favorire l'uscita degli intellettuali spagnoli dall'isolamento e porli al riparo dalle rappresaglie poliziesche del franchismo. E i poeti che non avevano vissuto la guerra, ma che di essa avevano scritto, erano ora impegnati sul fronte della resistenza al franchismo; avevano firmato l'omaggio a Machado –squisitamente politico–, celebrato a Collioure, e Castellet li aveva inclusi nel suo celebre bilancio, *Un cuarto de siglo de poesía española*,

⁹⁰¹ Hijo del escritor e hispanófilo Mario Puccini, Dario Puccini (1921-1997) fue un insigne estudioso y catedrático (en Cagliari y Roma), otro pionero del hispanismo y del hispanoamericanismo italiano. Empieza a ocuparse de temas literarios españoles desde la inmediata posguerra publicando reseñas, artículos críticos y traducciones (en la revista *Il Contemporaneo* y en los periódicos *L'Unità* y *Paese Sera*). Entre las publicaciones de esos años cabe recordar sus ediciones de Antonio Machado, *Campi di Castiglia*, Milano, Ceschina, 1957 (a pesar del título se trata de una compilación miscelánea que abarca desde las *Soledades* hasta el *Cancionero apócrifo*); de Vicente Aleixandre, *Poesie*, Caltanissetta, Sciascia, 1961 y de Miguel Hernández, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1962.

prontamente stampato dall'editore Feltrinelli, due anni dopo, con la prefazione di Dario Puccini. Si potrebbe quasi leggere in questa sensible atención de la cultura democrática italiana alla resistencia antifranquista la voluntad de un risarcimento, per aver mancato, all'epoca, di rendere omaggio alla Spagna in armi.⁹⁰²

En este ámbito de explícito compromiso y oposición a una dictadura (que remite, por supuesto, a una militancia intelectual del estudioso contra todas las dictaduras), el significativo y duradero éxito de la antología de Dario Puccini puede tomarse como una señal de la progresiva resurrección de un sentimiento difundido (y transnacional) de solidaridad política, cívica y cultural con respecto a las temáticas de España, y también como caso ejemplar de esa expansión del mercado editorial, en particular antológico, a la que se asiste en las décadas de los 60 y 70 en Italia (y no solo en ella). Y los datos bibliográficos relativos a la antología de Dario Puccini, es decir, la lista de las ediciones y reimpresiones de la obra que se publican a lo largo de más de veinte años, parecen sugerir que se trata de procesos no exclusivamente momentáneos:

Romancero della resistenza spagnola (1936-1959), Milano, Feltrinelli, 1960

Romancero della resistenza spagnola (1936-1965), Roma, Editori Riuniti, 1965

Romancero della resistenza spagnola (1936-1965), Bari-Roma, Laterza, 1970, 1971, 1974

Ediciones italianas a las que hay que añadir la francesa de 1962 (luego reimpresa por la misma editorial en 1967, 1971 y 1977):

Le Romancero de la Résistance Espagnole, París. Ed. F. Maspero, 1ª ed. 1962.

La mexicana de 1967:

Romancero de la resistencia española, ed. de F. Botton Beja, México, Era, 1967.

⁹⁰² Giovanna Calabrò, "Antologie italiane della poesia spagnola nel dopoguerra", pp. 227-228. En la cita la autora se refiere al libro de José María Castellet *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (Barcelona, Seix Barral, 1965); tendría que referirse, en cambio, a la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona, Seix Barral, 1960), que fue publicada en Italia en 1962 con el título *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile* (Milano, Feltrinelli), con la recordada introducción de Puccini. La primera edición de *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* es de 1965 y no es objeto de traducción al italiano. En 1976, Rosa Rossi publica una versión parcial de *Nueve novísimos* (Barcelona, Barral, 1970), con el título de *Giovani poeti spagnoli* (Torino, Einaudi).

Y la española de 1982:

Romancero de la resistencia española, Barcelona, Península, 1982.

Por ser destinada a un amplio público de lectores, es decir, a “usuarios” que en su mayoría pueden incluso ignorar la poesía y la historia españolas (“penso soprattutto al lettore nuovo, delle giovani generazioni”, escribe en 1970 el autor, en la “Avvertenza alla presente edizione”), Puccini tiene, por ende, que moldear una antología que, como la de Macri, conjugue al máximo grado algunas, necesarias, cualidades divulgativas (instrumentales) con las poético-expresivas (para seguir con la terminología macriana) atinentes al tema. Recorriendo el detallado índice general de la antología (dos volúmenes, 587 pp. en total, 18x11 cm., “Times”) es fácil formarse una idea del articulado plan de la obra⁹⁰³:

Avvertenze alla presente edizione	p. 9
(en las ediciones sucesivas a la primera)	
Prefazione alla prima edizione	p. 11
1. Premessa e giustificazione	p. 11
2. Una storia degli intellettuali attraverso la poesia (dal 1920 a oggi)	p. 17
3. Il mondo epico-lirico del «Romancero della guerra civile».	p. 63
Criterio della scelta	p. 72
PARTE PRIMA Romancero della guerra civile (1936-1939)	p. 77
I. Romancero	p. 81
(En esta primera sección Puccini presenta en este orden una selección de veintiún poemas)	

⁹⁰³ Para todas las referencias a la antología y, por ende, también al índice que a continuación se transcribe, me atengo a: Dario Puccini, *Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma-Bari, Laterza, 1974 (2ª ed.).

Miguel Hernández (2)	José Herrera Petere (3)	Rafael Dieste (1)
Rafael Alberti (1)	Rafael Alberti/Antonio García	Vicente Aleixandre (2)
José Moreno Villa (1)	Luque) (1)	Félix Paredes (1)
Emilio Prados (1)	Pedro Garfias (1)	Manuel Altolaguirre (1)
Antonio Agraz (2)	Rafael Alberti (2)	Lorenzo Varela (1)
Un miliciano (1)	José Bergamín (2)	Leopoldo de Luis (Urrutia) (1)

II. I poeti e la guerra p. 195

(En esta segunda sección Puccini presenta en este orden una selección de trece poemas)

Antonio Machado (3)
Rafael Alberti (5)
Manuel Altolaguirre (1)
Miguel Hernández (2)
José Herrera Petere (2)

PARTE SECONDA L'esilio, il carcere e la resistenza p. 231

I. L'esilio p. 235

(En esta tercera sección Puccini presenta en este orden una selección de catorce poemas)

Juan Ramón Jiménez (1)	José Moreno Villa (1)	Jorge Guillén (1)
León Felipe (2)	Pedro Garfias (1)	Luis Cernuda (1)
Pedro Salinas (1)	Emilio Prados (1)	José Herrera Petere (1)
Max Aub (1)	Rafael Alberti (2)	Antonio Aparicio (1)

II. Il carcere p. 277

(En esta cuarta sección Puccini presenta en este orden una selección de trece poemas)

Miguel Hernández (1)	Carlos Álvarez (1)	Jaime Gil de Biedma (1)
Dámaso Alonso (1)	Ángela Figuera	Jesús López Pacheco (1)
Jorge Guillén (1)	Aymerich (1)	Rafael Alberti (1)
Rafael Alberti (1)	Ángel González (1)	José Luis Gallego (1)
Marcos Ana (1)	José Hierro (1)	

III. La resistencia p. 329

(En esta quinta sección Puccini presenta en este orden una selección de veintisiete poemas de:)

Anónimo (5)	Blas de Otero (4)	Jaime Gil de Biedma (2)
Juan Miguel Romá (1)	Eugenio de Nora (2)	José Manuel Caballero
Leopoldo de Luis (1)	José Agustín Goytisolo (3)	Bonald (1)
Ramón de Garciasol (1)	José Angel Valente (2)	Ángel González (1)
Gabriel Celaya (2)	Carlos Barral (1)	Carlos Álvarez (1)

PARTE TERZA L'omaggio del mondo p. 423

(En esta sexta sección Puccini presenta en este orden una selección de treinta y cinco poemas)

César Vallejo (1)	Langston Hughes (2)	Tristan Tzara (1)	Stanislav Kostka
Pablo Neruda (2)	Ben Maddow (1)	Bertolt Brecht (1)	Neumann (1)
Nicolás Guillén (1)	Genevieve Taggard (1)	Erich Weinert (1)	František Halas (1)
Wystan Hugh Auden (1)	Edwin Rolfe (1)	Louis Fürnberg (1)	Vladimir Holan (1)
Stephen Spender (1)	Jules Supervielle (1)	Ilja Ehreburg (1)	Josef Hora (1)
Louis MacNeice (1)	Louis Aragon (1)	Nikolaj Tichonov (1)	Nikola Vapzarov (2)
John Cornford (1)	Paul Éluard (1)	Evgenij	Carl-Martin Borgen (1)
Archibald MacLeish (1)	Eugène Guillevic (1)	Dolmatovskij (1)	Otto Gelsted (1)
		Semën Kirsanov (1)	Giuliano Carta (1)

APPENDICE p. 521

Bibliografía generale p. 523

Notizie bio-bibliografiche dei singoli poeti p. 535

Cronologia p. 555

Se trata de un índice a partir del cual se puede sacar a la luz el primer y banal dato numérico de que la antología reúne ochenta y nueve poemas de cuarenta y cuatro poetas españoles y treinta y cinco poemas de treinta y dos poetas extranjeros (un total de ciento veinticuatro composiciones de setenta y seis poetas).

La factura “lírico-emotiva” del *Romancero* prevé, en efecto, la novedosa presencia, al lado de los españoles, de esos poetas no españoles que con sus obras contribuyen, cantando con acentos distintos, a constituir la idea de una hermandad poético-democrática, concebida como filiación directa de esa solidaridad humana y política que dio vida a las Brigadas Internacionales en época bélica. Entre los participantes en esta especial y conspicua “Brigada internacional de poetas” destacan, en el florilegio pucciniano, además de las voces de los mayores poetas hispanoamericanos, los nombres de autores norteamericanos, alemanes, ingleses, irlandeses, franceses, daneses, noruegos, búlgaros, checos, rusos y de un solo italiano, el poeta y soldado Giuliano Carta⁹⁰⁴. El *Romancero* de Puccini, en suma, propone a la atención de su lector un panorama de extraordinaria relevancia poética cuya coralidad acentúa una vez más ese carácter épico que para el antólogo representa el tejido conectivo más íntimo de su obra, tal como son íntima y humanamente compartidos entre los poetas los ideales de libertad y justicia en los que la antología en su conjunto se inspira.

Por lo que concierne a los poetas españoles, Puccini selecciona documentos y materiales poéticos sobre una base conceptual sólidamente temática (es decir, no solamente ideológica) en la que caben tanto poetas como Machado y Jiménez como los de la Generación del 27 y los de la Generación del 36⁹⁰⁵. En la larga lista de poetas que Puccini propone falta, necesaria y simbólicamente, el nombre de Federico García Lorca.

Destaca en el índice del *Romancero* pucciniano también un elemento-instrumento paratextual inédito con respecto a las antologías anteriormente publicadas en Italia: una “Cronologia dei principali avvenimenti storici e culturali della Spagna contemporanea (1900-1965)” –en la reimpresión que aquí se toma como referencia (la del 1974) la cronología llega hasta 1969– que en diecisiete páginas sintetiza el camino que empieza justo dos años después de la pérdida de las últimas colonias y con los primeros poemas de Juan Ramón Jiménez (*Almas de violeta*, 1900) y termina con noticias de huelgas y

⁹⁰⁴ En el apartado “criterio della scelta” Puccini esclarece al respecto: “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 oratorii mi sono sembrati i pochi componimenti di combattenti italiani che ho avuto la ventura di rintracciare” (*ob. cit.*, p. 74).

⁹⁰⁵ Puccini afirma en una nota que no comparte la periodización historiográfica generacional, pero que en su “Prefazione” se atenderá a la “comune tendenza degli studi letterari e non letterari spagnoli”. En particular Puccini se atiene a lo que escribe José Luis Cano al respecto en la introducción de su *Antología de la nueva poesía española* (Madrid, Gredos, 1958).

manifestaciones de obreros contra las torturas de la policía franquista y la publicación de dos obras de Camilo José Cela y de Jesús Fernández Santos (respectivamente: *San Camilo, 1936* y *El hombre de los santos*, ambos de 1969). Luis Buñuel, mientras tanto, empieza a rodar *Tristana*; un dato necesario –y a su manera suficiente para orientar al lector– en una antología poética de corte histórico-político como es la de Puccini.⁹⁰⁶

Abundante y organizada impecablemente es la “Bibliografía generale”. Ocupa diez páginas, en las cuales Puccini propone una subdivisión en ocho secciones:

1. Antologie di poesia spagnola contemporanea.
 - Per la poesia catalana
2. Raccolte di poesie della guerra.
3. Antologie dei poeti in esilio.
4. Antologie di parte nazionalista.
5. Raccolte poetiche di singoli autori dal 1936 al 1950 (guerra e resistenza).
6. Riviste della guerra e dell'esilio.
 - a) Guerra
 - b) Esilio
7. Testimonianze di scrittori spagnoli (memorie e saggi).
 - a) Guerra ed esilio
 - b) Resistenza
8. Studi sulla poesia spagnola contemporanea.

Los títulos citados en cada sección están ordenados según el criterio cronológico y la consulta de los catálogos específicos revela el enorme trabajo de investigación documental que el antólogo ha llevado a cabo para realizar la selección de textos que propone al lector.

Podemos destacar, por ejemplo, las treinta y siete antologías de poesía española contemporánea que van de las de Diego (1932 y 1934) hasta la de José María Castellet

⁹⁰⁶ Para un perfil histórico de la historiografía hispanística italiana léase el ya citado artículo de Marco Cipolloni, “Storia di una storia con poca storia: l’ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica”, *Spagna contemporanea*, 28, 2005, pp. 133-167. Léase también la respuesta a Cipolloni de Giuseppe Bellini, “A proposito di ispanismo italiano”, *Rassegna iberistica*, 85, 2007, pp. 79-82. Consultable en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckp8g5> (15/9/2014).

de 1970⁹⁰⁷. Nueve títulos más (de 1947 a 1970) se refieren exclusivamente a la poesía catalana (que sin embargo no entra con ningún texto de «resistencia» en la selección⁹⁰⁸). Cabe señalar además que Puccini facilita un exhaustivo catálogo de *Romanceros* (15) publicados tanto en España durante la Guerra Civil como en otros países (Estados Unidos, Francia, México, Uruguay, Inglaterra, Alemania, Argentina⁹⁰⁹), entre los cuales destacan el de Emilio Prados y A. Rodríguez Moñino, de 1937, y el de Rafael Alberti, publicado en 1944⁹¹⁰. Un material poético inmenso, constituido por cientos de textos de procedencia variada y heterogénea y aún en busca de una más amplia difusión internacional; un material poético magmático y todavía en fase activa y productiva al que Puccini confiere, a partir de una interpretación en cierta medida “radical” del nexo literatura y política, una definitiva especificidad antológica:

È tempo, d'altra parte, di documentare, testi alla mano, alcune proposizioni generali –rapporto poesia-struttura, incidenza della realtà sul linguaggio poetico, responsabilità politica degli artisti, letteratura nazional-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 estetica.⁹¹¹

En la sección bibliográfica dedicada a las “Raccolte poetiche di singoli autori dal 1936 al 1950 (guerra e resistenza)”, Puccini menciona en particular el título del volumen del que ha escogido los cuatro poemas anónimos que aparecen en la segunda parte de la antología, en el capítulo dedicado a la resistencia. Se señala aquí por ser un detalle revelador de la amplia y apasionada labor de documentación llevada a cabo por el antólogo romano:

⁹⁰⁷ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

⁹⁰⁸ En la edición de 1974 Puccini puede señalar, al respecto, otro texto antológico: *Poesia catalana di protesta*, ed. Giuseppe Tavani, Roma-Bari, Laterza, 1968.

⁹⁰⁹ En conjunto, los *Romanceros* citados por Puccini cubren un arco de tiempo “editorial” que va de 1936 a 1959.

⁹¹⁰ Emilio Prados y A. Rodríguez Moñino, *Romancero general de la guerra española*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937; Rafael Alberti, *Romancero general de la guerra española*, Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944. En una “Avvertenza” que abre la sección “Notizie bio-bibliografiche dei singoli poeti” (*ob. cit.*, p. 535) el antólogo italiano informa de que su recopilación, por lo que concierne a los romances propiamente dichos, se funda, en gran parte, sobre la de Prados y Rodríguez Moñino.

⁹¹¹ Dario Puccini, *Romancero...*, *ob.cit.*, p. 17.

Pueblo cautivo (Questo volume, da cui abbiamo tratto le poesie comprese nell'antología sotto la dicitura *Anónimo*, è stato pubblicato clandestinamente in Spagna nel 1946, e reca questa dicitura: «Este volumen, obra de un poeta sin nombre, el primero de las ediciones F.U.E., se acabó de imprimir en un lugar de España en los talleres del periódico clandestino U.F.E.H. el día treinta y uno de diciembre del año mil novecientos cuarenta y seis y séptimo de la tiranía franquista. De esta edición original se tiraron doscientos diez ejemplares [...]»⁹¹²

Tampoco faltan, en el repertorio bibliográfico, los títulos de antologías poéticas portadoras del punto de vista nacionalista (tres publicadas en España entre 1939 y 1940 y una en Italia, en 1941⁹¹³), y una sección dedicada a las “Riviste della guerra e dell'esilio”, donde Puccini señala *El mono azul, Hora de España, Madrid (et al.)* y otros diecinueve títulos, entre revistas y boletines, que se publican en varios países del mundo (Cuba, México, Argentina, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica, Países Bajos, Italia), hecho que atestigua que en la fase del “exilio” (otro de los ejes temáticos de la antología) existe y opera activamente una resistencia cultural que sin parar sigue contribuyendo con su gesto poético a la causa de la vuelta de la democracia a España. Un elemento este donde una vez más se juntan la intención informativa del hispanista y la voluntad del antólogo de sensibilizar emotivamente al lector.

En fin, corren a cargo de Puccini tanto las síntesis biográficas y los perfiles bibliográficos de los autores incluidos en el florilegio como, por supuesto, las traducciones de los poemas⁹¹⁴ (que la antología propone en versión bilingüe), es decir, el momento lírico-divulgativo que corona el complejo proyecto editorial del antólogo.

Para empezar a dar orden, medida y perspectiva histórica al material altamente emotivo que maneja, Puccini concibe un título de múltiple y evocadora lectura, un título que a

⁹¹² Dario Puccini, *Romancero...*, *ob. cit.*, p. 528. Una edición facsímil del librito clandestino fue publicada en España en 1978 por la editorial Peralta de Pamplona, con prólogo de Fanny Rubio. En su estudio preliminar, Fanny Rubio atribuye la paternidad de los poemas recogidos en el original del libro a Eugenio García de Nora.

⁹¹³ Transcribo las referencias bibliográficas que el antólogo facilita: José Sanz y Díaz, *Lira bélica*, Valladolid, Librería Santarén, 1939; *Corona poética en honor de José Antonio Primo de Rivera*, Madrid, 1939; Jorge Villén, *Antología poética del alzamiento*, Madrid 1940; *Scrittori di guerra spagnoli (1936-1939)*, a cura di Gilberto Beccari, Milano, 1941.

⁹¹⁴ Puccini traduce los poemas al español, mientras que por lo que concierne a la sección de poetas extranjeros colaboran en la antología Giorgio Caproni (francés), Glauco Viazzi (francés y alemán), Stefania Piccinato (inglés), Nello Saito (alemán), Angelo Maria Ripellino (ruso y checo), Mario De Micheli y Leonardo Pampuri (búlgaro), Gianni Puccini (danés y noruego).

través de las dos palabras/categorías “Romancero” y “Resistenza” connota y ciñe admirablemente (y de manera evidentemente transnacional) el campo poético-social del que va a ocuparse su antología. Que el lector está a punto de adentrarse en un territorio poético en el cual será necesario confiar, quizás más que en otras antologías, en la mano del antólogo, es uno de los presupuestos que Puccini anuncia en los primeros renglones de su “Prefazione alla prima edizione”. El *incipit* anticipa al lector, cualquiera que sea, que el editor toma distancias frente a otros florilegios sobre todo desde el punto de vista conceptual:

L’antologia che mi accingo a presentare ai lettori italiani è un’opera tutta particolare e assolutamente fuori dall’ordinario.

Si può dire, anzi, che la sua singolarità si annuncia nel titolo: *Romancero della resistenza spagnola*.⁹¹⁵

Y esto significa aclarar (justificar), antes de nada, que detrás de la adopción en clave metonímica del término castellano *Romancero* para una antología solo en parte dedicada al reciente refloreCIMIENTO del romance, el título elegido introduce al lector directamente en un ámbito muy íntimo y enraizado en la conciencia poética ibérica. La construcción de una adecuada sensibilidad de lectura de la antología es la primera preocupación de Puccini, quien, luego de haber descrito la procedencia tradicional del *romance* y la decisiva aportación popular al desarrollo del género –supuestamente para el lector menos enterado de poesía española–, pasa a ocuparse más detenidamente del significado que tiene una palabra que seguramente en Italia (así como en Francia, Países Bajos, la misma España y en toda Europa) no puede pasar desapercibida.

Puccini transfunde el valor histórico ya implícito en la palabra “Resistenza” al campo poético con el propósito de dar al lector una primera y fundante idea de un proceso que, lejos de toda pasividad, es en cambio dinámico, constante, arriesgado, necesario. No quiere que su antología sea sospechosa de proponer una estática “«poesia delle vittime», capace sì di commuovere e magari di straziare il nostro animo di uomini liberi”, sino que se preocupa, con razón, de que resulte establecido claramente que “il senso più umano dell’ultima conflagrazione risiede soprattutto nel movimento della Resistenza”⁹¹⁶, y, para ser más precisos, que se trata de un movimiento de resistencia

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

que en este momento histórico sigue ejerciéndose dentro y fuera de España también bajo la forma del activismo literario y poético. Para el antólogo, en suma, el objetivo antológico no es “promover” un género particular de la poesía española estrechamente relacionado con la experiencia de la Guerra Civil, sino “documentar” un momento (o, mejor dicho, todo un movimiento) más amplio y, según escribe el antólogo, crucial “della storia della poesia contemporanea”⁹¹⁷.

La particularidad temática de la antología, por ende, encamina el discurso historiográfico de Puccini hacia el tema del papel fundamental que los intelectuales, y los literatos-poetas en particular, juegan en la política española a lo largo de las últimas cinco décadas, asunto que el antólogo desarrolla en un largo capítulo, “Una storia degli intellettuali attraverso la poesia (dal 1920 a oggi)”, de su primera “Prefazione”. El apartado historiográfico y crítico de Puccini se abre proponiendo una trayectoria que enlaza las tres grandes figuras de Unamuno, Antonio Machado y García Lorca, cada uno visto en la función ejemplar de intelectual comprometido (en determinados momentos) con lo social, con los integrantes de un contexto poético actual que, no obstante las enormes dificultades que la libertad de expresión sufre desde hace más de veinte años en España, quizás esté a punto de emprender lo que Gabriel Celaya, ya en 1946, en su libro *Tentativas*, llamaba el “difícil camino de la esperanza”. En busca de las señales de una regeneración del papel del poeta que de alguna manera cuestione la inmovilidad impuesta por la victoria del franquismo, Puccini cita el caso de la famosa antología de Francisco Ribes, *Antología consultada de la joven poesía española*⁹¹⁸, de la que extrae algunas declaraciones de auto-presentación que los nueve poetas seleccionados añaden a sus versos, es decir, una larga lista de intenciones poéticas de las que el antólogo subraya, como es lícito imaginarse, los sinceros y compartidos contenidos humanos y socio-políticos:

È evidente che tutte queste dichiarazioni (alcune delle quali persino ingenua e non “nuove”) vanno accolte come il manifesto di una nuova tendenza. I «manifesti», si sa, stanno alla creazione artistica come i proclami alle rivoluzioni: sono le opere

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹¹⁸ Francisco Ribes, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952. Recuerdo aquí de paso los nombres de los poetas seleccionados: Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde.

che in linea definitiva più contano. Inoltre –l’abbiamo visto– dichiarazioni analoghe erano state pronunciate anche da poeti delle precedenti generazioni. [...] Ma contano –ripeto– le opere. E le opere, le singole raccolte e poesie ci consegnano –non importa se mescolata con qualche accento oratorio– l’immagine intera sincera e vibrante di una poesia. anticonformista, di lotta, di denuncia, di speranza e di canto aperto. Una vera e propria poesia della Resistenza, nella sua accezione più appropriata.⁹¹⁹

Son muy frecuentes, en el prefacio de Puccini, las referencias al amplio debate que agita las letras hispánicas de la época de la inmediata posguerra en adelante⁹²⁰, y que a la hora de la primera edición de la antología concierne al tema del estado general de postración que afecta a todo el mundo cultural español, tanto en España como en el extranjero.

Al riesgo de la caída en el pesimismo que corren, aunque con modalidades y tonos distintos, los poetas españoles en la década de los cincuenta, Puccini contrapone una exhortación a la “esperanza”, recientemente alimentada por dos importantes hechos concretos, uno poético, otro poético-político. Primero, el redescubrimiento y la recepción de Hernández por parte de los jóvenes poetas españoles, que en este preciso momento (1959⁹²¹) son, según el antólogo:

[...] puntellatori di rovine, sì, ma anche cantori e narratori del nostro tempo: uomini e poeti risvegliati a una consapevolezza che nasce dall’angoscia. Ed è proprio in quest’istante che viene in soccorso ai poeti la voce di Hernández, la cui esperienza umana e artistica era sintetizzabile nei termini contrapposti, ma contemporanei, di angoscia e speranza.⁹²²

Y luego, en ese mismo 1959, la celebración en Collioure del aniversario de la muerte de Antonio Machado, figura alrededor de la cual vuelve a concentrarse el sentimiento de hermandad y de solidaridad entre residentes en tierras de España y exiliados: las “dos

⁹¹⁹ Dario Puccini, *Romancero...*, p. 48.

⁹²⁰ Entre las decenas de autores (críticos, literatos, poetas) mencionados por Puccini a propósito de la “desesperación” y de la “pérdida de valores”, dos motivos recurrentes en la ensayística literaria de esos años, cabe recordar la participación en el debate de A. Valbuena Prat, J. M. Souvirón, M. Zambrano, D. Alonso, C. Bo, J. M. Valverde, R. Gullón, G. Díaz-Plaja, O. Macrí, C. Bousoño, M. Aub, J. L. Cano, V. Aleixandre, L. F. Vivanco, L. Cernuda, P. Salinas, C. Zardoya, V. Bodini (*et al.*).

⁹²¹ La “Prefazione” de la primera edición de la antología está fechada en Roma, septiembre de 1959.

⁹²² Dario Puccini, *Romancero...*, *ob. cit.*, p. 44.

literaturas” que por fin vuelven a juntarse físicamente bajo la bendición del poeta entre poetas⁹²³.

Que no se trata de pura retórica lo demuestra la imagen de la realidad cultural que Puccini propone al lector: junto a Celaya –explorador del “difícil camino de la esperanza”– Aleixandre también, con su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “un suo affettuoso e audace omaggio alla «poesia nuova»”, parece confirmar al antólogo italiano que existe un contexto dicotómico en el cual los poetas encuentran nueva savia:

“L’attuale lirico [...] canta la vita umana in quanto storica, in quanto limitata nel tempo e in quanto posta di fronte alla finalità mortale”, ma “prendere coscienza dei limiti temporali significa accostarsi all’angoscia o affidarsi alla speranza”, cosicché il carattere precipuo di tale poesia nuova sarebbe “il tono d’angoscia che molte volte ci assale alla lettura di quei versi; o, al contrario, il ricorrere del tema della speranza in tanti scrittori d’oggi, sia essa tinta d’influssi religiosi o sfumata di fede sociale”.⁹²⁴

Esta lectura de Aleixandre, según Puccini, tiene el mérito de dar un sentido plenamente poético al eje dialéctico angustia-esperanza y de justificar, al mismo tiempo, la toma en consideración de la actual fase lírica también desde el punto de vista historiográfico.

Además, señala Puccini, ya se están dando pasos hacia una evolución en dirección “anticonformista” también en la narrativa (Goytisolo, Ferlosio, Fernández Santos...), sin olvidar la contribución que el cine “neorrealista” español, el de directores como Bardem y Berlanga, aporta al renacido y valioso, aunque todavía exiguo, ámbito “resistente” de la cultura española.

⁹²³ Léase el artículo de Araceli Iravedra “Cuando de aquello también hacía veinte años”, *Ínsula*, 745/746, enero-febrero 2009, dedicado al evento de Collioure y consultable en línea: <http://algundiaenalgunaparte.wordpress.com/2009/02/22/in-memorian-antonio-machado/> (16/9/2014). Para profundizar en el tema de la influencia de Antonio Machado en los poetas de la posguerra véase, de la misma autora, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del “grupo de Escorial”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 45. El antólogo cita el discurso de Vicente Aleixandre *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Madrid, Instituto de España, 1955, p. 15. Para el análisis de algunos puntos esenciales de este discurso, puede verse el reciente libro de Miguel Ángel García *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia, 2012, pp. 35-36. También dedica comentarios a este texto en su libro *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares (De guante blanco), 2001, pp. 532-533.

La siguiente edición de la antología (1965⁹²⁵) facilita a Puccini la ocasión de ampliar la segunda sección del libro (que pasa de “L’esilio e la Resistenza” a “L’esilio, il carcere e la Resistenza”), y de actualizar, a la luz de la perdurable situación de parálisis que atraviesa la poesía española, justo la perspectiva “optimista” expresada en la primera edición. En la “Prefazione alla seconda edizione” Puccini, en efecto, constata que:

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 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 stato di inquietudine e di ricerca [...] In tale senso e lungo il filo di questa dolorosa constatazione, vanno intese, ad esempio, certe definizioni e talune istanze di poeti come Barral e Jaime Gil de Biedma così come certe accuse di «formalismo tematico» rivolte all’odata di poesia a sfondo polemico e anti-conformista degli anni recenti.⁹²⁶

Lo delineado en la primera introducción representa un escenario cultural que al cabo de pocos años ha cambiado de tendencia. De la “esperanza” que Puccini percibía en los impulsos poéticos de los años 50, queda ya muy poco en la década posterior, siendo el sentimiento más generalizado que el antólogo advierte ahora el de la resignación. En la “Avvertenza” de la siguiente edición de la antología⁹²⁷ Puccini vuelve a señalar sintéticamente este hecho al lector, para finalmente estigmatizar la principal causa-efecto de la esterilidad creativa peninsular, es decir, la dictadura fascista (y con ella la censura). Aunque idéntica atmósfera auto-involutiva (hacia categorías poéticas como el “disimpegno” y la “neoavanguardia”) percibe Puccini en otros países, como Italia, que mientras tanto han confluído feliz y democráticamente en la “dipendenza” del capitalismo estadounidense (“sullo sfondo delle prorompenti forme dei *mass media*”). La crisis de valores que implica también la poesía, en suma, existe y afecta no solo a la

⁹²⁵ Dario Puccini, *Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1965.

⁹²⁶ Walter Mauro, “*Romancero della resistenza spagnola*”, *Il Ponte*, XXII, 1, gennaio 1966, pp. 122-124. Se trata de una reseña de la segunda edición de la antología, de la que se extraen dos fragmentos del prefacio escrito por Puccini para esa ocasión.

⁹²⁷ Se trata de la edición Feltrinelli, publicada por primera vez en 1970. Aquí Puccini suprime el prefacio de 1965 y vuelve a proponer la introducción escrita en 1959.

poesía española sino que es un fenómeno de alcance supranacional (es decir, es ya “global” en 1970) y por eso sería merecedor de un análisis que excede con mucho los contornos de la antología que Puccini había inicialmente planeado.

Como ya se puede empezar a concluir, la antología de Puccini es un fruto más de ese hispanismo militante que, aun encauzándose a buen derecho en un *modus operandi* afín, por dedicación, al de los Bo y Macrì de “letteratura come vita”, en el caso de Dario Puccini es fruto de una militancia que adquiere, y más aún entrando en el campo de la poesía española contemporánea, el doble significado de literaria y de política. Y también el corte antológico elegido (Puccini concibe su antología como “un racconto continuo, una sorta di poema epico scritto da tante mani, una specie di *Iliade* contemporanea”) es el efecto del cruce de estas dos firmes inclinaciones del editor: la del hispanista y la que le deriva de su “fe sincera en los ideales de justicia y libertad”, puesto que Puccini es ya, en la época de la publicación del *Romancero*, un destacado intelectual de izquierda de formación gramsciana.

Una carta de Rafael Alberti al amigo Puccini confirma mejor que cualquier análisis el valor poético y la importancia como acto político que tiene la antología:

[...] María Teresa te escribió sobre tu libro *Romancero della resistenza spagnola*. No sé si habrá aparecido ya una extensa nota que te hizo para *El Nacional* de Venezuela. A mí el libro me ha parecido magnífico: un trabajo lleno de amor y de seriedad y muy completo. Me has dado a conocer cosas excelentes que yo ignoraba. Estoy emocionado como español. Ese libro hace más por nosotros que todos los discursos y protestas que se vienen haciendo en estos años. Te felicito y te doy un gran abrazo. [...] Rafael⁹²⁸

La admiración que Alberti expresa por la antología de Puccini toca varios aspectos que caracterizan el *Romancero*. Hay tres elementos “instrumentales” –amor, dedición investigadora, completez-, y dos efectos “emocionales” que capturan la atención del poeta-exiliado-marxista-resistente Rafael Alberti: la alegría del poeta descubriendo esas “cosas excelentes que yo ignoraba” y la gratitud de parte de quien sabe bien que “ese

⁹²⁸ Dario Puccini, Rafael Alberti, *Corrispondenza inedita (1951-1969)*, a cura di Gabriele Morelli, con una testimonianza di Stefania Piccinato Puccini, Milano, Viennepierre, 2009, p. 123; carta 69 de R. Alberti y M.T. León a D. Puccini, fechada en Buenos Aires el 1 de mayo de 1961.

libro hace más por nosotros que todos los discursos...” que no son poéticos (a la vez que políticos). De militante-antólogo a antólogo-militante, Alberti se felicita con Puccini por esta importante doble “batalla” (poética y política) perfectamente llevada a cabo.

Otra impresión que no puede faltar al respecto es la que expresa Macrì en la reseña que dedica, en la revista *L'Approdo letterario*, a la recién publicada antología de Puccini, de la que, para empezar, pone de relieve la validez poética y asimismo histórica:

L'evento più recente e più notevole dell'ispanistica italiana è il *Romancero della resistenza spagnola* [...]. Lavoro molto curato nella scelta dei testi (alcuni rarissimi), versione, note e apparato bibliografico. Ma quel che vale è, soprattutto, la commovente partecipazione al tema, la trepidazione critica, con le quali Puccini ricerca nel saggio introduttivo il significato storico-estetico della letteratura spagnola novecentesca nel nucleo vivo e ardente della Resistenza repubblicana, elevata a simbolo storiografico del sacrificio e martirio per l'avvento del nuovo ordine di giustizia e libertà. [...] ⁹²⁹

Macrì elogia el trabajo de investigación y de sistematización realizado por Puccini, subrayando también la especial dificultad de manejar antológicamente una época cuyo “polimorfismo estético” parece rehuir cualquier tipo de limitación crítica:

La quantità e qualità dei dati probanti, e anche delle eccezioni e deviazioni, che Puccini reca a conforto della sua tesi del finalismo del '98 e del '25, della rivolta del '36 e della ripresa di questi ultimi anni; tutto questo complesso di testimonianze ridonda a nostra ammirazione per l'umanissima fede e passione del critico antologista, ma non elimina né riduce il polimorfismo estetico del Novecento europeo e quindi spagnolo, la pluralità irrelata e asistemica delle fonti, dei mezzi e dei fini dell'ispirazione artistica. Qui sta la sua mostruosità e bellezza; e qui anche la ragione dei comportamenti contraddittori, involuzioni e pentimenti, tradimenti e ritorni, infermità e intimidazioni, nel mondo della prassi e degli stessi contenuti poetici. ⁹³⁰

⁹²⁹ Oreste Macrì, “Un nuovo Romancero”, *L'Approdo letterario*, 11, luglio-settembre 1960, pp. 123-124 (123).

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 123.

Sin dejar de precisar que la poesía de la resistencia, por sus contenidos, tonos y aspectos rítmicos, no representa ni “toda” ni “solo” la poesía española, sino que es una variante (Macri la define como una “excepción”) entre otras del más amplio y complejo cuadro poético europeo, Macri tampoco pierde la ocasión para destacar que la obra del Puccini hispanista

[...] resta parimenti meritoria, in quanto consegue degnamente al *Romanzero generale della guerra spagnola* [sic.] nelle due edizioni di Prados-Moñino e Alberti, approfondendone il carattere tradizionale e popolare, nel solco secolare del canto anonimo e corale. [...] L'antologia di Puccini è eccellente nelle sue tre parti della Guerra Civile, dell'esilio e resistenza e dell'omaggio del mondo. Eccellente anche per l'accennata eccezione, che è poi una posizione di privilegio della Spagna in questo genere di poesia.⁹³¹

Así que, a pesar de que la antología de Puccini casi no tiene en cuenta los parámetros generacionales que, en cambio, fundamentan la lectura crítica del propio Macri, el antólogo romano se merece la aprobación más eminente justo en razón del neto y preciso corte épico (histórico y poético) del que el antólogo quería dotar originariamente a su “instrumento expresivo”.

La prima idea dell'antologia nacque 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 un 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 del marzo 1939, fino all'“esodo e al pianto”.⁹³²

La segunda edición de la antología de Puccini, como ya se ha recordado más arriba, se publica en 1965 y de esta manera, entre otros, saluda el evento el crítico literario Walter Mauro:

⁹³¹ *Ibid.*, p. 123.

⁹³² *Ibid.*, p. 14.

A cinque anni di distanza dalla prima edizione [...] fa la sua ricomparsa in libreria un'opera paziente e giustamente considerata fondamentale, non solo come strumento di studio, ma come appassionato lavoro di dedizione ad una causa di libertà [...].⁹³³

De hecho, a más cincuenta años de distancia y una decena de ediciones después de la primera, la antología de Puccini sigue siendo hoy un florilegio ejemplar en su género y sigue cumpliendo su tarea de narrar poéticamente, a través de la voz de los protagonistas, las vicisitudes de una España que una vez más supo ser “épica”, aunque por serlo le tocó el papel de “nación mártir”, de “primo Vietnam della storia”, como escribe el propio Puccini al final de su “Avvertenza”.

En fin, y más allá de los méritos literarios y divulgativos que le reconoce Macri (*et al.*) a la antología, no es de menor interés, para una posible investigación futura, la relevancia que el tiempo va atribuyendo al *Romancero della resistenza spagnola* pucciniano, también como ejemplo “excelente” del contexto ideológico en el que se enmarca, a partir de los años 60, cierta parte del activismo crítico y editorial italiano. Como subraya Giuseppe Mazzocchi en un artículo de 2010, se trata de una postura político-intelectual de izquierda que, por su naturaleza de consciencia civil y moral además de literaria, caracteriza también la recepción de la poesía contemporánea española en Italia y que, en razón de su historicidad, se propone hoy como nuevo punto de partida para una lectura interpretativa de toda una época del hispanismo italiano:

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 [...].⁹³⁴

⁹³³ Walter Mauro, “Romancero...”, *ob. cit.*, p. 122.

⁹³⁴ Giuseppe Mazzocchi, “Italia y España en el Siglo XX”, *Ínsula*, 757-758, enero-febrero 2010, pp. 28-33 (29). Véase también lo que escribe al respecto Giovanna Calabrò en el artículo ya citado (“Antologie italiane...”), pp. 227 y siguientes.

I POETI SURREALISTI SPAGNOLI, DE VITTORIO BODINI

Una militancia de “tercer tipo”, con respecto a las de Macrí y Puccini, es la representada por la aptitud investigadora del Catedrático de Literatura Española (Universidades de Bari y Pescara), poeta e insigne traductor Vittorio Bodini. La antología *I poeti surrealisti spagnoli*, que Bodini publica en 1963⁹³⁵, se diferencia de sus predecesoras por ser un florilegio de los que Salinas incluiría, probablemente, en la categoría de las antologías que “representan una escuela o tendencia literaria y que se dirige a un público minoritario”⁹³⁶. El índice de la selectiva antología bodiniana comprende una larga introducción estructurada en los siguientes apartados historiográficos y críticos:

P.	
7	La Generación y el surrealismo
14	Movimientos de vanguardia
18	Las fuentes francesas
25	El redescubrimiento de Góngora
29	Características y técnicas del surrealismo en España
44	El surrealismo y la lucha política
50	Juan Larrea
56	GerardoDiego
60	Rafael Alberti
67	Federico García Lorca
83	Vicente Aleixandre
88	Luis Cernuda
93	José Moreno Villa
97	Manuel Altolaguirre y Emilio-Prados
101	Tres poetas excluidos: Picasso, J. M. Hinojosa y D. Alonso
103	Criterios de la selección

A los que siguen, en la edición italiana, tres secciones de instrumentos paratextuales:

⁹³⁵ Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino, 1963. Todas las citas del texto bodiniano proceden de la edición española de *Los poetas surrealistas españoles*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1971.

⁹³⁶ Se remite aquí al artículo de Pedro Salinas “Una antología de la poesía española contemporánea” (*Índice Literario*, t. III, n. VII, Madrid, agosto 1934), publicado con motivo de la segunda edición de la antología de Gerardo Diego. Salinas distingue tres tipos fundamentales de antologías: “la antología personal donde priva por completo el gusto del seleccionador, sin atención ninguna a las preferencias de un grupo literario o de un gran público.” De segundo tipo son “aquellas que representan una escuela o tendencia literaria [y] que se dirige[n] a un público de minoría.” Al tercer tipo de antología pertenecen “las que podríamos llamar históricas”, es decir, las que, sin prescindir del gusto personal del seleccionador, ofrecen un “panorama, lo más amplio posible, de un país en un momento determinado y dentro de un género literario.” El artículo fue reimpresso en Pedro Salinas, *Literatura Española Siglo XX*, México, Séneca, 1940, pp. 137-144 y se puede encontrar también en Gabriele Morelli, *Historia y recepción...*, ob. cit., p. 101 y pp. 333-337.

“Appendice”, “Notizie bio-bibliografiche” y “Bibliografia”.

La antología propone al lector, en versión bilingüe, ciento setenta y cuatro poemas (en buena parte inéditos en Italia) de los nueve poetas que Bodini toma en consideración, y que el antólogo traduce personalmente: Juan Larrea (16 composiciones), Gerardo Diego (15), Rafael Alberti (54), Federico García Lorca (16), Vicente Aleixandre (17), José Moreno Villa (18), Luis Cernuda (23), Manuel Altolaguirre (14) y Emilio Prados (del cual Bodini incluye solo un poema, «El llanto subterráneo»). De casi todos los poetas Bodini propone obras sueltas, es decir, procedentes de distintos poemarios, salvo en el caso de Alberti, de quien reproduce íntegramente *Sobre los ángeles*, y en el de García Lorca, de quien facilita una amplia selección de *Poeta en Nueva York*⁹³⁷.

En el “Appendice”, Bodini ofrece al lector tres cartas de Larrea, Alberti y Cernuda, tres escritos que además de atestiguar las relaciones que establece el antólogo a la hora de compilar su antología (su proyecto nace en 1958 y se trata de cartas fechadas en 1959 y 1960), parecen subrayar la perdurable dificultad de asimilación por parte de los poetas de la palabra/categoría “surrealismo”, puesto que todos, hablando de sus poemas, además de rechazar cualquier intento de clasificación, optan por la adopción del término “superrealista”.

Por lo que concierne a las secciones dedicadas a las “Notizie bio-bibliografiche” y la “Bibliografia” de referencia, Bodini realiza detallados perfiles biográficos de todos los poetas, cataloga todos los títulos (poesía, teatro, prosa) publicados hasta 1962, y finalmente facilita una bibliografía selecta de “Panorami e studi generali” sobre el período del surrealismo en España y su resonancia en el tiempo⁹³⁸, así como de “Studi particolari”, una larga serie de estudios y ensayos monográficos, obviamente dedicados a las distintas figuras poéticas reunidas en el florilegio.

La segunda edición (1988) se abre con una introducción de Oreste Macrì en la que el

⁹³⁷ Bodini antologa *Poeta en Nueva York* respetando las canónicas diez secciones en las que está dividido el poemario, basándose en Federico García Lorca, *Obras completas*, Ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1955.

⁹³⁸ El elenco, organizado en orden cronológico, va desde R. Cansinos Assens, *El movimiento V. P.*, Madrid, Mundo Latino, 1921, hasta Guillermo de Torre, *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix-Barral, 1962.

crítico y amigo define la obra del coterráneo Bodini, él también salentino, como un “atto storiografico di fondazione”.⁹³⁹

Y, efectivamente, la antología de Bodini tiene carácter particular, mejor dicho, un objetivo explícito que no es tanto (ni solo) el de difundir o dar a conocer un poco más y/o mejor en Italia a los poetas antologados (aunque, por supuesto, entre las características de *I poeti surrealisti spagnoli* cabe una específica finalidad de divulgación) cuanto de intervenir en la discusión crítica sobre la categoría de surrealismo, y su difusión en España, a través de un ensayo introductorio enérgico y de gran penetración teórica. Apoyándose en esta introducción, el antólogo selecciona poetas y poemas según él representativos de la que, paso a paso, demuestra ser la original e inconfundible corriente surrealista española (interna a la Generación del 27).

Así que se puede decir que el verdadero punto de partida de la antología hay que situarlo en la reflexión meta-poética de Bodini, es decir, en lo que el antólogo quiere teorizar acerca de un grupo de artistas, enmarcándolos en precisos cánones estéticos y cronológicos. Y a la vez que el lector entra en contacto con el punto de vista del crítico literario descubre también, mano a mano, la sensibilidad del poeta que es Bodini, el cual, desde esta doble perspectiva teórica y artística lee, interpreta y traduce la labor lírica de otros poetas, fascinados, como él, por la técnica y la expresión surrealista.

Cuando Macrì, en la entrevista citada de 1994, hablaba del hecho de que antologías como la suya de 1952 “immisero nella corrente della giovane poesia gli spiriti ed i metri nuovissimi dell’Espressionismo, del Creazionismo, del Surrealismo, in particolare della triade Lorca-Alberti-Alexandre”⁹⁴⁰, es más que probable que se refiriera al proceso osmótico-cultural que se realiza y se sintetiza, entre otros, en la figura del poeta-hispanista Vittorio Bodini. Tal como parecen confirmar las primeras palabras del propio Macrì en la “Introduzione” a la segunda edición del florilegio:

Data la convergenza nell’autore di critica e poesia (originale e tradotta poeticamente), quest’opera è, quindi, fondamentale per due aspetti: critico-

⁹³⁹ Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino, 1988, p. XVIII. A continuación, cualquier cita de Macrì relativa al libro de Bodini remite a esta edición.

⁹⁴⁰ “Oreste Macrì tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano”, p. 114.

storiografico dell'invenzione logica e estructuración de la categoría (género activo) del surrealismo español (in sé e nelle differenze dal surrealismo francés); e di abbrivio modellistico e técnico-mimético alle raccolte che compongono il secondo libro, dopo la *Luna dei Borboni*, della poesia bodiniana (da *Zeta* a *Collage*).⁹⁴¹

Y tal como parece afirmar una vez más Oreste Macrí cuando, en otro artículo, “Vittorio Bodini, Ispanista”, a la vez que elogia la elegancia de su mimética (y por eso “arriesgada”) labor traductora, subraya el nivel de compenetración existencial y poética de Bodini con la profesión de hispanista militante por “vocazione e destino”:

Ben più rischiosa l'attività mimetica accennata, traduttoria e poetica, soprattutto. Quanto alla traduzione, Bodini ha sempre tentato la quadratura del cerchio tra rigorosa aderenza alla lettera testuale e resa italiana a mezzo della lingua poetica novecentesca (compresa la propria di poeta), partendo dal riflusso del testo spagnolo nella struttura sememica preverbale, e profittando della zona linguistico-etimologica comune. Nella strategia di questi tre parametri è il segreto delle belle, eleganti, traduzioni bodiniane, schiave ed autonome, sempre d'intento metrico-ritmico. [...] Quindi è Vittorio Bodini il caso maggiore e più insigne di motivazione biografico-esistenziale dell'ispanismo nel cosmo interiore di tutta la sua personalità immersa nella vita ispanica (essenza e fenomeno) ed espressa in poesia tradotta e originale, prosa d'arte e di costume ad ogni livello sociale e politico, saggio critico, taglio antologico e costruzione storiografica oggettiva.⁹⁴²

Para dar inicio a la demostración de que la categoría de “surrealismo” es algo que puede aplicarse legítimamente a la poesía española, Bodini tiene que limpiar el campo de las reticencias y del “desinterés” que, todavía en 1963, caracterizan al respecto el mundo de la crítica literaria ibérica (y no solo ella). Así escribe, pues, en la primera página de su ensayo introductorio:

Las densas voces, los altos descubrimientos del hombre de nuestro tiempo que hemos reunido en esta antología, forman un tesoro, que, creemos, bastaría para

⁹⁴¹ Vittorio Bodini, *I poeti...*, ob. cit., p. XV. Las obras de Bodini citadas por Macrí son de 1952 (*Luna dei Borboni*), 1962-1969 (*Zeta*), 1969-70 (*Collage*), estas últimas publicadas póstumamente.

⁹⁴² Oreste Macrí, “Vittorio Bodini, Ispanista”, en *Studi Ispanici*, vol. II “I critici”, pp. 283-331 (284).

absolvernos aun en el caso de que no consiguiéramos resolver la confusa discordia de valoraciones de hechos culturales por la que no ha correspondido hasta ahora al surrealismo español el honor de figurar entre las formas a las que se suele atribuir el perfil y la esencia del siglo XX literario.

En efecto, en España precisamente se lo cita de forma insegura: o se lo niega del todo o se lo confina dentro de angostos límites, y se le reserva, una función servil; se dice que es una de tantas caras de ese prodigioso fenómeno que ha constituido la poesía española de la primera mitad del siglo, pero inseparable de él, sin derecho a ser reconocido y estudiado de forma autónoma. [...]

Una prueba evidente del desinterés que rodea este tema es el hecho de que incluso antiguos maestros de vanguardia y de *ismos* contemporáneos como Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna, no citen nunca el surrealismo poético español. Esa tradición de silencio continúa intacta hasta nuestros días con el crítico Ricardo Gullón, autor de un *Balance del surrealismo* (el mismo título que el del libro de Carlo Bo), en que estudia los orígenes del movimiento y sus míticos *patres* (Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, Artaud), y en esa atmósfera de balance de cuentas no asoma la más mínima curiosidad por lo que pueda haber representado en España.”⁹⁴³

Bodini considera el vacío crítico que rodea al surrealismo español en España como un vicio originario, como una ambigüedad que se evidencia en la inconsistente oscilación semántica entre términos como “superrealismo”, “surrealismo”, “infrarrealismo”, “hiperrealismo”, que, según Bodini, solo representan variantes lingüísticas de un único término inequívoco, una errónea fluctuación detrás de la cual se esconde la tentativa de distinguir y alejar el fenómeno cultural francés del español.

La causa de la reticencia y del desinterés se remonta, según Vittorio Bodini, justo

[...] a los primeros contactos con el surrealismo francés, por parte de los poetas españoles, a su equivocada valoración debido a la situación cultural de España, a una atmósfera de chovinismo literario particularmente sensible en lo referente a Francia, y llena de desconfianzas hacia algunas de sus manifestaciones que parecen querer imponerse más por el clamor de las polémicas y de los escándalos publicitarios que por una autenticidad esencial. Esa actitud reservada constituye el comportamiento normal de los españoles hacia las cosas de Francia, mejor, de

⁹⁴³ Vittorio Bodini, *Los poetas...*, *ob. cit.*, pp. 7-8.

Cuando Bodini habla abiertamente de chauvinismo literario el lector ya sabe que el crítico italiano está apuntando en primer lugar contra la autoridad del “maestro”, por otra parte estimadísimo, Dámaso Alonso. El apartado titulado “Las fuentes francesas” se abre con la llamada directa al debate mencionando sin rodeos al gran intelectual y poeta español:

Dámaso Alonso ha vivido dos veces la experiencia de la Generación, primero como poeta -era uno de los tres poetas profesores, junto con Salinas y Guillén- y finísimo amigo y descubridor de talentos poéticos y, después de la guerra civil, como su crítico más autorizado. [...] Pero precisamente su celo, la extraordinaria cautela al rechazar toda interpretación que pudiese descubrir algo más o algo diferente de lo que la Generación pretendía ser, acabó por traicionarla a veces, deteniendo su desarrollo histórico en una fijeza de daguerrotipo. [...] Los ataques de Dámaso Alonso van dirigidos en toda ocasión contra el surrealismo, con los argumentos del más antiguo chovinismo literario, y ésa es sin duda la razón que ha impedido toda confrontación seria del surrealismo español con el francés.⁹⁴⁵

Sin detenernos ahora sobre las sucesivas repercusiones polémicas y de rechazo que el ensayo de Vittorio Bodini provoca tanto en el ámbito de la crítica literaria española como en algunos de los poetas antologados⁹⁴⁶, lo que aquí más interesa señalar es que su introducción aporta un tema de investigación prácticamente inédito⁹⁴⁷ en el ámbito

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18. Sobre el rechazo del surrealismo (francés) por parte de los poetas y críticos españoles es interesante, por ejemplo, lo que escribe Víctor García de la Concha en la introducción de su antología, *Poetas del 27. La Generación en su entorno. Antología comentada*. (Madrid, Espasa Calpe, 1998, 2007). En el apartado dedicado al surrealismo se lee: “Por decirlo aprovechando la imagen de Dámaso Alonso, en la barca en que navegaban juntos por el Guadalquivir se abre una vía de agua, lo que él llama la «herejía del surrealismo». La verdad es que el surrealismo francés tuvo, de entrada, mala prensa en España. A poco de publicarse el «Primer manifiesto» (24 de octubre de 1924), Fernando Vela informa sobre el movimiento en la *Revista de Occidente* y lo presenta como una «teoría que es más entretenida que el resultado». [...] Guillermo de Torre lo tacha de «última maniobra efectista [...] de los huérfanos de Dadá»” (*ob. cit.*, p. 76).

⁹⁴⁶ Véase, a este propósito, Laura Dolfi, “Una lettera inedita di Larrea a Bodini”, en *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, a cura di Nicola Bottiglieri e Gianna Carla Marras, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 138-151. La carta está fechada el 1 de abril de 1964.

⁹⁴⁷ Es el mismo Bodini (p. 8) quien recuerda las dos únicas publicaciones que preceden temática y cronológicamente a su antología: la tesis doctoral de Manuel Durán Gili, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, Universidad de Ciudad de México, 1950, y la *Antología del*

de los estudios sobre los poetas incluidos en la antología. Recuerda a este propósito Dario Puccini que:

Come che sia, Bodini, è il primo a indicare un determinato processo, il primo a riaprire un discorso che, in Spagna e fuori di Spagna, era rimasto, se non soffocato, sicuramente sopito e consegnato in pochi e poco rilevanti accenni e lavori. E anche se il saggio introduttivo [...] viene pubblicato in traduzione castigliana solo nel 1971, dopo di allora si spande liberamente, su libri e riviste, il tema del surrealismo spagnolo.⁹⁴⁸

Dicho con otras palabras, la provocación crítica de Bodini actúa como un elemento de desambiguación no solo terminológica (con pocas excepciones el vocablo “surrealismo” sustituye todos los supuestos “sinónimos” en las antologías, en los ensayos y artículos que empiezan a aparecer después del libro del crítico italiano) sino también epistemológica, sobre todo por lo que concierne a la efectiva influencia del movimiento francés en la inspiración y en la técnica poética de los líricos españoles.

Para justificar el título de su antología, Bodini tiene que enfrentarse con otro obstáculo de naturaleza crítico-institucional, como es el arraigado y apriorístico concepto de “unidad generacional” de los poetas del 27 (Bodini lo define como el “tabú generacional”⁹⁴⁹), y luego discernir y localizar en su interior todos esos aspectos (temáticos, estilísticos, experienciales) que puedan validar su tesis. Se aplica pues a este trabajo y, consciente de que la empresa es ardua, empieza dedicando sus esfuerzos al análisis (re)interpretativo, y fuertemente iconoclasta, de las cuatro personalidades artísticas en cuyas obras la influencia del surrealismo resulta según él más relevante:

Surrealismo Español, Edición de José Albi y Joan Fuster, publicada en la revista *Verbo*, Alicante, números 23-24-25, 1954.

⁹⁴⁸ Dario Puccini, “Il surrealismo spagnolo nell’esplorazione di Vittorio Bodini”, *Gli spagnoli e l’Italia*, A cura di Dario Puccini, Prefazione di Sergio Romano, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 163-168 (163). El mismo artículo se puede encontrar en Dario Puccini, *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1992, pp. 109-114, y en AA. VV., *Le terre di Carlo V. Studi in onore di Vittorio Bodini*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 681-688.

⁹⁴⁹ Como bien sintetiza Macri en su “Introduzione” a la segunda edición, Bodini pone en evidencia la dicotomía caracteriológica de dos tipos específicos de poesía: a un lado sitúa a Guillén, Salinas, Dámaso Alonso, creadores de poesía pura, absoluta, esencial, interior, intimista, culta, castellana; al otro lado coloca a García Lorca y Alberti, re-inventores de una poesía real, enraizada en la sangre, en el pueblo y en el paisaje, andaluza, culturalmente popular. Cfr. Vittorio Bodini, *I poeti...*, ob. cit., p. XXXI.

De las cuatro figuras centrales del surrealismo poético –Larrea, Aleixandre, Alberti y Lorca– el primero, en uno de sus viajes a París, entró en contacto con el dadá y el surrealismo de los primerísimos tiempos; intuyó su profundo significado revolucionario; como alcanzado por una revelación, dejó Madrid y su empleo de archivero, volvió a París y escribió indiferentemente en francés o en español. Salió de la sociedad literaria española andando en puntillas. Cayó en el olvido. Por algún tiempo –nos cuenta Jorge Guillén– se recordó a Larrea en broma por un solo verso suyo, que Lorca o los otros entonaban solemnemente cuando buscaban un bar: “Un café nunca está lejos”. El caso Larrea es importantísimo. Demuestra la diversidad de lenguajes y la incompatibilidad de las dos patrias de los surrealistas, Europa y España. Demuestra también, desgraciadamente, las limitaciones que implica la servidumbre al medio expresivo; nadie ha exigido una alternativa semejante a Picasso, Dalí, Joan Miró, Juan Gris, ni a Luis Buñuel. (Como tampoco al italiano De Chirico).

Los otros tres (y no añadimos a ellos Cernuda porque, desde el punto de vista particular del surrealismo, es poco ejemplar), se movieron, por el contrario, dentro del sólido terreno de la tradición poética nacional. Con respecto al surrealismo francés asumieron posiciones negativas a diferentes niveles. Después veremos si su poesía los desmiente. Aleixandre sigue repitiendo que no sabía nada del surrealismo francés cuando escribió *Pasión de la tierra* (1928-1929), y atribuye sus evidentes afinidades a puras coincidencias dentro de la común derivación de los maestros del irracionalismo europeo: Rimbaud, Joyce y Freud. Alberti declara haber escrito *Sobre los ángeles* (1927-28) para protestar contra un montón de cosas, algunas de las cuales –y no menos importantes– eran lo que llama los frívolos escándalos de París. En cuanto a Lorca, después de años de íntima amistad con Buñuel y Dalí, después de haber dado con *Poeta en Nueva York* el gran salto en la oscuridad hacia la escritura automática y al mensaje profético anticapitalista y anticlerical (por no hablar del drama *Así que pasen cinco años* y de las escenas del inacabado *El público*), ni siquiera en una sola de las innumerables ocasiones que se le presentaron, en declaraciones y entrevistas hizo la más pequeña referencia al surrealismo.⁹⁵⁰

En el corazón de esta larga e intensa cita se encuentra una frase breve aunque significativamente muy provocadora: “Después veremos si su poesía los desmiente”.

⁹⁵⁰ Vittorio Bodini, *I poeti...*, ob. cit., pp. 10-11.

Bodini empieza, pues, el proceso de refutación de las teorías críticas tradicionales observando que acerca de la supuesta ignorancia de las fuentes francesas del surrealismo mucho “se puede decir, a pesar de la nebulosidad que envuelve el tema”; y reconstruye a continuación un largo índice de publicaciones (traducciones, estudios, artículos sobre Lautréamont y Rimbaud que empiezan a aparecer en España desde 1909), y de relaciones entre exponentes de las vanguardias europeas y los vanguardistas de lengua española (contactos entre Huidobro, Diego y Larrea, traducción del manifiesto de Tzara en 1918, conferencia de André Breton en el Ateneo de Barcelona en 1924). También recuerda la publicación del *Manifiesto surrealista* en la *Revista de Occidente* (1925) y la de artículos de Guillermo de Torre, C. M. Arconada y José Bergamín (publicados en la revista *Alfar*). Una tras otra, las “pruebas” del intercambio constante entre el mundo cultural ibérico con el cosmos surrealista francés y europeo rellenan tres páginas y media más de la introducción de Bodini.⁹⁵¹

Con el respaldo de esta base documental, Bodini entra luego en el problema de la precisa colocación del surrealismo en el ámbito de las letras hispánicas y en la puesta de relieve de los caracteres que distinguen su identidad específica. En el apartado siguiente, que se titula “La riscoperta di Góngora”, Bodini recuerda la celebración de la misa fúnebre organizada por Gerardo Diego en honor del poeta barroco, la conferencia de García Lorca dedicada a “La imagen poética de don Luis de Góngora”, y los homenajes poéticos de Alberti, Guillén, Aleixandre⁹⁵². Todos eventos histórico-culturales relacionados con la fecha de 1927, que se entrecruzan con otros sectores de la investigación del hispanista italiano, pues es notorio que Bodini, al mismo tiempo que elaboraba la edición de la antología (en la que trabaja a partir de 1958), realizaba sus estudios también sobre el Barroco español, ocupándose de Góngora, Quevedo y

⁹⁵¹ Sin repetir aquí todas las citas documentales que la introducción de Bodini reúne escrupulosamente, remito toda referencia bibliográfica ulterior a la lectura del texto.

⁹⁵² No es este el lugar donde se puede elaborar una visión más detallada de la celebración gongorina en toda su articulación y debates, de manera que me limito a pocos ejemplos, entre muchos más, que encuentro en el capítulo “Góngora al cubo” del libro de Miguel Ángel García, *El Veintisiete en Vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Texos, 2001. Del mismo autor véase también “Tres siglos después de Góngora. Hacia la pura existencia estética”, en *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Ed. de Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, pp. 131-202. Véanse también *Viva don Luis! 1927: desde Góngora a Sevilla*, de Andrés Soria Olmedo (en colaboración con Alfredo Valverde), Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997, y *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007.

Calderón.⁹⁵³

Como profundo conocedor del poeta cordobés, Bodini aísla tres instrumentos poéticos principales (metáfora, elipsis, hipérbole) con los que Góngora cumple su personal revolución expresiva y que se transmiten como “una herencia de tensión inevitable hacia el realismo” directamente a los poetas del 27:

Con su ayuda fundó un supercosmos espléndido y cristalino que no tiene nada que ver con los oscuros subterráneos del inconsciente. Por tanto, mientras que su redescubrimiento pareció avalar las más ardientes instancias irracionales, Góngora sirvió de contrapeso al surrealismo francés, re-equilibrando y polarizando en la nueva poesía española, aquella eterna exigencia ibérica de una relación con la realidad a un nivel tenso, extremo, superreal.

Este, en grandes líneas, fue el modo en que Góngora se insertó en el cuadro de las poéticas del siglo XX, y el cambio que su remota revolución provocó en ellas.⁹⁵⁴

A partir de aquí, el andamiaje teórico de Bodini se enriquece, en apoyo de su tesis, con un análisis de las técnicas surrealistas que emergen de la lectura de los distintos poetas, a cuya exposición Bodini antepone el importante dato historiográfico que ciñe los límites cronológicos de la experiencia surrealista española a la década 1926-1936; para luego llamar la atención sobre el hecho de que, al contrario de lo que es característico del surrealismo francés, en el ámbito del surrealismo español no se señalan declaraciones explícitas de fundación ni de pertenencia a ningún movimiento literario⁹⁵⁵:

⁹⁵³ Estudios luego publicados con los títulos: *Studi sul barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964; *F. de Quevedo, Sonetti amorosi e morali*, Torino, Einaudi, 1965; *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*. *La dialettica elementare del dramma calderoniano*, Bari, Adriatica Editrice, 1968.

⁹⁵⁴ Vittorio Bodini, *Los poetas...*, *ob. cit.*, p. 28.

⁹⁵⁵ Con la excepción de formaciones como la del grupo de Tenerife, que se constituyó alrededor de la revista *Gaceta de arte* fundada por Eduardo Westerdhal y que, desde 1932 hasta la Guerra Civil, publicó 11 manifiestos surrealistas, llegando a organizar, en 1935, la Exposición Mundial del Surrealismo (en la que participaron pintores como Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Valentine Hugo, Jean Dora Maar, René Magritte, Juan Miró, Pablo Picasso, Man Ray, Ives Tanguy, entre otros), y la del grupo de Zaragoza, cuyo cineclub fue inaugurado, en 1930, con la proyección de la película *Un perro andaluz*, de Buñuel-Dalí (Cfr: Francisco Aranda, *El surrealismo español*. Barcelona, Lumen, 1981, citado en R. D. Castiglioni, “Sobre el surrealismo en España: una recepción particular”, *Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 5/2008, Belo Horizonte, Anais da Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 1878-1885; consultable en línea:

Gerhard Mercator, en el *Atlas minor*, dice que los españoles tienen una *felix natura* y una *infelix cultura*. Sin embargo, se trata de un juicio que hay que usar con la máxima prudencia, y sobre todo con la duda de que esa limitación –verdadera o falsa– de la cultura sea una instintiva técnica de defensa de la esfera creativa, o de la acción. Si, con esta reserva, intentamos pesar con la balanza de Mercator las fortunas del surrealismo en la poesía española entre 1926 y 1936, veremos en un plano la absoluta carencia teórica e ideológica, la falta del más pequeño gesto o admisión que revele una toma de posición consciente; en el otro plano, en cambio, tal cantidad de surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la poesía francesa correspondiente.⁹⁵⁶

Es, el de Bodini, un reconocimiento del hecho de que los poetas cuyas obras está a punto de examinar actúan artísticamente de maneras muy distintas y autónomas, y cuyos puntos de contacto concretos son los que siguen fundándose alrededor de un innegable eje “generazionale”⁹⁵⁷. Pero esto, lejos de representar un obstáculo a su tesis, se convierte en uno más de los elementos del mosaico teórico que, paso a paso, Bodini va construyendo. Después de facilitar al lector las pruebas del redescubrimiento y de la rehabilitación del arte poético gongorino, luego de fijar una puntual indicación cronológica y, por ende, de reconocer (y parcelar) la identidad generacional, Bodini integra estos componentes fundamentales con lo que nace de su frecuentación, no solo

<http://hdl.handle.net/10183/30300> (17/9/2014). Sobre el grupo de Tenerife en particular véanse, entre otros, C. B. Morris, “El surrealismo de Tenerife”, *Revista Iberoamericana*, 106-107, 1979, pp. 343-349, en línea:

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3379/3558> (7/10/2014); y, sobre todo, Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁵⁷ Escribe Bodini justo al comienzo del apartado “Movimenti d’avanguardia”: “Fue precisamente en la *Antología* que Gerardo Diego publicó en 1932 donde la unidad generacional de los poetas puros y de los surrealistas quedó soldada”, reconociéndole una vez más al libro y al antólogo santanderino el fundamental papel “unificador” del articulado momento poético español. En otro apartado, el dedicado específicamente a Diego, Bodini añade algún reconocimiento más que vale la pena citar: “Gerardo Diego es al surrealismo español lo que Pierre Reverdy al francés. [...] En 1932, se publicó su famosa antología de la poesía española contemporánea, la síntesis más perfecta, la única que un poeta haya hecho de sí mismo y de sus coetáneos, sacando de una situación todavía *in fieri*, todavía no decantada por el tiempo o por la crítica, los ejemplos más válidos, en un panorama impecable, al que no se le puede reprochar ni siquiera una sola exclusión o admisión injustificada. Ejemplo que creemos único en la historia de la poesía, especialmente si tenemos en cuenta la juventud del antólogo y de los poetas escogidos” (*ob. cit.*, pp. 56-57).

como crítico sino también como poeta⁹⁵⁸, de los versos de los poetas seleccionados. Y afirma:

[...] existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento, ya que el eje en torno al que gravitan es el generacional; existe su obra poética, pero no es posible extraer de ella, no digamos una unidad de intenciones, sino ni siquiera la más mínima característica común. Lo cual hace imposible un estudio general sobre el surrealismo español, que se deshace con el examen de las obras y de la fisonomía de cada poeta. Efectivamente, realizar un paradigma de las alternativas poéticas de algunos de estos poetas entre las técnicas surrealistas -profecía, sueño, humor negro, satanismo, ironía, objetos surrealistas, cadáveres exquisitos- y calcular el grado de mayor o menor fidelidad en su empleo o, en cada caso, intentar establecer si fue imitación o sólo coincidencia, y, en cualquier caso, el valor de una o de otra en el mecanismo creativo de cada uno, resultaría extraordinariamente confuso. No obstante, existe una técnica que todos emplearon, y es la más importante y la más típica e inconfundible de la estética surrealista: la escritura automática.⁹⁵⁹

La investigación del crítico, pues, deja finalmente espacio a la sensibilidad lírica de Bodini y, con la agudeza propia solo de quien conoce desde lo interior los pasajes sinápticos, entre racionalidad e irracionalidad, del mecanismo creativo, ofrece al lector unos ejemplos donde la escritura está sometida a un proceso integralmente automático, como es en los casos de Larrea, Diego, Alberti, Lorca, Cernuda, Prados, o como es “en cierta medida” en el caso de Aleixandre y en los casos de Moreno Villa y Altolaguirre, en cuyos poemas imágenes y relaciones automáticas nacen, sin embargo, en lo interior de un texto no irracional⁹⁶⁰.

A continuación, Bodini llama la atención del lector sobre la adquisición definitiva, en la moderna poesía española, del verso largo (y libre), subrayando que la “emancipación métrica” es la señal distintiva (el “sueño”) “de todas las poéticas de la rebelión”, una

⁹⁵⁸ Véase, a propósito de la trayectoria poética de Bodini, el ensayo de Augustus Pallotta, “La poesia di Bodini tra ermetismo e il surrealismo di Lorca”, *Quaderni d’italianistica*, vol. 9, 2, Toronto, Canadian society for italian studies, 1988. En línea:

<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/10780> (18/9/2014).

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁶⁰ Las obras escogidas por Bodini para sustentar sus ideas son: «Puesta en marcha» (Larrea), «Liebre en forma de elegía» (Diego), «Los ángeles de las ruinas» (Alberti), «Iglesia abandonada» (Lorca), «La ventana» (Aleixandre), «Como la piel» (Cernuda), «El llanto subterráneo» (Prados), «Caramba XII» (Moreno Villa), «Era mi dolor tan alto» (Altolaguirre).

necesidad de romper el vínculo con las formas cerradas y con “los fáciles encantos del oído” que alcanza, con el surrealismo, el sumo vértigo de destrucción de la forma y de la paralela exaltación del contenido:

El alejamiento de las bases del sentimiento poético aporta, por tanto, nuevas líneas de fuerza expresivas, y el verso de mero instrumento, al que por tanto era lícito exigir la perfección, pasa a ser un organismo vivo, al que, en razón de esa vitalidad, se puede perdonar toda clase de intemperancias y dejar que encuentre por sí solo su camino y su medida.⁹⁶¹

El rigor de Bodini en la investigación lo conduce a la localización de los versos donde la innovación silábica es más significativa. Propone como primer ejemplo de evolución métrica el tránsito de la regularidad del verso octosilábico del *Romancero Gitano* de García Lorca a la irregularidad “frenética y agresiva” de los largos versos de *Poeta en Nueva York*, donde, anota con precisión, el verso más largo está en el poema «Paisaje de la multitud que orina» (“y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido”, con un total de 26 sílabas). Por lo que concierne a Alberti, el análisis se ocupa de todo el poemario *Sobre los ángeles*, donde el metro corto (seis/siete pies) de los poemas iniciales se extiende mano a mano hasta llegar el autor a concebir un verso de 27 sílabas, que es el último de «Los ángeles feos» (“y me matarais esta mala palabra que voy a pinchar sobre las tierras que se derriten”), sin dejar de recordar que en el posterior *Sermones y moradas* no son infrecuentes versos que llegan a sumar hasta un centenar de sílabas. La búsqueda en las obras de los otros poetas ofrece resultados no muy disímiles: Larrea alcanza las 31 sílabas (en «Algunas veces con lágrimas», v. 3), Diego 27 (en «Valle Vallejo», v. 18), Cernuda 18 (en «Como la piel», v. 23), Moreno Villa 19 (en «Observaciones con Jacinta», v. 6), Prados 35 (en «Llanto subterráneo», v. 49).

Con la sola excepción de Altolaguirre, Bodini afirma que es común, en todos los poetas, el “sincronismo entre emancipación métrica y técnicas automáticas”, un hecho que, concluye Bodini, explica también el proceso a través del cual el verso breve del Aleixandre de *Ámbito* se extiende hasta desembocar, después, en los poemas en prosa de *Pasión de la Tierra*.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

Influyen en la general adopción de la expansión silábica los versos de Larrea (que Bodini sitúa en posición preeminente en cuanto a la asimilación de los cánones surrealistas) y la gradual aceptación entre los poetas españoles de la retórica “informe” de Neruda, cuya aportación sin embargo no se limita a la eficacia ejemplar de su verso largo sino también a la técnica de la acumulación caótica, cuyos ecos se oyen en más de una ocasión en los poemas de García Lorca, Cernuda y Moreno Villa.

Consciente de que un análisis tan concentrado en los tecnicismos puede suscitar la sospecha de una atención investigadora dedicada más a la forma que a los contenidos, Bodini propone al lector un ejemplo formidable de la relación que existe (en ciertos casos) entre aspectos formales y expresión poética:

Las técnicas son los signos externos que van asumiendo las alteradas relaciones entre el mundo de la realidad y el mundo de la poesía. Piénsese en la sorprendente desaparición del *como* en la poesía pura. Ello no significa que esa poesía haya renunciado a estabilizar parangones entre las cosas, sino al contrario que, estando toda ella hábilmente basada en la analogía entre plano real y plano imaginario, la superposición de esos dos planos no necesita, en los casos más perfectos, de ningún punto de sutura. Su ley es la ambigüedad. Recordemos que en la época en que triunfó en Europa aquella poética, sobre todo su técnica analógica pareció un punto de llegada al que la poesía del siglo XX no habría podido renunciar. Pero de allí a pocos años volvió el antiguo signo ecuacional con los surrealistas más en auge que nunca, a consecuencia de las relaciones más instintivas entre forma y contenido, es decir, del cambio en la función de la nueva poesía.⁹⁶²

La reaparición del elemento comparativo “como” en la poesía surrealista, en otras palabras, representa según Bodini la señal de una apertura aún más directa hacia la realidad (“una herida abierta entre las cosas del mundo, un perenne traslado de una cosa a otra”) y que a través de esta herida abierta sea posible activar siempre nuevas asociaciones entre objetos, fenómenos, acciones, estados anímicos y/o psíquicos, creando, de esta manera, imágenes inéditas (más o menos descodificables) y simplemente indicando el punto en el cual las entidades concretas y/o simbólicas de que se componen los versos entran en contacto. Bodini recuerda, además, cuánto el Neruda

⁹⁶² *Ibid.*, p.39.

de *Residencia en la Terra* influye no solo en la adopción del recurso de la “enumeración caótica”, sino también en la asimilación de esta renovada potencialidad comparativa. Como ejemplo escoge el poema «Galope muerto»⁹⁶³, de 1926, y recuerda en fin que el poeta español en el cual se observa más claramente esta modulación poética es el Vicente Aleixandre de, por ejemplo, «Se querían»⁹⁶⁴, quien no por casualidad comparte con el chileno también la predilección por el uso abundante de los sustantivos.

En su introducción Bodini sintetiza algunos de los posibles territorios de investigación estilística y estructural (que luego volverá a tomar en consideración y a ampliar en los apartados dedicados a cada uno de los poetas antologados), dejando después espacio a alguna reflexión más sobre otros aspectos característicos del surrealismo y, en particular, relacionados con la dimensión colectiva (aunque bajo el signo de la heterogeneidad) en la que historiográficamente se insertan todas esas personalidades artísticas.

Primero se detiene brevemente en las anécdotas relacionadas con el componente lúdico-humorístico de la corriente (otro aspecto típico del surrealismo europeo y extraeuropeo), alude a la atmósfera que permeaba los años de la Residencia de Estudiantes, y describe una efervescencia que, sin embargo, en España se expresa y se “reduce”, con respecto a la misma actitud de otros surrealismos, al “gioco” poético, algo infantil, de los anaglifos⁹⁶⁵ y a la aplicación del calificativo “putrefacto”, categoría que abarcaba todo lo que “en cuanto muerto o anacrónico” representaban muchos seres y cosas.

Luego el antólogo abre otro apartado cuyo tema central es el de la motivación existencial, o sea política y civil, de los surrealistas ibéricos. Bodini afirma que,

⁹⁶³ “*Como cenizas, como mares poblándose, /en la sumergida lentitud, en lo informe, o como se oyen desde el alto de los caminos /[...] /Aquello todo tan rápido, tan viviente, /inmóvil sin embargo, como polea loca en sí misma, /esas ruedas de los motores, en fin./ Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,/ callado, por alrededor, de tal modo,/ mezclando todos los limbos de sus colas./[...]” (Ibid., pp. 39-40). Las cursivas son mías.*

⁹⁶⁴ “*Se querían de amor entre la madrugada, /entre las duras piedras cerradas de la noche, /duras como los cuerpos helados por las horas, /duras como los besos de diente a diente solo. /[...] /ligados como cuerpos en soledad cantando /[...] /Amando. Se querían como la luna lúcida, /como a ese mar redondo que se aplica a ese rostro, /[...]” (Ibid., p. 40). Las cursivas son mías.*

⁹⁶⁵ Escribe Bodini, citando a Moreno Villa: “...fue como una epidemia [...]. Se hacían muchos a cualquier hora y en cualquier lugar [...]. Esos juegos -admite honradamente Moreno Villa- correspondían al espíritu revolucionario de entonces y se daban la mano con la escritura automática y las otras manifestaciones más serias” (Ibid., pp. 41-42).

considerando la especificidad de la literatura española (“ajena a los virtuosismos, puesta enérgicamente al servicio del hombre”), la revolución surrealista iba a encontrar en España

[...] un terreno especialmente apto para las nuevas ideas y explica la insólita tempestuosidad de su aclimatación; también explica, por otro lado, que no se pudiese producir sin que el surrealismo sufriese una serie de modificaciones y adaptaciones a la situación política y cultural de España. La primera modificación se debía evidentemente al hecho de que España no había hecho la guerra [...]. Pero, aunque España no hubiese conocido la enorme pasividad de la guerra, no le faltaban realmente motivos de crisis y de rebelión, y, de hecho, los años en que maduró y floreció un grupo de obras surrealistas, es decir, el período que va de 1926 a 1936, fueron años ardientes que van desde la lucha contra la Dictadura de Primo de Rivera hasta la caída de éste y, muy poco después, la del rey, hasta la proclamación de la república, la *niña bonita* (saludada por los surrealistas franceses con el manifiesto *¡Al fuego!*) y, por último, hasta la intervención militar y la guerra civil.⁹⁶⁶

La ampliación de los intentos desde el nivel de la libertad poética al nivel de la libertad humana y social, explica Bodini, no es, de todas formas, inmediata; y el crítico italiano periodiza la asimilación de las instancias del surrealismo por parte de los poetas españoles en una primera fase de interpretación esencialmente estética del movimiento (1927-1929) que luego, después de 1929, madura en una cada vez más consciente exigencia de libertad total para el hombre sometido a la tiranía y a la injusticia social:

Por tanto, el surrealismo español, lo que podemos llamar surrealismo español, surgió paralelamente a la vocación europea y democrática que hubo en España en aquellos años y que la llenó de esperanzas: poderse liberar de las viejas máquinas dispensadoras de poderes arbitrarios, privilegios y tabúes no menos opresores.⁹⁶⁷

Efectos ejemplares de esta maduración son las sucesivas trayectorias de Alberti y García Lorca, quienes, aunque el uno de forma “distinta e complementare” a la del otro, se comprometen personal y culturalmente en apoyo y/o defensa de la joven e

⁹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

inestable democracia española.

Bodini abre, a este propósito, un último frente polémico dirigiéndose una vez más a Dámaso Alonso, favorecedor de una línea apolítica sobre todo por lo que concierne a García Lorca (pero referida también a otros poetas de la Generación). Bodini cita a Dámaso Alonso cuando comenta una frase de Federico, pronunciada poco antes de viajar por última vez a Granada –“¡Ves, Dámaso, qué lástima! [Alberti] ¡Ya no hará nada más!... Yo no seré nunca un político. ¡Soy un revolucionario! ¿No crees? [...]”-, afirmación de la que el filólogo madrileño saca la conclusión de que “No, no hubo un sentimiento común de protesta política, ni siquiera de preocupación política en aquella generación”⁹⁶⁸. Bodini le contesta con la misma decisión:

Nosotros preferimos excluir el sentido absoluto de la frase. Quien la pronunciaba ya no era el Lorca de diez años antes, del tiempo de *Canciones*, sino el Lorca que con *Poeta en Nueva York* y el *Llanto* puede considerarse sin miedo como el mayor poeta surrealista europeo [...]. No, la frase tenía un significado histórico bien preciso que se le escapaba a Dámaso Alonso, literato puro, y reflejaba la exigencia de preservar el espíritu revolucionario de las tácticas y las disciplinas de un partido, o, si en aquel caso concreto se trataba de Alberti, de lo que los surrealistas franceses llamaban la burocracia estalinista.⁹⁶⁹

Se trata de otro, enésimo, elemento clave sobre el cual el crítico salentino funda su lectura del surrealismo español. También la conciencia civil de los poetas que Bodini reúne en su antología es un dato que hay que re-organizar y re-interpretar tal y como acaba de hacer con las vivencias, las herencias culturales, las técnicas y los estilos que les pertenecen. Es, pues, necesario, según Bodini, volver a acercarse a esa peculiar y complicada (y por eso tan discutida) identidad poética generacional, interpolándola con la misma experiencia histórica que la llevará a su disolución:

Este análisis corrige la imagen de una generación feliz e ignorante hasta el estallido

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 48. Vittorio Bodini extrae estas frases del famoso artículo de Dámaso Alonso, “Una generación poética (1920-1936)” (1948), luego en *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª ed. aum., Madrid, Gredos, 1965, pp. 155-177. Un comentario reciente de esta célebre afirmación de Dámaso Alonso puede encontrarse en el trabajo de Miguel Ángel García “Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querrela del canon poético y del compromiso”, en Araceli Iravedra (ed.), *Políticas poéticas: de canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 67-112.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

de la guerra civil; esta imagen, favorecida por su felicidad creativa, solamente se puede aplicar a los años transcurridos entre 1920 y 1929. [...] Las dificultades, su posición molesta, la radicalidad de su problemática muestran un cuadro de relaciones con la política absolutamente análogo al de los surrealistas franceses, con la única diferencia de que falta cualquier esfuerzo teórico. Por eso la elección del exilio por parte de casi todos aquellos poetas no fue el fruto de un repentino despertar de una conciencia civil.⁹⁷⁰

En el año 1936, en efecto, se concluye la parábola surrealista que había empezado una década antes: si en la determinación de la cronología Bodini mantiene alguna apertura por lo que atañe a los comienzos (1926-1927), la fecha final que indica reafirma sin ambigüedad la importancia de que la experiencia poética del surrealismo español reside también en su relación directa con los acontecimientos histórico-políticos. Única excepción cronológica es la que concierne a Vicente Aleixandre:

En el caso de Aleixandre, no hemos tenido en cuenta las fechas y hemos escogido también *Sombra del paraíso* (1944) cuando, casi en solitario, seguía fiel a su particularísimo automatismo obteniendo algunos de los resultados más perfectos.⁹⁷¹

Cuando llega a la página final de su introducción, Bodini señala brevemente el criterio que le ha guiado en la selección de los autores y de las obras surrealistas que acoge en su antología: “[...] el criterio dominante [ha] sido el de documentar su adhesión a la poética surrealista”; y, como esta adhesión es fruto de una experiencia vivida por cada poeta de forma y con profundidades distintas, el planteamiento historiográfico del antólogo limita, o amplía, la presencia de personalidades y producciones poéticas según la validez (basada en el análisis del mensaje y de su calidad lírica) y la duración en el tiempo (sea larga o breve) de la experiencia misma, en la que se mezclan indisolublemente (equilibrándose) todos esos elementos técnicos, estilísticos e

⁹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. XCVIII. En realidad, Bodini, quien en el apartado dedicado al poeta investiga en el surrealismo de Aleixandre a partir del libro *Pasión de la tierra* (1928-1929), propone en su antología poemas que pertenecen casi todos al poemario *La destrucción o el amor* (1932-1933), con la excepción de dos títulos, «La verdad» y «Como serpiente», extraídos de *Sombra del paraíso* (1939-1943). Difícil comentar el criterio de esta selección (Bodini no facilita otros elementos explicativos en este sentido) que privilegia textos donde el empleo de la escritura automática no es tan evidente como en otros libros de Aleixandre (*Pasión de la tierra*, *Espadas como labios*, por ejemplo) más cercanos a esa técnica.

histórico-sociales que a lo largo de su investigación Bodini ha sabido extraer y mostrar al lector:

Así, mientras, en el caso de Larrea tenemos una perfecta coincidencia de criterios, dada la integralidad de su experiencia surrealista, en el de Diego interesaba ver cómo las vanguardias anteriores –ultraísmo, creacionismo– pudieron abrirse paso mediante breves incursiones tecnicistas en el surrealismo. [...] Hemos tenido también que alargar los límites, no sólo de las fechas, sino también de los criterios de selección en el caso de Cernuda [...]. Y lo mismo vale para Altolaguirre, para Moreno Villa [...]. En el [caso] de Alberti y de Lorca habríamos debido, en cambio, ampliar el estudio [...]. Pero nos ha parecido más importante incluir, en primera versión integral italiana, una auténtica joya como *Sobre los ángeles*. También por lo que concierne a Lorca hemos preferido concentrarnos sobre *Poeta en Nueva York*.⁹⁷²

Cabe señalar, por último, la característica de estudio todavía *in fieri* del ensayo bodiniano, circunstancia que nada quita a las potencialidades historiográficas de su especulación-provocación, como justamente señala Oreste Macri en el prólogo a la edición de 1988 de la antología, dedicándole estas palabras al amigo precozmente fallecido:

La morte nel '70, ma già il morbo che lo minava, stroncò l'intenzione, e il progetto su vari appunti, di ritornare e sciogliere tanti quesiti e nodi storiografici in un nuovo lavoro d'insieme, che fu argomento di nostre appassionate conversazioni [...] Nel contempo si tenga presente che Bodini fu un pioniere, che la sua tesi è ancora valida e che tali quesiti categoriali ed estimative restano ancora da discutere, ben lungi dall'essere definiti dal lavoro critico dell'ultimo venticinquennio, pur non mancando alcuni rari e notevoli contributi, in particolare documentari.⁹⁷³

⁹⁷² *Ibid.*, p. 103.

⁹⁷³ Vittorio Bodini, *Poeti...*, *ob. cit.*, pp. XVIII-XIX. En la “Introduzione” a la segunda edición de *Poeti surrealisti spagnoli*, Macri recuerda que “questa operazione di Bodini ha avuto notevole fortuna, sia pure a scoppio ritardato e ignorato o appena citato l'operatore, nicchiando gli stessi interessati; ma subito ricevuto il consenso del poeta e critico Vivanco, più tardi il conforto della testimonianza di Guillén, postumo il saggio di Puccini”. Como era de esperar, Macri añade en nota una bibliografía completa, puesta al día hasta la fecha, sobre el tema del surrealismo español en general, integrada por nueve sustanciosas listas de publicaciones recientes (aproximadamente a partir de 1961) relativas a cada poeta (pp. XXXIII-XXXIX).

Valga lo dicho hasta aquí para delinear, a grandes rasgos, la especificidad de la antología de Bodini. Quizás no sea necesario subrayar una vez más la sutileza, la competencia, la pasión crítica que la “Introduzione” de *I poeti surrealisti spagnoli* transmite a su “selecto” lector. Una exhaustividad técnica, estilística, perceptiva que, ya en la época de la publicación de la primera edición, había despertado atención y respeto incluso por parte del siempre sospechosísimo, sobre todo cuando se trata de surrealismo, Carlo Bo, quien, inesperadamente, así se expresa en su breve y docta reseña periodística dedicada a la antología bodiniana:

[...] vediamo piuttosto come il surrealismo, senza passare per la traduzione diretta di scuola, sia scoppiato in Spagna come vero elemento rivoluzionario nel discorso comune della poesia del tempo, ottenendo un successo straordinario [...]. Il problema è visto nella sua giusta luce dal Bodini [...]. La Spagna, cioè, non ha rilevato la parte della suggestione critica, ha trascurato la teoria e ha adoperato il surrealismo come arma di rottura e perpetua invenzione di immagini.⁹⁷⁴

Pasajes todos que preludian una afirmación que, a más de treinta años de distancia de su antología de 1941 y sobre todo a la luz de cuanto afirmaba el propio Bo en sus estudios acerca del surrealismo francés⁹⁷⁵, suena, por fin, como un reconocimiento oficial (italiano) de la validez histórica y poética del movimiento español, y asimismo como una abierta apreciación de la relectura crítica (pero también poética) realizada por

⁹⁷⁴ Carlo Bo, “Surrealismo perpetuo”, *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1963.

⁹⁷⁵ Se remite a la lectura de la introducción de Carlo Bo a *Lirici spagnoli*, *ob. cit.*, pp. 22-26. Las perplejidades críticas de Bo en torno al surrealismo se remontan a los años 40 cuando, en calidad de especialista de literatura francesa, diseccionaba ya la que consideraba la retórica encerrada en sí misma de la mayor parte de la experiencia surrealista, es decir, de casi toda la poesía, con la excepción de Breton y Éluard. Véanse, por ejemplo, sus perentorias reflexiones tanto en la introducción a su *Antologia del surrealismo* (Milano, Edizioni Di Uomo, 1944), dedicada al nacimiento y desarrollo del movimiento en Francia, como a lo largo del exhaustivo estudio *Bilancio del surrealismo* (Padova, Cedam, 1944), del cual se extrae este significativo fragmento: “Tutti abbiamo in mente poi certe confusioni nate da noi sulla definizione di poesia surrealista: spesso una cattiva informazione ha voluto scorgere nel vuoto e nello scacco sterile di certe ambiziose speculazioni poetiche la presenza di una libertà e di uno sforzo spirituale tipicamente surrealisti ma sono confusioni inevitabili quando nel giuoco di una borsa limitata il bisogno della novità non supera il gusto dell’etichetta e una banale premura giornalistica. Del resto veri surrealisti non ce ne sono mai stati né da noi né in altri paesi d’Europa: penso per esempio alla Spagna dove a un certo punto si è parlato del surrealismo di Alexandre e di Cernuda e nel migliore dei casi si sarebbe dovuto parlare di poesia applicata e di esperienze esterne” (*ob. cit.*, p. 80). Véase también el capítulo de esta tesis dedicado al antólogo liguor.

Vittorio Bodini:

Dal punto di vista di questo impasto, i risultati sono stati sorprendenti e l'antologia del Bodini ce ne rende un conto esatto. A distanza di tanti anni, c'è ben poco da mettere via, da potare.⁹⁷⁶

⁹⁷⁶ Carlo Bo, "Surrealismo perpetuo", *ob. cit.*.

CONCLUSIONES

No es del todo casual que nuestro estudio se detenga en el año 1963, con la lectura de una obra tan significativa como es la antología de Bodini, ya que es justo a veinticinco años exactos de la traducción de Carlo Bo del *Llanto* lorquiano cuando el proceso de maduración del hispanismo italiano encuentra un nuevo momento de auto-historización, atestiguado, en este año, por la publicación del libro de Franco Meregalli *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Dal 1859*⁹⁷⁷. Se trata, en efecto, de la primera lectura de corte historiográfico relativa a la hispanofilia y al hispanismo que se edita en Italia desde 1929, es decir, desde los tiempos de Arturo Farinelli y de su *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*⁹⁷⁸.

Pero, antes de leer las consideraciones de Meregalli, vale seguramente la pena ahondar un poco en lo que el año 1963 aporta a la bibliografía del hispanismo italiano centrado en el ámbito poético contemporáneo, no tanto para instaurar una fecha que, de alguna manera, pueda señalarse como “clave” en la historia de este sector de estudios y de la recepción de la poesía española contemporánea en Italia; sino más bien para sacar a la luz el valor intrínseco de la pura y simple anualidad crítica, literaria y editorial de 1963. Se trata, en efecto, de un año cuya exuberancia (“esuberante” es el atributo que usa el

⁹⁷⁷ Franco Meregalli, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Dal 1859 (IV parte)*, Venezia, Libreria Universitaria, 1963.

⁹⁷⁸ Arturo Farinelli, *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Torino, Bocca, 1929. Se vuelve a publicar, idéntico, en 1941 (Firenze, Le Monnier), en una edición que recoge bajo el mismo título también el “Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola”, de Giovanni Maria Bertini, además de otros ensayos de G. Soranzo, R. Nicolini, G. Papini, A. Venturi, A. Consiglio, R. Quazza, C. Boselli (*et al.*).

propio Meregalli cuando habla del hispanismo italiano de esa época) resume, ejemplarmente, la de los otros años de la década de los 60 y de las posteriores.

La base de datos digitalizados varias veces mencionada facilita instantáneamente a su usuario, para el año 1963, 47 “resultados” (no definitivos). Aparte de la pequeña antología *Versioni poetiche da contemporanei* (Milano, Scheiwiller, 1963), libro fechado el 1 de enero y que reúne las traducciones de Sergio Solmi de diez poetas europeos, entre los cuales figuran tres españoles (Antonio Machado, José Moreno Villa, Rafael Alberti)⁹⁷⁹, la anualidad crítico-literaria más propiamente hispanista se abre en Florencia el 18 de enero, con la publicación de dos artículos periodísticos que celebran los setenta años de Jorge Guillén: uno es de Oreste Macri (“I settant’anni di Guillén. Un augurio a don Jorge”, *La Nazione*, Firenze, p. 3) y uno de Roberto Paoli (“I settant’anni del poeta Jorge Guillén”, *Il Giornale del Mattino*, Firenze). Una semana después, el propio Paoli, con el artículo “Il calvario de Hernández” (*Paese Sera – Libri*, 25 gennaio 1963) reseña la primera antología italiana de Miguel Hernández, *Poesie* (Milano, Lerici), en la edición de Dario Puccini, publicada justo a finales de 1962. A este libro hace referencia también Federico Olivero en la revista *Il Ponte* (vol. 19, fasc. 5, Firenze, pp. 725-726).

El 9 de febrero vuelve la firma de Oreste Macri en la tercera página de *La Nazione*⁹⁸⁰, donde se hace referencia a otro primer libro de un poeta español contemporáneo recién publicado, la antología *Poesie* (Milano, Lerici, 1962) de Luis Cernuda. La edición reseñada por Macri corre a cargo de Francesco Tentori Montalto (introducción y traducción). Es de final del mismo mes un conspicuo artículo de Giuseppe De Gennaro dedicado a “L’itinerario poetico di Dámaso Alonso” (*Lecture. Libro e Spettacolo. Mensile di Studi e Rassegne*, fasc. 1, febbraio 1963, pp. 1-16).

En marzo de 1963, Francesco Tentori publica el juanramoniano *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)* (Firenze, Vallecchi), tercera experiencia del poeta-traductor romano con el poeta moguerense, puesto que de Jiménez Tentori ya ha publicado (en 1946 y 1960) dos ediciones de *Poesie* (Modena-Parma, Guanda). La

⁹⁷⁹ Los demás poetas traducidos por Solmi son Valéry, Cocteau, Muir, Auden, Spender, Pound y Mac Leish.

⁹⁸⁰ Oreste Macri, “La poesia di Cernuda”, *La Nazione*, Firenze, 9 febbraio 1963, p. 3.

reseña de Macrì saldrá puntual el día 4 de abril, siempre en el periódico florentino *La Nazione* (“Poesía di Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale*”, p. 3). Están fechados en marzo también dos artículos “dialogantes” sobre un mismo tema de la poesía de García Lorca: el primero es el artículo de Vittorio Bodini, “L’America di García Lorca. Da Granada a New York” (*Il Mondo*, Roma, 5 marzo 1963), el segundo es un ensayo de Francesco Franconieri, “Lorca, New York e il surrealismo” (*Vita e Pensiero*, XLVI, 10, 1963, pp. 192-199). Casi a punto de publicar su antología *Poeti surrealisti spagnoli* (la primera edición Einaudi es de noviembre de 1963), y tres meses después de su primer artículo sobre Nueva York y la poética lorquiana, Bodini introduce aún más claramente el tema que ocupa (no solo en ese año) buena parte de su atención de poeta y crítico hispanista: “La rivoluzione surrealista” (*Il Mondo*, Roma, 11 giugno 1963).

Con ocasión de la reciente edición en Italia de la ya célebre y debatida antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona, Seix Barral, 1960)⁹⁸¹, Oreste Macrì publica, en el primer número de 1963 de la revista trimestral *L’Approdo Letterario* (IX, 21, gennaio-marzo 1963, pp. 71-87⁹⁸²), el largo artículo “Simbolismo e realismo. Intorno all’antologia di Castellet”, con el cual se dedica a refutar punto por punto (mejor dicho: poeta tras poeta) “la tesi grossolana e semplicistica” (realismo vs. simbolismo) que está en la base de la teoría histórico-poética que el crítico barcelonés expone en la introducción de su antología. Sobre el mismo tema intervienen otros críticos italianos como Gianni Toti, con el artículo “Castellet e il descrivere la realtà” (*Il contemporaneo*, n° 58, marzo 1963, pp. 38-45), y Carmelo Samonà, un poco más indulgente que Macrì con Castellet, en su ensayo “Per un consuntivo della giovane poesia spagnola” (*Cultura e scuola*, 8, agosto 1963, pp. 55-62)⁹⁸³. El mismo número de *L’Approdo Letterario* donde sale el artículo de Macrì arriba

⁹⁸¹ Se publica en Italia con el título *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, edición de Dario Puccini (Milano, Feltrinelli, 1962). Cabe señalar que en la edición italiana no aparece la introducción original de Castellet, sino una introducción de Puccini que “sustituye” la del antólogo barcelonés. Macrì, sin embargo, construye su artículo basándose en las premisas teóricas “pseudostoriciste” y fruto del “formulismo ossessivo e tautologico” de Castellet. Ya dos años y medio antes, en la misma revista *L’Approdo Letterario* (VI, 11, luglio-settembre 1960, pp. 123-126) el crítico salentino había reseñado la edición española de la antología.

⁹⁸² Luego, con el mismo título, en Oreste Macrì, *Studi Ispanici*, a cura di Laura Dolfi, vol. II “I critici”, Napoli, Liguori, 1996, pp. 337-361.

⁹⁸³ Sin intentar aquí una síntesis de las posiciones adoptadas por los diferentes frentes críticos al respecto, interesa recordar que encontrar una palabra definitiva (y definidora) sobre el tema de la mayor o menor “validez histórica” de esa fase poética resultaba dificultoso también a causa del generalizado clima de tensión que caracteriza el período. Lo que se deduce leyendo las

señalado acoge también un estudio de María Zambrano (quien lleva viviendo en Roma desde 1953), dedicado a “La religione poetica di Unamuno” (pp. 53-70). El mismo artículo volverá a aparecer poco después en el libro de la filósofa malagueña *Spagna: pensiero, poesia e una città* (Firenze, Vallecchi, 1964).

Quien más se ocupa de divulgación institucional en ese año es Giuseppe Bellini, a cuyo trabajo se deben dos manuales didácticos: *Poesia spagnola del Novecento* (Milano, La Goliardica, 1963) y *Storia della civiltà spagnola e americana* (Milano, La Goliardica, 1963); además del perfil antológico *Nove poeti spagnoli del Novecento* (Milano, La Goliardica, 1963), un libro que, como los anteriormente mencionados, presenta características de manual didáctico de uso universitario (reproducción del estilo mecanografiado típico del “fascículo”, ausencia total de intervención gráfico-editorial, mínimos aparatos para-textuales, poemas propuestos sin traducción), y donde el antólogo vuelve a ceñir el “Novecento” poético español a los nombres de los “imprescindibili” (afirma Bellini en la sucinta introducción) Unamuno, Antonio Machado, Jiménez, Salinas, Guillén, García Lorca, Aleixandre, Alberti y Hernández.

Casi como complemento de esta última canonización y de la otra antología sectorial (la de Bodini también selecciona tan solo a nueve poetas) que se publican en Italia en el año 1963, un tercer florilegio, *Hablando en castellano. Poesia e critica d’oggi*, a cargo de Giorgio Cerboni Baiardi y Giuseppe Paioni (Urbino, Argalia, 1963) -y del cual ya hemos dado noticia en el cuarto capítulo de este trabajo-, propone un panorama contemporáneo que facilita, a partir de un poema inédito de Miguel Hernández y de algunas obras muy recientes de Guillén, Alonso, Aleixandre y Alberti, una representativa muestra de los “ultimi e penultimi esperimenti” de la poesía española, consistente en las obras de Gabriel Celaya, Rafael Santos Torroella, Blas De Otero, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, José Hierro, Carlos Bousoño, Ángel González, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil De Biedma, José Ángel Valente, Jesús López Pacheco, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún.

consideraciones de Castellet, de Macrì, del propio Puccini en su nueva introducción, de Samonà y de Toti, -sin olvidar las intervenciones de figuras como Aleixandre, Alonso, Salinas (y luego de Otero, Celaya, Bousoño, Barral, Goytisolo, Gil de Biedma...)-, es que en ese momento un balance objetivo, trazado desde el tuétano de un contexto poético-social tan contradictorio y complejo como es la época de la dictadura franquista, se puede considerar una operación, por así decir, sumamente difícil.

Arrigo Repetto remedia la falta del nombre de León Felipe en la lista que acabamos de leer publicando en la editorial Lerici de Milán el libro *Poesie* (acompañadas de introducción y traducción), mientras que con el título de *Elegía de ausencias*⁹⁸⁴ se publica la segunda obra poética de Pablo Luis Ávila Molina (exiliado a Italia a partir de 1961 y futuro catedrático de Literatura Española en la Universidad de Turín).

El 28 de marzo de 1963 llegan a Italia Rafael Alberti y su esposa María Teresa León, quienes, al cabo de pocos meses, se instalan en Roma, ciudad donde residirán por los catorce años más de su exilio. Los acoge la extraordinaria vitalidad intelectual que caracteriza los primeros años 60 italianos⁹⁸⁵.

El mes de mayo registra la publicación de una reseña de Dario Puccini (“Federico García Lorca: *Poesie*”, *Paese sera – Libri*, 3 maggio 1963) dedicada a la edición de Carlo Bo de la poesía (“completa”) de García Lorca, la primera en dos volúmenes, publicada en 1962 (Parma, Guanda). Oreste Macrì vuelve a las columnas de *La Nazione* el 12 de mayo, con un artículo dedicado a la escuela del “Ispanismo francés” (luego: “Marcel Bataillon e l’ispanismo francese”, en *Studi Ispanici. II. I critici*, pp. 171-173). El título del libro de José Bergamín *Frontiere infernali della poesia*, edición de Leonardo Cammarano, introducción de María Zambrano (Firenze, Vallecchi, 1963), es un ejemplo no aislado de que la atención italiana (incluso la editorial) con respecto a la prosa crítico-literaria española está despierta y viaja ya “casi”⁹⁸⁶ al compás de las publicaciones transpirenaicas. Dario Puccini publica su reseña de este libro en el periódico *Paese Sera – Libri* el 31 de mayo. Eugenio Montale lo reseña en un artículo titulado “I forti e i deboli” (*Il Corriere della Sera*, 28 luglio 1963). En la recién citada antología *Hablando en castellano*, las aportaciones críticas corren a cargo de Vicente

⁹⁸⁴ Pablo Luis Ávila Molina, *Elegía de ausencias*, Torino, Tip. V. Bona, 1963. Con dibujos de Colombotto Russo y un texto en italiano de Tullio Masserano.

⁹⁸⁵ Véase, sobre la etapa italiana del exilio de Rafael Alberti, el libro de Maira Negroni, *Rafael Alberti: l’esilio italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

⁹⁸⁶ En este caso el libro de Bergamín *Fronteras infernales de la poesía* (Madrid, Taurus) es de 1959. Pero, por ejemplo, el libro de Jorge Guillén *El argumento de la obra* (Barcelona, Llibres de Sinera, 1960), se publica en Italia un año después (*El argumento de la obra*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1961). Los textos críticos más importantes de Dámaso Alonso, en cambio, se empiezan a publicar en Italia solo a partir de 1955, con el ensayo “Una generazione poetica” (1920-1936)”, traducido por Vittorio Bodini (*Galleria*, V, 1-2, 1955, pp. 22-37); al año 1965 remonta la publicación de *Saggio di metodi e limiti stilistici*, edición de Giorgio Cerboni Baiardi (Bologna, Il Mulino).

Aleixandre, “Poeti spagnoli dopo la guerra civile” (*ob. cit.*, pp. 9-13), de Carlos Bousoño, “Poesia contemporanea e poesia post-contemporanea” (*ob. cit.*, pp. 58-109), y de José María Castellet, “La giovane poesia realista spagnola” (*ob. cit.*, pp. 154-161). Cierra la antología una breve contribución de Carlo Bo, “La misura della nuova poesia spagnola” (*ob. cit.*, pp. 216-220).

Franco Merigalli vuelve a escribir sobre Jorge Guillén (como es sabido de sobra muy asiduo en Italia desde 1954), siempre en calidad de teórico de la literatura, reseñando su obra crítica principal, *Lenguaje y poesía* (Madrid, Revista de Occidente, 1962), en la revista de la facultad de “Lingue e Letterature Straniere” de la Universidad de Venecia (*Annali di Ca’ Foscari*, II, 1963, pp. 180-184). Oreste Macrì, en el mes de junio, vuelve a ocuparse del poeta valisoleto en dos ocasiones, en “Letteratura spagnola: Jiménez, Guillén, Cernuda, Manrique” (*L’Approdo Letterario*, IX, 22, aprile-giugno 1963, pp. 126-134), y en “Quattro poesie di Jorge Guillén” (*Quartiere*, VI, 15-16, 30 giugno 1963, pp. 47-48), una nota introductoria y cuatro ejercicios de traducción (en este caso Macrì utiliza el vocablo “traslitterazioni”) que facilitan la lectura en italiano de «Una coppia», «Nevicata notturna», «Ritorno a Firenze», «L’età» (todos poemas ya presentes en la antología macriana de 1952 y 1961). Se trata de fragmentos de la intensa relación profesional y amistosa que une al crítico italiano con el poeta español, y que llevará, algunos años después, al “monumental” Jorge Guillén, *Opera poetica (Aire Nuestro)*, studio, scelta, testo e versione di Oreste Macrì (Firenze, Sansoni, 1972). Siempre en clave de “obras magistrales”, en 1959 Macrì ya había publicado la primera edición de *Poesie di Antonio Machado*, a la que sigue una segunda (de doble dimensión) en 1961. Estas etapas crítico-editoriales del estudioso salentino en la poética machadiana explican una trilogía de artículos publicados por el semanal *L’Espresso* de Roma que, bajo el título de “Machado e Macrì”, reúne en el número del 18 de agosto de 1963 un intercambio de cartas entre el crítico, escritor y filósofo Vittorio Saltini, autor del inicial “L’ermetico traduttore di Machado”, y Macrì, a quien, desde luego, el artículo está dirigido. A la respuesta de Macrì sigue una réplica final de Saltini.

No falta el interés del hispanismo italiano por las otras culturas peninsulares: un año después de la antología colectiva (31 poetas y 164 poemas) *Poeti catalani*, edición de J. Rodolfo y Livio B. Wilcock (Milano, Bompiani, 1962), Vincenzo Josia publica *Echi di Finisterre: antologia di poeti gallegos* (Modica, Gugnale, 1963), donde propone

poemas de Luis Pimentel, Manuel González Garcés, Álvaro Cunqueiro y Pura Vázquez. Mientras tanto, el Catedrático de “Filología Romanza” de la Universidad de Nápoles, Giuseppe E. Sansone, se encarga de dar inicio a la tradición académica catalanista italiana con el libro *Studi di filologia catalana* (Bari, Adriatica, 1963) donde, en la tercera parte del libro (“Due prove di traduzione da poeti d’oggi”), facilita ejemplos escogidos de poesía catalana contemporánea, Carles Riba y Josep Vicenç Foix, poetas sobre quienes volverá en varias ocasiones posteriores.

En 1963 se publica también la traducción italiana del libro de José Agustín Goytisolo *Salmos al viento* (Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1958), con el título de *Prediche al vento* (Parma, Guanda, 1963), prólogo de José María Castellet y traducción de Adele Faccio. En el mes de diciembre, Ubaldo Bardi reseña el libro de Goytisolo (“*Prediche al vento: poesie di José Agustín Goytisolo*”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, IX, 14 dicembre 1963), un poeta de quien, a lo largo del año, el hispanista florentino ya ha publicado la traducción de cuatro poemas (“José Agustín Goytisolo: «Testimonio», «En la isla», «Madre», «La guerra»”, *Differenze*, 2, 1963), que aparecen también en la antología de Cerboni Baiardi *Hablando en castellano*, y una entrevista, “Entrevista con José Agustín Goytisolo” (*La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, IX, 21 settembre 1963). De otros poetas españoles de posguerra se ocupa, a finales del año, Oreste Macrì: en octubre el artículo “Il poeta e il popolo” está dedicado a Gabriel Celaya (*La Nazione*, 4 ottobre, 1963, p. 3⁹⁸⁷) y siempre el mismo periódico acoge el artículo “José Hierro” en la tercera página del número del 19 de diciembre. Maria Colangeli Romano se ocupa de “José María Cruset poeta” en la revista de Lecce (salentina como Macrì y Bodini) *La Zagaglia, Rassegna di scienze, lettere ed arti* (V, 17, 1963, pp. 83-97). Unos días antes, el 8 de diciembre, Carlo Bo había publicado en el periódico *Il Corriere della Sera* la elogiosa reseña de la ya citada antología del surrealismo poético español de Vittorio Bodini (que se acaba de imprimir el 6 de noviembre de 1963), con la que hemos concluido el cuarto capítulo.

Una última mirada filológica a un clásico como Jiménez la echa Jole Scudieri Ruggieri con su ponderoso estudio “Nota alla poesia di Juan Ramón Jiménez: i *Sonetos*

⁹⁸⁷ Luego publicado en *L’Approdo Letterario*, 23-24, luglio-dicembre 1963, pp. 255-261; ahora en *Studi Ispanici. I. Poeti e narratori, ob. cit.*, pp. 401-404.

espirituales ed Estío”, publicado en *Filologia Romanza*, IX, fasc. 3, pp. 214-412.

Dario Puccini publica su ensayo “Rafael Alberti” en la revista española *Papeles de Son Armandans* (XXX, 88, 1963), a la vez que selecciona y traduce 29 poemas de 12 poetas (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Blas de Otero, Carlos Barral, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Vicente Aleixandre) que forman parte así de la primera antología colectiva sonora, *Poesia d’amore spagnola contemporanea* (traducción de Dario Puccini, guitarra de Mario Gangi, voz recitante de Arnaldo Foà, Fonit Cetra, Disco LP, CLC 0825, 11 de noviembre de 1963), que se graba en Italia. Se trata de una fórmula editorial, muy en boga en Italia sobre todo entre finales de los 50 y primeros de los 60, gracias a la cual llega a ser masiva la divulgación de algunos poemas de García Lorca, sobre todo, y, en menor medida, de Alberti, Hernández (*et al.*)⁹⁸⁸, contribuyendo de forma sustancial a la consolidación de una idea “muy caracterizada”, por así decir, de la poesía contemporánea española en el “immaginario collettivo” italiano. La búsqueda en los archivos de la Discoteca di Stato (<http://opac.dds.it/opac/simplesearch.jsp?polo=ds>), en este sentido, nos facilita (entre otras) la información de que la misma voz del excelente actor Arnaldo Foà inmortaliza, ya en 1955, la traducción de Carlo Bo del *Llanto* lorquiano, en un disco que, reeditado luego en 1962, gana el “Disco d’Oro” al alcanzar y superar el millón de copias vendidas en el año. La anecdótica relativa al éxito de los “discos de Lorca” cuenta, además, con un ejemplo ilustre, que extraemos de la película *Il sorpasso* (en España: *La escapada*), obra maestra del director Dino Risi: se trata de un diálogo que entablan el protagonista Bruno Cortona (Vittorio Gassman), típico aventurero/caradura “romano” de los 60, y el co-protagonista, el estudiante tímido y “casi” involuntario compañero de viaje Roberto Mariani (Jean Luis Trintignant), diálogo que atestigua con irónico realismo (y “en directo”) la difusión a nivel popular de la figura del poeta granadino. Estamos justo en la Italia de 1962. La película, un “road movie” *ante litteram*, se empieza a rodar en agosto de ese año. Los dos protagonistas ya han dejado Roma y están viajando por la consular Aurelia rumbo al norte. Cortona conduce agresivamente un “spider” plateado de 2500 cc., seis cilindros, 110 hp, un ejemplar magnífico de Lancia “Aurelia” B24.

⁹⁸⁸ Véanse las relativas referencias en el “Repertorio bibliográfico” consultable en el “Apéndice”.

Entre una maniobra peligrosa y un exceso de velocidad, Cortona pronuncia de memoria los versos iniciales de «La casada infiel» (en la traducción de Carlo Bo, por supuesto):

CORTONA (conduciendo inspirado): E io me la portai al fiume credendo che fosse ragazza e invece aveva marito... La so a memoria: ho messo il disco di Foà da Terracina a Roma. È... come si chiama? “La sposa infedele”, li, di coso, quello spagnolo, quello un po’... (se toca el lóbulo de la oreja, un gesto inequívocable que alude a la homosexualidad)

MARIANI (lo mira por un instante en silencio, luego le ayuda a recordar el nombre del autor): García Lorca.

CORTONA (que ya tiene un disco en la mano): Ah... ce l’hai pure tu il disco? Tie’, metti questo. È Modugno...

Hasta aquí 46 de los 47 “resultados” bibliográficos correspondientes al año 1963, una lista donde, casi en forma de homenaje, hemos dejado un último documento, ya definitivamente historiográfico, relativo a Oreste Macri, es decir, ese repertorio que reúne todo lo publicado por el crítico salentino en el campo de la hispanística, a partir de 1938 hasta el año corriente (“Bibliografia ispanistica di Oreste Macri, *Quaderni Ibero Americani*, 29, 1963, pp. 309-313). Y que, como hemos señalado en otra ocasión, hasta el año 1963 (incluido) cuenta ya con 184 publicaciones.

Una rápida ojeada a los números que algunos años cercanos a 1963 proponen al investigador, saca a la luz que a los 47 títulos publicados en ese año (de los que 12 llevan la firma del crítico salentino) corresponden 40 en 1960, 56 en 1961, 45 en 1962, 34 y 30 respectivamente en 1964 y 1965. En la segunda mitad de los 60, el número de resultados vuelve a crecer (37 en 1966, 36 en 1967, 41 en 1968), para luego bajar otra vez a los 22 títulos de 1969, y a los 23 de 1970. Dejando el balance atento a las dinámicas estadísticas para otra ocasión de estudio, nos parece aquí más oportuno extraer de estos datos numéricos una idea de conjunto del activismo literario, y más en particular, del fervor crítico-editorial que caracteriza el hispanismo italiano dedicado a la poesía contemporánea tanto en los años 50 como, acabamos de verlo, en los 60. Si el objetivo declarado de Bo y Macri (y probablemente de los demás literatos italianos que hemos encontrado a lo largo de este recorrido historiográfico) era, al principio de los

años 40, el de recuperar el “tiempo perdido” antes de darse cuenta de que la poesía española contemporánea merecía ser re-situada en su posición crucial en el ámbito de la poesía europea, en 1963, y es solo un ejemplo que hemos escogido entre otros, el objetivo parece, si no “totalmente realizado”, por lo menos en avanzado estado de realización.

Un “estado del arte” que Franco Meregalli resume, una vez más en 1963, en los últimos párrafos de su *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e la Spagna. Dal 1859*, donde, a la vez que traza un balance provisional y positivo del todavía naciente hispanismo (académico) italiano, auspicia un desarrollo futuro para este campo de estudios (y de placeres literarios) que en realidad, como hemos tratado de poner de relieve, está echando cada día nuevas y más fuertes raíces y que, más allá de toda retórica, irá concretándose en una “effervescenza” seguramente más estable y duradera que la que el propio Meregalli se atrevía a imaginar en ese año:

Siamo così arrivati ai nostri giorni, dei quali non è ancora possibile fare la storia. Sia qui soltanto aggiunto [...] un fatto dei più recenti anni [...]: è il notevole sviluppo che, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, ma già nel regime fascista, in coincidenza coll'intervento nella guerra civile spagnola, ha avuto l'insegnamento della lingua e della letteratura spagnola nelle università italiane. Grazie ad esso, speriamo, le future generazioni non saranno affidate ad un autodidattismo di risultati magari più freschi e sentiti, ma anche più frammentari, tecnicamente difettosi e scompensati, per quanto riguarda la letteratura spagnola. La conoscenza di questa [...] offerta dai docenti con il necessario rigore filologico [...] darà delle radici al naturale movimento d'interesse che [...] si dirige a tutti i popoli del mondo [...]: tra questi popoli è ovviamente in prima linea il popolo spagnolo.⁹⁸⁹

⁹⁸⁹ Franco Meregalli, *ob. cit.*, pp. 121-122. Meregalli facilita la lista de los titulares de la cátedra universitaria de Lingua e Letteratura Spagnola en Italia, puesta al día hasta el año 1961. Se trata de siete Catedráticos (Giovanni Maria Bertini, Oreste Macri, Guido Mancini, Franco Meregalli, Margherita Morreale, Carmelo Samonà, Jole Scudieri Ruggieri) y de once “liberi docenti” (Vittorio Bodini, Vittorio Borghini, Luigi De Filippo, Francesco Delogu, Mario Di Pinto, Elena Emmanuele, Anna Maria Gallina, Carmelo Palumbo, Mario Penna, Lore Terracini, Francesco Vian). A los que habría que añadir muchos docentes de Filología Romanza y numerosos cultivadores de la materia “non meno valenti dei professori ufficiali”.

APARTADO EN LENGUA ITALIANA

INTRODUZIONE

Con questo lavoro proponiamo un percorso storiografico che attraversa, in chiave cronologica, più di cinquanta anni di pubblicazioni italiane sulla poesia spagnola della “Edad de Plata” (1902-1939). Si tratta di traduzioni, recensioni, testi critici, monografie e introduzioni di antologie che vengono pubblicate in Italia tra il 1908 – anno in cui si pubblica, sulla rivista fiorentina *Nuova Rassegna di Letterature Moderne*, la prima traduzione di una poesia di Miguel de Unamuno, «Nubi d’ocaso», nella versione di Gilberto Beccari – e il 1963 – anno di pubblicazione dell’antologia di Vittorio Bodini *Poeti surrealisti spagnoli*–.

La prima tappa della ricerca si concentra sul risveglio dell’interesse di alcuni filologi e ispanofili italiani verso la realtà poetica iberica contemporanea. Il capitolo iniziale, che esamina i primi trenta anni Novecento, si apre con la “difficile” accoglienza della poesia di Miguel de Unamuno, un dibattito nel quale intervengono, oltre a Gilberto Beccari, traduttore e esegeta del poeta basco, numerosi intellettuali italiani come, per esempio, Ardengo Soffici e Gherardo Marone. È il primo e, sicuramente, il più dibattuto problema critico-poetico di ambito contemporaneo che si sviluppa in Italia negli anni ‘10 e ‘20, e che resta una questione di interesse cruciale anche per l’intera decade successiva (negli studi di Ezio Levi e Angiolo Marcori), fino a trovare un ulteriore punto di partenza (in quanto specifico settore di studi ispanistici) nel 1940, quando Carlo Bo pubblica il suo punto di vista critico su “L’Unamuno poeta”. La bibliografia posteriore al riguardo è abbondante (si veda il “Repertorio bibliografico” consultabile nell’“Appendice” della tesi) e registra i contributi di alcuni tra i maggiori critici italiani degli anni ‘50, ‘60 e seguenti, come Oreste Macrì, Mario Ruffini, Osvaldo Chiareno, Vincenzo De Tomasso, Ubaldo Bardi, Roberto Paoli.

Risale all'anno 1909 una serie di recensioni che il poeta e scrittore futurista Paolo Buzzi pubblica nella rivista marinettiana *Poesia*, dove presenta brevemente le opere più recenti di poeti spagnoli come Andrés González Blanco, Francisco Villaespesa, Miguel de Unamuno, Eduardo Marquina, Ramón Gómez de la Serna, Mario Verdaguer, Jacobo Marín-Baldo. Si tratta di un conciso elenco di nomi che tuttavia delinea, pur nella sua essenzialità, il più articolato panorama poetico spagnolo contemporaneo mai realizzato in Italia. Per lo meno fino al 1920, quando il giornalista-scrittore-ispanofilo Ettore De Zuani pubblica, nell'appena rinata rivista *Poesia* (diretta nella sua seconda edizione da Mario Dessy), alcune considerazioni sulla nuova scuola d'avanguardia della poesia spagnola e, più in generale, sulla trasformazione continua che caratterizza, in quegli anni, la lirica ispanica. De Zuani ne individua i suoi più interessanti esponenti in Salvador Rueda (come esempio del modernismo di filiazione rubendariana) e in Rafael Lasso de la Vega, Juan José Lloret, Xavier Bóveda, Ezequiel Euderiz e Fernando Maristany (come protagonisti delle tendenze più nuove), senza tralasciare di citare gli anch'essi inediti Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán e Manuel Machado. Ed è un articolo che, senza dubbio, merita l'attenzione del lettore in quanto "primo tentativo" di sistemazione del panorama poetico contemporaneo e, allo stesso tempo, in quanto documento esemplare dei canoni critici della ispanofilia degli anni '20.

Altre figure di rilievo di questa epoca pre-ispanistica italiana sono quelle di Ezio Levi e di Angiolo Marcori. Levi è il primo divulgatore in Italia della poesia di Antonio Machado (1928) e anche il primo ispanofilo italiano che, alla fine del 1932, si avventura in una descrizione dettagliata del contesto poetico spagnolo. La ricerca dei due studiosi si concretizza in un trittico di articoli di Ezio Levi pubblicati sulla rivista *Il Marzocco*, con il titolo "La poesia spagnuola contemporanea", in cui il critico recensisce "geograficamente" la poetica di Ramón Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Ramón del Valle Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti e Pedro Salinas; e in un successivo testo di Angiolo Marcori che, con lo stesso titolo di quello di Levi, fornisce al lettore italiano un secondo aggiornamento (aprile 1937) sullo stesso tema. Pochi mesi prima di morire, il critico fiorentino circoscrive e riordina la scelta di Levi e propone una lettura del panorama poetico spagnolo dove si distinguono (nel seguente ordine) le voci di Rubén

Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso.

Come riconoscono esplicitamente i più noti colleghi della terza generazione ermetica Carlo Bo e Oreste Macrì, l'approccio critico adottato da Marcori rappresenta la soglia oltre la quale la poesia ispanica contemporanea inizia a essere concepita, anche in Italia, come un vero oggetto di studio, sia dal punto di vista poetico che critico. Dopo questo articolo –che esprime un punto di vista può essere ricondotto all'assimilazione delle prospettive critico-antologiche di Federico de Onís e di Gerardo Diego-, cioè a partire dal 1938, effettivamente l'attenzione per l'attualità poetica iberica cessa di essere un evento estemporaneo e sporadico dal punto di vista critico (ed editoriale), così come era da diversi decenni, ed ha quindi inizio un processo di maturazione che trasformerà l'ispanofilia italiana in una attività di studio specializzata. In altre parole, in ciò che in pochi anni si andrà affermando come un moderno e sempre più organico "ispanismo" (non solo contemporaneista) italiano.

La gestione del passaggio tra ispanofilia e ispanismo è nelle mani, o meglio, è inscritta nei lavori e nelle traduzioni che i due "pionieri" Bo e Macrì pubblicano, nonostante le difficili circostanze storico-sociali, soprattutto durante gli anni '40 (e, specialmente nel caso di Macrì, nelle decadi successive). La comune militanza tra le fila degli ermetici, oltre ad aprire uno spazio di discussione e di rinnovamento interno alla critica italiana, in polemica con il predominante pensiero estetico crociano, fornisce i fondamenti teorici e pratici dell'europeismo comparatista dei due studiosi, che si incaricano, ciascuno con la propria "formula critica", di porre rimedio a qualcosa che lo stesso Bo, in un'intervista, ricorda come una lunga "mancanza" della cultura italiana rispetto alla cultura spagnola: "Fu una grande scoperta [...] La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione". E il territorio quasi intatto della poesia spagnola contemporanea, che Bo e Macrì iniziano a esplorare e a divulgare per il lettore italiano, si offre a entrambi come il luogo privilegiato per un'ampia e prolungata discussione intorno a quell'oggetto "poesia" al quale i due critici si avvicinano con atteggiamenti "diversamente" ermetici.

Per questo motivo una cospicua selezione di testi critici dei due studiosi su Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca (e, naturalmente, su altri poeti del

Novecento), lavori tutti pubblicati tra la fine degli anni '30 e i primi anni '60, costituisce il materiale bibliografico che questa tesi analizza (anche in chiave comparatista) nel secondo e nel terzo capitolo, rispettivamente dedicati all'intenso esercizio critico di Carlo Bo e Oreste Macri.

Si attribuisce a Carlo Bo il merito culturale e cronologico della "riscoperta della Spagna" da parte di intellettuali e lettori di poesia italiani. La sua traduzione del «Lamento» lorquiano –pubblicata nel 1938 nel numero di aprile della rivista *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*– rappresenta un singolarissimo evento letterario che ottiene come effetto il risveglio della coscienza (di parte) degli italiani riguardo alla Guerra Civile spagnola. E tutti gli autori che abbiamo consultato su questo tema (Laura Dolfi, Franco Meregalli, Gabriele Morelli, Giuseppe Mazzocchi, Mario Di Pinto, Giorgio Calcagno, *et al.*) sono d'accordo nell'indicare "las cinco de la tarde" (di un giorno di aprile del 1938) come ora ufficiale di inizio dell'ispanismo professionale italiano. Luogo dell'evento: il "Caffè Le Giubbe Rosse" di Firenze.

In realtà, se si analizza il tema andando oltre l'aneddoto, si potrà constatare come il cambio di pelle dall'ispanofilia all'ispanismo è un processo al quale il successo della poesia di García Lorca dà sicuramente inizio, che però tarderà ancora qualche anno per mettersi concretamente in marcia, complici gli anni drammatici della Seconda Guerra Mondiale.

I meriti di Bo, com'è lecito attendersi, vanno ben al di là del successo editoriale che ottiene la sua prima traduzione di García Lorca. Tra il 1939 e il 1941, infatti, il critico ligure riesce a disseminare su riviste e quotidiani saggi dedicati a García Lorca, Antonio Machado, Unamuno, Jiménez, Guillén, Alberti y Salinas. Profili monografici "inaugurali" nel campo del nascente ispanismo contemporaneista italiano che Carlo Bo riunirà (insieme ad altri saggi su Miró, Azorín, Baroja, Gómez de la Serna, Ortega y Gasset) nel libro *Carte Spagnole* del 1948. Nel 1940 lo studioso ligure pubblica la prima edizione di *Poesie* di Federico García Lorca (la 15ª edizione è del 2012); nel 1941 pubblica una monografia dedicata a Jiménez (*La poesia con Juan Ramón*) e, sempre nel campo della poesia, un'antologia di poeti contemporanei spagnoli (*Lirici spagnoli*), dove, mentre scompare dall'elenco il nome di Unamuno, l'antologista include

nell'indice, oltre a quelli più sopra citati, i nomi di Fernando Villalón, Rafael Villanova, Gerardo Diego, Luis Cernuda e Josefina de la Torre.

L'approccio esegetico di Bo si fonda su un criterio che egli stesso impone all'attenzione del mondo critico italiano e che, dalla sua esplicitazione nel 1938 (prima in una conferenza, poi sulla rivista *Frontespizio*, infine in *Otto studi*, nel 1939), la storiografia registra come uno dei lemmi fondamentali (il "manifesto") dell'ermetismo italiano: "Letteratura come vita". Come si deduce da uno dei primi lavori sui poeti spagnoli contemporanei, Carlo Bo costruisce la sua struttura interpretativa sulla costante ricerca di una "perfezione poetica" dove spiritualità (meglio se strettamente religiosa), ispirazione e rielaborazione si fondono in un equilibrato stato d'animo, dentro uno spazio intimo bene isolato dalla realtà quotidiana e storica, cioè, misticamente situato nell'orbita del "folgorante", dell'"ineffabile", dell'"estenuazione" e della "assenza-attesa", secondo le parole concetto chiave che caratterizzano con maggior proprietà di linguaggio (ermetico) l'opera esegetica dello studioso ligure.

Se, dopo il 1941, non si potrà più parlare di una vera espansione dell'ispanofilia di Bo verso l'ispanismo professionale (a partire dal 1944 Bo dedicherà la sua militanza di studioso soprattutto alla letteratura francese), non può passare inosservato neppure l'importante e cospicuo lavoro di divulgazione che il critico ligure compie anche nelle decenni successive, soprattutto in relazione all'infinita serie di riedizioni dell'antologia, ogni volta più completa, delle poesie di Garcia Lorca. Inoltre, sarà interessante notare come a distanza di anni dalle sue prime incursioni critiche, le stesse premesse etico-estetiche su cui si fonda il rigore della sua lettura provochino un *impasse* interpretativo che lo stesso Bo si incarica di evidenziare in occasione di nuove riflessioni, relative sia al poeta granadino sia a Juan Ramón Jiménez (e a Unamuno).

Macrì è interprete di una traiettoria che, nonostante abbia molti punti in comune con quella di Bo (uno tra tutti: il comandamento "letteratura come vita"), si rivela molto divergente da quella del suo collega e amico ligure, proprio a partire dai primi articoli che lo studioso salentino pubblica a cavallo tra gli anni '30 e '40. Il dibattito si sviluppa quasi in forma di dialogo critico e inizia con la pubblicazione dell'"altro manifesto" dell'ermetismo, cioè l'articolo di Macrì "Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia" (1939, poi riunito con altri lavori in *Esemplari del sentimento poetico*

contemporaneo, 1941). Nel saggio, lo studioso salentino espone la sua teoria critico-estetica di scuola vichiana e allo stesso tempo promuove una prospettiva esegetica attenta alla influenza dei fattori umani e delle contingenze storico-culturali nell'atto della creazione artistica. In questo lavoro, come anche nei suoi primi interventi nel campo dell'ispanismo, Macrì si rivolge esplicitamente a Bo, mettendo in rilievo quanto il suo approccio così centrato sulla "purezza" dell'esercizio della poesia limiti, in fin dei conti, la possibilità di svelare i nuovi misteri che la moderna lirica europea, sulla scia di alcuni poeti romantici e simbolisti, sta producendo da varie decadi. Soprattutto se si tratta di poesia scritta in Spagna.

Dalla lettura dei primi articoli che Macrì scrive sui poeti Alberti, García Lorca, Jiménez, Ridruejo e Villanova (1940-1941) emerge molto chiaramente, in effetti, la necessità che ha lo studioso salentino di liberare il concetto di poesia "pura" -nel significato esclusivo di "vera poesia", così come lo concepisce Carlo Bo all'inizio della sua traiettoria ispanistica- articolandolo nella forma più riconoscibile di "categoria" (o, almeno, di "corrente") nella quale si iscrive soltanto una determinata maniera di essere poeta e di esercitare la poesia. Necessità a cui si aggiunge l'esigenza di affermare che anche nelle altre "maneras poéticas" esiste una verità intrinseca che merita di essere cercata e, possibilmente, di essere portata alla luce.

Questo primo chiarimento (concettuale e allo stesso tempo terminologico) rappresenta l'ingresso in ciò che i più attenti studiosi dell'opera del critico salentino, già da molto tempo, chiamano "macritica" e, in particolare, ci introduce direttamente nel settore di studi che, per contiguità lessicale con il neologismo appena ricordato, in questa tesi definiamo come "macrispanismo".

L'allusione del prefisso "macr-" a qualcosa di dimensioni enormi si applica perfettamente all'estensione del lavoro critico di Macrì, anche limitando il campo della ricerca esclusivamente agli studi dedicati a temi letterari spagnoli. Un primo repertorio bibliografico di testi ispanisti macriani, pubblicato nel 1963 sul numero 29 della rivista *Quaderni Ibero Americani*, per esempio, informa che sono già 184 i titoli degli scritti prodotti dal critico di Maglie a partire dall'anno 1939. Per quanto riguarda la poesia spagnola contemporanea, fino al 1947 si tratta dei pochi articoli già segnalati e di qualche decina di traduzioni "sparse" di poesie di García Lorca, Villanova, A.

Machado, Jiménez, Salinas, Guillén, Diego, Unamuno, Ridruejo, Aleixandre, Altolaguirre e Cernuda. Nel 1947 Macrì pubblica la sua prima opera monografica, un'antologia (oggi "dimenticata") di poesie di Antonio Machado, dotata già di apparati paratestuali e di versioni metriche "d'autore", libro che è una primitiva bozza della celebre "Edición del Cincuentenario" machadiano del 1989. È lo stesso Macrì a sottolineare in varie occasioni, per esempio nell'articolo "Storia del mio Machado" (1993), che la progressiva focalizzazione della "centralità simbolica e reale" del libro *Soledades*, una centralità che Macrì considera come il vero punto di origine della poesia europea del Novecento, rappresenta il definitivo momento di superamento della ispanofilia, e che è a partire da quello stesso punto di origine che si può parlare di "nascita" dell'ispanismo contemporaneista italiano. Nel 1949 esce la prima edizione della sua antologia lorchiana *Canti gitani*, di uguale successo editoriale ma criticamente e poeticamente "alternativa" a quella di Bo, alla quale seguiranno altre cinque edizioni in pochi anni. La sesta edizione (del 1958) è quella che riunisce la serie di studi critici che Macrì antepone, uno dopo l'altro, alle edizioni progressivamente "ampliate e annotate" dell'antologia. Questa articolata indagine macriana sulla poesia di García Lorca, condotta con l'obiettivo di proporre una sistematizzazione del tema dell'"andalusismo" del poeta granadino, costituisce il primo contributo di livello internazionale del critico salentino e fornisce al lettore l'esempio esplicito della metodologia che Macrì applica quando esplora (e lo continuerà a fare per molto tempo) la poesia spagnola contemporanea (e, naturalmente, non solo quella).

Con il suffisso "-ispanismo", infatti, si dovrà intendere una formula di approccio programmatico, e progressivamente stratificato, all'oggetto di studio (nel caso di Macrì la "verità", e non la "purezza", della poesia), nella cui prassi elaborativa convergono, sommandosi nel tempo, critica tematica, stilistica, filologico-testuale, sociologica, strutturale, semiologica, semantica, una miscela dove non mancano, negli scritti macriani, occasioni per individuare riferimenti anche alla critica archetipica e psicoanalitica. Tutto inserito in una prospettiva comparatista che, anche se privilegia i poeti iberici contemporanei, neppure per un istante dimentica di relazionarsi con la secolare tradizione lirica europea, compresa, naturalmente, quella spagnola. Una cultura enciclopedica e uno straordinario talento di esploratore dell'arcano poetico completano i requisiti "professionali" del Macrì ispanista; o meglio: del Macrì creatore di una metodologia critica multidisciplinare, teorico e promotore della lettura generazionale (e

della sua applicabilità nei contesti letterari spagnoli e italiani) e, soprattutto, principale artefice della dissoluzione della staticità e dell'autoreferenzialità congenite che caratterizzano l'ispanofilia italiana fino agli anni '40. Non è, insomma, difficile riconoscere allo studioso salentino il ruolo di costruttore di un sistema critico di approccio alla poesia spagnola contemporanea (sempre *in progress* e interattivo con l'ispanismo internazionale) che inizierà a dare i suoi migliori frutti (e anche discepoli) nel secondo dopoguerra, vale a dire, a partire dai primi anni '50. Per esempio, già con la pubblicazione della magistrale antologia *Poesia spagnola del Novecento*, nel 1952.

Abbiamo riservato uno spazio di lettura dedicato esclusivamente alle sei antologie di poesia spagnola contemporanea che si pubblicano in Italia tra il 1934 e il 1963. Nell'ultimo capitolo della tesi le analizziamo dal punto di vista formale e contenutistico, nel tentativo di realizzare una riflessione complessiva (ma tutt'altro che definitiva) su "pregi e difetti" di ognuna di esse. Il duplice percorso di lettura permette di mettere in evidenza, da un lato, la graduale identificazione di un gruppo di poeti spagnoli che la critica italiana riconosce, e che propone al lettore, come "canonici", e, dall'altro, la trasformazione del concetto di antologia (in quanto proprio del genere editoriale "antologia"), da pura raccolta di poesia, senza commento né traduzione, a "strumento espressivo" perfettamente organizzato e autosufficiente, così come si presentano le antologie italiane a partire da quella di Oreste Macri.

Il processo di canonizzazione dei poeti spagnoli contemporanei inizia con la trasmissione "quasi" letterale, realizzata da Giacomo Prampolini con il suo florilegio *Cosecha* (1934), del gruppo di poeti che Gerardo Diego aveva proposto due anni prima con la sua *Poesía española. Antología 1915-1931*. Quindici dei diciassette poeti antologizzati dal santanderino coincidono con quelli che propone Prampolini, senza introduzione né traduzione, nella sua antologia. Se ne stampano duecento esemplari numerati, destinati a imprecisati amici dell'editore "Juan Scheiwiller, de Milán". A partire dal 1935 si perde qualsiasi traccia bibliografica di *Cosecha*, fino al 1993, quando Gabriele Morelli segnala agli studiosi la riscoperta di questa originale pubblicazione antologica.

Carlo Bo, con l'antologia *Lirici spagnoli* del 1941, apporta restrizioni all'indice di *Cosecha*, propone una diversa distribuzione dello spazio dedicato a ciascun poeta e, per

la prima volta, fornisce al lettore una introduzione ermetico-militante sugli undici poeti scelti, insieme al non disprezzabile elemento divulgativo della traduzione in italiano delle centouno poesie selezionate. L'edizione di Bo (850 esemplari, tra numerati e non numerati) si impone all'attenzione del lettore come ulteriore conferma delle preferenze critiche che caratterizzano l'antologista ligure, così poco interessato a concentrare il suo sguardo sugli aspetti extra-letterari e umani della poesia, relegati nella categoria "tempo minore", quanto più sensibile alle armonie perfette del tempo maggiore, vale a dire, della sua concezione della poesia pura.

Non è distante nel tempo (1943), né propone una scelta molto diversa dalla visione canonica di Carlo Bo, la terza antologia che si pubblica in Italia, *Poeti spagnoli contemporanei*, edizione di Giovanni Maria Bertini, il fondatore, nel 1942, della tradizione dell'ispanismo accademico italiano. Bertini, forse alla ricerca di un approccio che attenui l'effetto gerarchico prodotto dalla lettura ermetica di Bo, concepisce un panorama dove si distinguono quasi gli stessi nomi già riuniti in *Lirici spagnoli*, e che tre fluttuazioni successive hanno iniziato a sintetizzare nei sette nomi più frequenti di Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca e Rafael Alberti (Bertini propone al lettore anche Dámaso Alonso, Fernando Villalón e Manuel Altolaguirre). Tuttavia, un'introduzione che ben poco si addentra nella tematica della poesia "giovane" spagnola, e la mancanza di traduzioni, configurano *Poeti spagnoli contemporanei* come un'antologia destinata a un pubblico ancora una volta selezionato di lettori, una "inmensa minoría" probabilmente identificabile con gli studenti dei corsi universitari dell'appena nominato Cattedratico (e Sacerdote) ispano-torinese.

Nove anni dopo l'antologia di Bertini, Macrì pubblica *Poesia spagnola del Novecento*, libro che, a partire dal 1952, si propone come testo di riferimento per ogni ricercatore, appassionato, o semplice e "desocupado" lettore della poesia spagnola della prima metà del ventesimo secolo. Ancora insuperata, per l'ampiezza del panorama poetico considerato (abbraccia le generazioni del '98, del '25 e del '40) e per l'esauritivo apparato paratestuale (il celebre "Diorama" introduttivo, i dettagliatissimi profili bibliografici, l'esplicitazione dei criteri poetici e meta-antologici, la puntualissima indicazione delle fonti), l'antologia del critico salentino si conferma nel tempo come un "modello" nel suo genere, non solo dal punto di vista del valore poetico-espressivo

intrinseco del libro, ma anche come insostituibile strumento di approccio alle cinque decenni più intense della poesia spagnola. La “versione metrica” delle poesie originali è l’altro aspetto, per niente marginale, che arricchisce l’opera poetico-divulgativa di Macrì, e che, anzi, contribuisce in maniera sostanziale al duraturo successo editoriale di *Poesia spagnola del Novecento* (tra nuove edizioni ampliate e ristampate, l’antologia si pubblica fino al 1996), primo apice del macrispanismo ed esempio riconosciuto della qualità scientifica e critica dell’ancora giovane ispanismo italiano.

Il *Romancero della Resistenza spagnola* (1960) di Dario Puccini e l’antologia *Poeti surrealisti spagnoli* (1963) di Vittorio Bodini, due antologie tematiche che condensano nel titolo i frutti di una lettura e di una ricerca in settori molto specifici della poesia spagnola, sono le due ultime tappe del percorso storiografico che questa tesi propone. Si tratta di due opere (entrambe oggetto di nuove edizioni e traduzioni in altre lingue) che mostrano come l’ispanismo contemporaneista italiano è già, agli inizi degli anni ‘60, un organismo in via di definitiva espansione (tanto istituzionale come scientifica), e un fertile campo di studi dove altre figure di ispanisti (illustri) si uniscono per collaborare, con sempre maggiore autorità e maturità critica, all’opera di ricezione e divulgazione militante iniziata da Bo e Macrì poco più di venti anni prima.

FONTI CONSULTATE, METODOLOGIA E OBIETTIVI

Passaggio obbligato per chi si avvicina a una ricerca incentrata sull'ispanismo italiano, con particolare riguardo per l'epoca delle origini e dei suoi primi contatti con la poesia spagnola contemporanea, è l'esplorazione di un esteso arcipelago di articoli, rassegne giornalistiche e, soprattutto, di repertori bibliografici che si trovano (quando ancora ne esiste un esemplare) disseminati nelle biblioteche universitarie, pubbliche e private di tutto il territorio italiano. Non si tratta di un materiale infinito, però implica una ricerca geo-bibliografica di una certa vastità, e che, per ovvie ragioni, non è possibile elaborare nè da lontano, nè in tempi troppo rapidi.

Il periodo di ricerca svolto in Italia e la assidua frequentazione di varie biblioteche della capitale italiana (si veda il paragrafo "Agradecimientos"), mi hanno consentito la consultazione diretta di tutti i documenti che recensisco e commento nella mia Tesi e, naturalmente, mi hanno permesso di completare con una quantità notevole di informazioni i pochi dati raccolti attraverso gli archivi digitali a disposizione su Internet.

Circoscrivere il tema di studio intorno a "l'ispanismo italiano e la poesia spagnola delle prime tre decadi del Novecento" non ha significato semplificare l'obiettivo storiografico di questa ricerca, poiché per mettere a fuoco aspetti e dimensioni del fenomeno (in termini tanto quantitativi che critici) è stato necessario estrarre da un *corpus* molto ingente di dati bibliografici (eterogenei, sparsi, letterariamente indifferenziati, a volte "instabili" in quanto a precisione) un insieme molto più ridotto, un nucleo selezionato in funzione delle tre variabili presenti nel titolo: ispanismo italiano, poesia spagnola, prime tre decadi del XX° secolo. Con qualche eccezione relativamente a quest'ultimo parametro cronologico, visto che sono state incluse recensioni e pubblicazioni relative a poeti non solo di quell'epoca del Novecento, ma anche di tutti quelli che trovano qualche spazio editoriale in Italia fino al 1975.

Risultato concreto e sempre *in progress* di questa fase di studi è un eterogeneo e non troppo agile “Contributo a un repertorio bibliografico delle pubblicazioni italiane sulla poesia spagnola del Novecento (1906-1975)”, un documento che per la prima volta riunisce in una unica lista poco più di millecento dati bibliografici relativi a testi critici (e ad altre pubblicazioni come monografie, antologie, recensioni, ecc.) di studiosi italiani su poeti spagnoli moderni, che il lettore interessato può trovare, nella versione più aggiornata, nell’Appendice.

Dal punto di vista metodologico desidero sottolineare che si tratta di una operazione di sintesi che si è resa necessaria data l’ampiezza del tema generale “albori e sviluppo dell’ispanismo italiano” (dove con il termine di ispanismo si comprende anche la ricezione e lo studio degli altri rami della letteratura spagnola), tema con il quale il più ristretto ambito poetico che qui si prende in considerazione come oggetto di ricerca condivide, ovviamente, tutta l’implicazione storica, politica, socio-culturale, oltre che quella strettamente letteraria.

In un panorama gradualmente più dinamico come quello che si scopre ripercorrendo la traiettoria che va dall’ispanofilia all’ispanismo istituzionale, ciò che segue è, in sintesi, un tentativo di definire i contorni (esaminando i passaggi, le tappe decisive) dello sviluppo di questo settore specifico della critica italiana che seleziona e diffonde il messaggio innovativo della giovane poesia spagnola, attività che inizia a registrare una certa consistenza, salvo poche ma significative eccezioni, a partire dalla fine degli anni ‘30.

I 1111 dati (fino ad ora) e le sette decadi oggetto della raccolta sono stati ordinati in forma soltanto alfabetica e cronologica nel “Repertorio” (a partire dal cognome-nome dell’autore e dalla data del testo pubblicato in Italia) e sono stati contemporaneamente elaborati con un programma di catalogazione di schede digitalizzate (File Maker Pro Advanced) che ha sintetizzato quasi centoventi pagine di contributi bibliografici in un documento digitale di proporzioni ridotte e allo stesso tempo molto maneggevole. Sebbene questo documento non si possa includere nella tesi, il *data-base* si può consultare su qualsiasi computer e, desidero segnalarlo, è parte essenziale di questo lavoro.

Per facilitare la ricerca tra le centinaia di elementi che costituiscono il “Repertorio”, il *data-base* è organizzato in funzione di undici variabili bibliografiche principali: la gerarchia privilegia l’“Autore” dell’intervento (studioso italiano/straniero), riferimento che precede quello dell’ “Altro autore” (poeta/i spagnolo/i), a cui seguono “Titolo” (dell’opera, dell’articolo), “Tipo di intervento” (se si tratta di traduzione, introduzione, scelta e presentazione, ecc.), “Livello bibliografico” (se si tratta di articolo, recensione, compilazione antologica, monografia, ecc.), “Luogo di pubblicazione”, “Casa Editrice”, “Anno”, “Numero/i di pagina/e”, “Titolo della rivista”, “Dati della rivista” (annualità e numero). A queste undici caselle bibliografiche si aggiungono due sezioni dove ho riunito “Contenuti” e “Note” di diverso tipo, elementi in ogni caso connessi all’articolo o al libro. Il *data-base* permette quindi una consultazione completa e istantanea della bibliografia contenuta nell’archivio e consente allo studioso interessato di impostare la ricerca secondo la/le variabile/i che più lo interessa/no.

CONCLUSIONI

Non è del tutto casuale che il nostro percorso di studio si concluda nel 1963, con la lettura di un'opera significativa come l'antologia di Bodini, poiché è proprio a venticinque anni esatti dalla traduzione di Carlo Bo del «Lamento» lorquiano che il processo di maturazione dell'ispanismo italiano trova un nuovo momento di auto-storicizzazione, testimoniato dalla pubblicazione, in quello stesso 1963, del libro di Franco Meregalli *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Dal 1859*⁹⁹⁰. Si tratta, infatti, della prima lettura in chiave storiografica dell'ispanofilia e dell'ispanismo che si effettua in Italia dal 1929, cioè dai tempi di Arturo Farinelli e del suo *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*⁹⁹¹.

Ma, prima ancora di leggere le considerazioni di Meregalli, vale sicuramente la pena dare uno sguardo a ciò che il 1963 apporta alla bibliografia dell'ispanismo contemporaneista italiano, non tanto per stabilire una data che, in qualche modo, possa proporsi come “anno chiave” per la storia di questo campo di studi e per la ricezione della poesia spagnola contemporanea in Italia; bensì per portare alla luce il valore intrinseco della pura e semplice annualità critica, letteraria e editoriale del 1963. Si

⁹⁹⁰ Franco Meregalli, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Dal 1859 (IV parte)*, Venezia, Libreria Universitaria, 1963.

⁹⁹¹ Arturo Farinelli, *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Torino, Bocca, 1929. Si ripubblica, identico, nel 1941 (Firenze, Le Monnier), in un'edizione che raccoglie sotto lo stesso titolo anche il “Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola”, di Giovanni Maria Bertini, oltre ai saggi di G. Soranzo, R. Nicolini, G. Papini, A. Venturi, A. Consiglio, R. Quazza, C. Boselli (*et al.*).

tratta, infatti, di un anno la cui esuberanza (“esuberante” è l’attributo che usa Meregalli quando parla dell’ispanismo italiano degli anni ‘60) riassume, in maniera esemplare, quella degli altri anni della stessa decade e delle successive.

Il *data base* più volte menzionato mette istantaneamente a disposizione degli utenti, per tutto il 1963, 47 risultati (non definitivi). Oltre alla piccola antologia *Versioni poetiche da contemporanei* (Milano, Scheiwiller, 1963), libro datato 1 gennaio e che riunisce le traduzioni di Sergio Solmi di dieci poeti europei tra i quali figurano tre spagnoli (Antonio Machado, José Moreno Villa, Rafael Alberti)⁹⁹², l’annualità critico-letteraria più propriamente ispanista si apre a Firenze il 18 gennaio, con la pubblicazione di due articoli su quotidiano che celebrano i settanta anni di Jorge Guillén: uno è di Oreste Macrì (“I settant’anni di Guillén. Un augurio a don Jorge”, *La Nazione*, Firenze, p. 3) e uno di Roberto Paoli (“I settant’anni del poeta Jorge Guillén”, *Il Giornale del Mattino*, Firenze). Una settimana dopo, lo stesso Paoli, con l’articolo “Il calvario di Hernández” (*Paese Sera – Libri*, 25 gennaio 1963), recensisce la prima antologia italiana di Miguel Hernández, *Poesie* (Milano, Lerici), nell’edizione di Dario Puccini, pubblicata alla fine del 1962. A questo libro fa riferimento anche Federico Olivero nella rivista *Il Ponte* (vol. 19, fasc. 5, Firenze, pp. 725-726).

Il 9 febbraio torna la firma di Oreste Macrì sulla terza pagina de *La Nazione*⁹⁹³, in un articolo dove il critico presenta un altro primo libro di un poeta spagnolo contemporaneo pubblicato di recente, la antologia *Poesie* (Milano, Lerici, 1962) di Luis Cernuda. L’edizione recensita da Macrì è a cura di Francesco Tentori Montalto (introduzione e traduzione). È della fine dello stesso mese un rilevante articolo di Giuseppe De Gennaro dedicato a “L’itinerario poetico di Dámaso Alonso” (*Lecture. Libro e Spettacolo. Mensile di Studi e Rassegne*, fasc. 1, febbraio 1963, pp. 1-16).

Nel marzo del 1963, Francesco Tentori pubblica il juanramoniano *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)* (Firenze, Vallecchi), terza esperienza del poeta-traduttore romano con il poeta di Moguer, dato che di Jiménez Tentori ha già pubblicato (nel 1946 e nel 1960) due edizioni di *Poesie* (Modena-Parma, Guanda). La

⁹⁹² Gli altri poeti tradotti da Solmi sono Valéry, Cocteau, Muir, Auden, Spender, Pound e Mac Leish.

⁹⁹³ Oreste Macrì, “La poesia di Cernuda”, *La Nazione*, Firenze, 9 febbraio 1963, p. 3.

rassegna di Macrì uscirà puntualmente il 4 aprile, sempre sul giornale fiorentino *La Nazione* (“Poesia di Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale*”, p. 3). Escono in marzo anche due articoli “dialoganti” sullo stesso tema della poesia di García Lorca: il primo è l’articolo di Vittorio Bodini, “L’America di García Lorca. Da Granada a Nueva York” (*Il Mondo*, Roma, 5 marzo 1963), il secondo è un saggio di Francesco Franconieri, “Lorca, New York e il surrealismo” (*Vita e Pensiero*, XLVI, 10, 1963, pp. 192-199). Già in procinto di pubblicare la sua antologia *Poeti surrealisti spagnoli* (la prima edizione Einaudi è del novembre del 1963), e tre mesi dopo il suo primo articolo su New York e la poetica lorchiiana, Bodini introduce ancora più chiaramente il tema che occupa (e non solo in quell’anno) gran parte della sua attenzione di poeta e critico ispanista: “La rivoluzione surrealista” (*Il Mondo*, Roma, 11 giugno 1963).

In occasione della recente edizione in Italia della già celebre e discussa antologia di José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona, Seix Barral, 1960)⁹⁹⁴, Oreste Macrì pubblica, nel primo numero del 1963 della rivista trimestrale *L’Approdo Letterario* (IX, 21, gennaio-marzo 1963, pp. 71-87⁹⁹⁵), il lungo articolo “Simbolismo e realismo. Intorno all’antologia di Castellet”, con il quale si dedica a confutare punto per punto (anzi, poeta dopo poeta) “la tesi grossolana e semplicistica” (realismo vs. simbolismo) che sta alla base della teoria storico-poetica che il critico barcellonese espone nell’introduzione della sua antologia. Sullo stesso tema intervengono altri critici italiani come Gianni Toti, con l’articolo “Castellet e il describir la realidad” (*Il contemporaneo*, n° 58, marzo 1963, pp. 38-45), e Carmelo Samonà, un poco più indulgente di Macrì con Castellet, nel suo saggio “Per un consuntivo della giovane poesia spagnola” (*Cultura e scuola*, 8, agosto 1963, pp. 55-62)⁹⁹⁶. Lo stesso

⁹⁹⁴ Si pubblica in Italia con il titolo *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, edizione di Dario Puccini (Milano, Feltrinelli, 1962). Occorre segnalare che nell’edizione italiana non appare l’introduzione originale di Castellet, bensì un’introduzione di Puccini che “sostituisce” quella dell’antologista barcellonese. Macrì, tuttavia, costruisce il suo articolo basandosi sulle premesse teoriche “pseudostoriciste” e frutto del “formulismo ossessivo e tautologico” di Castellet. Già due anni e mezzo prima, nella stessa rivista *L’Approdo Letterario* (VI, 11, luglio-settembre 1960, pp. 123-126) il critico salentino aveva recensito l’edizione spagnola dell’antologia.

⁹⁹⁵ Dopo, con lo stesso titolo, in Oreste Macrì, *Studi Ispanici*, a cura di Laura Dolfi, vol. II “I critici”, Napoli, Liguori, 1996, pp. 337-361.

⁹⁹⁶ Senza cercare qui una sintesi delle posizioni adottate dai vari fronti critici al riguardo, vale la pena ricordare che dare un giudizio compiuto e autorizzato sul tema della maggiore o minore “validità storica” di questa fase poetica, risultava difficile anche a causa del clima di tensione che caratterizza il periodo. Ciò che si deduce leggendo le considerazioni di Castellet, di Macrì,

numero di *L'Approdo Letterario* dove esce l'articolo di Macrì appena citato ospita anche uno studio di María Zambrano (che risiede a Roma dal 1953), dedicato a “La religione poetica di Unamuno” (pp. 53-70). Lo stesso articolo verrà pubblicato poco dopo in un libro che raccoglie vari saggi della filosofa di Malaga, *Spagna: pensiero, poesia e una città*, Firenze, Vallecchi, 1964.

Chi maggiormente si occupa di divulgazione istituzionale in quest'anno è Giuseppe Bellini, al cui lavoro si devono due importanti manuali didattici: *Poesia spagnola del Novecento* (Milano, La Goliardica, 1963) e *Storia della civiltà spagnola e americana* (Milano, La Goliardica, 1963); oltre al profilo antologico *Nove poeti spagnoli del Novecento* (Milano, La Goliardica, 1963), un libro che, come quelli prima menzionati, presenta le caratteristiche del manuale didattico per uso universitario (riproduzione dello stile dattiloscritto tipico del “fascicolo”, assenza totale di interventi grafico-editoriali, minimi supporti paratestuali, poesie proposte senza traduzione), e dove l'antologista torna a circoscrivere il “Novecento” poetico spagnolo ai nomi degli “imprescindibili” (afferma Bellini nella sua breve introduzione) Unamuno, Antonio Machado, Jiménez, Salinas, Guillén, García Lorca, Aleixandre, Alberti e Hernández. Quasi come complemento di quest'ultima canonizzazione e dell'altra antologia “di settore” (anche quella di Bodini seleziona soltanto nove poeti) che si pubblicano in Italia nel 1963, un terzo florilegio, *Hablando en castellano. Poesia e critica d'oggi*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi e Giuseppe Paioni (Urbino, Argalia, 1963) –che abbiamo ricordato nel quarto capitolo di questo lavoro-, propone un panorama contemporaneo che fornisce, a partire da una poesia inedita di Miguel Hernández e di alcune opere molto recenti di Guillén, Alonso, Aleixandre e Alberti, un campione rappresentativo degli “ultimi e penultimi esperimenti” della poesia spagnola, consistente nelle opere di Gabriel Celaya, Rafael Santos Torroella, Blas De Otero, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, José Hierro, Carlos Bousoño, Ángel González, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil De Biedma, José Ángel Valente, Jesús López Pacheco, Francisco Brines, Claudio Rodríguez e Carlos Sahagún.

dello stesso Puccini nella sua nuova introduzione, di Samonà e di Toti, -senza dimenticare gli interventi di figure come Aleixandre, Alonso, Salinas (e poi anche di Otero, Celaya, Bousoño, Barral, Goytisolo, Gil de Biedma...)-, è in sostanza che in quel momento un bilancio obiettivo, tracciato dall'interno di un contesto poetico-sociale tanto contraddittorio e complesso come è l'epoca della dittatura franchista, si può considerare un'operazione, per così dire, estremamente difficile.

Arrigo Repetto rimedia alla mancanza del nome di León Felipe nella lista che abbiamo appena finito di leggere pubblicando, con la casa editrice Lerici di Milano, il libro *Poesie* (con introduzione e traduzione), mentre con il titolo di *Elegía de ausencias*⁹⁹⁷ si pubblica la seconda opera poetica di Pablo Luis Ávila Molina (esiliato in Italia a partire dal 1961 e futuro docente di Letteratura Spagnola all'Università di Torino).

Il 28 marzo del 1963 giungono in Italia Rafael Alberti e sua moglie María Teresa León. Si stabiliscono a Roma, città dove trascorreranno gli ulteriori quattordici anni del loro lungo esilio. Li accoglie la straordinaria vitalità intellettuale che caratterizza i primi anni '60 italiani.

Nel mese di maggio si registra la pubblicazione di una recensione di Dario Puccini ("Federico García Lorca: *Poesie*", *Paese sera – Libri*, 3 maggio 1963) dedicata all'edizione di Carlo Bo della poesia ("completa") di García Lorca, la prima in due volumi, pubblicata nel 1962 (Parma, Guanda). Oreste Macrì riappare sulla terza pagina de *La Nazione* il 12 di maggio, con un articolo dedicato alla scuola dell'"Ispanismo francese" (poi: "Marcel Bataillon e l'ispanismo francese", in *Studi Ispanici. II. I critici*, pp. 171-173). Il titolo del libro di José Bergamín *Frontiere infernali della poesia*, edizione di Leonardo Cammarano, introduzione di María Zambrano (Firenze, Vallecchi, 1963), è un esempio non isolato del fatto che l'attenzione italiana (compresa quella editoriale) relativa alla prosa critico-letteraria spagnola si è adeguata (quasi) al ritmo delle pubblicazioni iberiche. Dario Puccini pubblica una recensione di questo libro sul quotidiano *Paese Sera – Libri* del 31 maggio. Eugenio Montale lo commenta in un articolo intitolato "I forti e i deboli" (*Il Corriere della Sera*, 28 luglio 1963). Nella già citata antologia *Hablando en castellano*, i contributi critici sono a cura di Vicente Aleixandre, "Poeti spagnoli dopo la guerra civile" (*ob. cit.*, pp. 9-13), di Carlos Bousoño, "Poesia contemporanea e poesia post-contemporanea" (*ob. cit.*, pp. 58-109), e di José María Castellet, "La giovane poesia realista spagnola" (*ob. cit.*, pp. 154-161). Chiude l'antologia un breve articolo di Carlo Bo, "La misura della nuova poesia spagnola" (*ob. cit.*, pp. 216-220).

⁹⁹⁷ Pablo Luis Ávila Molina, *Elegía de ausencias*, Torino, Tip. V. Bona, 1963. Con disegni di Colombotto Russo e un testo in italiano di Tullio Masserano.

Franco Meregalli torna a occuparsi di Jorge Guillén (com'è noto molto assiduo in Italia sin dal 1954), sempre in veste di teorico della letteratura, commentando la sua opera critica principale, *Lenguaje y poesía* (Madrid, Revista de Occidente, 1962), nella rivista della facoltà di “Lingue e Letterature Straniere” della Università di Venezia (*Annali di Ca' Foscari*, II, 1963, pp. 180-184). Nel mese di giugno, Oreste Macrì scrive sul poeta di Valladolid in altre due occasioni, “Letteratura spagnola: Jiménez, Guillén, Cernuda, Manrique” (*L'Approdo Letterario*, IX, 22, aprile-giugno 1963, pp. 126-134), e “Quattro poesie di Jorge Guillén” (*Quartiere*, VI, 15-16, 30 giugno 1963, pp. 47-48), una nota introduttiva e quattro esercizi di traduzione (in questo caso Macrì utilizza il vocabolo “traslitterazioni”) che propongono la lettura in italiano di una «Una coppia», «Nevicata notturna», «Ritorno a Firenze», «L'età» (tutte poesie già presenti nell'antologia macriana del 1952 e del 1961). Si tratta di frammenti dell'intensa relazione professionale e di amicizia che unisce il critico italiano e il poeta spagnolo, e che alcuni anni più tardi produrrà il “monumentale” Jorge Guillén, *Opera poetica (Aire Nuestro)*, studio, scelta, testo e versione di Oreste Macrì (Firenze, Sansoni, 1972). Sempre in chiave di “opere magistrali”, nel 1959 Macrì aveva già pubblicato la prima edizione di *Poesie di Antonio Machado*, alla quale segue una seconda (di dimensione doppia) nel 1961. Queste tappe critico-editoriali dello studioso salentino nella poetica machadiana spiegano una trilogia di articoli pubblicati sul settimanale *L'Espresso* di Roma che, con il titolo di “Machado e Macrì”, riuniscono nel numero del 18 agosto del 1963 uno scambio di lettere tra il critico, scrittore e filosofo Vittorio Saltini, autore dell'iniziale “L'ermetico traduttore di Machado”, e Macrì, al quale, naturalmente, l'articolo è diretto. Alla risposta di Macrì segue un'ultima replica di Saltini.

Non manca l'interesse dell'ispanismo italiano per le altre culture della penisola: un anno dopo l'antologia collettiva (31 poeti e 164 poesie) *Poeti catalani*, edizione di J. Rodolfo e Livio B. Wilcock (Milano, Bompiani, 1962), Vincenzo Josia pubblica *Echi di Finisterre: antologia di poeti gallegos* (Modica, Gugnale, 1963), dove propone poesie di Luis Pimentel, Manuel González Garcés, Álvaro Cunqueiro e Pura Vázquez. Nel frattempo, il cattedratico di “Filologia Romanza” dell'Università di Napoli, Giuseppe E. Sansone, si incarica di dare inizio alla tradizione accademica catalanista italiana con il libro *Studi di filologia catalana* (Bari, Adriatica, 1963) dove, nella terza parte del libro (“Due prove di traduzione da poeti d'oggi”), propone due esempi scelti di poesia catalana contemporanea, Carles Riba e Josep Vicenç Foix, poeti sui quali tornerà in

varie occasioni.

Nel 1963 si pubblica anche la traduzione italiana del libro di José Agustín Goytisolo *Salmos al viento* (Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1958), con il titolo di *Prediche al vento* (Parma, Guanda, 1963), prologo di José María Castellet e traduzione di Adele Faccio. Nel mese di dicembre, Ubaldo Bardi recensisce il libro di Goytisolo (“*Prediche al vento: poesie di José Agustín Goytisolo*”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, IX, 14 dicembre 1963), un poeta del quale, durante l’anno, l’ispanista fiorentino ha già pubblicato la traduzione di quattro poesie (“José Augustín Goytisolo: «Testimonio», «En la isla», «Madre», «La guerra»”, *Differenze*, 2, 1963), che compaiono anche nell’antologia di Cerboni Baiardi *Hablando en castellano*, e un’intervista, “Intervista con José Augustín Goytisolo” (*La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, IX, 21 settembre 1963). Degli altri poeti spagnoli del dopoguerra si occupa, verso la fine dello stesso anno, Oreste Macri: in ottobre l’articolo “Il poeta e il popolo” è dedicato a Gabriel Celaya (*La Nazione*, 4 ottobre, 1963, p. 3⁹⁹⁸), e sempre lo stesso quotidiano ospita l’articolo “José Hierro” sulla terza pagina del 19 dicembre. Maria Colangeli Romano si occupa di “José María Cruset poeta” nella rivista di Lecce (salentina come Macri e Bodini) *La Zagaglia, Rassegna di scienze, lettere ed arti* (V, 17, 1963, pp. 83-97). Qualche giorno prima, l’8 dicembre, Carlo Bo aveva pubblicato su *Il Corriere della Sera* la sua critica benevola dell’antologia del surrealismo poetico spagnolo di Vittorio Bodini (che era stata pubblicata il 6 novembre del 1963), con la quale abbiamo concluso il quarto capitolo.

Un ultimo sguardo filologico a un classico come Jiménez lo lancia Jole Scudieri Ruggieri con il suo corposo studio “Nota alla poesia di Juan Ramón Jiménez: i *Sonetos espirituales* ed *Estío*”, pubblicato in *Filologia Romanza*, IX, fasc. 3, pp. 214-412.

Dario Puccini pubblica il suo saggio “Rafael Alberti” nella rivista spagnola *Papeles de Son Armandans* (XXX, 88, 1963), e si dedica a selezionare e tradurre 29 poesie di 12 poeti (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Blas de Otero, Carlos Barral, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Vicente Aleixandre), che entrano così nella prima

⁹⁹⁸ Poi pubblicato in *L’Approdo Letterario*, 23-24, luglio-dicembre 1963, pp. 255-261; ora in *Studi Ispanici. I. Poeti e narratori, ob. cit.*, pp. 401-404.

antologia collettiva sonora che viene registrata in Italia, *Poesia d'amore spagnola contemporanea* (traduzione di Dario Puccini, chitarra di Mario Gangi, voce recitante di Arnoldo Foà, Fonit Cetra, Disco LP, CLC 0825, 11 novembre 1963). Si tratta di una formula editoriale, molto in voga in Italia soprattutto tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60, grazie alla quale diventa di massa la diffusione di alcune poesie di García Lorca, soprattutto, e, in minor misura, di Alberti, Hernández (*et al.*)⁹⁹⁹, contribuendo in forma sostanziale al consolidamento nell'immaginario collettivo italiano di un'idea, per così dire, "molto caratterizzata", della poesia spagnola contemporanea. La ricerca negli archivi della Discoteca di Stato (<http://opac.dds.it/opac/simplesearch.jsp?polo=ds>), in questo senso, ci informa (tra l'altro) che la stessa voce dell'eccellente attore e fine dicitore Arnoldo Foà aveva già reso immortale (nel 1955) la traduzione di Carlo Bo del *Llanto* lorquiano, in un disco che, riproposto poi nel 1962, vinse il "Disco d'Oro" raggiungendo e superando il milione di copie vendute in un anno. Tra gli aneddoti relativi al successo dei "dischi di Lorca" aggiungiamo qui un altro esempio illustre, che estrapoliamo dal film *Il sorpasso* (in Spagna: *La escapada*), capolavoro del regista Dino Risì: si tratta di un dialogo che intercorre tra il protagonista Bruno Cortona (Vittorio Gassman), il tipico avventuriero/cinico "romano" degli anni '60, con il co-protagonista, lo studente timido e "quasi" involontario compagno di viaggio Roberto Mariani (Jean Luis Trintignant). Un dialogo che mostra con ironico realismo (e "in diretta") la percezione a livello popolare della figura del poeta granadino. Siamo proprio nell'Italia del 1962. Il film, un "road movie" *ante litteram*, viene girato nell'agosto di quello stesso anno. I due protagonisti hanno ormai lasciato Roma e stanno viaggiando lungo la consolare Aurelia in direzione nord. Cortona guida aggressivamente una "spider" argentata da 2500 cc., sei cilindri, 110 hp, un magnifico modello di Lancia "Aurelia" B24. Tra un sorpasso pericoloso e un eccesso di velocità, Cortona recita a memoria i versi iniziali de «La casada infiel» (ovviamente nella traduzione di Carlo Bo):

CORTONA (guidando ispirato): E io me la portai al fiume credendo che fosse ragazza e invece aveva marito... La so a memoria: ho messo il disco di Foà da Terracina a Roma. È... come si chiama? "La sposa infedele", lì, di coso, quello spagnolo, quello un po'... (si tocca il lobo

⁹⁹⁹ Si vedano i relativi riferimenti nel "Repertorio bibliografico" consultabile nell'"Appendice".

dell'orecchio, un gesto inequivocabile che allude all'omosessualità)

MARIANI (lo guarda per un istante in silenzio, poi lo aiuta a ricordarsi il nome dell'autore): García Lorca.

CORTONA (che ha già in mano il disco): Ah... ce l'hai pure tu il disco? Tie', metti questo. È Modugno...

Fin qui 46 dei 47 “risultati” bibliografici corrispondenti al 1963, una lista in fondo alla quale, quasi in forma di omaggio, abbiamo lasciato un ultimo documento, ormai definitivamente storiografico, relativo a Oreste Macrì: quel repertorio che riunisce tutte le pubblicazioni ispanistiche del critico salentino, a partire dal 1939 fino all'anno in corso (“Bibliografia ispanistica di Oreste Macrì, *Quaderni Ibero Americani*, 29, 1963, pp. 309-313). E che, come già abbiamo segnalato in altra occasione, fino all'anno 1963 (compreso) riunisce già 184 pubblicazioni.

Una rapido sguardo ai numeri che alcuni anni vicini al 1963 propongono al ricercatore mette in evidenza che ai 47 titoli pubblicati in quell'anno (12 dei quali sono a firma del critico salentino) corrispondono 40 nel 1960, 56 nel 1961, 45 nel 1962, 34 e 30 rispettivamente nel 1964 e nel 1965. Nella seconda metà degli anni '60, il numero di risultati torna ad aumentare (37 nel 1966, 36 nel 1967, 41 nel 1968), per poi scendere di nuovo ai 22 titoli del 1969, e ai 23 del 1970. Rimandando a un'altra occasione di studio la valutazione più attenta delle dinamiche statistiche, ci pare ora più opportuno estrarre da questi dati numerici un'idea d'insieme dell'attivismo letterario, e più in particolare, del fervore critico-letterario che caratterizza l'ispanismo contemporaneista italiano, tanto negli anni '50 come, lo abbiamo appena visto, negli anni '60. Se l'obiettivo dichiarato di Bo e Macrì (e probabilmente dalla maggior parte degli studiosi italiani che abbiamo incontrato lungo questo percorso storiografico) era, all'inizio degli anni '40, quello di recuperare il “tempo perduto” prima di rendersi conto che la poesia spagnola contemporanea meritava esser ricollocata nella sua posizione cruciale nell'ambito della poesia europea, nel 1963, ed è solo un esempio che abbiamo scelto tra gli altri, l'obiettivo sembra, se non “totalmente realizzato”, per lo meno in avanzato stato di realizzazione.

Uno “stato dell'arte” che Franco Meregalli riassume, per l'appunto nel 1963, negli

ultimi paragrafi della sua *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e la Spagna. Dal 1859*, dove, nel momento in cui traccia un bilancio provvisorio e positivo del nascente ispanismo accademico italiano, auspica uno sviluppo futuro in questo campo di studi che in realtà, come abbiamo cercato di evidenziare sin qui, sta mettendo sempre nuove e più forti radici e che, al di là di ogni retorica, si concretizzerà in una “effervescenza” sicuramente più stabile e duratura di quella che lo stesso Meregalli osava a immaginare in quell’anno:

Siamo così arrivati ai nostri giorni, dei quali non è ancora possibile fare la storia. Sia qui soltanto aggiunto [...] un fatto dei più recenti anni [...]: è il notevole sviluppo che, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, ma già nel regime fascista, in coincidenza coll’intervento nella guerra civile spagnola, ha avuto l’insegnamento della lingua e della letteratura spagnola nelle università italiane. Grazie ad esso, speriamo, le future generazioni non saranno affidate ad un autodidattismo di risultati magari più freschi e sentiti, ma anche più frammentari, tecnicamente difettosi e scompensati, per quanto riguarda la letteratura spagnola. La conoscenza di questa [...] offerta dai docenti con il necessario rigore filologico [...] darà delle radici al naturale movimento d’interesse che [...] si dirige a tutti i popoli del mondo [...]: tra questi popoli è ovviamente in prima linea il popolo spagnolo.¹⁰⁰⁰

¹⁰⁰⁰ Franco Meregalli, *ob. cit.*, pp. 121-122. Meregalli fornisce la lista dei titolari della cattedra universitaria di Lingua e Letteratura Spagnola in Italia, aggiornata al 1961. Si tratta di sette Cattedratici (Giovanni Maria Bertini, Oreste Macrì, Guido Mancini, Franco Meregalli, Margherita Morreale, Carmelo Samonà, Jole Scudieri Ruggieri) e di undici “liberi docenti” (Vittorio Bodini, Vittorio Borghini, Luigi De Filippo, Francesco Delogu, Mario Di Pinto, Elena Emmanuele, Anna Maria Gallina, Carmelo Palumbo, Mario Penna, Lore Terracini, Francesco Vian). A cui bisognerebbe aggiungere numerosi docenti di Filologia Romanza e numerosi cultori della materia “non meno valenti dei professori ufficiali”.

APÉNDICE

CONTRIBUTO A UN REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DELLE PUBBLICAZIONI
ITALIANE SULLA POESIA SPAGNOLA DEL NOVECENTO (1906-1975)

AA. VV., *Poesia V, Quaderni Internazionali* (diretti da Enrico Falqui), a. V, Milano, Mondadori, luglio 1946, pp. 93-174. Antologia di testi e versioni. Raccoglie poesie di: **Juan Ramón Jiménez** («L'opera», «Epitaffio ideale», «Eternità», «La morte», «Ritorno», «Rosa d'ombra», traduzione di Luigi Panarese); **Antonio Machado** («Vergine altera», «Alcune tele», «Ecco una forma giovanile», «S'è squarciata la nube, traduzione di Oreste Macrì); **José Moreno Villa** («Voce matura», «Caramba 44», «Caramba 45», «Carambuco XIV», traduzione di Vittorio Bodini); **Pedro Salinas** («Un'anima tu avevi», «La senza prove», «Che immensità di pesi», traduzione di Vittorio Bodini); **Jorge Guillén** («Notte di luna», «Statua equestre», «La rosa», «Nudo», «I venti», «Questi colli», «Primavera gentile», traduzione di Oreste Macrì); **Dámaso Alonso** («Come era? », «Morire», «A una stanza», «Profondità», «Scherzo», traduzione di Luigi Panarese); **Gerardo Diego** («Autunno», «Ma tu non temer nulla», «E la tua infanzia...», «Rosa mistica», «Rivelazione», traduzione di Vittorio Bodini); **Federico García Lorca** («Il pianto», «Arietta di Malaga», «Poema doppio del lago Eden», «Ballata dell'acqua di mare», «Gazzella della presenza terribile», traduzione di Vittorio Bodini, «Canzone della morte piccina», traduzione di Luigi Panarese); **Rafael Alberti** («L'angelo dei numeri», «L'angelo buono», «L'angelo avaro», «Tre ricordi del cielo», «Morte e giudizio», «Gli angeli morti», traduzione di Cesco Vian, «Castighi», «Elegia», «O mia divisa», «La fidanzata», traduzione di Vittorio Bodini); **Fernando Villalón** («Audaces fortuna juvat», «Le rigonfie lenzuola», traduzione di Oreste Macrì); **Vicente Aleixandre** («A Fray Luis de León», «Canzone», «La finestra», «Si amavano», traduzione di Vittorio Bodini); **Manuel Altolaguirre** («Notte alle undici», «Così alto era il mio dolore», «Nudo», «Strada», «Guardati nello specchio», «Non c'è nel mio sogno», «Non è un ricordo», traduzione di Vittorio Bodini); **Dionisio Ridruejo** («Sei sonetti», traduzione di Vittorio Bodini); **Rafael Morales** («Il bue», «Toro senza guardiano», traduzione di Francesco Tentori); **José María Alfaro** («Versi di un inverno», «Penà», traduzione di Francesco Tentori). Propone

anche frammenti estratti da Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética* (edizione del 1929); un paragrafo di “Appunti bibliografici sulla Poesia spagnola contemporanea”, una recensione critica dedicata a “Le riviste spagnole di poesia”; chiude con un articolo di Azorín (“Il manierismo nella poesia spagnola”) e con un omaggio alla poesia “latinoamericana” y “femenina”, cinque poesie di Gabriela Mistral (premio Nobel nel 1945).

ACUTIS, Cesare, Luis Cernuda, *Ocnos*, Torino, Pubblicazioni dell'Istituto di Letteratura Spagnola e Ibero-Americana dell'Università di Torino, 1966, pp. 96. Introduzione.

AGUIRRE, Ángel M., “Bibliografía de Miguel Hernández”, in *A los XXV años de la muerte del poeta Miguel Hernández, Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 35-36, 1968, pp. 186-202.

ALBERTI, Rafael, “La pensosa rivolta di Machado”, *Il Contemporaneo*, Roma, a. VII, n. 70, marzo 1964, pp. 3-9. Articolo critico.

——— *García Lorca*, C.E.I., Milano, 1966, pp. 160. Il volume è doppio e contiene anche De Micheli, Mario, *Picasso*.

——— «Balada del Puente de las Tetas», Roma, Enzo e Grazia Crea, 1966, pp. 8.

——— «Balada de la bicicleta con alas», Milano, Allegretti di Campi, 1967, pp. 16. Edizione fuori commercio a cura di Vanni Sheiwiller.

——— *Fra il garofano e la spada*, DISCO LP, LPZ 2062, musiche di Sandro Pérez eseguite dall'autore, Torino, Fonit Cetra, 1974 (?). Lettura dell'autore (*et al.*), a cura di Maria Teresa León. Contiene: «Io, Rafael Alberti» (1° intervento), «Marinaio a terra», «I due angeli», «Angelo dell'ira», «Nel 1963... » (2° intervento), «Ritorni dell'amore come era», «Ritorni dell'amore nei boschi notturni», «Ritorni dell'amore sui balconi», «Ciò che ho lasciato per te» «Notturmo», «Campo de' fiori», «La condizione», «Ora qui sono... » (3° intervento), «Bisogna essere chiechi», «Servi», «Ballata della difesa», «Canzone 10», «Colomba disperata... » (4° intervento), «Hoy las nubes me trajeron», «A las brigadas internacionales», «Ballata dell'andalusino perduto», «Il guerrigliero», «Ballata di quello che non andò mai a Granada», «Ritorna il toro del popolo».

- ALLEGRA, Giovanni, "Virgilio Titone: *Machado y García Lorca*" (Napoli, Giannini, 1967), *La Estafeta Literaria*, Madrid, n. 383, 1967, p. 28. Recensione.
- "Tradizione e avanguardia in Bastera", *Dialoghi, Rivista Bimestrale di Letteratura, Arti, Scienze*, Roma, a. XVIII, n. 1-3, 1970, pp. 31-41. Articolo critico.
- "Elegia e satira di Enrique Badosa", *L'Osservatore Politico-Letterario*, Roma - Città del Vaticano, a. XXI, n. 11, 1975, pp. 68-89. Articolo critico.
- ANONIMO, Salvador Rueda, «Los evangelios de las cigarras», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 3-4-5, 1906, pp. 8-9.
- Gregorio Martínez Sierra, «La soledad sonora», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6-7-8, 1907, p. 26. Il componimento si articola nelle due poesie «Para la soledad y para la luna», «A la inquietud».
- Eduardo De Ory, «Balada», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 2, 1908, p. 15.
- "Poemas de Andrés González-Blanco", *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, pp. 47-48. Presenta le poesie «I. Ciudades que hemos visto», «II. Las estaciones muestran» (da: *Itinerario poético*); «Horas de ausencia»; «I. ¡Locuras son las», «II. Entraste en el convento» (da: *Tardes en un convento*).
- "Con Giuseppe Valentini. Poeta, diplomatico e soldato reduce dalla Spagna", *Quadrivio. Grande settimanale letterario illustrato*, Roma, a. VI, n. 23, 3 aprile 1938, p. 7. Articolo sulla morte di Federico García Lorca.
- "Federico García Lorca poeta del popolo spagnolo", *L'Unità*, Roma, 21 luglio 1946, p. 3. Articolo su quotidiano. Contiene la poesia «Romanza della luna, luna» tradotta da Mario Socrate.
- "Due poesie di García Lorca", *La Gazzetta di Parma*, Parma, 21 luglio 1946, p. 3. Articolo redazionale. Contiene le poesie «Spagna», tradotta da Sergio Solmi, e «Sera», tradotta da Carlo Bo.
- Miguel Hernández, «Diez pensamientos inéditos», *L'Europa Letteraria*, Roma, a. II, n. 7, febbraio 1961, p. 7. Testo in lingua originale e traduzione in calce non firmata.
- APOLLONIO, Umbro, "Federico García Lorca", *Meridiano di Roma*, Roma, a. V, n. 21, 26 maggio 1940, p. IX. Recensione dell'antologia di Carlo Bo (Federico García Lorca, *Poesie*, Modena, Guanda, 1940).

- ARAGONE TERNI, Elisa, Jorge Guillén, «La ciudad conmovedora», *L'Approdo Letterario*, Torino, n. 14/15, 1961. Traduzione.
- ARCE, Joaquín, “Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*”, *Rivista di letterature moderne e comparate*, Firenze, n. 1, 1952, pp. 64-68. Recensione.
- ÁVILA MOLINA, Pablo Luis, *Elegía de ausencias*, disegni di Enrico Colombotto Russo, testo in italiano di Tullio Masserano, Torino, Tipografia V. Bona, 1963, pp. 50.
- Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York (1929-1930)*, Milano, La Goliardica, 1965. Selección y estudio.
- “Tres variantes en *Diván del Tamarit*”, *Quaderni Ibero-Americanani*, Torino-Roma, n. 33, 1966, p. 3. Articolo critico.
- *Costa de sangre: poema*, Introduzione e note a cura di Cesare Segre, *Pubblicazioni dell'Istituto di Letteratura Spagnola e Ibero-americana, Facoltà di Magistero di Torino*, n. 1, 1966, pp. 48.
- Luis Cernuda, *Antología poética*, Milano, La Goliardica, 1966, pp. 96. Introduzione e selezione.
- “Luis Cernuda. A propósito de la antología de Francesco Tentori”, *Quaderni Ibero-Americanani*, Torino-Roma, 35-36, 1968, pp. 110-115. Articolo critico.
- “Lo redondo y lo punzante en la poesía de Miguel Hernández”, *Quaderni Ibero-Americanani*, Torino-Roma, 35-36, 1968, pp.150-160. Articolo critico.
- “Algunas variantes en la poesía de Antonio Machado”, *Pubblicazioni dell'Istituto di Letteratura Spagnola e Ibero-americana, Facoltà di Magistero di Torino*, n. 4, 1968, pp. 53. Articolo critico.
- *Cuatro poetas espanoles contemporáneos. (Antología)*, Milano, La Goliardica, 1968, pp. 98. Contiene poesie di Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Claudio Rodríguez, Francisco Brines. A cura di.
- *Contibuto a un repertorio bibliografico degli scritti pubblicati in Italia sulla cultura spagnola (1940-1969)*, Pisa, Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana, 1971, pp. 109.
- “Una lettera inedita di García Lorca”, *Strumenti Critici*, Torino, n. 17, 1972, pp. 80-86. Articolo critico.

- BARANGUÁN, Juana María, “Poesia spagnola contemporanea”, *Convivium, Rivista bimestrale di lettere, filosofia, storia*, Torino-Milano, n. 5, 1968, pp. 563-583. Articolo critico.
- BARDI, Ubaldo, “Federico García Lorca”, *Il sentiero dell’arte, Notiziario artistico letterario*, s.l., 30 dicembre 1947, s.i.p..
- Federico García Lorca, “Poesie”, *Le Carte Parlanti*, Firenze, s.n., maggio 1948, s.i.p.. Contiene le poesie «Después de pasar»/«Passando», «Encrucijada»/«Crocicchio»). Traduzione.
- “«Sposalizio», [versi] di Federico García Lorca”, *La Nuova Gazzetta*, s.l., 10 ottobre 1948. Traduzione.
- Federico García Lorca, “Poesie”, *Avanti!*, Roma, 22 aprile 1949, s.i.p.. Traduzione. Contiene le poesie «Después de pasar»/«Passando», «Encrucijada»/«Crocicchio».
- “A dieci anni dalla morte di Federico García Lorca”, *Graalismo, Rivista internazionale di poesia*, Bari, n. 1 gennaio-marzo 1958, s.i.p.. Articolo critico.
- “Federico García Lorca”, *Graalismo, Rivista internazionale di poesia*, Bari, n. 2 aprile-giugno 1958, s.i.p.. Articolo critico.
- “La fortuna di García Lorca in Italia dal 1935 al 1958”, Firenze, 1958, pp. 41, copia dattiloscritta presso l’autore. È possibile consultare questo studio alla “Fundación Federico García Lorca” (Madrid). Cf. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, juillet-septembre 1959, pp. 422-425.
- “Andalusia: a ventidue anni dalla morte di F. García Lorca”, *Fenarete, Letture d’Italia*, Milano, gennaio-febbraio 1959, n. 1. Ripubblicato sul quotidiano *La Gazzetta di Parma*, 19 giugno 1959. Articolo.
- “Taccuino: ricordo di Lorca”, *La Posta Letteraria – Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. V, n. 19, 17 ottobre 1959. Articolo su quotidiano.
- “Incontri con Antonio Machado”; “Vita e opere [di Antonio Machado]”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. V, s.n., 28 dicembre 1959. Articolo su quotidiano.
- “Morì García Lorca il poeta sotto il piombo delle squadre nere”, *La Voce Repubblicana*, Roma, 9 marzo 1960. Articolo su quotidiano.
- “Offesa, non rassegnate la terza generazione”, *La Voce Repubblicana*, Roma, 26 marzo, 1960. Articolo su quotidiano.
- “La terza generazione e la guerra civile nell’odierna società spagnola”, *La Posta*

- Letteraria – Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. VI, 25 giugno 1960. Articolo su quotidiano. Completa l’articolo: “*Historia de este gallo: García Lorca e il Gallo*”.
- “Al bar Parés vive ancora il ricordo di García Lorca”, *La Voce Repubblicana*, Roma, 31 agosto 1960. Articolo su quotidiano.
- “Testimonianze sugli avvenimenti che precedettero la morte di García Lorca”, *La Gazzetta Ticinese*, Lugano, 20 ottobre 1960. Articolo su quotidiano.
- “García Lorca in Italia: storia della sua fortuna postuma”, *La Fiera Letteraria*, Roma, 27 novembre 1960. Articolo critico.
- “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, *Bulletin Hispanique*, Tome 63, n. 1-2, 1961, pp. 88-97. Consultabile in linea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1961_num_63_1_3702 (12/03/2013)
- “Lorca e l’Italia”, *La Provincia*, Como, 6 agosto 1961. Articolo su quotidiano.
- Luis Cernuda: *Poesía y Literatura* (Barcelona, Seix Barral, 1960), *Città di vita, Rivista di Religione, Arte e Scienza*, Firenze, a. XVI, n. 4, luglio-agosto 1961. Recensione.
- “Poesia spagnola”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. VII, 18 novembre 1961. Articolo su quotidiano.
- “Note dalla Spagna: la terza generazione”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. VIII, 10 giugno 1962. Articolo su quotidiano.
- José Augustin Goytisolo: «Testimonio», «En la isla», «Madre», «La guerra», *Differenze*, s.l., n. 2, 1963. Traduzione. Pubblicate anche in Giorgio Cerboni Baiardi, Giuseppe Paioni, *Hablando en castellano. Poesia e critica spagnola d’oggi. Antologia*, (Urbino, Argalia, 1963).
- “Intervista con José Augustin Goytisolo”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. IX, 21 settembre 1963. Articolo-intervista.
- “*Prediche al vento: poesie di José Agustín Goytisolo*”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. IX, 14 dicembre 1963. Recensione del libro a cura di Adele Faccio (Parma, Guanda, 1962-1963).
- “José María Castellet: *Veinte años de poesía española* (Seix Barral, Barcelona, 3a ed., 1962)”, *Città di vita - Rivista di Religione, Arte e Scienza*, Firenze, a. XIX, n. 1, gennaio-febbraio 1964. Recensione.
- “Omaggio a García Lorca”, *La Voce Repubblicana*, Roma, 17 aprile 1964. Articolo su quotidiano.
- “*Le Obras completas* di Federico García Lorca (Madrid, Aguilar, 1963)”, *La Posta*

- Letteraria - Supplemento del Corriere dell'Adda*, Lodi, a. X, 25 aprile 1964. Recensione.
- “Fortuna di Don Miguel de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, a. XIV-XV, 1964-1965. Articolo critico.
- “Un’antologia che è la storia della Catalogna: poesia catalana del XX secolo di Joaquim Molas e José María Castellet”, *La Gazzetta Ticinese*, Lugano, 11 marzo 1965. Recensione di *Poesia catalana del segle XX* (Barcelona, Edicions 62, 1963, pp. 576).
- “Intervista a Sebastián Gasch”, *La Gazzetta Ticinese*, Lugano, 14 aprile 1965. Articolo-intervista.
- “Documenti e precisazioni sulla morte di Federico García Lorca”, *La Gazzetta Ticinese*, Lugano, 24 gennaio 1966. Articolo su quotidiano.
- “Intorno alla morte di García Lorca”, *Cenobio, Rivista Trimestrale di Cultura*, Lugano, n. 3, maggio 1966. Articolo critico.
- “*Un cuarto de siglo de poesía española* di José María Castellet”, *Cenobio, Rivista Trimestrale di Cultura*, Lugano, luglio 1966. Articolo sull’antologia di Castellet (Barcelona, Seix Barral, 1965).
- “Fortuna di don Miguel Unamuno in Italia”, *Les Langues Néolatines. Bulletin Trimestriel de la Société des Langues Néolatines*, Paris, n. 180, avril 1967. Articolo critico.
- “José Augustin Goysolo a Torino”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell'Adda*, Lodi, a. XIII, 22 aprile 1967. Articolo su quotidiano.
- “La poesia spagnola del XX secolo in una conferenza del poeta José Augustin Goysolo”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell'Adda*, Lodi, a. XIII, 20 maggio 1967. Articolo su quotidiano.
- “Materiale per una bibliografia italiana su Jorge Guillén”, *Arte e Poesia*, Firenze, aprile-maggio-giugno 1967.
- “Intorno alla morte di Federico García Lorca”, *Cenobio - Rivista Trimestrale di Cultura*, Lugano, a. XVI, n. 3, maggio-giugno 1967. Articolo critico.
- “Carlos Barral: *Figuración y fuga. Poesía*”, *Cenobio - Rivista Trimestrale di Cultura*, Lugano, a. XVI, n. 5, settembre-ottobre 1967. Recensione del libro di Barral (Barcelona, Seix Barral, 1966).
- José Agustín Goytisolo, *Qualcosa accade. Poesie*, Urbino, Argalia, 1967, pp. 62. A cura di.

- “*Las obras completas* di Federico García Lorca (Madrid, Aguilar, 1967, ed. de Arturo del Hoyo)”, *Cenobio - Rivista Trimestrale di Cultura*, Lugano, n. 1, gennaio-febbraio 1968. Recensione del libro a cura di Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar, 1967).
- “Nuova biografia di García Lorca”, *Il Gazzettino dello Jonio*, Siderno-Reggio Calabria, 11 maggio 1968. Articolo su quotidiano.
- “Nuovi studi su García Lorca”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. XIV, 8 giugno 1968. Articolo su quotidiano.
- “Machado”, *La Provincia*, Como, 24 febbraio 1971. Articolo su quotidiano.
- “Parlando di Lorca”, *La Provincia*, Como, 22 ottobre 1971. Articolo su quotidiano.
- José Agustín Goytisolo, *Pierre le maquis*, Firenze, Collettivo, 1972, pp. 52. A cura di.
- “Goytisolo”, *La Provincia*, Como, 3 marzo 1972. Articolo su quotidiano.
- “Parabola di Lorca”, *La Provincia*, Como, 2 giugno 1973. Articolo su quotidiano.
- “Fortuna di Lorca”, *La Provincia*, Como, 21 settembre 1974. Articolo su quotidiano.
- “Parabola di Lorca”, *La Provincia*, Como, 1 novembre 1974. Articolo su quotidiano.
- José Agustín Goytisolo, «La Guerra», *Agi Press*, Firenze, a. V, n. 41, 13 novembre 1975. Traduzione.

BAREA, Arturo, “Lorca a New York”, *Quaderni Ibero-americani*, Torino-Roma, n. 1, agosto-settembre-ottobre 1946, p. 2. Recensione.

BARTOLON, Liliana, “Si parla di García Lorca”, *Vita e Pensiero*, Milano, ottobre 1956, p. 718. Articolo critico.

BECCARI, Gilberto, Gustavo Adolfo Bécquer, «L’arpa», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6-7-8, 1907, p. 41. Traduzione.

—— Miguel de Unamuno, «Nubi d’ocaso», *Nuova Rassegna di Letterature Moderne*, Firenze, a. VI, n. 9-10, 1908, p. 1203. Traduzione. In seguito ripubblicata in *Poesia-Rassegna Internazionale*, Milano, a. V, n. 1-2, febbraio-marzo 1909, p. 52.

—— “Unamuno poeta: «Aldebarán»”, *La Donna-Rivista Quindicinale Illustrata*, Torino (*Supplemento de La Stampa*) – Roma (*Supplemento de La Tribuna*), a. XVIII, n. 362, 20 novembre 1921, p. 23. Traduzione.

—— “Una lirica di Unamuno: «Ero nel lago nero»”, *La Polemica*, s.l., a. I, n. 3, maggio 1956. Traduzione.

- BELLINI, Giuseppe, Ugo Gallo, *Storia della letteratura spagnola*, 2^a edizione a cura di Giuseppe Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1958, pp. 418 e 342. Vol. I - Dalle origini al Barocco; Vol. II - Dal Settecento al Novecento.
- “Lorca in Italia”, *Asomante – Revista trimestral*, Puerto Rico, a. I, n. 17, 1962.
- *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1963, pp. IV, 208.
- *Storia della civiltà spagnola e americana*, Milano, La Goliardica, 1963, pp. 367.
- *Nove poeti spagnoli del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1963, pp. 207.
- Pablo Luis Ávila, *Bussola nell’agrumeto*, Milano, Cisalpino, 1964, pp. 55. A cura di.
- *Antologia essenziale della letteratura spagnola. Dalle origini al Novecento*, Milano, La Goliardica, 1968, pp. 386.
- *La letteratura spagnola «comprometida»*, Milano, La Goliardica, 1969, pp. 151.
- BENSO, Silvia, *Un motivo generacional: el paisaje en la poesía de Miguel de Unamuno*, Torino, Università di Torino, 1974, pp. 53.
- BERBENNI, Gino, “Il posto di Gerardo Diego”, *Letterature Moderne*, Bologna, n. 1, 1958, pp. 87-90. Articolo critico.
- *La poesia di Pedro Salinas*, Padova, Rebellato, 1967, pp. 97.
- BERTI, Luigi, “Vele di straglio”, *Incontro*, Firenze, n. 5, aprile 1940, p. 6. Recensione. Contiene una nota sulla traduzione di García Lorca da parte di Stephen Spender (*Poems by F. García Lorca. With English Translation by Stephen Spender and Joan L. Gili. Selection and Introduction by Rafael Martínez Nadal*, London, The Dolphin, 1939, pp. 143).
- BERTINI, Giovanni Maria, *Sguardo alla letteratura spagnuola contemporanea*, Torino, Anfossi, 1932, pp. 22.
- *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 98. Estratto da AA.VV., *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Firenze, Le Monnier, 1941.
- *Poeti spagnoli contemporanei*, Torino, Chiantore, 1943, pp. 215. Antologia a cura di. Raccoglie 213 poesie (non tradotte) di: **Antonio Machado** («La plaza y los naranjos encendidos», «Yo escucho los cantos», «Orillas del Duero», «Hacia un ocaso radiante», «El poeta», «¡Verdes jardinillos», «En la desnuda tierra del camino»,

«¡Tenue rumor de túnicas que pasan», «Crece en la plaza en sombra», «Me dijo un alba de la primavera», «¡Oh, dime, noche amiga, », «Canciones (Abril florecía) », «Llamó a mi corazón, un claro día, », «Retrato», «A orillas del Duero», «Por tierras de España», «En tren», «Campos de Soria», «La tierra de Alvargonzález», «Recuerdos», «A José María Palacio», «Poema de un día», «Los olivos», «Mariposa de la sierra», «Desde mi rincón (Elogios, Envío) », «A la muerte de Rubén Darío», «Olivo del camino»; **Juan Ramón Jiménez** («El adolescente», «Luna Poniente», «Mi verde jardín», «Violeta y blanco», «Las ilusiones», «La niña idilio», «Gloria baja», «Cimiento», «Andando», «Preludio al otoño», «Corazón de colores», «El río feliz», «Mañana de la luz», «La flor del romero», «La amapola», «Los pesares», «La luna en el pino», «Almoradú del monte», «El domingo», «El poeta a caballo», «A dios en primavera», «Historia», «Desnudos», «Juego», «El romero quemado», «Árbol íntimo», «Dios de amor», «El viaje definitivo», «Un oro», «Nocturno de Moguer», «Trascielo del cielo azul», «Carnaval del campo», «La verdecilla», «El portalón», «Fin de invierno», «Tarde superpuesta», «Fuera», «La tarde», «Oro eterno», «Aurora de gracia», «Desierto y mar», «Fiesta», «La hora», «Contigo, conmigo», «Mayo», «Más alto», «El corazón», «Voz inmensa», «Columpio de sueño», «Lo vacío», «Complacencia», «Eternidad», «Álamo blanco», «El solo amigo», «Al ocaso alegre», «Mi reino», «Como la rosa», «Valle tranquilo», «Las flores bajo el rayo», «Ya oscuro», «Los álamos», «Sol y rosa», «Es mi alma», «Viento de amor», «La estrella venida», «Aurora, mayo, vida», «Rosa última», «Marina (real) de ensueño», «Allí», «Romance de los pelegrinitos», «A mi alma», «El desvelado»; **Fernando Villalón** («Giralda, madre de artistas, », «Mocitas de la Alfalfa»; «¡Hojas que se lleva el viento!... », «Blancas alas, las sábanas infladas», «¡Islas del Guadalquivir! », «Mañana leda», «Salinas de los pinares»); Pedro Salinas («El alma tenías», «Don de la materia», «Mirar lo invisible - IV y V»); **Jorge Guillén** («Advenimiento», «Los nombres», «¡Salir por fin, salir (La salida) », «Las llamas», «Ardor», «Noche de luna», «Primavera delgada», «Viento saltado»); **Gerardo Diego** («Romance del Duero», «El ciprés de Silos», «Romance del Júcar», «Torerillo en Triana», «Primavera», «Ventana», «Azucenas en camisa»); **Federico García Lorca** («Paisaje», «La guitarra», «El paso de la seguriya», «Encrucijada», «¡Ay!», «Alba», «Noche», «Sevilla», «Madrugada», «Camino», «Danza (en el huerto de la petenera)», «La Lola», «Malagueña», «Romance de la luna luna», «Reyerta», «Romance sonámbulo», «La monja gitana», «San Rafael (I-II)»,

«Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», «Muerte de Antoñito el Camborio», «Muerto de amor», «Romance de la Guardia Civil española», «Martirio de Santa Olalla (I-III)», «¡Ay qué trabajo que me cuesta», «La balada del agua del mar», «Cazador», «Canción del jinete (I) », «Baladilla de los tres ríos», «Canción de las siete doncellas», «Al estanque se le ha muerto», «Canción china en Europa», «El lagarto está llorando», «Canción del jinete (II) », «Narciso», «Cancioncilla del primer deseo», «Idilio», «De otro modo», «Dos marinos en la orilla», «Ansia de estatua», «Oda a Salvador Dalí», «Oda al Santísimo Sacramento del Altar»); **Dámaso Alonso** («¿Cómo era?», «Tarde», «Morir», «Puerto ciego de la mar», «A una habitación»); **Rafael Alberti** («El mar. La mar. », «Gimiendo por ver el mar», «...y ya estarán los esteros», «Branquias quisiera tener», «Pregón submarino», «¡Qué altos (los balcones de mi casa) », «Pirata de mar y cielo», «¡Traje mío, traje mío! », «Retorcedme sobre el mar», «Madrigal de Blanca-nieve», «A la sombra de una barca», «Si yo nací campesino», «Si mi voz muriera en tierra», «Santoral agreste», «Rosa-Fría, patinadora de la luna», «¡A volar! », «Elegía», «Nana de la tortuga», «Elegía», «De Aranda de Duero a Peñaranda de Duero», «Canicosa de la sierra», «De Burgos a Villarcayo», «Miranda de Ebro (asalto en el río) », «El ciervo, la cierva y la cervatilla», «La novia», «¡Al puente de la golondrina! », «Pregón, Joselito en su gloria», «Reflejo», «Los ángeles albañiles», «Paraíso perdido», «El ángel bueno», «Los dos ángeles», «Los ángeles de la prisa», «El ángel del misterio», «Tres recuerdos del cielo», «Invitación al arpa», «Castigos», «Los ángeles muertos», «Elegía a Garcilaso»); **Manuel Altolaguirre** («Las barcas de dos en dos», «Todo el jardín como un cuerpo», «Mi soledad llevo dentro»).

— *La poesia di Federico García Lorca*, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Magistero, Torino, Tipografia A. Viretto, 1948, pp. 181. Appunti delle lezioni tenute da G. M. B. nel corso dell'anno accademico 1947-48.

— *Federico García Lorca: antologia lirica*, Asti, Arethusa, 1948, pp. 162. Raccoglie settantacinque poesie così suddivise: da *Libro de poemas* («Canción primaveral», «Si mis manos pudieran deshojar», «Balada de un día de julio», «“In memoriam”», «La veleta yacente», «Balada de la placeta», «La balada del agua del mar», «Aire de nocturno»); da *Primeras canciones* («Remansos», «Remanso - Canción final», «Cuatro baladas amarillas»); da *Canciones* («Canción de las siete doncellas», «Nocturno de la ventana», «Canción china en Europa», «Caracola», «Canción del jinete (I) », «Canción del jinete (II) », «Es verdad», «Arbolé, arbolé...», «Narciso»,

«A Irene García», «Murió al amanecer», «Serenata», «El niño mudo», «Cancioncilla del primer deseo», «De otro modo», «Dos marinos en la orilla», «Canción del naranjo seco»); da *Romancero gitano* («Romance de la luna, luna», «Preciosa y el aire», «Reyerta», «Romance sonámbulo», «La monja gitana», «Romance de la pena negra», «San Miguel», «San Rafael», «Prendimiento de Antoñito el Camborio», «Muerte de Antoñito el Camborio», «Muerto de amor», «Romance del Emplazado», «Romance de la Guardia Civil española», «Martirio de Santa Olalla»); da *Poema del cante jondo* («Baladilla de los tres ríos», «Paisaje», «La guitarra», «El paso de la siguiriya», «Tierra seca», «Encrucijada», «Alba», «Sevilla», «Saeta», «Camino», «Danza», «“Memento”», «Canción de la madre del Amargo»); da *Diván del Tamarit* («Gacela de la terrible presencia», «Gacela del niño muerto», «Gacela de la muerte oscura», «Gacela de la huida», «Casida del llanto», «Casida de la mano imposible», «Casida de la rosa», «Oda a Salvador Dalí», «Oda al Santísimo Sacramento»); da *Poemas póstumos* («Canción de la muerte pequeña», «Soledad»); da *Poeta en Nueva York* («El Rey de Harlem», «Ciudad sin sueño», «Panorama ciego de Nueva York», «Nacimiento de Cristo», «La aurora»); da *Introducción a la muerte* («Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», «New York», «Son de negros de Cuba»).

—— “García Lorca poeta”, in G.M. Bertini, *Teresa d’Avila scrittrice e Federico García Lorca poeta*, Corso di Letteratura spagnola, Milano-Venezia, La Goliardica, 1949, pp. 188. Lezioni del corso tenuto da G. M. B. a Ca’ Foscari nell’anno accademico 1948-49, raccolte da Miranda Ferreri.

—— “Algunos apuntes sobre el auto sacramental de Miguel Hernández: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino, n. 35- 36, dicembre 1968, pp.161-172; ripubblicato in *Studi di Ispanistica*, Torino, Bottega d’Erasmus, 1973, pp. 179-195; e in *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, ed. de M^a de Gracia Ifach, Barcelona, Plaza y Janés, 1975, pp. 288- 301.

BERTOLUCCI, Attilio, *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1958, pp. XII, 875. A cura di. Contiene poesie di Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda.

BIANCHINI, Angela, “Su *La voz a ti debida*, di Pedro Salinas”. *Il Mondo*, Roma, Articolo critico, sul ricorrente tema simbolico delle finestre in Salinas.

- “Juan Ramón Jiménez: *Animale di fondo*, a cura di Rinaldo Froldi”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, 1955, vol. III, n. 17, pp. 66-69. Recensione.
- “L’avanguardia in Spagna”, *Terzo Programma Quaderni Trimestrali*, n. 3, 1966, pp. 134-141. Articolo critico.
- “Su *Homenaje. Reunión de vidas* di Jorge Guillén (Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1967)”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 40, ottobre-dicembre 1967, pp. 126-128. Recensione.
- “Appunti per una nuova saggistica spagnola”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 38, 1967. Recensione di “Cuatro estudios sobre temas generales de la literatura del siglo XX”, da *Literatura española siglo XX*, s.d..
- “Salinas oggi”, *L’Approdo Letterario*, n. 40, Torino-Roma, 1967, s.i.p.. Recensione della prima ristampa di *El defensor* (Madrid, Alianza Editorial, 1967).
- “*Homenaje* di Jorge Guillén”, *L’Approdo Letterario*, n. 40, Torino-Roma, 1967, s.i.p.. Recensione di *Homenaje. Reunión de vidas* (Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1967).
- “Poesia catalana protestataria”, *L’Approdo Letterario*, n. 46, 1969, s.i.p.. Recensione di antologie di poesia catalana. (Probabilmente: Giuseppe Tavani, *Poesia catalana di protesta*, Bari, Laterza, 1968).
- “Un poeta quasi ignoto: Juan Larrea”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 48, 1969, s.i.p.. Articolo critico sulla figura di J. L. e delle sue opere maggiori con particolare riferimento a *Versione celeste. Poesie*, (Torino, Einaudi, 1969, a cura di Vittorio Bodini).
- “Poeta di cose terribili. Si è ripetuto con Hernández il destino di Lorca”, *La Stampa*, Torino, n. 96, 8 maggio 1970, p. 14. Recensione di Miguel Hernández, *Poesie*, a cura di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1970.
- “Aleixandre, un sopravvissuto - Poeta della generazione del ‘27”, *La Stampa*, Torino, n. 124, 19 giugno 1970, p. 18. Recensione di Vicente Aleixandre, *La distruzione o amore*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Torino, Einaudi, 1970, e di C. B. Morris, *A generation of Spanish Poets, 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- “*Ínsula*, in Spagna - La generazione del poeta Gerardo Diego”, *La Stampa*, n. 197, 18 settembre 1970, p. 12. Recensione di *Ínsula*, n. 284-285, Madrid, año XXV, julio-agosto 1970, e di Gerardo Diego, *Clausura e volo*, a cura di Mileda Carmela D’Arrigo Bona, (Parma, Guanda, 1970).

- “*Ínsula*”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 53, 1971, s.i.p.. Celebrazione della rivista in occasione del venticinquesimo anniversario della nascita.
- “María Teresa León: *Memoria de la Melancolía*”, *L’Approdo Letterario*, n. 55-56, 1971, s.i.p.. Recensione dell’autobiografia di M. T. L. (Buenos Aires, Losada, 1970).
- “Un trovatore con rabbia - Le strazianti canzoni del poeta catalano Raimón”, *La Stampa*, Torino, n. 217, 17 settembre 1971, p. 16. Recensione di Raimón, *Canzoni “contro”*, a cura di Giuseppe Tavani, (L’Aquila, Japadre, 1971).
- “Machado: “I ricchi e noi”- L’attualità del grande poeta spagnolo”, *La Stampa*, Torino, n. 17, 21 gennaio 1972, p. 14. Recensione di Roberto Paoli, *Antonio Machado*, (Firenze, La Nuova Italia, 1971).
- “*Giacinta la rossa* - Un poeta spagnolo dell’età del jazz”, *La Stampa*, Torino, n. 111, 12 maggio 1972, p. 14. Recensione di José Moreno Villa, *Giacinta la rossa*, a cura di Vittorio Bodini (Torino, Einaudi, 1972).
- “Ricordo di un grande poeta: Pedro Salinas”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 58, 1972, s.i.p.. Presentazione della figura del poeta attraverso i ricordi dell’autrice.
- “Da *Poesie della consumazione*”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 58, 1972, s.i.p.. Presenta, nella traduzione di Francesco Tentori (Milano, Rizzoli, 1972), le seguenti poesie di Vicente Aleixandre: «Gli anni», «I vecchi e i giovani», «Ore oblique», «Solo poche parole», «Non inganni, felicità», «Limiti e specchio», «Il poeta ricorda la sua vita», «Grotta di notte», «Il limite», «L’oblio».
- “Alberti e Belli sapore di Roma”, *La Stampa*, Torino, n. 155, 14 luglio 1972, p. 14. Recensione di Rafael Alberti, *Roma, pericolo per i viandanti*, a cura di Vittorio Bodini (Milano, Mondadori, 1972).
- “Un Pascal iberico - Bergamín, elogio dell’analfabetismo”, *La Stampa*, Torino, n. 243, 3 novembre 1972, p. 15. Recensione di José Bergamín, *Decadenza dell’analfabetismo*, a cura di Lucio D’Arcangelo (Milano, Rusconi, 1972).
- “Poesia di Jorge Guillén”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 58, 1972, s.i.p.. Recensione di *Opera poetica (Aire Nuestro)*, a cura di Oreste Macrì (Firenze, Sansoni, 1972).
- “L’alta allegria di Jorge Guillén - Ancora vivo, già un classico”, *La Stampa*, Torino, n. 249, 10 novembre 1972, p. 14. Recensione di Jorge Guillén, *Opera poetica (Aire nuestro)*, a cura di Oreste Macrì, (Firenze, Sansoni, 1972).

- “*Stagione totale* di Juan Ramón”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 63-64, 1973, s.i.p.. Recensione del libro a cura di Francesco Tentori (ristampa, Milano, Mondadori, 1973, pp. XXVIII, 287).
- “La conquista di Granada - Come fu davvero ucciso Garcia Lorca”, *La Stampa*, Torino, n. 270, 16 novembre 1973, p. 17. Recensione di Ian Gibson, *La morte di Federico Garcia Lorca e la repressione nazionalista di Granada del 1936* (Milano, Feltrinelli, 1973).
- “La penitenza della Spagna- Un Paese tragicamente immobile nelle memorie dell’ancor giovane poeta-editore Carlos Barral”, *La Stampa*, Torino, n. 228, 3 ottobre 1975, p. 12. Recensione di Carlos Barral, *Años de penitencia* (Madrid, Alianza Tres, 1975). Ripubblicato con il titolo “*Gli Anni di penitenza* di Carlos Barral”, *L’Approdo Letterario*, Torino-Roma, n. 73, 1976, s.i.p..

BIANCOLINI, Leonida, *Antología de poetas y prosistas españoles, con notas y noticias biográficas de los autores*, 1^a edizione, Roma. Signorelli, 1930, pp. 452, (2^a edizione 1936, 3^a edizione 1943, 4^a edizione 1954). A cura di. Prefazione dell’autore che sottolinea il carattere didattico dell’Antologia. È suddivisa in tre parti: I. Autores contemporáneos y modernos II. Autores de los siglos XVIII, XVII, XVI. III. Autores antiguos.

- BIGONGIARI, Piero, traduce Alberti su *La Ruota*, Roma, 1943 (fonte Dolfi, <http://www.paolofabrizioiacuzzi.it/chi-%C3%A8-piero-bigongiari.html>); traduce Alberti su *La Fiera Letteraria*, Roma, agosto 1949 (fonte Dolfi).
- Rafael Alberti, «Malva-luna-di-gelo», in *Poeti stranieri del ‘900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1955, pp. 140. Traduzione.
 - *Il Vento d’ottobre. Da Alcmene a Dylan Thomas*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 386. Contiene la traduzione di 4 poesie Jorge Guillén, «Cierro los ojos/Chiudo Gli occhi», «Estío del ocaso/Estate del tramonto», «Noche planetaria/Notte planetaria», da *Cántico*; «Visto y evocado/Visto e evocato», da *Historia natural*, pp. 251-263; la traduzione di una poesia di Rafael Alberti «Malva-luna-di-gelo», da *Marinero en tierra*. Contiene anche “Note ai testi” a pp. 374-376.

- Jorge Guillén, «Mentre che i primi bianchi apparver ali», *Le lingue straniere. Numero consacrato a Jorge Guillén*, a. XIV, n. 3, maggio-giugno 1965, pp. 34 (26). È la traduzione di «Las gaviotas innumerables» e contiene una Nota.
- «Time passes», in *Luminous reality. The poetry of Jorge Guillén*, a cura di Ivar Ivask e Juan Marichal, Norman, University of Oklahoma Press, 1969, pp. XXIX, 217. Traduzione.
- BO, Carlo, «La sposa infedele e altre poesie di F. García Lorca», *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. II, n. 6, aprile 1938, pp. 95-106. Traduzione. Raccoglie: «Città insonne», «Lamento per Ignazio Sánchez Mejías», «Il cozzo e la morte», «Il sangue versato», «Corpo presente», «Anima assente», «La sposa infedele».
- «Poesie scelte di Juan Ramón Jiménez», *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. II, n. 8, ottobre 1938, p. 98. Traduzione. Raccoglie: «Aria triste», «Pastorali», «Guipúzcoa», «Epitaffio ideale per un marinaio».
- Antonio Machado, «Iride della notte», «Strofa» (da: *Nuevas Canciones*), *Corrente di Vita giovanile*, Milano, a. I, n. 20, 15 dicembre 1938, p. 3. Traduzione.
- Juan Ramón Jiménez, «4 poesie», *Corrente di Vita giovanile*, Milano, a. II, n. 11, 15 giugno 1939, p. 5. Raccoglie: «Ricordo parlato», «17 luglio», «10 giugno», «Viaggio». Traduzione.
- Juan Ramón Jiménez, «Canzone allegra», *Corrente di Vita giovanile*, Milano, a. II, n. 16, 15 settembre 1939, p. 5. Traduzione.
- «Antologia Minore di Antonio Machado», *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. III, n. 10, ottobre 1939, p. 109. Traduzione. Raccoglie: «Il limone languido sospende», «A José Maria Palacio», «Rive del Duero», «Notte d'estate», «Alba d'autunno», «Appunti per uno stereoscopio lirico».
- «Osservazioni su Antonio Machado», *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, III, 2, aprile 1939, pp. 144-154 (poi in Carlo Bo, *Carte spagnole*, Firenze, Marzocco, 1948, pp. 21-36). Si pubblica in Spagna con il titolo «Observaciones sobre Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, pp. 523-539. Consultabile en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/n-11-12-septiembre-diciembre-1949/> (25/11/2013).
- «Il posto di J. R. Jiménez», *Oggi*, Milano, a. I, n. 6-8, 1939, s.i.p.. Articolo critico.

- “Anniversario di A. Machado”, *La Nazione*, Firenze, 3 febbraio 1940, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Antologia poetica di Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova”, *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. IV, n. 13-15, gennaio 1940, pp. 41-50. Traduzione. Raccoglie: «La neve», «I Treni di Passy», «Sere», «Porto», «Piazza di donna Elvira», «Gabbiani». I testi risultano corredati da una nota finale.
- “Nota su Villanova”, *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. IV, n. 13-15, gennaio 1940, p. 50. Articolo critico.
- “Da Villalón, poesie”, *Corrente di Vita giovanile*, Milano, 31 gennaio 1940, p. 2. Raccoglie: «Vidi un nopale fra le rose», «Foglie che porta il vento! », «La corrida della domenica», «Mattina lieta». Traduzione.
- “Il ritratto di Villalón”, *La Nazione*, Firenze, 23 febbraio 1940, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “L’Unamuno poeta”, *La Nazione*, Firenze, 19 aprile 1940, p. 3. Articolo critico. Ripubblicato in *Carte spagnole* (Firenze, Marzocco, 1948).
- “Introduzione al Lorca”, *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, a. IV, n. 3, 15 marzo 1940, fascicolo “Le muse cretine”, pp. 15-18. Articolo critico. Ripubblicato in *Carte spagnole* (Firenze, Marzocco, 1948).
- Federico García Lorca, *Poesie*, Modena, Guanda, 1940, pp. 150. Introduzione e traduzione. Raccoglie: «Canción primaveral/Canzone primaverile», «Se ha puesto el sol/È tramontato il sole», «Campo/Campagna», «Cazador/Cacciatore», «Caracola/Conchiglia», «Canción del jinete (1860)/Canzone di cavaliere (1860)», «Adelina de paseo/Adelina a passeggio», «Tarde/Sera», «Canción del jinete/Canzone di cavaliere», «Es verdad/È vero», «Arbolé arbolé.../Arbolé arbolé... », «Desponsorio/Sposalizio», «De otro modo/In altro modo», «Romance de la Luna, luna/Romanza della Luna, luna», «Preciosa y el aire/Bella e il vento», «Romance sonámbulo/Romanza sonnambula», «La monja gitana/La monaca gitana», «La casada infiel/La sposa infedele», «San Miguel (Granada)/San Michele (Granata) », «Romance de la Guardia Civil española/Romanza della Guardia Civile spagnola», «Martirio de Santa Olalla/Martirio di Sant’Olalla», «Burla de don Pedro a caballo/Burla di don Pedro a cavallo», «Thamar y Amnón/Tamar e Ammone», «Baladilla de los tres ríos/Ballatella dei tre fiumi», «Camino/Strada», «La Lola/La Lola», «Memento/Memento», «Baile/Ballo», «Escena del Teniente Coronel de la

Guardia Civil/Scena del Tenente Colonnello della Guardia Civile», «Oda al Santísimo Sacramento del Altar/Ode al Santissimo Sacramento dell'Altare», «Ruina/Rovina», «Muerte/Morte», «Vaca/Vacca», «Nueva York (Oficina y denuncia)/New York (Officina e denuncia) », «Niña ahogada en el pozo/Bambina annegata nel pozzo», «Ciudad sin sueño/Città insonne», «Oda a Salvador Dalí/Ode a Salvator Dalí», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías/Lamento per Ignazio Sánchez Mejías».

- “Rafael Alberti”, *Tempo - Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, Milano, n. 54, 1940, p. 44. Articolo critico.
- “Jorge Guillén”, *Tempo - Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, Milano, n. 70, 1940, p. 41. Articolo critico.
- “Manuel Machado”, *Tempo - Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, Milano, n. 79, 28 novembre 1940, p. 38.
- “La perfezione in Guillén”, *Incontro*, Firenze, n. 11, settembre 1940, p. 4. Articolo critico sull’opera di Guillén; confronto fra Jorge Guillén e Juan Ramón Jiménez. Ripubblicato in *Carte spagnole* (Firenze, Marzocco, 1948).
- “L’esperienza poetica di Rafael Alberti”, *Incontro*, Firenze, n. 13, dicembre 1940, p. 2. Articolo critico sull’opera di Alberti, con riferimento all’ultimo volume, *Poesia 1924-1939* (Buenos Aires, Losada, 1940) con il quale il poeta raggiunge il suo miglior risultato. Ripubblicato in *Carte spagnole* (Firenze, Marzocco, 1948).
- *Lirici spagnoli. Tradotti da Carlo Bo*, Milano, Ed. di Corrente, 1941, pp. 371. Raccoglie testi di: **Antonio Machado** («El limonero lánguido suspende/Il limone languido suspende», «Orillas del Duero/Rive del Duero», «Jardín/Giardino», «Sonaba el reloj la una/Batteva l’orologio, l’una», «Desgarrada la nube, el arco iris/Nuvola lacerata: l’arcobaleno», «¡Oh tarde luminosa!/O luminoso meriggio! », «Campo/Campo», «Amanecer de otoño/Alba d’autunno», «Noche de verano/Notte d’estate», «Soñé que tú me llevabas/Sognai che tu mi portavi», «Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería/Signore, già mi strappasti ciò che più amavo», «A José María Palacio/A Josè Maria Palacio», «Ayer soñé que veía/Ieri sognai che vedevo», «Una noche de verano/Una notte d’estate», «Apuntes para un estereoscopio lírico/Appunti per uno stereoscopio lirico», «La luna, la sombra y el bufón/La luna, l’ombra e il buffone», «Iris de la noche/Arcobaleno della notte», «Hora de mi corazón/Ora del mio cuore», «Los sueños dialogados/I sogni dialogati», «Tengo dentro de un herbario/Dentro un erbario», «En un jardín te he soñado/In un giardino

t'ho sognato», «Hoy te escribo en mi celda de viajero/Oggi ti scrivo nella mia cella di viaggiatore»); **Juan Ramón Jiménez** («Viene una música lánguida/Viene una musica languida», «He venido por la senda/Sono venuto per il sentiero», «Tristeza dulce del campo/Tristezza dolce del campo», «No es así no es de este mundo/Non è così. non è di questo mondo», «Doraba la luna el río/La luna indorava il fiume», «Es el pueblo. Por encima/È il villaggio. In cima», «El poeta a caballo/Il poeta a cavallo», «El viaje definitivo/Il viaggio definitivo», «Brisa. El tren pára. De la estación recién regada./Brezza. Ferma il treno, Dalla stazione bagnata da poco,», «Guipúzcoa/Guipúzcoa», «Tarde de los domingos de invierno/Sere delle domeniche d'inverno», «Canción de invierno/Canzone d'inverno», «Oberón a marzo/Oberon a marzo», «Aurora/Aurora», «¡Palabra mía eterna!/Parola mia eterna!», «El recuerdo/Il ricordo», «El recuerdo/Il ricordo», «Epitafio ideal de un marinero/Epitaffio ideale per un marinaio» «El olvido/L'oblio», «Desvelo/Sveglia», «Embelesos/Estasi»); **Fernando Villalón** («Yo vi un nopal entre rosas/Vidi un nopale fra le rose», «Hojas que se lleva el viento/Foglie che porta il vento!», «La corrida del domingo/La corrida della domenica», «¡Islas del Guadalquivir!/Isole del Guadalquivir!», «Mañana leda/Mattina lieta», «Salinas de los pinares/Saline delle pinete», «Cuando te vas y me dejas/Quando te ne vai e mi lasci»); **Rafael Villanova** («La nieve/La neve», «Puerto/Porto», «Plaza de doña Elvira/Piazza di donna Elvira», «Góelands/Gabbiani»); **Pedro Salinas** («¡Cuánto rato te he mirado/Quando t'ho guardato», «No te veo, bien sé/Non ti vedo. E so», «Far West/Far West», «Mirar lo invisible/Guardar l'invisible», «No me fío de la rosa/Non mi fido della rosa», «Tu no las puedes ver/Tu non le puoi vedere», «Pregunta más allá/Domanda maggiore», «Perdóname por ir así buscándote/Perdonami se ti cerco così», «Si tú supieras que ese/Se tu sapessi che questo», «¡Qué cuerpos leves, sutiles/Che corpi leggeri, sottili»); **Jorge Guillén** («Advenimiento/Avvento», «Las sombras/Le ombre», «Los jardines/I guardini», «Noche encendida/Notte accesa», «Vocación de ser/Vocazione d'essere», «Preferida a Venus/Preferita a Venere», «Arroyo claro/Ruscello chiaro», «Junto a un balcón/Da una finestra», «Nené/Nené», «Profundo anochecer/Profondo annottare», «Férvido/Fervido»); **Gerardo Diego** («Insomnio/Insonnia», «Angelus/Angelus», «Columpio/Altalena», «Reflejos/Riflessi», «Guitarra/Chitarra»); **Federico García Lorca** («Cazador/Cacciatore», «Canción del jinete/Canzone di cavaliere», «La casada infiel/La sposa infedele», «Romance sonámbulo/Romanza sonnambula», «Ciudad sin sueño/Città insonne», «Oda a

Salvador Dalí/Ode a Salvador Dalí», «Oda al Santísimo Sacramento del Altar/Ode al Santissimo Sacramento dell'altare»); **Rafael Alberti** («Elegía/Elegia», «Sueño/Sogno», «Peñaranda del Duero/Peñaranda del Duero», «De Laredo a Castro Urdiales/Da Laredo a Castro Urdiales», «A Miss X enterrada en el viento del oeste/A Miss X, sepolta nel vento dell'est», «Para después/Per dopo»); **Luis Cernuda** («No quiero triste espíritu volver/Non voglio triste spirito tornare», «Era un sueño aire/Era un sogno aria», «Quisiera estar solo en el sur/Esser solo nel sud», «Nevada/Nevada»); **Josefina de la Torre** («La tarde tiene sueño/La sera ha sonno», «Mis años compañeros/Anni miei compagni», «Yo no sé qué tengo/Non so cos'ho», «¡Gritar, gritar, defenderme/Gridar, gridare. Difendermi»).

- *La poesia con Juan Ramón. Saggio*, Firenze, Ed. Rivoluzione, 1941, pp. 106 (poi con il titolo “La lirica di Jiménez” in *Carte spagnole*, pp. 37-86). Si pubblica in Spagna con el titolo *La poesía con Juan Ramón: ensayo de Carlo Bo*, traduzione di Isabel de Ambía, prologo de José María Alfaro, selezione delle poesie a cura di Juan Guerrero Ruiz, Madrid, Editorial Hispánica, 1943.
- Federico García Lorca, «Ballo», *Il Barco, Mensile di Politica, Letteratura e Arte*, Genova, a. II, n. 9, maggio 1942, p. 34. Traduzione.
- Federico García Lorca, *Poesie*, 2ª edizione, Parma, Guanda, 1943. Non presenta varianti rispetto all'edizione precedente
- Federico García Lorca, «Canción del jinete», «Romance sonámbulo», «Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)». Traduzione, in *Letteratura spagnola*, dalle lezioni del Prof. Piero Lorenzoni, a. a. 1944-45, Firenze, Universitaria Editrice, 1945, pp. 99-107.
- Federico García Lorca, «Ballata della piazzetta», *Il Politecnico*, Torino, a. I, n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 3. Traduzione e breve nota bio-bibliografica (attribuibile).
- “La poesia popolare nell'ultima lirica spagnola”, *Il Politecnico*, Torino, a. II, n. 29, 1 maggio 1946, pp. 9-10. Articolo critico.
- Juan Ramon Jiménez, «Granados en cielo azul», *Il Politecnico*, Torino, a. II, n. 29, 1 maggio 1946, p. 9. Traduzione.
- “Federico García Lorca - Rafael Alberti - Juan Ramon Jiménez - Antonio Machado - Fernando Villalón - Manuel Altolaguirre”, *Il Politecnico*, Torino, a. II, n. 29, 1 maggio 1946, p. 10. Nota bio-bibliografica sui poeti (attribuibile).
- Federico García Lorca, «Sera», in “Due poesie di García Lorca”, *La Gazzetta di Parma*, 21 luglio 1946, p. 3. Traduzione. Presenta anche la poesia «Spagna», tradotta

da Sergio Solmi.

- Federico García Lorca, «Cacciatore», «Arbolé, arbolé», in *Antologia di scrittori stranieri: ad uso dei licei*, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, 1946, pp. 461. Traduzione.
- Federico García Lorca, *Poesie*, 3ª edizione, Parma, Guanda, 1947. Edizione fuori serie. Aggiunge, rispetto alla 2ª edizione del 1943, le seguenti nuove traduzioni: «Gacela del amor imprevisto/Gazzella dell'amore imprevisto», «Gacela del amor desesperado/Gazzella dell'amore disperato», «Gacela del recuerdo de amor/Gazzella del ricordo d'amore», «Gacela de la terrible presencia/Gazzella della terribile presenza», «Gacela de la raíz amarga/Gazzella della radice amara», «Casida del llanto/Casida del pianto», «Casida de los ramos/Casida dei rami», «Casida de la mujer tendida/Casida della donna coricata», «Casida de la rosa/Casida della rosa», «Canción de la muerte pequeña/Canzone della morte piccola», «Poema doble del lago Eden/Doppio poema del lago Eden», «Oda al rey de Harlem/Ode al Re d'Harlem», «Oda a Walt Whitman/Ode a Walt Whitman».
- *Antologia di scrittori stranieri ad uso dei Licei*, in collaborazione con Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, ottobre 1946, pp. 461. Introduzione e traduzioni.
- *Carte spagnole*, Firenze, Marzocco, 1948, pp. 159. Raccoglie gli articoli critici: "L'Unamuno poeta", "Osservazioni su Antonio Machado", "La lirica di Jiménez", "Introduzione al Lorca", "Perfezione in Guillén", "L'esperienza poetica di Rafael Alberti", "La poesia di Pedro Salinas". Contiene anche: "Ospite delle nebbie (Bécquer)", "La prosa di Miró", "Qualità di Azorín", "Rileggendo Ramón (Gómez de la Serna)", "Baroja come esempio", "Riflessioni su Ortega y Gasset".
- Federico García Lorca, *Poesie*, 4ª edizione, Parma, Guanda, 1949. Aggiunge, rispetto alla 3ª edizione del 1947, le seguenti nuove traduzioni: «Norma y paraíso de los negros/Norma e paradiso dei negri», «Danza de la muerte/Danza della morte», «Paisaje de la multitud que vomita/Paesaggio della folla che vomita», «Paisaje de la multitud que orina/Paesaggio della folla che orina», «Navidad en el Hudson/Natale sull'Hudson», «Panorama ciego de Nueva York/Panorama cieco di New York», «Nacimiento de Cristo/Nascita di Cristo», «La Aurora/L'aurora», «El niño Stanton/Il bambino Stanton», «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio/Paesaggio con due tombe e un cane assirio», «Luna y panorama de los insectos/Luna e panorama degli insetti», «Cementerio judío/Cimitero ebraico», «Grito hacia Roma/Grido a Roma».

- “La poesia nuda di J. R. Jiménez”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 6, 1949, p. 1. Articolo critico.
- “Sul discorso poetico di Unamuno”, *La Rassegna d’Italia*, Milano, n. 3, 1949, pp. 294-298. Articolo critico.
- “Dei lirici spagnoli”, *Humanitas - Rivista mensile di cultura*, Brescia, n. 5, 1949, pp. 523-541. Percorso storiografico della poesia spagnola, dalle origini a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca.
- Miguel de Unamuno, *Antologia poetica*, Firenze, Fussi, 1949, pp. 97. A cura di. Raccoglie poesie da *Poesías* (1907): «¡Libértate, Señor!/Liberati, Signor!», «En una ciudad extranjera/In una città straniera», “Incidentes domésticos/Fatti domestici”: «Tendido yo en la cama/Disteso sul letto», «Es de noche, en mi estudio/ Notte, nel mio studio»; *El Cristo de Velázquez* (1920): «¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?/A che pensi Tu, morto, Cristo mio? », «La vida es sueño/La vita è sogno», «Paz en la guerra/Pace nella guerra», «Cuerpo/Corpo», «Oración final/ Orazione finale»; *Rimas de dentro* (1923): «Vuelven a mí mis noches/ Tornano a me le notti», «En estas tardes pardas/ In queste sere grigie»; *Teresa (Rimas de un poeta desconocido)* (1924): «Si tú y yo, Teresa mía, nunca/Se tu ed io, Teresa...»; *Cancionero* (1953, publicado póstumo) «Leer, leer, leer, vivir la vida/ Leggere, leggere, leggere, vivere la vita».
- “Il sacrificio di due poeti segnò l’inizio e la fine della guerra civile”, *Milano Sera*, Milano, 25-26 luglio 1951, p. 3. Articolo su quotidiano dedicato a Antonio Machado e García Lorca.
- Federico García Lorca, «Ah che fatica mi costa», «Il mare non ha aranci», «E io che me la portai al fiume»; Pedro Salinas, «Che corpi leggeri, sottili», in *Festa d’amore. Le più belle poesie d’amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di Carlo Betocchi, Firenze, Vallecchi, 1952, pp. XXIII, 446. Traduzione.
- *Riflessioni critiche*, Firenze, Sansoni, 1953. Contiene: “Dei lirici spagnoli”, pp. 37-78; “Unamuno poeta e romanziere”, pp. 419-442.
- “Poesia spagnola in Italia”, *Milano Sera*, Milano, 23-24 settembre 1953. Articolo-rassegna su quotidiano.
- “Gitanismo e religiosità nell’opera di Federico García Lorca”, *Il Nuovo Corriere*, Firenze, 19 marzo 1953, s.i.p.. Articolo su quotidiano.
- Federico García Lorca, «Canzone primaverile», in *Enciclopedia dei ragazzi*, Edizione interamente rinnovata, vol. X, Milano, Arnoldo Mondadori, 1953, pp. 6619-6620.

Traduzione.

- Federico García Lorca, *Poesie*, 5^a edizione accresciuta e riveduta, Parma, Guanda, luglio 1954. Traduzione e prefazione. Aggiunge, rispetto alla quarta edizione del 1949, le seguenti nuove traduzioni: «Gacela del amor que no se deja ver/Gazzella dell'amore che non si lascia vedere», «Gacela del niño muerto/Gazzella del bambino morto», «Gacela del amor maravilloso/Gazzella dell'amore meraviglioso», «Gacela de la muerte oscura/Gazzella della morte oscura», «Gacela de la huida/Gazzella della fuga», «Gacela del amor con cien años/Gazzella dell'amore centenario», «Gacela del mercado matutino/Gazzella del mercato mattutino», «Casida del herido por el agua/Casida del ferito d'acqua», «Casida del sueño al aire libre/Casida del sonno all'aria aperta», «Casida de la mano imposible/Casida della mano impossibile», «Casida de la muchacha dorada/Casida della ragazza dorata», «Casida de las palomas oscuras/Casida delle oscure colombe», «Cuatro baladas amarillas/Quattro ballate gialle», «Cada canción/Ogni canzone», «Normas/Norme», «Vuelta de paseo/Ritorno», «Fábula y rueda de los tres amigos/Favola e girotondo dei tre amici», «Tu infancia en Menton/La tua infanzia a Menton», «Asesinato/Assassinio», «Cielo vivo/Cielo vivo», «Nocturno del hueco/Notturmo del vuoto», «Pequeño vals vienés/Piccolo valzer viennese», «Vals de las ramas/Valzer sui rami», «Son de negros en Cuba/Son di negri all'Avana».
- “L'ultimo Aleixandre”, *Galleria*, Caltanissetta, a. V, n. 1-2, 1955, pp. 38-41. Articolo critico.
- Federico García Lorca, *Lamento per la morte di Ignacio*, Disco LP CL 0411, Torino, Fonit Cetra, 1955. Traduzione di Carlo Bo, chitarra di Piero Gosio, voce recitante Arnoldo Foà. Contiene: «Il cozzo e la morte», «Il sangue versato», «Corpo presente», «Anima assente».
- Federico García Lorca, *Poesie*, 6^a edizione, Parma, Guanda, 1956. Non modifica la precedente edizione.
- Federico García Lorca, *Poesie d'amore*, Disco LP CL 0433, Torino, Fonit Cetra, 1957. Traduzione di Carlo Bo, chitarra di Mario Gangi, voce recitante Arnoldo Foà. Contiene: «È vero», «Gazzella del ricordo d'amore», «La sposa infedele», «Arbolè, Arbolè...», «Gazzella dell'amore imprevisto», «Bella e il vento».
- “Che cosa è stato Juan Ramón”, *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 110, a. IX, 1959, pp. 38-53. Articolo critico.
- Federico García Lorca, *Poesie*, 7^a edizione, Parma, Guanda, 1959. Raccoglie tutte le

poesie delle precedenti edizioni, aggiunge le seguenti nuove traduzioni (da: *Libro de poemas*): «Veleta/Banderuola», «Los encuentros de un caracol aventurero/Gli incontri di una lumaca avventurosa», «Canción otoñal/Canzone d'autunno», «Canción menor/Canzone minore», «Elegía a Doña Juana la Loca/Elegia a donna Giovanna La Pazza», «Balada triste/Ballata triste», «Mañana/Mattino», «La sombra de mi alma/L'ombra dell'anima mia», «Lluvia/Pioggia», «El canto de la miel/Il canto del miele», «Elegía/Elegia», «Santiago/Santiago», «El diamante/Il diamante», «El presentimiento/Il presentimento», «Canción para la luna/Canzone per la luna», «Elegía del silencio/Elegia del silenzio», «Balada de un día de julio/Ballata di un giorno di luglio», «Sueño/Sogno», «Paisaje/Paesaggio», «Noviembre/Novembre», «Preguntas/Domande», «La veleta yacente/La banderuola caduta», «Corazón nuevo/Cuore nuovo», «Madrigal/Madrigale», «Una campana/Una campana», «Consulta/Consulto», «Tarde/Sera», «Hay almas que tienen.../Ci sono anime che hanno...», «Prólogo/Prologo», «Balada interior/Ballata interiore», «El lagarto viejo/La lucertola vecchia», «Encrucijada/Crocevia», «Hora de estrellas/Ora stellata», «El concierto interrumpido/Il concerto interrotto», «Canción oriental/Canzone orientale», «Chopo muerto/Pioppo morto», «Madrigal/Madrigale», «La luna y la muerte/La luna e la morte», «Los álamos de plata/I pioppi d'argento», «Espigas/ Spighe», «Meditación bajo la lluvia/Meditazione sotto la pioggia», «Manantial/Fonte», «Mar/Mare», «Otro sueño/Altro sogno», «Encina/Quercia», «Invocación al laurel/Invocazione all'alloro», «Ritmo de otoño/Ritmo d'autunno», «Nido/Nido», «Otra canción/Altra canzone», «El macho cabrío/Il caprone».

— Federico García Lorca, *Poesie*, 8ª edizione accresciuta e riveduta, Parma, Guanda, 1960, pp. 437.

— Federico García Lorca, *Poesie*, 1ª edizione completa in 2 volumi, Parma, Guanda, novembre 1962, pp. XXXIX, 550, 500.

— Federico García Lorca, *Federico García Lorca*, Disco LP, CLC 0823, Torino, Fonit Cetra, 1962. Traduzione di Carlo Bo e di Oreste Macri, chitarra di Mario Gangi, voce recitante Arnoldo Foà. Contiene: «Ballata gialla», «Romanza della Guardia Civile spagnola», «Cattura di Antonito el Camborio sulla strada di Siviglia» (O. Macri), «Morte di Antonito el Camborio» (O. Macri), «Romanza dell'oscura pena» (O. Macri), «Romanza della luna, luna», «Casida del pianto», «Casida della rosa», «Romanza sonnambula», «Memento», «Lamento per Ignacio Sánchez Mejías», «È vero», «Gazzella del ricordo d'amore», «La sposa infedele», «Arbolé, arbolé...»,

- «Gazzella dell'amore imprevisto», «Bella e il vento», «Gazzella dell'amore disperato».
- “Surrealismo perpetuo (nove poeti spagnuoli)”, *Il Corriere della Sera*, 8 dicembre 1963. Recensione di: Vittorio Bodini, *Poeti surrealisti spagnoli* (Torino, Einaudi, 1963).
- Federico García Lorca, *Poesie*, 2ª edizione completa in 2 volumi (riveduta), Parma, Guanda, luglio 1964.
- “Alberti e Carrieri: entrambi figli di Apollinaire”, *L'Europeo*, Milano, 6 dicembre 1964, pp. 104-106. Articolo critico.
- Federico García Lorca, *Romancero gitano e altre poesie*, Parma, Guanda, 1965. Traduzione e introduzione.
- Federico García Lorca, *Lamento per Ignazio, Diván del Tamarit e altre poesie...*, Parma, Guanda, 1965. Introduzione e traduzione.
- “Riflessioni critiche. La poesia dell'uomo completo. (Sulla poesia spagnola degli ultimi quindici anni)”, *Paragone, Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 2, 1965, pp. 30-41. Articolo critico.
- Federico García Lorca, *Poesie*, 3ª edizione completa in 2 volumi, Parma, Guanda, marzo 1966.
- Juan Ramón Jiménez, *Sonetti e altre poesie d'amore*, Roma, Newton Compton, 1973, pp. 288. Introduzione di Carlo Bo, traduzione di Claudio Rendina.
- Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 1132. Introduzione e traduzione di Carlo Bo, notizie biografiche e note di Glauco Felici.
- BODINI, Vittorio, “Federico García Lorca e Antonio Machado”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. I, n. 6, Roma, 16 maggio 1946, p. 4. Articolo critico.
- Federico García Lorca, «Il pianto», «Arietta di Malaga», «Poema doppio del lago Eden», «Ballata dell'acqua del mare», «Gazzella della presenza terribile», *Poesia V, Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*, a. V, Milano, luglio 1946, pp. 130-136. Traduzione.
- “Rivive nelle danze gitane la poesia del Romancero”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. VI, n. 4-5, 4 febbraio 1951, p. 5-6. Articolo critico.
- “Amici e nemici per il poeta andaluso”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 4-5, 4 febbraio 1951, pp. 5-6. Articolo critico che Laura Dolfi, “Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca (dal 1930 al 1955)”, in *Il caso García Lorca: dalla Spagna*

- all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 353-365, attribuisce a Bodini. Con il titolo “Amici e nemici del poeta andaluso, (*La Fiera Letteraria*, Roma, 4 febbraio 1951), Bardo Ubaldi, “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, in *Bulletin Hispanique*, tome 63, n. 1-2, 1961, pp. 88-97 (91) lo attribuisce a Luigi Oliviero.
- Vicente Aleixandre, «Si amavano», in *Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di Carlo Betocchi, Firenze, Vallecchi, 1952 pp. XXIII, 446. Traduzione.
- “Nascita e morte di un poeta”, *Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 18 settembre 1952. Articolo su quotidiano dedicato a García Lorca.
- “Poeta dell'invisibile”, *Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 18 settembre 1952. Articolo su quotidiano dedicato a García Lorca.
- “Una poesia pagata con la vita”, *Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 18 settembre 1952. Articolo su quotidiano dedicato a García Lorca.
- “I segreti di Lorca”, *Nuova Corrente - Rivista trimestrale di letteratura*, Genova - Milano, a. I, n. 2, settembre 1954, pp. 118-123. Articolo critico su conferenze e poesia.
- “La stilistica di Dámaso Alonso”, *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 17-21. Articolo critico.
- Dámaso Alonso: “Una generazione poetica (1920-1936)”, *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, 1955, pp. 22-37. Traduzione.
- Pedro Salinas, «Los cielos son iguales/I cieli sono uguali», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, 1955, pp. 42-43. Traduzione.
- Carlos Bousoño, “Tre poesie sulla morte”, *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 64-65. Traduzione. Presenta le poesie: «Hay veces que los hombres tristemente/Ci son volte che tristemente uomini», «Solo los huesos son eternos/Le ossa solamente sono eterne», «Quizá los huesos fueron rocas/Forse le ossa sono state roccia».
- Gabriel Celaya, «Primer día del mundo/Primo giorno del mondo», «Un hombre/Un uomo», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 66-67. Traduzione.
- Victoriano Cremer, «Mujer redonda/Donna incinta», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 68-69. Traduzione.

- José Hierro, «Respuesta/Risposta», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 71-72. Traduzione.
- Blas de Otero, «Igual que vosotros/Simile a voi», «Final/Finale», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 79-81. Traduzione.
- José María Valverde, «Tierra de Sicilia/Terra di Sicilia», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 82-83. Traduzione.
- Pedro Salinas, «Un'anima tu avevi», Vicente Aleixandre, «A Fray Luis de León», Luis Cernuda, «Durango», in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955, pp. 140. Traduzione.
- “La formazione poetica di Federico García Lorca”, *Letterature Moderne*, Bologna, a. VII, n. 1, gennaio-febbraio 1957, pp. 60-69. Articolo critico.
- Pedro Salinas, *Poesie*, Milano, Lerici, 1958 (2^a ed. 1964), pp. 316. Traduzione e introduzione di poesie scelte da: *Presagios*, *Seguro azar*, *Fabula y signo*, *La voz a ti debida*, *Amor en vilo*, *Todo más claro*.
- Gerardo Diego, «Y tu infancia, dime / E la tua infanzia...», «Otoño / Autunno», «Primavera / Primavera»; Vicente Aleixandre, «La ventana / La finestra», «Se querían / Si amavano»; Rafael Alberti, «Invitación al arpa / Invito all'arpa», «Los ángeles muertos / Gli angeli morti»; Luis Cernuda, «Como el viento / Come il vento», «Tierra nativa / Terra natia», in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. XII, 875. Traduzione.
- “Un poeta in carcere”, *Il Mondo*, Roma, 26 gennaio 1960. Pubblicato anche con il titolo “Un poeta en la cárcel”, *Solidaridad Obrera*, 25 de febrero de 1960 y 3 de marzo de 1960. Articolo su quotidiano dedicato a José Luis Gallego e Cristóbal Vega Álvarez.
- “Il pianino di Juan de Mairena”, *Il Mondo*, Roma, 5 luglio 1960. Recensione di Antonio Machado, *Poesie* (Milano, Lerici, 1959), a cura di Oreste Macrì.
- “Poesia spagnola del Novecento”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, a. XXV, n. 52, luglio-agosto 1961, pp. 118-121. Recensione dell'antologia di Oreste Macrì (2^a edizione, Parma, Guanda, 1961).
- “I labirinti di Larrea”, *Il Mondo*, Roma, a. XIII, 24 ottobre 1961. Articolo su quotidiano.
- “Due capitani di poesia”, *Critica d'oggi - Mensile di politica, economia e cultura*, Roma, n. 1-2- 3, novembre-dicembre 1961, pp. 126 e sgg.. Articolo critico dedicato a

Guillén e García Lorca.

- Federico García Lorca, *Compianto per Ignacio*, Disco LP, SIL 4056, Istituto Internazionale del Disco, 1961. Presentazione di Vittorio Bodini, traduzione di Oreste Macrì, lettura di Enrico Maria Salerno. Contiene: «La cornata e la morte», «Il sangue sparso», «Corpo presente», «Anima assente».
- Federico García Lorca, *Lorca Flamenco*, Disco LP, SIL 4057, s.l., Istituto Internazionale Del Disco, 1961 (?). Presentazione, traduzione e note di Vittorio Bodini, voce recitante Enrico Maria Salerno. Contiene, da *Poema del cante jondo*: «Paese», «Ballatella dei tre fiumi», «La chitarra», «Cammino», «La Lola», «Quartiere di Cordoba», «Paesaggio», «Lamentazione della morte», «De profundis», «Sorpresa», «Memento», «Ritratto di Silverio Franconetti», «Juan Breva», «Morte della petenera», «Falsariga», «Café chantant», «Ballo», «Clamore».
- “Incontro con Alberti”, *Il Mondo*, Roma, a. XIV, 2 gennaio 1962, pp. 9-10. Articolo su quotidiano.
- “Il poeta della Sierra”, *Il Mondo*, Roma, a. XIV, 22 gennaio 1962. Articolo su quotidiano dedicato a Vicente Aleixandre.
- “Blas de Otero. Una poesia della rivolta”, *Paese Sera*, Roma, 28 aprile 1962. Recensione di Blas de Otero, *Poesie* (Parma, Guanda, 1962) a cura di Elena Clementelli.
- “Giacinta la rossa”, *Il Mondo*, a. XIV, Roma, 29 agosto 1962. Articolo su quotidiano.
- Vicente Aleixandre, *Picasso: con pitture della Cueva de Nerja*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1962, pp. 29. A cura di.
- “L’America di García Lorca. Da Granada a New York”, *Il Mondo*, Roma, a. XV, 5 marzo 1963. Articolo su quotidiano.
- “La rivoluzione surrealista”, *Il Mondo*, Roma, a. XV, 11 giugno 1963. Articolo su quotidiano.
- *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, pp. VII-CXXIII, 508. Saggio introduttivo, note e antologia. (Nuova edizione a cura di Oreste Macrì, Torino, Einaudi, 1988, pp. XV-XL, XLV-CXXVII, 499). Raccoglie poesie di: **Juan Larrea** («Sequenza di suoni eloquenti...», «Sedia Felicità», «Autunno IV l’Ossequioso», «Necessità di flauto», «Un colore lo chiamava Juan», «Belle-Isle 10 settembre», «In cammino», «Qualche volta con lagrime», «Non essere altro», «Riva su cui incominciano le congetture», «Un debole per la luce», «O di Oceano», «Dente per dente (I e III) », «Spine quando nevicava (Nell’orto di Fray Luis)», «Occupato», «Il

fanciullo offre gli occhi agli steli del vento»); **Gerardo Diego** («Rosa mistica», «Altalena», «Vassoio», «Primavera», «Autunno», «Allegoria», «Notturmo», «Lepre in forma d'elegia», «Ipotesi», «Valle Vallejo», «Speranza», «Nuvole di te», «Gli omeri dei filosofi», «Condizionale», «Transito»); **Rafael Alberti** (*Degli angeli* (1927-28), «Proemio», «Paradiso perduto», «Ospite delle nebbie», «Sfratto», «L'angelo sconosciuto», «Il corpo disabitato», «L'angelo buono», «Madrigale senza rimedio», «Giudizio», «Gli angeli guerrieri (Nord, Sud) », «L'angelo dei numeri», «Canzone dell'angelo senza fortuna», «L'angelo disilluso», «L'angelo bugiardo», «Invito all'aria», «Gli angeli ammuffiti», «L'angelo cenerognolo», «L'angelo rabbioso», «L'angelo buono», «Ospite delle nebbie», «I due angeli», «5», «Gli angeli della fretta», «Gli angeli crudeli», «L'angelo angelo», «Inganno», «L'angelo di carbone», «L'angelo dell'ira», «L'angelo invidioso», «Gli angeli vendicativi», «Cane di fiamme», «L'angelo sciocco», «L'angelo del mistero», «Ascensione», «Gli angeli muti», «L'anima in pena», «L'angelo buono», «L'angelo avaro», «Gli angeli sonnambuli», «Ospite delle nebbie», «Tre ricordi del cielo», «L'angelo di sabbia», «L'alba denominatrice», «Il minuto cattivo», «L'angelo delle cantine», «Morte e Giudizio», «Spedizione», «Gli angeli collegiali», «Romanzo», «Neve viva», «Invito all'arpa», «Luna nemica», «Castighi», «L'angelo falso», «Gli angeli delle rovine», «Gli angeli morti», «Gli angeli brutti», «L'angelo sopravvissuto»); **Federico García Lorca** (*Poeta a New York* (1929-30), I. «Poesie della solitudine alla Columbia University», «Ritorno dalla passeggiata», «1910 (Intermezzo)», «Ode al re di Harlem», «Chiesa abbandonata (Ballata della Grande Guerra)», III. «Strade e sogni», «Danza della morte», «Paesaggio della folla che vomita (Sera a Coney Island)», «Città senza sogno (Notturmo di Brooklyn Bridge)», «Panorama cieco di New York», VI. «Introduzione alla morte (Poesie della solitudine in Vermont)», «Morte», «Paesaggio con due tombe e un cane assiro», VII. «Ritorno alla città», «New York (Ufficio e denuncia)», «Cimitero ebraico», VIII. «Due odi», «Grido a Roma (Dalla torre del Crysler Building)», «Ode a Walt Whitman», IX. «Fuga da New York (Due valzer verso la civiltà)», «Piccolo valzer viennese», X. «Il poeta giunge all'Avana», «Ritmo di negri a Cuba»); **Vicente Aleixandre** («Il nudo (IV) », «Canzone a una fanciulla morta», «Si amavano», «La finestra», «Lo scarabeo», «In riva al mare», «No, non cercare», «Tristezza o uccello», «Pienezza», «Lenta umidità», «Notte sinfonica», «Senza luce», «Dopo la morte», «Il mare leggero», «Voce umana», «La verità», «Come serpe»); **José Moreno Villa** («Voce matura»,

«Due amori, Giacinta!», «Mangiando noci e arance», «Osservazioni con Giacinta», «Giacinta comincia a non capire», «Voglio merendare con Giacinta», «Al paese sì, ma con te», «Giacinta si crede spagnola», «Caramba IV», «Caramba VII», «Caramba VIII», «Caramba XII», «Caramba XV», «Caramba XVI», «Carambuco XIV», «Perché non dirlo? », «Cos'è qui? Dove siamo?», «Quando?»); **Luis Cernuda** («Dayton», «Nevada», «Durango», «Sono stanco», «Carne di mare», «Oscurità completa», «Non so che nome darle nei miei sogni.», «Come il vento», «Lanterna rossa», «Mari scarlatti», «La stanza accanto», «Dormi, ragazzo», «Lasciatemi solo», «Vecchia riva», «La canzone dell'ovest», «Ragione delle lagrime», «Son tutti felici? », «Come la pelle», «Il merlo, il gabbiano», «Lasciami questa voce», «Dei corpi son come fiori», «Di che paese», «La gloria del poeta»); **Manuel Altolaguirre** («Le isole invitate», «Spiaggia», «Ballata», «Ricordo di un oblio», «Fuga interiore», «Vattene», «Alta spiaggia», «Comunione», «Così alto era il mio dolore», «Notte, alle undici», «Isola di lutto», «Omaggio a Julio Herrera y Reissig», «Mondo sonoro», «È la terra di nessuno»); **Emilio Prados** («Il pianto sotterraneo»).

- Rafael Alberti, *Poesia*, Milano, Mondadori, 1964, pp. XXI, 649. A cura di. (2^a edizione 1977)
- Pedro Salinas, *Poesie*, 2^a edizione ampliata, Milano, Lerici, 1964, pp. XLIV, 338. Traduzione, introduzione e nota bio-bibliografica.
- “Alla ricerca di Lorca. La pagina di Viznar”, *Il Mondo*, Roma, a. XVI, 27 ottobre 1964. Articolo su quotidiano.
- Rafael Alberti, *Degli angeli*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 160. A cura di. (2^a edizione 1973).
- “Vittorio Bodini risponde a Moravia. Il decadentismo è un'altra cosa”, *Paese Sera*, Roma, 7 gennaio 1968. Articolo sul surrealismo spagnolo (l'iniziale articolo di Moravia uscì su *Nuovi Argomenti*, Roma, ultimo numero del 1967). Fanno seguito all'articolo citato altri due articoli: “Le avanguardie e la politica”, *Paese Sera-Libri*, 21 gennaio 1968, e “Ancora sulle avanguardie”, *Paese Sera*, Roma, 21 gennaio 1968 (?). I tre scritti, con il titolo “Incontro-scontro (Bodini-Moravia)”, sono raccolti in *Omaggio a Bodini. A cura di Leonardo Mancino. Con una poesia in grafico di Rafael Alberti ed un disegno di Marcello Tommasi*, Manduria, Lacaita, 1972, pp. 391 (353-362).
- “L'alibi di Cernuda”, *Critica d'oggi, Mensile di politica, economia e cultura*, Roma, n. 10-11, luglio-agosto 1968, pp. 99-101. Articolo critico.

- Rafael Alberti, *Il poeta nella strada. Poesia civile 1931-1965*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 339. A cura di. (2ª edizione 1976)
- Juan Larrea, *Versione celeste. Poesie*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 249. Introduzione e traduzione. Comprende l'articolo "I labirinti di Larrea" (*Il Mondo*, 24 ottobre 1961).
- Rafael Alberti, *Cal y canto: antologia lirica*, Milano, Accademia-Sansoni, 1970, pp. 220. Traduzione di Vittorio Bodini, introduzione di Marcella Eusebi Ciceri.
- *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971 (2ª edizione 1982), pp. 117.
- Rafael Alberti, *Roma, pericolo per i viandanti, 1964-1967*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 155. Prologo e traduzione.
- "Vicente Aleixandre y el surrealismo", *Ínsula*, Madrid, n. 304, marzo 1972. Articolo critico.
- José Moreno Villa, *Giacinta la rossa*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 111. Introduzione e traduzione. L'introduzione amplia il precedente articolo "Giacinta la rossa", *Il Mondo*, 29 agosto 1962.
- Pedro Salinas, *Ragioni d'amore – Antologia Poetica*, Milano, Accademia, 1972, pp. 245. A cura di.

BONETTI, Anna, Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, *Prestigi (1911-1916)*, Firenze, A. Vallecchi, 1944, pp. 156. Traduzione.

- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, "Tre poesie", *Letteratura*, VII, n. 4-5, 1947. Presenta le poesie: «Le mani vuote», da *Presencias*; «Il balcone», da *Galeria de Espejos*; «Pianto», da *Oaristes*. Traduzione.
- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «Los Tres Reyes / I Tre Re», in *Il Natale*, a cura di Mary de Rachewiltz e Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961. Traduzione.

BONI, Marco, "Ugo Gallo, *Storia della letteratura spagnola*, (Milano, Nuova Accademia, 1958)", (2ª edizione a cura di Giuseppe Bellini), *Convivium, Rivista bimestrale di lettere, filosofia, storia*, Torino-Milano, a. XXVIII, n. 5, 1960, p. 639. Recensione.

- "Camillo Guerrieri Crocetti, *Letteratura spagnola-portoghese* (Milano, Vallardi, 1959)", *Convivium. Rivista bimestrale di lettere, filosofia, storia*, s.n., Torino-Milano, a. XXIX, 1961. Recensione. Fa parte di: *Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America*, 2.
- "Juan Marichal, *La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico)*",

(Barcelona, Seix-Barral, 1957), *Convivium, Rivista bimestrale di lettere, filosofia, storia*, Torino-Milano, a. XXX, n. 1, 1962, p. 122. Recensione.

- BORGHINI, Vittorio, "Poesia e psicologia spagnuola", Bologna, Ancora, 1945, s.i.p..
- *Rubén Darío e il modernismo*, Genova, Ed. Ist. Universitario di Magistero, 1955, pp. 454.
- "Brani di poesia e prosa contemporanea spagnola e ispano-americana", in *Botteghe Oscure, Quaderni semestrali di letteratura*, Napoli-Roma. Il fascicolo XVI, II° semestre 1955, contiene: Diego de Mesa y Gallardo, «Pasifae» (fragmento), pp. 207-211; Luis Cernuda, «Limbo», pp. 212-213; Emilio Prados, «Sitios del silencio», pp. 224-229; Tomás Segovia, «En brazos de la noche», p. 239.
- "Brani di poesia e prosa contemporanea spagnola e ispano-americana", in *Botteghe Oscure, Quaderni semestrali di letteratura*, Napoli-Roma. Fascicolo XVIII, II° semestre 1956, contiene: León Felipe, «El ciervo», pp. 363-375; María Zambrano, «Diotima», pp. 376-384; Vicente Aleixandre, «La Aparecida», pp. 385-386; Diego de Mesa, «Una muerte», pp. 387-390; Jorge Guillén, «Pentecostés», pp. 391-392; Jaime Gil de Biedma, «Las Afueras», pp. 411-413.
- "Brani di poesia e prosa contemporanea spagnola e ispano-americana", in *Botteghe Oscure, Quaderni semestrali di letteratura*, Napoli-Roma. Fascicolo XXII, II° semestre 1958, contiene: Claudio Rodríguez, «A la nube aquella», «Salida a la labranza», pp. 349-351; Manuel Merino Rodríguez, «Poemas», 352-357; Carlos Barral, «Ciudad mental», pp. 370-374.
- BOSELLI, Carlo, "La letteratura spagnola contemporanea", *Il Contemporaneo*, Roma, n. 8-9, 1924, s.i.p.. Articolo critico sulle caratteristiche generali dello scrittore spagnolo; profili dei principali narratori e poeti contemporanei.
- "Il Pindaro andaluso (Luis de Góngora y Argote)", *Rivista d'Italia*, Roma, a. XXX, vol. III, 1927, pp. 620-634.
- "Il centenario di Góngora", *Augustea*, Roma, n. 12, 1927, pp. 461-463.
- "Il ritorno di Góngora", *Colombo*, Roma, a. II, fasc. 7, 1927, pp. 385-405.
- "L'annata letteraria in Spagna (per l'anno MXMXXXII)", in Aa. Vv., *Almanacco Letterario*, s.n., Milano, Bompiani, 1932 pp. 337-349
- Ernesto Giménez Caballero, "L'annata letteraria in Spagna", *Almanacco Letterario*, s.n., Milano, Bompiani, 1933, pp. 290-295. Traduzione dell'articolo di Ernesto

Giménez Caballero, che dedica un breve paragrafo a *Poesía española. Antología 1915-1931* (Madrid, Signo, 1932) di Gerardo Diego.

—— *Storia della Letteratura Spagnola*, in collaborazione con Cesco Vian, Milano, Lingue Estere, 1941, pp. 340 (cap. “Il Novecento” pp. 269-316). Successive edizioni: 1946, 1954, 1955.

BUZZI, Paolo, Andrés González-Blanco, *Salvador Rueda y Rubén Darío, Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 84. Recensione dello studio di González-Blanco sulla poesia spagnola contemporanea.

—— Francisco Villaespesa, *El libro de Job, El mirador de lindaraxa, El jardín de las quimeras, Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 84. Recensioni.

—— Miguel de Unamuno, *Poesías, Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 85. Recensione.

—— Eduardo Marquina, *Elegías, Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 85. Recensione.

—— Ramón Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 87. Recensione del saggio dello scrittore madrileño.

—— Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces, Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 87. Recensione.

—— Mario Verdaguer de Traversi, *En el angelus de la tarde, Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 87. Recensione.

—— Jacobo Marín-Baldo, *Madrigales, Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, p. 87. Recensione.

CALZA, Arturo, “L’anima della Spagna nell’anima del suo poeta”, *Il Giornale d’Italia*, Roma, 20 novembre 1923. Articolo su quotidiano dedicato a Unamuno.

CAMILLUCCI, Marcello, “Introduzione a Machado”, *Il Fuoco*, Roma, a. VII, n. 2, 1960, pp. 17-19. Recensione di Antonio Machado, *Poesie*, a cura di Oreste Macrí, (Milano, Lerici, 1959). Contiene le traduzioni di Oreste Macrí delle poesie «Le mosche» e «Ritratto».

—— “Tuo eternamente”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 22, 28 maggio 1972, p. 19. Articolo critico su Rafael Alberti.

- CAMMARANO, Leonardo, José Bergamín, *Frontiere infernali della poesia*, Introduzione di María Zambrano, Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 139. Traduzione.
- CAMP, Jean, *La letteratura spagnuola*, Milano, Garzanti, 1955, pp. 115.
- CANGIOTTI, Gualtiero, “Federico García Lorca, poeta del Desengaño”, *Litterature Moderne*, Bologna, I, 1961, pp. 34-56. Articolo critico.
- CAPRONI, Giorgio, “Jorge Guillén, armonia dell’insieme”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 16, 21 aprile 1957, p. 3. Articolo critico.
- Federico García Lorca, «Arbolé, arbolé / Arbolé, arbolé», «La casada infiel / La sposa infedele», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías / Pianto per Ignacio Sánchez Mejías», in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. XII, 875. Traduzione.
- “Lorca restituito alla sua lezione più certa”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 11, 1958, p. 1. Articolo critico.
- “Imitazioni da Manuel Machado”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 47, 1958, p. 3. Articolo critico.
- “Omaggio a Pound e a Guillén”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 2, 1959, p. 3. Articolo critico.
- CARAVAGGI, Giuseppe, “Fonction lyrique de certains paysages dans la première poésie d’Antonio Machado”, *Marche Romane*, Liège, a. X, n. 1, 1960, pp. 8-24. Articolo critico.
- “Il «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» di F. García Lorca”, *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, Firenze, n. 2, 1962, pp. 116-145. Articolo critico.
- “Due grandi del Novantotto”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. XLIII, n. 32, 8 agosto 1968. Articolo critico.
- Miguel Hernández, «Un claro caballero de rocío», *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, 35-36, 1968, pp. 139-145. Traduzione. Pubblicato anche in *Miguel Hernández, El Escritor y la Crítica*, ed. de María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975.

- *I paesaggi “emotivi” di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell’intimismo*, Bologna, Patron, 1969, pp. 235.
- “Sulla genesi degli *apocrifi* di Antonio Machado”, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, a. X, 1975, pp. 183-215. Articolo critico.

CASELLA, Mario, “Agli albori del Romanticismo e del moderno rinascimento catalano”, *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, Firenze-Roma, XXIX, 1918, pp. 81-120. Articolo critico.

— *Letteratura spagnola*, dalle lezioni di M. C. raccolte da Carmela Lomuto; segue: Lorenzoni, Piero, *Letteratura spagnola*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Magistero, anno accademico 1944-45, Firenze, Ed. Universitaria, 1945, pp. 148, 108, 111.

— *Letteratura spagnola*, dalle lezioni di M. C. raccolte da Capaccioli, Pacini, Magrini, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di lettere, anno accademico 1945-46, Firenze, Ed. Universitaria, 1946, pp. 123.

CERBONI BAIARDI, Giorgio, PAIONI, Giuseppe, *Hablando en castellano. Poesia e critica d’oggi*, Urbino, Argalia, 1963, pp. 222. A cura di. Antologia che raccoglie poesie di: **Miguel Hernández** («La tua porta non ha casa»); **Jorge Guillén** (“La fonte”: I. «La fonte era al principio di una valle», II. «Alla fonte di quella valle», III. «Cavallo con arsura/si avvicina alla fonte», «Lucifero in disarmonia –frammento-); **Dámaso Alonso** («Visione dei mostri»); **Vicente Aleixandre** («Nel cimitero», «Bomba all’Opera»); **Rafael Alberti** («La chungu»); **Gabriel Celaya** («Episodi nazionali» -frammento-); **Rafael Santos Torroella** («La neve»); **Blas de Otero** («Litografia dell’aquilone», «Giovanni della Croce»); **José Luis Hidalgo** («Inverno»); **Vicente Gaos** («Ulisse»); **José Hierro** («Reportage»); **Carlos Bousoño** («Guardando questa brocca»); **Ángel González** («Lo sconfitto», «Estate a Bidonville»); **Carlos Barral** («Sangue sulla finestra»); **José Agustín Goytisolo** («Testimonianza», «Nell’isola», «Madre», «La guerra»); **Jaime Gil de Biedma** (“Strofe morali”: 1. «Albada» 2. «Canzone di anniversario»); **José Ángel Valente** («Un’iscrizione», «Sul luogo del canto», «Terra di nessuno»); **Jesús López Pacheco** («Come il popolo»); **Francisco Brines** («Stavano nella piazza, circondati»); **Claudio Rodríguez** («Un bene», «Città di meseta»); **Carlos Sahagún** («Da questa collina», «Spiagge di Exmouth»). Contiene inoltre una lettera di Vicente Aleixandre (“Poeti

spagnoli dopo la guerra civile”) e tre saggi critici di: Carlos Bousoño (“Poesia contemporanea e poesia post-contemporanea”), José María Castellet (“La giovane poesia realista spagnola”) e Carlo Bo (“La misura della nuova poesia spagnola”).

CERBONI BAIARDI, Giorgio, Dámaso Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 393. Traduzione.

CHIAPPINI, Gaetano, “Una biografia di Antonio Machado”, *L’Albero*, n. 54, 1975, pp. 194-195. Articolo critico.

CHIARENO, Osvaldo, “García Lorca o dell’andalusismo”, *Il Piccolo*, Genova, 19 giugno 1950. Articolo su quotidiano.

—— “La poesia popolare di García Lorca”, *Il Lavoro*, Genova, 15 giugno 1951. Articolo su quotidiano.

—— “Juan Ramón Jiménez”, *Il Lavoro*, Genova, 31 ottobre 1956. Articolo su quotidiano.

—— “La poesia esemplare di Antonio Machado”, *Il Lavoro*, Genova, 2 gennaio 1958. Articolo su quotidiano.

—— “Ricordo di Juan Ramón Jiménez”, *Il Lavoro*, Genova, 25 giugno 1958. Articolo su quotidiano.

—— “Ritratto di Unamuno”, *Il Lavoro*, Genova, 16 gennaio 1959. Articolo su quotidiano.

—— “La poesia di Pedro Salinas”, *Il Lavoro*, Genova, 31 luglio 1959. Articolo su quotidiano.

—— “Memoria di un poeta. Manuel Altolaguirre”, *Il Lavoro*, Genova, 24 novembre 1959. Articolo su quotidiano.

—— “Memoria di un’amicizia - García Lorca nel ricordo di Guillén”, *Il Lavoro*, Genova, 4 aprile 1961. Articolo su quotidiano.

—— “I poeti surrealisti spagnoli”, *Il Lavoro*, Genova, 28 maggio 1964. Articolo su quotidiano.

—— “Immagine umana di Miguel de Unamuno”, *Il Lavoro*, Genova, 1 ottobre 1964. Articolo su quotidiano.

—— “García Lorca a New York”, *Il Lavoro*, Genova, 15 giugno 1965. Articolo su quotidiano.

—— “Rafael Alberti poeta pittorico”, *Il Lavoro*, Genova, 13 maggio 1966. Articolo su quotidiano.

- “La solitudine di Emilio Prados”, *Il Lavoro*, Genova, 29 novembre 1967. Articolo su quotidiano.
- “Il surrealismo di Juan Larrea”, *Il Lavoro*, Genova, 26 novembre 1969. Articolo su quotidiano.
- “Antonio Machado nel centenario della nascita”, *Le Stagioni*, Genova, a. III, n. 3, autunno 1975. Articolo su rivista.

CHIARINI, Giorgio, “La critica letteraria di Jorge Guillén”, *Paragone, Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 172, 1964, pp. 112-118. Articolo critico. Ripubblicato in seguito con il titolo “La crítica literaria de Jorge Guillén” in *Jorge Guillén*, ed. de Birute Ciplijauskaitė, Madrid, Taurus, 1975, pp. 169-179.

- Dámaso Alonso, *Figli dell'ira*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. XXVI, 205. A cura di.

CINTI, Bruna, “Jorge Guillén: *Antologia lirica, Testi editi ed inediti*, A cura di J. Granados de Bagnasco”, (Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955), *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. 3, n. 19-20, 1956, pp. 182-184. Recensione.

- “Influenza di M. Hernández sulla poesia contemporanea spagnola”, *Annali di Ca' Foscari*, vol. VII, 1968, pp. 71-95. Articolo critico.
- “Scansione in versi di una prosa di Hernández”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, 35-36, 1968, pp. 173-176. Articolo critico.
- “Desdoblamientos y antítesis en la prosa de Hernández”, in AA.VV., *Miguel Hernández*, coll. “Persiles”, Madrid, Taurus, 1975. Articolo critico.

CLEMENTELLI, Elena, *Antologia del canto flamenco*, Parma, Guanda, 1961, pp. 119. Introduzione critica e traduzione.

- Blas de Otero, *Poesie*, Parma, Guanda, 1962, pp. 238. Introduzione critica e traduzione.
- Blas de Otero, *Que trata de España*, Parma, Guanda, 1967, pp. XXII, 243. Introduzione critica e traduzione.
- “Incontro con Rafael Alberti. Lo scendere e il salir per le altrui scale”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. XLVII, 1972, pp. 10-13. Articolo critico.

COLANGELI ROMANO, Maria, “Il senso della solitudine in Juan Ramón Jiménez”, Lecce, *Annuario dell'Istituto Magistrale P. Siciliani*, 1961, s.i.p.. Articolo critico.

- *José Luis Hidalgo, poeta della morte*, Bologna, Patron, 1962 (2^a edizione 1965), pp. 186.
- “José María Cruset poeta”, *La Zagaglia, Rassegna di scienze, lettere ed arti*, Lecce, a. V, n. 17, 1963, pp. 83-97. Articolo critico.
- *Voci femminili nella lirica spagnola del 1900*, Bologna, Patron, 1964, pp. 1211.
- “«Irrumpieron los ángeles» di Alfonsina De La Torre. Studio stilistico”, *La Zagaglia, Rassegna di scienze, lettere ed arti*, Lecce, a. VIII, n. 32, 1966, pp. 399-412. Articolo critico, tradotto in spagnolo: “«Irrumpieron los ángeles» de A. de la Torre, Estudio estilístico”, Málaga, *El Guadalhorce*, 1966.
- Carlos Murciano, “La personalità poetica di Carlos Murciano”, *La Zagaglia, Rassegna di scienze, lettere ed arti*, a. IX, n. 33, marzo 1967, pp. 78-85. Raccoglie le traduzioni delle poesie: «Cade», «Lo specchio», «Oggi sei venuto...», «Pesce nel pozzo», «Le formiche», da *Los años y las sombras*; «1° settembre», «19 settembre», «15 novembre», «8 gennaio», da *Un día más o menos*. Traduzione.
- CONDE, Carmen, *Mientras los hombres mueren*, Prefazione e glossario di Juana Granados de Bagnasco, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953, pp. 72.
- *Poesie*, Introduzione e versione ritmica di Juana Granados de Bagnasco, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953, pp. 292.
- “La poesía española ante la eternidad”, in *Letterature Moderne*, Bologna, 1954, n. 2, pp. 203-217. Articolo critico.
- CORDIÉ, Carlo, “Manuel García Blanco: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*” (Universidad de Salamanca, 1954)”, *Paideia – Rivista bimestrale di informazione bibliografica*, Brescia, n. 4, 1957, pp. 220-221. Recensione.
- CORRAL MAURRELL, José, “Los veinte años de la muerte de Federico García Lorca”, in *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. III, dicembre 1956, n. 19-20, pp. 247-249. Articolo critico.
- CREMONA, Antonino, Federico García Lorca, «Romanza della Guardia Civile spagnola», «Scena del Tenente Colonnello della Guardia Civile», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, XVI, 1966, pp. 121-126. Traduzione (celebra il XXX^o anniversario della morte di García Lorca)

COUFFON, Claude, “La morte di Lorca, *Il Contemporaneo*, Roma, 2 luglio, 1956, p. 3. Articolo critico.

D’AMICO, Silvio, “La poesia di García Lorca”, *La Nazione Italiana*, Firenze, a. XCII, n. 19, 22 gennaio 1950, p. 3. Articolo su quotidiano.

DALÍ, Salvador, “I Morti e io”, *Il Borghese*, Roma, n. 44, novembre 1956, p. 700. Articolo su rivista.

DALLAPICCOLA, Luigi, *Quattro liriche*, per voce e pianoforte su poesie di Antonio Machado, «La primavera è giunta» (Mosso; con vivacità), «Ieri sognai che vedevo» (Lento; flessibile), «Signor, già mi strappasti» (Sostenutissimo), «La primavera è giunta» (Quasi adagio; con amarezza), prima esecuzione: Radio Bruxelles, 3 dicembre 1948. Trascritte in seconda versione per voce e orchestra da camera nel 1964. Composizione: Buenos Aires, 1 ottobre 1964. Prima esecuzione: Braunschweig, Festliche Tage Neuer Kammermusik, 27 novembre 1964, Edizione: Milano, Suvini Zerboni, 1965, pp. 36. Composizione musicale.

——— *Tre poemi*, per soprano e orchestra da camera. La terza composizione dal titolo «Figlio per riposar» (Molto tranquillo) presenta un testo di Luigi Dallapiccola da Manuel Machado Ruiz. Composizione: 1949. Prima esecuzione: Trieste, Teatro Verdi, 13 marzo 1950. Edizione: Ars Viva, Zurigo, 1949. Dedicata a Arnold Schönberg per i suoi sessantacinque anni. Composizione musicale.

——— *Piccola musica notturna*, prima versione per orchestra. Testo di Manuel Machado (Molto tranquillo, ma senza trascinare). Composizione: 1953 - 25 aprile 1954. Prima esecuzione: Hannover, Beethovensaal, 7 giugno 1954. Edizione: Ars Viva Verlag, Zurigo, 1954. Trascritta in seconda versione per orchestra da camera. Composizione: 1960-1961. Prima esecuzione: New York, 25 marzo 1961. Edizione: Ars Viva, Magonza, 1968. Composizione musicale.

——— *Sicut umbra...* : per mezzo soprano e quattro gruppi di strumenti, su poesie di Juan Ramón Jiménez, «Introduzione» (per tre flauti), «El olvido» (per mezzosoprano, 3 Clarinetti 3 archi), «El recuerdo» (per mezzosoprano, 3 flauti, 3 clarinetti, 3 archi), «Epitafio ideal de un marinero» (per mezzosoprano, 3 flauti, 3 clarinetti, 3 archi, arpa, celesta, vibrafono), Klavierpartitur, Milano, Suvini Zerboni, 1973, 1 partitura,

pp. 26. Testo poetico stampato anche a parte. Opera commissionata dalla Elizabeth Sprague Coolidge Foundation in the Library of Congress. Prima esecuzione: Washington, the Library of Congress, 30 ottobre 1970. Composizione musicale.

D'ARCANGELO, Lucio, José Bergamín, *Decadanza dell'analfabetismo*, Introduzione di Giorgio Agamben, Milano, Rusconi, 1972, pp. 134. Traduzione.

D'ARRIGO BONA, Mileda Carmela, *Gerardo Diego il poeta di "Versos humanos"*, Torino, Giappichelli, 1955, pp. 199.

—— Gerardo Diego, *Clausura e volo: liriche*, Parma, Guanda, 1970, pp. 327. Prologo, selezione e versioni.

DE FILIPPO, Luigi, "Poesie e teatro di Eduardo Marquina", *Nuova Antologia*, Roma, marzo 1947, pp. 327-329. Articolo critico.

DE GENNARO, Giuseppe, "L'itinerario poetico di Dámaso Alonso", *Letture - Libro e Spettacolo. Mensile di Studi e Rassegne*, Milano, fascicolo I, febbraio 1963, pp. 1-16. Articolo critico.

—— "L'esperienza poetica di José María Valverde", *Letture - Libro e Spettacolo. Mensile di Studi e Rassegne*, Milano, fascicolo XX, giugno 1965, pp. 427-446. Articolo critico.

—— *La poesia di Federico García Lorca*, Antologia (con saggi critici), Napoli, Aldo Fiory, 1965, pp. 181. A cura di.

DELOGU, Francesco Maria, "Antonio Machado, profilo estetico del poeta", *Secolo Nostro - Rassegna mensile di cultura fascista*, Messina, n. 3, 16 maggio 1939, p. 64. Articolo critico.

DELOGU, Ignazio, "Rafael Alberti, dalla Spagna degli anni 30 alla Roma di oggi", *Il Contemporaneo*, s.n., Roma, 1966. Articolo critico. Contiene inediti di Antonio Machado e Rafael Alberti.

—— "Un poeta rivoluzionario: Rafael Alberti", *Rinascita*, Roma, s.n., Roma, 1968, s.i.p.. Articolo critico.

- “La poesia catalana di protesta”, *Rinascita*, Roma, 1968. Recensione di Giuseppe Tavani, *Poesia catalana di protesta*, (Bari, Laterza, 1968).
- “Poesia e verità di Arrabal”, *Rinascita*, Roma, 1968. Articolo critico.
- “Panorama della poesia spagnola d’oggi”, *Opera aperta*, Roma, a. IV, nn. 12-13-14, 1968. Articolo critico
- Jesús López Pacheco, *Delitti contro la speranza*, Parma, Guanda, 1970, pp. 227. Versione, introduzione e note.
- Rafael Alberti, *Alla pittura: poema del colore e della linea 1945-1952*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 217. Traduzione. Contiene litografie, disegni e collages dell’autore.
- Rafael Alberti, *Gli 8 nomi di Picasso: e non dico più di ciò che non dico (1966-1971)*, con dediche di Picasso e 6 liricografie dell’autore, Roma, Grafica Internazionale, 1971, pp. 267. Traduzione.
- “La poesia giovanile di Rafael Alberti. Poesie 1920-1923”, *Obiettivi*, Roma, a. II, n. 4, 1972. Articolo critico.
- *Rafael Alberti*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 172.
- Rafael Alberti, *Disprezzo e meraviglia (poesie civili)*, Roma, Editori Riuniti, 1972, pp. XII, 238. Introduzione, traduzione e note. Con questo titolo il volume contiene, con testo a fronte, la raccolta *Canzoni dell’Alta Valle dell’Aniene*.
- *Poeti spagnoli per la libertà*, Roma, Seusi, 1972, pp. XV, 176. Introduzione, traduzione e note. Presentazione di Carlo Levi.

DE MIELESI, Ugo, “I miti del mare in Rafael Alberti”, *Lecture - Libro e Spettacolo. Mensile di Studi e Rassegne*, Milano, a. XXIV, 1969, pp. 181-194. Articolo critico.

DEPRETIS, Giancarlo, “Del climax a las imágenes ascendentes y descendentes en la poesía de Vicente Aleixandre”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 41, 1972. Articolo critico.

DE TOMASSO, Vincenzo, *Il pensiero e l’opera di Miguel de Unamuno*, Roma, Cappelli, 1967, pp. 342.

—— “Concezione della famiglia e affetti familiari nel *Cancionero* di Unamuno”, *Dialoghi - Rivista Bimestrale di Letteratura Arti Scienze*, Roma, n. 4-5, 1969, pp. 201-211. Articolo critico.

—— “Difesa della lettura. Una teoria di Pedro Salinas”, *Annali della Pubblica Istruzione*, Roma, n. 6, 1971, pp. 603- 606. Articolo critico.

—— “Sul *Diario intimo* di Miguel de Unamuno”, *Miscellanea. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Università di Trieste*, Udine, a. II 1973, pp. 5-15. Articolo critico.

DE TORRE, Guillermo, “El movimiento literario ultraísta de Españas” (I-V), *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6, 1920, pp. 51-54. Storia, analisi e programma espressivo del movimento letterario spagnolo. Introduce una selezione antologica delle opere degli autori che De Torre considera più rappresentativi. Raccoglie: «Elemental» di Gerardo Diego, «Cabaret » di Eugenio Montes, «Primavera» di Pedro Garfias, «Rusia» di Jorge Luis Borges, «Nocturno de cristal» di Luciano de San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), «Bengala» di José Rivas Panedas, «Estrellas» di Ernesto Lopez-Parra, «Nocturno» di Juan Larrea, «Ocaso» di Joaquín de la Escosura (altri segue nel numero successivo).

—— “El movimiento literario ultraísta de España - Continuación” (V-VI), *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1920, pp. 77- 78. Raccoglie: «Mañana» di César A. Comet, «Naturaleza muerta» di Isaac del Vando-Villar, «Diana» di Rafael Lasso de la Vega, «Canción Lejana» di Adriano del Valle, «Crepúsculo» di Juan Las (Rafael Cansinos Assens), «Brumario» di Guillermo de Torre.

DEVOTO, Daniele, “García Lorca y los *Romanceros*”, *Quaderni Ibero-American*, Torino-Roma, vol. III, 1956, n. 19-20, pp. 249-251. Articolo critico.

DE ZUANI, Ettore, “Poesia spagnola”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 1, 1920, pp. 45-46. Considerazioni sui caratteri generali della lirica spagnola contemporanea. Segnala, in particolare: Salvador Rueda, Rafael Lasso de la Vega, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán, i catalani Juan José Lloret, Xavier Bóveda, Ezequiel Euderiz, Fernando Maristany, e gli ispano-americani Rubén Darío e Amado Nervo.

—— “Poesia spagnola”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 2-3, 1920, pp. 46-48. Considerazioni sui caratteri generali della lirica spagnola contemporanea. Segnala, in particolare: Eduardo Marquina, Manuel Machado, Francisco Villaespesa, e il cileno Vicente Huidobro.

- “Poesia spagnola - Ritorni. *Le Pastorali* di Juan Ramón Jiménez”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6, 1920, pp. 46-47. Articolo critico. Traduce e commenta alcuni frammenti poetici.
- “Che cosa bisogna leggere?”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 12, 1929. Recensione dell’opuscolo *Que cal llegir* di Carles Soldevila.
- “L’annata letteraria in Spagna”, *Almanacco Letterario Bompiani*, Milano, 1929, s.i.p.. Cita *Romancero gitano* di Federico García Lorca.
- “Federico Garcia Lorca”, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti 1938-1948*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, (*Seconda Appendice A-H*), 1949, p. 1018. Voce enciclopedica.

DI NOLA, Carlo, “La guerra ispano-americana e la Generación del 1898”, *Nuova antologia*, Roma, novembre 1950, pp. 265-277. Articolo critico.

DI PINTO, Mario, “Premesse culturali della poesia spagnola contemporanea”, *Filologia Romanza*, Torino, a. 1, fascicolo 3, 1954, pp. 61-90. Articolo critico.

—— “La professione critica di Pedro Salinas”, *Filologia Romanza*, Torino, a. I, fasc. 4, 1954, pp. 89-94. Articolo critico.

—— “La poesia di Pedro Salinas”, *Il Baretto*, Napoli, a. I, n. 1, settembre-ottobre 1959, pp. 1-11. Articolo critico.

—— “Federico García Lorca, poeta europeo”, *Il Baretto*, Napoli, a. II, n. 9-10, 1961, pp. 37-58. Articolo critico.

—— Ángel Crespo, *Poesie*, Caltanissetta, Sciascia, 1964, pp. 237. A cura di.

—— *Introduzione allo studio della poesia spagnola contemporanea*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 175.

—— Gabriel Celaya, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 472. A cura di.

DI STEFANO, Giuseppe, “Ian Gibson, *La morte di Federico García Lorca e la repressione nazionalista di Granada del 1936*” (Milano, Feltrinelli, 1973), *Belfagor - Rassegna di varia umanità*, Firenze, a. XXIX, 1974, pp. 362-363. Recensione.

ENRIETTO, Attilio, “Antonio Machado”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. I, (1946-1950), n. 3 (o 2?), pp. 49-50. Articolo critico.

- EUSEBI CICERI, Marcella, Rafael Alberti, *Poesie d'amore*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 152. Traduzione.
- Rafael Alberti: *Il mattatore. Poesie sceniche*, Roma, Vestro, 1966, pp. 239. A cura di. Disegni di Toño Salazar.
- Rafael Alberti, *Cal y canto: poesie degli anni venti*, Milano, Lerici, 1969, pp. 163. A cura di.
- Rafael Alberti, *Cal y canto: antologia lirica*, Milano, Accademia-Sansoni, 1970, pp. 220. A cura di. In particolare: introduzione di Marcella Eusebi Ciceri (pp. 15-34), traduzione di Vittorio Bodini.
- “Note su *Cal y canto* di Rafael Alberti”, *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, a. IX, 1970, pp. 37-81. Articolo critico.
- “Lettura di *Sermones y Moradas* di Rafael Alberti”, *Annali dell'Università dell'Aquila*, a. V, 1971, pp. 77-87. Articolo critico.
- Rafael Alberti *Da un momento all'altro*, L'Aquila, Japadre, 1972, pp. 139. A cura di.
- FACCIO, Adele, José Agustín Goytisolo, *Prediche al vento e altre poesie*, Parma, Guanda, 1962-1963, pp. 136. Traduzione e bibliografia. Prologo di José María Castellet.
- FALCO, Alfonso, “Lluís Guarnier poeta del mare”, *Varia*, Bari, 1955, pp. 18-21. Articolo critico.
- FALLACARA, Luigi, “*Poesie di García Lorca*”, *Incontro*, Firenze, n. 13, dicembre 1940, p. 6. Recensione dell'Antologia di Carlo Bo (Modena, Guanda, 1940).
- “La poesia secondo: A. Machado – J. R. Jiménez – J. Guillén - G. Diego – F. G. Lorca – V. Aleixandre – J. de la Torre - P. Salinas”, *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, a. IV, n. 11-12, 15 dicembre 1940, fascicolo “Misteri della poesia”, p. 26. Articolo critico.
- FALQUI, Enrico, *Poesia V, Quaderni Internazionali* (diretti da Enrico Falqui), a. V, Milano, Mondadori, luglio 1946, pp. 276. Antologia di testi e versioni. A cura di.
- FARINELLI, Arturo (et al.), *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, 2 volumi, Torino, Bocca, 1929, pp. XI, 442 e 462. Prefazione, cura e studi di Arturo Farinelli. Il primo volume contiene i saggi “Petrarca in Spagna”,

“Boccaccio in Spagna”, “L’umanesimo italo-ispanico”, “La biblioteca del Santillana”. Il secondo volume approfondisce temi quali: “Rapporti culturali e letterari nei primi secoli”, “Gli Aragonesi a Napoli”, “Ispanesimo nel ‘500”, “Rinascimento e decadenza”, “Tasso in Ispagna”, “La Spagna”, “Conti e altri italiani ispanisti del ‘700”, “Spagna contemporanea vista da un ispanista d’Italia”. Si ripubblica nel 1941, Firenze, Le Monnier, pp. XVI-522, edizione che contiene anche il “Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola”, di G.M. Bertini, oltre agli scritti di G. Soranzo, R. Nicolini, G. Papini, A. Venturi, A. Consiglio, R. Quazza, C. Boselli ed altri.

——— *Poesia de Montserrat y otros ensayos (M. Milá Y Fontanals e Juan Maragall)*,
Barcelona, Bosch, 1940, pp. 166.

FELICI, Glauco, Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, Milano Garzanti, 1975, pp. 1132.
Introduzione e traduzione di Carlo Bo, notizie biografiche e note di Glauco Felici.

FERNÁNDEZ MURGA, Félix, “Unamuno traductor de la «Ginestra» de Leopardi”,
Quaderni amici della Spagna, Napoli, 1973, s.i.p.. Articolo critico.

FERRARIN, Antonio Radames, Francisco Villaespesa, «La rocca», *La Fiera Letteraria*,
Milano, n. 52, 1926, p. 4. Traduzione.

——— “Il ritorno di Góngora (1627-1927)”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 21, 1927, p. 6.
Articolo critico.

——— “Enric Bosch i Viola, *Exaltacions i Paisatges* (Barcelona, Catalònia, 1926)”, *La Fiera
Letteraria*, Milano, n. 22, 1927, p. 8. Recensione.

FERRARO, Sergio, “Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*” (Madrid, Gredos,
1952), *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. II, n. 13, 1950-1955, pp. 266-
269. Recensione.

FERRATA, Giansiro, “La poesia di Juan Ramón”, *Letteratura - Rivista trimestrale di
letteratura contemporanea*, Firenze, a. V, n. 18, aprile 1941. Recensione, sui
caratteri della più recente attività critica di Carlo Bo.

- FIorentino, Luigi, "Letterature Straniere: la poesia spagnola in Italia", *Galleria*, Caltanissetta-Roma, I, 1949, pp. 245-247.
- FINARDI, Gabriele, *Storia della letteratura spagnola*, Cisano Bergamasco, Pozzoni, 1941, pp. 537.
- FINZI, Alessandro, "El análisis numérico como instrumento crítico en el estudio de la poesía de Antonio Machado", *Prohemio*, Madrid, a. I, n. 2, settembre 1970, pp. 203-224. Articolo critico.
- "Estudio para una elaboración electrónica del léxico de Antonio Machado. Problemas de cuantificación y representación gráfica de los resultados", in collaborazione con Ferdinando Rosselli, *Prohemio*, Madrid, a. III, n. 2, 1972, pp. 275-290. Articolo critico.
- *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de Antonio Machado*, Pisa, Università di Pisa, Divisione Linguistica del CNUCE-CNR, 1973, pp. 904. In collaborazione con: Ferdinando Rosselli e Antonio Zampolli.
- "An example of quantitative elaboration of lexical data for critical purposes: chromatism in Antonio Machado's poetry", *Proceedings of the 1st International Congress of the IASS-AIS*, 1974. Articolo per conferenza.
- FORESTA Gaetano, "Poeti spagnoli del nostro tempo", *Nuova Antologia*, Roma, settembre 1971, pp. 107-117. Articolo critico.
- "Dante nell'opera di Unamuno", *L'Alighieri*, a. XIV, n. 2, Roma, settembre, 1973, pp. 72-81.
- FORTINI, Franco, "Lorca poeta gitano", *La Lettura - Rivista di cultura e attualità - Supplemento mensile de Il Corriere della Sera*, Milano, a. II, n. 28, fascicolo "Spirito di García Lorca", 13 luglio 1946, p. 6 e 8. Articolo critico.
- "García Lorca. Voce di Spagna", *Avanti! - Quotidiano del Partito Socialista Italiano*, Roma, 25 maggio 1947, a. LI, nuova serie, n. 122, p. 3. Articolo su quotidiano. Contiene la traduzione della poesia «Scena del Tenente Colonnello della Guardia Civile».

- FRANCONIERI, Francesco, "Lorca, New York e il surrealismo", *Vita e pensiero*, Milano, a. XLVI, n. 10, marzo 1963, pp. 192-199. Articolo critico.
- FRATTONI, Oreste, "Poesie di Federico García Lorca", *Rivoluzione. Quindicinale di Politica, Letteratura e Arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze*, Firenze, a. II, n. 1-2, 5 novembre 1940, p. 4. Recensione dell'antologia di Carlo Bo (Modena, Guanda, 1940).
- FRIEDRICH, Hugo, *La lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1958, pp. 318, (2^a ed. 1961). Traduzione dal tedesco di Piero Bernardini Marzolla.
- FROLDI, Rinaldo, "L'ultimo Juan Ramón Jiménez", *La Fiera Letteraria*, Roma, 11 marzo 1951, s.i.p.. Articolo critico.
- "Presenza della Catalogna letteraria", *La Fiera Letteraria*, 2 novembre 1952, s.i.p.. Articolo critico.
- Juan Ramón Jiménez, *Animale di fondo*, Firenze, Fussi-Sansoni, 1954, pp. 91. A cura di.
- "Benito Brancaforte: *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española*" (Madrid, Gredos, 1972), *Bulletin of Hispanic Studies*, a. LII, 1975, pp. 148-149. Recensione.
- FUSERO, Clemente, José María Pemán, «Elementare sei», *Corrente di Vita giovanile*, Milano, a. II, n. 3, 15 febbraio 1939, p. 3. Traduzione.
- *García Lorca*, Varese, Dall'Oglio, 1969, pp. 488. Biografia.
- GABOTTO, Ferdinando, "Il momo di Nicaragua: Rubén Darío", *Gazzetta Letteraria*, Torino, a. XV, 1891, p. 385. Articolo critico.
- GALLINA, Anna Maria, "Francisco Ribes: *Antología consultada de la joven poesía española*" (Valencia, Marés, 1952), *Humanitas*, Brescia, n. 3, 1954, pp. 292-295. Recensione.
- GALLO, Ugo, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Accademia, 1952, pp. 763. Contiene il capitolo: "Poeti contemporanei".
- *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 2^a edizione in 2

volumi a cura di Giuseppe Bellini. Vol. I - Dalle origini al Barocco, pp. 418; Vol. II - Dal Settecento al Novecento, pp. 342.

— *Le più belle pagine della letteratura spagnola*, Milano, Nuova Accademia, 1959-1960. In collaborazione con Antonio Gasparetti. Comprende: Vol. I – Poesia e prosa dalle origini al '600, pp. XV, 783; Vol. II – Dal 700 ai giorni nostri pp. 1110.

GARCÍA BLANCO, Manuel, “Cartas inéditas de Ezio Levi a Miguel de Unamuno”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 15, aprile 1954, pp. 426-431. Articolo critico.

GARCÍA LORCA, Federico, *Antologia*, dal volume *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1973), Milano, Cisalpino-Goliardica, 1975, pp. 63. Contiene le seguenti poesie, non tradotte: *Libro de poema* («Los encuentros de un caracol aventurero», «Balada de la placeta», «El concierto interrumpido»); *Poemas del cante jondo* («Baladilla de los tres ríos», «La guitarra», «El grito», «Poema de la soleá», «¡Ay!», «Sevilla», «Malagueña», «Cruz», «Diálogo del amargo», «Canción de la madre del Amargo»); *Primeras cahciones* («Cautiva», «Canción»), *Canciones* («Cazador», «Adelina de paseo», «Mi niña se fue a la mar», «Canción del jinete», «Arbolé, arbolé», «A Irene García», «Naranja y limón», «La luna asoma», «Lucía Martínez», «Despedida», «Narciso»); *Romancero gitano* («Romance de la luna, luna», «Romance sonámbulo», «Romance de la pena negra», «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», «Muerte de Antoñito el Camborio», «Muerto de amor», «Romance de la Guardia Civil»); *Poeta en Nueva York* («Intermedio», «El rey de Harlem», «Danza de la muerte», «Ciudad sin sueño», «Poema doble del lago Edén», «Niña ahogada en el pozo», «New York (Oficina y denuncia)», «Pequeño vals vienés», «Son de negros en Cuba»); *Diván del Tamarit* («Gacela del amor imprevisto», «Gacela del amor desesperado», «Gacela del niño muerto», «Gacela del recuerdo de amor», «Casida del llanto», «Casida de la rosa»); *Poemas sueltos* («Oda a Salvador Dalí») y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* («Cuerpo presente», «Alma presente»).

GAROFALO, Silvano, “The moon in the poetry of Leopardi and Unamuno”, *Italica*, New York, a. XLV, n. 3, september 1968, pp. 353-364. Articolo critico.

— “The tragic sense in the poetry of Leopardi and Unamuno”, *Symposium*, Syracuse

University-New York, a. XXVI, n. 3, fall 1972, pp. 197-211. Articolo critico.

GAROSCI, Aldo, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. XIII, 482. Contiene il capitolo: II - "Lorca, Alberti, Hernández".

GASPARETTI, Antonio, Miguel de Unamuno, *Il Cristo di Velasquez*, [sic], Brescia, Morcelliana, 1948. Traduzione. Seconda edizione nel 1963, con un nuovo prologo del traduttore.

— *Le più belle pagine della letteratura spagnola*, Milano, Nuova Accademia, 1959-1960. In collaborazione con Ugo Gallo. Comprende: Vol. I – Poesia e prosa dalle origini al '600; Vol. II – Dal 700 ai giorni nostri.

GASPARINI, Mario, *Poeti spagnoli contemporanei, tradotti da Mario Gasparini*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1947, pp. 218. Traduzione.

GATTO, Alfonso, "L'inedito stupore del creare" *L'Europa letteraria*, Roma, n. 33, 1965, p. 53-57. Articolo critico, su Rafael Alberti. Contiene anche la poesia «Campo de' Fiori», traduzione di Dario Puccini.

GENTILE, Giovanni, *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Milano, Treccani, 1936. Contiene la voce "Spagna: Letteratura contemporanea - García Lorca", vol. XXXII, lett. Sod-Suo, pp. 270-271. Voce enciclopedica.

GOYTISOLO, Luis, "I poeti escono dalle catacombe", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 26, 1964, pp. 50-56. Articolo critico.

GIARDINI, Cesare, Enric Prat de la Riba, *La nazionalità catalana*, Milano, Alpes, 1924, pp. XXVI, 126. Introduzione e traduzione.

— "Spagna. Poeti catalani: Josep Carner", *L'Esame*, Milano, novembre-dicembre 1925, pp. 820-824.

— *Antologia di poeti catalani contemporanei, 1845-1925*, Torino, Baretto, 1926, pp. 295. A cura di.

—— *Antologia della poesia catalana, 1845-1935*, Milano, Garzanti, 1949, pp. LII, 233.
Introduzione, scelta e versione.

GIUDICI, Giovanni, Gerardo Diego, «Canción al Niño Jesús», in *Il Natale*, a cura di Mary de Rachewiltz e Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961.
Traduzione.

GIUSSO, Lorenzo, *Spagna ed antispagna (saggisti e moralisti spagnuoli)*, Mazara, Società Editrice Siciliana, 1952, pp. 162.

—— “Dionisio Ridruejo, «Poema della pietra»”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 10, 1955, pp. 1-2. Traduzione.

—— “Poesie di Miguel de Unamuno”, *L'Osservatore Politico-Letterario*, Roma-Città del Vaticano, a. II, n. 11, 1956, pp. 57-64. Articolo critico.

—— “Leopoldo Panero: *Canto personal*” (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1953), *Dialoghi, Rivista Bimestrale di Letteratura Arti Scienze*, Roma, n. 3-6, 1954, pp. 175-176. Recensione.

GRANADOS DE BAGNASCO, Juana, Carmen Conde, *Poesie*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953, pp. 292. Introduzione e versione ritmica.

—— Carmen Conde, *Mientras los hombres mueren*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953, pp. 72. Prefazione e glossario.

—— Jorge Guillén, *Antologia lirica. Testi editi ed inediti*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955, pp. 231. A cura di.

—— *La poesia di Miguel Hernández*, Milano, La Goliardica, 1956, pp. 86.

—— *Lineamenti della letteratura spagnola del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1958, pp. 153.

GRILLI, Giuseppe, “Realtà e avventura nella letteratura catalana del Novecento”, *Belfagor - Rassegna di varia umanità*, Firenze, a. XXVII, fascicolo II, 31 marzo 1972. Articolo critico.

—— “Ritratti critici di contemporanei. Gabriel Ferrater”, *Belfagor - Rassegna di varia umanità*, Firenze, a. XXX, fasc. II, 31 marzo 1975, pp. 177-200. Articolo critico.

GUAZZELLI, Francesco, “Ritratti critici di contemporanei. Rafael Alberti”, *Belfagor - Rassegna di varia umanità*, a. XXIX, Firenze, 1974, pp. 411-435. Articolo critico.

— “Un «Notturmo del giovane Alberti»”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, a. II, n. 29, 1974, pp. 143-164. Articolo critico.

GUERRIERI CROCETTI, Camillo, *Letteratura spagnola-portoghese*, Milano, Vallardi, 1959, pp. IX, 357. Il volume comprende anche *Letteratura Romena*, a cura di Giorgio Caragatà e fa parte di: *Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America*, collana diretta da Carlo Pellegrini.

GUIDACCI, Margherita, Federico García Lorca, «Elegía / Elegia», *Stagione*, s.l., a. IV, n. 16, 1958, pp. 3-5. Traduzione. Ripubblicato in seguito in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. XII, 875.

— Federico García Lorca, «San Michele Arcangelo», «Rissa di giovani»; Jorge Guillén, «La rosa», «Primavera delicata», in Jorge Guillén, *Federico in persona* (Milano, Scheiwiller, 1960), rispettivamente pp. 127-131 e pp. 113-115. Traduzione.

— Jorge Guillén, «Città commovente», *Il Casanostra*, Recanati, a. XCV, n. 79, gennaio 1962, p. 47. Traduzione.

— Vicente Aleixandre, «La Navidad preferida (Belén malagueño) / Il Natale preferito (Betlemme e Malaga)»; Jorge Guillén, «Navidad / Natività», in *Il Natale*, a cura di Mary de Rachewiltz e Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961. Traduzione.

GUILLÉN, Claudio, “Breve presentazione della giovane poesia spagnola”; ivi segue: “Piccola antologia poetica spagnola (José María Valverde, Carlos Bousoño, Blas de Otero, Eugenio de Nora)”, *Inventario - Rivista trimestrale*, Milano, n. 4-6, 1955, pp. 13-45. Articolo critico, rassegna antologica.

GUILLÉN, Jorge, *Antologia lirica. Testi editi ed inediti*, a cura di Juana Granados de Bagnasco, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955, pp. 231.

— *Luzbel desconcertado*, prefazione di Renato Poggioli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956, pp. 45.

— *Jorge Guillén tradotto da Eugenio Montale*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958, pp. 33. Contiene sei componimenti da *Cántico*

- («Advenimiento/Avvenimento», «Presagio/Presagio», «Los jardines/I giardini», «Árbol del otoño/Albero autunnale», «Rama del otoño/Ramo d'autunno», «El cisne/Il cigno») pubblicati originariamente sulla rivista genovese *Circoli*, n. 1, gennaio-febbraio 1931, pp. 55-59. In seguito raccolte in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945.
- “Rassegna di letteratura spagnola”, *Letterature Moderne*, Bologna, n. 6, 1960, pp. 786-795.
- *Federico in persona - Carteggio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960, pp. 203. Traduzione di Margherita Guidacci.
- *El argumento de la obra*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 43.
- *La fuente. Variaciones su di un tema di Romano Bilenchi*. Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 28. Edizione bilingue. Nella traduzione di Mario Luzi, si presentano tre testi poetici di Guillén («A la fuente, gran fuente de tres arcos», «En la fuente de aquel valle», «Caballo sediento/Se acerca a una fuente») con traduzione a fronte, scritti a partire da un testo di Bilenchi (*Le stagioni*), anch'esso presente. In seguito ripubblicato anche in *Differenze*, Urbino, n. 2, 1963 e in *Le lingue straniere. Numero consacrato a Jorge Guillén*, a. XIV, n. 3, maggio-giugno 1965, pp. 34. Le poesie di Guillén, con il titolo «Variaciones», saranno pubblicate in *Homenaje, (Aire nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje. Poesie complete (1919-1966))*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968.
- *Suite italienne*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964, pp. 45. 2^a ed. aumentada, ed. J. L. Plaza. Verona, Officina Bodoni, 1968.
- Scrittori su nastro (Jorge Guillén, Giuseppe Ungaretti, Ezra Pound, Alberto Moravia), All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1965, pp. 88. A cura di Pier Annibale Danovi. In allegato: disco 45 giri con le voci recitanti di Pound («Canto XLV»), Ungaretti («La risata dello dginn Rull»), Guillén («Advenimento - Lampedusa») e Moravia (Due pagine da *La Noia*). Primo esperimento in Italia di poesia detta dagli Autori con missaggio di musica elettronica originale di Vittorio Gelmetti. 4 tavole con foto degli autori. Interventi critici e dialoghi con gli autori di Carlo Bo, Aldo Borlenghi, Salvatore Quasimodo, Aldo Tagliaferri, Marco Forti.
- “Hacia la poesía de Montale”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, a. XXX, XIV nuova serie, n. 79-81, gennaio-giugno 1966, pp. 242-244. Traduzione di tre poesie da *Ossi di seppia* e da *La bufera* («Meriggiare» in due

diverse versioni, «Portami il girasole», «L'anguilla»); simultaneamente anche nel volume miscelaneo *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966; poi, con l'aggiunta di due nuovi pezzi («Scirocco», «Forse un mattino»), nella sezione «Variaciones» di *Homenaje*, (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967).

—— *Homenaje. Reunión de vidas*. Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967, pp. 629.

—— *Aire nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje. Poesie complete (1919-1966)*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, pp. 1697.

—— *Da Gilli, Firenze: sedici fotografie di Sante Achilli con dieci epigrammi di Jorge Guillén*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1975. Contiene: «La potencia del telescopio», «Esa aventura entre desconocidos», «Todo es precario, todo es inseguro», «Nostalgia del placer...», «Con mímica de máscara», «Es noble, triste, delicado, noble», «El mes de octubre favorece un ritmo», «¡Cuántos amigos se nos van perdiendo», «Hermosa catedral», «Anochecer (La Jolla, California) ». Con una prosa poetica di Annalisa Cima.

GULLÓN, Ricardo, *Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*, Pisa, Università di Pisa, 1964, pp. 89. Contiene scritti di Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez.

INTAGLIETTA, Mario, «Federico García Lorca», *Meridiano di Roma*, Roma, a. III, n. 48, 27 novembre 1938, p. 8. Articolo sulla morte di Federico García Lorca.

—— «García Lorca», *Meridiano di Roma*, Roma, a. IV, n. 18, 7 maggio 1939, p. 8. Articolo sulla morte di Federico García Lorca.

—— «García Lorca», *Illustrazione Italiana*, Milano, n. 19, 7 maggio 1939, p. 12. Articolo sulla morte di Federico García Lorca (è una sintesi della voce precedente).

JACOBELLI, Giuseppina Maria Alda, *Echi dei sentimenti destati dalla poesia di Federico García Lorca*, Parma, Tipografia La Bodoniana, 1950, pp. 8.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, «Caricatura lirica di Federico García Lorca», *Il Dramma - Quindicinale di commedie di grande interesse*, Torino, a. XXII nuova serie, n. 12-13, 1 e 15 maggio 1946, p. 11.

- JOSIA, Vincenzo, *Echi di Finisterre: antologia di poeti gallegos (L. Pimentel, M. González Garcés, Á. Cunqueiro, P. Vázquez)*, Modica, Gugnale, 1963, pp. 108. A cura di.
- Juan Ramón Jiménez, *Siviglia*, Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 157. A cura di.
- *Poeti sivigliani di oggi: Vicente Aleixandre (et al.)*, Roma, Opere Nuove, 1966, pp. 159.
- Miguel González Garcés, *Il corvo sulla finestra: liriche*, Roma, Signorelli, 1970, pp. 86. Traduzione.
- María de los Reyes Fuentes, *Elegie andaluse*, Roma, CIAS, 1972, pp. 67. Traduzione del libro *Elegías del Uad-el-Kebir*, presentación de Gerardo Diego (Sevilla, Imp. Municipal, 1961).
- Juan Ramón Jiménez, *I canti di Coral Gables: liriche scelte*, Parma, Guanda, 1974, pp. XXVI, 190. Introduzione e versione.
- LANGUASCO, Nardo, “Bio-bibliografia su Federico García Lorca”, *Il Dramma - Quindicinale di commedie di grande interesse*, Torino, a. XXI nuova serie, n. 12-13, 1 e 15 maggio 1946, pp. 10-11.
- LENTINI, Giacinto, Juan Torres Grueso, *Terra secca (Poesie)*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1959, pp. 35. Traduzione.
- 20 “Romances” e 20 “poesías” di Antonio Machado, (in collaborazione con G. Albert), Palermo, C.E.L.U.P., 1967, s.i.p.. Traduzione (?).
- LEVI, Ezio, “Antonio Machado.”, *Hispania - Quarterly journal of the Association of Teachers of Spanish and Portugues*, Baltimore, vol. XI, n. 6, december 1928, pp. 471-476.
- “Antonio Machado”, *Pubblicazioni dell’Università di Stanford*, vol. X, 1928, s.i.p..
- “La poesia spagnuola contemporanea I - Rubén Darío poeta dell’universalità”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, n. 39, 25 settembre 1932, p. 1. Articolo critico su Rubén Darío e Antonio Machado.
- “La poesia spagnuola contemporanea II - Ritorno alla antica Castiglia”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, , n. 43, 23 ottobre 1932, pp. 2-3. Articolo critico su Ramón Pérez de Ayala e Miguel de Unamuno.
- “La poesia spagnuola contemporanea III – Ed ultimo”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, n. 45, 6 novembre 1932, pp. 1-2. Articolo critico su Juan Ramón Jiménez,

Gerardo Diego, Ramón del Valle Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti. Franco Meregalli in *Presenza della letteratura spagnola in Italia* (Firenze, Sansoni, 1974), cita un “discutibile libro” di E. L., *La poesia spagnuola contemporanea* (1932), la cui ricerca non dà risultati.

—— *Motivos hispánicos*, Firenze, Sansoni, 1933, pp. VIII, 132. Contiene il saggio “La poesía de Antonio Machado” (ripubblicazione di “Antonio Machado” del 1928). Prólogo de Ramón Menéndez Pidal.

LIBEROVICI, Sergio, STRANIERO, Michele, con la collaborazione di GALANTE GARRONE, Margot, *Canti della nuova Resistenza spagnola 1939-1961*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 118.

LORENZONI, Piero, *Letteratura Spagnola*, (dalle lezioni di Mario Casella raccolte da Carmela Lomuto, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di magistero, a. a. 1944-45), Firenze, Universitaria Editrice, 1945. Il capitolo “La poesia moderna - Poesia di Federico García Lorca” contiene: «Canción del jinete», «Romance sonámbulo», «Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)», nella traduzione di Carlo Bo, p. 98-107.

LURAGHI, Eugenio Giuseppe, “Rafael Alberti”, *La Fiera Letteraria*, Roma, 21 agosto 1949, p. 5. Articolo critico.

—— Rafael Alberti, *Poesie*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1949, pp. 242. Traduzione.

LUZI, Mario, Jorge Guillén, “*La fuente*”, *variazioni su un tema di Romano Bilenchi*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1961, pp. 32. Versione. Nella traduzione di Luzi, si presentano tre testi poetici di Guillén (I. «A la fuente, gran fuente de tres arcos/La fonte era al principio di una valle», II. «En la fuente de aquel valle/Alla fonte di quella valle», III. «Caballo sediento/Se acerca a una fuente/Cavallo con arsura/si avvicina alla fonte») con traduzione a fronte, scritti a partire da un testo di Bilenchi (*Le stagioni*), anch’esso presente. In seguito ripubblicato anche in *Differenze*, Urbino, n. 2, 1963 e in *Le lingue straniere. Numero consacrato a Jorge Guillén*, a. XIV, n. 3, maggio-giugno 1965, pp. 34. Le poesie di Guillén, con il titolo «Variaciones», saranno pubblicate in *Homenaje, (Aire nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje. Poesie complete (1919-1966))*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1968.

- “The Long Poem of Jorge Guillén”, in *Luminous reality. The poetry of Jorge Guillén*, a cura di Ivar Ivask e Juan Marichal, Norman, University of Oklahoma Press, 1969, pp. XXIX, 217. Articolo critico.
- “Vicente Aleixandre: *La distruzione o amore*”, *Corriere della Sera*, Milano, 3 settembre 1970. Recensione del libro a cura di Francesco Tentori (Torino, Einaudi, 1970).

MACRÌ, Oreste, Federico García Lorca, «Ode a Salvador Dalí», *Corrente di Vita giovanile*, Milano, a. II, n. 11, 15 giugno 1939, p. 3. Traduzione.

- “Cinque sonetti di Dionisio Ridruejo”, *Incontro*, Firenze, n. 12, ottobre 1940, p. 4. Versioni metriche dei sonetti «Un giorno quale spera risultata», «La luna, amata mia, coi suoi...», «Lentissimo si leva, sordamente», «Nelle sue creste accese l’acqua brilla», «Oltre la lotta dolce e faticosa».
- “Nota su Dionisio Ridruejo”, *Incontro*, Firenze, n. 12, ottobre 1940, p. 4.
- “Nota a una traduzione da Rafael Alberti”, *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. IV, n. 16, ottobre 1940. Breve introduzione alla lirica di Alberti.
- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «Notturmo», *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, n. 10, 15 ottobre 1940, p. 12. Versione metrica.
- “Poesia perfetta”, *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, a. IV, n. 10, 15 ottobre 1940, fascicolo “L’assenza, la poesia”, pp. 20-21. Recensione dell’antologia di Carlo Bo (Federico García Lorca, *Poesie*, Modena, Guanda, 1940).
- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «I dolori», *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, n. 11-12, 15 dicembre 1940, p. 24. Versione metrica.
- Antonio Machado, «I sogni dialogati», *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, n. 11-12, 15 dicembre 1940, p. 24. Versione metrica.
- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «Nessuno», *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, n. 14-15, febbraio-marzo 1941, p. 23. Versione metrica e nota.
- Vicente Aleixandre, «A Fray Luis de León», *Vedetta mediterranea*, Lecce, 31 marzo 1941, p. 3. Versione metrica.
- Gerardo Diego, «Insonnia», *Vedetta mediterranea*, Lecce, 7 aprile 1941, p. 3. Riduzione metrica.

- Dionisio Ridruejo, «Entro l'intima piega della rosa» (traduzione di «El llanto en el jardín») e «Il bianchissimo letto illude spuma» da *Reloj de sonetos, Vedetta mediterranea*, Lecce, 2 giugno 1941, p. 3. Riduzione metrica.
- “Letture III”, *Vedetta mediterranea*, Lecce, 14 aprile 1941, p. 3. Recensione di Carlo Bo, *La poesia con Juan Ramón, Saggio* (Firenze, Ed. Rivoluzione, 1941).
- “La poesia pura di Villanova (saggio critico)”, *Maestrato*, Milano, n. 6, giugno 1941, pp. 29-59. Articolo critico e traduzione. Contiene una “Nota” e le traduzioni delle seguenti 20 liriche: «Marina», «Idillio», «Luna», «Pace», «Giardino», «Rondò dei sogni», «Sud», da *Pasaje de la Poesía* (Paris, 1936); «Lontananze», «Angelus», «Luci», «Essere», «Nudo», «Chiaro di luna», «Mentre sogno...», «Cammino», «Tomba di Pierrot», da: *Presencias* (Firenze, 1942); «Lune di candore», «Altro giardino», da: *Prestigios* (Firenze, 1942); «Evocazione degli innocenti», da *Hotel del Universo* (pubblicato postumo, Madrid, 1996); «Dono del poema», da *Constancias* (Firenze, 1941).
- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «Rose», *Gazzetta di Parma*, 25 gennaio 1942, p. 3. Versione metrica.
- Manuel Altolaguirre, «Guardati nello specchio», *Gazzetta di Parma*, 8 febbraio 1942, p. 3. Versione metrica.
- Luis Cernuda, «Quanto triste il rumore», *Gazzetta di Parma*, 8 febbraio 1942, p. 3. Versione metrica.
- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «Ombre», *Gazzetta di Parma*, 31 maggio 1942, p. 3. Versione ritmica.
- Antonio Machado, “L'arte poetica di Juan de Mairena”, *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. VI, n. 23, luglio 1942, pp. 19-26. Traduzione.
- Juan Ramón Jiménez, «A una giovane Diana», *Gazzetta di Parma*, 27 dicembre 1942, p. 3. Versione metrica.
- Pedro Salinas, «Non ti vedo», *Architrave*, Bologna, 31 gennaio 1943, p. 4. Traduzione.
- Pedro Salinas, «Spiaggia», *Architrave*, Bologna, 31 gennaio 1943, p. 10. Traduzione.
- Fernando Villalón, «Solo nel bosco», *La Fiamma - Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di combattimento di Parma*, a. XI, n. 6, 8 febbraio 1943, p. 3. Versione metrica.

- Antonio Machado, «Alcune tele» e «A Eugenio D'Ors», *Architrave*, Bologna, 31 marzo 1943, p. 4. Versione metrica.
- Antonio Machado, «A Eugenio D'Ors», *La Fiamma - Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di combattimento di Parma*, a. XI, 5 aprile 1943, p. 3. Versione metrica.
- Antonio Machado, «Sopra la nuda terra», *La Fiamma - Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di combattimento di Parma*, a. XI, n. 7, 31 maggio 1943, p. 23. Versione.
- Jorge Guillén, «Primavera fragile», *La Fiamma - Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di combattimento di Parma*, a. XI, n. 29, 19 luglio 1943, p. 3. Traduzione.
- Antonio Machado, «Altro clima», *Vento del nord*, Parma, a. I, n. 12, 21 luglio 1945, p. 3. Versione.
- *Poesia V, Quaderni Internazionali diretti da Enrico Falqui*, a. V, Milano, Mondadori 1946. Versioni metriche di Antonio Machado: «Vergine altera», «Alcune tele...», «Ecco, una forma giovanile», «S'è squarciata la nube», (pp. 101-103); Jorge Guillén: «Notte di luna», «Statua equestre», «La rosa», «Nudo», «I venti», «Questi colli», «Primavera gentile», (pp. 116-121); Fernando Villalón: «Audaces fortuna juvat», «Le rigonfie lenzuola» (pp. 151-154).
- Antonio Machado, «Il limone sospende in abbandono», «Chi mise fra le rocce cenerognole», in *Antologia di scrittori stranieri: ad uso dei licei*, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, 1946, pp. 461. Traduzione.
- Antonio Machado, *Poesie*, Milano, Il Balcone, 1947, pp. 213. A cura di.
- Miguel De Unamuno, «Cimitero castigliano», *Antico e nuovo*, Lecce, a. III, gennaio-marzo 1947, pp. 51-52. Versione.
- “Un'antologia delle poesie di Lorca”, *Convivium, Rivista bimestrale di lettere, filosofia, storia*, Torino-Milano, n. 5, marzo-aprile 1948, pp. 772-774. Recensione all'antologia di G. M. Bertini (*Federico García Lorca: antologia lirica*, Asti, Arethusa, 1948).
- Federico García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*, Parma, Guanda, 1949, pp. 221. Introduzione, testo e versione. Contiene una “Introduzione alla I edizione” (1- Interpretazione del *Romancero gitano*; 2- L'andalusismo di Lorca dalle *Prime poesie* al *Diván del Tamarit*; 3- Dedicà, giustificazione e nota bibliografica) e le seguenti poesie: dal *Romancero gitano* («Zuffa», «Romanza dell'oscura pena», «San Raffaele

- Cordova», «San Gabriele - Siviglia», «Cattura di Antoñito el Camborio», «Morte di Antoñito el Camborio», «Morto d'amore», «Romanza del condannato»), dal *Poema del Cante jondo* (“Poema de la Siguiriya Gitana”: «Paesaggio», «La chitarra», «Il grido», «Il silenzio», «Il passaggio della Siguiriya», «Dopo essere passata», «E dopo»; “Poema de la soleá”: «Terra secca», «Paese», «Pugnale», «Crocicchio», «Ahi! », «Agguato», «La soleá», «Grotta», «Incontro», «Alba»; “Poema de la saeta”: «Arcieri», «Notte», «Siviglia», «Processione», «Paso», «Saeta», «Balcone», «Alba»; “Gráfico de la petenera”: «Campana», «Strada», «Le sei corde», «Danza», «Morte della Petenera», «Variazione», « “De Profundis” », «Clamore»; “Dos muchachas”: «La Lola», «Ausilio»; “Viñetas flamencas”: «Ritratto di Silverio Franconetti», «Juan Breva», «Caffé concerto», «Lamentazione della morte», «Scongiuro», «Memento»; “Tres ciudades”: «Malagueña», «Quartiere di Cordova», «Ballo», “Seis caprichos”: «Indovinello della chitarra», «Lucerna», «Nacchera», «Fico d'India», «Agave», «Croce», «Canzone del gitano bastonato», «Dialogo dell'Amargo», «Canzone della madre dell'Amargo»), «Compianto per Ignacio Sánchez Mejías»; da *Libro de poemas* («Sogno»); da *Primeras canciones* («Palinsesti», «Adamo», «Prigioniera»); da *Canciones* («Notturmo schematico», «Il canto vuole essere luce», «Favola», «Il ramarro sta piangendo», «Canzone tonta», «Canzone del bello», «La strada dei muti», «Mori all'albeggiare», «Primo anniversario», «Secondo anniversario», «Lucia Martinez», «In Malaga», «Il bimbo muto», «Il bimbo pazzo», «Congedo», «Preludio», «Canzone inutile», «Due marinai sulla riva»); dai *Poemas póstumos* («Nord», «Sud», «La selva degli orologi», «Erbari», «Omega»). Per ammissione del curatore, questa edizione costituisce una integrazione del libro *Poesie*, a cura di Carlo Bo (Parma, Guanda, 1947): vi mancano, rispetto a questo testo, 10 romances e 2 poesie (appartenenti al *Poema del cante jondo*); contiene in più il *Llanto a Ignacio Sánchez Mejías*. La parte intitolata “Prime poesie (1921-24)” comprende i lorchiiani *Libro de poemas*, *Primeras canciones* e *Canciones*, più una scelta di poesie postume.

—— “García Lorca: *Romancero gitano*”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. IV, n. 11, 13 marzo 1949, pp. 1 e 3. Articolo critico.

—— Miguel de Unamuno, «Credo poetico», *L'Albero*, Lecce, n. 5-8, gennaio-dicembre 1950, pp. 3-4. Versione.

—— Federico García Lorca, *Canti Gitani e Andalusi*, 2^a edizione ampliata e annotata, Parma, Guanda, 1951, pp. XIII, 306. Introduzione, testo e versione. Rispetto alla

prima edizione del 1949 aggiunge una nuova “Introduzione alla II edizione” (1- Demone e Arte; 2- Avvertenza e aggiunta bibliografica) e le seguenti poesie: da *Libro de poemas* («Cicala», «Alberi», «Desio», «Aria di notturno»), da *Primeras Canciones* («Quattro ballate in giallo»), da *Canciones* («Giostra», «Bilancia», «Notturmi della finestra», «Canzonetta sivigliana», «La mia ragazza se n’andò al mare», «Juan Ramón Jiménez», «Debussy», «Narciso», «Albero di canzone», «Due lune di sera», «Serenata», «Canzone del giorno che se ne va»), dai *Poemas póstumos* («Canto notturno dei marinai andalusi», «“Romance” apocrifo di don Luis de Góngora», «In morte di José de Cirio y Escalante»), dalle *Canciones musicales* («Canzone del Caffé de Chinitas», «“Romance” dei giovani pellegrini», «“Sevillanas” del secolo XVIII», «Le tre morette», «“Anda jaleo”», «I giovani di Monleón», «Zorongo»).

- Miguel de Unamuno, «Una vista godei», *Il Raccoglitore - Supplemento letterario de La Gazzetta di Parma*, a. I, n. 2, 29 novembre 1951, p. 3. Versione metrica.
- Juan Ramón Jiménez, «Ottobre», *Il Raccoglitore - Supplemento letterario de La Gazzetta di Parma*, a. I, n. 2, 29 novembre 1951, p. 3. Versione metrica.
- Vicente Aleixandre, “Poesie”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 11, dicembre 1951, pp. 104-119. Presentazione e versione ritmica. Con questo titolo sono raccolte le poesie «Senza luce», «Unità in lei», «Canzone a una fanciulla morta», «Creature nell’aurora», «Destino tragico», «Città del paradiso».
- “Pedro Salinas”, *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 28, aprile 1952, pp. 34-45. Articolo critico
- “Ricordo di Alonso. A Menéndez Pidal”, *Il Mattino dell’Italia Centrale*, Firenze, 25 giugno 1952, s.i.p.. Articolo su quotidiano.
- *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 1952, pp. CXI, 576. Testo, versione a fronte, saggio introduttivo, profili bio-bibliografici e note. Raccoglie: **Rubén Darío** («Blasone», «Anno nuovo», «Epitalamio barbaro», «Responso», “Le anfore di Epicuro”: I.«La spiga» II. «Ama il tuo ritmo» III. «Dafne» IV. «La gitana», «Torri di Dio! Poeti!», «Filosofia», «Cleopompo ed Eliodemo», «Conchiglia», «Ibis»); **Manuel Machado** («Oleandri», “Segreti”: «Antifona», «Castiglia», «Giglio», «Terrecotte», «Primo amore», «Alla mia ombra», “Veronese”: «Temi biblici», «La pazza del giardino», «Tramonto», «Canto all’Andalusia», «Paesaggio estivo», «Pietra preziosa»); **Antonio Machado** («Per il seppellimento di un amico», «Verso un tramonto raggianti», «La strada in ombra», «Orizzonte», «Sopra la nuda terra

della strada», «Vergine altera, mia compagna, t'arde», «Lo scafo consunto e verdiccio», «Le mosche», «Rinascita», «Conoscerti potrai rammemorando», «Umido, sotto il lauro», «Terre di Spagna», “Terre di Soria”: I. «È la terra di Soria arida e fredda», II. «Le terre da semente», III. «La campagna è ondulata, e già le strade», IV. «Le immagini dei campi sopra il cielo! », V. «La neve nell'albergo sopra i campi», VI. «Soria fredda, *Soria pura*», VII. «Colline inargentate», VIII. «Son tornato a vedere i pioppi d'oro», IX «Campi di Soria, oh! sì, con me venite», «È un tramonto d'autunno», «In questi campi della terra mia», “Gallerie”: I. «Nell'azzurro lo stormo», II. «Il monte azzurro, il fiume, le diritte», III. «Una scintilla bianca», IV. «Balcone e arcobaleno. », V. «Tra monti d'ocra rossa e grigie rupi», VI. «Chi mise tra le rocce cenerognole», VII. «Nel silenzio continua», «Questo sognai», «A Eugenio d'Ors», “I sogni dialogati”: I. «Come nell'altipiano la figura», II. «Perché, mi dite, verso gli altipiani», III. «Le braci d'un crepuscolo, signora», IV. «Solitudine, sola compagnia», «Rosa di fuoco», «Vicino all'acqua fredda», «Appena che d'amor la brace fumiga»; **Miguel de Unamuno** («Credo poetico», «Castiglia», «Di dentro», “Variazioni domestiche”: I. «Io disteso nel letto», II. «È notte, nel mio studio», «Occhi senza luce», «Cominciare a morire», «Dolce silenzioso pensiero», “Il Cristo di Velázquez” (Frammenti): I. «Anfora», II. «Colomba», III. «Anima e corpo», IV. «Vento», «Cimitero castigliano», «Rinascere dormendo nei campi», “Teresa” (Frammenti): I. «Le conchiglie di perla», II. «Nel sognarti dormente», III. «Dormire del ricordo nell'oblio», IV. «Una vista godei», «Il sole del mattino or ora apparso», «Verrà di notte», «Tramonto della luna», “Canzoniere” (Frammenti): *Diario poetico*, 89. «La vibrazione della mia mano», 94. «Mare salato d'amarezza», 102. «Fugge a salti il canguro», 142. «Viene il frutto da Oriente», 268. «Cristo, quel che mi dici nel buio», 278. «Quel costruttore», 290. «Vidi il tallone alla visione», 415. «Nella torre di Babele», 432. «Sento il sonno dei secoli», 492. «Il segreto dell'anima rediviva», 547. «Sulla terra, chiuse le palpebre», 554. «Alla riva del sale, anima di fuoco», 616. «Traduttori, traditori!», 999. «Nirvana», 1178. «Il ponente un lago d'oro», 1196. «Respirazione silenziosa», 1562. «Ahi, bisonte d'Altamira», 1563. «Sul tetto d'una caverna», 1564. «Cavernoso bisonte», 1615. «Quevedo, che dura battaglia»); **Juan Ramón Jiménez** («Non è così, non è di questo mondo», «Melograni in cielo azzurro», «In queste ore erranti», «Io non so chi l'aveva dimenticata», «Ah, che soave il fluire!», «Navi, non si vedevano», «Stampa d'autunno», «Autunno ultimo», «Idillio», «Ad Antonio Machado», «Come in un fiume quieto», «Mattina nel paese»,

«A un poeta per un libro non scritto», «Emporio», «Denise», «La madre», «Amore», «Vesperi delle domeniche d'inverno», «Una bella parola», «Luce ultima», «Sera ultima e serena», «La mia sofferenza, con nulla», «Dimora», «Triste? », «Oberon a Titania», «Oberon a marzo», «Oberon a Oberon», «Primavera», «Insofferenza», «Ottobre», «Alla mia anima», «Autunno», «Quanto debole il palpito», «La bianca luna toglie al mare», «Notturmo», «Intelligenza, dammi», «Scaglia la pietra di oggi», «Nella fronte mi entrò il pensiero occulto», «Parola mia et eterna!», «Quanto triste», «Inferno», «Il mio libro, vorrei», «Già buio», «Innanzi all'ombra vergine», «Di giorno, straniero è il cielo», «Morte se il tuo seppellirci», «Morire è solo», «Imbrunire», «Aurora d'oltremura», «Scendi nel nulla, col mio amore», «Primavera totale», «Un giorno verrà un uomo», «Castigo», «Rosa intima»); **León Felipe** («Nessuno andò ieri», «Non andare errando», «Commento a “El Niño de Vallecas” di Velázquez», «Elegia», «Drop a star», «Dialogo tra il poeta e la morte», «Poeta...», «Nascita», «Pellegrino solo...»); **Pedro Salinas** («L'anima avevi», «Non ti vedo», «Possesso del tuo nome», «Io non t'avevo visto», «Quanto a lungo t'ho mirata», «Far West», «Fede mia», «Riva», «L'altra», «Domanda più oltre», «Le morti», «Luce della notte», «Che immensità di pesi!», «Se tu sapessi», «Le senti come chiedono realtà?», «Che corpi lievi, affilati!», «Tutto si chiarisce», “Tempo d'isola”: I. Chi con la voce mi chiama», II. Nessuno ti ama, o ti cerca. », «Angelo smarrito»); **Jorge Guillén** («Avvento», «Presenza dell'aere», «I nomi», «Primavera gentile», «Notte di luna», «La neve», «I giardini», «Ora sì», «Statua equestre», «La rosa», «Ramoscello d'autunno», «Questi colli», «La bianchezza», «L'orizzonte», «I venti», «Armonia, prigionie»); **Gerardo Diego** («Saluto alla Castiglia», «Lampada», «Chitarra», «Ventaglio», «Vassoio», «Ma tu non temere», «Sempre aperti i tuoi occhi», «Autunno», «Bécquer in Soria», «Condizionale», «E la tua infanzia, dimmi», «Insonnia», «Rivelazione», «Stanza da bagno», «Successiva»); **Federico García Lorca** («L'ombra della mia anima», «Il diamante», «I gattici d'argento», «Mare», «La gente andava», «Canzoncina del primo desiderio», “Misure”: I. «Misura di ieri, trovata», II. «Misura di seno e d'anca», «Solitudine», «Il poeta chiede al suo amore che gli scriva», «Sonetto», “Notturmo del vuoto”: I. «Per vedere che tutto è fuggito», II. «Io. », “Fuga da New York”: I. «Piccolo valzer viennese», II. «Valzer sui rami», «Casida del ferito dall'acqua», «Casida delle colombe oscure»); **Dámaso Alonso** («Com'era?», «Cammino notturno», «Sogno delle due cervice», «La morte», «Cuore precipitoso», «Sogno delle due cervice (Continuazione)», «Donne», «Scherzo»,

«Portocieco del mare», «A una stanza», «Morte differita», «A un poeta morto»: (III): «È, morire, aspirare a un nuovo fiore»); **Vicente Aleixandre** («A Fray Luis de León», «Poema d'amore», «Senza luce», «Unità in lei», «Canzone a una fanciulla morta», «Creature nell'aurora», «Destino tragico», «Città del paradiso», «Non ti conosco», «Come il fiore del cardo»); **Rafael Alberti** («Il ferito», «Il bambino cattivo», «La capra», «Croce di vento», «Elegia del bambino marinaio», «Ragazza rinchiusa», «L'angelo delle cantine», «L'angelo superstite», «L'angelo buono», «L'angelo avaro», «Tre ricordi del cielo», «Gli angeli guerrieri», «Il muro», «Vederti e non vederti» (Frammenti): «Nell'Avana l'ombra», «Due arene»); **Luis Cernuda** («I muri, nient'altro», «Vorrei starmene solo nel Sud», «Come il vento», «Sono stanco», «Il divorzio indolente», «Nevada», «Il merlo il gabbiano», «Lasciami questa voce», «Vedevo seduto», «No, non muore l'amore», «Voglio, con ansia», «Adolescente fui in giorni identici a nubi... », «Violette»); **Manuel Altolaguirre** («Tutto il giardino come un corpo», «Anima», «Gli occhi miei, grandi», «Favola», «Reclinata sul mio omero», «Nudo», «Crepuscolo», «A mia madre», «L'amico assente», «Brindisi», «Brezza»); **Leopoldo Panero** («Dove vanno le aquile», «Lontana come Iddio», «Tu sola», «Adolescente in ombra», «Giardino del Generalife», «Forse domani», «Alle mie sorelle», «Nel tuo sorriso», «La dimora vuota»); **Luis Felipe Vivanco** («L'ubbriaica»: «Voglio apprendere», «Vado per strade», «Il verso», «Un altro figlio», «L'inverno»: I. «Giorno di neve», II. «Un vaso», III. «Le cose», IV. «Epica dei giorni»); **Miguel Hernández** («Il sudore», «Sonetti»: I. «Forse del suo creato alcuna chiara», II. «Rammemori quel collo, la natura», III. «Per un sentiero vanno i contadini», IV. «Poi che dispiuma arcangeli glaciali», «Elegie»: I. «Voglio essere piangendo il giardiniere», II. «Ho già l'anima roca ed ho già roco», «Il cimitero», «Canzone», «Figlio della luce», «Figlio della luce e dell'ombra», «Ninnananna al mio bambino», «A mio figlio»); **Luis Rosales** («La dolente libertà», «L'ultima luce», «Il senso del tuo "Amami"», «La neve bambina», «Il bosco si chiamava presente», «Ricordando tra il bosco dei morti», «L'ancora», «Luce, lungo la spiaggia», «La casa è più vicina d'una lacrima», «La fonte», «La neve transeunte», «Il disgelo», «Il naufragio interiore»); **Dionisio Ridruejo** («La sfera di cartone», «Idillio di fronte alla pietra», «Il simulato ritorno», «Tenera voce sono innamorata», «Vieni ai miei dolci campi della riva», «Il mondo vive giusto in armonia», «Apparizione nell'aiuola», «La domanda», «Di lì ove aprile e il tempo dimora», «Campo di battaglia», «La neve a poco a poco», «Sono spuntate

le foglie», «Penetra nei miei occhi», «Fine»); **José Luis Cano** (“Quattro sonetti al Peñón”: I. «Con che pena di rupe prigioniera», II. «Il dorso volto al dolce mar latino», III. «D’angloandalusa il capo sul mio petto», IV. «Quella di nebbia allodola librata», «I venti costieri», «Luna della baia», «Tristezza», «Baia del Sud», «Isola d’amore», «Sogno d’amore», «Ad alcuni olmi»); **José García Nieto** («A che toccar la stella o persuaderti? », «Sonetto per una ragazza che sta per ubbriacarsi», «La voce dove non abito» (II), «Canzone disordinata della ragazza impreveduta» (4, 5, 6), «Non esitare», «Quanto facilmente sei accorso», «Povera mia parola», «Mia non è questa rosa», «Sì, Le parole sono belle», «Il mondo si consuma per tristezza», «Questa indecisa parola», «Uomo, ti rimani muto», «Come quieto ora il mondo»); **Rafael Morales** («Toro nella primavera», «Tori nella notte», «A un toro bianco», «Toro morto», «Agonia del toro», «Lotta di tori»); **Carlos Bousoño** («Laggiù ti vedo lungi solitario», «Qui nudo sul nudo monte», «Io nego, nego che vivano gli uomini», «Vivrò tra voi eternamente», «C’è in me qualcosa ch’è immune dal vento», «Tutti gli anni nella mia vita», «Sinfonia della morte», «Primavera della morte», «Elegia primaverile», «Primavera senza tempo»); **José María Valverde** («Il silenzio», «Sera di primavera» (I), “Elegie europee”: I. «Il tempo che muore», II. «Le vecchie campane», “Primo poema d’amore”: I. «Prima cosa è sentire che m’invade il silenzio», II. «Sempre sogno altra età», III. «Come giusta, mia piccola, ti contieni nel cuore!», IV. «Per dire quel che in me tu sei», V. «O non sei tu soltanto materia dei miei versi!», «Congedo dinanzi al tempo»).

— Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi. Dal “Romancero gitano” e dal “Poema del Cante jondo”*; “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, da “Poemas” e “Canciones”, 3ª edizione ampliata e annotata, Parma, Guanda, 1952, pp. XIII, 354. Introduzione, testo e versione. Rispetto alla seconda edizione del 1951 aggiunge una “Introduzione alla III edizione” (Esempi di elaborazione della prima poesia andalusa) e le seguenti poesie: «Potessero le mie dita sfogliare», «Canti nuovi», «Uccellino di carta», «Patio umido», «Ballata della piazzetta», «La ballata dell’acqua del mare», «Nido», «Gora», «Piccola gora», «Variazione», «Gora - Canzone finale», «Canzone cinese in Europa», «Canzone cantata», «Paesaggio», «Verlaine», «Bacco», «Venere», «All’orecchio di una ragazza», «La zittella a messa», «Nu», «Idillio», «Lo specchio ingannevole», «Frutteto di marzo», «Simbolo», «Notte», «Linee», «Preludio», «Cometa», «Raggi», «Terra». Tratte e tradotte da *Libro de poemas (1921)* e *Primeras canciones e Canciones*.

- Antonio Machado, «Vergine altera, o mia compagna, t'arde», in *Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di Carlo Betocchi, Firenze, Vallecchi, 1952, pp. XXIII, 446. Traduzione.
- “Surrealismo spagnolo e arte popolare”, *Il Mattino dell'Italia Centrale*, Firenze, 21 ottobre 1952, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Intelligenza e parola nella poesia di Juan Ramón Jiménez”, *Il Mattino dell'Italia Centrale*, Firenze, 28 novembre 1952, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Sull'Italia oro di Spagna”, *Giovedì*, Roma, a. II, s.n., 26 febbraio 1953, p. 7. Articolo su rivista. Con questo titolo editoriale sono raccolti l'articolo “José María Valverde” e le versioni metriche di due poesie di J. M. V. («Terra di Sicilia» e «San Pietro in Vaticano»).
- “Poesia andalusa”, *Il Mattino dell'Italia Centrale*, Firenze, 22 aprile 1953, p. 3. Recensione dell'antologia di José Luis Cano (*Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952). Ripubblicato in seguito su *Il Raccoglitore - Supplemento letterario de La Gazzetta di Parma*, 30 aprile 1953.
- “Vicente Aleixandre. Un poeta della luce”, *Il Mattino dell'Italia Centrale*, Firenze, 26 maggio 1953. Articolo su quotidiano. In seguito ripubblicato con il titolo “Antologia di Aleixandre”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 14, giugno 1953, pp. 371-372.
- “Gerardo Diego e le esperienze europee”, *Il Mattino dell'Italia Centrale*, Firenze, 26 maggio 1953, p. 3. Articolo su quotidiano. In seguito ripubblicato con il titolo “Gerardo Diego e Tristan Tzara”, *Il Raccoglitore - Supplemento letterario de La Gazzetta di Parma*, a. III, n. 44, 9 luglio 1953, p. 1.
- “Un'antologia andalusa”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 14, giugno 1953, pp. 374-376. Recensione di José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, (Madrid, Cultura Hispánica, 1952).
- “Gerardo Diego”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, n. 5-6, 1953, pp. 159-162. Articolo critico.
- “De un añojo problema literario: 98 y modernismo. Unidad y dialéctica de los dos movimientos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 43, luglio 1953, pp. 84-86. Articolo critico.
- “José Manuel Blecua”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, a. I, n. 4, luglio-agosto 1953, pp. 91-93. Articolo critico.

- José María Valverde, «Epistola romana a P. A. Cuadra», *Giovedì*, Roma, a. II, n. 41, 22 ottobre 1953, p. 7. Versione metrica.
- Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi. Dal “Romancero gitano” e dal “Poema del Cante jondo”; “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”; da “Poemas” e “Canciones”*, 4ª edizione ampliata e annotata, Parma, Guanda, 1954, pp. 388. Introduzione, testo e versione. Rispetto alla 3ª edizione del 1953 aggiunge una “Introduzione alla IV edizione” (Prova sui campi semantici e aggiunta bibliografica), e le seguenti poesie: «Madrigale d’estate», «Alba», «In memoriam», «Canzone delle sette donzelle», «Agosto», «Paesaggio», «Spunta la luna», «Scena», «Malessere e notte», «Eco», «Narciso», «Canzone di novembre e aprile», «Ansia di statua», «A Mercedes nel suo volo», «La sirena e il finanziere». Tratte e tradotte da *Poemas (1921)* e *Canciones (1921-1924)*.
- “Su Lorca”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, a. II, n. 8-9, marzo-giugno 1954, pp. 164-171. Articolo critico.
- “Ancora su Aleixandre”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 15, aprile 1954, p. 444. Recensione di *Nacimiento último* (Madrid, Ínsula, 1953).
- “Carta sobre la poesía italiana del siglo XX”, *Cántico*, Córdoba, época II, n. 4, octubre-noviembre 1954, s.i.p.. Articolo critico.
- “Dámaso Alonso: *Söhne des Zorns*” (Berlino, Bibliothek Suhrkamp, 1954), *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 16, dicembre 1954, p. 554. Recensione della traduzione tedesca di *Hijos de la ira* (Madrid, Revista de Occidente, 1944).
- “Studi sulla generazione del ‘25 (Questioni metodologiche)”, *Filologia Romanza*, Torino, luglio-settembre 1955, a. II, fasc. 3, n. 7, pp. 1-8. Articolo critico.
- Jorge Guillén, “Poesie”, *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, a. VI, n. 72, dicembre 1955, pp. 49-50. Traduzione. Con questo titolo sono raccolte le versioni di «Per strada (Cinematografo)», «Luogo proprio», «Transito», «In vista», «Lavoro notturno».
- “L’ultimo scritto di Lorca”, *Il Nuovo Corriere*, Firenze, 13 gennaio 1956. Ripubblicato in seguito in *Il Caffè Politico-Letterario*, Roma, 2 febbraio 1956, pp. 25-26, e in *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. III, n. 19-20, dicembre 1956, pp. 244-246. Articolo sull’intervista al pittore Luis Bagaría.
- “Algunos ejemplos del influjo de poetas hispanoamericanos sobre poesía española”, in *Actas Salmanticensia. Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericanas. Comunicaciones y ponencias*, Salamanca, vol. I, tomo X, 1956, pp. 363-366. Articolo

critico.

- “García Lorca”, *Il Caffè Politico-Letterario*, Roma, n. 4, aprile 1956, s.i.p.. Articolo critico.
- “Flamenco”, *Il Critone*, Lecce, a. I, n. 7-8, ottobre-novembre 1956, p. 7. Articolo in ricordo di Federico García Lorca a vent’anni dalla morte.
- “García Lorca e i gitani”, *Il Critone*, Lecce, a. I, n. 9-10, dicembre 1956, pp. 6-7 e 11. Articolo critico.
- Juan Ramón Jiménez, «Enfermo», «Otoño», «Intelijencia, dáme», «La madre», in *Omaggio a Juan Ramón Jiménez premio Nobel 1956*, a cura di Eva De Paci, s.l., s.e., 1956, 1 p. di tav. sciolta. Lettura di liriche sotto gli auspici dell’Ambasciata di Spagna in Italia al Ridotto del Teatro Eliseo, sabato 15 dicembre 1956. Traduzione.
- Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi. Dal “Romancero gitano” e dal “Poema del Cante jondo”; “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”; da “Poemas” e “Canciones”*, 5ª ed. interamente riordinata, riveduta e accresciuta, Parma, Guanda, 1957, pp. 479. Studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento testo. Rispetto alla precedente edizione aggiunge una “Introduzione alla V edizione” (1- L’ultimo scritto di Lorca; 2- Il testo Aguilar; 3- La presente edizione, con nota bibliografica) e alcune canzoni popolari armonizzate da García Lorca. I testi di questa edizione sono stati riordinati e corretti in base alle *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1954; (segunda edición aumentada, 1955).
- “La stilistica di Dámaso Alonso”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, a. V, n. 29, settembre-ottobre 1957, pp. 42-71. Articolo critico.
- “El segundo tiempo de la poesía de Jiménez”, *La Torre - Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Puerto Rico, a. V, n. 19-20, luglio-dicembre 1957, pp. 283-300. Articolo critico.
- “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez (I)”, *Palatina*, Parma, fasc. IV, ottobre-dicembre 1957, pp. 5-15. Articolo critico.
- Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, 6ª edizione riveduta e corretta, Parma, Guanda, 1958, pp. 487. Studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento. La sesta edizione raccoglie nel prologo le introduzioni alle prime cinque edizioni. Aggiunge una “Introduzione alla VI edizione” (1- Il testo e la traduzione dell’Henry; 2- Questioni biografiche). Corregge i pochi errori di stampa della

- precedente e si basa su *Les grands poèmes andalous de F. García Lorca*, textes originaux, traductions françaises, études et notes de Albert Henry, Gand, 1958, pp. 272.
- “Vita di Antonio Machado”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, a. VI, n. 31-32, 1958, pp. 22-41. Articolo critico.
- “Estructura y significado de *Hombre y Dios*”, *Ínsula*, Madrid, a. XIII, n. 138-139, maggio-giugno 1958, pp. 9 e 11. Articolo sul libro di Dámaso Alonso (Malaga, El Arroyo de los Ángeles, 1955).
- “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez (II)”, *Palatina*, Parma, fasc. V, 1958, pp. 3-31. Articolo critico.
- Antonio Machado, «Il Dio Ibero», *Il Critone*, Lecce, a. III, n. 6-7, giugno-luglio 1958, p. 51. Versione e nota.
- “La poesia di Dámaso Alonso”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, n. 3, ottobre 1958, pp. 26-40. Articolo critico.
- “Alle origini della poesia novecentesca: *Las soledades* di Antonio Machado”, *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, a. IX, n. 106, 1958, pp. 9-38. Articolo critico.
- *Poesie di Antonio Machado*, Milano, Lerici, 1959, pp. 697. Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia.
- Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, 6^a edizione, 2^a ristampa, Modena, Guanda, 1959, pp. 487. Studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento. Si ristampa senza modifiche nel 1960 e nel 1961.
- Antonio Machado, «Il limone sospende in abbandono», «Creare feste d’amori»; Juan Ramón Jiménez «Il mio libro, vorrei», «A un poeta per un libro non scritto», in Mario Luzi, *L’idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 261. Traduzione.
- Jorge Guillén, “Il linguaggio prosaico di Berceo”, *Paragone, Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, a. IX, n. 110, febbraio 1959, pp. 23-38. Traduzione.
- “La poesia spagnola in quest’ultimo decennio”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. V, n. 7, luglio-settembre 1959, pp. 107-121. Articolo su Dámaso Alonso, León Felipe, Rafael Morales.
- “Tre poesie di Blas de Otero”, *Quartiere*, Firenze, a. II, n. 6-7, 31 dicembre 1959, s.i.p.. Traduzione. Con questo titolo sono raccolte le traduzioni delle poesie «L’eterno», «Fischino i vertici», «Giudizio finale».

- Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, 6^a edizione, 3^a ristampa, Parma, Guanda, 1960, pp. 487. Studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento.
- Antonio Machado, «Professione di fede», «Le mosche», «Ritratto», *Il Fuoco*, Roma, a. VIII, n. 2, 1960, p. 16 e pp. 18-19. Traduzione.
- “La poesia di Antonio Machado durante la guerra”, *L’Albero*, Lecce, n. 34-35, fasc. XI, 1960, pp. 40-45. Presenta le poesie «La primavera», «Il poeta ricorda la terra di Soria», «Da mare a mare tra noi due la guerra».
- “Amistades de Antonio Machado”, *Ínsula*, Madrid, a. XIV, n. 158, gennaio 1960, pp. 3 e 15. Articolo critico.
- “Letteratura spagnola (Un nuovo *Romancero*). Itinerario per libri e riviste”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. VI, n. 11, luglio-settembre 1960, pp. 123-126. Con questo titolo sono raccolti gli articoli sul *Romancero della Resistenza spagnola* di Dario Puccini (Milano, Feltrinelli, 1960) e su *Veinte años de poesía española (1939-1959)* di José María Castellet (Barcelona, Seix Barral, 1960).
- “Su Machado”, *Il Contemporaneo*, Roma, a. III, n. 29, settembre 1960, pp. 118-121. Lettera di Oreste Macri al direttore della rivista, in polemica con Rosa Rossi sul *Romancero della Resistenza spagnola* di Dario Puccini.
- Jorge Guillén, “Poesía de San Juan de la Cruz”, *Paragone, Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, a. XI, n. 130, ottobre 1960, pp. 32-52. Traduzione e nota.
- Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, 6^a edizione, 4^a ristampa, Parma, Guanda, 1960, pp. 487. Studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento.
- *Poesie di Antonio Machado*, 2^a edizione completa, Milano, Lerici, 1961, pp. 1389. Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento e bibliografia. Rispetto alla prima edizione aggiunge **Blas de Otero** («L’eterno», «Intanto che», «Tu, che ferisci», «Serena, verità», «Al principio», «Parlerebbero i miei occhi», «Con noi», «Giudizio finale», «Mi chiameranno, ci chiameranno tutti», «Chiedo la pace e la parola», «Fischino i vertici», «È inutile»); e altre poesie di **A. Machado** (“Sonetti”: I. «La Primavera», II. «Il poeta ricorda le terre di Soria», III. «Alba a Valencia», IV. «Da mare a mare tra noi due la guerra»), **Unamuno** (), **Jiménez** («L’oasi», «Con la Croce del Sud», «In paese di paesi», «Sono animale di fondo»), **Felipe** («Il pianto... il mare», «Innaffiate l’ombra», “Il vento e io”: I.

«Venga il poeta», II. «E per che cosa sono venuto?», III. «E ora me ne vado», IV. «Me ne vado perché la terra non è più mia», V. «Me ne vado perché la spiga e l'aurora non sono mie», VI. «Me ne vado perché neppure la luce è mia», VII. «Me ne vado perché la terra e il pane e la luce non sono più mie»), **Salinas** («Regalo»), **Guillén** («Lucifero in disarmonia-IV», «Sogno comune», «Vivendo», «Oscurità», «Attesa»), **Diego** («L'aria non è propizia», «Allegria», «La tua essenza», «Le mie labbra»), **Alonso** («Dolore», “Quattro sonetti sulla libertà umana”: I. «Creazione delegata», II. «Incontrastabile, divina», III. «Pentimento», IV. «Vita-libertà», «Solitudine in Dio»), **Aleixandre** (“Il poeta canta per tutti”: I. «Lì son tutti, e tu li stai guardando passare», II. «Un unico cuore che ti porta», III. «E per tutti gli orecchi. Sì, Guardali come ti ascoltano.», «Il vecchio e il sole»), **Cernuda** («Giardino», «Il vento e l'anima», «Il destino», «Il profumo»), **Panero** («Nacqui in Astorga, come pesa il picco»), **Vivanco** («Non mi manchi», «Sognando con parole»), **Cano** («Tempo della tenerezza», «La sera»), **Nieto** («Ancora in silenzio», «Preghiera in una primavera»), **Morales** («A uno scheletro di ragazza», «Al teschio di un poeta», «Tentazione», «Destino»), **Bousoño** («In altro tempo», «Entrate»), **Valverde** («Terra di Sicilia», «San Pietro in Vaticano»). Aggiorna gli apparati paratestuali (“Supplemento al Diorama”, e aggiunte bio-bibliografiche).

- *Poesia spagnola del Novecento*, 2^a edizione riveduta e aumentata, Parma, Guanda, 1961, pp. CLII, 684. Testo, versione a fronte, saggi introduttivi, profili bio-bibliografici e note.
- “Letteratura spagnola”, *L'approdo letterario*, Roma-Torino, a. VII, n. 13, gennaio-marzo 1961, pp. 106-112. Recensione. Contiene: “*Ritratti di contemporanei* di Rafael Alberti”; “*Poesía española del siglo XX* di José Luis Cano”; “*Guillén* di Jaime Gil de Biedma” (*Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral, 1960).
- “*Poesia spagnola del Novecento*”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell'Adda*, Lodi, a. VII, n. 9, 29 aprile 1961. Articolo su rivista.
- “Una lettera di Oreste Macri”, “Un biglietto di Leonardo Sciascia”, *Rendiconti - Rivista bimestrale di letteratura e scienza*, Bologna, n. 2-3, giugno-settembre 1961, pp. 106-111. Rispettivamente risposta di O. M. e contro-risposta di L. S. all'articolo di Leonardo Sciascia “Del tradurre: *Il lamento per Ignacio Sánchez*”, pubblicato su *Rendiconti - Rivista bimestrale di letteratura e scienza*, Bologna, n. 1, 1961, pp. 25-32.

- José Machado, “Gli ultimi anni di Antonio Machado”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, a. XXV-IX, n. 53-54, settembre-dicembre 1961, pp. 10-35. Traduzione e nota.
- “Un inedito di Antonio Machado”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 27, 1961, p. 169. Traduzione. Con questo titolo è presentata la poesia LX delle *Poesías Completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1959?).
- “Tre direttrici della poesia spagnola”, *La Nazione*, Firenze, 20 dicembre 1961, p. 3. Articolo critico su Carlos Bousoño, José María Valverde e Jesús López Pacheco.
- “Letteratura spagnola”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, n. 14-15, 1961. Articolo sulle opere di Carlos Bousoño (*Poesías completas. Primavera de la muerte*. Madrid, Giner, 1960), José María Valverde (*Poesías reunidas*, Madrid, Giner, 1961), et al...
- “Poesie spagnole scelte e presentate da Oreste Macri”, Istituto Internazionale del Disco SIL 4028, 4029, 4056, 1961. I primi due dischi sono dedicati al "Siglo de Oro". Il terzo, SIL 4056A e 4056B, contiene «Compianto per Ignazio Sánchez Mejías», con presentazione di Vittorio Bodini, traduzione di Oreste Macri, lettura di Enrico Maria Salerno.
- “Due Storie della letteratura spagnola”, *La Nazione*, Firenze, 5 aprile 1962. Recensione delle pubblicazioni di Guido Mancini (*Storia della Letteratura spagnola*, Milano, Feltrinelli 1961) e Carmelo Samonà (*Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1959). Ripubblicato in seguito in *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. VIII, n. 17-18, gennaio-giugno 1962, pp. 200-205.
- “I poeti catalani”, *La Nazione*, Firenze, 28 giugno 1962, p. 3. Recensione dell'antologia *Poeti catalani*, Milano, Bompiani, 1962, di J. Rodolfo Wilcock (introduzione) e Livio B. Wilcock (testi e traduzioni).
- “Poesia catalana”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. VIII, n. 19, 1962. Articolo critico sull'antologia J. Rodolfo Wilcock (introduzione) e Livio B. Wilcock (testi e traduzioni) *Poeti catalani*, (Milano, Bompiani, 1962).
- “Lorca e Granada”, *La Nazione*, Firenze, 8 agosto 1962, p. 3. Recensione degli studi lorchiani di Claude Couffon, *A Grenade, sur les pas de García Lorca*, Paris, Seghers, 1962.
- “Scoperta di Hernández”, *La Nazione*, Firenze, 13 settembre 1962, p. 3. Recensione della monografia di Dario Puccini (Miguel Hernández, *Poesie*, Milano, Lerici, 1962).
- “Un amore di Juan Ramón. Georgina”, *La Nazione*, Firenze, 25 ottobre 1962, p. 3. Articolo su quotidiano.

- “Letteratura spagnola”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. VIII, n. 19, 1962. Con questo titolo sono raccolti gli articoli “Poesia catalana”, “Lorca e Granada”, “Miguel Hernández” (e “Pablo Neruda in italiano”).
- Dámaso Alonso, *Uomo e Dio*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1962, pp. 128. Studio introduttivo e versione metrica.
- “Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, *L’Albero*, Lecce, fasc. XII, n. 36-40, 1962, pp. 80-92. Articolo critico.
- “I settant’anni di Guillén. Un augurio a don Jorge”, *La Nazione*, Firenze, 18 gennaio 1963, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “La poesia di Cernuda”, *La Nazione*, Firenze, 9 febbraio 1963, p. 3. Recensione dell’antologia a cura di Francesco Tentori Montalto (Luis Cernuda, *Poesie*, Milano, Lerici, 1962).
- “Simbolismo e realismo. Intorno all’antologia di Castellet”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. IX, n. 21, gennaio-marzo 1963, pp. 71-87. Articolo critico.
- “Poesia di Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale*”, *La Nazione*, Firenze, 4 aprile 1963, p. 3. Recensione della traduzione di Francesco Tentori Montalto (Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)*, Firenze, Vallecchi, 1963).
- “Ispanismo francese”, *La Nazione*, Firenze, 12 maggio 1963, p. 3. Luego: “Marcel Bataillon e l’ispanismo francese”, in *Studi Ispanici. II. I critici*, pp. 171-173.
- “Letteratura spagnola”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. IX, n. 22, aprile-giugno 1963, pp. 126-134. Con este título reúne los artículos “*La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)*”, “Jorge Guillén” e “Luis Cernuda” (e “Jorge Manrique”).
- “Quattro poesie di Jorge Guillén”, *Quartiere*, Firenze, a. VI, n. 15-16, 30 giugno 1963, pp. 47-48. Presenta «Una coppia», «Nevicata notturna», «Ritorno a Firenze», «L’età».
- “Machado e Macri”, *L’Espresso*, Roma, 18 agosto 1963, p. 2. Lettera al Direttore del settimanale, O. M. risponde all’articolo di Vittorio Saltini, “L’ermetico traduttore di Machado”, con replica finale di Saltini.
- “Il poeta e il popolo (Gabriel Celaya)”, *La Nazione*, Firenze, 4 ottobre 1963, p. 3.
- “José Hierro”, *La Nazione*, Firenze, 19 dicembre 1963, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Bibliografia ispanistica di Oreste Macri”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 29, 1963, pp. 309-313.

- “Surrealismo spagnolo”, *La Nazione*, Firenze, 22 febbraio 1964, p. 3. Recensione dell’antologia di Vittorio Bodini (*I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963). Ripubblicato in seguito con il titolo “I poeti surrealisti spagnoli” su *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, a. XXVIII, n. 69-70-71, maggio-ottobre 1964, pp. 287-289.
- “Letteratura spagnola”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. X, n. 25, gennaio-marzo 1964, pp. 164-167. Con questo titolo sono raccolti gli articoli “Alonso” e “Torre” (e “Jorge Luis Borges”).
- “Algunas adiciones y correcciones a mi edición de las poesías de A. Machado”, *La Torre - Revista general de la Universidad de Puerto Rico*, Puerto Rico, a. XII, n. 45-46, gennaio-giugno 1964, pp. 409-424. Articolo critico.
- “Letteratura spagnola”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. X, n. 27, luglio-settembre 1964, pp. 118-123. Con questo titolo sono raccolti gli articoli “Rafael Alberti (a cura di Vittorio Bodini)”, “Georgina Hübner”, “I *Tréboles* di Guillén” (e “Saggi di Maria Zambrano”).
- “Lettere spagnole, Poesia e Filosofia”, *La Nazione*, Firenze, 18 agosto 1964, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Rafael Alberti in Italia”, *La Nazione*, Firenze, 1 settembre 1964, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Dieci sonetti da *Cántico* di Jorge Guillén”, *Le lingue straniere. Numero consacrato a Jorge Guillén*, a. XIV, n. 3, maggio-giugno 1965, pp. 16-25. Traduzione. Con questo titolo sono raccolte le traduzioni metriche di «Verso il poema», «Arianna», «S’allungano le sere», «Il beato», «Per essere», «Mondo continuo», «Ricominciamento», «Cavalli», «Chiudo gli occhi», «La notte di più luna».
- “Profilo di Jorge Guillén (con un saggio di bibliografia italiana)”, in *Le lingue straniere. Numero consacrato a Jorge Guillén*, a. XIV, n. 3, maggio-giugno 1965, pp. 33-36. Articolo critico.
- “Letteratura spagnola”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. XI, n. 31, luglio-settembre 1965, pp. 131-134. Con questo titolo sono raccolti gli articoli “Dámaso Alonso” (e “Realismo di Sastre”). Articolo sulle traduzioni italiane di *La poesia di san Giovanni della Croce* (Roma, Abete, 1958 e 1965) e *Saggio di metodi e limiti stilistici* (Bologna, Il Mulino, 1965).
- “Un maestro della stilistica. Dámaso Alonso”, *La Nazione*, Firenze, 24 settembre 1965, p. 3. Articolo su quotidiano.

- “La poesia di Ángel Crespo”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. XI, n. 32 (nuova serie), ottobre-dicembre 1965, pp. 111-115. Recensione del libro a cura di Mario di Pinto (Caltanissetta, Sciascia, 1964).
- “Giovani poeti spagnoli. Ángel Crespo”, *La Nazione*, Firenze, 7 gennaio 1966, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Poeti spagnoli. Hidalgo”, *La Nazione*, Firenze, 3 giugno 1966, p. 3. Articolo su quotidiano.
- “Guillén: l’io autentico”, *La Nazione*, Firenze, 24 giugno 1966, p. 14. Traduzione. Risposte di Guillén a intervista sul tema “Cultura e libertà”.
- “Mia Meseta d’amore”, di Jorge Guillén.” *Quartiere straniero*, Firenze, a. VIII, n. 27-28, primavera-estate 1966, pp. 39-52. Nell’allegato “Quartiere”, dal titolo *Mia Meseta d’amore*, sono raccolte le versioni metriche delle poesie «In margine a Orazio - Le ore successive», «In margine a Seneca - Onori funebri», «In margine a Montaigne - Le congetture e i fuochi», «In margine a “La vita è un sogno”», «In margine a Goethe - L’umano effimero», «In margine a Novalis - Notte nostra, notte straniera», «In margine a Thoreau - Culto dell’aurora».
- “Memoria e segni nella poesia di José Ángel Valente”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. XII, n. 35, luglio-settembre 1966, pp. 78-92. Articolo critico.
- “Due poemi di Jorge Guillén”, *L’Albero*, Lecce, fasc. XIII, n. 41-44, 1966, pp. 36-48. Con questo titolo sono raccolte una nota e le versioni metriche di «Sole nelle nozze» e «Anello».
- “Del tradurre (su uno stilema di Antonio Machado)”, in AA.VV., *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1966, pp. 721-727. Articolo critico.
- Antonio Machado, *Campi di Castiglia*, Milano, Lerici, 1966, pp. 202. Introduzione, versione e note.
- “Nuovi poeti spagnoli: Pablo Luis Ávila”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, n. 85-87, gennaio-giugno 1967, pp. 159-167. Articolo critico.
- Jorge Guillén, «In margine a Lucrezio», *Comma - Prospettive di Cultura*, Firenze, a. III, n. 5, ottobre-novembre 1967, pp. 23-26. Versione metrica.
- “Phono-Symbolism in *Cántico* di Jorge Guillén (critical fragment)”, *Books Abroad*, vol. 42, n. 1, inverno 1968, pp. 48-54. Numero dedicato al simposio internazionale su Jorge Guillén per i 75 anni. Articolo critico. Ripubblicato in *Luminous reality. The*

- poetry of Jorge Guillén*, a cura di Ivan Ivask e Juan Marichal, Norman, University of Oklahoma press, 1969, pp. 131-144.
- “Dialogo con Puccini su Hernández”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 35-36, dicembre 1968, pp. 134-138. Numero dedicato a Miguel Hernández. Articolo critico.
- *Poesie di Antonio Machado*, 3ª edizione completa, Milano, Lerici, 1969, pp. 1485. Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento e bibliografia.
- “Postilla a una bibliografia italiana di Jorge Guillén”, *Arte e Poesia*, Firenze, a. II n. 9-10, luglio-dicembre 1970, p. 123. Articolo sulla bibliografia guilleniana di Ubaldo Bardi (*Arte e Poesia*, Firenze, aprile-maggio-giugno 1967).
- “Studio su *Maremágnum* di J. Guillén. Poesie al tempo della Guerra Fredda”, *L’Albero*, Lecce, fasc. XIV, n. 45, 1970, pp. 27-53. Articolo critico.
- “Musica analogica nella poesia di Jorge Guillén”, in Federico Ghisi, *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all’età moderna offerti a Federico Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, Bologna, A.M.I.S., 1971. In seguito pubblicato su *Quadrivium*, Bologna, a. XII, 1971 pp. 417-424. Articolo critico.
- “Poesia resistenziale. Studio su *A la altura de las circunstancias (1950-1936)*, di Jorge Guillén”, *L’Albero*, Lecce, fasc. XV, n. 46, 1971, pp. 29-55. Articolo critico.
- “Estudio sobre *Homenaje*, de Jorge Guillén”, in *Homenaje a Casaldueño. Crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos*, Ed. de Rizel Pincus Sigale y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 341-362. Articolo critico.
- “Sull’«essere» di Guillén”, *L’Albero*, Lecce, fasc. XVII, n. 48, 1972, pp. 213-215.
- Rafael Alberti, «Gabriele Ricceri», *Galleria L’Indiano*, Firenze, 1972, p. 1. Traduzione. Poesia di Rafael Alberti dedicata al pittore Gabriele Ricceri in occasione di una mostra.
- “Presencia de Rubén Darío en Antonio Machado”, *Studi e informazione. Sezione letteraria*, Serie I, Firenze, Valmartina, 1972, pp. 1-50. Articolo critico.
- Jorge Guillén, *Opera poetica (Aire Nuestro)*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 1268. Studio, scelta, testo e versione.
- Antonio Machado, *Poesia*, Antologia bilingue, Milano, Accademia, 1972, pp. 270. A cura di.
- “Jorge Guillén: un classico del nostro secolo”, *Uomini e libri*, a. VIII, n. 40, ottobre 1972, pp. 13-14. Con questo titolo sono raccolte la testimonianza di Jorge Guillén

- “Jorge Guillén parla dell’Italia e degli italiani” e l’intervista a Oreste Macrí “Oreste Macrí interprete e traduttore di Guillén”.
- *Poesia spagnola del Novecento*, edizione in 2 volumi, Milano, Garzanti, 1974, pp. 1143. Introduzione, bio-bibliografia, versione e note.
- Jorge Guillén, «De Senectute», *L’Albero*, Lecce, fasc. XX, n. 51, 1974, pp. 110-115. Versione e nota. Con questo titolo sono raccolte le seguenti poesie: «Scala», «Rilassamento», «Sognatore che cammina», «Disordine cronologico», «Il pensiero dissolve le concrete», «L’età mi pesa nel silenzio unanime», «Non c’è tragedia per il credente valoroso», «Finché la danza d’atomi continua», «Vittima assoluta», «Questa avventura tra persone ignote», «Due apparenze».
- “Introducción al primer *Cántico* de Jorge Guillén”, in *Studia hispanica in honorem R. Lapesa III*, Madrid, Editorial Gredos, 1975, pp. 317-336. Articolo critico.
- “Y otros poemas de Jorge Guillén: el componente elemental”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México D.F., tomo XXIV, n. 2, 1975, pp. 481-503. Articolo critico.
- Pablo Luis Ávila, «Contemplando il Montserrat», *L’Albero*, Lecce, fasc. XXIII, n. 54, 1975, pp. 131-132. Nota e versione.
- “Fonosimbolismo en *Cántico*”, in *Jorge Guillén*, ed. de Birute Ciplijauskaitė, Madrid, Taurus, 1975, pp. 343-354. Articolo critico.
- “Diálogo con Puccini sobre Hernández”, in *Miguel Hernández*, ed. di María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229-234. Articolo critico.
- “La épica humana de *Campos de Castilla*”, *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, XLIX, novembre 1975, pp. 36-40. Articolo critico. Traduzione di José Carlos Rovira.

MANCINI, Guido, *Storia della Letteratura spagnola*, Milano, Feltrinelli 1961, pp. 698.

MANCINO, Leonardo, *Omaggio a Bodini*, Manduria, Lacaita, 1972, pp. 391. A cura di. Contiene una poesia in grafico di Rafael Alberti e un disegno di Marcello Tommasi.

MAORO, Marcella, Juan Ramón Jiménez, *Poesie e prose*, Padova, Rebellato, 1967, pp. 141.

MARCHESI, Samuele, “Storia ed arte di Spagna nella poesia di Manuel Machado”, in *Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di Bruno Revel*, a cura di Bruno Revel, Firenze, L. S. Olschki, 1965, pp. 385-392.

——— *Scrittori spagnoli del '98*, Milano, La Goliardica, 1967, pp. 146.

——— *La Generación del '98*, Milano, La Goliardica, 1972 (riedizione con titolo modificato?).

MARCORI, Angiolo, “Poeti nuovi di Spagna (García Lorca, Ortega, Maldonado)”, *Rassegna Nazionale*, Roma, LII, III, 12, novembre 1930, pp. 171-182. Articolo critico.

——— Miguel de Unamuno, “Tre liriche («Bellezza», «In un cimitero di un paese di Castiglia», «Aldebarán»)”, *L'Italia Letteraria*, Milano, a. X, n. 16, 22 aprile 1934. Traduzione.

——— “Rassegna di Letteratura Spagnola”, *Pan - Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, Milano-Firenze-Roma, a. II, vol. secondo, settembre 1934, p. 480. Recensione di Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931* (Madrid, Signo, 1932) e di Pedro Salinas, *La voz a ti debida* (Madrid, Signo, 1933); (et al.).

——— “Rassegna di Letteratura Spagnola”, *Pan - Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, Milano-Firenze-Roma, a. III, vol. quarto, 1935, p. 477. Recensione di José Bergamín, *La cabeza a pájaros* (Madrid, Ediciones del árbol, 1934); (et al.).

——— “Rassegna di Letteratura Spagnola”, *Pan - Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, a. III, vol. VI, 1935, p. 399. Recensione di Giacomo Prampolini, *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Milano, Scheiwiller, 1934. Nell'articolo l'autore cita, nell'ordine, anche le antologie di: N. Alonso Cortés, *Las cien mejores poesías del siglo XIX* (Valladolid, Afrodísio Aguado, 1934); Manuel Altolaguirre, *Antología de la poesía romántica española* (Madrid, Espasa-Calpe, 1933); José M. Souvirón, *Antología de poetas españoles contemporáneos* (Santiago de Chile, Nacimiento, 1934); Mathilde Pomès, *Poètes espagnols d'aujourd'hui* (Bruxelles, Labor, 1934); Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931* (Madrid, Signo, 1932), e *Poesía española. Antología. (Contemporáneos)*, (Madrid, Signo, 1934); Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934).

——— “Miguel de Unamuno”, *La Nuova Italia - Rassegna critica mensile della cultura italiana e straniera*, Firenze, a. VIII, n. 2, febbraio 1937, pp. 57-58. Articolo critico.

Commemorazione della morte di Unamuno. Breve analisi critica dell'Unamuno saggista, prosatore e poeta. Corredato di Bibliografia minima e lista essenziale di studi dedicati allo scrittore.

- “Poesia spagnuola contemporanea”, *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. I, n. 2, aprile 1937, pp. 124-138. Articolo critico sull'opera di alcuni poeti spagnoli contemporanei: (Ruben Darío), Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso. È corredato di una bibliografia minima delle opere degli stessi.
- “Letteratura spagnola”, *La Nuova Italia*, Firenze, a. VII, n. 3, aprile 1937, pp. 124-25. L'autore aggiunge una postilla all'articolo “Poesia spagnuola contemporanea” segnalando il libro di Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, *Pasaje de la poesía*, (Paris, La Boussole, 1936).
- *Studi di letterature straniere: poesia spagnola contemporanea*, Firenze, Parenti, 1937, pp. 138. Da: *Letteratura - Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, Firenze, a. I, n. 2, aprile 1937, pp. 124-138.
- “Miguel de Unamuno”, *Scuola e Cultura*, a. XIII, n. 2-3, giugno 1937, pp. 165-170. Profilo generale del poeta. Non riutilizza materiali del precedente articolo dallo stesso titolo.

MARONE, Gherardo, “Un dialogo filosofico e 5 poesie di Miguel de Unamuno”, *Cronache Letterarie*, Roma, a. IV, n. 8, agosto 1917. Contiene le traduzioni in italiano di «Vizcaya», «Sfida», «Pero y Marichu», «El corazón de la ciudad», «Hijo mío» da *Poesías* (1907). Articolo critico e traduzione.

- “Scrittori spagnoli. De Unamuno poeta”, *Il Mondo*, Roma, 28 maggio 1922. Articolo critico.

MARRONI, Giovanna, “Testi di Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca”, Pisa, La Goliardica, 1958 (?), pp. 101. A cura di.

MARTINENGO, Alessandro, “Dámaso Alonso fra stilistica e critica”, *Studi mediolatini e volgari*, voll. VI-VII, 1959, pp. 113-133. Articolo critico.

- “Carmelo Samonà: *Profilo di Storia della Letteratura spagnola*” (Roma, Veschi, 1959), *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, a. XVI, n. 2, 1961, pp. 509-514. Recensione.

- “Guido Mancini: *Storia della Letteratura spagnola*”, *Thesaurus - Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotà, a. XVI, n. 3, 1961, pp. 757-762. Recensione.
- *Dizionario di centouno capolavori della letteratura spagnola e ispanoamericana*, Milano, Bompiani, 1967, pp. 216.
- *Il problema del Barocco nelle riflessioni di A. Machado sulla poetica*, Pisa, Giardini, 1968, pp. 35.
- “Su Bécquer e Machado”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 39-40, 1971, pp. 239-242. Articolo critico.

MASINI, Ferruccio, “Poesia come verità in Federico García Lorca”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. IV, n. 10, 12 maggio 1956. Articolo critico.

- “*Animal de fondo* (spunti per una esegesi)”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, 26 gennaio 1957. Articolo critico.

MASOLIVER, Juan Ramón, “Spagna”, *L’Indice - Almanacco critico delle lettere italiane. L’annata letteraria 1931-1932*, Genova, Marsano, 1932, pp. 125-128. Si basa su *Poesía española. Antología 1915-1931* (Madrid, Signo, 1932) di Gerardo Diego e presenta le prime traduzioni in italiano delle poesie: «El nostálgico» di Juan Ramón Jiménez, «Arena» di Jorge Guillén, «El ángel bueno» di Rafael Alberti, «No decía palabras» di Luis Cernuda, «Mi soledad llevo dentro» e «El amigo ausente» di Manuel Altolaguirre.

- “Osservazioni al redattore di *The European Caravan*”, *Il Mare - Supplemento Letterario 1932-1933*, Rapallo, n. 2, 3 settembre 1932. Articolo in cui l’autore, commentando un’analisi critica di Samuel Putnam, dedicata all’antologia di Gerardo Diego, esalta la qualità poetica di Juan Ramón Jiménez e critica il contributo di poeti che definisce “modernisti” come Antonio e Manuel Machado. (Fonte: “La formación de un humanista. Juan Ramón Masoliver (1910-1936)”, tesis doctoral en Filología Española de Sònia Hernández, Universitat Autònoma de Barcelona, 20 de julio de 2010).
- Juan Ramón Jiménez: *Estetica ed etica estetica*, *Il Mare - Supplemento Letterario 1932-1933*, Rapallo, n. 9, 10 dicembre 1932. Traduzione di alcuni aforismi di J. R. Jiménez.
- “Indice della nuova lirica spagnola”, *Il Mare - Supplemento Letterario 1932-1933*,

Rapallo, n. 13, 4 febbraio 1933.

MASSERANO, Tullio, Pablo Luis Ávila, *Elegía de ausencias*, Torino, Tipografia V. Bona, 1963, pp. 50. Traduzione. Disegni di Enrico Colombotto Russo.

MATACOTTA, Franco, "Incontro con Rafael Alberti", *Il Paese*, Roma, 28 giugno 1957, p. 3. Articolo su quotidiano.

MATTHEWS, Herbert Lionel, *Esperienza della guerra di Spagna*, Bari, Laterza, 1948, pp. 175. Traduzione di Anna Omodeo.

MELIS, Antonio, "Dámaso Alonso poeta della crisi", *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 218, 1968, pp. 128-130. Articolo critico.

MENARINI, Piero, "Emblemi ideologici del *Poeta en Nueva York*", *Lingua e Stile*, Bologna n. 2, 1972, pp. 181-197. Articolo critico.

—— "Ancora sulla morte di García Lorca (Vila San Juan contro Gibson)", *Spicilegio Moderno*, Bologna, n. 4, 1975, pp. 276-283. Articolo critico.

—— «*Poeta en Nueva York*» di Federico García Lorca. *Lettura critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 222.

MEREGALLI, Franco, "L'ispanismo tedesco del 1945 (I)", *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 16, 1954, pp. 524-527. Articolo critico.

—— "L'ispanismo tedesco del 1945 (II)", *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 18, 1956, pp. 103-109. Articolo critico.

—— "Juan Ramón Jiménez", *Letterature moderne*, Bologna, a. VIII, n. 1, 1958, pp. 62-69. Articolo critico.

—— "Aldo Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*" (Torino, Einaudi, 1959), *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 25, 1960, pp. 39-41. Recensione.

—— "Antonio Machado e Gregorio Marañón", *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, a. I, 1962, pp. 59-67. Articolo critico.

—— *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e la Spagna, Dal 1859* (parte IV), Venezia, Libreria Universitaria, 1963, pp. 126.

—— "Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*", *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, a. II, 1963, pp.

180-184. Recensione.

- *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e la Spagna, La letteratura italiana in Spagna nel secolo 20*, Venezia, Libreria Universitaria, 1964, pp. 73.
- *Parole nel tempo: studi su scrittori spagnoli del Novecento*, Milano, Mursia, 1969, pp. 260. Contiene saggi critici su Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén.
- *La civiltà spagnola: profilo storico e storico-letterario*, Milano, Mursia, 1972, pp. 238. Contiene il capitolo: “Seconda parte - La letteratura spagnola dal 1898 al 1936”.
- “Una interpretación marxista de la cultura española de 1885 a 1936”, *Revista de Occidente*, Madrid, junio 1973, pp. 369-378. Articolo critico.
- *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 113. Contiene il capitolo “La letteratura spagnola in Italia nel XX secolo”, pp. 62-74.

MONTALE, Eugenio, Jorge Guillén, “Sei componimenti da *Cántico*” *Circoli*, Genova, a.I, n. 1, gennaio-febbraio 1931, pp. 55-59. Traduzione di «Advenimiento/Avvenimento», «Presagio/Presagio», «Los jardines/I giardini», «Árbol del otoño/Albero autunnale», «Rama del otoño/Ramo d'autunno», «El cisne/Il cigno». In seguito ripubblicate in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945 e poi in Eugenio Montale, *Quaderni di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948.

- “La poesia si vende”, *Il Corriere della Sera*, Milano, 11 novembre 1949. Articolo su quotidiano. Recensisce le pubblicazioni di García Lorca tradotto da Carlo Bo (*Poesie*, 4ª edizione, Parma, Guanda, 1949) e Rafael Alberti tradotto da Eugenio Luraghi (*Poesie*, Milano, Ed. della Meridiana, 1949). Ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Prose*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 854-859.
- “Letture”, *Il Corriere della Sera*, Milano, 17 dicembre 1952. Recensione a Ugo Gallo, *Storia della letteratura spagnola* (Milano, Accademia, 1952). Ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Prose*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 1474-1477.
- Jorge Guillén, «Albero autunnale»; Joan Maragall, «Il “Cant Espiritual”», in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955, pp. 140. Traduzione.

- *Jorge Guillén tradotto da Eugenio Montale*, Milano, All'insegna del pesce d'oro di V. Sheiwiller, 1958, pp. 33. Contiene le sei poesie pubblicate originariamente sulla rivista genovese *Circoli*.
- Jorge Guillén, «Aridez/Aridità», «Rama del otoño/Ramo d'autunno», «Advenimiento/Avvenimento», in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. XII, 875. Traduzione.
- “Durrell e Machado”, *Il Corriere della Sera*, Milano, 24 novembre 1959. Recensione di Antonio Machado, *Poesie*, a cura di Oreste Macri, (Milano, Lerici, 1959). Poi ripubblicato con il titolo “Machado” in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 549-551. Ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Prose*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, pp. 2209-2214.
- “I forti e i deboli”, *Il Corriere della Sera*, Milano, 28 luglio 1963. Recensione di José Bergamín, *Frontiere infernali della poesia* (Firenze, Vallecchi, 1963). Ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Arte, Musica, Società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 319-320.
- “Una farsaccia e molti fischi”, *Il Corriere d'Informazione*, Milano, 12-13 settembre 1966. Recensione. In margine all'articolo E.M. cita e apprezza l'esecuzione del Direttore d'Orchestra Luigi Dallapiccola di “Quattro liriche”, su poesie di Antonio Machado (già note nella stesura per canto e pianoforte e nell'occasione trascritte per voce e orchestra). Ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Arte, Musica, Società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 528-531.
- “Montale ha letto. Il Vate castigliano”, *Il Corriere della Sera*, Milano, 22 giugno 1969. Recensione dedicata a *Aire Nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje. Poesie complete (1919-1966)* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968) di Jorge Guillén. Ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Prose*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, pp. 2924-25.

MONTANELLI, Indro, “Senza sapere il suo nome i pastori recitano i suoi poemi”, *Il Nuovo Corriere della Sera*, Milano, a. LXXVI, n. 208, 4 settembre 1951, p. 3. Articolo su Federico García Lorca.

MONTERO PADILLA, José, “Un juicio poco conocido de Juan Ramón Jiménez sobre Valle Inclán”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. IV, n. 23, 1959, pp. 501-506. Articolo critico.

MORA, Constanca de la, *Gloriosa Spagna*, presentazione di Luca Pavolini, introduzione di Vittorio Vidali, Roma, L'Unità/Editori Riuniti, 1975, pp. 463. Contiene la poesia di Rafael Alberti «A Constanca de la Mora hoy».

MORELLI, Gabriele, *Miguel Hernández*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 106.

——— *Linguaggio poetico del primo Aleixandre*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972, pp. 76. Ripubblicato in seguito, limitatamente al cap. I, in Vicente Aleixandre, *Ámbito*, prologo, Madrid, Visor, 1976, pp. 120.

——— León Felipe, *La voce antica della terra*, Milano, Accademia, 1973, pp. 315. Studio critico e antologia.

——— *Lorca: la vita, l'opera, i testi esemplari*, Milano, Accademia, 1974, pp. 253.

——— “La presenza del corpo umano in *Pasión de la Tierra*”, *Revista de letras*, Puerto Rico, n. 22, junio 1974, pp. 225-234. Articolo critico. Ripubblicato in seguito in *Vicente Aleixandre*, ed. de J. L. Cano, Madrid, Taurus 1977.

MORREALE, Margherita, “*Miguel Hernández. Vita e poesia*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, n. 20, 1971, pp. 424-429. Recensione del libro a cura di Dario Puccini (Milano, Mursia, 1966 e 1969).

OLIVERO, Federico, “Sul lirismo di *Sobre los ángeles*, di Rafael Alberti”, *Vita e pensiero*, Milano, maggio 1952, pp. 271-277. Articolo critico.

——— “Su *Sobre los ángeles*”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. II (1950-1955), n. 13, pp. 256-258. Articolo critico.

——— “*Miguel Hernández, Poesie*, a cura di Dario Puccini (Milano, Feltrinelli, 1962)”, *Il Ponte*, Firenze, vol. 19, fasc. 5, 1963, pp. 725-726. Recensione.

OLIVIERO, Luigi, “Due inediti di Garcia Lorca”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. VI, n. 4-5, Roma, 4 febbraio 1951, p. 5. Traduzione delle poesie: «Tre storielle del vento» e «Stampa del cielo».

——— Antonio Machado, «E a Granada vi fu un crimine», *La Fiera Letteraria*, Roma, a. VI, n. 4-5, 4 febbraio 1951, p. 6. Traduzione.

——— “Fortuna agitata di García Lorca”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. VI, n. 4-5, 4 febbraio 1951, p. 5. Articolo critico.

—— “Amici e nemici del poeta andaluso”, *La Fiera Letteraria*, Roma, a. VI, n. 4-5, 4 febbraio 1951. Articolo che Bardo Ubaldi, “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, in *Bulletin Hispanique*, tome 63, n. 1-2, 1961, pp. 88-97 (91), attribuisce a Luigi Oliviero. Con il titolo “Amici e nemici per il poeta andaluso” Laura Dolfi, “Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca (dal 1930 al 1955)”, in *Il caso García Lorca: dalla Spagna all’Italia*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 353-365 (362), attribuisce a Bodini (*La Fiera Letteraria*, Roma, n. 4-5, 4 febbraio 1951, pp. 5- 6).

ORTIZ, Ramiro, “Poeti spagnuoli di ieri e di oggi: Francisco Villaespesa”, *Il Giornale di Politica e Letteratura*, Pisa-Roma, a. XV, 1939, p. 519. Articolo critico.

—— “Poeti spagnuoli di ieri e di oggi: Manuel Machado”, *Il Giornale di Politica e Letteratura*, Pisa-Roma, a. XVII, 1941, p. 1. Articolo critico.

—— “Miguel de Unamuno poeta spagnolo”, *Il Giornale di Politica e Letteratura*, Pisa-Roma, a. XVIII, gennaio-febbraio 1942, pp. 40-55. Articolo critico.

PAIONI, Giuseppe, Miguel Hernández, *Ninnenanne della cipolla*, Urbino, Differenze, 1958, pp. 21. A cura di.

PANARESE, Luigi, Rafael Alberti, “Poesie”, *Letteratura - Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, Firenze, a. II, n. 6, aprile 1938. Traduzione. Con una nota di Oreste Macri.

—— Federico García Lorca, «Canzone della morte piccina», *Corrente di Vita giovanile*, Milano, a. III, n. 1, 15 gennaio 1940, p. 2. Traduzione.

—— Rafael Alberti, “Liriche”, *Letteratura - Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, Firenze, a. IV, n. 16, ottobre 1940. Traduzione. Contiene «A Miss X, sepolta nel vento dell’ovest», «Tre ricordi del cielo».

—— Federico García Lorca, «In morte di José de Ciria y Escalante», *Corrente di Vita giovanile*, Milano, a. III, n. 9, 31 maggio 1940, p. 2. Traduzione.

—— Federico García Lorca, «Canzone della morte piccina», *Poesia V, Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*, a. V, Milano, luglio 1946, pp. 130-36. Traduzione.

- “Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca* (Buenos Aires, Kraft, 1948)”, *Quaderni Ibero-americani*, Torino-Roma, vol. III, n. 17, giugno 1955, pp. 58-69. Recensione.
- PANDOLFI, Vito, “Lorca, dalla poesia al dramma”, *La Lettura, Rivista di cultura e attualità - Supplemento mensile de Il Corriere della Sera*, Milano, a. II, n. 28, fascicolo “Spirito di García Lorca”, 13 luglio 1946, pp. 9-10. Articolo critico.
- “Poesia e dramma nell’opera di Lorca”, *Il Dramma - Rivista mensile di commedie di grande successo*, Torino, n. 19-20, agosto-settembre 1946, pp. 10-12. Articolo critico.
- “García Lorca dalla poesia al dramma”, *La Rassegna d’Italia*, Milano, a. II, n. 9-10, settembre-ottobre 1947, pp. 118-122. Articolo critico.
- PAOLI, Roberto, José Luis Aranguren, “Filosofia e critica di poesia”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, n. 3, ottobre 1958, pp. 66-77. Traduzione.
- “Antologia di poeti spagnoli d’oggi”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, n. 3, ottobre 1958, pp. 78-95. Selezione e presentazione di testi di Dámaso Alonso, Blas de Otero, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño, José María Valverde.
- “Poesie di Salinas”, *Il Raccoglitore - Supplemento de La Gazzetta di Parma*, Parma, a. XII, n. 4, 1958. Traduzione.
- “Lirici spagnoli d’oggi”, *Il Raccoglitore - Supplemento de La Gazzetta di Parma*, Parma, a. XIII, 26 febbraio 1959. Raccoglie traduzioni di poesie José María Valverde, Blas de Otero, José Luis Hidalgo.
- “Canti di Lorca”, *Il Raccoglitore - Supplemento de La Gazzetta di Parma*, Parma, a. XIII, 26 marzo 1959. Traduzione.
- “Pedro Salinas. Poesie”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, giugno 1959, pp. 56-58. Traduzione.
- “Aleixandre e i suoi incontri”, *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 110, 1959, pp. 77-84. Articolo critico.
- “Dámaso Alonso: *Hombre y Dios* (Málaga, El Arroyo de los Ángeles, 1955)”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, n. 4, ottobre 1959, pp. 69-72. Recensione.
- “Poesie di Antonio Machado”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, febbraio 1960, pp. 125-126. Traduzione.
- “Poesie di Machado”, *Corriere del Giorno*, Taranto, 11 febbraio 1960. Articolo su

quotidiano.

- “Dario Puccini: *Romancero della Resistenza Spagnola*” (Milano, Feltrinelli, 1960), *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, ottobre 1960, pp. 106-108. Recensione.
- “Jorge Guillén: *Federico in persona. Carteggio Lorca-Guillén*” (Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1960), *La Nazione*, Firenze, 31 dicembre 1960. Recensione.
- “«La fuente», di Jorge Guillén” (Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1961), *La Nazione*, Firenze, 29 marzo 1961. Articolo su quotidiano.
- “Rassegna di poesia: Jiménez, Neruda, Blas de Otero, Castellet”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, aprile 1961, pp. 119-122. Articolo critico.
- “*Poesia spagnola del ‘900*”, *La Nazione*, Firenze, 15 maggio 1961. Recensione dell’antologia a cura di Oreste Macri (2^a edizione aumentata, Parma, Guanda, 1961).
- “La poesia di Aleixandre”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 17 giugno 1961. Recensione di Vicente Aleixandre, *Poesie* (Caltanissetta, Sciascia, 1961), a cura di Dario Puccini.
- “Vicente Aleixandre: *Poesie*”, *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, agosto 1961, pp. 95-96. Recensione di Vicente Aleixandre, *Poesie* (Caltanissetta, Sciascia, 1961), a cura di Dario Puccini.
- “Poeti di Spagna: Blas de Otero”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 22 maggio 1962. Recensione di Blas de Otero, *Poesie* (Parma, Guanda, 1962) a cura di Elena Clementelli.
- “La Catalogna ha una sua lingua e una sua poesia”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 14 agosto 1962. Recensione.
- “I settant’anni del poeta Jorge Guillén”, *Giornale del Mattino*, Firenze, 18 gennaio 1963. Articolo su quotidiano.
- “Il calvario di Hernández”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 25 gennaio 1963. Recensione di Miguel Hernández, *Poesie* (Milano, Lerici, 1962), a cura di Dario Puccini.
- “La poetica di Unamuno e il dantismo del Risorgimento”, *Annali dell’Università di Padova* (Facoltà di Economia e Commercio in Verona), 1965, pp. 489-520. Articolo critico.
- “Unamuno, dello stile”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roman. 78, 1965, pp. 181-188. Articolo critico.
- Miguel de Unamuno, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1968. Traduzione, testo critico, note e bibliografia. Contiene una selezione di testi poetici da: *Poesías -1907*, *Rosario de sonetos líricos -1911*, *El Cristo de Velázquez -1920*, *Andanzas y visiones Españolas -1922*, *Rimas de dentro -1923*, *Teresa -1923*, *De Fuerteventura a París -1925*,

- Romancero del destierro* -1928, *Poesías sueltas*, *Cancionero* – ed altri testi postumi.
- “Strutture mnemoniche nella poesia di Antonio Machado”, *Il Bimestre*, Firenze, n. 1, marzo-aprile 1969, pp. 16-18. Articolo critico.
- “La *Versione Celeste*, di Juan Larrea”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 3 ottobre 1969. Recensione di Juan Larrea, *Versione Celeste* (Torino, Einaudi, 1969), a cura di Vittorio Bodini.
- “Hernández in Italia”, *L’Albero*, Lecce, n. 45, 1970, pp. 201-203. Articolo critico
- “L’*Antonio Machado* di O. Macri”, *Arte e Poesia*, Firenze, n. 9-10, luglio-dicembre 1970, pp. 122-123. Recensione di *Poesie di Antonio Machado*, 3^a edizione completa, Milano, Lerici, 1969, a cura di Oreste Macri.
- “Vicente Aleixandre: *La distruzione o amore*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 19 marzo 1971. Recensione di Vicente Aleixandre, *La distruzione o amore* (Torino, Einaudi, 1970), a cura di Francesco Tentori.
- “Umanesimo e cosmicità di Aleixandre”, *L’Albero*, Lecce, n. 46, 1971, pp. 176-178. Articolo critico.
- *Antonio Machado*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 123. Ristampa senza modifiche nel 1975.
- “Studi italiani su Vicente Aleixandre”, *L’Albero*, Lecce, n. 50, 1973, pp. 260-262. Articolo critico.
- “Jorge Guillén ante Italia”, *Revista de Occidente*, Madrid, n. 130, gennaio 1974, pp. 97-116. Articolo critico.
- PAPINI, Giovanni, “Colloquio con García Lorca (o delle corride)”, in Giovanni Papini, *Il libro nero. Nuovo diario di Gog*, Firenze, Vallecchi, novembre 1951, pp. 209-212. Articolo critico.
- PASSERI PIGNONI, Vera, “Il *Diario Intimo* di Miguel de Unamuno”, *Città di Vita - Rivista di Religione, Arte e Scienza*, Firenze, a. XXVII, n. 6, novembre-dicembre 1972, pp. 577-584. Articolo critico.
- Miguel de Unamuno, *Diario Intimo*, Bologna, Patron, 1974, pp. 196. Traduzione e introduzione.
- PECONI, Antonio, “Ignazio Sánchez Mejías l’intellettuale”, *Le Lingue Straniere*, s.l., a. XI, n. 5, settembre-ottobre 1962, pp. 1-3. Articolo critico.

- PEPE SARNO, Inoria, “Caratteri del modernismo spagnolo”, in *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. II (1950-55), n. 16, pp. 490-497. Articolo critico.
- PERUGINI, Carla, “Struttura semantica de *La voz a ti debida* di Pedro Salinas”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1974, pp. 99-142. Articolo critico.
- PICCHIANTI, Giovanni, “Un poeta filosofo”, *Il Giornale della Sera*, Napoli, 9-10 febbraio 1923. Articolo su quotidiano dedicato a Unamuno.
- PINNA, Mario, “Jorge Guillén (ritratto critico)”, *Belfagor - Rassegna di varia umanità*, Firenze, a. XII, fasc. 5, 1959, pp. 577-602. Articolo critico.
 — *Studi di letteratura spagnola*, Ravenna, Longo, 1971, pp. 241. Contiene articoli critici su Antonio Machado e Jorge Guillén.
- PIZZOCARO, Angelo, Arturo Barea, *Lorca e il suo popolo. Una lettura poetica alla ricerca della realtà di un paese*, Milano, Area, 1962, pp. 136. Note e traduzione.
- POGGIOLI, Renato, Jorge Guillén, *Luzbel desconcertado*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956, pp. 45. Prefazione.
 — Jorge Guillén, «Desnudo / Nudo», in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. XII, 875. Traduzione.
- POLIDORI, Erminio, “Notas a «El Cristo de Velázquez», poema del drama interior de Miguel de Unamuno”, s.e., Roma, 1953, s.i.p.. Articolo critico.
 — “Introduzione allo studio del modernismo letterario ibero-americano”, prefazione di Félix A. Morlón, Milano, Gastaldi, 1953, pp. 167.
- PORTAL, Emmanuel, “La poesia catalana”, *Nuova Antologia*, Roma, luglio-agosto 1920, pp. 91-93.
- PRAMPOLINI, Giacomo, Trinitat Catasùs, «Domenica» (da *Poemes del temps*, 1918), *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 6, giugno 1922, p. 282. Nota sull'autore e traduzione in prosa.

- Joan Alcover, «Agar» (da: *Poemes bíblics*), *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 6, 1922, pp. 284-286. Nota sull'autore e traduzione in prosa.
- Alfons Maseras, «Io rimango seduto sulla soglia della porta», *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 6, giugno 1922. Traduzione.
- Lluís Bertran i Pijoan, «L'ascensione»; «Elegia della morte», *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 6, giugno 1922. Traduzione in prosa.
- “*El retorn* (1921) e *Popularitats* (1922) di Josep Maria López Picó”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 8, 25 agosto 1922, pp. 461-463. Articolo critico.
- “Letteratura catalana. Due poeti catalani”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 2-3, 1925, pp. 146-156. Articolo critico su Josep Carner e Josep Maria López-Picó. Raccoglie alcune citazioni.
- “J. M. López-Picó, *Les enyorances del món* (1923)”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, febbraio-marzo 1925, pp. 155-156. Recensione.
- “Note di letteratura catalana. Un'antologia lirica”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 4, 1925, pp. 213-216. Recensione dell'antologia *Les cent millors poesies líriques de la llengua catalana* (1925) di Josep Maria Capdevila.
- “Antologie e collezioni catalane”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 8, 1925. Rassegna editoriale: un'antologia di Ramón Llull; i classici greci e latini della “Fondazione Bernat Metge” e i volumi della collana “Els poetes d'ara”.
- “Josep Maria López-Picó”, *Ricerca di poesia*, Torino, 7, 1925, pp. 201-202. Nota sull'autore e versione italiana delle poesie «Oriente, Occidente», «Piaceri», «Fra la morte e Dio, altre volte», «Una bimba», «Sull'orlo della vita quando l'ardore declina».
- “Due liriche di Tomàs Garcés: «Balada de Primavera»; «Cançó»”, *Ricerca di poesia*, Torino, 4, agosto 1925, pp. 109-110. Breve presentazione dell'autore e versione italiana delle due poesie («Ballata primaverile» e «Canzone»).
- “López-Picó”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, 10-11-12, Milano, 1925, pp. 638-641. Articolo critico. Confronta la raccolta di liriche *Invocació secular* del poeta catalano (canto di lode cristiana) e il *Carme secolare* di Orazio (inno di trionfo pagano).
- “Due poeti: Joaquim Folguera i Poal e Mateu Janés i Durán”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 8, 1926. Introduce *Poemes* (1925) di Folguera e il primo volume di versi di Janés i Durán, *La vida a contrallum* (1926).

- “Poeti di Catalogna: Tomàs Garcés”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 26, 1927, p. 6. Contiene le due poesie «Il fiume», «Inno», i tre racconti brevi «Immagini del porto: la domenica sera», «Stampe: la vigna», «Fiori del piccolo romanzero: la carta di navigazione», e un breve profilo bio-bibliografico. Traduzione.
- “Góngora”, *Il Convegno – Rivista di letteratura e di arte*, 5, Milano, 1927, s.i.p.. Recensione dell’edizione di Dámaso Alonso delle *Soledades de Góngora* (Revista de Occidente, 1927). Presenta la versione italiana delle poesie «Décima», «Letrilla», «Principio della Prima solitudine».
- “Lirica Catalana: Anna Maria de Saavedra”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 6, 1928, p. 7. Contiene le poesie: «Il cuore spaurito», «Saluto», «Finestra aperta nella notte». Articolo critico e traduzione.
- “Ore con un poeta (Josep Maria de Sagarra)”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 29, 1928, p. 2. Lettura critica delle tre raccolte poetiche *El Mal Caçador* (1916), *Cançons d’abril i de novembre* (1918), *Cançons de taverna i d’oblit* (1922).
- “Nord-Sud. Rassegna editoriale”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 44, 1928 s.i.p.. Articolo critico sul poeta Juan Chabás.
- “Geografia lirica”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 46, 1928, p. 6. Recensione della raccolta antologica di poesia straniera pubblicata dal poeta Josep Maria López-Picó.
- “Letterature straniere”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 49, 1928, p. 7. Articolo sul poema *Naufragio en tres cuerdas de guitarra* di Rogelio Buendía (Sevilla, Imprenta de Manuel Carmona, 1928).
- “Il premio letterario spagnolo”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 1, 1929, p. 2. Articolo su José Montero Alonso, vincitore del Premio Nacional de Literatura per l’opera *Antología de poetas y prosistas españoles* (Madrid, Compañía ibero-americana de publicaciones, 1928).
- “Nord-Sud. Rassegna editoriale”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 8, 1929, p. 3. Contiene l’articolo “Esame di coscienza”, sull’analisi delle avanguardie operata da Guillermo de Torre e “Segno +”, e la recensione del libro di poesia (*Signo +*) di Rafael Laffón (Sevilla, Mediodía, 1927).
- “Nord-Sud. Rassegna editoriale”, *La Fiera Letteraria*, Milano, n. 12, 1929. Recensione della pubblicazione del volume che raccoglie l’opera omnia di Joan Maragall.

- “Immagini”, *L’Italia letteraria*, Roma, 7, 1930, p. 7. Recensione di *Llibre d’imatges* (1930) di Miquel Planas Bach. Presenta le versioni italiane di «Siesta» e «Amaçones».
- Josep Maria López-Picó, «Record de San Miniato», *Circoli*, Genova-Roma, maggio-giugno 1933, pp. 76-78. Traduzione.
- Josep Maria López-Picó, «Guia d’Itàlia», *Circoli*, Genova-Roma, maggio-giugno 1933, pp. 76-77. Recensione.
- “Catalogna”, *Circoli*, Genova-Roma, gennaio-febbraio 1934, pp. 62-63. Recensione di «Museu», 1934, articolo sull’Italia di Josep Maria López-Picó.
- *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Milano, Scheiwiller, 1934, pp. 116. Nella sezione “Diez y ocho poetas de hoy” raccoglie poesie non tradotte di: **Antonio Machado** («La noria», «Tarde tranquila», «Amanecer de otoño», «Proverbios y cantares»); **Juan Ramón Jiménez** («Cielos», «Ocaso de entretiempos», «Nocturno», «Epitafio ideal de un marinero», «Madre», «Abril dulce»); **José Moreno Villa** («El fuego», «Voz Madura», «La verdad»); **Rogelio Buendía** («Caza-mariposas», «Romancillo»); **Pedro Salinas** («Agua en la noche, serpiente», «Posesión de tu nombre», «No te veo. Bien sé», «Dominio», «Mirar lo invisible», «Amiga», «Tránsito», «Los despedidos»); **Jorge Guillén** («Los jardines», «La gloria», «Noche encendida», «Rama del otoño», «Beato sillón», «Cima de la delicia», «La salida», «Noche céntrica»); **Dámaso Alonso** («La victoria nueva», «Ejemplos»); **Juan Larrea** («Tierra al ángel cuanto antes», «No ser más»); **Gerardo Diego** («Dolorosa», «Ángelus», «Reflejos», «Guitarra», «Primavera», «Nocturno»); **Federico García Lorca** («Cazador», «De otro modo», «Canción del jinete», «Romance de la luna luna»); **Rafael Alberti** («El niño malo», «La aurora», «Trenes», «Mi amante», «Negra-flor», «Cruz de viento», «Sueño», «Mar», «Burgos», «El ángel de los números», «Canción del ángel sin suerte», «El ángel bueno», «El ángel ángel», «El ángel de arena», «El alba denominadora», «Nieve viva», «Los ángeles muertos»); **Fernando Villalón** («Yo vi un nopal entre rosas», «Hojas que se lleva el viento», «Mañana leda»); **Emilio Prados** («Calma»); **Vicente Aleixandre** («Adolescencia»); **Luis Cernuda** («Urbano y dulce rivuelo», «Los muros, nada más», «Como el viento a lo largo de la noche»); **Manuel Altolaguirre** («Brisa», «Noche, a las once», «Mis ojos grandes, pegados»); **José María Luelmo** («Suelta», «Plasticismo»); **Rafael Laffón** («Fruta madura», «Minero, minero», «Grillo»).

- “Noi lo chiamiamo compagno. Rafael Alberti: quattro poesie”, *Il Politecnico*, Torino, a. III, n. 38, 1947, pp. 5-6. Articolo su rivista. Presenta le seguenti poesie: «Un fantasma recorre Europa...», «A las Brigadas Internacionales», «Los campesinos», «Vosotros no caísteis».
- “Le letterature iberiche”, in *Storia universale della letteratura*, Torino, U.T.E.T., 1932-1938, 1949-51, 1959-1967. (Vol. III, pp. 471-513; vol. IV, pp. 8-268; vol. V, pp. 773-1025). Tradotta in spagnolo nell’anno 1940-41 (Ed. José Pijoán, traducción de Dante Ponzanelli y Julio Jiménez Rueda, Buenos Aires, Uteha-Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana) e nel 1955 (Ed. José Almoína, traducción de la segunda edición italiana por José Almoína, Carlos Esplá y José López Pérez, revisión y ampliación de las literaturas hispánicas e hispanoamericanas por Augustin Milares Carlo).
- *Le Letterature nel Mondo*, Torino, U.T.E.T., 1956. Enciclopedia.
- PRELLWITZ, Norbert von, “L’infanzia mitica nella poesia di Aleixandre”, *La Cultura*, Napoli, n. 3-4, 1975. Articolo critico.
- PROFETI, Maria Grazia, “La critica di Pedro Salinas negli *Ensayos de literatura hispánica*”(Madrid, Aguilar, 1966 e 1967), *Annali dell’Università di Padova. Facoltà di Lingue in Verona*, vol. I, 1966-67, pp. 3-21. Articolo critico
- “Sistema stilematico e sistema semiologico nel *Diván del Tamarit*”, CLUED, a.a. 1974-75. Dispense del corso universitario.
- PUCCINI, Dario, “Juan Ramón Jiménez: *Poesie*”, *Il Contemporaneo – Supplemento di Società*, Roma, dicembre 1946, s.i.p.. Recensione della pubblicazione a cura di Francesco Tentori (Parma, Guanda, 1946).
- “Rafael Alberti: *Poesie*”, *L’Unità*, Roma, 24 novembre 1949, s.i.p.. Recensione della pubblicazione a cura di Eugenio Luraghi (Milano, Ediz. della Meridiana, 1949).
- Antonio Machado, «¡Todo vendido!» («Soneto VII»), da *Poesías de guerra (1936-1939)*, *Il Contemporaneo*, Roma, 19 febbraio 1955, s.i.p.. Traduzione.
- “Poeta esemplare (Antonio Machado)”, *Il Contemporaneo*, Roma, 19 febbraio 1955, s.i.p.. Articolo critico.
- “Le poesie di Pedro Salinas”, *Il Contemporaneo*, Roma, 17 settembre 1955, s.i.p.. Articolo critico.

- “Poesia e milizia di Miguel Hernández. L’eredità dell’onore”, *Il Contemporaneo*, Roma, a. III, n. 41, 20 ottobre 1956, p. 3. Articolo critico.
- “Il premio Nobel ‘56 a Juan Ramón Jiménez”, *L’Unità*, Roma, 26 ottobre 1956. Articolo su quotidiano.
- “Compostezza di Juan Ramón Jiménez”, *Il Contemporaneo*, Roma, 10 novembre 1956, s.i.p.. Articolo critico.
- Antonio Machado, *Campi di Castiglia*, Milano, Ceschina, 1957, pp. 94. Introduzione e traduzione.
- “Il realismo. Visita a Vicente Aleixandre. La *Historia del corazón*. Poesia e comunicazione”, *Il Contemporaneo*, Roma, 13 aprile 1957, s.i.p.. Articolo critico.
- “Questi dieci anni”, *Il Contemporaneo*, Roma, 18 maggio 1957, s.i.p.. Articolo critico.
- “Il discorso sulla poesia”, *Il Contemporaneo*, Roma, 1 giugno 1957, s.i.p.. Articolo critico.
- “Il discorso continua, ancora sulla giovane poesia”, *Il Contemporaneo*, Roma, 13 luglio 1957, s.i.p.. Articolo critico.
- “José María Castellet: *La hora del lector*” (Barcelona, Seix Barral, 1957), *Il Contemporaneo*, Roma, ottobre 1957, s.i.p.. Recensione.
- Jaime Gil de Biedma, «Piazza del popolo», *L’Unità*, 17 dicembre 1957. Traduzione.
- “Machado”, *Il Contemporaneo*, Roma, 8 febbraio 1958, s.i.p.. Articolo critico.
- “Juan Ramón Jiménez: tre poesie”, *Il Contemporaneo*, Roma, 3 giugno 1958, s.i.p.. Traduzione.
- “Jiménez”, *L’Unità*, Roma, 6 giugno 1958. Articolo su quotidiano.
- *Romancero della Resistenza Spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 549. Antologia, introduzione, note e bibliografia. Introduzione parzialmente ristampata in *Gli Spagnoli e l’Italia*, a cura di D.P., Milano, Libri Scheiwiller, 1997, pp. 72-86. Antologia suddivisa in tre parti (Parte prima: Romancero della guerra civile (1936-1939) - I. Romancero e II. I poeti e la guerra; Parte seconda: I. L’esilio e II. la Resistenza; Parte terza: L’omaggio del mondo), nelle sezioni dedicate alla poesia spagnola, raccoglie poesie di: Parte prima - I. Romancero - **Miguel Hernández** («Vento del popolo», «Seduto sopra i morti»), **Rafael Alberti** («Difesa di Madrid»), **José Moreno Villa** («L’uomo del momento»), **Emilio Prados** («Città assediata»), **Antonio Agraz** («Remember», «Guadagnerai il pane... »), **Un miliziano** («Serranilla»), **José Herrera Petere** («Il freddo nella sierra», «Tu , vento...»), «Piccola ballata del vento d’alcarria»), **Antonio García Luque (Rafael Alberti)** («Il

moro fuggiasco»), **Pedro Garfias** («Villafranca di Cordova»), **Rafael Alberti** («L'ultimo duca d'Alba», «Radio Siviglia»), **José Bergamín** («Il traditore franco», «Il Mulo Mola»), **Rafael Dieste** («Benedizione episcopale»), **Vicente Aleixandre** («Il miliziano sconosciuto», «Il fucilato»), **Félix Paredes** («Encarnación Jiménez»), **Manuel Altolaguirre** («José Colom»), **Lorenzo Varela** («Fernando de Rosa»), **Leopoldo de Luis (Urrutia)** («Romancero per la morte di Federico García Lorca»); II. I poeti e la guerra - **Antonio Machado** («Il delitto fu a Granada», «Tutto è venduto», «A Lister, comandante delle truppe dell'Ebro»), **Rafael Alberti** («Alle brigate internazionali», «Primo Maggio nella Spagna repubblicana del 1938», «Dormono i soldati», «Galoppo», «Sono del quinto reggimento!»), **Manuel Altolaguirre** («Campo devastato dalla guerra»), **Miguel Hernández** («Canzone dello sposo soldato», «18 luglio 1936 - 18 luglio 1938»), **José Herrera Petere** («Treno notturno», «L'esperienza»); Parte seconda – I. L'esilio - **Juan Ramón Jiménez** («Patria»), **León Felipe** («Il pianto... il mare», «È morta. Guardatela!»), **Pedro Salinas** («L'esiliata»), **Max Aub** («Oggi d'Aranjuez mi rammento»), **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», «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»); II. La resistenza – **Anonimo** («I giorni», «E ad ogni istante un desiderio... », «Mandato», «La fonte», «Anni fuori del tempo»), **Juan Miguel Romá** («A Manuela Sánchez»), **Leopoldo de Luis** («Al disotto dell'ombra»), **Ramón de Garciasol** («Sono qui... »), **Gabriel Celaya** («Lettera a Andrés Bastera», «León Sánchez»), **Blas de Otero** («All'immensa maggioranza», «Altro tempo», «A venire», «Eroica e tetra»), **Eugenio de Nora** («Canto», «Villaggi dell'altipiano»), **José Agustín Goytisolo** («Testimonianza», «Senza sapere come», «In attesa di giudizio»), **José Angel Valente** («Patria il cui nome non conosco», «Odio e amo»), **Carlos Barral** («Sangue alla finestra»), **Jaime Gil de Biedma** («A quanto sembra», «A proposito delle Asturie»), **José Manuel Caballero Bonald** («Non finirei mai»), **Ángel González** («Tempo verrà diverso da questo»), **Carlos Álvarez** («Emigranti, di voi la Spagna ha bisogno»).

- “Juan Ramón Jiménez: *Poesie*” *Paese Sera-Libri*, Roma, 10 dicembre 1960. Recensione della pubblicazione a cura di Francesco Tentori Montalto (Parma, Guanda, 1960, 2^a edizione).
- “Jorge Guillén: *Federico in persona*” (Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1960), *Paese Sera-Libri*, Roma, 10 dicembre 1960. Recensione.
- “Una poesia inédita de Miguel Hernández” *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, Paris, n. 42, mayo-junio 1960, pp. 36-38. Articolo critico.
- Vicente Aleixandre, *Poesie*, Caltanissetta, Sciascia, 1961, pp. 125. Prefazione e traduzione.
- “Gli scrittori si confessano - Guillén: all’altezza delle circostanze”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 21 gennaio 1961. Articolo-intervista.
- “Rafael Alberti”, *Cuadernos de Ágora*, Madrid, 1961, pp. 59-60. Articolo critico.
- “*Poesia spagnola del Novecento*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 5 agosto 1961. Recensione dell’antologia di Oreste Macrì (Parma, Guanda, 1961, 2^a edizione aumentata).
- “Alberti e Hernández”, *Il Contemporaneo, Supplemento di Rinascita*, Roma, n. 38-39, luglio-agosto 1961, pp. 46-49. Articolo critico.
- “Jesús López Pacheco: *Pongo la mano sobre España*” (Roma, Ed. Rapporti Europei, 1961), *Paese Sera-Libri*, Roma, 26 agosto 1961. Recensione.
- “Saluto a Rafael Alberti di nuovo in Italia”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 23 novembre 1961. Articolo su quotidiano. Contiene la traduzione di «Al poeta Ai Ts’ing», da: *Sonríe China*, 1958.
- *Le Romancero de la Résistance Espagnole*, traduzione di Claude Couffon, Paris. Ed. F. Maspero, 1^a edizione 1962, pp. 486. Ripubblicata in seguito nel 1967, 1971 e 1977.
- “Un poeta della nostra coscienza”, *L’Unità*, Roma, 25 luglio, 1962, p. 8. Articolo su quotidiano, dedicato a Miguel Hernández.
- Miguel Hernández, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 438. Introduzione, traduzione e note bio-bibliografiche.
- José Maria Castellet, *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 559. Premessa all’edizione italiana e traduzione di parte dei testi di *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona, 3a ed., 1962.

- “Arturo Barea: *Lorca e il suo popolo*” (Milano, Area, 1962), *Paese Sera-Libri*, Roma, 24 aprile 1962. Recensione.
- “Sergio Liberovici: *Canti della nuova resistenza spagnola 1936-1961*” (Torino, Einaudi, 1962), *Paese Sera-Libri*, Roma, 31 luglio 1962. Recensione.
- Jorge Guillén, «Despertar español», *L'Europa letteraria*, Roma, n. 18, dicembre 1962, pp. 23-24. Traduzione.
- “Federico García Lorca: *Poesie*” (Parma, Guanda, 1962), *Paese Sera-Libri*, Roma, 3 maggio 1963. Recensione dell'antologia di Carlo Bo (1^a edizione completa in 2 volumi).
- “José Bergamín: *Frontiere infernali della poesia*” (Firenze, Vallecchi, 1963), *Paese Sera-Libri*, Roma, 31 maggio 1963. Recensione.
- “Rafael Alberti”, *Papeles de Son Armandans*, Madrid-Palma de Mallorca, a. XXX, n. 88, 1963, p. 175. Articolo critico.
- *Poesia d'amore spagnola contemporanea*, Disco LP, CLC 0825, Torino, Fonit Cetra, 1963. Traduzione di Dario Puccini, chitarra di Mario Gangi, voce recitante Arnoldo Foà. Contiene: **Antonio Machado**, «Canzone», «Canzoni a Guiomar», «Una notte d'estate», «Ho sognato»; **Juan Ramón Jiménez**, «Le dissi che mi piaceva», «Sulla barca», «Da questo prato in fiore», «Le strade del pomeriggio», «Oberon solitario»; **Federico García Lorca**, «Casida della ragazza dorata»; **Pedro Salinas**, «Se io t'amo», «Adesso t'amo»; **Gerardo Diego**, «Sucessiva»; Rafael Alberti, «All'alba si stupì il gallo», «Ritorni dell'amore nei paesaggi vissuti», «La lettera del soldato così finiva»; **Miguel Hernández**, «L'amore si innalza tra noi», «Baciarsi, donna», «Il tuo cuore, una gelida arancia», «La bocca», «Figlio della luce»; **Blas de Otero**, «Aria libera»; **Carlos Barral**, «Luna d'agosto»; **Ángel González**, «Finché tu esisterai», «Sono i gabbiani, amore»; **José Agustín Goytisolo**, «Una certa notte», «Dalla donna che amo ho appreso»; **Vicente Aleixandre**, «Mano affidata», «Pienezza d'amore».
- “Nota su due libri su Miguel Hernández”, *L'Europa letteraria*, n. 25, gennaio 1964, pp. 144-145. Recensione di *Orihuela et Miguel Hernández* di Claude Couffon (Paris, Centre de Reserches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963) e di *La poesía de Miguel Hernández* di Juan Cano Ballesta (Madrid, Gredos, 1962).
- Carlos Barral, *Diciannove immagini della mia storia civile*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 133. Introduzione e traduzione.
- “Machado poeta esemplare”, *Mensile ARCI*, Roma, luglio 1964, s.i.p.. Articolo critico.

- *Poeti europei del '900*, DISCO LP, CLC 0827, Torino, Fonit Cetra, 1964. Traduzione di Dario Puccini, note di Gian Domenico Giagni. Contiene: Antonio Machado, «Ho sognato»; Juan Ramón Jiménez, «Oberon solitario»; Federico García Lorca, «Romanza della luna, luna»; Pedro Salinas, «Adesso t'amo»; Rafael Alberti, «Ritorni dell'amore nei paesaggi vissuti».
- *Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1965. Edizione in due volumi di pp. 245 e pp. 364 rispettivamente. Aggiunge una "Premessa alla seconda edizione" e amplia la seconda sezione antologica, che passa da "L'esilio e la Resistenza" a "L'esilio, il carcere e la Resistenza"; aggiorna fino all'anno 1969 anche la sezione "Cronologia dei principali avvenimenti storici e culturali della Spagna contemporanea (1900-1965)". Nella sezione II. Il carcere, raccoglie poesie di: **Miguel Hernández** («Eterna ombra»), **Dámaso Alonso** («Insonnia»), **Jorge Guillén** («Potenza di Pérez»), **Rafael Alberti** («Lo specchio e il tiranno»), **Marcos Ana** («Autobiografia»), **Carlos Álvarez** («Qualcuno lo vedrà dalle mie spalle»), **Angela Figuera Aymerich** («Il carcere»), **Ángel González** («Lo sconfitto»), **José Hierro** («Reportage»), **Jaime Gil de Biedma** («Dentro il castello di luna»), **Jesús López Pacheco** («Ad Antonio Machado»), **Rafael Alberti** («Rivelazioni di Juan Panadero», «A Julián Grimau»), **José Luis Gallego** («A Jaime Ballesteros»).
- Rafael Alberti, «Campo de' Fiori», *L'Europa Letteraria*, Roma, n. 1, 1965. Traduzione, in Alfonso Gatto, "Rafael Alberti, l'inedito stupore del creare".
- "Resistenza e letteratura nella Spagna d'oggi (con una postilla per *Giovane Critica*)", *Giovane Critica*, n. 9, autunno 1965, pp. 34-43. Articolo critico.
- *Miguel Hernández: Vita e poesie*, Milano, Mursia, 1966, pp. 229. A cura di. Si ristampa senza modifiche nel 1969. Edizione in spagnolo: *Miguel Hernández. Vida y poesía*, traduzione di Attilio Dabini, Buenos Aires, Losada, 1970, pp. 223. Ripubblicato in seguito, con l'aggiunta di appendici, con il titolo *Miguel Hernández. Vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan-Gil Albert, 1987, pp. 229. Quest'ultima edizione contiene un articolo di José Carlos Rovira dal titolo "Dario Puccini y la crítica hernandiana" (pp. 9-11).
- "Rafael Alberti: *Degli angeli*", *Paese Sera-Libri*, Roma, 5 maggio 1966. Recensione del libro a cura di Vittorio Bodini (Torino, Einaudi, 1966).
- "Neologismos en Rubén Dario - *Exteriorizar: de un Barbarismo a una poética*", in *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1966, n. 178, pp 63-67. Articolo critico.

- “Problemi testuali e varianti nell’opera di Miguel Hernández”, *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola*, Roma, 1966, pp. 205-243. Articolo critico. In seguito pubblicato in appendice a *Miguel Hernández. Vida y poesía y otros estudios hernandianos* (pp. 129-175, traduzione di Attilio Dabini) e in *Miguel Hernández*, a cura di Carmen Alemany, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, D.L., 1992, pp. 391-410.
- “Nota a dieci sonetti inediti di Miguel Hernández”, *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola*, Roma, 1966, pp. 247-254. Articolo critico.
- “Vicente Aleixandre, *Gli anni* (breve scelta)”, *Quartiere*, Firenze, n. 27-28, giugno 1966, s.i.p.. Traduzione.
- *Romancero de la resistencia española*, Ed. Flora Botton Beja, México, D.F., Era, 1967, pp. 515. Discende dall’edizione italiana del 1965. A cura di Max Aub, Emmanuel Carballo, José Emilio Pacheco; traduzioni di Jesús López Pacheco, José Agustín Goytisolo.
- “Rafael Alberti: *Poesie d’amore*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 27 gennaio 1967. Recensione del libro a cura di Marcella Eusebi Ciceri (Milano, Mondadori, 1966).
- “Rafael Alberti: *Il mattatore. Poesie sceniche*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 27 gennaio 1967. Recensione del libro a cura di Marcella Eusebi Ciceri (Roma, Vestro, 1966).
- “Io e la strada”, *Prospetti, Rivista trimestrale*, Roma, n. 5, 1967, pp. 465-467.
- “Dámaso Alonso: *Figli dell’ira*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 28 gennaio 1968. Recensione del libro a cura di Giorgio Chiarini (Firenze, Vallecchi, 1967).
- “Gabriel Celaya: *Poesie*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 28 gennaio 1968. Recensione del libro a cura di Mario Di Pinto (Milano, Mondadori, 1967).
- “José Agustín Goytisolo: *Qualcosa accade*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 28 gennaio 1968. Recensione del libro a cura di Ubaldo Bardi (Urbino, Argalia, 1967).
- “Un misterioso testo di Lorca”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 24 marzo 1968. Articolo su quotidiano.
- “Altre varianti e variazioni nel *Cancionero* di Miguel Hernández”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 35-36, 1968, pp. 146-149. Articolo critico.
- “Diez sonetos inéditos de Miguel Hernández”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, a. XXIX, n. 184, 1968, pp. 32-45. Articolo critico.
- “Rosa Rossi: *Da Unamuno a Lorca*” (Catania, Giannotta, 1968), *Paese Sera-Libri*, Roma, 22 settembre 1968. Recensione.

- *Poesia catalana di protesta*, Paese Sera-Libri, Roma, 4 maggio 1969. Recensione del libro a cura di Giuseppe Tavani (Bari, Laterza, 1968).
- “Miguel de Unamuno: *Poesie*”, Paese Sera-Libri, Roma, 2 settembre 1969. Recensione del libro a cura di Roberto Paoli, (Firenze, Vallecchi, 1969).
- “Inediti di Machado”, Paese Sera-Libri, Roma, 10 ottobre 1969. Articolo su quotidiano.
- “Rafael Alberti: *Il poeta nella strada. Poesia civile 1931-1965*”, Paese Sera-Libri, Roma, 5 dicembre 1969. Recensione del libro a cura di Vittorio Bodini (Milano, Mondadori, 1969).
- “Rafael Alberti: *Cal y Canto*”, Paese Sera-Libri, Roma, 5 dicembre 1969. Recensione del libro a cura di di Marcella Eusebi Ciceri (Roma, Lerici, 1969).
- *Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Bari-Roma, Laterza, 1970, (1971, 1974, 1975). Sopprime la “Prefazione alla seconda edizione” e ripristina la “Prefazione alla prima edizione”; aggiunge una “Avvertenza alla presente edizione”; non modifica i contenuti poetico-antologici. Da questa edizione discende: *Romancero de la resistencia española*, Barcelona, Península, 1982, pp. 378. Aggiunge una nota “Dos palabras para la presente edición”. Traduzione del prologo di Jesús López Pacheco, traduzione delle poesie di José Agustín Goytisolo (y colaboradores).
- Miguel Hernández, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. XLVIII, 223. A cura di.
- “Rafael Alberti: *Alla pittura. Poema del colore e della linea, 1945-52*”, Paese Sera-Libri, Roma, 10 dicembre 1971. Recensione del libro a cura di Ignazio Delogu (Roma, Editori Riuniti, 1971).
- “Rafael Alberti: *Gli 8 nomi di Picasso, e non dico di più di ciò che non dico*”, Paese Sera-Libri, Roma, 10 dicembre 1971. Recensione del libro a cura di Ignazio Delogu (Roma, Grafica Internazionale, 1971).
- *La parola poetica di Vicente Aleixandre*, Roma, Bulzoni, 1971 (e 1976), pp. 268. Edizione spagnola: *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, traduzione di Elsa Ventosa, Barcelona, Editorial Ariel, 1979.
- Max Aub, *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1972, pp. VII, 670. Traduzione.
- Vicente Aleixandre, *Trionfo dell'amore - Studio critico e antologia poetica*, Milano, Accademia, 1972, pp. 241. Introduzione, traduzione e note.

- “Roberto Paoli: *Antonio Machado*” (Firenze, La Nuova Italia, 1971), *Paese Sera-Libri*, Roma, 4 febbraio 1972. Recensione.
- “Rafael Alberti: *Roma pericolo per i viandanti*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 3 giugno 1972. Recensione del libro a cura di Vittorio Bodini (Milano, Mondadori, 1972).
- “José Moreno Villa: *Giacinta la Rossa*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 3 giugno 1972. Recensione del libro a cura di Vittorio Bodini (Torino, Einaudi, 1972).
- “Pedro Salinas: *Ragioni d’amore*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 3 giugno 1972. Recensione del libro a cura di Vittorio Bodini (Milano, Accademia, 1972).
- “Jorge Guillén: *Opera poetica (Aire Nuestro)*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 1 dicembre 1972. Recensione del libro a cura di Oreste Macrì (Firenze, Sansoni, 1972).
- “José Bergamín: *Decadanza dell’analfabetismo*” (Milano, Rusconi, 1972), *Paese Sera*, Roma, 19 dicembre 1972. Recensione.
- “Rafael Alberti: *Da un momento all’altro*”, *Paese Sera*, Roma, 19 dicembre 1972. Recensione del libro a cura di Marcella Eusebi Ciceri (L’Aquila, Japadre, 1972).
- “Rafael Alberti: *Disprezzo e meraviglia*”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 4 maggio 1973. Recensione del libro a cura di Ignazio Delogu (Roma, Editori Riuniti, 1973).
- “Rafael Alberti: *Canciones del Alto Valle del Aniene*” (Buenos Aires, Editorial Losada, 1972), *Paese Sera-Libri*, Roma, 4 maggio 1973. Recensione.
- “Rafael Alberti: *Marinero en tierra - La amante - El alba del alhelí*” (Madrid, Castalia, 1972), *Paese Sera-Libri*, Roma, 4 maggio 1973. Recensione.
- “Ignazio Delogu: *Rafael Alberti*” (Firenze, La Nuova Italia, 1973), *Paese Sera-Libri*, Roma, 4 maggio 1973. Recensione.
- “Juan Ramón Jiménez: *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)*, *Paese Sera*, Roma, 10 agosto 1973. Recensione del libro a cura di Francesco Tentori Montalto (Milano, Mondadori, 1973).
- “Juan Ramón Jiménez: *Sonetti e altre poesie d’amore*”, *Paese Sera*, Roma, 10 agosto 1973. Recensione del libro a cura di Claudio Rendina, introduzione di Carlo Bo (Roma, Newton Compton, 1973).
- “Ian Gibson: *La morte di Federico García Lorca e la repressione nazionalista di Granada del 1936*” (Milano, Feltrinelli, 1973), *Paese Sera-Libri*, Roma, 28 dicembre 1973. Recensione.
- Miguel Hernández, *Soltanto per amore*, Disco LPZ 2036, Torino, Fonit Cetra, 1973. Traduzione di Dario Puccini, voce recitante Achille Millo. Contiene: «Il mondo è come appare», «Un limone e sì amaro m’hai tirato», «Il tuo cuore: un’arancia

raggelata», «Baciarsi, donna», «L'amore s'innalzava fra di noi», «Ogni volta più assente», «Il cuore è acqua», «Su, lasciami andare», «Lettera, venne, lasciò le armi», «Tristi guerre», «Bocche di rabbia», «Guerra (la vecchiaia nei paesi) », «Tutte le case sono occhi», «Valzer degli innamorati, uniti per sempre», «Canzone dello sposo soldato», «Meno il tuo ventre», «Alla prossima luna», «Non vuota, ma dipinta», «La casa è una colombaia», «Il sole, la rosa, il bimbo», «Tra il sangue tuo e mio», «Con due anni, due fiori», «Ninnananna della cipolla», «Fu un'allegria di una sola volta», «La bocca», «Giunse con tre ferite», «Sulla sabbia scrissi», «Eterna ombra», «Casida dell'assetato», «Assenza ovunque vedo», «Non posso scordare», «Prima dell'odio».

—— "El ultimo mensaje de Miguel Hernández", *Revista de Occidente*, Madrid, n. 133, 1974, pp. 107-114. Articolo critico.

—— Rafael Alberti, "Primo maggio nella Spagna repubblicana del 1938", *Rinascita Sarda - Rivista di informazione politica e culturale*, 25 aprile 1974, s.i.p.. Traduzione.

—— "Rafael Alberti. Il primo poeta della Resistenza", *Rinascita sarda - Rivista di informazione politica e culturale*, Cagliari, 25 aprile 1974, s.i.p.. Articolo critico.

—— "Juan Ramón Jiménez: *Diario di poeta e mare*", *Paese Sera-Libri*, Roma, 3 maggio 1974. Recensione del libro a cura di Francesco Tentori Montalto (Milano, Accademia, 1974).

—— "Il garofano e la spada di Alberti", *Paese Sera-Libri*, Roma, 11 settembre 1974. Articolo critico.

—— "Poesia spagnola del 900", *Paese Sera-Libri*, Roma, 20 settembre 1974. Recensione dell'antologia a cura di Oreste Macri (Milano, Garzanti, 1974).

—— "Gabriele Morelli: *Lorca: la vita, l'opera, i testi esemplari*" (Milano, Accademia, 1974), *Paese Sera-Libri*, Roma, 20 settembre 1974. Recensione.

—— "Juan Ramón Jiménez: *Eternità Pietra e cielo*", *Paese Sera-Libri*, Roma, 20 settembre 1974. Recensione del libro a cura di Francesco Tentori Montalto (Milano, Accademia, 1974).

—— "Federico García Lorca: *Tutte le poesie*", *Paese Sera-Libri*, Roma, 5 settembre 1975. Recensione del libro a cura di Carlo Bo (introduzione e traduzione) e di Glauco Felici (notizie biografiche e note), (Milano, Garzanti, 1975).

REBORA, Roberto, Federico García Lorca, «Luna», *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, a. IV, n. 3, fascicolo "Le muse cretine", 15 marzo 1940, p. 15. Traduzione.

- Federico García Lorca, «Canzone della piccola morte», *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, Roma, a. IV, n. 8-9, 15 agosto-15 settembre 1940, fascicolo “Aver voce in *Capitoli*”, p. 15. Traduzione. Fa parte di “Liriche (da M. Scève, L. Labé, F. García Lorca)”, traduzioni di Giancarlo Vigorelli e Roberto Rebora.
- Federico García Lorca, «Canzone della piccola morte», in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955, pp. 140. Traduzione.

REGINI, Gino, *Orfeo, il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di Vincenzo Errante ed Emilio Mariano, Firenze, Sansoni, 1^a edizione 1949, 2^a edizione riveduta 1950, pp. XXIII, 1855. Traduzione. Contiene versioni di poesie di Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Rafael Alberti.

RENDINA, Claudio, Federico García Lorca, *Poesie – Libro de poemas*, Roma, Newton Compton, 1970, pp. 287. A cura di. Si ristampa senza modifiche nel 1971 e 1972.

—— Antonio Machado, *Poesie: Soledades, Campos de Castilla*, Roma, Newton Compton, 1971, pp. 420. A cura di.

—— Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, introduzione di Rafael Alberti, Roma, Newton Compton, 1971, pp. 223. Traduzione.

—— Juan Ramón Jiménez, *Poesie d'amore*, Roma, Newton Compton, 1971 (1972), pp. 257. Cura e traduzione. Contiene *Eternidades* e *Piedra y Cielo*.

—— Juan Ramón Jiménez, *Sonetti e altre poesie d'amore*, introduzione di Carlo Bo, Roma, Newton Compton, 1973, pp. 288. Cura e traduzione. Contiene *Sonetos espirituales* e *Estío*.

—— Federico García Lorca, *Poesie – Libro de poemas*, nuova edizione, Roma, Newton Compton, 1975, pp. 183. A cura di.

REPETTO, Arrigo, Jesús López Pacheco, *Pongo la mano sobre España*, presentazione di Giancarlo Vigorelli, Roma, Ed. Rapporti Europei, 1961, pp. 148. Traduzione.

—— León Felipe, *Poesie*, Milano, Lerici, 1963, pp. XXXI, 371. Introduzione e traduzione.

ROSSELLI, Ferdinando, *Contributo a una tematica generale della poesia di Antonio Machado*, Pisa, Cursi, 1970, pp. 148.

- “Estudio para una elaboración electrónica del léxico de Antonio Machado. Problemas de cuantificación y representación gráfica de los resultados”, in collaborazione con Alessandro Finzi, *Prohemio*, Madrid, a. III, n. 2, 1972, pp. 275-290. Articolo critico.
- *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de Antonio Machado*, Pisa, Università di Pisa, Divisione Linguistica del CNUCE-CNR, 1973, pp. 904. In collaborazione con Alessandro Finzi e Ferdinando Rosselli.

ROSSI, Giuseppe Carlo, “Roma nella letteratura spagnola contemporanea”, *Studi Romani - Rivista bimestrale dell’Istituto di studi romani*, a. XVIII, n. 1, gennaio-marzo 1970.

ROSSI, Rosa, “Il Romancero della Resistenza Spagnola”, *Il Contemporaneo*, Roma, a. III, n. 25-26, maggio-giugno 1960, pp. 27-35. Recensione dell’antologia a cura di Dario Puccini (Milano, Feltrinelli, 1960).

—— José María Castellet, *Spagna poesia oggi: la poesia spagnola dopo la guerra civile*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 560. Traduzione di *Veinte años de poesía española, 1939-1959*, Barcelona, Seix-Barral, 1962, in collaborazione con Mario Socrate, introduzione di Dario Puccini.

—— *Da Unamuno a Lorca*, Catania, Giannotta, 1967, pp. 269.

—— “Ultra, la breve epopea dell’Ultraismo: da Marinetti a Guillermo de Torre”, *Carte segrete – Rivista Trimestrale di lettere e arti*, Roma, n. 5, gennaio-marzo 1968, pp. 136-149. Articolo critico. Contiene testi di Rosa Rossi, Filippo Tommaso Marinetti, Juan González Olmedilla, Guillermo de Torre.

—— *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi. Parte II. L’Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni-Accademia, 1974, pp. 271-465. A cura di.

—— José María Castellet, *Giovani poeti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1975, pp. XXV, 156. Traduzione di *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona, Barral, 1970). Presenta le poesie di Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix e Leopoldo María Panero.

RUFFINI, Mario, “La creazione poetica secondo Unamuno”, *Nuova Rivista di varia umanità*, Verona, n. 2, aprile 1956, s.i.p.. Articolo critico.

RUTA, Maria Caterina, “Aspetti del linguaggio poetico di Gerardo Diego”, *Annali della*

Facoltà di Magistero, Palermo, 1971/72, pp. 200-224. Articolo critico.

SALINAS, Pedro, "Poetica, poesie inedite e versioni varie", *Inventario - Rivista trimestrale*, Milano, n. 2, 1946, pp. 29-38.

—— "Nove o dieci poeti", *Inventario - Rivista trimestrale*, Milano, n. 2, 1949, pp. 13-25. Articolo critico.

—— "I poteri dello scrittore o le illusioni perdute", *Inventario - Rivista trimestrale*, Milano, 1951, n. 4, pp. 1-25. Articolo critico.

—— «*Volverse sombra*» y otros poemas, a cura di Juan Marichal, con un ricordo di Renato Poggioli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1957, pp. 66.

—— «*Dueña de ti misma*», Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958, pp. 12. Da: *Largo lamento (1936-1939)*.

—— «*Amor, mundo en peligro*», Milano Sheiwiller, 1958, pp. 6. Contiene un'acquaforte di Fabrizio Clerici.

SALVADORINI, Vittorio Antonio, "Per una poetica di Juan Ramón Jiménez", *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1962, pp. 215-245. Articolo critico.

SAMONÀ, Carmelo, *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1959, pp. 182. Contiene il cap. "La letteratura contemporanea".

—— "Panorama della critica spagnola", *I problemi di Ulisse*, Firenze, vol. 7, fasc. n. 47 "Le vie della critica", dicembre 1962, pp. 103-110. Articolo critico.

—— "Per un consuntivo della giovane poesia spagnola", *Cultura e Scuola*, n. 8, giugno-agosto 1963, pp. 55-62. Articolo critico.

SANAVIO, Piero, "Eduardo Alonso: Poesie", *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. VII, 1957, pp. 40-47. Traduzione. Presenta, con traduzione a fronte, le seguenti poesie: «Porque la tierra en nosotros/Poiché la terra in noi», «Altas torres enlutadas/Alte torri imbrunite», «La garganta de la luz/La gola della luce», «A mi guitarra una tarde/Alla mia chitarra una sera», «Qué dirá el agua del vaso/Che dirà l'acqua nel bicchiere», «La muerte le conocía/Egli era noto alla morte», «Naufragamos navegando un día/In viaggio sul mare naufraghiamo un giorno», «Mis labios se iban bebiendo/Stavano bevendo le mie labbra», «Ceniza, ceniza/Cenere, cenere, «La luna tiene una espina/Ha una spina la luna», «Bajo la tierra también hay mares/Anche sotterra vi

son mari», «Hazme humo que se eleve/Fammi fumo che s'alzi», «Doble azul de cielo y mar/Doppio azzurro di cielo e di mare», «Que se cierren los balcones/Si chiudano i balconi», «La dorada vitrina/La vetrina d'oro», «Consumido en ella, de mi carne queda/In lei consunto», «Me siento ser el reflejo/Mi sento riflesso», «Solo a solas/Solo, senza aiuto alcuno», «La sangre que nos ha servido/Il sangue che ci è servito», «Si dentro de nadie muero/Se in nessuno io muoio». Nello stesso numero, a seguire: Pietro Sanavio, "Nota per Eduardo Alonso" (pp. 52-53); Manuel Alcántara, "La poesia di Eduardo Alonso" (pp. 54-57); Gerardo Diego, "Eduardo Alonso e la sua ombra" (pp. 58-60).

—— "Rafael Morales: Tredici poesie da *Canción sobre el asfalto*" (Madrid, Los Poetas, 1954), *Galleria*, Caltanissetta-Roma, XI, 1961, pp. 47-56. Traduzione. Presenta le poesie: «Ode al mar cantabrico», «Sonetto triste per la mia ultima giacca», «Il vino», «Piccola canzone d'amore alle mie scarpe», «Il cemento», «Sempre», «Pioggia», «Consummatum est», «Destino», «Dolore dell'uomo», «Pioppo», «Giardino», «Suburbio».

SANSONE, Giuseppe Edoardo, "Dodici liriche di Carles Riba", *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, n. 56-57, 1962, pp. 7-21. Traduzione.

—— "De sol i de dol di Josep Vicenç Foix", *Il Verri - Rivista di Letteratura*, Milano, a. V, 1962, pp. 145-152. Articolo critico.

—— *Studi di filologia catalana*, Bari, Adriatica, 1963, pp. 292.

—— "Carles Riba critico di letteratura", *Trimestre*, Pescara, a. II, 1968, pp. 33-60. Articolo critico, poi incluso in *Saggi iberici* (Bari, Adriatica, 1974, pp. 308).

—— *Saggi iberici*, Bari, Adriatica, 1974, pp. 308.

SANTOS TORROELLA, Rafael, "Federico García Lorca", *Numero*, Firenze, a. III, n. 1, 16 gennaio, 1951, s.i.p..

SCARANO, Tommaso, "Costanti espressive e messaggio in *Poeta en Nueva York* di Federico García Lorca", *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università di Pisa, 1974, pp. 117-212. Articolo critico.

- SCHEIWILLER, Vanni, Miguel de Unamuno, «Estaba la Virgen María / Stava la Vergine Maria», in *Il Natale*, a cura di Mary de Rachewiltz e Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961. Traduzione.
- Rafael Alberti, «Balada de la bicicleta con alas», Milano, Allegretti di Campi, 1967, pp. 16. A cura di.
- SCHNEEBERGER, Albert, “La Reinassance Catalane”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1920, p. 43. Breve introduzione alla poesia catalana contemporanea. Presenta due liriche di Josep Maria López Picó, «A una font» e «Balada de la dòna que canta en la nit».
- Alfons Maseras, «Rapsodia infinita», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1920, p. 65. Breve introduzione all'autore, poeta e prosatore. Presenta la poesia «Rapsodia infinita».
- SCIASCIA, Leonardo, “Carlos Bousoño: «Riposa, Spagna»”, *Galleria*, a. VII, n. 1, gennaio-febbraio 1957, p. 61. Traduzione (e breve nota). Presenta il sonetto «Riposa, Spagna» (da *Noche del sentido*, Madrid, Ínsula, 1957)
- “Quattro poeti religiosi spagnoli”, *Galleria*, a. VII, n. 1, gennaio-febbraio 1957, pp. 63-72. Traduzione (e breve nota). Presenta le poesie: «Inmersión en un paisaje de otoño/Immersione in un paesaggio d'autunno» (Luis Cencillo), «Racimo negro/Grappolo nero» (José María de Romaña), «Primavera/Primavera», «Nubes/Nubi», «Nocturno/Notturmo» (Emilio del Río), «Historia del carbón/Storia del carbone», «Presencia del fuego/Presenza del fuoco» (José Luis Blanco Vega), «Río de mi sangre/Fiume del mio sangue» (Juan Daniel Gandarias).
- “Romancero spagnolo”, *Mondo Nuovo*, Roma, a. II, n. 42, 23 ottobre 1960. Recensione di Herbert L. Matthews, *Esperienze della guerra di Spagna* (Bari, Laterza, 1948); Aldo Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna* (Torino, Einaudi, 1959); Dario Puccini, *Romancero della Resistenza spagnola*, (Milano, Feltrinelli, 1960).
- “Fraternità di García Lorca”, *Mondo Nuovo*, Roma, a. II, n. 48, 4 dicembre, 1960.
- “Incontro con Jorge Guillén”, *Mondo Nuovo*, Roma, a. III, n. 6, 5 febbraio 1961. Articolo-intervista sul *Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.
- “Jorge Guillén, «Lampedusa»”, *Mondo Nuovo*, Roma, a. III, n. 6, 5 febbraio 1961. Traduzione.

—— “Del tradurre: «Il lamento per Ignazio Sánchez»”, *Rendiconti - Rivista bimestrale di letteratura e scienza*, Bologna, n. 1, 1961, pp. 25-32. Articolo critico e traduzione.

—— “Un biglietto di Leonardo Sciascia”, contro-risposta a “Una lettera di Oreste Macrì”, *Rendiconti - Rivista bimestrale di letteratura e scienza*, Bologna, n. 2-3, giugno-settembre 1961, pp. 106-111.

SCOLES, Emma, “Procedimenti correlativi nella poesia di Pedro Salinas”, in AA.VV., *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Società filologica romana, 1968-1970, pp. 237-256. Articolo critico.

—— “Complicazioni dei procedimenti correlativi nella poesia di Pedro Salinas”, *Teoria e Critica*, Assisi-Roma, n. 2-3, maggio-dicembre 1973, pp. 1-23. Articolo critico.

SCUDIARI RUGGIERI, Jole, *Corso di letteratura spagnola*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1950, pp. 149.

—— “La poesia di Juan Ramón Jiménez dai *Sonetos espirituales* a *La estación total*, Note stilistiche”, Roma, Cippitelli, 1960, pp. 14.

—— “Nota alla poesia di Juan Ramón Jiménez: i *Sonetos espirituales* ed *Estío*”, *Filologia e Letteratura*, Napoli, a. IX, fasc. 3, 1963, pp. 288-412.

SEGRE, Cesare, “Due appunti su Antonio Machado”, *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola, omaggio a Don Ramón Menéndez Pidal*, n. 30-32, 1965, pp. 147-157. Contiene i paragrafi: I - “Le varianti di *Soledades VI*” e II - “Un archetipo culturale”, sulla lirica CLXXV - «Muerte de Abel Martín».

—— Pablo Luis Ávila, *Costa de Sangre: poema*, *Pubblicazioni dell’Istituto di Letteratura Spagnola e Ibero-americana, Facoltà di Magistero di Torino*, n. 1, 1966, pp. 48. Introduzione e note.

—— “Sistemi e struttura nelle *Soledades* di Antonio Machado”, *Strumenti Critici*, Torino, a. II, 1968, pp. 269-303. In seguito ripubblicato in *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134.

SETTANNI, Ettore, “Federico García Lorca”, *Meridiano di Roma*, Roma, a. V, n. 44, 3 novembre 1940, p. 9. Recensione dell’antologia di Carlo Bo (Modena, Guanda, 1940).

- SOCRATE, Mario, Federico García Lorca, « Romanza della luna luna », in “Federico García Lorca poeta del popolo spagnolo”, *L'Unità*, Roma, 21 luglio 1946, p. 3. Traduzione.
- José María Castellet, *Spagna poesia oggi: la poesia spagnola dopo la guerra civile*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 560. Traduzione di *Veinte años de poesía española, 1939-1959*, Barcelona, Seix-Barral, 1962, in collaborazione con Rosa Rossi, introduzione di Dario Puccini.
- “Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado”, *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, 1967, pp. 1-43. Articolo critico.
- *Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado*, Presentazione di Cesare Segre, Padova, Marsilio, 1972, pp. IX-174.
- “Un alessandrino francese di Machado”, *Teoria e Critica*, Assisi-Roma, n. 2, 1973, pp. 3-11. Articolo critico.

- SOLMI, Sergio, Antonio Machado, “Tre paesaggi da *Nuevas canciones*”, in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945, pp. 259. Traduzione.
- «Madrid città in trincea», *Il Politecnico*, Torino, a. I, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 3. Traduzione e breve nota bio-bibliografica (attribuibile).
- Antonio Machado, “Tre liriche da *Galerías*, in *Nuevas Canciones*”, *Uomo*, Milano, 1945, s.i.p.. Traduzione.
- Manuel Altolaguirre, «A Saturnino Ruiz operaio tipografo», *Il Politecnico*, Torino, a. II, n. 25, 16 marzo 1946, p. 4. Traduzione e breve nota bio-bibliografica (attribuibili).
- Antonio Machado, «Siesta» (dal *Cancionero apócrifo*), *Lettere ed Arti*, Venezia, giugno 1946, s.i.p.. Traduzione.
- “Quattro liriche di García Lorca inedite in Italia”, *La Lettura, Rivista di cultura e attualità, Supplemento mensile de Il Corriere della Sera*, Milano, a. II, n. 28, fascicolo “Spirito di García Lorca”, 13 luglio 1946, p. 7. Contiene: «Rissa», «Canzone», «Morto d'amore», «Spagna».
- Federico García Lorca, «Spagna», in “Due poesie di García Lorca”, *La Gazzetta di Parma*, 21 luglio 1946, p. 3. Traduzione. Presenta anche la poesia «Sera», tradotta da Carlo Bo.
- Antonio Machado, «Siesta»; José Moreno Villa, «Osservazioni a Giacinta»; Rafael Alberti «L'autunno e l'Ebro», in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a

cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955, pp. 140.
Traduzione.

— *Versioni poetiche da contemporanei*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963, pp. 106. Traduzione. Raccoglie poesie di Antonio Machado, José Moreno Villa, Rafael Alberti.

SOMMAVILLA, Guido, "Dei e demoni di Federico García Lorca (inchiesta teologica)", *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, 1960, pp. 163-174.
Articolo critico.

SPINELLI, Raffaele, "Da *Cante jondo* di Federico García Lorca", *Meridiano di Roma*, Roma, 29 novembre 1938, p. 8. Traduzione. Raccoglie: «Il grido», «Il silenzio», «Quartiere di Cordoba», «Dopo che è passato».

— "Poesie di Federico García Lorca", *La Fiera Letteraria*, Roma, anno II, n. 6, 6 febbraio 1947, p. 3. Traduzione. Raccoglie: «Malagueña», «Clamore», «Il pianto», «Dopo che è passato».

SPIRITINI, Massimo, *Panorama della poesia mondiale*, Milano, Bocca, 1951. Da p. 173 a p. 189 propone poesie di José de Espronceda, «La canzone del pirata», José Zorrilla, «La corrido», Manuel del Palacio «Nabuccodonosor», Gustavo Adolfo Bécquer, «Avventura», Salvador Rueda, «Il colpo», Jacinto Benavente, «Io!! Io!!... », Antonio Machado, «Giardino», «Notte d'estate», «Febbraio», «Sogni», «Per riposare...», Juan Ramón Jiménez, «Canzone d'inverno», Gerardo Diego, «Una torre di rime...», «Altalena», Federico García Lorca, «Nacchera», «Cacciatore», Rafael Alberti, «Peñaranda del Duero», Joan Maragall, «Montagne», Joan Alcover, «Desolazione», Gabriel Alomar, «La quadriga», Jaume Bofill i Matas, «Il castagno dai nove rami». (Lo cita Macri nella bibliografia di *Poeti spagnoli del Novecento*)

STEGAGNO PICCHIO, Luciana, "Libertà e coerenza di Jiménez", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 45, 1956, p. 5. Articolo critico.

TAVANI, Giuseppe, "Verso e frase nella poesia di Cernuda", in AA.VV., *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Società filologica romana, 1966, pp. 71-126. Articolo critico.

—— *Poesia catalana di protesta*, Bari, Laterza, 1968, pp. 141. Antologia a cura di.

—— Raimón, *Canzoni "contro"*, L'Aquila, Japadre, 1971, s.i.p.. A cura di.

TENTORI MONTALTO, Francesco, Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, Modena, Guanda, 1946, pp. 150. Introduzione e versione.

—— José Ferrater Mora, "Attualità di Miguel de Unamuno", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 6, 1947, p. 3. Traduzione.

—— "Condizioni della poesia spagnola", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 25, 1949, p. 3. Articolo critico.

—— "Poeti spagnoli della memoria", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 38, 1949, p. 5. Articolo critico.

—— "Vicente Aleixandre, Poesie (con versioni)", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 5, 9 aprile 1950. Traduzione.

—— "Lorca, Hopkins, Eliot: misure difficili per la poesia moderna", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 11, 1950, p. 4. Articolo critico.

—— "Spiritualità della cultura per Eugenio D'Ors e Dámaso Alonso", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 22, 1950, p. 6. Articolo critico.

—— "Omaggio spagnolo a Machado", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 31, 1950, p. 4. Articolo critico.

—— "Biografia e significato di un poeta: Antonio Machado", *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 31, 1950, p. 3. Articolo critico.

—— "Rafael Alberti, angelo incostante", *La Fiera Letteraria*, Roma, a. V, n. 37, 17 settembre 1950, p. 5. Articolo critico.

—— "Rafael Alberti, Poesie", *La Fiera Letteraria*, Roma, a. V, n. 37, 17 settembre 1950. Traduzione.

—— "Poesia di Jorge Guillén", *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. I (1946-50), n. 7, pp. 204-207. Articolo critico.

—— "L'ultimo Jiménez", *La Fiera letteraria*, Roma, a. VI, s.n, 11 marzo 1951, s.i.p..

—— "Pedro Salinas, Poesie", *La Fiera Letteraria*, Roma, 10 giugno 1951 e 13 febbraio 1952 (?). Traduzione.

—— Juan Ramón Jiménez, «Ore è qui, come», «Si allontana », «Andava, chiara e soave», «Adesso! Il sole è al tramonto», in *Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di Carlo Betocchi, Firenze, Vallecchi, 1952, pp. XXIII, 446. Traduzione.

- “Dámaso Alonso”, *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 26, 1952, pp. 73-77. Articolo critico.
- “José María Valverde, *Versos del domingo*”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, vol. II (1950-55), n. 16, pp. 505-509. Articolo critico.
- “José María Valverde: *Estudios sobre la palabra poética*”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, n. 4, 1952, pp. 100-103. Recensione del libro di José María Valverde (Madrid, Rialp, 1952).
- “Modernismo e novantottismo in Spagna”, *Paragone, Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, 1953, n. 42, pp. 84-88. Articolo critico.
- “Vicente Aleixandre: *Historia del corazón*”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, 1954, n. 11, pp. 97-98. Recensione del libro di Vicente Aleixandre (Madrid, Espasa-Calpe, 1954).
- “*Versos del Domingo* di José María Valverde”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 16, dicembre 1954, pp. 505-509. Articolo critico.
- “La poesia di Rubén Darío e i suoi interpreti”, *Letteratura - Rivista di letteratura e arte contemporanea*, Roma, n. 44, 1955, pp. 13. Articolo critico e rassegna.
- Juan Ramón Jiménez, «Il viaggio definitivo», Gerardo Diego, «Distanza», in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955, pp. 140. Traduzione.
- “Un'antologia del surrealismo spagnolo”, *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 44-48. Articolo critico sulla compilazione di José Albi e Joan Fuster, *Antología del surrealismo español*, pubblicata sulla rivista *Verbo*, Alicante, 1952.
- “Otto poeti giovani spagnoli si pronunciano sulla poesia”, *Galleria*, Caltanissetta, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 58-63. Articolo a cura di. Presenta le poetiche di Carlos Bousoño, Rafael Morales, José María Valverde, Victoriano Cremer, Blas de Otero, José Hierro, Eugenio de Nora, Gabriel Celaya.
- Vicente Gaos, «La rosa/La rosa», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, p. 70. Traduzione.
- Rafael Morales, «Los locos/I pazzi», «Los ciegos/I ciechi», «El buey/Il bue», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 73-76. Traduzione.
- Eugenio de Nora, «Otoño/Autunno», *Galleria*, Caltanissetta-Roma, a. V, n. 1-2, gennaio-aprile 1955, pp. 77-78. Traduzione.

- José María Valverde, *Storia della Letteratura Spagnola*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1955, pp. 340. Traduzione. Si ristampa senza modifiche la 2^a edizione (Torino, Edizioni Radio Italiana, 1962).
- Antonio Machado, «A José Maria Palacio / A José Maria Palacio», «Desde el umbral de un sueño / Dalla soglia di un sogno», «Desgarrada la nube / Lacerata la nube», «Y ha de morir contigo / E morirà con te», «Eran ayer mis dolores / Eran ieri i miei dolori», «El iris y el balcón / L'arcobaleno e il balcone» ; Juan Ramón Jiménez, «Convalecencia / Convalescenza» , «Guipúzcoa / Guipùzcoa», «A mi alma / Alla mia anima», «Oberón a marzo / Oberòn a marzo»; Jorge Guillén, «Profundo anochecer / Profondo annottare», «Un niño y la noche en el campo / Un bimbo e la notte nel campo», «Eros cerros», in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. XII, 875. Traduzione.
- Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, 2^a edizione, Parma, Guanda, 1960, pp. XV, 258. Introduzione, versione e note.
- “Realtà e desiderio di Luis Cernuda”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, n. 19, 1962, pp. 83-88. Articolo critico. Contiene la traduzione delle poesie «Soliloquio del guardiano del faro», «Annottare nella cattedrale», «Lazzaro», «L'adorazione dei magi».
- Luis Cernuda, *Poesie*, Milano, Lerici, 1962, pp. 293. Introduzione, traduzione, bibliografia. In seguito ripubblicato con il titolo, *La realtà e il desiderio*, Firenze, Sansoni, 1971.
- Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)*, Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 317. Nota e traduzione. Si ristampa nel 1973 (Milano, Mondadori, pp. XXVIII, 287).
- “Poeti spagnoli degli anni sessanta”, *Tempo Presente*, Roma, n. 2, 1964, pp. 288-307. Articolo critico.
- María Zambrano, *Spagna: pensiero, poesia e una città*, Firenze, Vallecchi, 1964, pp. 125. Traduzione.
- “Emozione e Intelligenza”, *Le lingue straniere. Numero consacrato a Jorge Guillén*, a. XIV, n. 3, maggio-giugno 1965, pp. 34 (27-34). Traduzione. Contiene citazioni di varie poesie di Jorge Guillén.
- Emilio Prados, *Memoria dell'oblio*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 201. Prefazione e traduzione.

- Juan Ramón Jiménez, *Juan Ramón Jiménez*, prefazione di Piero Raimondi, Milano, Club degli Editori, 1967, pp. XLV, 734. Antologia.
- José María Valverde, *Storia della letteratura spagnola*, 3^a edizione riveduta e ampliata, Torino, E.R.I., 1969, pp. X, 414. Traduzione. Contiene una biografia dell'autore.
- Vicente Aleixandre, *La distruzione o amore*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 204. Introduzione, versione e note.
- Luis Cernuda, *La realtà e il desiderio*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 224. A cura di.
- Vicente Aleixandre, *Poesie della consumazione*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 139. Introduzione e versione.
- “Vicente Aleixandre: *Poesie della consumazione*”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, n. 58, 1972, s.i.p.. Articolo critico sui caratteri dell'ultimo Aleixandre.
- Juan Ramón Jiménez, *Eternità; Pietra e cielo*, Milano, Accademia, 1974, pp. 232. A cura di.
- Juan Ramón Jiménez, *Diario di poeta e mare*, Milano, Accademia, 1974, pp. 332. A cura di.
- Antonio Machado, “Sette poesie”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, n. 69, 1975, s.i.p.. Traduzione.

TERRACINI, Lore, “Acerca de dos romances gitanos”, *Quaderni Ibero-Americani*, Torino-Roma, n. 22, 1958, pp. 29-43. Articolo su García Lorca.

TESTA, Cesario, (Papiliunculus), “Le poesie di Miguel de Unamuno”, *Rivista di Roma*, Roma, vol. IV, n. 6-8, ottobre-dicembre 1913, pp. 193-199. Traduzione. Contiene le seguenti poesie: «O croce d'oro!», «Apprensioni», «Il nostro segreto», «Denso denso», «Biscaglia», «Salmo I», e alcuni versi di «Miramar» e «Sobre el Monte Mario».

TITONE, Virgilio, “La poesia di Federico García Lorca”, *Letterature moderne - Rivista di varia umanità*, Milano, a. V, n. 5-6, settembre-dicembre 1954, pp. 531-543. Articolo critico.

—— *Machado e García Lorca*, Napoli, Giannini, 1967, pp. 168.

- TRAVERSO, Leone, *Poesia moderna straniera*, Roma, Edizioni di *Prospettive*, 1942, pp. XIX, 177. Contiene traduzioni delle poesie di Juan Ramón Jiménez «Elegia», «Al mare crepuscolare», «Sogno», «Ottobre», e di Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «Imitazione del Settembre», «Rondò felice del bel giorno», «Terra», «Autunno», «Lussemburgo».
- Juan Ramón Jiménez, «Elegia», «Al mare crepuscolare», in *Antologia di scrittori stranieri: ad uso dei licei*, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, 1946. Traduzione.
- Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova, «Autunno», in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955, pp. 140. Traduzione.
- Juan Ramón Jiménez, «Elegia», «Ottobre», in Mario Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 261. Traduzione.
- “Sette poesie di Guillén”, *Le lingue straniere. Numero consacrato a Jorge Guillén*, a. XIV, n. 3, maggio-giugno 1965, pp. 34 (10-15). Traduzione.
- TRAVERSO, Leone, FRATTONI, Oreste, POGGIOLI, Renato, Jorge Guillén, “Lettera a Fernando Vela” e “Poesie inedite di Jorge Guillén”, *Inventario - Rivista trimestrale*, Milano, n. 1, 1949, pp. 78-84. Traduzione.
- VALENTE, Vincenzo, “Miguel Hernández, *Poesie*, a cura di Dario Puccini” (Milano, Feltrinelli, 1962), *Il Ponte*, Firenze, volume 19, fascicolo 5, 1963, pp. 725-726. Recensione.
- VALVERDE, José María, *Storia della Letteratura Spagnola*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1955, pp. 340. Traduzione di Francesco Tentori Montalto. Edizioni successive 1962 e 1969 (riveduta e ampliata, pp. X, 414).
- VENCHIEREDO, Paolo, Antonio Machado, *Canzoni a Guiomar e altro*, Venezia, Ca' Diedo, 1960, pp. 38. A cura di. In collaborazione con Paolo Zuccheri.
- VIAN, Cesco, “Note sulla poesia e sul teatro di Federico García Lorca”, *Vita e pensiero - Rassegna italiana di cultura*, Milano, a. XXV, vol. XXX (nuova serie), fascicolo II, febbraio 1939, pp. 66-74. Articolo critico.

- *Storia della Letteratura Spagnola*, in collaborazione con Carlo Boselli, Milano, Lingue Estere, 1941, pp. 340 (cap. “Il Novecento” pp. 269-316). Successive edizioni: 1946, 1954, 1955.
- *Federico García Lorca poeta e drammaturgo. Appunti*, Milano, La Goliardica, 1952, pp. 144. Appunti delle lezioni tenute da C.V. all’Università Cattolica di Milano, a.a. 1950/1951.
- *Lineamenti di storia della letteratura spagnola*, Milano, La Goliardica, 1953, pp. 350.
- *Il modernismo nella poesia ispanica*, Milano, La Goliardica, 1955, pp. 342.

VICE, (s.n.), “Il centenario di Góngora”, *La Fiera Letteraria*, Milano, 18, 1927, p. 6.

- VILLANOVA, Rafael (LASSO DE LA VEGA, Rafael, Marqués de Villanova), *Constancias (1925-1938). 10 poemas selectos*, Roma, s.n., 1938. Ripubblicato in 2^a edizione, *Constancias (1927-1938)*, Firenze, Libreria Beltrami, 1941, pp. 66.
- *Oaristes (1931-1940)*, Venezia, Officine de la Gazzetta, 1940. pp. 111. Ripubblicato in 2^a edizione: Firenze, Libreria Beltrami, 1943 (e 1945), pp.110.
- “Da: *Oaristes*”, *Letteratura - Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, Firenze, a. VI, n. 21, gennaio 1942, pp. 26-27. Raccoglie: «Rumbos», «Medio», «Pasado», «Sino», «Mujer», «Sortilegio».
- *Prestigios (1911-1916)*, Firenze, Libreria Beltrami, 1942, pp. 84.
- *Presencias (1912-1918)*, Firenze, Libreria Beltrami, 1942, pp.141.

- VITTORINI, Elio, “Poesia di versi e di teatro in Lorca”, *Il Dramma - Quindicinale di commedie di grande interesse*, Torino, a. XXII -Nuova serie, n. 12-13, 1 e 15 maggio 1946, p. 10. Articolo critico.
- “Federico García Lorca. Vita di un morto”, *La Lettura, Rivista di cultura e attualità - Supplemento mensile de Il Corriere della Sera*, Milano, a. II, n. 28, fascicolo “Spirito di García Lorca”, 13 luglio 1946, p. 5. Articolo critico.

WILCOCK, J. Rodolfo, WILCOCK, Livio B., *Poeti catalani*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 379. Antologia, introduzione di J. Rodolfo Wilcock, testi e traduzioni a cura di Livio B. Wilcock.

ZAMBRANO, María, “La religione poetica di Unamuno”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, n. 21, 1963, pp. 53-70. Articolo critico. In seguito pubblicato in María Zambrano, *Spagna: pensiero, poesia e una città*, Firenze, Vallecchi, 1964.

ZAMPOLLI, Antonio, *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de Antonio Machado*, Pisa, Università di Pisa, Divisione Linguistica del CNUCE-CNR, 1973, pp. 904. In collaborazione con: Alessandro Finzi e Ferdinando Rosselli.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

- A.ISP.I., *Annuario degli Iberisti Italiani*, a cura di Silvana Serafin, Venezia, Cisalpino-Goliardica, 1980.
- *Bollettino Informativo e Bibliografico I*, a cura di Maria Grazia Profeti, Pisa, Corsi, 1984.
- *Bollettino Informativo e Bibliografico II*, a cura di Giuseppe Grilli, Napoli, Intercontinentalia, 1990.
- *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani 1992*, ed. de Paola Elia, Chieti, Università «G. D'Annunzio», 1993.
- *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani. Integrazione (fino al 1992) e Aggiornamento (1993-1996)*, a cura di Antonella Cancellier e Luisa Selvaggini, Roma, Bulzoni, 1998.
- *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani. Integrazione (fino al 1996) e Aggiornamento (1997-1999)*, a cura di Antonella Cancellier, Renata Londero e Luisa Selvaggini, Padova, Unipress, 2001.
- ÁVILA MOLINA, Pablo Luis, *Contributo a un repertorio bibliografico degli scritti pubblicati in Italia sulla cultura spagnola (1940-1969)*, Pisa, Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana, 1971, pp. 109.
- BARDI, Ubaldo, “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, *Bulletin Hispanique*, Tome 63, n. 1-2, 1961, pp. 88-97. Consultabile in linea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1961_num_63_1_3702 (12/03/2013).
- BERTINI, Giovanni Maria, *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 98. Estratto da AA.VV., *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Firenze, Le Monnier, 1941.
- CHIAPPINI, Gaetano, *Bibliografia degli scritti di Oreste Macrì*, a cura di Gaetano Chiappini, Dipartimento di Lingue e Letterature neolatine, Università degli Studi di Firenze, Firenze, Opus libri, 1989.
- DOLFI, Laura, “Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca”, en *Federico García*

Lorca e il suo tempo, Atti del congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 459-465.

MILANESE, Gabriella, “Repertorio bibliografico degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959”, en *Annali di Ca' Foscari*, IV, 1965, pp. 237-275.

RENZETTI Alfredo, PICCINATO PUCCINI, Stefania, AVIGLIANO Pasqualino, “Bibliografia degli scritti di Dario Puccini”, *Letterature d'America*, a. XXI, n. 85, 2001, pp. 157-207.

BIBLIOGRAFÍA

Además de las obras citadas en la Tesis, esta bibliografía incluye también unos cuantos títulos de textos cuya consulta ha sido constante y frecuente a lo largo de la redacción del trabajo.

AA. VV., *Cinquant'anni di un editore (Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983)*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 845.

— *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà. Atti del Congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani*, Napoli, 30 e 31 gennaio, 1 febbraio 1992, Roma, Instituto Cervantes, 1993. Consultable en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/l_apporto.htm (6/4/2013)

ABELLÁN, José Luis, *Sociología del 98*, Barcelona, Península, 1973,

A.ISP.I., *Anuario degli Iberisti Italiani*, a cura di Silvana Serafin, Venezia, Cisalpino-Goliardica, 1980.

— *Bollettino Informativo e Bibliografico I*, a cura di Maria Grazia Profeti, Pisa, Corsi, 1984.

— *Bollettino Informativo e Bibliografico II*, a cura di Giuseppe Grilli, Napoli, Intercontinentalia, 1990.

— *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani 1992*, ed. de Paola Elia, Chieti, Università «G. D'Annunzio», 1993.

— *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani. Integrazione (fino al 1992) e Aggiornamento (1993-1996)*, a cura di Antonella Cancellier e Luisa Selvaggini, Roma, Bulzoni, 1998.

— *Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani. Integrazione (fino al 1996) e Aggiornamento (1997-1999)*, a cura di Antonella Cancellier, Renata Londero e Luisa Selvaggini, Padova, Unipress, 2001.

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

- ALBERT, Mechthild, “El saetazo de Roma”, en *Cultura italiana e spagnola a confronto: anni 1918-1939*, Titus Heydenreich (ed.), Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1992.
- *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor, 2003.
- ALBERTI, Rafael, “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, Iena-Leipzig, W. Gronau Verlag, 1933 (conferencia pronunciada por Alberti en Berlín, en 1932).
- *Romancero general de la guerra española*, Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944.
- *Poesie*, a cura di Eugenio Luraghi Milano, Ed. della Meridiana, 1949.
- ALBI, José, FUSTER, Joan, *Antología del Surrealismo Español*, edición de José Albi y Joan Fuster, *Verbo*, 23-24-25, 1954.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Madrid, Instituto de España, 1955, p. 15.
- ALESSI, Marco, *La Spagna dalla monarchia al governo di Franco*, Milano, ISPI, 1937.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y la literatura contemporánea*, Santander, Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1932.
- “Una generación poética (1920-1936)”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 167-192. Publicado en Italia con el título “Una generazione poetica” (1920-1936)”, traducción de Vittorio Bodini, *Galleria*, V, 1-2, 1955, pp. 22-37.
- *Antología de la poesía española*, en colaboración con J. María Blecua, Madrid, Gredos, 1956.
- *Saggio di metodi e limiti stilistici*, ed. de Giorgio Cerboni Baiardi, Bologna, Il Mulino, 1965.
- “Perspectivas del hispanismo en el mundo”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967, pp. 17-23; y en *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 9/02, 2003, pp. 43-46.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, «A Saturnino Ruiz operaio tipografo», *Il Politecnico*, II, 25, 16 marzo 1946, p. 4.

ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, “Ernesto Giménez Caballero: unidad nacional y política de masas en un intelectual fascista”, *Historia y Política*, 24, julio-diciembre 2010, pp. 265-291.

AMBRUZZI, Lucio, “Spagna sorella nostra”, *Rassegna Nazionale*, LIX, marzo 1937, pp. 161-165.

ANCESCHI, Luciano, *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, con la collaborazione di Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945.

— *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972.

— *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1976.

ANÓNIMO, “Poemas de Andrés González-Blanco”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, pp. 47-48.

— “Angiolo Marcori (Necrologio)”, *La Nuova Italia*, VIII, 9, settembre 1937, pp. 242-243.

ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.

ARATA, Stefano, *Letterature Iberiche (guide bibliografiche)*, introduzione di Carmelo Samonà, Milano, Garzanti, 1992.

ARCE, Ángeles, “Algo más sobre Jorge Guillén y sus amistades florentinas”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario 7, tomo II, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 629-642. Consultable en línea:

http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=4576&clave_busqueda=92898 (8/5/2013).

ÁVILA MOLINA, Pablo Luis, *Elegía de ausencias*, Torino, Tip. V. Bona, 1963. Con dibujos de Colombotto Russo y un texto en italiano de Tullio Masserano, 1963.

— *Contributo a un repertorio bibliografico degli scritti pubblicati in Italia sulla cultura spagnola (1940-1969)*, Pisa, Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana, 1971.

- BAGARÍA, Luis, “Diálogos de un caricaturista salvaje”, entrevista a Federico García Lorca, *El Sol*, Madrid, 10 de junio de 1936. Luego en Marie Laffranque, “Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose”, *Bulletin Hispanique*, Tome 56, 3, 1954. pp. 260-300. Consultable en línea:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1954_num_56_3_3397 (5/2/2014).
- BANAL, Luisa, “Il pessimismo di Espronceda, ed alcuni rapporti col pensiero di Leopardi”, *Revista Crítica Hispanoamericana*, IV, 1918, pp. 89-134.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, “Prima dell’apocalissi”, en *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, vol. V, tomo I (“Il secondo Ottocento e il Novecento”), cap. XVII, Torino, U.T.E.T., 1996, pp. 663-752.
- “Ermetismo e altro”, *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, vol. V, tomo II (“Il secondo Ottocento e il Novecento”) cap. V, Torino, U.T.E.T., 1996, pp. 1023-1078.
- BARDI, Ubaldo, “Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca”, en *Bulletin Hispanique*, Tome 63, 1-2, 1961, pp. 88-97, consultable en línea:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1961_num_63_1_3702 (30/01/14).
- José Augustin Goytisolo: «Testimonio», «En la isla», «Madre», «La guerra», *Differenze*, s.l., n. 2, 1963. También en Giorgio Cerboni Baiardi, Giuseppe Paioni, *Hablando en castellano. Poesía e crítica española d’oggi. Antología*, (Urbino, Argalia, 1963).
- “Intervista con José Augustin Goytisolo”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. IX, 21 settembre 1963.
- “*Prediche al vento*: poesie di José Agustín Goytisolo”, *La Posta Letteraria - Supplemento del Corriere dell’Adda*, Lodi, a. IX, 14 dicembre 1963. Reseña del libro a cargo de Adele Faccio (Parma, Guanda, 1962-1963).
- *La guerra civile di Spagna. Saggio per una bibliografia italiana*, Urbino, Argalia, 1974.

BECCARI, Gilberto, «L'arpa», *Poesia. Rassegna Internazionale*, 5-6-7-8, 1907, p. 41.
—— *Commento al Don Chisciotte*, a cura di Gilberto Beccari, Lanciano, Carabba, 1913.
—— “Unamuno poeta: «Aldebarán»”, *La Donna-Rivista Quindicinale Illustrata*, XVIII, 362, 20 novembre 1921, p. 23.

BELAMICH, André, *Lorca*, Paris, Gallimard, 1962.

BELLINI, Giuseppe, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1963.
—— *Storia della civiltà spagnola e americana*, Milano, La Goliardica, 1963.
—— *Nove poeti spagnoli del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1963.
—— “A proposito di ispanismo italiano”, *Rassegna iberistica*, 85, 2007, pp. 79-82; consultable en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckp8g5> (15/9/2014).
—— “Hispanismo e hispanoamericanismo en Italia”, *Hispanic Issues Online*, 2007, pp. 95-104; consultable en línea: <http://hispanicissues.umn.edu/assets/pdf/10-HIOL-2-8.pdf> (29/9/2014).

BENUMEYA, Gil, “Estampa de García Lorca”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de enero de 1931, p. 7, luego en Marie Laffranque, “Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose”, *Bulletin Hispanique*, Tome 56, 3, 1954. pp. 260-300. Consultable en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1954_num_56_3_3397 (5/2/2014).

BERGAMÍN, José, *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus, 1959.

BERTINI, Giovanni Maria, *Sguardo alla letteratura spagnola contemporanea*, Torino, Anfossi, 1932.
—— *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*, Firenze, Le Monnier, 1941.
—— *Poeti spagnoli contemporanei*, a cura di G. M. Bertini, Torino, Chiantore succ. Loescher, 1943.
—— Federico García Lorca, *Antologia lirica*, a cura di G. M. Bertini, Asti, Arethusa, 1948.

BETOCCHI Carlo, “Della letteratura e della vita (A Carlo Bo)”, *Il Frontespizio*, 8, agosto 1938.

BIGONGIARI, Piero, “Solitudine dei testi”, *Campo di Marte*, s.n., 15 agosto 1938.

—— “La lunga conversazione con Macri”, *Paradigma*, Firenze, maggio 1985, pp. 3-10.

BILENCI, Romano, “Il Marchese”, *L’Albero*, 48, 1972; luego en la recopilación *Amici. Vittorini. Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-39. Se publica en España, con el título “El Marqués”, traducción de Alejandro Pizarroso Quintero, en *Historia y Comunicación Social*, I, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1996, pp. 289-299. Consultable en línea: revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/.../20059 (28/01/2014).

BLANCH, Antonio, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, “Gilberto Beccari”, *Estudios literarios*, Tomo III, 1923, pp. 40-45.

BO, Carlo, “Federico García Lorca: «La sposa infedele» e altre poesie”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, II, 2, aprile 1938, pp. 95-106.

—— “L’expérience poétique de Rolland de Réneville”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, II, 7, luglio 1938, pp. 180-181.

—— “Letteratura come vita”, *Il Frontespizio*, 9, settembre 1938 (luego en Carlo Bo, *Otto Studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 7-28).

—— “Natura della poesia”, *Campo di Marte*, 6, 15 ottobre 1938 (luego en Carlo Bo, *L’assenza, la poesia*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945).

—— “Poesie scelte di Juan Ramón Jiménez”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, II, 8, 1938, p. 98.

—— Antonio Machado, “«Iride della notte» y «Strofa» (de *Nuevas canciones*)”, *Corrente di vita giovanile*, I, 20, 15 dicembre 1938, p. 3.

—— *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939.

—— “Osservazioni su Antonio Machado”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, III, 2, aprile 1939, pp. 144-154 (luego en Carlo Bo, *Carte spagnole*,

- Firenze, Marzocco, 1948, pp. 21-36). Se publica en España con el título “Observaciones sobre Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, pp. 523-539. Consultable en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/n-11-12-septiembre-diciembre-1949/> (25/11/2013).
- “Imitazione à rebours”, *Campo di Marte*, II, 9, 1939.
- “Dell’attesa come voce inattiva”, *Campo di Marte*, II, 9, 1939, p. 1 (luego en: *L’assenza, la poesia*, pp. 81-86).
- “Dimora della poesia”, en *Otto studi*, pp. 147-173.
- “Nozione della poesia”, *Corrente*, 11, 15 giugno 1939, p. 25 (luego en *L’assenza, la poesia*).
- “Il posto di J. R. Jiménez”, *Oggi*, I, 6-8, 1939, s.i.p..
- Juan Ramón Jiménez, “4 poesie”, *Corrente di Vita giovanile*, Milano, II, 11, 15 giugno 1939, p. 5.
- “Antologia Minore di Antonio Machado”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, III, 10, 1939, pp. 109-114.
- “Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova: Antologia poetica”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, IV, 13-15, gennaio 1940, pp. 41-50.
- Federico García Lorca, *Poesie*, Modena, Guanda, 1940.
- “Da Villalón, poesie”, *Corrente di Vita giovanile*, III, 2, 31 gennaio 1940, p. 2.
- “Anniversario di A. Machado”, *La Nazione*, 3 febbraio 1940.
- “Ritratto di Villalón”, *La Nazione*, 25 febbraio 1940, p. 3.
- “Introduzione al Lorca”, *Prospettive. Rivista mensile di sola letteratura*, 15 marzo 1940, pp. 15-18 (luego en Carlo Bo, *Carte spagnole*, pp. 87-100).
- “L’Unamuno poeta”, *La Nazione*, 19 aprile 1940, p. 3 (luego en *Carte spagnole*, pp. 15-19).
- “Rafael Alberti”, *Tempo. Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, 54, 6 giugno 1940, p. 44.
- “Perfezione in Guillén”, *Incontro*, 11, settembre 1940, p. 4 (luego en *Carte spagnole*, pp. 101-108).
- “Jorge Guillén”, *Tempo. Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, 70, 26 settembre 1940, p. 41.
- “L’assenza, la poesia”, *Prospettive*, 15 ottobre 1940 (luego en Carlo Bo, *L’assenza, la poesia*).

- “Manuel Machado”, *Tempo. Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, 79, 28 novembre 1940, p. 38.
- “L’esperienza poetica di Rafael Alberti”, *Incontro*, 13, dicembre 1940, p. 2 (luego en Carlo Bo, *Carte spagnole*, pp. 109-114).
- *La poesia con Juan Ramón*, Firenze, Edizione Rivoluzione, 1941 (luego con el título “La lirica di Jiménez” en *Carte spagnole*, pp. 37-86). Se publica en España con el título *La poesía con Juan Ramón: ensayo de Carlo Bo*, traducción de Isabel de Ambía, prólogo de José María Alfaro, selección de poemas a cargo de Juan Guerrero Ruiz, Madrid, Editorial Hispánica, 1943.
- *Lirici Spagnoli (Tradotti da Carlo Bo)*, Firenze, Corrente, 1941.
- *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941.
- *Antologia del surrealismo*, Milano, Edizioni Di Uomo, 1944.
- *Bilancio del surrealismo*, Padova, Cedam, 1944.
- *Diario aperto e chiuso (1932-1944)*, Milano, Edizione di Uomo, 1945.
- “Lettura vuol dir lettori I”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, 29, luglio-agosto 1946. (luego, con el título “Della lettura”, en *Letteratura come vita*, ed. de Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 35-75).
- “Lettura vuol dir lettori II”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, 30, settembre-ottobre 1946 (luego, con el título “Della lettura”, en *Letteratura come vita*, ed. de Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 35-75).
- Carlo Bo, Tommaso Landolfi, Leone Traverso, *Antologia di scrittori stranieri ad uso dei licei*, Firenze, Marzocco, 1946. Se reedita en 1947 y 1951 y luego, en 1954, 1959 y 1964, con el título *Cosmopoli: antologia di scrittori stranieri* (Firenze, Marzocco).
- *Carte spagnole*, Firenze, Marzocco, 1948.
- Miguel de Unamuno, *Antologia poetica*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Fussi, 1949.
- “La poesia nuda di Juan Jiménez”, *La Fiera Letteraria*, 6, 1949, pp. 1 y 5.
- “Incontro a Parigi: Il Marchese di Villanova”, 1952, consultable en línea: http://www.news.fondazionebo.it/nl/fondazionebo_article_1403.mn (29/01/2014).
- *Riflessione critiche*, Firenze, Sansoni, 1953.
- “Gitanismo e religiosità nell’opera di Federico García Lorca”, *Il Nuovo Corriere*, 19 marzo 1953, p. 3.
- “Poesia spagnola in Italia”, *Milano Sera*, 23/24 de septiembre de 1953.
- “L’ultimo Aleixandre”, *Galleria*, V, 1-2, 1955, pp. 38-41.

- “Jiménez non è un personaggio fuori del tempo”, *L'Europeo*, 578, 11 novembre 1956.
- “Che cosa è stato Juan Ramón”, *Paragone. Rivista mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, 110, 1959, pp. 38-53.
- Federico García Lorca, *Poesie*, ed. in dos vols., con testo a fronte, introduzione e traduzione di Carlo Bo, Parma, Guanda 1962.
- “Surrealismo perpetuo”, *Il Corriere della Sera*, 8 de dicembre de 1963.
- “La letteratura di domani”, en *L'eredità di Leopardi ed altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1964.
- Carlo Bo, “Giubbe Rosse, alle cinque della sera...”, entrevista realizada por Giulio Nascimbeni, *Il Corriere della Sera* del 1 de junio de 1994, p. 25.
- “Quel che resta del '900”, entrevista de Claudio Altarocca a Carlo Bo, *Tuttolibri* (suplemento de *La Stampa*), 8 aprile 1995, p. 1.
- “1936, così scoprimmo la grande Spagna”, *Il Corriere della Sera*, 6 de agosto, 1996, p. 23.

BODINI, Vittorio, “Introduzione al flamenco”, *Libera Voce*, Lecce, 26 aprile 1947.

- Pedro Salinas, *Poesie*, introduzione e traduzione di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, 1958.
- Federico García Lorca, *Teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.
- “L'America di García Lorca. Da Granada a New York”, *Il Mondo*, Roma, a. XV, 5 marzo 1963.
- “La rivoluzione surrealista”, *Il Mondo*, Roma, a. XV, 11 giugno 1963.
- *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963. La introducción se publica en España con el título *Los poetas surrealistas españoles*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1971.
- *I poeti surrealisti spagnoli*, 2ª edizione, Einaudi, Torino, 1988. Introducció de Oreste Macrì.
- *Archivio Vittorio Bodini*, inventario a cura di P. Cagiano de Azevedo, M. Martelli, R. Notarianni, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali – Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1992.

BONAVENTURA, Arnaldo, Víctor Balaguer, *I Pirenei. Trilogia*, traducción de A. Bonaventura, Madrid, Librería Fernando Fe, 1893.

BORZONI, Sandro, “Tributo para una bibliografía italiana. An expanded bibliography of Unamuno’s Italian connection”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 35, Salamanca, Ediciones Universidad, 2000, pp. 147-197. Consultable en línea: http://www.researchgate.net/publication/43125771_Tributo_para_una_bibliografia_italiana, (11/4/2013).

BOSELLI, Carlo, “Il Pindaro andaluso (Luis de Góngora y Argote)”, *Rivista d’Italia*, XXX, vol. III, 1927, pp. 620-634.

—— “Il centenario di Góngora”, *Augustea*, 12, 1927, pp. 461-463.

—— “Il ritorno di Góngora”, *Colombo*, II, fasc. 7, 1927, pp. 385-405.

—— “L’annata letteraria in Spagna (per l’anno MXMXXXII)”, en AA. VV., *Almanacco Letterario*, edizione a cura di Valentino Bompiani e Cesare Zavattini, Milano, Bompiani, 1932, pp. 337-349.

—— *Spagna in fiamme*, Milano, Rizzoli, 1937.

—— *Storia della letteratura spagnola*, en colaboración con Cesco Vian, Milano, Lingue Estere, 1941. Ediciones sucesivas en 1946, 1954 y 1955.

BOTTI, Alfonso, “Le carte spagnole di Carlo Bo con bibliografía e nota”, *Spagna contemporanea*, II, 3, 1993, pp. 101-113.

—— “Il «caso spagnolo»: percezioni, storia, storiografía”, en AA. VV. *Il mondo visto dall’Italia*, a cura di A. Giovagnoli e G. De Zanna, Milano, Guerini e Associati, 2004, pp. 84-96. Consultable en línea:

http://www.sissco.it/fileadmin/user_upload/Pubblicazioni/mondoitalia/botti.pdf

(19/4/2013).

BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1977.

BUSQUETS, María de Loreto, “La poesia catalana nelle riviste italiane del periodo 1919-1936: Giacomo Prampolini”, *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1-2, 2005, pp. 137-144.

BUZZI, Paolo, “Andrés González-Blanco, Salvador Rueda y Rubén Darío”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 84.

- “Francisco Villaespesa, *El libro de Job, El mirador de lindaraxa, El jardín de las quimeras*”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 84.
- “Miguel de Unamuno, *Poesías*”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 85.
- “Eduardo Marquina, *Elegías*”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 85.
- “Ramón Gómez de la Serna, *El concepto de la nueva literatura*”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 87.
- “Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 87.
- “Mario Verdaguer de Traversi, *En el angelus de la tarde*”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 87.
- “Jacobo Marín-Baldo, *Madrigales*”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1909, p. 87.

CALABRÒ, Giovanna, “Antologie italiane della poesia spagnola nel dopoguerra”, en *La Spagna degli anni '30 di fronte all'Europa*, a cura di F. S. Festa e R. M. Grillo, Roma, Pellicano, 2002, pp. 215-229.

CALCAGNO, Giorgio, “Sessant’anni di scoperte”, ponencia leída en el encuentro “Carlo Bo. Letteratura come vita”, Sestri Levante, 21 giugno 2002. Luego publicado en *Carlo Bo. Letteratura come vita*, ed. de Francesco De Nicola, Pier Antonio Zannoni, Roma, Marsilio, 2003, pp. 37-41.

CALVINO, Italo, *I libri degli altri - Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991.

CALZA, Arturo, “L’anima della Spagna nell’anima del suo poeta”, *Il Giornale d'Italia*, 20 de noviembre de 1923.

CAMMARANO, Leonardo, José Bergamín, *Frontiere infernali della poesia*, Introduzione di María Zambrano, Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 139. Traduzione.

CAMP, Jean, *La letteratura spagnuola dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Garzanti, 1955.

- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972 (2ª edición: Madrid, Siglo XXI, 1996).
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *El movimiento V. P.*, Madrid, Mundo Latino, 1921.
 — *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, Madrid, Alianza, 1995.
- CAPPELLETTI, Licurgo, *Letteratura spagnola, aggiuntovi un cenno storico sulla letteratura portoghese*, Milano, Hoepli, 1882.
- CARAVAGLIOS, Beatrice, «*El canto a Teresa*», por José de Espronceda. *Apuntes*, Napoli, Istituto Napoletano di Cultura, 1933.
- CARO ROMERO, Joaquín, “El marqués de Villanova”, en Rafael Lasso de la Vega, *Antología*, selección y prólogo de Joaquín Caro Romero, Madrid, Rialp, 1975, pp. 9-23.
- CASALI, Luciano, PASELLI, Luigi, “Un aggiornamento alla bibliografía sulla guerra civile spagnola in Italia”, *Spagna contemporanea*, 10, 1996, pp. 183-208.
- CASELLA, Mario, “Agli albori del Romanticismo e del moderno rinascimento catalano”, *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, Firenze-Roma, XXIX, 1918, pp. 81-120.
 — “Spagna: Letteratura contemporanea: García Lorca”, vol. XXXII (Sod-Suo), Milano, Treccani, 1936, pp. 270-271.
 — *Letteratura spagnola*, Firenze, Universitaria Editrice, 1944-1945. Pubblicaciones anuales de sus cursos universitarios.
- CASTELLET, José María, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960; publicada en Italia con el título *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, Milano, Feltrinelli, 1962.
 — *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
 — *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 1970; publicada en Italia con el título *Giovani poeti spagnoli*, traducción de Rosa Rossi, Torino, Einaudi, 1976.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel, “Sobre el surrealismo en España: una recepción particular”, en AA. VV., *Congresso Brasileiro de Hispanistas, 5/2008, Belo Horizonte, Anais da Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, pp. 1878-1885; consultable en línea: <http://hdl.handle.net/10183/30300> (17/9/2014).

CERBONI BAIARDI, Giorgio, PAIONI, Giuseppe, *Hablando en castellano. Poesia e critica d'oggi*, Urbino, Argalia, 1963.

CHIAPPINI, Gaetano, *Bibliografia degli scritti di Oreste Macri*, a cura di Gaetano Chiappini, Dipartimento di Lingue e Letterature neolatine, Università degli Studi di Firenze, Opus libri, Firenze, 1989.

——— *Antinomie novecentesche, I. A. Ganivet, Miguel de Unamuno, Antonio Machado*, Firenze, Alinea, 2000.

——— *Antinomie novecentesche, II. Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti*, Firenze, Alinea, 2002.

——— “La fortuna di Federico García Lorca in Italia”, en *Antinomie novecentesche II*, pp. 223-233.

——— “Fra le carte di una generazione: il carteggio tra Leone Traverso e Oreste Macri con un ricordo di Piero Bigongiari”, en AA. VV., *Oreste Macri e Leone Traverso, due protagonisti del Novecento. Critica, traduzione, poesia. Atti del Convegno di Studi, Urbino, 1-2 ottobre 1998*, a cura di Gualtiero De Santi e Ursula Vogt, Fasano, Schena, 2007.

CIPOLLONI, Marco, “Storia di una storia con poca storia: l’ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica”, *Spagna Contemporanea*, 28, 2005, pp. 133-167. Traducción ampliada del texto “La historia en entredicho y la historia entre líneas: el olvido sin pacto de la hispanística italiana”, leído por Cipolloni en el Congreso anual de la SSPHS (Society for Spanish and Portuguese Historical Studies, Madrid, 2003).

CLEMENTELLI, Elena, Blas de Otero, *Poesie*, a cura di Elena Clementelli, Parma, Guanda, 1962.

COCTEAU, Jean, *L’ange Heurtebise: poème*, Paris, Stock, 1925.

COLANGELI ROMANO, Maria, "José María Cruset poeta", *La Zagaglia, Rassegna di scienze, lettere ed arti*, Lecce, a. V, n. 17, 1963, pp. 83-97. Articolo critico.

DE AMICIS, Edmondo, *Spagna*, Firenze, Barbera, 1872.

DE FILIPPO, Luigi, Gustavo Adolfo Bécquer, *Notturmo spagnolo*, a cura di Luigi De Filippo, Roma, Edizioni della Bussola, 1945.

DE GENNARO, Giuseppe, "L'itinerario poetico di Dámaso Alonso", *Letture - Libro e Spettacolo. Mensile di Studi e Rassegne*, Milano, fascicolo I, febbraio 1963, pp. 1-16.

DE LOLLIS, Cesare, "Poeti stranieri: D. Gaspar Núñez de Arce", *Nuova Antologia*, Roma, s. CLX, LXXVI, 1898, p. 639.

—— "Poeti stranieri: G. A. Bécquer", *La Flegrea*, Napoli, 20 maggio 1900, p. 304.

—— *Cervantes reazionario*, Roma, Treves, 1924 (luego en *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, a cura di Silvio Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1947).

DE SANTI, Gualtiero, "La letteratura spagnola nella generazione fiorentina dell'ermetismo. Gli esempi di Oreste Macri e Carlo Bo", en Arriaga M., Estévez Saá M., Ramírez D., Trapassi L., Vera C., *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones, XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Vol. II, Sevilla, ArCiBel Editores, 2006, pp. 76-99.

DE ZUANI, Ettore, "Poesia spagnola", *Poesia. Rassegna Internazionale*, 1, 1920, pp. 45-46.

—— "Poesia spagnola", *Poesia. Rassegna Internazionale*, 2-3, 1920, pp. 46-48 (46).

—— "Poesia spagnola. Ritorni. *Le Pastorali* di Juan Ramón Jiménez", *Poesia. Rassegna Internazionale*, 5-6, 1920, pp. 46-47.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *La poesía lírica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1937.

—— *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1951.

DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

- *Poesía española. Antología. (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934.
- *Poesía española [Antologías]*, ed. de José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Antonio Machado y los del 27 (encuentros y desencuentros)”, en AA. VV., *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, vol. II, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 365-374.

—— “Valbuena Prat y los poetas de su generación”, *Monteagudo*, 3ª Época, 5, 2000, pp. 83-95.

—— *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

DI PINTO, Mario,

—— “La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macri”, en *Per Oreste Macri*, pp. 283-292.

—— Ángel Crespo, *Poesie*, a cura di Mario Di Pinto, Caltanissetta, Sciascia, 1964.

DI STEFANO, Valerio,

—— “Osservazioni sui luoghi del sentire nella poesia di Miguel de Unamuno”, eBook (PDF), 2005, pp. 275-315, consultable en línea:

http://www.classicistranieri.com/tesionline/00b_Luoghi.pdf. (11/04/2013).

DOLFI, Anna, *Per Oreste Macri, Atti della giornata di studio, Firenze, 9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996.

—— *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.

—— *I libri di Oreste Macri. Struttura e storia di una biblioteca privata*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004

—— *Percorsi di macritica*, Firenze University Press, 2007.

DOLFI, Laura,

—— “Una lettera inedita di Larrea a Bodini”, en *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, a cura di Nicola Bottiglieri e Gianna Carla Marras, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 138-151.

- *Federico García Lorca e il suo tempo, Atti del congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998*, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999.
- “Agosto 1936: silenzio e mistificazione (La stampa sulla morte di García Lorca)”, en *Federico García Lorca e il suo tempo*, pp. 305-411.
- “Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca e il suo tempo*, pp. 459-465.
- “Il teatro di F. García Lorca tradotto da Oreste Macri”, en *Federico García Lorca e il suo tempo*, pp. 487-662.
- *Storia dell’A.ISP.I. (Associazione Ispanisti Italiani) 1973-1997*, Roma, Bulzoni, 1998, consultable en línea: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/storia.htm> (17/10/2014)
- “El hispanismo italiano: origen y desarrollo”, *Ínsula*, 757-758, enero-febrero 2010, pp. 38-41.

DURÁN GILI, Manuel, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Univerdidad de Ciudad de México, 1950.

EDDERMANN, Emmy, “Die symbolistischen stilelemente im werke von Juan Ramón Jiménez”, *Hamburger Studien zu Volkstum un Kultur der Romanen*, Hamburgo, 1935.

FACCIO, Adele, José Agustín Goytisolo, *Prediche al vento e altre poesie*, a cura di Adele Faccio, prologo di José María Castellet, Parma, Guanda, 1962.

FALQUI, Enrico, *Poesia V. Quaderni Internazionali* (diretti da Enrico Falqui), Milano, Mondadori, luglio 1946.

FARINELLI, Arturo, “El sueño, maestro de la vida en dos dramas de Grillparzer y del Duque de Rivas”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 maggio 1927.

—— *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Torino, Bocca, 1929.

—— *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Firenze, Le Monnier, 1941. La segunda edición incluye también el “Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola”, de G.M. Bertini, además de

otros ensayos G. Soranzo, R. Nicolini, G. Papini, A. Venturi, A. Consiglio, R. Quazza, C. Boselli (*et al.*).

FEDERICI, F., “Il nazionalismo spagnolo. Genesi, essenza, mito”, *Rassegna Politica Internazionale*, 1939, pp. 539-555.

FERNÁNDEZ CASTILLEJO, Federico, *Andalucía: los andaluces, lo flamenco y lo gitano*, Buenos Aires, C.L.Y.D.O.C., 1944.

FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás, “Los Proverbios y cantares de Antonio Machado”, *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*, julio 2004, pp. 1-17; consultable en línea: <http://www.abelmartin.com/critica/medina.html> (24/11/2013).

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927.

FERRARIN, Antonio R., Francisco Villaespesa, «La rocca», traducción de A. R. Ferrarin, *La Fiera Letteraria*, Milano, 52, 1926, p. 4.

—— “Il ritorno di Góngora (1627-1927)”, *La Fiera Letteraria*, Milano, 21, 1927, p. 6.

FINARDI, Gabriele, *Storia della letteratura spagnola*, Cisano Bergamasco, Pozzoni, 1941.

FIOCCHI, Luca D., *Unamuno, Machado, Montale: tra simbolismo ed esistenzialismo*, Milano, Vita e pensiero, 2001.

FIORAVANTI, Marco, *La critica e gli ermetici*, Bologna, Cappelli, 1978.

FOX, Edward Inman, “El concepto de la generación de 1898 y la historiografía literaria”, en AA. VV., *Actas del X Congreso de la AIH, 21-26 de agosto de 1989*, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Promociones y publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1761-1770.

—— *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997.

FLORA, Francesco, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936.

FRANCONIERI, Francesco,

— “Lorca, New York e il surrealismo”, *Vita e pensiero*, Milano, a. XLVI, n. 10, marzo 1963, pp. 192-199.

FROLDI, Rinaldo, “Lo stato d’animo dell’esilio nell’ultimo Jiménez”, *La Fiera Letteraria*, 11 marzo 1951, p. 5.

— Juan Ramón Jiménez, *Animale di fondo*, a cura di Rinaldo Frolidi, Firenze, Fussi, 1954.

La introducción de Frolidi es consultable en línea:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-alla-traduzione-di-animal-de-fondo-0/html/> (1/4/2014).

GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. traducción poética y renovación literaria en españa (1909-1936)*, Universidad de Almería, Servicio de publicaciones, 1996.

GALLO, Ugo, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Accademia, 1952. Edición sucesiva en dos volúmenes (a cargo de Giuseppe Bellini) Milano, Nuova Accademia, 1958.

GAMBARTE, Mateo, *El concepto de Generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.

GARGANO, Antonio, “Arturo Farinelli e le origini dell’ispanismo italiano”, en AA. VV., *L’apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, pp. 55-69.

GARCÍA, Miguel Ángel, *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares, 2001.

— *El Veintisiete en Vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Texas, 2001.

— *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

- “Tres siglos después de Góngora. Hacia la pura existencia estética”, en *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, pp. 131-202.
- “¿Hacia una reconfiguración radical del canon? El veintisiete y la dialéctica de la vanguardia en España”, *ALEC*, 36, 1, 2011, pp. 55-80.
- *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012.
- *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia, 2012.
- “Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querrela del canon poético y del compromiso”, en Araceli Iravedra (ed.), *Políticas poéticas: de canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 67-112.
- “La copla andaluza y los poetas. Del fin de siglo a los años treinta”, *Revue Romane*, 2, 48, 2013, pp. 328-353, consultable en línea: <http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/rro.48.2.07ang> (19/8/2014).

GARCÍA BLANCO, Manuel, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos no incluidos en sus libros*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1954.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Poetas del 27. La Generación en su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, 2007.

GARCÍA LORCA, Federico, “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, Madrid, *Residencia*, 4, octubre 1932, pp. 94-103.

GARCÍA MARTÍN, Luis, “Rafael Lasso de la Vega”, en *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia (Antología). Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán*, ed. de José Luis García Martín, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, pp. 19-51, consultable en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologia-tomo-i-de-fernando-fortun-a-rafael-porlan--0/> (22/04/2014).

- GARCÍA MONTERO, Luis, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, “Federico De Onís y el concepto de Modernismo. Una revisión”, *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184-185, julio-diciembre 1998, pp. 485-506 (501-502).
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral, *Las traducciones italianas de la poesía española del siglo XX (1975-2000)*, Madrid, UNED, 2003, pp.
- GAVAGNIN, Gabriella, “Text, context i tradició: a propòsit dels paratextos de les traduccions italianes de la literatura catalana”, en AA. VV., *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, Barcelona, Punctum, 2011.
- GAVIRA, José, “Prampolini, Giacomo, *Cosecha*”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid, XII, 45, enero 1935, pp. 118-119.
- GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980.
- GAUTIER, Théophile, *Viaje a España*, Paris, Charpentier, 1843.
- GENETTE, Gerard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.
- GHIGNOLI, Alessandro, *Un dialogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989)*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2009.
- “Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il *transautore* nella comunicazione letteraria tradotta”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, I, 5, 29/01/2010, s.i.p., consultable en línea: http://www.studistorici.com/2011/01/29/ghignoli_numero_5/ (28/05/2014).

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “L’annata letteraria in Spagna (per l’anno MCMXXXIII)”, en AA. VV., *Almanacco Letterario*, edizione a cura di Valentino Bompiani e Cesare Zavattini Milano, Bompiani, 1933, pp. 290-295.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1978.
- *Ensayos de literatura comparada italo-española. La cultura italiana en Vicente Blasco Ibáñez y en Ramón Pérez de Ayala*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- GONZÁLEZ-RUANO, César, *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946.
- GRANADOS DE BAGNASCO, Juana, Carmen Conde, *Poesie*, a cura di Juana Granados de Bagnasco, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953.
- *Mientras los hombres mueren*, a cura di Juana Granados de Bagnasco, Istituto Editoriale Cisalpino, 1953.
- Jorge Guillén, *Antología lírica. Testi editi e inediti*, a cura di Juana Granados de Bagnasco, Milano-Venezia, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955.
- *Lineamenti della letteratura spagnola del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1958.
- GUERRERO RUIZ, Juan, *Juan Ramón de viva voz*, Barcelona, Ínsula, 1961.
- GUILLÉN, Jorge, *Federico in Persona, Carteggio*, Milano, All’Insegna del pesce d’oro, 1960.
- *El argumento de la obra*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1960. Se publica en Italia con el mismo título, *El argumento de la obra*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1961.
- GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.
- *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.
- “Perfección de la rosa”, en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires,

- Losada, 1960.
- *El último Juan Ramón Jiménez: así se fueron los ríos*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2006, p. 137.
- HENRY, Albert, *Les grands poèmes andalous de Federico García Lorca (Texte originaux, traductions françaises, études et notes par Albert Henry)*, Gand, Romanica Gandensia, 1958.
- HERNÁNDEZ, Belén, “Traducir desde la mirada hermética en Italia”, *Estudios Románicos*, 16-17, 2007-2008, pp. 529-541; consultable en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656459> (8/3/2014).
- HERNÁNDEZ, Sònia, “La formación de un humanista. Juan Ramón Masoliver (1910-1936)”, Trabajo de investigación, Programa de Doctorado de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona, 20 de julio de 2010. Consultable en línea: http://ddd.uab.cat/pub/trecpro/2010/hdl_2072_97235/Treball+de+recerca.pdf, (13/5/2013).
- HERNANDO, Miguel Ángel, *La Gaceta Literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974.
- HONIG, Edwin, *García Lorca*, Norfolk, New Directions Book, 1944.
- HOYO, Arturo del, Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1954.
- IRAVEDRA, Araceli, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del “grupo de Escorial”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- “Cuando de aquello también hacía veinte años”, *Ínsula*, 745/746, enero-febrero 2009, consultable en línea: <http://algundiaenalgunaparte.wordpress.com/2009/02/22/in-memorian-antonio-machado/> (16/9/2014).

- JIMÉNEZ, José, *El ángel caído: la imagen artística del ángel en el mundo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- JIMÉNEZ, José Olivio, MORALES, Carlos Javier, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000*, Madrid, Cátedra, 2002.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Estetica ed etica estetica”, *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, 9, 10 dicembre 1932. Luego en edición facsímil, *Il Mare. Supplemento Letterario*, pp. 189-190.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario, *La difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009.
- JOSIA, Vincenzo, *Echi di Finisterre: antologia di poeti gallegos (L. Pimentel, M. González Garcés, Á. Cunqueiro, P. Vázquez)*, Modica, Gugnale, 1963, pp. 108. A cura di.
- JURADO DOMÍNGUEZ, Purificación, “Presencia de Rafael Lasso de la Vega, Marqués de Villanova en la revista *Ultra*”, *Investigación y Educación*, 9, mayo de 2004, pp. 1-25, consultable en línea:
<http://purijurado.files.wordpress.com/2008/11/lassodelavega3.pdf> (22/04/2014).
- LAFFRANQUE, Marie, “Essai de chronologie de Federico García Lorca”, *Bulletin Hispanique*, 59, 4, 1957. pp. 418-429.
- LAMBERTI, Sorrentino, *Questa Spagna. Avventura di una coscienza*, Roma, Edizioni Roma, 1939.
- LAMILLAR, Juan, “Silueta del Marqués de Villanova”, *Fin de Siglo*, 5, 1983, pp. 2-5.
- LANGELLA, Giuseppe, “La stagione ermetica di Macri”, en AA. VV., *Per Oreste Macri...*, pp. 307-356.
- “Poesia e conoscenza nella teoresi ermetica di Carlo Bo. Tra Juan de la Cruz e il Novecento francese”, en AA. VV., *Atti del Convegno “Poesia e e filosofia nella*

letteratura italiana dal Tasso ai contemporanei”, Brescia, 28-31 ottobre 1989, *Testo*, 20, 1990, pp. 113-145.

LANZ, Juan José, “«El ondear del aire»: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de la posguerra (1939-1960)”, *Bulletin Hispanique*, 111-2, 2009, pp. 473-518.

LEVI, Ezio, *Nella letteratura spagnola contemporanea (Saggi)*, Firenze, La Voce, 1922.

—— “Antonio Machado”, *Hispania - Quarterly journal of the Association of Teachers of Spanish and Portugues*, vol. XI, 6, december 1928, pp. 471-476. También en *Pubblicazioni dell’Università di Stanford*, vol. X, 1928 y, con el título “La poesía de Antonio Machado”, en Ezio Levi, *Motivos Hispánicos*, Florencia, Sansoni, 1933.

—— “La poesia spagnuola contemporanea I”, *Il Marzocco*, XXXVII, 39, 25 settembre 1932, p. 1.

—— “La poesia spagnuola contemporanea II”, *Il Marzocco*, XXXVII, 43, 23 ottobre 1932, pp. 2-3.

—— “La poesia spagnuola contemporanea III”, *Il Marzocco*, XXXVII, 45, 6 novembre 1932, pp. 1-2.

—— *Motivos hispánicos*, prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Firenze, Sansoni, 1933.

LONDERO, Renata, “Traduttori a confronto: Oreste Macrì, Vittorio Bodini e Francesco Tentori Montalto di fronte a Vicente Aleixandre”, *Quaderni sulla traduzione letteraria*, Udine, 2, marzo 1997, pp. 5-14.

LUZI, Mario, “Momento dell’eloquenza”, *Il Bargello*, s.n., 15 maggio 1938.

MACRÌ, Oreste, “Poesia e Mito nella filosofia di G. B. Vico”, *Archivio di Storia della Filosofia Italiana*, VI, 3, settembre-ottobre 1937, pp. 257-282.

—— “Poetica della parola e Salvatore Quasimodo”, en Salvatore Quasimodo, *Poesie*, Milano, Primi Piani, 1938 (luego en *Esemplari del sentimento poetico*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 97-141).

—— “L’estetica del Vico avanti la scienza nuova”, *Convivium*, 4, 1939.

—— «Oda a Salvador Dalí», *Corrente di Vita giovanile*, II, 11, 15 giugno 1939, p. 3.

—— “Appunti alla nozione del surreale”, *Prospettive*, 2, 1940.

—— “Cinque sonetti di D. Ridruejo” con “Nota”, *Incontro*, ottobre 1940, p. 4.

- “Poesia perfetta”, *Prospettive*, IV, 10, 15 ottobre 1940, pp. 20-21.
- “Nota a una traduzione di Rafael Alberti”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, IV,16, ottobre-dicembre 1940, pp. 89-90.
- *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941
- “La poetica della parola (Quasimodo)”, en *Esemplari...*, pp. 98-99.
- “Lecture III (Carlo Bo, *La poesía con Juan Ramón*, Firenze, Rivoluzione, 1941)”, *Vedetta Mediterranea*, aprile 1941, p. 3.
- “Dionisio Ridruejo, Poesie”, *Vedetta Mediterranea*, 2 giugno 1941, p. 3.
- “La poesia pura di Villanova” (con la colaboración de Luigi Panarese), *Maestrato*, II, 6, giugno 1941, pp. 29-59.
- “L’arte poetica di Juan de Mairena”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, VI, 23, 1942, pp. 19-26.
- “L’arte nella psicologia di C. G. Jung con un resguardo al Vico”, *La Ruota Mensile di politica e letteratura*, IV, 4, aprile 1943, pp. 110-116.
- Antonio Machado, *Poesie*, saggio, testo, versione, a cura di O. Macri, Milano, Il Balcone, 1947.
- G. A. Bécquer, *Rime*, versione, testo a fronte e saggio a cura di O. Macri, Milano, Denti, 1947.
- “Un’antologia delle poesie di Lorca”, *Convivium*, 5, 1948, pp. 772-774.
- Federico García Lorca, *Canti gitani e prime poesie. Antologia di testi e versioni*, a cura di O. Macri, Parma, Guanda, 1949. A partir de la segunda edición la antología cambia su título por el de *Canti gitani e andalusi*.
- *Poesia spagnola del Novecento*, testo e versione a fronte, saggi introduttivi, profili biobibliografici e note, a cura di Oreste Macri, Parma Guanda, 1952. La segunda edición, ampliada y enmendada, es de 1961.
- “Le generazioni della poesia italiana del Novecento”, *Paragone*, 42, 1953 (luego recopilado con el título “Risultanze del metodo delle generazioni”, en Oreste Macri, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 45-53).
- “Chiarimento sul metodo delle generazioni”, *Il caffè politico e letterario*, 5, 1955 (luego en Oreste Macri, *La realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 465-472).

- “Studi sulla generazione del 25. (Questioni metodologiche)”, *Filologia Romanza*, II, 3-7, luglio-settembre 1955, pp. 1-8 (luego en Oreste Macrì, *Studi Ispanici, Tomo II, I critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 179-190).
- “La joven poesía I”, *Gazzetta di Parma*, 21 giugno 1956 (luego en Oreste Macrì, *La realtà del simbolo*, pp. 473-78).
- *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956.
- “La stilistica di Dámaso Alonso”, *Letteratura. Rivista di letteratura e arte contemporanea*, V, 29, settembre-ottobre 1957, pp. 42-71.
- “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez I”, *Palatina*, fasc. IV, ottobre-dicembre 1957, pp. 5-15 (luego en *Studi ispanici. I - Poeti e Narratori*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 229-259). Con el título “El segundo tiempo de la poesía de Jiménez”, Macrì publica una versión parcial, en español, del mismo artículo, en la revista *La Torre* (número monográfico, “Homenaje a Juan Ramón Jiménez”, V, 19-20, julio-diciembre 1957, pp. 283-300)
- Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, 6ª edizione riveduta e corretta, studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento testo a cura di O. Macrì, Parma, Guanda, 1958. En esta edición el antólogo reúne las cinco introducciones precedentes.
- “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez II”, *Palatina*, fasc. V, gennaio-marzo 1958, pp. 16-31 (luego en *Studi ispanici. I - Poeti e Narratori*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 229-259).
- “Alle origini della poesia novecentesca: *Soledades* di Antonio Machado”, *Paragone. Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, IX, 106, 1958, pp. 9-38.
- “Letteratura spagnola (Un nuovo *Romancero*). Itinerario per libri e riviste”, *L'Approdo letterario*, 11, luglio-settembre 1960, pp. 123-126.
- *Poesia spagnola del Novecento*, 2ª edizione riveduta e aumentata, testo, versione a fronte, saggi introduttivi, profili bio-bibliografici e note a cura di O. Macrì, Parma, Guanda, 1961.
- “Tre direttrici della poesia spagnola”, *La Nazione*, Firenze, 20 dicembre 1961, p. 3.
- Dámaso Alonso, *Uomo e Dio*, Studio introduttivo e versione metrica di Oreste Macrì, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962.
- “Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, *L'Albero*, XII, 36-40, 1962, pp. 80-92 (luego en *Studi ispanici. II. I critici*, pp. 417-432).

- “I settant’anni di Guillén. Un augurio a don Jorge”, *La Nazione*, Firenze, 18 gennaio 1963, p. 3.
- “La poesia di Cernuda”, *La Nazione*, Firenze, 9 febbraio 1963, p. 3.
- “Simbolismo e realismo (Intorno all’antologia di Castellet)”, *L’Approdo Letterario*, 21, gennaio-marzo 1963, pp. 71-87.
- “Poesia di Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale*”, *La Nazione*, Firenze, 4 aprile 1963, p. 3. Reseña de Francesco Tentori Montalto, Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)* (Firenze, Vallecchi, 1963).
- “Ispanismo francese”, *La Nazione*, Firenze, 12 maggio 1963, p. 3. Articolo su Marcel Bataillon e la scuola ispanistica francese.
- “Letteratura spagnola”, *L’Approdo Letterario*, Roma-Torino, a. IX, n. 22, aprile-giugno 1963, pp. 126-134. Con questo titolo sono raccolti gli articoli “*La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)*”, “Jorge Guillén” e “Luis Cernuda” (e “Jorge Manrique”).
- “Quattro poesie di Jorge Guillén”, *Quartiere*, Firenze, a. VI, n. 15-16, 30 giugno 1963, pp. 47-48. Con questo titolo sono raccolte la nota e le traslitterazioni di «Una coppia», «Nevicata notturna», «Ritorno a Firenze», «L’età».
- “Machado e Macri”, *L’Espresso*, Roma, 18 agosto 1963, p. 2. Lettera al Direttore del settimanale di risposta all’articolo di Vittorio Saltini, “L’ermetico traduttore di Machado”, con replica dello stesso Vittorio Saltini.
- “Il poeta e il popolo. Gabriel Celaya”, *La Nazione*, 4 ottobre, 1963, p. 3, (luego en *L’Approdo Letterario*, 23-24, luglio-dicembre 1963, pp. 255-261; y en *Studi Ispanici. I. Poeti e Narratori*, pp. 401-404).
- “José Hierro”, *La Nazione*, 19 dicembre, 1963, p. 3.
- *Realtà del simbolo. Poeti e critici del novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968.
- “Analisi metrica delle *Rime* di Bécquer”, *Quaderni Ibero Americani*, V, marzo 1971, pp. 172-210.
- “Lo spazio domestico di E. U. D’Andrea”, *L’Albero*, 48, 1972, pp. 99-114.
- Jorge Guillén, *Opera completa (Aire nuestro)*, studio, scelta, testo e versione a cura di Oreste Macri, Firenze, Sansoni, 1972. Se publica en España, con el título *La obra poética de Jorge Guillén*, traducción de Elsa Ventosa, Barcelona, Ariel, 1976.
- *Due saggi. Il demonismo nella poesia di Montale. Teoria dell’edizione critica*, Lecce, Milella, 1977.

- *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e una appendice di aggiunte al Manzoni iberico*, Ravenna, Longo, 1980.
- “L’ispanismo italiano d’area spagnola dal ‘50 a oggi”, *Convegno Letterature Straniere Neolatine e Ricerca Scientifica, Accademia della Crusca* (Firenze, 18-19-20 maggio 1978), Roma, Bulzoni, 1980 (luego en *Studi Ispanici, vol. II, I critici*, pp. 245-263; con el título “Informe sobre hispanismo italiano (área española)”, también en AA. VV., *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 371-383).
- *Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatista e una appendice di aggiunte al Manzoni iberico*, Ravenna, Longo, 1980.
- “Irrazionalismo poetico e surrealismo nella psicosemantica di Carlos Bousoño”, *Esperienze Letterarie*, V, 2, 1980, pp. 17-27.
- “Quando a Firenze ci dividemmo il mondo. Alcune domande a Oreste Macri, letterato/traduttore, da parte di Filippo Santoro, traduttore/intervistatore”, *Produzione e cultura*, giugno 1981, pp. 103-107.
- *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a cura di O. Macri e D. Valli, Galatina, Congedo, 1984.
- *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Palermo, Sellerio, 1986.
- *Studi sull’ermetismo. L’enigma nella poesia di Bigongiari*, Lecce, Milella, 1988.
- Antonio Machado, *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macri con la colaboración de Gaetano Chiappini. Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989.
- “Introducción”, en *Poesía y Prosa*, pp. 13-245.
- *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990.
- “Salamanca y Unamuno”, en AA. VV., *El girador. Studi di Letterature Iberiche offerti a G. Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 613-620.
- “L’ispanismo a Firenze” (en *L’apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 1993, pp. 135-140).
- “Storia del mio Machado”, en *Actas del Congreso Internacional «Antonio Machado hacia Europa»*, edición de Pablo Luis Ávila, Madrid, Visor, 1993, pp. 68-89 (luego en *Studi Ispanici. I. Poeti e Narratori*, pp. 195-223).

- “Memoria del mio decennio parmense (1942-1952)”, en AA. VV., *Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel '900, Atti del convegno (Parma 23-25 maggio 1991)*, a cura di Paolo Lagazzi, Parma, Guanda, 1994, pp. 297-320.
- *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Laura Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995.
- *Studi Ispanici, I. Poeti e Narratori – II. I Critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996
- “La stilistica di Dámaso Alonso”, en *Studi Ispanici. II. I Critici*, 1996, pp. 191-226.
- “Mario Casella, ispanista”, *Studi Ispanici. II. I Critici*, 1996, pp. 99-170.
- “Vittorio Bodini, ispanista”, en *Studi Ispanici. II. I Critici*, 1996, pp. 283-331.
- *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998.
- “La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)”, en *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 54-71.
- *Jorge Guillén - Oreste Macrí. Cartas inéditas (1953-83)*, edición al cuidado de Laura Dolfi, con un estudio preliminar sobre Guillén e Italia, Valencia, Pre-Textos, 2004.

MANCINI, Guido, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Feltrinelli, 1961.

MANIGRASSO, Leonardo, “Poeti traduttori a confronto fra terza e quarta generazione”, Università degli Studi di Padova, XXIV ciclo, consultable en línea: http://paduaresearch.cab.unipd.it/4656/1/tesi_di_dottorato_-_manigrasso.pdf (7/3/2014).

- MARCORI, Angiolo, “Poeti nuovi di Spagna (García Lorca, Ortega, Maldonado)”, *Rassegna Nazionale*, Roma, LII, serie III, vol. XII, 1930, pp. 171-182.
- “Letteratura spagnola”, *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, II, 2, 1934, p. 480.
- “Tre liriche di Miguel de Unamuno”, *L'Italia letteraria*, X, 17, 22 aprile 1934.
- “Rassegna di Letteratura Spagnola”, *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, III, 4, 1935, p. 477.
- “Letteratura spagnola”, *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, III, 6, novembre 1935, p. 399.
- “Miguel de Unamuno”, *La Nuova Italia*, VIII, 2, marzo 1937, pp. 57-58.
- “La poesia spagnuola contemporanea”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura*

- Contemporanea*, I, 2, aprile 1937, pp. 124-138. También en Angiolo Marcori, *Studi di letterature straniere: la poesia spagnola contemporanea*, Firenze, Parenti, 1937.
- “Letteratura spagnola: Villanova”, *La Nuova Italia. Rassegna critica mensile della cultura italiana e straniera*, VII, 3, aprile 1937, pp. 124-125.
- “Letteratura spagnola”, *La Nuova Italia*, VIII, 4, aprile 1937, pp. 124-125.
- “Miguel de Unamuno”, *Scuola e Cultura*, a. XIII, n. 2-3, giugno 1937, pp. 165-170.
- MAINER, José Carlos, “Antonio Machado: del institucionismo al populismo”, en AA. VV., *Homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 165-178.
- *La Edad de Plata (1902-1936). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2009.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, López, 1934.
- MARICHALAR, Antonio, “Antología de la nueva poesía española”, *Intentions*, 23-24, primavera de 1924.
- MARÍN UREÑA, José Manuel, “La figura del Ángel en la Generación del 27”, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2003; consultable en línea: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10957/MarinUrena.pdf> (15/01/2014).
- MARONE, Gherardo, “Un dialogo filosofico e 5 poesie di Miguel de Unamuno”, *Cronache Letterarie*, IV, 8, agosto 1917.
- “Scrittori spagnuoli: De Unamuno poeta”, *Il Mondo*, 28 maggio 1922.
- MARTÍN EZPELETA, Antonio, *Las “historias literarias” de los escritores de la Generación del 27*, Madrid, Universidad de Zaragoza, 2008.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, «La soledad sonora», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6-7-8, 1907, p. 26.
- MASOLIVER, Juan Ramón, “Spagna”, en AA. VV., *L’Indice. Almanacco critico delle*

- lettere italiane. L'annata letteraria 1931-32*, Genova, Marsano, 1932, pp. 125-128.
- “Osservazioni al redattore di *The European Caravan*”, *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, 2, 3 settembre 1932. Luego en edición facsímil, *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, Rapallo, Società Letteraria Rapallo - Comune di Rapallo, 1999, pp. 35-36.
- “Indice della nuova lirica spagnola”, *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, 13, 4 febbraio 1933. Luego en edición facsímil, *Il Mare. Supplemento Letterario*, pp. 262-263.
- MASSARANI, Tullio, *Diporti e veglie*, Venezia, Hoepli, 1898 (luego *Diporti e veglie*, Firenze, Le Monnier, 1910) .
- MASSIP, José María, “Un saludo a todos los que me recuerdan y a todos los que me olvidan”, *ABC*, 27 de octubre de 1956, pp. 35-36; consultable en línea: <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm> (4/7/2014).
- MAURO, Walter, “*Romancero della resistenza spagnola*”, *Il Ponte*, XXII, 1, gennaio 1966, pp. 122-124.
- MAZZEI, Pilade, José de Espronceda, *Poesie scelte*, a cura di Pilade Mazzei, Milano, s.e., 1927.
- *Due anime dolenti: Bécquer e Rosalía*, Milano, s. e., 1936.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, “Italia y España en el siglo XX”, *Ínsula*, 757-758, enero-febrero 2010, pp. 28-33.
- MAZZOLARI, Primo, “Ho trovato la poesia”, *Italia*, 25 aprile 1940. Luego en Federico García Lorca, *Dio in fasce*, Vicenza, La Locusta, 1998.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Caracteres primordiales de la Literatura española*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, I, Barcelona, 1949.
- MEREGALLI, Franco, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Dal 1859 (IV parte)*, Venezia, Libreria Universitaria, 1963.

- “Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*”, *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, a. II, 1963, pp. 180-184.
- *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.
- “Perspectiva personal del hispanismo (e hispanoamericanismo) italiano”, in *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pp. 301-306.
- “1868-1936”, en AA. VV., *El hispanismo italiano*, *Arbor*, número monográfico 488-489, CXXIV, agosto-septiembre 1986, pp. 101-115.
- “Sobre Unamuno en Italia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número monográfico, 440-441, 1987, pp. 119-126.

MILANESE, Gabriella, “Repertorio bibliografico degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959”, en *Annali di Ca' Foscari*, IV, 1965, pp. 237-275.

MININNI, Maria Isabella, “Juan Ramón Jiménez nell’antologia di Giovanni Maria Bertini *Poeti spagnoli contemporanei*”, *La ricerca della verità*, Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Torino, Trauben, 2010, pp. 133-144.

—— *Juan Ramón Jiménez, sessantotto canzoni. Per uno studio preliminare a Canción*, Alessandria, Dell’Orso, 2012;

MONGIARDO, Laura, “La fortuna della letteratura catalana in Italia”, *Tradurre*, 4, primavera 2013, consultable en línea: <http://rivistatradurre.it/2012/05/omaggio-alla-catalogna/> (24/5/2013).

MONTALE, Eugenio, “La poesia si vende”, *Il Corriere della sera*, 11 de noviembre de 1949.

—— “I forti e i deboli”, *Il Corriere della Sera*, Milano, 28 luglio 1963. Reseña de José Bergamín, *Frontiere infernali della poesia* (Firenze, Vallecchi, 1963). Ahora en Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Arte, Musica, Società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 319-320.

—— *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I.

- MORELLI, Gabriele, “Aleixandre en Italia”, *Rassegna Iberistica*, n. 1, gennaio 1978, pp. 28-30.
- *Trent’anni di avanguardia spagnola*, Milano, Jaca Book, 1987.
- “Guillén y Montale: entre fidelidad y recreación”, en *Jorge Guillén (1893-1993). La profundidad del aire*, número especial de la revista *Ínsula*, 554-555, febrero-marzo 1993, pp. 42-44.
- “Recepción de la Antología *Poesía española* de Gerardo Diego en España (y en Italia)”, en *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica. Actas del Congreso Internacional “Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia hispánica”*, ed. de J. L. Bernal, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 67-95.
- “L’*Antologia* di Gerardo Diego e l’ermetismo italiano”, en *Gli spagnoli e l’Italia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 147-149.
- *Historia y recepción de la antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- “Historia y exégesis de una antología poética a través del epistolario inédito Aleixandre-Macri”, *Monteagudo*, 3ª Época, 3, 1998, pp. 73-84.
- *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Gabriele Morelli (ed.), Viareggio-Lucca, Baroni Editore, 1999.
- *Ludus. Cine, arte, deporte en la literatura española de vanguardia*, Gabriele Morelli (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2000.
- *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- “Carlo Bo ispanista e traduttore di García Lorca”, en *Sestri Levante a Carlo Bo. Saggi*, a cura di Giorgio Devoto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2001.
- “La *Antología* en la generación poética del 27”, *Ínsula*, 721-722, enero-febrero 2007.
- *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, en colaboración con Danilo Manera, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Dario Puccini, Rafael Alberti, *Corrispondenza inedita (1951-1969)*, a cura di Gabriele Morelli, con una testimonianza di Stefania Piccinato Puccini, Milano, Viennepierre, 2009.
- *Epistolario inédito sobre Miguel Hernández (1961-1971) entre Dario Puccini e Josefina Manresa*, Sevilla. Espuela de Plata, 2011.
- Giacomo Prampolini, *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, ed. de Gabriele Morelli, (edición facsímil en 100 ejemplares numerados), Sevilla, Renacimiento (colección Ulises), 2014.

MORRIS, Cyril Brian, “El surrealismo de Tenerife”, *Revista Iberoamericana*, 106-107, 1979, pp. 343-349, consultable en línea:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3379/3558> (7/10/2014).

——— *El surrealismo y España. 1920-1936*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

——— “El estímulo surrealista: la conquista de lo irracional”, *Estudios del 27. Rumor Renacentista. El Veintisiete*, ed. de Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo, Málaga-Madrid, Residencia de Estudiantes, 21, 2010, pp. 491-504.

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, “Le traduzioni Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario 7, tomo II, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 649-659. Consultable en línea: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=4576&clave_busqueda=92898 (8/5/2013).

NEGRONI, Maira, *Rafael Alberti: l'esilio italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

——— “Góngora l'incompreso. Il poeta spagnolo nella critica italiana dal 1900 al 1940”, en *Lingua e letteratura nei paesi ispanici*, Dante Liano (ed.), Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 47-68.

OLIVERO, Federico, “Miguel Hernández, *Poesie*, a cura di Dario Puccini (Milano, Feltrinelli, 1962)”, *Il Ponte*, Firenze, vol. 19, fasc. 5, 1963, pp. 725-726.

ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. XIII-XXIV.

ORTEGA Y GASSET, José, “El novecentismo”, conferencia pronunciada en el Teatro Odeón de Buenos Aires, s. e., 15 de noviembre de 1916.

——— “La deshumanización del arte” (1925), en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2009.

——— «Teoría de Andalucía», *El Sol*, 4/4/1927; luego en *Obras completas*, Tomo VI, Madrid, Revista de Occidente, 1952, p. 111.

- *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923; traducedo al italiano con el título *Il tema del nostro tempo*, a cura di Sergio Solmi, Milano, Rosa e Ballo, 1947.
- *Obras completas*, edición de Paulino Garagorri (12 volúmenes), Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1946-1983.

OSUNA, Rafael, *Revistas de la vanguardia española*, Sevilla, Renacimiento, 2005.

ORAZI, Veronica, “Oreste Macrì tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano”,
Intervista, *Spagna contemporanea*, 1995, 7, pp. 113-130.

ORY, Eduardo de, «Balada», *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 2, 1908, p. 15.

PALLOTTA, Augustus, “La poesia di Bodini tra ermetismo e il surrealismo di Lorca”,
Quaderni d’italianistica, vol. 9, 2, Toronto, Canadian society for italian studies, 1988.
En línea: <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/10780> (18/9/2014).

PAOLI, Roberto, “I settant’anni del poeta Jorge Guillén”, *Giornale del Mattino*, Firenze, 18
gennaio 1963.

—— “Il calvario di Hernández”, *Paese Sera-Libri*, Roma, 25 gennaio 1963. Reseña de
Miguel Hernández, *Poesie* (Milano, Lerici, 1962), a cura di Dario Puccini.

PARDUCCI, Amos, *Corso di letteratura spagnola*, Firenze, Universitaria, 1938-1943.

PÉREZ MINIK, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets,
1975.

PÉREZ VICENTE, Nuria, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e
interculturalidad*, Pesaro, Edizioni Studio @lfa, 2006.

PETRUCCIANI, Mario, *La poetica dell’ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955.

PICCHIANTI, Giovanni, “Un poeta filosofo”, *Il Giornale della Sera*, 9-10 febbraio 1923.

PICCONI, Gian Luca, “Lettere a Cristina Campo del Marqués de Villanova”, consultable en línea: http://www.alfabeta2.it/2012/08/17/lettere-a-cristina-campo_-del-marques-de-villano_va/ (29/01/2014).

POMÈS, Mathilde, *Poètes espagnols d’aujourd’hui*, Bruxelles, Labor, 1934.

POUNDS, Waine, “Toward the Rapallo Vortex: *Il Mare: Supplemento Letterario 1932-1933*”, 9, 10 dicembre 1932, consultable en línea: http://www.academia.edu/224590/Toward_the_Rapallo_Vortex_II_Mare_Suppleme nto_Letterario_1932-1933, (13/5/2013).

POZUELO YVANCOS, José María (Coord.), *Ángel Valbuena Prat y la historiografía literaria española, Monteagudo*, número monográfico, 3ª Época, 5, 2000.

PRADOS, Emilio, y RODRÍGUEZ MOÑINO Antonio, *Romancero general de la guerra española*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937

PRAMPOLINI, Giacomo, “Góngora”, *Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte*, 5, 1927.

— *Dall’alto silenzio*, Milano, Scheiwiller, 1928.

— “*Naufragio en 3 cuerdas de guitarra de Rogelio Buendía*”, *La Fiera Letteraria*, 49, 1928, p. 7.

— “*Signo +, de Rafael Laffón*”, *La Fiera Letteraria*, 8, 1929, p. 3.

— “*Esame di coscienza*”, *La Fiera Letteraria*, 8, 1929, p. 3.

— *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Milán, Juan Scheiwiller, 1934.

— *Storia universale della letteratura*, edizione in 5 volumi, Torino, U.T.E.T., 1934-1938.

En español: *Historia universal de la literatura*, edición de José Pijoán, traducción de Dante Ponzanelli y Julio Jiménez Rueda, Buenos Aires, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1940-41.

— *Storia universale della letteratura*, edizione in 7 volumi, Torino, U.T.E.T., 1959-1961.

— *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, ed. de Gabriele Morelli, edición facsímil en 100 ejemplares numerados, Sevilla, Ulises, 2014.

PRAZ, Mario, *La penisola pentagonale. Pretesti spagnoli*, Milano, Alpes, 1928.

PROFETI, Maria Grazia, “Importare letteratura: Italia e Spagna”, *Belfagor*, XLI, 1986, pp. 365-379; luego en *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Torino, Edizioni dell’Orso, 1993.

PUCCINI, Dario, Antonio Machado, *Campi di Castiglia*, Milano, Ceschina, 1957.

—— *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960. Luego republicado con el título *Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1965. Luego *Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma-Bari, Laterza, 1970, 1971, 1974.

—— Vicente Aleixandre, *Poesie*, a cura di Dario Puccini, Caltanissetta, Sciascia, 1961.

—— José María Castellet, *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, a cura di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962.

—— Miguel Hernández, *Poesie*, prefazione e traduzione di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962.

—— Jorge Guillén, «Despertar español», *L’Europa letteraria*, Roma, n. 18, dicembre 1962, pp. 23-24..

—— “Federico García Lorca: *Poesie*” (1ª edición completa en 2 volúmenes, Parma, Guanda, 1962), *Paese Sera-Libri*, Roma, 3 maggio 1963. Reseña de la antología de Carlo Bo.

—— “José Bergamín: *Frontiere infernali della poesia*” (Firenze, Vallecchi, 1963), *Paese Sera-Libri*, Roma, 31 maggio 1963. Reseña.

—— “Rafael Alberti”, *Papeles de Son Armandans*, Madrid-Palma de Mallorca, a. XXX, n. 88, 1963, p. 175. Artículo crítico.

—— *Poesia d’amore spagnola contemporanea*, Disco LP, CLC 0825, Torino, Fonit Cetra, 1963. Traducción de Dario Puccini, guitarra de Mario Gangi, voz recitante Arnoldo Foà.

—— *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Dell’Orso, 1992.

—— “Il surrealismo spagnolo nell’esplorazione di Vittorio Bodini”, en *Gli spagnoli e l’Italia*, a cura di Dario Puccini, prefazione di Sergio Romano, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 163-168. También en *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, pp. 109-114, y en AA. VV., *Le terre di Carlo V. Studi in onore di Vittorio Bodini*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 681-688.

PUCCINI, Mario, *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio*, Milano, Coschina, 1938.

QUILICI, Nello, *Spagna*, Roma, Istituto nazionale di cultura fascista, 1938.

RAMAT, Silvio, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

RAMOS ORTEGA, Manuel J., *Las revistas literarias en España entre la «edad de plata» y el medio siglo*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

REAL RAMOS, César, “El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la generación del 27”, en *Dai modernismi alle avanguardie, Atti del convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Palermo, 18-20 maggio 1990*, edición de Carla Prestigiacomio y M. Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 163-171; consultable en línea: cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_163.pdf

RENZETTI, Alfredo, PICCINATO PUCCINI, Stefania, AVIGLIANO, Pasqualino, “Bibliografía degli scritti di Dario Puccini”, *Letterature d'America*, a. XXI, n. 85, 2001, pp. 157-207.

REPETTO, Arrigo, León Felipe, *Poesie*, Milano, Lerici, 1963, pp. XXXI, 371. Introduzione e traduzione.

RIBES, Francisco, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952.

RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6, tomo 1 (José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*), Barcelona, Editorial Crítica, 1979.

— *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6, tomo 2 (José Carlos Mainer, *Modernismo y 98. Primer suplemento*), Barcelona, Editorial Crítica, 1994.

— *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7, tomo 1 (Víctor García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1939*), Barcelona, Editorial Crítica, 1984.

— *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7, tomo 2 (Agustín Sánchez Vidal, *Época contemporánea: 1914-1939. Primer suplemento*), Barcelona, Editorial Crítica, 1995.

- *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 8, tomo 1 (Domingo Ynduráin, *Época contemporánea: 1939-1975*), Barcelona, Editorial Crítica, 1981.
- *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 8, tomo 2 (Santos Sanz Villanueva, *Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*), Barcelona, Editorial Crítica, 1999.
- RICHTER, Mario, Giovanni Papini-Ardengo Soffici, *Carteggio, Volume 1 - 1903-1908: dal “Leonardo” a “La Voce”*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- RIDRUEJO, Dionisio, *Materiales para una biografía*, selección y prólogo de Jordi Gracia, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005; consultable en línea: http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/00e/71b/648/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/00e71b64-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf (18/04/2014).
- *Scritto in Spagna*, a cura di Andrea Chiti-Batelli, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.
- RÍO, Ángel del, “El poeta Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, I, 3, 1935, pp. 174-184.
- RIPELLINO, Angelo Maria, “Rime e Leggende di Bécquer”, *Roma fascista*, Roma, 12 novembre 1942, p. 3.
- «Gli occhi verdi», *Roma fascista*, 18 febbraio 1943, p. 3.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Lorca y el sentido*, Madrid, Akal, 1994.
- *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002.
- ROSALES, Luis, “La Andalucía del llanto (Al margen del *Romancero Gitano*)”, *Cruz y Raya*, Madrid, 14 de mayo 1934, pp. 39-70.
- RUEDA, Salvador, «Los evangelios de las cigarras», *Poesia. Rassegna Internazionale*, 3-4-5, 1906, pp. 8-9.
- RUFFINATTO, Aldo, “L’ispanistica italiana”, en AA. VV., *Gli spagnoli e l’Italia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 125-132.

- RUIZ, Enrique Andrés, “Lasso de la Vega, la novela de la poesía”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 71, septiembre-octubre de 2000, pp. 142-147.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- “Canon y política estética de las antologías”, *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 1, primavera 2003, pp. 21-42; consultable en línea: www.sagw.ch/dms/sseh/.../03-Casanova.pdf (15/07/2012).
- *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SALINAS, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, México, Editorial Séneca, 1970.
- *Obras completas II. Ensayos completos*, ed. de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007.
- SAMONÀ, Carmelo, *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1959. Ediciones sucesivas en 1962, 1965, 1978. Luego ampliado en *Profilo di letteratura spagnola* (Napoli, Theoria, 1985).
- “Per un consuntivo della giovane poesia spagnola”, *Cultura e Scuola*, n. 8, giugno-agosto 1963, pp. 55-62. Artículo crítico.
- SANVISENTI, Bernardo, *Manuale di letteratura spagnuola*, Milano, Hoepli, 1907.
- SAVOCA, Monica, “Per una poetica macriana della traduzione”, en Oreste Macrì, *Traduzioni sparse di poesia ispanica*, a cura di Monica Savoca, Firenze, Olschki, 2007.
- SCHEIWILLER, Vanni, *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.
- SCUDIARI RUGGIERI, Jole, *Corso di letteratura spagnola*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1950.
- “Nota alla poesia di Juan Ramón Jiménez: i *Sonetos espirituales* ed *Estío*”, *Filologia e Letteratura*, Napoli, a. IX, fasc. 3, 1963, pp. 288-412.

- SEGURA DE LA GARMILLA, Ramón, *Poetas del siglo XX*, Madrid, Ed. Fe, 1922.
- SELVA, Enrique, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- SEVILLANO CALERO, Francisco, “Propaganda y dirigismo cultural en los inicios del nuevo estado”, *Pasado y memoria, Revista de Historia Contemporánea*, 1, 2002, pp. 5-77; consultable en línea:
<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/15793311RD16826743.pdf> (18/04/2014).
- SICA, Beatrice, *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007.
- SICILIANI, Luigi,
 — “La poesia di J. de Espronceda”, in *Studi e Saggi*, Milano, 1913, pp. 1-51.
- SIMINI Diego, “Tre ispanisti toscani minori: Amos Parducci, Pilade Mazzei e Angiolo Marcori (con una digressione)”, en *La Spagna degli anni '30 di fronte all'Europa: politica, storia, filosofia, letteratura, radio, cinema, teatro, Atti del Convegno di Salerno, maggio 1998*, a cura di Francesco Saverio Festa e Rosa Maria Grillo, Roma, Pellicani, 2001, pp. 321-332.
 — “La prima traduzione italiana di una poesia di García Lorca”, en *Ricerca Research Recherche*, a cura di Paola Andrioli, Giuseppe A. Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Lecce, Università degli studi di Lecce - Dipartimento di Lingue e Letteratura Straniere, 4, 1998, pp. 367-373.
- SOLMI, Sergio, *Versioni poetiche da contemporanei*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963. Propone poemas de Antonio Machado, José Moreno Villa, Rafael Alberti.

SORIA, Giuliano, “Agli albori dell’ispanismo italiano: il ruolo dei *Quaderni ibero americani*”, en *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Università di Roma Tre, 2, 2006, pp. 365-375. Consultable en línea: <https://www.yumpu.com/it/document/view/14977412/agli-albori-dellispanismo-italiano-il-ruolo-dei-quaderni-ibero-> (12/7/2014).

— “*A las cinco de la tarde*”. *Nove traduzioni italiane del llanto por Ignacio Sánchez Mejías di Federico García Lorca*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.

SORIA OLMEDO, Andrés, *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.

— *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Aguilar, 1989.

— Gerardo Diego, *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, ed. de A. Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991.

— “José Fernández Montesinos y la poesía española moderna”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, 6, 2, 1995, pp. 79-89.

— *¡Viva don Luis! 1927: desde Góngora a Sevilla*, en colaboración con Alfredo Valverde, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997.

— “Me lastima el corazón: Federico García Lorca y Federico Nietzsche”, en AA. VV., *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Caja Murcia, 1999, pp. 205-223.

— *Alberti sobre los ángeles*, Catálogo de la Exposición, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.

— *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

— *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007.

— “Generaciones y semblanzas”, en *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, pp. 17-60.

STAROBINSKY, Jean, “Prefazione”, en Carlo Bo, *Letteratura come vita*, pp. VII-XII.

- SUÑER, Luis, “Un boemo spagnolo: G. A. Bécquer”, *Il Marzocco*, Firenze, XXX, 1896, p. 2.
- Jacint Verdaguer, *La Atlantide. Poema*, traduzione de L. Suñer, Roma, Forzani, 1885. Se reedita con el título *La Atlantide. Poema catalano*, introduzione e traduzione di Emanuele Portal, Lanciano, Carabba, 1916.
- TABANELLI, Giorgio, “Testimonianza di Macri”, en *Carlo Bo. Il tempo dell’ermetismo*, Milano, Garzanti, 1986.
- TAVANI, Giuseppe, *Poesia catalana di protesta*, a cura di Giuseppe Tavani, Roma-Bari, Laterza, 1968.
- TENTORI MONTALTO, Francesco, Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Modena, Guanda, 1946.
- “Condizioni della poesia spagnola”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 25, 1949, p. 3.
- “L’ultimo Jiménez ci delude mascherandosi da goethiano”, *La Fiera Letteraria*, 17 settembre 1950, p. 5 (el artículo lleva también el título “Alberti angelo incostante”).
- “Omaggio spagnolo a Machado”, *La Fiera Letteraria*, Roma, n. 31, 1950, p. 4.
- “Juan Ramón Jiménez. Il cuore vede soltanto ali d’angelo, luci alte”, *La Fiera Letteraria*, 11 marzo 1951, p. 5.
- “Dámaso Alonso”, *Paragone - Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, n. 26, 1952, pp. 73-77.
- “Modernismo e novantottismo in Spagna”, *Paragone, Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, Firenze, 1953, n. 42, pp. 84-88.
- José María Valverde, *Storia della Letteratura Spagnola*, traduzione de Francesco Tentori Montalto, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1955, pp. 340. La 2ª edición, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1962.
- Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, a cura di Francesco Tentori Montalto, 2ª edizione, Parma, Guanda, 1960.
- Luis Cernuda, *Poesie*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Milano, Lerici, 1962.
- Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce (1923-1936)*, Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 317. Se vuelve a publicar en 1973 (Milano, Mondadori).

- TERRACINI, Benvenuto, *Conflictos de lenguas y de cultura*, Buenos Aires, 1951; luego en traducción italiana, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957; nueva edición, con prefacio de Maria Corti, Torino, Einaudi, 1996.
- TESTA, Cesario, (*Papiliunculus*), “Le poesie di Miguel de Unamuno”, *Rivista di Roma*, 6-8, ottobre-dicembre 1913, pp. 193-199.
- TESTAVERDE, Tommaso, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrì*, Editorial de la Universidad de Granada, 2012. Consultable en línea: digibug.ugr.es/bitstream/10481/23478/1/20948815.pdf (28/2/2014).
- THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la Critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1930.
- TORCELLAN, Nanda, *Gli italiani in Spagna. Bibliografia della guerra civile spagnola*, Milano, Fondazione Feltrinelli-Franco Angeli, 1988.
- TORRE, Guillermo de, “El movimiento literario ultraísta de España”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 5-6, 1920, pp. 51-55.
- “El movimiento literario ultraísta de España (continuación)”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, 7-8-9, 1920, pp. 77-78.
- *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- *Examen de conciencia. Problemas estéticos de la nueva generación española*, Buenos Aires, Humanidades, 1928.
- *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- TRENTINI, Nives, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, Firenze, University Press, 2004.
- TUSCANO, Pasquale, “Prampolini storico della letteratura spagnola e delle letterature ibero-americanas”, en *Giacomo Prampolini e la letteratura mondiale. Atti del I°*

Convegno Nazionale (Spello 3 giugno 1994), a cura di Renzo Pavese, Torino, Genesi, 1997, pp. 25-41.

VALBUENA PRAT, Ángel, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

VALLI, Donato, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978.

—— “Il percorso vichiano della critica di Oreste Macrì”, en AA. VV., *Per Oreste Macrì, Atti della giornata di studio*, Firenze, 9 dicembre 1994, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 13-24.

VALLS, Fernando, “Hablando con Juan Ramón Masoliver”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 2, 1983, pp. 163-175.

VALVERDE, José María, *Storia della Letteratura Spagnola*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1955. Traducción de Francesco Tentori. Ediciones sucesivas (ampliadas) en 1962 y 1969.

VARVARO, Alberto, “Ispanismo e filologia romanza”, en AA. VV., *L’apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, pp. 33-42.

VERONESI, Matteo, *Il critico come artista dall’estetismo agli ermetici*, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2004/2005. Consultables en línea: amsdottorato.unibo.it/2275/1/Tesi_Veronesi_Matteo.pdf(28/2/2014).

VICE, (s. n.), “Il centenario di Góngora”, *La Fiera Letteraria*, Milano, 18, 1927, p. 6.

VIGORELLI, Giancarlo, “Testimonianza generazionale (dal 1930 al 1994 e oltre) su Carlo Bo, per la restituzione critica della verità della letteratura”, en Carlo Bo, *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. XIII-XXXVII.

VITTORINI, Elio, *Teatro spagnolo. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941.
—— *Nozze di sangue*, Milano, Bompiani, 1942.

VILLANOVA, Rafael, *Rimas de silencio y de soledad*, Madrid, Imprenta Artística de José Blas y Cía., 1910.

— *El corazón iluminado y otros poemas*, Madrid, Editorial América, 1919.

— *Pasaje de la poesía*, Paris, La Boussole, 1936.

— *Oaristes (1931-1940)*, Venezia, Officine de la Gazzetta, 1940 (luego, en 2ª edición, Firenze, Libreria Beltrami, 1943 y 1945).

— *Prestigios (1911-1916)*, Firenze, Libreria Beltrami, 1942 ()

— *Presencias (1912-1918)*, Firenze, Libreria Beltrami, 1942

— *Prestigi*, traducción de Anna Bonetti, Firenze, Vallecchi, 1944.

VILLAR, Arturo del, *Juan Ramón Jiménez, poeta republicano*, Madrid, ¡¡Ábrete libro!!, 2006, pp. 37-38.

ZAMBRANO, María, “La religione poetica di Unamuno”, *L'Approdo Letterario*, Roma-Torino, n. 21, 1963, pp. 53-70. Luego en María Zambrano, *Spagna: pensiero, poesia e una città*, Firenze, Vallecchi, 1964.

FUENTES CONSULTADAS EN LA RED INTERNET

- ANCP – CATALOGO ITALIANO DEI PERIODICI
(<http://www.biblioteche.unibo.it/acnp>)
- BIBLIOTECA ANGELO MONTEVERDI
(<http://bam.let.uniroma1.it/easyweb/bam/catalogo.htm>)
- BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE CARLO E MARISE BO
(<http://www.fondazionebo.it/biblioteca.htm>)
- BIBLIOTECA DEL GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G. P. VIEUSSEUX
(<http://www.vieusseux.fi.it/cataloghi.html>)
- BIBLIOTECA MARÍA ZAMBRANO (Istituto Cervantes de Roma)
(http://roma.cervantes.es/it/biblioteca_spagnolo/biblioteca_spagnolo.htm)
- BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE
(<http://opac.bncf.firenze.sbn.it/>);
- BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA
(<http://www.bnrcrm.librari.beniculturali.it/index.php?it/2/cataloghi>)
- BIBLIOTECA DI ORESTE MACRÌ
(<http://electronica.unifi.it/online/macri/assets/index.html>)
- BIBLIOTECA RAFAEL ALBERTI (Istituto Cervantes de Nápoles)
(http://napoles.cervantes.es/it/biblioteca_spagnolo/alberti/alberti.htm)
- BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
(<http://biblioteca.ugr.es/>)
- BIBLIOTECA UNIVERSITARIA ALESSANDRINA
(<http://www.alessandrina.librari.beniculturali.it/index.php?it/99/i-cataloghi>)
- BIBLIOTECA VIRTUAL CERVANTES
(<http://www.cervantesvirtual.com/>)
- CATALOGO DEL SERVIZIO BIBLIOTECARIO NAZIONALE
(<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/base.jsp>)
- CATALOGO STORICO ARNOLDO MONDADORI EDITORE
(<http://catalogostorico.fondazionemondadori.it/>)
- CIRCE. CATALOGO INFORMATICO DELLE RIVISTE CULTURALI EUROPEE
(<http://circe.lett.unitn.it/>)
- EMEROTECA DIGITALE SALENTINA
(<http://www.emerotecadigitalesalentina.it/>)

- FONDAZIONE LEONARDO SCIASCIA
(<http://www.fondazioneleonardosciascia.it/>)
- FUNDACIÓN DIALNET
(<http://dialnet.unirioja.es/>)
- IRIDE 900 BIBLIOTECA DIGITALE DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA
(<http://www.unicatt.it/iride900/riviste/>)
- ISTITUTO CENTRALE PER I BENI SONORI ED AUDIOVISIVI
(www.icbsa.i)
- LIBRILINEA biblioteche piemontesi on line
(<http://www.librinlinea.it/>)
- PORTAL DEL HISPANISMO
(<http://hispanismo.cervantes.es/archivos.asp>)
- RETE BIBLIOTECHE UMANISTICHE
(<http://rebus.let.uniroma1.it/easyweb/w8017/index.php?lang=ita>)
- WORLDCAT
(<http://www.worldcat.org/>)