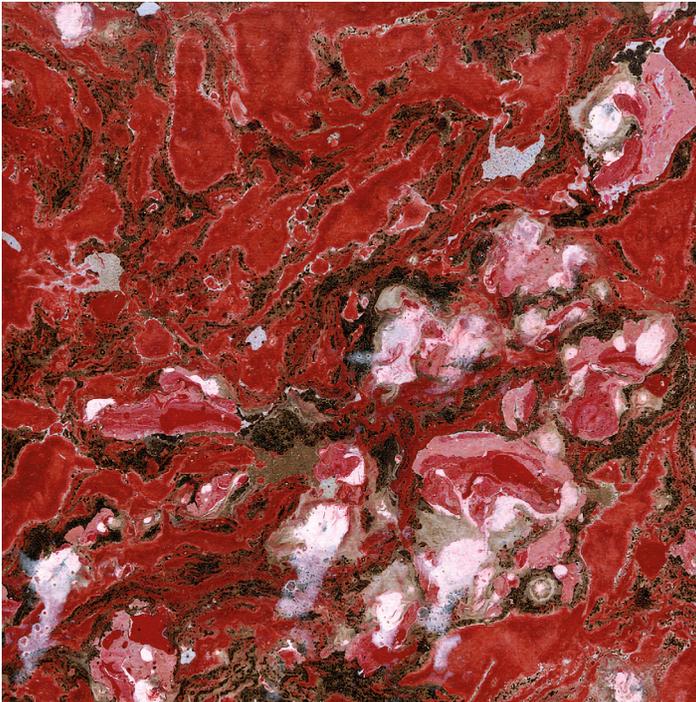


Años ardientes y míticos

El hispanismo italiano y los poetas de la Edad de Plata

Andrea Blarzino



Collana Studi e Ricerche 133

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

Años ardientes y míticos

El hispanismo italiano
y los poetas de la Edad de Plata

Andrea Blarzino



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2023

Copyright © 2023

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-265-5

DOI 10.13133/9788893772655

Publicato nel mese di marzo 2023 | *Published in March 2023*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Andrea Blarzino

In copertina | *Cover image:* Andrea Blarzino, *Marmo 25 - olio su acqua* (1996), Mentana, collezione privata.

*A Luisa Pranzetti y Dario Puccini,
con gratitud.*

Índice

Introducción	11
1. La recepción de la poesía contemporánea española en Italia (1908-1937)	19
1.1. Las premisas	19
1.2. Pruebas de actualidad. De Unamuno al Fascismo	21
1.3. Pruebas de modernidad. De la guitarra a otros instrumentos musicales	27
1.4. Pruebas de vanguardia. Del Ultraísmo al Ultraísmo	32
1.5. Dos descubrimientos italianos: los catalanes y Antonio Machado	34
1.6. Un pionero: Angiolo Marcori	39
1.7. Montale y Guillén. Masoliver y la antología de Gerardo Diego	42
1.8. “La poesia spagnuola contemporanea”, de Ezio Levi	45
1.9. Tres perspectivas más: Boselli, Bertini y Giménez Caballero	53
1.10. “La poesia spagnuola contemporanea”, de Angiolo Marcori	61
1.11. “Miguel de Unamuno”, de Angiolo Marcori	73

2. Carlo Bo hispanista	75
2.1. Años ardientes y míticos	75
2.2. "Letteratura come vita"	78
2.3. "L'Unamuno poeta"	87
2.4. "Osservazioni su Antonio Machado"	89
2.5. "La poesia con Juan Ramón"	99
2.6. "Introduzione al Lorca"	112
2.7. "Perfezione in Guillén"	122
2.8. "L'esperienza poetica di Rafael Alberti"	125
2.9. "La poesia di Pedro Salinas"	129
2.10. Un punto de partida	131
2.11. "Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova"	134
2.12. "Fernando Villalón"	137
2.13. "Che cosa è stato Juan Ramón"	139
2.14. Veintidós años de iniciación	147
3. El hispanismo de Don Oreste (o el "macrispanismo")	159
3.1. "L'universale fantastico"	159
3.2. El "macrispanismo" de los 40	167
3.3. "Nota a una traduzione di Rafael Alberti"	173
3.4. "Nota su Ridruejo"	176
3.5. "Poesia perfetta"	180
3.6. "Lecture III"	184
3.7. "La poesia pura di Villanova"	189
3.8. "Poetica e poesia di Antonio Machado"	196
3.9. "Un'antologia delle poesie di Lorca"	207
3.10. <i>Canti gitani</i>	212
3.11. "Interpretazione del <i>Romancero gitano</i> "	213
3.12. "L'andalusismo di Lorca dalle <i>Prime poesie</i> al <i>Diván del tamarit</i> "	221
3.13. "Demone e arte"	226
3.14. "Esempi di elaborazione della prima poesia andalusa"	232
3.15. "Prova sui campi semantici e aggiunta bibliografica"	234

3.16. "L'ultimo scritto di Lorca"	239
3.17. "Il testo e la traduzione dell'Henry"	241
3.18. "Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez"	246
4. De la hispanofilia al hispanismo (1938-1963)	261
4.1. Dos modelos divergentes	261
4.2. Veinte años de hispanismo italiano	263
4.3. Antologías de poetas españoles del siglo XX publicadas en Italia entre 1934 y 1963	270
4.4. <i>Cosecha. Antología de la lírica castellana,</i> de Giacomo Prampolini	271
4.5. <i>Lirici spagnoli (Tradotti da Carlo Bo),</i> de Carlo Bo	286
4.6. <i>Poeti spagnoli contemporanei. Antologia,</i> de Giovanni Maria Bertini	300
4.7. <i>Poesia spagnola del Novecento. Testo e versione a fronte, saggi</i> <i>introduttivi, profili bibliografici e note,</i> de Oreste Macrì	309
4.8. <i>Romancero della resistenza spagnola,</i> de Dario Puccini	335
4.9. <i>I poeti surrealisti spagnoli,</i> de Vittorio Bodini	351
5. Conclusiones	369
Bibliografía	381
Índice onomástico	409

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. 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*–.

Inicialmente, la investigación se centra sobre el despertar del interés de algunos filólogos e hispanófilos italianos hacia la realidad poética ibérica contemporánea. El primer capítulo, 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 del propio Beccari, traductor y exegeta del poeta vasco, otros cultores del autor vasco como 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 ya específico sector de estudios hispanísticos) en 1940, cuando Carlo Bo publica su opinión crítica sobre “L’Unamuno poeta”.

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 contemporáneos como González Blanco, Villaespesa, Unamuno, Marquina, Gómez

de la Serna, Verdaguer, 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-escritor-hispanófilo Ettore De Zuani publica, en la revista *Poesía*, algunas consideraciones sobre las nuevas escuelas de vanguardia de la poesía española y, más en general, sobre la intensa vitalidad 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 Lasso de la Vega, Lloret, Bóveda, Euderiz y 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.

Figuras de alto 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 Levi se concreta en un tríptico de artículos publicados en la revista *Il Marzocco*, con el título de “La poesía spagnuola contemporanea”, donde el crítico reseña las poéticas de Pérez de Ayala, Unamuno, Darío, Antonio Machado, Jiménez, Diego, del Valle Inclán, García Lorca, Alberti y Salinas. Angiolo Marcori, en un artículo de 1937 que lleva el mismo título del de Levi, facilita al lector italiano una segunda puesta al día sobre el tema, proponiendo una lectura del panorama poético español donde destacan (en este orden) las voces de Darío, Antonio Machado, Jiménez, García Lorca, Guillén, Salinas y Alonso.

Como admiten explícitamente sus más conocidos colegas de la tercera generación hermética Carlo Bo y Oreste Macrí, 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. Después de este artículo, es decir, a partir de 1938, efectivamente la atención de los hispanófilos italianos por la actualidad poética ibérica deja de ser un hecho editorialmente esporádico y críticamente extemporáneo, para convertirse progresivamente en una actividad de estudio cada día más especializada. En síntesis, en lo que a los pocos años se irá redefiniendo como un moderno y orgánico hispanismo profesional y académico (y no solo atento a lo contemporáneo) italiano.

La gestión del paso entre hispanofilia e hispanismo queda inscrita en los trabajos y traducciones que los dos “pioneros” Bo y Macrí publican, a pesar de las difíciles circunstancias histórico-sociales, sobre todo a lo largo de la década de los 40. 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 Macrí 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 este estudio analiza (también en clave comparatista) en el segundo y tercer capítulo, dedicados, respectivamente, a la intensa labor crítica de Carlo Bo y Oreste Macrí.

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 fundamental 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 en el posterior 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 Villalón, Villanova, Diego, 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.

Es bien sabido que partir de 1944 Bo dedicará su militancia de estudioso mayormente a la literatura francesa, pero no por eso 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 será interesante notar, además, cómo a distancia de años de sus primeras incursiones críticas, las mismas premisas ético-estéticas que fundamentan tan rigurosamente sus lecturas iniciales 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 Jiménez.

Macrí 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 Macrí "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 doctrina 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, Macrí 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, y la española en particular, está produciendo desde hace varias décadas.

En la lectura de los primeros artículos (1940-1941) que Macrí 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. Al mismo concepto, Macrí quiere darle 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 terminológica) representa la puerta de entrada en lo que los más atentos estudiosos de la obra del

crítico salentino, desde hace tiempo, llevan definiendo como “macrítica” y, en particular, nos introduce directamente en ese sector que, por contigüidad léxica, en este trabajo 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 Macrí: 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, Macrí publica su primera antología de poemas de Antonio Machado, dotada ya de aparatos paratextuales y versiones métricas, esbozo originario de la futura “Edición del Cincuentenario” machadiano de 1989.

Recuerda el propio Macrí en el artículo “Storia del mio Machado” (1993), que su personal 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, se remonta justo a esa publicación de 1947. En cuanto punto de origen también de su intuición crítica, Macrí hace coincidir la fecha de 1947 con el nacimiento de su hispanismo profesional, como veremos, “orgánico”, “organizado”, “estratificado”. 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 Macrí 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 un ejemplo explícito y completo de la metodología que Macrí aplica cuando explora a un poeta y su obra.

Con el sufijo “-ispanismo”, en efecto, habrá que entender una fórmula de aproximación programática y progresiva al objeto de estudio (en el caso de Macrí 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 Macrí hispanista; mejor dicho: del Macrí 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 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 su 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: *Cosecha* (1934), de Giacomo Prampolini, *Lirici spagnoli* (1941), de Carlo Bo, *Poeti spagnoli contemporanei* (1943), de Giovanni M. Bertini, la más arriba citada de Oreste Macrí, *Romancero della Resistenza spagnola* (1960), de Dario Puccini, y *Poeti surrealisti spagnoli* (1963), de Vittorio Bodini. En el último capítulo del libro las analizamos en sus aspectos poéticos y formales, en pos de intentar algo como una reflexión “técnica” y a la vez atenta a los contenidos 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 y establece, con el pasar del tiempo, como “canónicos”, y, por el otro, la transformación de un concepto de antología, que pasa de ser una pura recopilación de poemas, sin comentario ni traducción, a “instrumento expresivo”, modelo de libro poético perfectamente organizado y autosuficiente, tal y como se presentan las antologías italianas a partir de la de Oreste Macrí.

1. La recepción de la poesía contemporánea española en Italia (1908-1937)

1.1. 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 Merregalli cita como punto de partida un documento de 1941 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 Bertini¹. 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, embriionario pero certero, que le permite a Merregalli afirmar con seguridad:

[...] que casi todos los hombres más 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 Galdós, 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

¹ En la última pagina del fascículo original 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".

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, que puede identificarse, simplificando algo, con un movimiento de reacción antinaturalista y neoespiritualista².

Así que en un cuadro poblado de tantos nombres excelentes y animado por vivaces debates sobre las relaciones culturales ítalo-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.

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 razones histórico-culturales que todavía siguen produciendo en Italia cierta impermeabilidad “*alle cose*” de España: las relaciones interculturales entre los dos países 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”). Sobre todo domina, en Italia, una percepción autorreferencial de España, una “visión italiana de España”, debido a que, a finales del siglo XIX, 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. No es, pues, por casualidad que en esos años, a nivel literario, se divulga mucho más la imagen histórica de la España del desastre

² 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. 101-115 (101).

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.

Muestra de una cierta tendencia a la renovación de la imagen de una España atrasada, que aún sobrevive en Italia en los umbrales del siglo XX, es esa 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, de repente, 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.

1.2. Pruebas de actualidad. De Unamuno al Fascismo

Entre 1906 y 1908, gracias a la revista *Poesía. Rassegna Internazionale*³, 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 Salvador Rueda ("Los evangelios de las cigarras")⁴ y, luego, uno de Gregorio Martínez Sierra ("La soledad sonora")⁵ y uno de Eduardo De Ory ("Balada")⁶. En el último número, el 7-8-9 de 1909, *Poesía* publica cuatro poemas de Andrés González Blanco⁷ y una

³ Marinetti funda el mensual *Poesía* 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.

⁴ S. Rueda, "Los evangelios de las cigarras", *Poesía. Rassegna Internazionale*, Milano, 3-4-5, 1906, pp. 8-9.

⁵ G. Martínez Sierra, "La soledad sonora", *Poesía. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6-7-8, 1907, p. 26.

⁶ E. De Ory, "Balada", *Poesía. Rassegna Internazionale*, Milano, 2, 1908, p. 15.

⁷ "Poemas de Andrés González Blanco", *Poesía. Rassegna Internazionale*, Milano, 7-8-9, 1909, pp. 47-48. Se trata de los poemas "I. Ciudades que hemos visto", "II. Las estaciones

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 Villaespesa⁸, Miguel de Unamuno⁹, Eduardo Marquina¹⁰, Ramón Gómez de la Serna¹¹, Mario Verdaguer¹², Jacobo Marín-Baldo¹³. 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 poético español más puesto al día, y más articulado, nunca publicado antes en Italia.

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 constantes relaciones epistolares con el que para ellos resulta ser el más afín escritor español contemporáneo, Miguel de Unamuno¹⁴. 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 aggiungeva, 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

muestran" (de: *Itinerario poético*); "Horas de ausencia"; "¡.!Locuras son las que mi mente sueña!", "Il Entraste en el convento de las Reparadoras" (de: *Tardes en un convento*).

⁸ Villaespesa, Francisco, *El libro de Job, El mirador de lindaraxa, El jardín de las quimeras, Ibid.*, p. 84.

⁹ Miguel de Unamuno, "Poesías", *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ Eduardo Marquina, "Elegías", *Ibid.*, p. 85.

¹¹ Ramón Gómez de la Serna, "Morbideces", *Ibid.*, p. 87.

¹² Mario Verdaguer de Traversi, "En el angelus de la tarde", *Ibid.*, p. 87.

¹³ Jacobo Marín-Baldo, "Madrigales", *Ibid.*, p. 87

¹⁴ Entre las decenas de publicaciones dedicadas a la intensa presencia de Unamuno en la cultura italiana de las primeras décadas del siglo XX, véanse: Franco Meregalli, "Sobre Unamuno en Italia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 1987, pp. 119-126; 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; Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1978.

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.¹⁵

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.

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.¹⁶

¹⁵ 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.I.S.P.I.*, Napoli 30 e 31 gennaio, 1º febbraio 1992, Roma, Instituto Cervantes, 1993, pp. 33-42 (36-37).

¹⁶ 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.

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*¹⁷ un ensayo que trata del 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 *Poesía*, 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”.¹⁸

Fruto inicial de una duradera amistad entre Unamuno y Beccari¹⁹ es, cinco años antes de que aparezca la primera obra en prosa del escritor vasco traducida al italiano²⁰, la publicación del poema “Nubi d’ocaso” en 1908, en el n. 9-10 de la revista florentina *Nuova Rassegna di Letterature Moderne*²¹, 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 Madrid²². 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 que se

¹⁷ “Gilberto Beccari”, en Vicente Blasco Ibáñez, *Estudios literarios*, Tomo III, 1923, pp. 40-45.

¹⁸ Vicente González Martín, *ob. cit.*, pp. 38-39.

¹⁹ 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.

²⁰ Se trata de *Commento al Don Chisciotte*, traducción y notas de Gilberto Beccari, introducción del autor, Lanciano, Carabba, 1913. Es la versión de *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada* (1905).

²¹ La misma traducción se vuelve a publicar en la revista dirigida por Marinetti *Poesía. Rassegna Internazionale*, Milano, a. V, n. 1-2, febbraio-marzo 1909, p. 52.

²² “Nubes de ocaso”, *La Lectura*, Madrid, VIII, 92, 1908, pp. 413-415.

trate de un poema de Unamuno, vistas las muchas relaciones que el escritor vasco mantiene y considerada la apreciación de la que goza en los ambientes intelectuales italianos, 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 desarrollaba su 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 pasarán totalmente desapercibidos en Italia, por más de diez años Jiménez, y por más de dos décadas Machado.

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 Testa²³; en el año de la publicación de *Poesías completas* en España, Gherardo Marone²⁴ presenta, en las páginas de otra revista romana, *Cronache Letterarie*, una selección de poemas que extrae, sin embargo, del menos reciente libro *Poesías*²⁵; Gilberto Beccari vuelve a publicar versos de Unamuno en 1921, realizando una "versión libre italiana" del largo poema "Aldebarán"²⁶ que, como "Nubes de ocaso", es una composición de 1908, y de la que envía una

²³ 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, ott.-dic. 1913, pp. 193-199.

²⁴ Fundador y animador de la revista *La Diana* (1905-1907), 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.

²⁵ 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).

²⁶ Gilberto Beccari, "Unamuno poeta: «Aldebarán»", *La Donna-Rivista Quindicinale Illustrata*, Torino (*Supp. de La Stampa*) – Roma (*Supp. de La Tribuna*), XVIII, 362, 20 novembre 1921, p. 23.

copia a su autor, junto al anuncio de la inminente publicación en Italia de *Fedra*. Un primer ejemplar de balance crítico de la lírica del escritor vasco aparece en el periódico *Il Mondo* el 28 de mayo de 1922, en un artículo firmado por el recién citado Gherardo Marone. Marone acaba de leer *Poesías completas* y se expresa sibilinaamente 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 [...].²⁷

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 profumo di tenera e malinconia” le provocan la sensación de una repentina primavera. Emerge, detrás de las cortantes palabras que Marone dedica a Unamuno, una evidente crítica de la ideología unamuniana, a la que considera como la causa de una especie de “atasco sentimental” entre lo “diabólico” y lo “gentil” enraizado en lo más hondo de la personalidad del escritor, atasco que le impide al bilbaíno realizarse plenamente como poeta.

²⁷ Gherardo Marone, “Scrittori spagnuoli: De Unamuno poeta”, *Il Mondo*, Roma, 28 maggio 1922.

1.3. Pruebas de modernidad. De la guitarra a otros instrumentos musicales

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 “emergentes” 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 Zuani²⁸ publica, en la sección “Poesia spagnola” de la renacida revista *Poesia*²⁹, 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. Pasando a las 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

²⁸ Ettore De Zuani, “Poesia spagnola”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 1, 1920, pp. 45-46. El hispanófilo Ettore de Zuani (1897-1953), fue escritor, periodista y, en el período de la Segunda Guerra Mundial, Director del Instituto Italiano de Cultura de Madrid.

²⁹ 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.

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

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.³⁰

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, con el cual acaba de presentar al poeta de Moguer por primera vez en Italia, 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 refugian ni en el misticismo ni en la melancolía trascendental, prefiriendo a las elucubraciones del intelecto un impresionismo paradójico, ebrio de “perfumi artificiali e di musiche strane”. Inquieto, en busca de su inspiración dentro de su pipa de Kif aromático, Ramón del Valle Inclán

Canta, così come berrebbe un bicchiere di “pulque” spillato allora allora da un’agave rignonfia, come trarrebbe dalla sua chitarra messicana facili armonie per danze lascive, canta... perché cantano i poeti ai quali gli uomini non chiedono nulla?³¹

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”,

³⁰ Ettore De Zuani, *ob. cit.*, p. 46.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

[...] che pur attraverso le deformazioni derivate dalle più internazionali forme estetiche moderne, non poterono dimenticare o trasformare del tutto quell'anima 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 [...].³²

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 una región muy fértil (pero quizás demasiado abundante) 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. [...].³³

Para hablar del tono popular de la poesía de Manuel Machado De Zuani se concentra sobre virtudes y defectos del aspecto musical:

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 [...] ci domandiamo se il solo tentare una chitarra per trarre un accordo può essere poesia; ma poi [...] c'innamoriamo soltanto delle canzoni, freschissime come cascate di fontana.³⁴

³² Ettore De Zuani, "Poesia spagnola", *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 2-3, 1920, pp. 46-48 (46).

³³ *Ibid.*, p. 47.

³⁴ *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).

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 España³⁵, puesto 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, “no se sabe qué quiere decir”:

[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.³⁶

De Zuani, en el caso del poeta laujareño, habla de una inspiración modernista que influye masivamente en su obra y prefiere 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”.

Finalmente, este segundo artículo de De Zuani toma en sintética 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 J. R. Jiménez³⁷.

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 que hacen de telón de fondo a las *Pastorales* de Jiménez. Llanuras interminables y fijas, paisajes donde De Zuani solo ve

³⁵ 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.

³⁶ Ettore De Zuani, *ob. cit.*, p. 47.

³⁷ Ettore De Zuani, “Poesia spagnola - Ritorni. *Le Pastorali* di Juan Ramón Jiménez”, *Poesia. Rassegna Internazionale*, Milano, 5-6, 1920, pp. 46-47.

[...] un levarsi di ombre e di fantasmi sopra un'immensa pianura grigia, di ombre e di fantasmi che strepitavano e facevano scorrerie, 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 [...].³⁸

Panoramas, "inristiti, vivi soltanto perché c'è un cielo che si scolora, e si riaccende sopra una uniforme immobilità grigia", donde, según De Zuani:

[...] si sente subito la vastità e l'isolamento; non ci sono limiti: [...]. 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.³⁹

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.⁴⁰

En esta atmósfera, que recuerda muy de cerca la de ciertos cuadros 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,

³⁸ *Ibid.*, p. 46.

³⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

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 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 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 [...]. 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.⁴¹

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 comprensible sobre el poeta de Moguer.

1.4. 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”⁴². 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 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”,

⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

⁴² 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.

“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” y luego de señalar tanto los lemas distintivos del programa subversivo de su corriente poética⁴³, 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 Gerardo 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 Assens) y “Brumario” del propio Guillermo de Torre.

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,

[...] el lector apreciará en ella cierta homogeneidad genérica, de técnica, y cerebración lírica, y esencialmente, la obsesión del imaginismo creacionista que signa todas sus visiones. Así estos specimens anatómicos, algunos de los cuales semejan esquemáticos cuadros simultaneístas, constituyen un muestrario revelador para los lectores extranjeros del “Movimiento Ultraísta Español”, [...] donde coexisten [...] espíritus y tendencias gemelas, vaciadas en cauces personales, que recogen la polarización específica de un mismo lirismo ultracamente

⁴³ 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 ultraísta” 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, y el de Francisco Javier Díez de Revenga, *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

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.⁴⁴

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”⁴⁵, 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.

1.5. Dos descubrimientos italianos: los catalanes y Antonio Machado

Si por un lado el interés crítico por la poesía en lengua castellana desaparece casi totalmente en los últimos años de la década de los 20, por otro lado se puede afirmar lo contrario 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.⁴⁶ 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

⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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.

esfuerzos editoriales hacia la literatura catalana, sobre todo la contemporánea⁴⁷. Es el filólogo Mario Casella, uno de los becarios⁴⁸ 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 rinascimento catalano”⁴⁹. 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 Bach⁵⁰. 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.

En cambio, 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 1926⁵¹, 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

⁴⁷ 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 Laura Mongiardo “La fortuna della letteratura catalana in Italia”, *Tradurre*, 4, primavera 2013 y de María de Loreto Busquets, “La poesia catalana nelle riviste italiane del periodo 1919-1936: Giacomo Prampolini”, *Rivista di letteratura italiana*, Pisa-Roma, XXIII, 1-2, 2005, pp. 137-144.

⁴⁸ Mario Casella obtuvo una beca que le permitió residir en Barcelona, entre 1914 y 1915.

⁴⁹ Mario Casella, “Agli albori del Romanticismo e del moderno rinascimento catalano”, *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, Firenze-Roma, XXIX, 1918, pp. 81-120.

⁵⁰ Para más detalles al respecto, véanse los apéndices bibliográficos de los trabajos de L. Mongiardo y de M. de Loreto Busquets más arriba citados.

⁵¹ Francisco Villaespesa, “La rocca”, *La Fiera Letteraria*, Milano, 52, 1926, p. 4. Traducción de A. R. Ferrarin.

redescubrimiento⁵². 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)⁵³.

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:

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.⁵⁴

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 "noventa-yochista"; 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, facilita al lector algunos fragmentos poéticos extraídos de *Soledades* (IX-"Orillas 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 por un pronunciado existencialismo. Según Levi, para el poeta

⁵² Solo por mencionar algunos: 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; Antonio R. Ferrarin, "Il ritorno di Góngora (1627-1927)", *La Fiera Letteraria*, Milano, 21, 1927, p. 6; Giacomo Prampolini, "Góngora", *Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte*, Milano, 5, 1927.

⁵³ En *La Fiera Letteraria*, Milano, 49, 1928, p. 7, y en *La Fiera Letteraria*, Milano, 8, 1929, p. 3.

⁵⁴ Ezio Levi, "Antonio Machado", *Hispania - Quarterly journal of the Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, vol. XI, 6, december 1928, pp. 471-476 (471).

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.⁵⁵

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”⁵⁶ 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 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.⁵⁷

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 mística que se

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 472.

⁵⁶ 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: José Carlos Mainer, “Antonio Machado: del institucionismo al populismo”, en AA. VV., *Homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 165-178; Oreste Macrí, “Introducción”, en *Poesía y Prosa*, ed. de O. Macrí, Madrid, Espasa Calpe-Ministerio de Cultura, 1989 (4 vols.), pp. 13-245.

⁵⁷ Ezio Levi, *ob. cit.*, p. 473. La cursiva es mía.

expande, vibrando religiosamente, a partir del espíritu del poeta y que 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 comadros 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 [...] Y sin embargo, en estas ciudades de provincias, ¡cuán gustoso es pasearse por las calles solitarias [...], a lo largo de las casas silenciosas, en las grandes plazas desiertas y atónitas bajo la llama del sol o el claro de luna!⁵⁸

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 20. El de Levi, en otras palabras, representa el preludio de las futuras investigaciones sobre otros poetas como Jiménez, García Lorca⁵⁹, Alberti (*et al.*) que, a partir del año 1930, empiezan a llamar la atención no solo del propio Levi sino también de un exiguo grupo de literatos, los herméticos florentinos, especialmente fascinados por la lectura de las obras, aún inéditas en Italia, de sus contemporáneos ultrapirenaicos.

⁵⁸ Ezio Levi, *ob. cit.*, p. 472.

⁵⁹ 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”.

1.6. 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 partir del año 1930, de intensificar más y más la intervención de la censura en todos los campos y niveles de la cultura italiana. A pesar de esto, es en esta misma época cuando se produce ese de cambio que se revelará como fundamental en el ámbito de las relaciones culturales entre los dos países. El historiador Marco Cipolloni sintetiza un largo proceso que irá desarrollándose por toda la década del 30 (y también de parte del 40) con pocas, pero esclarecedoras, palabras:

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.⁶⁰

Aunque en 1930 el camino hacia un hispanismo “viscerale, consapevole, antifascista e militante” está todavía por hacer, es por otra parte cierto que algún prelude 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

⁶⁰ Marco Cipolloni, "Storia di una storia con poca storia: l'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica." *Spagna Contemporanea*, n. 28, 2005, pp. 133-167 (150-151).

artículo del estudioso y traductor florentino Angiolo Marcori⁶¹ titulado “Poeti nuovi di Spagna (García Lorca, Ortega, Maldonado)”, publicado en la revista romana *Rassegna Nazionale* en 1930⁶². Marcori, colaborador especialista en temas hispánicos en las más importantes revistas literarias de la época⁶³, no se puede definir 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, 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 Macrí y Franco Meregalli⁶⁴.

En el artículo recién mencionado, Marcori introduce a 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”⁶⁵ se ocupa la mayor parte del artículo, definiendo al

⁶¹ 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 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 Marcori, véase también “La prima traduzione italiana di una poesia di García Lorca” en *Ricerca Research Recherche*, a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, , Università degli Studi di Lecce, 4, 1998, pp. 367-373.

⁶² Angiolo Marcori, “Poeti nuovi di Spagna (García Lorca, Ortega, Maldonado)”, *Rassegna Nazionale*, Roma, a. III, serie III, vol XII, 1930, pp. 171-182.

⁶³ 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*.

⁶⁴ Del “compianto” Marcori habla brevemente Macrí en su ya citado artículo “L’ispanismo a Firenze” recordando un artículo de 1937, sobre la poesía contemporánea española, que 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 desenfadadas, 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).

⁶⁵ Angiolo Marcori, “Poeti nuovi di Spagna”, p. 173.

poeta granadino como “un temperamento poetico già formato e sicuro”⁶⁶, a la vez que subraya la fuerte influencia de Jorge Manrique en la labor lírica de Teófilo Ortega y, en la poesía 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”⁶⁷. Cuando Marcori, en fin, vuelve detenerse sobre la sensación que le provoca la lectura de la poesía de García Lorca, el crítico señala con lucidez, pasión y, en cierta medida, poéticamente, toda la novedosa dimensión expresiva 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.⁶⁸

Un lenguaje hecho por imágenes o, mejor dicho, por pinceladas. Esto es lo que el canto del poeta granadino le sugiere a Marcori:

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 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– attendon 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.⁶⁹

⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 174.

Como subraya Diego Simini, “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”⁷⁰. En este artículo se inspirará, escribe el propio Simini, todo el “filone critico che da allora ha riconosciuto in Lorca un inimitabile mago della parola e del ritmo musicale della poesia”⁷¹.

1.7. 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 protagonista de la poesía española y uno de los máximos representantes de la segunda generación hermética italiana⁷², 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 1928-1929⁷³. Eugenio Montale, quien desde 1929 era Director del Gabinetto Scientifico e Letterario G. P. Viessesux, siendo a la vez uno de los más activos animadores de las tertulias literarias florentinas, cultivaba su interés sobre la poesía española contemporánea gracias a una suscripción a la *Revista de Occidente*. No aparecerá totalmente como una casualidad, entonces, que ya en el año 1932 Montale tuviera la oportunidad de disponer de un ejemplar de la recién publicada *Antología* de Gerardo Diego⁷⁴, y que de sus manos el libro pasara, en calidad de prolongado préstamo, a las de su compañero de tertulia Oreste Macrí. Una circunstancia de la que germinará, al cabo de una década,

⁷⁰ Diego Simini, “La prima traduzione italiana di una poesia di García Lorca”, p. 370.

⁷¹ Diego Simini, *ob. cit.* p. 370.

⁷² Me remito aquí a la periodización generacional, relativa al hermetismo, que Oreste Macrí propone en su libro *La teoria letteraria delle generazioni*, ed. de Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995.

⁷³ 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).

⁷⁴ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

la transformación completa de un campo de estudios que, si hasta finales de los 30 solo pueden considerarse “estudios hispanófilos”, a partir de los comienzos de los 40 tomarán características decididamente profesionales y científicas, alcanzando, en pocos años, el rango pleno de “estudios hispanísticos”.

Data del 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*⁷⁵, en el cual el reciente colaborador Juan Ramón Masoliver redacta el capítulo “Spagna”⁷⁶ de la sección “Le letterature straniere e i loro riflessi in Italia”. Es 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 fragmentado⁷⁷, también de Juan Ramón Jiménez (“El nostálgico”), y de uno más de Jorge Guillén (“Arena”).

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.⁷⁸

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”:

⁷⁵ AA. VV., *L'Indice. Almanacco critico delle lettere italiane. L'annata letteraria 1931-32*, Genova, Marsano, 1932.

⁷⁶ Juan Ramón Masoliver, “Spagna”, en *ob. cit.*, pp. 125-128.

⁷⁷ Me refiero a la traducción parcial efectuada por De Zuani en el artículo de 1920.

⁷⁸ Sònia Hernández, *ob. cit.*, p. 133.

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.⁷⁹

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 *Estética y ética estética*⁸⁰, 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”⁸¹, 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”, y al creacionista Juan Larrea, a quien 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:

⁷⁹ Juan Ramón Masoliver, “Osservazioni al redattore di *The European Caravan*”, *Il Mare. Supplemento Letterario* 1932-1933, edición facsímil, Società Letteraria Rapallo, Rapallo, 1999, pp. 35-36. El original en *Il Mare. Supplemento Letterario* 1932-1933, Genova, 2, el 3 de septiembre de 1932

⁸⁰ Juan Ramón Jiménez, “Estetica ed etica estetica”, *ob. cit.*, pp. 189-190. El original en *Il Mare. Supplemento Letterario*, Genova, 9, el 10 de diciembre de 1932.

⁸¹ Juan Ramón Masoliver, “Indice della nuova lirica spagnola”, *ob. cit.*, pp. 262-263. El original en *Il Mare. Supplemento Letterario*, 13, el 4 de febrero de 1933.

Ci sono non poche donne, con la caratteristica mancanza di sincerità (e quando quest'ultima appare è col nome di sfacciataggine [desvergüenza, n.d.r.]: Concha Méndez Cuesta, Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel, Josefina de la Torre.⁸²

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

1.8. “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*⁸³, y la de Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*⁸⁴. 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”⁸⁵, en el cual Levi escribe sobre Darío y Machado; “II - Il ritorno alla antica Castiglia”⁸⁶, 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 Unamuno; y “III - Ed ultimo”⁸⁷, 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.

Parece más bien discutible el dibujo en claroscuro con el cual el crítico erudito y comparatista abre, retóricamente, su exposición:

⁸² Esta y las demás citas del artículo de Masoliver se encuentran en *ob. cit.*, p. 263.

⁸³ José Fernández Montesinos, *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927.

⁸⁴ Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

⁸⁵ “La poesia spagnuola contemporanea I”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, 39, 25 settembre 1932, p. 1.

⁸⁶ “La poesia spagnuola contemporanea II”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, 43, 23 ottobre 1932, pp. 2-3.

⁸⁷ “La poesia spagnuola contemporanea III”, *Il Marzocco*, Firenze, a. XXXVII, 45, 6 novembre 1932, pp. 1-2.

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.⁸⁸

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 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-Machado-Jiménez como fuente de la que brotan las distintas instancias renovadoras de la poesía en lengua castellana. Con la excepción de que Levi no utiliza ninguna de las definiciones historiográficas que los estudiosos ibéricos adoptan en sus lecturas. Puesto 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, cabe señalar que ninguna de estas categorías 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

⁸⁸ Ezio Levi, "La poesia spagnuola contemporanea I", p. 1.

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 ricercava 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. Sediamoci qui, all'orlo del sentiero. Ella passerà per di qui.⁸⁹

Así que 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.

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:

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

⁸⁹ Ezio Levi, "La poesia spagnuola contemporanea II", p. 2.

dividere il suo sforzo, noi vediamo in ogni nodo del legname il progressivo elevarsi dell'architettura dell'insieme. "Los vates del Norte – observa con acutezza Valbuena Prat– tienen un sentido perfecto de la unidad arquitectónica conceptual del poema".⁹⁰

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 innumerevole*, 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 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.⁹¹

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. Contraste 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"⁹².

⁹⁰ Ezio Levi, "La poesia spagnuola contemporanea II", p. 3.

⁹¹ *Ibid.*, p. 3.

⁹² Ángel Valbuena Prat, *ob. cit.*, pp. 54-55.

Cuando pasa a hablar de Unamuno, Levi se limita a introducir una sola obra poética, *El Cristo de Velázquez* (1920)⁹³, 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 riasi da questa sete di immortalità e di eternità. Sete di eternità è l’amore, sete di eternità è la poesia, sete di eternità è il dolore. – Povero l’uomo che è pago di se stesso, e non ha d’altro né fame né sete.⁹⁴

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, aspecto 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:

⁹³ Al final del párrafo solo cita el título de su última obra poética, *Teresa* (1925).

⁹⁴ Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea II”, p. 3.

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...⁹⁵

El tercer y último capítulo del artículo de Levi se abre con un elogio de la figura “liberatoria” de Juan Ramón Jiménez:

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.

[...] 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.⁹⁶

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 sfuggirà 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.⁹⁷

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:

⁹⁵ Ángel Valbuena Prat, *ob. cit.*, p. 58.

⁹⁶ Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea III”, p. 1.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1.

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.

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.⁹⁸

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 supuesto 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 española⁹⁹. Levi, en fin, dibuja el 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:

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁹ Véase, al respecto, R. Alarcón Sierra, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

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 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.¹⁰⁰

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 (cita 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 sobre lo que escribe el crítico italiano a propósito de los tres poetas aquí arriba 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 più 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.¹⁰¹

Levi concluye su brevísimo retrato del "inculto"¹⁰² 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.

¹⁰⁰ Ezio Levi, "La poesia spagnuola contemporanea III", p. 1.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁰² Levi, como es evidente, 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.¹⁰³

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, encuentra algo más:

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 su lectura del poema de Salinas con la sintética consideración de que se trata de un “motivo de vida infantil hundido en una poesía que busca el infinito”.

1.9. Tres perspectivas más: Boselli, Bertini y 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 o, mejor dicho, de un sector de la crítica que expresa opiniones en consonancia con el régimen, en el

¹⁰³ Ezio Levi, “La poesia spagnuola contemporanea III”, p. 1.

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 poéticas¹⁰⁴, 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.¹⁰⁵

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 no cita ni a Machado ni a Jiménez; alaba la elegancia de la expresión poética 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 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.¹⁰⁶

¹⁰⁴ 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).

¹⁰⁵ 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).

¹⁰⁶ Giovanni Maria Bertini, *Sguardo alla letteratura spagnuola contemporanea*, Torino, Anfossi, 1932, p. 12.

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 Gasset¹⁰⁷) 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.¹⁰⁸

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.

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 Levi¹⁰⁹, 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)¹¹⁰. En realidad, se trata de un artículo que el fundador

¹⁰⁷ 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.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁹ Ezio Levi, *Motivos hispánicos*, Firenze, Sansoni, 1933, con prólogo de Ramón Menéndez Pidal.

¹¹⁰ 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.

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.¹¹¹

El intelectual fascista que es “Gecé” se considera, pues, como un naufrago 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*¹¹², que describe al lector italiano como el único órgano “objetivo y subjetivo” de la “Repubblica delle lettere”¹¹³. Después de una larga argumentación, Giménez Caballero refuerza la idea de que el año 1932 destaca, como 1931, por la 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”.

A 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 [...]. 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.¹¹⁴

¹¹¹ *Ibid.*, p. 290.

¹¹² 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*.

¹¹³ 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.

¹¹⁴ Ernesto Giménez Caballero, *ob. cit.* p. 294.

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 Jiménez¹¹⁵, 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.

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 Ojetti¹¹⁶. 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.¹¹⁷

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:

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ 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).

¹¹⁷ Angiolo Marcori, “Letteratura spagnola”, *Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica*, Anno II, Volume Secondo, Milano, Rizzoli, 1934, p. 480.

L'antología comienza con Unamuno e va sino al giovanissimo Altola-guirre. 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 Góngora a Mallarmé. In qualcuno, come in Alberti, si arriva addirittura a un nuovo gongorismo.¹¹⁸

Por algo más que una pura casualidad, la reseña de Marcori llegará a ser leída por el propio Diego suscitando el entusiasmo del santanderino. Como recuerda Gabriele Morelli:

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 Altola-guirre".¹¹⁹

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.

La virtud de equilibrio y síntesis de la escritura de Marcori, junto a su reconocida sensibilidad crítica, le permiten al joven crítico florentino ampliar e intensificar sus colaboraciones con las más importantes revistas literarias y algunas editoriales italianas, no solo en calidad de divulgador y comentador de noticias literarias hispánicas, sino también como traductor de narrativa y de poesía.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 480.

¹¹⁹ 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 asegura, 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.

¹²⁰ 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*¹²¹, de la que justo en 1934 salen los primeros dos volúmenes, obra que incluye, por supuesto, amplios capítulos dedicados a las literaturas ibéricas e hispano-americanas. Su hispanofilia, que ejercitaba 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 el más articulado florilegio de poesía española (no solo contemporánea) publicado en Italia: *Cosecha. Antología de la lírica castellana*¹²². Quien le confía la compilación del libro al amigo hispanófilo Prampolini, es otro pionero de la industria editorial italiana, Giovanni Scheiwiller¹²³, 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)*¹²⁴, 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 contemporáneos españoles: Antonio Machado, Jiménez, Moreno Villa, Buendía, Salinas, Guillén, Alonso, Larrea, Diego, García Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, Luelmo, Lafón. 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 poemas.

¹²¹ Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, edición en 5 volúmenes, Torino, U.T.E.T., 1934-1938.

¹²² Giacomo Prampolini, *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Milán, Juan Scheiwiller, 1934. De la publicación de Prampolini se efectuará un análisis más detallado en el último capítulo de este trabajo.

¹²³ Giovanni Scheiwiller (1889-1965), editor, crítico de arte, librero. Fundador, en 1936, de la editorial All'insegna del Pesce d'Oro, una de las editoriales italianas, más activas con respecto a los estímulos poéticos procedentes de la España contemporánea. En su catálogo se encuentran los nombres de Alberti, Salinas, Guillén, García Lorca, Machado, Jiménez, Villanova, Diego, Aleixandre, Alonso.

¹²⁴ *Ob. cit.*.

Cabe decir también que la publicación de *Cosecha* no pasa totalmente inadvertida. En noviembre de 1935, en efecto, Angiolo Marcori publica en *Pan* un artículo enteramente dedicado a las numerosas antologías de poesía española (e hispanoamericana) que van publicándose en esos años:

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.¹²⁵

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 preferible como instrumento de estudio, Marcori señala que:

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 lo-devole cosa; e ne ha affidato la redazione a Giacomo Prampolini [...]¹²⁶

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

¹²⁵ Angiolo Marcori, “Letteratura spagnola”, p. 399.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 399.

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.¹²⁷

Sin embargo, a pesar de los elogios de Marcori y de Gavira, de la antología de Prampolini se pierden las huellas bibliográficas por mucho tiempo¹²⁸ y, según consta 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)”¹²⁹, y después, en 1997, en su más amplia monografía dedicada al mismo tema¹³⁰.

1.10. “La poesía spagnuola contemporanea”, de Angiolo Marcori

Los años 1936 y 1937, como es fácilmente imaginable, se caracterizan por la acentuada escasez de contribuciones crítico-literarias a la que se contrapone la inmediata publicación de varios textos dedicados al tema de la Guerra Civil española y de numerosos artículos que exaltan la intervención del fascismo italiano en el conflicto ibérico¹³¹.

¹²⁷ José Gavira, “Prampolini, Giacomo, *Cosecha*”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid, XII, 45, enero 1935, pp. 118-119.

¹²⁸ En ningún repertorio (o boletín o cuaderno) bibliográfico publicado en Italia después del de Bertini aparece referencia alguna a *Cosecha*.

¹²⁹ 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).

¹³⁰ 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’*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. Está fechada en noviembre de 2014 la edición facsímil (100 ejemplares numerados, con la introducción del propio Gabriele Morelli) de la prampoliniana *Cosecha* (Sevilla, Renacimiento-Ulises).

¹³¹ 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.

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 Casella¹³², en Italia solo Angiolo Marcori sigue publicando artículos sobre la poesía española contemporánea. En el número de febrero de 1937 de la revista *La Nuova Italia*, el 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*¹³³, publica el que va a ser, como años después recordarán Macrí 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”¹³⁴.

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 Alberti, pasando por los retratos estéticos de los consagrados Machado y 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*

¹³² “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.

¹³³ Se afirmará como 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.

¹³⁴ Angiolo Marcori, “La poesia spagnuola contemporanea”, *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, I, 2, aprile 1937, pp. 124-138.

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 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 Machado¹³⁵, el panorama de Marcori se caracteriza por una línea interpretativa muy 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.¹³⁶

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'acorata 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 [...].¹³⁷

¹³⁵ 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.

¹³⁶ Angiolo Marcori, ob. cit., p. 127.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 128.

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 astrae totalmente da quella che è stata la successione della lirica spagnola da Darío a Guillén.¹³⁸

Sentadas estas premisas, Marcori inicia su recorrido dibujando un perfil de Machado donde explica que la obra del sevillano, 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 el momento de la consolación, pero subrayando también como justo más allá de esa búsqueda

[...] 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” [...].¹³⁹

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.¹⁴⁰

¹³⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 130.

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. 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.¹⁴¹

Con respecto a Darío, 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 evolucionaria transformándose, en los poemas de Jiménez, en íntima y delicada atmósfera musical, consciente de su “preciosa caducità”. Junto al elemento musical, 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 popolare (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.¹⁴²

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” de la que

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴² *Ibid.*, p. 132.

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. [...] Qui è il punto di contatto con la nuova poesia che ha tendenze nettamente trascendentali.¹⁴³

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 antología¹⁴⁴, 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.¹⁴⁵

¹⁴³ *Ibid.*, p. 133. Marcori, en este párrafo, cita como ejemplo algunos versos de “Mujer desnuda”.

¹⁴⁴ Federico De Onís, “Introducción”, en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. XIII-XXIV.

¹⁴⁵ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 133.

Pero mientras De Onís, en su introducción, habla de “derivaciones ultramodernistas”¹⁴⁶, 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 omnicomprendivo de surrealismo:

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.¹⁴⁷

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.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Nótese que De Onís, en el índice de su antología, instituye la categoría del “Ultramodernismo 1914-1932” (cap. VI), subdividiéndola en dos períodos así denominados: “1- Transición del Modernismo al Ultraísmo”, de la que forman parte los españoles Moreno Villa, Domenchina, Bacarisse, Espina, Vighi, Felipe, Bastera y Villalón; y “2 - Ultraísmo”, en el que incluye a Salinas, Guillén, Diego, García Lorca y Alberti, (Federico De Onís, *Ob. cit.*, p. X).

¹⁴⁷ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, pp. 133-134.

¹⁴⁸ Angiolo Marcori, “Letteratura Spagnola”, p. 399.

No es posible remontarse, por falta de referencias concretas al respecto¹⁴⁹, 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:

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.¹⁵⁰

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 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.

De todas formas, es muy evidente 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

¹⁴⁹ Me refiero al hecho de que no se conocen 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 y cita las obras.

¹⁵⁰ Federico De Onís, “Introducción”, *ob. cit.*, pp. XX-XXI.

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, ejerce su máximo autoritarismo en cualquier campo de la producción cultural italiana. 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 movilizado 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.¹⁵¹

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 citados, 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.

¹⁵¹ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 134.

No es el caso de García Lorca, porque él:

[...] crea una poesía de inspirazione popolare, di un colorismo acceso di 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 umarissime fantasie monacali (*La monja gitana*), sia che ricordi brani agiografici (*Martirio de Santa Olalla*) o biblici (*Thamar y Amnón*). La tecnica è decisamente surrealista.¹⁵²

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*”. Si, por último, Marcori no menciona la reciente muerte del poeta, “comprendemos perfectamente”, como afirma Meregalli, “que no se trata de indiferencia”¹⁵³, sino de problemas de censura.

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”¹⁵⁴ (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.¹⁵⁵

¹⁵² *Ibid.*, pp. 134-135. Aquí Marcori cita fragmentos de “Canción del jinete”, de “La casada infiel” y de “Romance de la luna, luna”.

¹⁵³ Franco Meregalli, “1868-1936”, *ob. cit.*, p. 104.

¹⁵⁴ Marcori cita varios fragmentos de la carta de Guillén, extrayéndolos de “Poética”, la autoexposición guilleniana incluida en la primera antología de Gerardo Diego.

¹⁵⁵ 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.¹⁵⁶

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.¹⁵⁷

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.¹⁵⁸

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.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 135.

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 gioco¹⁵⁹.

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.)¹⁶⁰

Según escribe al final el mismo Marcori, su panorama crítico no quiere ser un intento de fijar un juicio definitivo sobre la poesía de todos estos autores, sino, simplemente, un primer balance razonado que, suponemos, se habría ido enriqueciendo con nuevas razones

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

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” (en realidad un suicidio, 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 dimostrò 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”¹⁶¹.

1.11. "Miguel de Unamuno", de Angiolo Marcori

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 a Jiménez a Lorca a Guillén, isolata e conclusa com’è in una visione cosmica della vita umana.¹⁶²

¹⁶¹ Anónimo, “Angiolo Marcori (Necrologio)”, *La Nuova Italia*, VIII, 9, settembre 1937, pp. 242-243.

¹⁶² Angiolo Marcori, “Miguel de Unamuno”, *La Nuova Italia*, VIII, 3, marzo 1937, pp. 57-58 (58).

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 predecesores¹⁶³. 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 gravemente 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.¹⁶⁴

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

¹⁶³ Me refiero, por supuesto, a lo que escriben acerca de la poesía de Unamuno autores como Soffici, Marone y 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).

¹⁶⁴ Angiolo Marcori, *ob. cit.*, p. 58.

2. Carlo Bo hispanista

2.1. Años ardientes y míticos

En un ensayo de 1962¹, Oreste Macrí, recorriendo los últimos cincuenta años de actividad traductora del hispanismo italiano, cuando llega a las décadas de los 30 y 40, recuerda 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 Macrí.²

En extremada síntesis, pero muy claramente, Macrí 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

¹ Oreste Macrí, “Del tradurre”, en Oreste Macrí, *Studi Ispanici. II - I Critici*, ed. de Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 409-431.

² La cita se encuentra en la segunda parte, “Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, del artículo arriba citado, en la p. 427.

en el histórico Caffè Le Giubbe Rosse de Florencia, al compás de la lectura del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, empieza a poner bases más concretas y sólidas a sus intereses hispanísticos. Se trata de años que Macrí 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. 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 [...].³

Por otro lado, en más de una ocasión y sin retoricismos, el propio Carlo Bo expresa 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.⁴

En su mirada hacia el pasado, a distancia de sesenta años, Carlo Bo habla de un “gran descubrimiento”, es decir, de una improrrogable 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:

³ Oreste Macrí, *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 1961, p. VII.

⁴ Carlo Bo, “1936, così scoprimmo la grande Spagna”, *Il Corriere della Sera*, 6 de agosto, 1996, p. 23.

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 andati più avanti di noi, nella poesia, nel romanzo, soprattutto nella saggistica e cosa ancor più curiosa erano stati più europei di noi.⁵

El texto a través del cual Carlo Bo empieza a reanudar el hilo perdido 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 Madrid, 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 hermética donde también residían Eugenio Montale, Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Romano Bilenchì, 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 Calcano, 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", come 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 sapeva⁶.

⁵ *Ibid.*

⁶ Giorgio Calcano, "Sessant'anni di scoperte", en *Carlo Bo. Letteratura come vita*, ed. de Francesco De Nicola, Pier Antonio Zannoni, Roma, Marsilio, 2003, pp. 37-41.

2.2. “Letteratura come vita”

Antes de adentrarnos en la labor hispanística de Bo, 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 Urbino.

Después de leer y traducir el poema de García Lorca, que se publica en abril de 1938⁸, 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), 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 de la Serna y Baroja⁹.

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ 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).

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), se trata, en tan solo tres años, de una muy conspicua y fructífera actividad exegética, 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 encargó¹⁰. Quien quería leer algo sobre la 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 italiano”), 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. A los pocos días, a finales de septiembre, el mismo texto se publica en *Il Frontespizio*, revista de corte conservador¹¹. El acto verbal de Bo, en realidad, es una respuesta al artículo publicado por Carlo Betocchi el mes precedente, en la misma revista, y que se titulaba “Della letteratura e della vita (A Carlo Bo)”¹², 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

¹⁰ 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.

¹¹ 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, 1939.

¹² Carlo Betocchi, “Della letteratura e della vita (A Carlo Bo)”, *Il Frontespizio*, 8, agosto 1938.

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*¹³, 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, aggogati 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 coscienza¹⁴.

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:

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 verità¹⁵.

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 natura¹⁶.

¹³ Carlo Bo, "L'expérience poétique de Rolland de Réneville", *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, II, 7, luglio 1938, pp. 180-181.

¹⁴ Carlo Bo, *ob. cit.* p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

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 modificazioni¹⁷.

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:

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 [...]¹⁸.

“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 re-creación (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'approfondimento¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

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”²⁰.

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 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”²¹) donde empieza a precisar los detalles de su “método”²² crítico:

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ “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.

²² 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.

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 [...].

La poesia è quello che non sappiamo [...] né noi, né il cielo²³.

La “naturaleza” de la poesía es, pues, trascendente, y Bo la compara con una “presencia de extraordinaria intensidad”, con una “ofrenda externa de espiritual comunicabilidad”. Pero, pasando a la “noción” de poesía, Bo es más concreto y 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 [...].

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 decisione²⁴.

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 “calcoli” o de “egoismo”, 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 di verità”:

²³ Carlo Bo, *ob. cit.*, pp. 25-26.

²⁴ *Ibid.*, pp. 27-29.

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 oppio²⁵.

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 interior: lo que el hombre-poeta está esperando es "la forma probable 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.²⁶

En todo caso, escribe Bo, la poesía no es algo contiguo a la oración religiosa, aunque ambas están a la misma altura: pero, mientras la poesía sigue siendo una "espera", la otra ya no lo es, porque es, en cambio, una "instancia invocada"²⁷. 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 abstracción/abolição del tiempo y es allí, en esa abstracción/abolição 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.²⁸

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

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 literario, que Bo escribe en 1942, y a la que pone el título de “Della lettura”²⁹.

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:

²⁹ “Della lettura” está fechado en 1942, pero fue publicado solo en la posguerra, con el título “Lettera 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).

[...] 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 amorose 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 [...].³⁰

Como ya se ha señalado, contemporánea a la exposición de todas estas reflexiones 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 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)³¹ a "Osservazioni su Antonio Machado" (primer ensayo publicado, en 1939³²) y también "La lirica di Jiménez"³³ (fechado en 1940 y publicado en 1941) precede a "Introduzione al Lorca"³⁴ (que Bo escribe en 1939 con vistas de la

³⁰ Carlo Bo, "Della lettura", en *Letteratura come vita*, ed. de Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 35-75 (75).

³¹ Carlo Bo, "L'Unamuno poeta", *La Nazione*, 19 aprile 1940, p. 3.

³² Carlo Bo, "Osservazioni su Antonio Machado", *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, III, 2, aprile 1939, pp. 144-154.

³³ 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.

³⁴ 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*

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 1940³⁵.

2.3. “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. 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”³⁶, 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”³⁷. 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 [...]”³⁸; 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” de una inteligencia que, en resumidas cuentas, ha traicionado su más hondo propósito: la poesía. “Passione della rettorica”, “poesia di idee”, es decir, “frutto di una combinazione non autorizzata”, “esercizio circoscritto alle proprie qualità intellettuali”³⁹, son solo algunos

Lorca (Modena, Guanda, 1940) se publica, como indica el colofón del libro, dos semanas después, el 31 de marzo de 1940.

³⁵ 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...”.

³⁶ Carlo Bo, “L’Unamuno poeta”, en *Carte spagnole*, pp. 15-19 (15).

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, pp. 17-18.

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 Prat⁴⁰: en el Unamuno poeta, “il 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”⁴¹, 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.⁴²

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 1949⁴³, 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

⁴⁰ Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, p. 56.

⁴¹ Ángel Valbuena Prat, *ob. cit.* p. 56.

⁴² Carlo Bo, *ob. cit.* p. 18.

⁴³ Miguel de Unamuno, *Antología poetica*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Fussi, 1949.

oggetto e simbolo, fra parola e 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.⁴⁴

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 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.⁴⁵

Una conquista, sí, de su "discurso", pero no de su poesía.

2.4. "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"⁴⁶, donde el crítico toma en consideración, y comenta, tanto la creación poética como la obra en prosa de Machado,

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 14.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 16.

⁴⁶ Este ensayo fue publicado también en España, con el título de "Observaciones sobre Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, pp. 523-539. A esta edición remiten todas las citas a continuación.

anteponiendo a su ensayo la traducción de una pequeña selección de poemas, titulada "Antonio Machado: l'Antología Minore"⁴⁷.

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 toda idea de gratuidad a los resultados completos, a estos movimientos de una agilidad tan sorprendente.⁴⁸

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. [...] 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 [...] 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 hay, [...] 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

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Carlo Bo, *ob. cit.* p. 523.

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.⁴⁹

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”⁵⁰, 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.⁵¹

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 ligur

⁴⁹ *Ibid.*, p. 524.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 525.

⁵¹ *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.

no percibe 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 machadianas. 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.

Insensible a todos estos aspectos, Bo prosigue en su lectura “prosimbolista” 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”⁵². Una “tarea de conocimiento” que no tiene “futuro” es, según Bo, una actitud poética que no avanza hacia la completa fusión con la espiritualidad y que, aunque dotada de cierta trascendencia, finalmente queda destinada 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*.⁵³

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 “impura”:

⁵² *Ibid.*, p. 526.

⁵³ *Ibid.*, p. 527.

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.⁵⁴

Solo en el umbral entre “encanto” 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. [...] 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.⁵⁵

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 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. 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:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 527.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 528.

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.⁵⁶

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”:

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 a José María Palacio.⁵⁷

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. [...] Puede suceder que en este frente único, en esta

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 530.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 530.

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.⁵⁸

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 destemporización 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 “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.⁵⁹

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”⁶⁰. Mientras el Machado “simplificado” descrito hasta aquí por Bo acepta la realidad tal

⁵⁸ *Ibid.*, p. 531.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 532.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 532.

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”⁶¹.

Siempre 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 amplios párrafos extraídos de las reflexiones estéticas atribuidas a Abel Martín y a Juan de Mairena⁶². 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.⁶³

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.

⁶¹ *Ibid.*, p. 533.

⁶² 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).

⁶³ *Ibid.*, p. 536.

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”⁶⁴, donde Bo le otorga al autor de *L’Allegria* (1931) y *Sentimento del tempo* (1933) el título de “autor puro de la poesía”, se encuentra una afirmación que se puede considerar la síntesis de su “credo poético”:

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.⁶⁵

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 respuesta 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.⁶⁶

⁶⁴ Carlo Bo, “Dimora della poesia”, en *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 147-173.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 537.

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 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.⁶⁷

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 exhibiendo una actitud crítica que no coincide con ninguna de las tres tipologías que uno de sus “maestros de lectura”, el admirado autor de “Réflexions” Albert Thibaudet, había descrito en su *Physiologie de la Critique*⁶⁸: 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

⁶⁷ *Ibid.*, p. 539.

⁶⁸ Albert Thibaudet, *Physiologie de la Critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1930.

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 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.⁶⁹

2.5. “La poesía con Juan Ramón”

El capítulo siguiente del “diario personal”⁷⁰ 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 1941⁷¹ en un libro que llevaba el más significativo título de *La poesía con Juan Ramón*⁷². El uso del nombre de pila de Jiménez, en efecto, además de aludir a la costumbre española de

⁶⁹ Jean Starobinsky, “Prefazione”, en Carlo Bo, *ob. cit.*, pp. VII-XII (X-XI).

⁷⁰ No es casual que Starobinsky hable de “diario”: Bo había titulado *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.

⁷¹ Remontan a tres años antes las primeras publicaciones que Bo dedica a la poesía de Juan Ramón Jiménez; en particular, hay que señalar a una primera selección de poemas traducidos (“Aria triste”, “Pastorali”, “Guipúzcoa”, “Epitaffio ideale per un marinaio”), acompañados por una brevisísima “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.

⁷² El libro de Bo fue publicado también en España, con el título *La poesía con Juan Ramón: ensayo de Carlo Bo* (traducción por Isabel de Ambía, prólogo de José María Alfaro, Madrid, Editorial Hispánica, 1943). Las citas de Carlo Bo que se utilizan a continuación se extraen de la edición española más arriba mencionada.

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 Moguer⁷³. Una relación de afinidad humana, estima 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.⁷⁴

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.

⁷³ 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 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.

⁷⁴ 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.

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 re-elaboradora 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 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].⁷⁵

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, preferido. 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.⁷⁶

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 19-20.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 20.

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 voluntad de recorrer, paso a paso, todo el desarrollo de su trayectoria poética hasta la fecha⁷⁷. 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”⁷⁸. 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”⁷⁹.

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.⁸⁰

⁷⁷ La bibliografía que Bo facilita al lector de la edición italiana comprende veintiocho libros distribuidos entre 1900 (*Alma de violeta*) y 1936 (*Canción*).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

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 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 [...].⁸¹

Una norma íntima de canto que aleja muy claramente la poesía de Jiménez de la de Darío, por ejemplo, y también de la de otros poetas europeos, como 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

⁸¹ *Ibid.*, pp. 30-31.

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 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.⁸²

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.⁸³

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, y 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 [...] [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.⁸⁴

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

⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁸³ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 35-37.

Antonio Machado), o se desarrolle en perfecta “comuni3n” con este 3ltimo (que es, acabamos de verlo, lo que pasa con Juan Ram3n Jim3nez). Es, en efecto, la memoria (el “fantasma”) del objeto po3tico y no el objeto po3tico en s3, junto a la mesurada transparencia gramatical y sint3ctica, lo que es determinante en la creaci3n po3tica, tal como la entiende Bo. Y la poes3a de Jim3nez responde plena y naturalmente, ya a partir de sus primeras obras, a estas irrenunciabiles leyes creativas. Si a estos m3ritos se le a3ade, adem3s, la capacidad de “crearse y recrearse” que Jim3nez cultiva a lo largo de toda su trayectoria art3stica, sin ceder nunca a la tentaci3n de considerar su verso como el verso definitivo, se comprende tambi3n c3mo la lectura del poeta de Moguer impulsa m3s y m3s la facultad descubridora de Bo, y despierta en 3l una siempre renovada, y activa, sensibilidad cr3tica.

Sentadas las bases iniciales de su exposici3n, en efecto, Bo prosigue en la redacci3n de su ensayo deteni3ndose en el comentario pormenorizado de una serie de poemas como “Tristeza dulce del campo” y “La luna es, entre las nubes” (ambos extra3dos de *Pastorales*, 1905, impreso en 1911), encaminando su diario de lecturas desde el simbolismo 3ntimo y sensitivo de la primera 3poca juanramoniana a la poes3a m3s de impronta modernista. Bo no habla expl3citamente de Modernismo, sino de Impresionismo, pero esta categor3a puede aplicarse a Jim3nez solo a condici3n de que el t3rmino contenga

[...] una mayor consistencia y la idea no de una simple figura del contenido, sino de una m3s antigua probabilidad vital. La imagen se consume en toda su dimensi3n; no est3 intentada por una impresi3n, por el azar de iluminaci3n; no se confi3 a la demostraci3n del tema, sino que busca en toda su posible verdad la definici3n de las cosas. El impresionismo se identifica a menudo con agitaci3n no reconocida, [con error de tiempo], con selecci3n demasiado apresurada para ser exacta. El mismo Jim3nez tuvo que advertir que lo sencillo y lo espont3neo deben actuar con sentido de conciencia. La espontaneidad m3xima coincide necesariamente con el m3s [puro] resultado, aquel que nosotros llamamos “sencillez”.⁸⁵

La espontaneidad y la sencillez de la forma, como en efecto escrib3a Jim3nez en el pr3logo a su *Segunda Antolog3a* (1922)⁸⁶, son nociones que,

⁸⁵ *Ib3d.*, p. 43.

⁸⁶ Me refiero a lo que escribe Jim3nez en la carta a Garc3a Morente puesta como pr3logo a su *Segunda Antolog3a Po3tica*: “Sencillo –dec3a–, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espont3neo, lo creado sin *esfuerzo*. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, s3lo puede ser fruto de plenitud, y lo espont3neo de un esp3ritu cultivado no puede ser m3s que lo perfecto. (A menos que se exija, para *conseguir* eso que suele llamarse

aplicadas en el campo 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”⁸⁷), 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 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 los ejemplos poéticos transcritos y en la cantidad de los recursos técnico-formales analizados por Bo (uso del

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.” En: Ricardo Gullón, “Perfección de la rosa”, en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 192.

⁸⁷ 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.

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.

Nada parece más concretamente homogéneo al movimiento vital de la consciencia al que alude Bo que el camino hacia la verdad (es decir, hacia la simplicidad, la perfección, la exactitud) 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 “¡Inteligencia, 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.⁸⁸

Los muchos libros de Jiménez, pues, contestan todos, ya a partir de las primeras publicaciones, 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”:

⁸⁸ Carlo Bo, *ob. cit.* p. 49.

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.⁸⁹

Hay un momento, sin embargo, en el cual Jiménez adopta una forma peligrosa e inútil de “riqueza” que en definitiva, según Bo, se revela “sorda”. Es la época 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.⁹⁰

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”, 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. 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

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 51.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 53.

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.⁹¹

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 (estéril) de sus materiales líricos, para luego descubrir la única y necesaria virtud de la palabra, la recuperación de la "pobreza" (o "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.⁹²

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 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

⁹¹ *Ibíd.*, p. 58.

⁹² *Ibíd.*, pp. 61-62.

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.⁹³

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

la maravillosa confianza de Arnim: "¡Otro día más en la soledad de la Poesía!" [Este tiempo, por fin, abolido].⁹⁴

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

⁹³ *Ibid.*, pp. 101-102.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 102.

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 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.⁹⁵

⁹⁵ *Ibid.*, p. 99.

2.6. “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 granadino⁹⁶. 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.⁹⁷

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

⁹⁶ 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*.

⁹⁷ Carlo Bo, *Carte spagnole*, p. 87.

[...] 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.⁹⁸

Medir críticamente, y de manera “autorizzata”, 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.⁹⁹

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

[...] rimane però nella poesia del Nostro, un limite giustificato di partenza, un modo particolare e iniziale di pronunzia 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.¹⁰⁰

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

⁹⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

concierno 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.¹⁰¹

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 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.¹⁰²

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 integral de lo que García Lorca da a conocer por lo que concierno a sus ideas en torno a la poesía ratifica parte del primer tema crítico que Bo quiere argumentar:

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 90-91.

¹⁰² *Ibid.*, p. 91.

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 peggiore.¹⁰³

Llegado a este punto de su ensayo, para explicitar lo que entiende como "progreso", "nuova preoccupazione" o "maturità" del poeta, el crítico ligur reanuda el proceso evolutivo del "segundo" García Lorca con los resultados de su obra anterior al *Romancero gitano*, citando la III de las "Cuatro baladas amarillas" de *Canciones*¹⁰⁴, 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.¹⁰⁵

Lo único que separa la labor poética de García Lorca de la de Jiménez (ambas asimilables al "verbo poético" *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, [...] 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.¹⁰⁶

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 fragmentos¹⁰⁷ que le brindan la ocasión de entrar en lo vivo de la creación lorquiana:

¹⁰³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁴ "Dos bueyes rojos/ en el campo de oro. [...]"

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁷ "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."

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.¹⁰⁸

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"¹⁰⁹. 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 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 a 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 de sublimación, en suma, muy parecido al detectado en la parábola juanramoniana:

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 94-95.

Un Lorca altrettanto rigido lo dobbiamo cercare nel poco che conosciamo di *New York* [...]. 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.¹¹⁰

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 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.¹¹¹

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 "seconda voce", a través de la cual el poeta granadino ha logrado transmitir su más verdadera experiencia

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 98.

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”¹¹². 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”:

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 dei nostri confini.¹¹³

¹¹² 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 Macrí, quien criticará, como veremos más adelante, la lectura de García Lorca tendencialmente “purista” llevada a cabo por Bo, en un artículo, “Poesía 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).

¹¹³ *Ibid.*, p. 99.

Una voz eterna que, en cambio, gracias a la difusión de la antología de Bo se enciende, para no apagarse nunca más, en la Italia de 1940¹¹⁴.

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 Italia. 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 “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.¹¹⁵

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

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ 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).

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 continuamente situato di fronte allo spettacolo delle cose.¹¹⁶

Dos temas que, conforme el artículo, se reducen a uno solo, porque es sobre todo la fidelidad al “deseo central de muerte” 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.¹¹⁷

Claro está que Bo no se equivoca viendo en la muerte uno de los grandes núcleos temáticos de la obra de García Lorca¹¹⁸, 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 sugerencia 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

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁸ 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.

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.¹¹⁹

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 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 [...].¹²⁰

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?¹²¹

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.¹²²

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹²¹ *Ibid.*, p. 22.

¹²² *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

2.7. “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 al proceso de elaboración ulterior de la primera inspiración. 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.¹²³

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, y 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 moguereno frente al acto poético. En su artículo de 1937, Marcori había asimilado la influencia de Mallarmé en la poesía de

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 (sacerdote, escritor, partisano, 1890-1959) en la revista *Italia*, 25 aprile 1940.

¹²³ Carlo Bo, *Carte spagnole*, p. 101.

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 dell'operazione ma questo soltanto.¹²⁴

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 "transparente 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.¹²⁵

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 conocida 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.¹²⁶

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 102.

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 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.¹²⁷

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. 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.¹²⁸

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.¹²⁹

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 polisémica, 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.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 103.

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.¹³⁰

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 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.¹³¹

2.8. “L'esperienza poetica di Rafael Alberti”

Los pocos 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, análogamente a su predecesor¹³², Bo considera la experiencia poética de este autor como una “esperienza sofferta continuamente nei suoi limiti più

¹³⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹³¹ *Ibid.*, p. 107.

¹³² *Ibid.*, p. 109. Señalo que Marcori subrayaba, entre otras cosas, la constante influencia de “slanci sentimentali” y la indiscifrabilidad de la “ispirazione poetica” en la poesía de Alberti, llegando a hablar, en general, de una obra carente de “unità lirica”.

esposti” y “estremamente sentimentale delle sue ragioni poetiche”. 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 algunas 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 esterna di quelle domande che dovevano invece esser sostenute dalla forza di conoscenza della nostalgia.¹³³

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.¹³⁴

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

¹³³ *Ibid.*, p. 109.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 109-110.

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.¹³⁵

Con singular concisión, Carlo Bo considera los tres primeros libros de Alberti, *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 desprenderse de la influencia "impura" de Gustavo Adolfo Bécquer¹³⁶, 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 Cocteau¹³⁷ 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*), la atención de Bo se concentra sobre el poemario de 1929:

¹³⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁶ 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 [...]". *Ob. cit.*, pp. 5-9 (5).

¹³⁷ 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. 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.

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.¹³⁸

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 re-visitada 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 [...]¹³⁹

¹³⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 113.

2.9. “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 auto-presentación poética de la primera antología de Gerardo Diego. Esta presentación, sin embargo, difiere de todas las otras por la amplia referencia al apartado “Vida” del autor, porque en este caso el crítico ligur ilustra al lector también varios detalles biográficos, datos que representan un elemento crítico nunca antes tomado en consideración por Bo 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 y de traductor de Musset y Proust, Bo recapitula la producción poética de Salinas citando cuatro libros publicados en la década 1923-1933 (*Presajios*, 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”¹⁴⁰.

Se trata de un perfil bio-bibliográfico no muy actualizado (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”¹⁴¹.

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 bene a non confonderlo con un’accezione più o meno tradita di surrealismo.¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 115-116.

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.¹⁴³

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 categorías¹⁴⁴; 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.¹⁴⁵

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:

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.¹⁴⁶

¹⁴³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴⁴ “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.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 117-118.

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*¹⁴⁷ 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 sciogliono nell'abbandono sospeso e trattenuto della loro frase.¹⁴⁸

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.¹⁴⁹

2.10. Un punto de partida

Hemos considerado imprescindible detenernos en la lectura detallada de estos artículos de Bo por cuanto se trata de ensayos críticos que destacan sobre todos los antes publicados (por otra parte, muy pocos) 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

¹⁴⁷ Sin citar la procedencia, Bo transcribe de *La voz a ti debida* el poema “;Si tú supieras que ese/ gran sollozo que estrechas”.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 118-119.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

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". 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 disposición, quizás por la muy subjetiva dirección crítica que el intelectual italiano impone a sus estudios, la serie de ensayos de Carlo Bo produce la 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 Marcori) que, a partir de la superación del modernismo de Rubén Darío, convierte 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.

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)¹⁵⁰, *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”¹⁵¹). Se trata

¹⁵⁰ Trataremos en detalle esta publicación en el último capítulo de este trabajo.

¹⁵¹ 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 la revista *Letteratura. Rivista trimestrale di Letteratura Contemporanea*, IV, 13-14, gennaio 1940, pp. 41-50. Más breves aún, aproximadamente media columna, son los

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 Villanova¹⁵² y Fernando Villalón¹⁵³, poetas que entran así oficialmente en su Parnaso personal, anticipando su inclusión en la restringida selección antológica que Bo publicará el año siguiente.

2.11. “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 frecuentador del Caffè Le Giubbe Rosse, donde entabla amistad con los integrantes, y las integrantes¹⁵⁴, del grupo hermético florentino. Sobre todo con Romano Bilenchi

artículos 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).

¹⁵² 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* (Ettore De Zuani) lo había señalado como vanguardista de corte gongorino 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.

¹⁵³ 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 una reseña, “L’annata letteraria in Spagna (per l’anno MCMXXXIII)”, 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.

¹⁵⁴ 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. El Marqués de Villanova dedica también a la joven pintora Anna Bonetti (1925-), una amiga de Cristina Campo, con quien mantiene una intensa relación amorosa, un cancionero titulado *Fortuna y lástima de amor*, escrito en 1944. Es de Anna Bonetti también la traducción del libro *Prestigios*, publicado en Italia con el título *Prestigi*, Firenze, Vallecchi, 1944.

(quien le dedicará el cuento “Il Marchese”¹⁵⁵), Antonio Delfini, Mario Luzi, y por supuesto, con Carlo Bo¹⁵⁶ y Oreste Macrí.

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 años¹⁵⁷, cabe 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 italiano¹⁵⁸, y los críticos arriba citados traducen y comentan poemas en las más prestigiosas revistas literarias (*Letteratura, Prospettive, Maestrale*)¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Romano Bilenchì, “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.

¹⁵⁶ Entre los escritos breves que es posible leer en el portal de la “Fondazione Carlo e Marise Bo” aparece el título “Incontro a Parigi: Il Marchese di Villanova”, un breve retrato del poeta, fechado en 1952, donde Bo, entre otras cosas, afirma: “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”..

¹⁵⁷ Para más noticias sobre la vida y la obra (y las relativas ambigüedades bibliográficas) de Rafael Lasso de la Vega véanse, entre otros: Rafael Lasso de la Vega, *Poesía*, ed. de Juan Manuel Bonet, Granada, Comares, 1999; 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.

¹⁵⁸ A lo largo de su estancia en Italia, Villanova publica varios libros, todos editados, como revela Bo, *sibi et amicis*. A partir de *Constancias 10 poemas selectos*, publicado en Roma, (?), 1938, en este período italiano su bibliografía se enriquece con tres publicaciones más: *Oaristes (1931-1940)*, Venezia, Officine di la Gazzetta, 1940 (luego, en 2ª edición, 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.

¹⁵⁹ 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 *Maestrale*, entre 1940 y 1941, se publican las traducciones de numerosos poemas de Villanova, realizadas por Oreste Macrí con la colaboración de Luigi Panarese, versiones métricas

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”, “Treni di Passy”, “Sere”, “Porto”, “Piazza di donna Elvira”, “Gabbiani”)¹⁶⁰, 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.¹⁶¹

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]lego 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.¹⁶²

acompañadas, respectivamente, por una “Nota” y un ensayo, “La poesia pura di Villanova”, que veremos con más detalle en el próximo capítulo.

¹⁶⁰ Marqués de Villanova, “Antología poética (traduzione e nota di Carlo Bo)”, *Letteratura - Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, IV, 13-15, 1940, pp. 41-50.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶² *Ibid.*, p. 50.

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 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.¹⁶³

2.12. “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”¹⁶⁴; 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”¹⁶⁵, en el perfil poético que traza Bo, en cambio, Villalón destaca como un poeta que

A uno sguardo sufficiente e leggero [...] potrebbe apparire un diletante 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 improvvise 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.¹⁶⁶

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

¹⁶³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁴ Gerardo Diego, *ob. cit.*, p. 393.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 395

¹⁶⁶ Carlo Bo, “Ritratto di Villalón”, *La Nazione*, 25 febbraio 1940, p. 3.

[...] 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 sentimenti, identificandosi proprio in quell'attimo di sospensione lirica, di cui Villalón s'è fatto miracoloso *charme*. [...] E cioè la poesia non era per lui una semplice e gustosa dilettazione 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 spontanea in lui a prima vista, cadeva decisa da una maturazione interiore che significava una continua formazione. Le parole che ci ha lasciato sono materia pura di poesia.¹⁶⁷

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.¹⁶⁸

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, puesto que en las décadas siguientes sus intereses europeístas se dirigirán más hacia la literatura francesa. Con la excepción de algunos trabajos específicos sobre Jiménez y García Lorca que veremos a continuación, el estudioso ligur, en efecto, sí seguirá publicando esporádicos artículos y reseñas sobre la poesía española del siglo XX¹⁶⁹, pero se trata de textos que, desde el

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁹ Se trata de textos sintéticos publicados en ocasión de aniversarios (Unamuno, Antonio Machado), o de la publicación de libros, por ejemplo "L'ultimo Alexandre" (*Galleria*, V, 1-2, 1955, pp. 38-41), elogiosa reseña de la reciente obra *Historia del corazón* (Madrid, Espasa-Calpe, 1954) del poeta sevillano.

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 perfecto estilo “Letteratura come vita”.

2.13. “Che cosa è stato Juan Ramón”

Carlo Bo vuelve a escribir sobre el poeta de Moguer en 1949, ocho años después de *La poesía con Juan Ramón*, publicando una reseña en la revista *La Fiera Letteraria*, titulada “La poesia nuda di Juan Jiménez”¹⁷⁰. Diez años después, en 1959, Bo publica un segundo y más sustancioso trabajo, cuyo título, “Che cosa è stato Juan Ramón”¹⁷¹, anticipa su intento de balance crítico ulterior sobre la poesía del autor de *Piedra y cielo*.

En la reseña, el crítico ligure reanuda 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 concluso 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

¹⁷⁰ Carlo Bo, “La poesia nuda di Juan Jiménez”, *La Fiera Letteraria*, 6, 1949, pp.1 y 5.

¹⁷¹ Carlo Bo, “Che cosa è stato Juan Ramón”, *Paragone. Rivista mensile di Arte Figurativa e Letteraria*, 110, 1959, pp. 38-53.

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*.¹⁷²

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-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 [...] 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 [...].¹⁷³

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 lectura de Jiménez que el lector de *Carte spagnole* (1948)

¹⁷² Carlo Bo, "La poesia 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.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 5.

ya conoce, y propone como única verdadera novedad crítica una reflexión sobre el “tiempo menor” juanramoniano 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. [...] 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.

A la espera de “altri documenti da aggiungere al processo di questo nuovo caso”, pasarán diez años antes de que el gran estimador de Juan Ramón vuelva a expresarse, detenidamente, y, como veremos, sorprendentemente, 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 relevantes hay que recordar la antología *Poesie*, con introducción y traducción de Francesco Tentori Montalto (1946)¹⁷⁴, la antología *Poesia spagnola del Novecento* de Oreste Macrí (1952)¹⁷⁵, la traducción (con introducción) de *Animal de fondo* de Rinaldo Frolidi (1954)¹⁷⁶, junto a numerosos artículos y/o estudios que celebran el Premio Nobel de 1956 y, poco después, conmemorativos de la muerte del poeta de Moguer.

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, en cambio, sorprende 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.

¹⁷⁴ 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).

¹⁷⁵ Me refiero a la traducción de treinta y cinco poemas juanramonianos y a los ensayos introductorios, reunidos en el “Diorama della letteratura spagnola” que encabeza el volumen, donde en muchas ocasiones Macrí alude a la poesía de Jiménez.

¹⁷⁶ Juan Ramón Jiménez, *Animale di fondo*, a cura di Rinaldo Frolidi, Firenze, Fusi, 1954.

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 Jiménez, avisa, justo a continuación de este tributo inicial, que su elección juvenil, 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, 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 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.¹⁷⁷

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 addirittura vizio, Jiménez invece non lasciava tracce, la sua operazione avveniva in purezza e non tradiva il minimo sforzo [...].¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

Profondamente fascinato 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 [...].¹⁷⁹

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.¹⁸⁰

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 Macrí:

L'unico aiuto è nella suggestione del Macrí 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.¹⁸¹

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

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 interpretativo, ampliando su perspectiva crítica, una vez más, solo hacia el privilegiado y abstracto “tiempo mayor” de la poesía; 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 Macrí [...] sentenzia: “è voce verlainiana, gaglienga, 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 madrilegno 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 sfiibranti della prima stagione, scatenate dalla tubercolosi con le soluzioni ultime di ricerche, profondamente critiche, dovute alla lunga nevrastenia 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.¹⁸²

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 [...].¹⁸³

¹⁸² *Ibid.*, p. 45.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 49.

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

[...] 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.¹⁸⁴

¿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.¹⁸⁵

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*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

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 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?¹⁸⁶

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*”¹⁸⁷ 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 universal” 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:

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 52.

[...] 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 male, del dolore e della piccola gioia.¹⁸⁸

2.14. 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 de 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 italianos¹⁸⁹.

No es casual, entonces, que la primera edición en dos volúmenes de la poesía de García Lorca¹⁹⁰, una edición que la editorial Guanda presenta como “antología completa”, se abra con una introducción, totalmente nueva, 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 mangiare Lorca. Come si spiega questo successo straordinario?¹⁹¹

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸⁹ 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 Macrí, *Prime poesie e canti gitani*, Guanda Parma, 1949 (cuya séptima edición, ampliada, es de 1993). 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.

¹⁹⁰ Federico García Lorca, *Poesie*, con testo a fronte, introduzione e traduzione di Carlo Bo, Parma, Guanda 1962.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. VII.

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”¹⁹², un autor capaz, en suma, de producir una poesía “legata a delle radici che appartengono all’uomo di sempre”¹⁹³. 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 lorquiana¹⁹⁴:

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 [...].¹⁹⁵

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:

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.¹⁹⁶

¹⁹² *Ibid.*, p. VIII.

¹⁹³ *Ibid.*, p. IX.

¹⁹⁴ Jorge Guillén se expresa en términos explícitamente “generacionales” también en el prefacio 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.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. VIII-X.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. X.

Es un pasaje importante del escrito de Bo porque nos conduce 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.¹⁹⁷

Es esta puntualización, es decir, el descubrimiento, en García Lorca, de una actitud poética progresivamente más abierta al compromiso con el componente social que concentraba 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.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. X-XI.

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.¹⁹⁸

Pocos años antes, Bo 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", el crítico ligur nos hacía descubrir otro, un "segundo" nivel en el cual el poeta revelaba su verdadera naturaleza poética (culta, 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.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. XIV.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. XV.

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 di Jiménez. Ora ci sono nelle prime poesie anche quelli ma in minima parte e, comunque, non fanno testo [...].²⁰⁰

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”²⁰¹) 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

²⁰⁰ *Ibid.*, p. XV.

²⁰¹ *Ibid.*, p. XVI.

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: 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. [...] ²⁰²

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” ²⁰³:

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. ²⁰⁴

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:

²⁰² *Ibid.*, p. XVIII.

²⁰³ *Ibid.*, p. XX.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. XX.

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 Lorca non ha mai proceduto per rivelazioni, per mutamenti assoluti ma è andato avanti nel senso di un accrescimento naturale.²⁰⁵

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"²⁰⁶), 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 rettorica 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.²⁰⁷

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 del *Romancero* a stendere orizzontalmente i suoi gridi, le sue frecce fantastiche.²⁰⁸

²⁰⁵ *Ibid.*, p. XXIII.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. XXV.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. XXV.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. XXVII.

Luego, Bo opone a quien sugiere la lectura de *Poeta en Nueva York* como “una victoriosa ripresa del duende”²⁰⁹ una afirmación del propio García Lorca, que en una entrevista de 1931²¹⁰ 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 lorchiano” y que por esta razón sería un error “bloccare Lorca in un libro regionale della poesia spagnola”²¹¹.

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 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.²¹²

²⁰⁹ *Ibid.*, p. XXVII. Bo no facilita ningún nombre, se limita a aludir a “certi lettori autorizzati”.

²¹⁰ 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.

²¹¹ *Ibid.*, p. XXVIII.

²¹² *Ibid.*, p. XXIX.

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 liguero puede encontrar en la edición de Arturo del Hoyo de las *Obras completas* de Federico García Lorca, libro que cita en su bibliografía²¹³. En este sentido, es más que probable que “Diálogos de un caricaturista salvaje”, última entrevista-charla de García Lorca con Luis Bagaría²¹⁴, 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. 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 más los sueños de la otra vida?

²¹³ Ya en 1954, Bo puede encontrar la misma recopilación de artículos también en Marie Laffranque “Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose”.

²¹⁴ “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.

— [...] 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. Puesto 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 liguero 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.²¹⁵

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 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

²¹⁵ “Nozione della poesia”, *Corrente*, 11, 15 giugno 1939, p. 25.

[...] 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.²¹⁶

²¹⁶ *Ibid.*, p. XXX.

3. El hispanismo de Don Oreste

(o el “macrispanismo”)

3.1. L’*universale fantastico*”

Una vez entrados en ese enorme edificio que la historiografía literaria italiana ha bautizado, hace años, con el neologismo “macritica”¹, 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 Macrí, ya estudioso del filósofo napolitano Giovan Battista Vico, publica un artículo titulado “Poesia e Mito nella filosofia di G. B. Vico”², 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 Macrí concuerda con Vico, de quien comparte la idea cosmogónica de “*universale fantastico*” como condición propicia al nacimiento de la poesía:

¹ 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 Macrí; para un uso institucionalizado del término, véase, por ejemplo, Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, University Press, 2007.

² 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 Macrí, “Il problema estetico in G. B. Vico” (Università di Firenze, 5 novembre 1934, relatore Eustachio Paolo Lamanna).

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, poiché 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.³

De la pobreza de medios expresivos (inopia) que caracteriza la sociedad bárbara, del esfuerzo de síntesis verbal que el hombre primitivo produce para llegar a nombrar (a través de un "conato fantástico") la espiritualidad, o la truculencia, del mundo que le 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 scorderli nella loro purezza, ma solo in queste *forme certe*.⁴

³ Oreste Macrí, *ob. cit.*, pp. 257-258.

⁴ *Ibid.*, P. 268.

Se entrevé en estos conceptos, que el propio Macrí 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.

Atento explorador de la teoría crítica de los “arquetipos”⁵, Oreste Macrí 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 Macrí, quasi che esso svolgesse una funzione “conativa”.⁶

No será necesario, pues, comentar más pasajes dialécticos del intenso recorrido especulativo que Macrí efectúa en el interior, y

⁵ El ensayo “El 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 Macrí 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.

⁶ Donato Valli, “Il percorso vichiano della critica di Oreste Macrí”, en AA. VV., *Per Oreste Macrí, Atti della giornata di studio*, Firenze, 9 dicembre 1994, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 13-24 (14).

alrededor, del pensamiento estético-poético de Vico⁷; será suficiente, en cambio, considerar la asimilación de conceptos viquianos como “conato fantástico”, “mito”, “fantasia costruttrice di simboli universali”, como un acto de investigación “prometeica” que produce efectos teóricos definitivos en la estrategia crítica y meta-crítica del joven Macrí. 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, Macrí se expresa así:

La stessa impersonalità dell’universale fantastico vichiano ha una singolare analogia con quell’aura d’eternità, di castità, di purezza, di aversità al dato empirico [...] che spira dai migliori testi di poesia del nostro tempo [...]. Il problema della parola-mito nella poesia 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 [...].⁸

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 florentino⁹. Cuyas diferentes posiciones se manifiestan a través de los ya comentados escritos de Carlo Bo, por un lado, y de los artículos macrianos más arriba citados, por el otro. A los que cabría añadir los demás ensayos que “Dell’invenzione della critica” (1938), “Del concetto di letteratura”

⁷ Macrí 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 iurisprudētis* (1721), y su investigación abarca toda la evolución del pensamiento estético del filósofo napolitano, 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, Macrí saca a la luz sus facultades crítico-analíticas, señalando con precisión alcances y puntos débiles del andamiaje teórico de Vico.

⁸ “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.

⁹ Por exigencias temáticas, y de espacio, limitamos aquí el panorama dialéctico a Bo y Macrí, 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).

(1938), “Difesa della poesia” (1939), “Della grazia sensibile (Betocchi)” (1940)¹⁰, y otros estudios dedicados a Rilke, Montale, Boine, Gatto, Cardarelli, Landolfi (*et al.*), que, en 1941, Macrí publica reunidos en el libro *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, piedra miliar de la crítica hermética junto a *Otto studi* (1939) de Carlo Bo.

Precede la serie de ensayos una “Introduzione”, donde Macrí 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, raccordati 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.¹¹

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 Macrí 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 fantasia nonostante proprio questa ultima ne costituissero l’oggetto.¹²

¹⁰ 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

¹¹ Oreste Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 8.

Se abre el libro con un fundamental ensayo titulado “Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia”¹³, una amplia argumentación, de corte filosófico (“offerto in forma di lettera e indirizzato a Carlo Bo”), que a pesar de la explícita premisa de Macrí (“[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”¹⁴ 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.¹⁵

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”, “corazón”, “intelecto”, “historia”, Macrí 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.¹⁶

¹³ Originariamente publicado en la revista *Letteratura* (11 luglio 1939).

¹⁴ Carlo Bo, “Imitazione à rebours”, *Campo di Marte*, II, 9, 1939.

¹⁵ Oreste Macrí, “Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia”, *Esemplari...*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

Acompañando su disertación con los nombres de Epicuro, Aristóteles, Tommaso, Cartesio, Leibniz, Vico, Kant, Hegel, Shopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, Macrí 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 [...].¹⁷

Un "malanimo" triunfante, escribe Macrí, 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.¹⁸

Paralelo, por dirección temática y profundidad de indagación, pero heterodoxo con respecto a la línea de Bo, Macrí 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, su colega 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, en fin, resuena la voz de Dios que comunica con su "débil y exangüe" criatura. Como explica Giuseppe Langella:

Macrí, 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 mística 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 Bo egli 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".¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ Giuseppe Langella, "La stagione ermetica di Macrí", en AA. VV., *Per Oreste Macrí...*, pp. 307-356 (310).

Sostenedor, en suma, de la centralidad de la relación física entre vida y alma del hombre, Macrí 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”²⁰.

La “contemplación” de Bo es para Macrí “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”²¹, Macrí contrapone, a lo largo de su ensayo, la noción de “concreción” que, para Macrí, 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 Macrí, en contraste cada vez más evidente 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 [...].²²

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 Macrí 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 exegeticas. Frente a la articulación esencialmente

²⁰ Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 13.

²¹ 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*).

²² *Ibid.*, pp. 37-38.

"mentalística" (de derivación mallarmeana) que caracteriza el recorrido de Bo hacia la verdad de la poesía, Macrí 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.

3.2. El "macrispanismo" del los 40

Orientarse en lo que Mario Di Pinto, en un artículo de corte historiográfico dedicado al "caríssimo" amigo, define como el "continente Macrí"²³, 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 de 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"²⁴), o en la incesante actividad como traductor, editor y catedrático del intelectual salentino. Todas son ocasiones culturales que Macrí 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 Macrí, 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

²³ Mario Di Pinto, "La Spagna contemporanea nell'ispanismo di Oreste Macrí", en AA. VV., *Per Oreste Macrí...*, pp. 283-292 (283).

²⁴ 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 tesis doctoral de Tommaso Testaverde ya citada. La teoría de las "cuatro raíces", entre la cuales la que predomina es la *tierra* de la "dimora vitale", se desarrolla por primera vez en el artículo de Oreste Macrí, "Lo spazio domestico di E. U. D'Andrea", *L'Albero*, 48, 1972, pp. 99-114.

las letras ibéricas la figura determinante es, sobre todo, la del insigne hispanista y maestro Mario Casella²⁵:

All' esemplare magistero romanico e specificamente ispanistico di Casella, debbo la risoluzione di dedicarmi a questi studi, divergendo dai filosofici dopo la mia tesi di laurea sulla poetica di Giambattista Vico.²⁶

Segunda etapa: el primer apartado del largo estudio (el "Diorama") que Macrí 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.²⁷

Tercera y última etapa: "Storia del mio Machado", donde Macrí, 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:

²⁵ Otras figuras inspiradoras del hispanismo de Macrí 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.

²⁶ Oreste Macrí, "L'ispanismo a Firenze", en AA. VV., *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici...*, pp. 135-140 (137).

²⁷ "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 Macrí, II edizione riveduta ed ampliata, Parma Guanda, 1961, p. VII. La primera edición es de 1952.

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 letterario, strutturate in versione metrica, testo a fronte e, derivati empirici dall'opera, introduzione e note in vista d'una riforma comparatistica della storia letteraria fondata solo sui testi e le persone artistiche.²⁸

La predilección por la literatura, en particular por la poesía, "novecentesca" y la visceral "vocazione europea" (y extraeuropea) constituyen factores comunes a Bo y Macrí, 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":

A Sergio Baldi anglista occorre di 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.²⁹

En este contexto tan "generacional" y fecundo, que enmarca la fase inicial de su formación como hispanista, Macrí 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", Macrí 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 que le brinda a Macrí la oportunidad de profundizar su conocimiento de la lengua española y, al mismo tiempo, de experimentar siempre nuevas soluciones intertextuales:

²⁸ Oreste Macrí, "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).

²⁹ Oreste Macrí, "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 rompessero la nostra tradizione indigena provincializzata e sclerotizzata nell'accennato manierismo postclassico e purista.³⁰

Es la época en la que Macrí 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" Macrí:

Mi fermo per rilevare ch'io ero, non un poeta-traduttore come i miei compagni poeti, ma, bene o male, un traduttore-poeta, ovvero sia 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 [...]. Per tale reinvestimento mi servivo analogicamente dei sintagmi e ritmi di essi compagni poeti della mia generazione, risalendo ai padri e maestri.³¹

Alrededor de esta definición perfectamente geométrica y detallada de la función del traductor-poeta, Macrí 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 Fianma* parmense del '43, altre poesie dal '43 al '45, la prima breve antologia in *Poesia* di Falqui del '46. "Il Dio ibero" nel *Critone* leccese del '58, *L'arte poetica di Juan de Mairena* in *Letteratura* del '42.³²

³⁰ Oreste Macrí, "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).

³¹ Oreste Macrí, "Storia del mio Machado", p. 198.

³² *Ibid.*, p. 198.

Con una frecuentación asidua de los textos, y mucha práctica con los versos, Macrí 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 Macrí 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 1947³³ (con introducción). Y once más para llegar al artículo que Macrí recuerda como su primer “esame” crítico dedicado al poeta sevillano:

[...] 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 fondatore 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 [...].³⁴

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 traducción³⁵. Lo que muy pronto asume el carácter de “costumbre estilística” del literato salentino en este campo es la “versione metrica”.

³³ Antonio Machado, *Poesie*, saggio, testo, versione, a cura di Oreste Macrí, Milano, Il Balcone, 1947.

³⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

³⁵ El de la práctica macríana 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 Lonero “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; la tesis doctoral de Leonardo Manigrasso, “Poeti traduttori a confronto fra terza e quarta generazione”, Università degli Studi di Padova, XXIV ciclo; el 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.

Una primera definición que sintetiza lo que entendían Macrí y los traductores herméticos de poetas europeos por “versione metrica” 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.³⁶

Al instrumento, en cierto sentido, “técnico” arriba descrito lo acompaña la aplicación de un estilo traductor que Macrí 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”³⁷. 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”³⁸.

Es así como, entre 1939 y 1949, Macrí traduce y difunde poemas de los modernos, ya casi canónicos en Italia, García Lorca³⁹, Villanova, Antonio Machado, Jiménez, Salinas, Guillén, Diego, Unamuno; pero también de Dionisio Ridruejo, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda, nombres que de esta manera empiezan a asomarse, o a reaparecer, en las páginas de las más prestigiosas revistas literarias italianas (*Prospettive*, *Incontro*, *Maestrade*, *Vedetta Mediterranea*, *Architrave*, *Convivium*, *Letteratura*, *La Fiera Letteraria*, et al.).

Frente a esta ingente mole de trabajo llevada a cabo como traductor-poeta, 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*⁴⁰, la producción propiamente crítica de Macrí 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.

³⁶ Oreste Macrí, “La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)”, p. 57.

³⁷ Oreste Macrí, “Del tradurre. II – Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, *Studi Ispanici*, I, pp. 417-432 (426).

³⁸ *Ibid.*, p. 426.

³⁹ Como recuerda el propio Macrí 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.

⁴⁰ Federico García Lorca, *Canti gitani e prime poesie. Antologia di testi e versioni*, a cura di Oreste Macrí, Parma, Guanda, 1949.

3.3. "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 Macrí, puesto que es él el objeto de su primera nota crítica, publicada en octubre de 1940, en la revista *Letteratura*⁴¹.

La traducción a la que se refiere el título de la "Nota" de Macrí 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. Macrí 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*⁴²; en octubre sale el número de *Letteratura* que recoge la "Nota" de Macrí; 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).

No se trata, obviamente, de establecer una disputa cronológica entre los artículos de Bo y Macrí, 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 Macrí, 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 Macrí 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. En sus artículos Bo, en cambio, como ya hemos visto, no facilitará casi ningún dato biográfico explícito.

⁴¹ "Nota a una traduzione di Rafael Alberti", *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, IV, 16, ottobre-dicembre 1940, pp. 89-90.

⁴² Carlo Bo, "Rafael Alberti", *Tempo -Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte*, 54, 6 giugno 1940, p. 44.

A partir del segundo párrafo, Macrí se adentra en el material crítico “Rafael Alberti” señalando, primero, que el poeta gaditano es parte activa tanto en el proceso de 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 Macrí 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.⁴³

Investigador de formación filológica (herencia del magisterio de Mario Casella), buscador antes de pruebas que de conceptos, hasta aquí Macrí 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, Macrí se adentra luego en el “esercizio di svariati 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”⁴⁴. Las reducidas dimensiones de la “Nota” no le consienten a Macrí detenerse en libros, periodizaciones o en más detalles relativos a lo real que se funde con el símbolo en la obra de Alberti.

⁴³ Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 89.

⁴⁴ Ambas citas: *Ibid.*, p. 89.

Tanto más si la poesía en cuestión parece refractaria a cualquier intento de definición de sus márgenes expresivos. De manera que a Macrí 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.⁴⁵

Sin ceder al elogio incondicionado, la impresión general de Macrí⁴⁶ 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. Macrí 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 [...]"⁴⁷, el tono conclusivo de Macrí 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 Alberti, Macrí 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 Macrí justamente

⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶ Por lo que concierne a la obra poética de Alberti, en su artículo Macrí 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).

⁴⁷ Carlo Bo, "L'esperienza poetica di Rafael Alberti", en *Carte spagnole...*, p. 111.

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. Macrí, 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, Macrí 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”⁴⁸:

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. [...] ⁴⁹

Luego de trazar un muy sintético cotejo de las actitudes poéticas divergentes de Alberti y Lorca, Macrí 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 nostre definizioni liriche: così per noi c'è un Boine di fronte a Campana, uno Sbarbaro di fronte a Montale...⁵⁰

3.4. “Nota su Ridruejo”

En el mismo octubre de 1940, Macrí publica las versiones métricas de cinco sonetos de Dionisio Ridruejo, acompañando la selección de poemas con una “Nota” introductoria al totalmente inédito,

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 90.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

en Italia, poeta de Burgo de Osma⁵¹. Macrí 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 Franco⁵². E informa sobre la procedencia de los sonetos objeto de versión métrica, pertenecientes a *Primer libro de amor* (Barcelona, Yunque, 1939)⁵³.

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 florentino⁵⁴. Así que la atención que el crítico salentino 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 Macrí 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, Macrí entra en el territorio críticamente virgen de la poesía de Dionisio Ridruejo con el objetivo

⁵¹ Oreste Macrí, "Cinque sonetti di D. Ridruejo" con "Nota", *Incontro*, ottobre 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", Macrí le agradece al amigo Luigi Panarese su "preziosa assistenza" en la traducción.

⁵² Como es sabido, con decreto oficial 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.

⁵³ Macrí 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).

⁵⁴ Los colaboradores de *Campo di Marte* son los mismos que firman los artículos en la revista *Incontro*: además de Carlo Bo y Oreste Macrí, cabe recordar, entre muchos otros, a Vasco Pratolini, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Carlo Betocchi, Luigi Fallacara, Leone Traverso, Luigi Berti y Giancarlo Vigorelli.

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.⁵⁵

De esta manera, Macrí 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 prerequisite de la espiritualidad. Para Macrí, Ridruejo representa la personalidad poética que 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 de tradición petrarquista-garcilasiana (el paisaje, el amor, la amistad), con las exigencias de una expresión moderna, libre e inquieta. Más que seguir las huellas de la tríada Jiménez-Guillén-Salinas, escribe Macrí, 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”⁵⁶ encuentra una forma muy personal y nueva de novecentismo, 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.⁵⁷

⁵⁵ Oreste Macrí, “Nota su Ridruejo”, p. 4.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

Además de enmarcar y de motivar críticamente su elogio a Ridruejo, a Macrí 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, Macrí 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.⁵⁸

En este espacio íntimo y musical, que mucho le agrada al lector y al crítico Macrí, se asoma, como acabamos de leer, la figura "ejemplar" de Antonio Machado, 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 Machado.

⁵⁸ *Ibid.* También en este artículo, como en el precedente y en los sucesivos, la referencia de Macrí al panorama poético italiano es constante. En este caso, por ejemplo, Macrí formula también una ecuación crítica donde el "culterano" Ridruejo "sta a Salinas, Jiménez, Guillén come Fallacara, Luzi, Bigongiari e Parronchi stanno a Ungaretti, Quasimodo e Sinisgalli, in una linea 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.

Macrí publicará las traducciones de dos poemas más de Ridruejo pocos meses después⁵⁹ y volverá con igual intención elogiosa sobre su poética en uno de los ensayos que introducen la antología *Poesia spagnola del Novecento*⁶⁰, 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*⁶¹.

3.5. “Poesia perfetta”

Mes intenso de publicaciones, en octubre de 1940 la revista *Prospettive* hospeda otro artículo de Oreste Macrí, significativamente titulado “Poesia perfetta”⁶², cuyo asunto es la “Introduzione al Lorca” con la cual Carlo Bo abre la antología *Poesie* del poeta granadino.⁶³ Se trata de una reseña donde Macrí pone en cuestión tanto el “discorso 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 Macrí emerge una fuerte insatisfacción 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”⁶⁴ 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”⁶⁵.

⁵⁹ Oreste Macrí, “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*.

⁶⁰ Me refiero al apartado del “Diorama” 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).

⁶¹ No obstante la precoz apreciación por parte de Macrí, la poesía de Dionisio Ridruejo despierta escaso interés crítico en Italia. Un poema más (“Poema della pietra”) lo traduce y publica en 1955 Lorenzo Giusso, en la revista *La Fiera Letteraria*, 10, pp. 1-2. El único dato bibliográfico relativo a la posterior fortuna de Ridruejo en Italia es la traducción del libro de prosas políticas *Scritto in Spagna*, introduzione e traduzione di Andrea Chiti-Batelli, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.

⁶² Oreste Macrí, “Poesia perfetta”, *Prospettive - Rivista mensile di sola letteratura*, IV, 10, 15 ottobre 1940, pp. 20-21.

⁶³ Bo había publicado el ensayo y la antología en marzo de 1940.

⁶⁴ En otro punto del artículo Macrí escribe también: “[Le] grandi *Odi* e [il] periodo newyorkese [sono stati] esaminat[i] da Bo di sfuggita, alquanto vagamente [...]” (*ob. cit.*, p. 20).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

Macrí 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 ilusorias. 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 [...].⁶⁶

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"), Macrí 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". Macrí, 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 Macrí, una vez más "vi-quiano", 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.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

Lo que le reprocha Macrí 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”⁶⁸) y una naturaleza poética lorquiana que se acerca más al “conato fantastico” de Giuseppe Ungaretti, es decir, una naturaleza que es instrumento de 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 Macrí, un problema que afecta a la misma sustancia poética de la antología publicada por Bo, es decir, la traducción:

Conseguenza di questa mancata distinzione [...] è la stessa versione che [Bo] ci ha 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.⁶⁹

Un acto de transcripción de un sentimiento, y no de mediación de una idea, que entrega al lector

un Lorca imaginario, abolito d’ogni umore regionale, popolare, 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 intellegibilmente rivelato, la corsa folle alla fiamma ultima [...].⁷⁰

En obsequio al sistema de la “cifra similar”, Bo ciñe la “pasión” de la imagen lorquiana en el restringido ámbito de la uniformidad lingüística español-italiano, separándola de ese cuerpo rítmico y verbal que es, en cambio, escribe Macrí, “così generoso e sofferto”:

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

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*.⁷¹

No es 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 Macrí, lo que hay que buscar a través de la traducción no es un indefinido objetivo de una igual perfección final de los versos (recompuestos), sino la raíz de las palabras, el lugar donde uno más se acerca al 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", radicati dalla loro matrice sacro-profana, dal loro conato inventivo [...] si orientano in un sistema di luci diaccio 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 alessandrini, 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.⁷²

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 con el amigo-adversario Carlo Bo, ya lo sabemos, es la de una "puesta al día" del concepto de poesía pura, justo en función de esos mismos

⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

[...] principi estetici che Bo ha instaurato nella critica letteraria: voglio dire superanti la morta teorica della *poesía 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.⁷³

3.6. "Letture III"

Si es Jiménez, como pensamos, el mayor poeta de España a quien rinde homenaje Macrí, justo a propósito de la publicación de *La poesía con Juan Ramón* el crítico salentino vuelve a asomarse 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 Macrí, ha sido editado el mes anterior (10 de marzo de 1941), por la "valorosa e sceltissima" editorial florentina Rivoluzione. Como de costumbre, Macrí escoge un tono explícito y directo:

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'intimore, 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].⁷⁴

Puesto que el objeto central del artículo es la perspectiva monocular (y monolítica) de lectura adoptada por Bo, Macrí resume en pocas líneas los contornos de la cuestión crítico-literaria que plantea:

Egli ha esaminato la poesia di Juan Ramón col suo noto metodo –e non cifra– di lente e gradualí soluzioni parallele, tutte convergenti in un intrinseco punto di identità perenne, quanto è quello della distinta nozione dell'anima che ha intuito *anteriormente al testo* la sua condivisione di pura fonte dell'essere e del divino.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁴ Oreste Macrí, "Letture III (Carlo Bo, *La poesía con Juan Ramón*, Firenze, Rivoluzione, 1941)", *Vedetta Mediterranea*, aprile 1941, p. 3.

⁷⁵ *Ibid.*

Entrando, pues, un poco más en la sustancia del asunto teórico-crítico, Macrí 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.⁷⁶

Pero el problema, en realidad, no puede resolverse con un juego sutil de alusiones y, pasando a un tono ejemplificador y definitivamente serio, Macrí 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 española (y europea) contemporánea:

Esiste nel lessico di Bo un doppio registro di sintagmi prestati 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 [...].⁷⁷

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

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

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 poesía 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 [...]?⁷⁸

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 [...] qualificata anche *psicologicamente* la pura forma della pura poesia?⁷⁹

No es casual el uso del adverbio “psicologicamente”, porque remite, para el Macrí “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 Macrí, una ilusión, una pista que conduce a Bo a identificar

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

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 Macrí 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.⁸⁰

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 Macrí ahora opone críticamente a la lectura "abstracta"⁸¹ 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 cerchi plastici.⁸²

Todos esos elementos, como ya hemos señalado reseñando *La poesía con Juan Ramón*, 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:

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Con este calificativo, Juan Ramón había elogiado el ensayo de Carlo Bo (*cfr.* cap. ant.).

⁸² *Ibid.*

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.⁸³

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, [a]lla più semplice protesta”. Y solo suponiendo que existan también estos “materiales” entre los ingredientes irrenunciables de la pureza poética, concluye lapidariamente Macrí, “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 Macrí a Bo a re-considerar 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.

⁸³ *Ibid.*

3.7. “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 Macrí, 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 Macrí 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 Macrí puede exhibir, por primera vez en el campo hispanístico, su metodología de aproximación a un autor y su sensibilidad interpretativa⁸⁴.

Macrí 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 tardo-modernismo en adelante. De hecho, ya hemos visto cómo Villanova había suscitado el interés de Marcori, en razón de 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 poesía⁸⁵.

Villanova, escribe Macrí, 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:

⁸⁴ Oreste Macrí, “La poesia pura di Villanova (saggio critico)”, *Maestrade*, II, 6, giugno 1941, pp. 29-59. Macrí 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).

⁸⁵ 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.

Note poetiche [...] tanto remote da ogni ordine classicistico rettorico e precettivo, quanto dall'illusione romantica della passione operante col motto [...] "La poesía es la Verdad". Ecco subito fissata in sobrie linee, che restano originarie e non han bisogno di tanti futuri commenti capilari e abnormi, la retorica della *poesia pura*.⁸⁶

Luego Macrí 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"⁸⁷ 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 Macrí, 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 parábola poética del Marqués de Villanova entre 1910 y 1930. Macrí, 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"⁸⁸.

⁸⁶ Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 32.

⁸⁷ Según lo que escribe Macrí, 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.

⁸⁸ 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. *Poesía. Rassegna Internazionale*), donde, sin embargo, aparte de una alusión a cierto tipo de hermandad intelectual entre Ultraísmo y Creacionismo, de Torre no hace mención ninguna de otras experiencias coetáneas como el Dadaísmo o el Cubismo. En su artículo, en cambio, Macrí abarca todos los *-ismos* de la época, con la excepción del Surrealismo, que queda simplemente citado de pasada.

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" poético, es la condición de este texto de Macrí 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 Macrí, 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, Macrí 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 Macrí 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 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. Macrí 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. Macrí 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.

Macrí 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 prelude 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 Macrí.

Por idénticas razones totalizadoras, el trabajo sobre la lírica del poeta sevillano también se ocupa de toda su producción en prosa y teatral⁸⁹. Macrí 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 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 pasado⁹⁰. 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.

⁸⁹ De la obra en prosa Macrí cita *El creacionismo* (1920), *Hotel del universo* y *Sagitario en la torre* mientras que, por lo que concierne a la obra teatral, Macrí recuerda *Estampa de Navidad*, de 1924, y *Égloga*, de 1937, obra escrita en Italia, en Taormina.

⁹⁰ En este sentido, será suficiente recordar el imponente trabajo llevado a cabo por Macrí, 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.

Volveremos con más detalles sobre estos y otros aspectos de la “macrítica” 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 último capítulo, en la parte que concierne a la antología editada por Macrí en 1952, *Poesia spagnola del Novecento*.

Pasando de los aspectos formales del artículo a la sustancia crítica de su disertación, Macrí anuncia, ya a partir del título, que se trata de una etapa ulterior de la discusión sobre la categoría poética de la pureza. En este caso, Macrí profundiza 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 magmáticas bases filosóficas viquianas, es decir, la de 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”⁹¹.

Definida, por un lado, la “poética de la pureza” como algo que Macrí considera una mezcla entre cultura, técnica y poesía, un conjunto intelectual que a menudo corre el riesgo de resultar pasivo (cita a Jiménez, Valéry y 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. Macrí 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 Macrí añade toda una dimensión interpretativa (todavía por descubrir) al acto de la lectura crítica:

Macrí propone 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.⁹²

⁹¹ Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 41.

⁹² Piero Bigongiari, “La lunga conversazione con Macrí”, *Paradigma*, Firenze, maggio 1985, pp. 3-10 (3).

En otras palabras, Macrí 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 [...]. 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 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.⁹³

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 Macrí, 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*”⁹⁴. Además, cabe señalar también que el ensayo de Macrí 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.

⁹³ Oreste Macrí, “La poetica della *parola* (Quasimodo)”, en *Esemplari...*, pp. 98-99.

⁹⁴ Oreste Macrí, “La poesia pura di Villanova (saggio critico)”, pp. 42-43.

Sobre todo, más allá de que se refiera a Villanova, este ensayo es la oportunidad que Macrí 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, brevísimo⁹⁵, período de escritura crítica sobre poetas contemporáneos españoles de Oreste Macrí, un ciclo cuyos objetivos teóricos principales son el reensamblaje 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.

Inexcusables motivos históricos justifican el largo silencio crítico de Macrí 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, Macrí sigue traduciendo y difundiendo decenas de poemas españoles en algunas de las revistas que logran pasar indemnes por la guerra (*Prospective*, *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, Alexandre, Jiménez, Cernuda, Altolaguirre, Salinas, A. Machado, Villalón, Guillén, Unamuno, además de los de Fray Luis de León, Bécquer y San Juan de la Cruz⁹⁶.

⁹⁵ Macrí publica todos los textos hasta aquí considerados entre octubre de 1940 y junio de 1941.

⁹⁶ Se trata de los poetas que Macrí traduce entre 1942 y 1947.

3.8. “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), Macrí 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”⁹⁷, y luego una breve y dosificada serie de poemas traducidos de *Soledades*, *Nuevas Canciones* y del *Cancionero apócrifo*⁹⁸. Traducciones a las que hay que añadir también “Il limone sospende in abbandono” (de *Soledades*), y “Chi mise fra le rocce ceneregnole” (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 publica por primera vez en 1946⁹⁹. 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 30¹⁰⁰, 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

⁹⁷ Antonio Machado, “L’arte poetica di Juan de Mairena”, *Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea*, VI, 23, 1942, pp. 19-26.

⁹⁸ En particular: de *Soledades*, “Alcune tele” y de *Nuevas Canciones*, “A Eugenio d’Ors” (*Architave*, 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).

⁹⁹ 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, “Elegia” y “Al Mare crepuscolare” (traducción de Leone Traverso) y dos de Federico García Lorca, “Cacciatore” y “Arbolé, arbolé” (traducción de Carlo Bo).

¹⁰⁰ 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.

pionero del hispanismo italiano, Giovanni Maria Bertini, quien incluye 27 poemas más (sin traducción) en su florilegio *Poeti spagnoli contemporanei*, de 1943, 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*¹⁰¹.

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 alumnos de Bertini y de pocos estudiantes de bachillerato, la antología que Oreste Macrí publica en ese año¹⁰² 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 Macrí en "Storia del mio Machado"¹⁰³, su 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, Macrí 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 [...].¹⁰⁴

Por lo que atañe a la influyente centralidad que Macrí asigna a la poesía de Machado, como punto de origen de una evolución que abarca toda la poesía europea —un tema que empezará a explicitar críticamente a partir

¹⁰¹ "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.

¹⁰² Antonio Machado, *Poesie*, Saggio, testo, versione, a cura di Oreste Macrí, Milano, Il Balcone, 1947.

¹⁰³ Oreste Macrí, "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 texto de Oreste Macrí proceden del volumen *Studi Ispanici. I. Poeti e Narratori*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 195-223.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 196-197.

de 1958¹⁰⁵— 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 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.¹⁰⁶

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] finiseculare; 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.¹⁰⁷

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 Macrí de esos años, ya partidario del “Novecento” poético, Machado representa un primer punto de llegada a la vez que un punto de partida de cincuenta y cuatro años ininterrumpidos de investigación¹⁰⁸:

¹⁰⁵ Me refiero al artículo que el propio Macrí 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.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁸ 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. Macrí, es de 1994 (Firenze, Le Lettere).

Detto in breve, la poesia per noi si affermò sulla crisi della filosofia idealistica. [...]. 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".¹⁰⁹

Lo que Macrí 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 Macrí 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 primer (y casi olvidado) florilegio machadiano. El resultado será un libro donde Macrí 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 Macrí, 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

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 202.

son de “Studi introduttivi” y otras 160 de “Note al testo” y “Bibliografía”) de la segunda publicación. Sin olvidar, por supuesto, que a los cincuenta y dos poemas iniciales Macrí 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 Macrí en relación con Machado (y no solo con él). Esta segunda etapa de la indagación de Macrí 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 1969¹¹⁰), hasta la publicación de la célebre “Edición del Cincuentenario”, en cuatro tomos¹¹¹, piedra miliar y punto de referencia obligado para machadistas e hispanistas de todo el mundo. Como es sabido de sobra, la edición de 1989 contiene, amplía, pone al día, y donde es necesario corrige, todas las precedentes.¹¹²

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 Macrí 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 italiano.

¹¹⁰ La edición de 1969 (3ª edizione completa, Milano, Lerici) llegará a sumar 1485 páginas.

¹¹¹ Antonio Machado, *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini. Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989.

¹¹² La larga “confrontación entre experiencias” (la del poeta y la del lector-crítico-traductor) que acabamos de recordar, además de ser la declinación macriana del lema hermético “letteratura come vita”, se distingue del abstractismo apriorístico y torrencial del ligur Carlo Bo en unos aspectos formales y concretos 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, pues, el motivo por el cual a comienzos de este capítulo se aludía a la macrítica como expresión de una metodología (y no de una doctrina) en el ejercicio de la profesión crítica.

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.¹¹³

Y como ejemplo de poesía limpia y sincera, de discreción escueta y simplificadora, Macrí 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 lì, 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.¹¹⁴

La lectura de "Retrato" le brinda la ocasión a Macrí 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 polisémica, y que, según escribe el crítico salentino, es una primera puerta de acceso al "cuore" del poeta:

¹¹³ Oreste Macrí, *ob. cit.*, pp. 11-12.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

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 sommo 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.¹¹⁵

Se trata de un primer fragmento del alma machadiana, suspendida entre el vacío de la nada y la emoción de lo infinito, que Macrí 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 "humanismo teológico" machadiano¹¹⁶. Macrí 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".¹¹⁷

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 Macrí, 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

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹¹⁶ *Cfr.*, por ejemplo, en "Storia del mio Machado", pp. 211-212.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

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, Macrí concentra 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". Macrí 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 cómo "Antonio"¹¹⁸ concibe su acto de creación. Cabe observar que Macrí 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"¹¹⁹–, 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, Macrí quiere sacar a la luz ese otro elemento, el sentimiento del tiempo, 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-Roman-cero-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 [...].¹²⁰

¹¹⁸ A lo largo del artículo, a menudo Macrí llama a Machado por su nombre de pila, igual que Carlo Bo en sus escritos sobre Jiménez.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 19-20. Me limito a señalar que en 1945 Macrí 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 fronte e saggio a cura di O. Macrí, Denti,

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 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.¹²¹

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.¹²²

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 "logicizantes" 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.¹²³

Milano, 1947. Volverá sobre la obra del poeta sevillano con el artículo, "Análisi 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. Macrí, Napoli, Liguori, 1995.

¹²¹ *Ibid.*, p. 20.

¹²² *Ibid.*, pp. 20-21.

¹²³ *Ibid.*, p. 23.

Equidistante, pues, de las abstracciones del intelectualismo y de las experimentaciones de la "poesía joven"¹²⁴, Machado escribe poesía exenta de "fulgurazioni mistiche e musicali", sus versos son significantes "oltre qualunque analogia geometrica o surreale o folclorica"; desde este punto de vista, escribe Macrí, "Antonio ci appare un discreto e signorile conservatore del patrimonio sentimentale della patria poetica", un "uomo vivo, attivo, casto nei sensi perfetti"¹²⁵, 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-eracleiteo 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.¹²⁶

Macrí 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 Macrí 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, Macrí 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:

¹²⁴ 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.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁶ *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 [...].¹²⁷

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 Macrí publica en 1989.

Como se desprende a lo largo de la lectura de "Poetica e poesia di Antonio Machado", Macrí 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 Macrí 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"¹²⁸, Macrí 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 Macrí, 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 de la figura de Machado

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 29.

¹²⁸ Hemos comentado este ensayo de 1939 en el capítulo precedente. Aquí anticipamos que, en la introducción de su antología *Lirici spagnoli* de 1941 (sobre la que volveremos más adelante), Bo concluye su presentación de Machado hablando explícitamente de "punto muerto" (*ob. cit.*, p. 13) por lo que concierne al límite poético alcanzado, y nunca sobrepasado, por el poeta.

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 investigación-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.

3.9. "Un'antologia delle poesie di Lorca"

En los diez años que siguen a la publicación de la varias 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 Bertini¹²⁹, 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 lorquiana¹³⁰, 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 de Macrí, 1946), por citar solo

¹²⁹ Federico García Lorca, *Antologia lirica*, a cura di G. M. Bertini, Asti, Arethusa, 1948.

¹³⁰ 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".

algunos títulos¹³¹. La edición de la obra teatral completa se publica por primera vez, a cargo de Vittorio Bodini, en 1952¹³².

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 notas críticas dirigidas a Carlo Bo en el artículo “Poesia perfetta” (*Prospettive*, octubre de 1940), que ya hemos comentado en otro apartado de este capítulo.

Se debe justo a Giovanni Maria Bertini el hecho de que Macrí, después de varios años de “silencio”, vuelva a asomarse a las páginas de una revista en calidad de hispanista, obviamente con un artículo dedicado al trabajo antológico llevado a cabo por el catedrático hispano-turinés¹³³:

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.¹³⁴

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 granadino¹³⁵, sino que también aprecia la línea crítica que el antólogo sigue en su breve

¹³¹ 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.

¹³² Federico García Lorca, *Teatro*, Prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.

¹³³ 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.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 772.

¹³⁵ 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), *Diván del Tamarit* (9), *Poemas póstumos* (2), *Poeta en Nueva York* (5), *Introducción a la muerte* (3). En la selección, Macrí 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.

introducción, una síntesis de los estudios de Ángel del Río y Edwin Honig¹³⁶, según se desprende directamente de la lectura del texto de Bertini. Macrí 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 newyorkesi, fino al ritorno alla prima ispirazione arabo-andalusa con le sensibilissime e dolci-violente *Casidas e Gacelas*.¹³⁷

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. Macrí 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*.¹³⁸

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

¹³⁶ 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.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 772.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 772.

“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 Macrí, 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.¹³⁹

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–, Macrí se adentra en el comentario de un aspecto solo aparentemente formal de la *Antología lírica* de Bertini, el “Glosario”, dedicando a este elemento paratextual 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 Macrí, 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.¹⁴⁰

A continuación Macrí, 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

¹³⁹ *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.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 773.

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) por parte de Macrí, sino, más bien, de una documentada puesta de relieve de la 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 ayudar al lector en su personal intento de traducción (puesto que en *Lirici spagnoli* no aparece traducción 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 Macrí no se está refiriendo solo a García Lorca), además de suscitar temas críticos como los que son objeto de estudio en la introducción de Bertini, por ejemplo, pone interrogantes de orden concretamente transcultural. Dicho de otra manera, Macrí 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” Macrí comprende todos los detalles explicativos relativos a palabras, sintagmas, conceptos, contingencias biográficas e históricas, geográficas, socio-culturales (etcétera) que, siendo elementos cargados de instancias polisémicas, 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, Macrí está anticipando uno de los aspectos que más caracterizarán sus mayores obras hispanísticas, es decir, la fusión del componente creativo, “transautoral”¹⁴¹, de sus publicaciones –esas 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 exegetico que constituyen, en su conjunto cada vez más “orgánico y organizado”, un sector importante de la misma idea macriana, poética-científica-divulgadora, de “estudio crítico literario”.

¹⁴¹ 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..

3.10. *Canti gitani*

Como ya hemos señalado, Macrí expresará toda la maduración de su talento de investigador y de antólogo machadiano solo a partir de 1959, ampliando e integrando progresivamente, en las publicaciones de los años 1961, 1969 y 1989, su estudio inicial sobre la centralidad de la poética de Machado en el panorama lírico europeo del “Novecento”. Mientras tanto, otra 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 Macrí escribe entre 1949 y 1958, a la hora de editar y re-editar seis veces su antología lorquiana *Canti gitani e prime poesie*¹⁴².

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”. Macrí 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*”, 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 andalusia” (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). Son 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 Macrí 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, amplía y puntualmente, en todos sus

¹⁴² Federico García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*, Introduzione, testi e versioni di Oreste Macrí, 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 Macrí 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 Macrí, 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.

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 Macrí¹⁴³– 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 Macrí 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 había logrado penetrar, tratando de reconducir el “andalusismo impetuoso” de García Lorca en el ámbito de una búsqueda de lo absoluto poético o de un muy indefinido anhelo espiritual (“la seconda voce”). Según Macrí, en cambio, si el lector quiere percibir el espíritu lorquiano, tendrá que pasar primero por algo más concreto y a la vez mágico e irracional, como son el mundo de los gitanos y la tierra de Andalucía.

3.11. “Interpretazione del *Romancero gitano*”

Con la primera introducción, “Interpretazione del *Romancero gitano*”, Macrí 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

¹⁴³ Hasta aquí hemos mencionado solo de paso la red de relaciones profesionales y personales que Macrí mantiene con los máximos exponentes del mundo literario español. Como parcial compensación de esta falta, cito un fragmento de la conferencia “Salamanca y Unamuno”, donde el propio Macrí 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 Gijón 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).

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 Macrí le evocan, en resumidas cuentas, nada menos que las "impressioni turistiche" expuestas por De Amicis y Gautier¹⁴⁴ 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, Macrí 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] retorno 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 conmovir el cante hondo, ni el contrabandista, ni la presunta alegría del andaluz. Toda esta quincalla meridional nos enoja y fastidia.¹⁴⁵

Macrí, 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

¹⁴⁴ Macrí alude a los libros *Spagna* (1872), de Edmondo De Amicis, y *Viaje a España* (1843), de Théophile Gautier.

¹⁴⁵ José Ortega y 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.

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*.¹⁴⁶

La publicación del *Romancero gitano* en 1928 desmiente, por lo menos en parte, la pesimista profecía orteguiana y es la confirmación (poética) que Macrí 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 Macrí le interesa, evidentemente, poner primero las bases para una lectura que tenga en cuenta el ámbito historiográfico, y más precisamente generacional, en el que se enmarca ese "fenomeno Andalusia" que atraviesa, de manera transversal, la geografía poética española de la época:

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 [...].¹⁴⁷

Como lorquista, el crítico de Maglie persigue el objetivo de localizar el punto "d'incontro e scontro" entre la inspiración gitano-andaluza de la poesía de García Lorca (de la que Macrí destaca los influjos árabe, judío, paleo-cristiano y rural) 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. Sea un punto de encuentro y/o de choque, en todo caso se trata de un "andalucismo" del cual

¹⁴⁶ Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 16.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

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”.¹⁴⁸

De estas puntualizaciones terminológicas y categoriales cabe señalar primero la función “instrumental” (o de “tema literario”) que “lo gitano” asume, según lo entiende Macrí, 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, Macrí 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:

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 17-18. En estos pasajes iniciales sobre las diferentes influencias poéticas que se cruzan en la poética lorquiana, Macrí 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”, Macrí 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 poeta granadino pone de relieve otra fundamental distinción, histórica y artística, entre lo jondo y lo flamenco.

[...] 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 [...].¹⁴⁹

Como lector-crítico (y traductor-poeta), en fin, Macrí 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 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 [...].¹⁵⁰

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"¹⁵¹:

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. [...] 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.¹⁵²

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 18. Aquí tampoco Macrí 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*.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵² *Ibid.*, p. 19. Macrí 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.

De este viaje de ida y vuelta en “lo andaluz” que la poesía de García Lorca facilita a su “benigno” lector, Macrí 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-superreal”, lo “característico”, no son otra cosa sino sorprendentes instrumentos técnicos de la gramática y de la psicología poética lorquiana, así que el lector habrá que buscar sus verdaderos fines sentimentales y artísticos

[...] 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.¹⁵³

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 desgarran el alma “sonámbula” del ser humano:

In quest'aria già predisposta vivono i personaggi dell'epica lorchiana, 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.¹⁵⁴

¹⁵³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

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:

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.¹⁵⁵

Como ya ha venido afirmando en su estudio, una vez más Macrí 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 alogica 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 rinunzia rappresa, sospesa.¹⁵⁶

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.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 22. Escribiendo esto, Macrí 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

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

Adentrarse, y no solo críticamente, en un poemario como el *Romancero gitano* exige, escribe Macrí, 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.¹⁵⁸

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 Macrí, con una “mobilità”, una “nervosità”, una “esattezza” incalculables. A continuación, Macrí 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...”¹⁵⁹.

Llama la atención de Macrí “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 Macrí, 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:

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁹ *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 *Roman-cero* e avrà uno stupendo esito metrico nell'ora della morte di Ignacio.¹⁶⁰

Tampoco le puede pasar inadvertida a Macrí, 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...")¹⁶¹.

3.12. "L'andalusismo di Lorca dalle *Prime poesie* al *Diván del Tamarit*"

Como se desprende del título, la segunda parte de la introducción de Macrí versa sobre la ampliación del concepto de "lo andaluz" en cuanto eje interior, "sotterraneo", también de otras categorías y fases poéticas lorquianas. La investigación de Macrí se desplaza, entonces, hacia el territorio meramente poético, puesto que ya no se trata de facilitar más ejemplos de particulares personalidades y atmósferas

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

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.¹⁶²

“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 la *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.¹⁶³

La poesía de García Lorca, escribe Macrí, es una poesía corporal, es decir, creada utilizando todos los sentidos de los que el poeta está dotado¹⁶⁴, 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:

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

¹⁶² *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁴ 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).

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*.¹⁶⁵

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 Macrí acaba de señalar; un real y peligroso viaje interior que el estudioso italiano interpreta como perfectamente consonante con su instinto viquiano de explorador de versos, en busca de la "razón originaria" de la poesía del granadino:

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.¹⁶⁶

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 Macrí, 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 "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,

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 26. Macrí 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).

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.¹⁶⁷

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 Macrí, 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.¹⁶⁸

Macrí, 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 Macrí 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 cotidiano, figurandosi plasticamente in proiezioni e dissociazioni dentro uno spazio figurato di fattura preziosa, di novissima invenzione, di quel diletto incanto propri di Lorca.¹⁶⁹

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 Macrí 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.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

Cierto fragmentarismo (Macrí 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 las 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 Macrí, “la sua intenzione finale, nel suo maggiore accento solenne ed eroico”.

Con un tercer apartado, “Dedica, giustificazione e nota bibliografica”, Macrí 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.

Entre muchas noticias bibliográficas, reflexiones sobre las estrategias adoptadas en la fase de traducción, no falta 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):

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.¹⁷¹

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

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

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 *casì*, ben più difficili, sono stati risolti e restano ormai aggiudicati, né ci sarebbe bisogno di ricorrere a ordigni trascendentali come il platonismo per 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”).¹⁷²

3.13. “Demone e arte”

En 1950/51, el éxito editorial de la antología *Canti andalusi* brinda a Macrí 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, Macrí 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:

¹⁷² *Ibid.*, p. 14.

Specialmente nel corso ultimo della ormai sterminata bibliografia lorquiana 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*).¹⁷³

Con renovado y justificado entusiasmo, entonces, Macrí 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.¹⁷⁴

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 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 Macrí 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 illucidare il rubenismo e il

¹⁷³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

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*.¹⁷⁵

Hay, además, un García Lorca europeo, el poeta que forma parte de esa constelación de grandes artistas “neo-simbolistas dell’arte contemporanea inmersi alle radici di ciascun loro *flamenco*” –y Macrí cita a Rilke, Eliot, Ungaretti, Picasso, Stravinsky, Esenin¹⁷⁶–, 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 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, Verdaguer, Manrique, Rimbaud, Lautréamont, La Niña de los Peines, Silverio, le antiche ballerine di Cadice, il Greco, Velázquez, Quevedo, Cervantes...¹⁷⁷

Del diluvio de nombres que extrae de la conferencia de García Lorca, Macrí 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 Macrí, así como se presenta en su forma intensificada

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁶ 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).

¹⁷⁷ *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.

[...] 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, Macrí facilita al lector una larga serie de “impresiones” que traduce, casi sin comentarlas, directamente del texto del poeta granadino. Macrí 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, Macrí, 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 “horroroso cuplé italiano” *Ohi Mari Ohi Mari*, y transformar esa “pacotilla italiana” en una “dura serpiente de oro levantado”.

Se trata de momentos “metafisici ed estetici” que siempre, subraya Macrí, 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 Bodini¹⁷⁸, 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 *cantaiores* si raccolgono in se stessi, con la fronte abbassata e incominciano a

¹⁷⁸ Mucho más que una breve cita “horizontal” merecería la figura del poeta-traductor, hispanista y catedrático (Universidades de Bari y Pescara) Vittorio Bodini. 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. Para mayores noticias bibliográficas sobre este estudioso remito al próximo capítulo de este trabajo, a la parte dedicada a su antología *Poeti surrealisti spagnoli*, publicada en 1963.

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.¹⁷⁹

En este artículo, los términos “cosa”, “fantasma”, no son más que sinónimos de la palabra “duende” y la descripción bodiniana es, escribe Macrí, una perfecta interpretación de la condición del alma que consiente la manifestación del demonismo andaluz. Un demonismo, como se habrá notado, que Macrí, junto a Bodini, concibe como un destilado primordial, totalmente interior y que, por eso, existe antes y más allá 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.¹⁸⁰

La clave de lectura demoníca y neo-popular, que Macrí 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”), Macrí 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 Macrí, 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.¹⁸¹

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 38. El artículo de Vittorio Bodini, “Introduzione al flamenco”, fue publicado en la revista *Libera Voce*, Lecce, 26 aprile 1947.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸¹ Federico García Lorca, *ob. cit.*, p. 99.

Motivo de la atención que Macrí 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-demoníaco 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 Macrí a esos "primer y segundo" García Lorca que siguen siendo, todavía en 1949, casi dos objetos distintos de estudio para el crítico liguor:

Si badi bene. Non ci troviamo di fronte a una seconda ed opposta estetica, ma di 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.¹⁸²

En realidad, prosigue Macrí, 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 Macrí 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.¹⁸³

¹⁸² Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 40.

¹⁸³ *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. [...]" (R. Menéndez Pidal, *Caracteres primordiales de la Literatura española*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, I, Barcelona, 1949, p. XXXVII).

Otro motivo de orgullo “editorial” para Macrí, 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 Macrí, 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:

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 lorquiano, 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.

3.14. “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” *Poesia spagnola 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 fuscilli 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 difonde nelle latebre più sottili della parola e dell'immagine.¹⁸⁴

De estos maestros, a cuyos nombres Macrí 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 rameras".¹⁸⁵

Macrí 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

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 42-43.

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.¹⁸⁶

Puras notas y pinceladas que esbozan ya esa vertiente poética que tomará apariencias y formas casi preestablecidas a lo largo de toda la evolución de la poesía lorquiana.

3.15. "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 macriano 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 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")

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 43-44.

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 decrece 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.¹⁸⁷

Macrí, 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-sustantivi" 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 descifrable 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.¹⁸⁸

A continuación, Macrí facilita al lector una abundante serie de ejemplos de encadenamientos semánticos ("bambino-animale-Luna-Venere-frutto; "mela-sesso-bacio-anima-aria-morte-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*.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

Provoca especial curiosidad a Macrí la amplitud del “raggio semantico” de la 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 Macrí del

[...] grado massimo d'intensità semantica raggiunto dal termine “manzana” [e] coincide con il vertice stesso dell'arte lorchiana, 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.¹⁸⁹

La conclusión de este estudio de Macrí 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”.¹⁹⁰

Macrí completa y cierra su disertación señalando, por último, que “una investigación simile alla 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”¹⁹¹.

Con este estudio, creemos, Macrí, 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

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹¹ 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.

las fuentes, de la identificación de concordancias y constancias profundas del mundo poético lorquiano. En este sentido, el recorrido exegético que Macrí 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 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 Guillén¹⁹².

Como es su costumbre, también en esta cuarta introducción Macrí propone un balance bio-bibliográfico puesto al día, donde informa al lector sobre el estado de los estudios lorquianos. La “aggiunta bibliografica” de Macrí 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. Junto a otros artículos, Macrí 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. Macrí 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. Flecniakoska, *L’universo poétique de Federico García Lorca* (Bordeaux-Paris, Editions Bière), obra que merece especial atención a Macrí, por ser un libro “construido

¹⁹² Del primero ya se han facilitado todas las referencias bibliográficas. Por lo que concierne a la investigación y la labor traductora de Macrí sobre la poesía de Jorge Guillén, 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 luglio 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 vallisoletano *Opera completa (Aire nuestro)* es de 1972 (Firenze, Sansoni). El imponente ensayo introductorio que Macrí 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 Macrí, Cartas inéditas (1953-83)*, edición al cuidado de Laura Dolfi, con un estudio preliminar sobre Guillén e Italia, Valencia, Pre-Textos, 2004.

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 1954.

Quizás no sea inútil subrayar que la puntual atención de Macrí 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 colegas críticos y amigos escritores. Se trata de un elemento "relacional" que 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 Macrí publicará en revistas y periódicos sobre asuntos hispánicos, no son pocos los dedicados a dialogar con otros estudiosos. Entre los interlocutores españoles, además de los recurrentes nombres de Alonso, Bousoño y J. L. Cano¹⁹³, 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 Italia¹⁹⁴ de su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona, Seix Barral, 1960), y respecto de la cual Macrí expresa fuertes perplejidades de orden teórico y de contenido en un famoso artículo titulado "Simbolismo e realismo (Intorno all'antologia di Castellet)"¹⁹⁵.

¹⁹³ 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).

¹⁹⁴ 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.

¹⁹⁵ Oreste Macrí, "Simbolismo e realismo (Intorno all'antologia di Castellet)", *L'Approdo Letterario*, 21, gennaio-marzo 1963, pp. 71-87.

3.16. "L'ultimo scritto di Lorca"

Uno de los muchos efectos de este permanente intercambio de comunicación que Macrí mantiene con otros exponentes del hispanismo internacional se manifiesta concretamente 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", Macrí 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 1936¹⁹⁶. Se trata de una breve síntesis del texto lorquiano que Macrí, antes de juntarlo al *corpus* de estudios introductorios, escribe inicialmente para la publicación en algunos periódicos y revistas¹⁹⁷, y que por su corte divulgador e historiográfico no ofrece especiales momentos de reflexión crítica, aparte de 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 [...].¹⁹⁸

Más significativo es el segundo apartado, "Il testo Aguilar", donde el estudioso italiano señala el evento científicamente notable que representa la publicación de la edición Aguilar de las *Obras completas*

¹⁹⁶ 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, *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo, texto que es objeto de análisis en la segunda parte de esta quinta introducción macriana.

¹⁹⁷ El artículo de Macrí 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.

¹⁹⁸ Oreste Macrí, *ob. cit.*, p. 53.

lorquianas, a cargo de Arturo del Hoyo¹⁹⁹, 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 “unica fonte” accesible a Macrí, 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 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 Macrí, 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, Macrí 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.²⁰⁰

A la espera de una edición que disponga, por fin, para la rigurosa investigación filológica, de todos los textos impresos y manuscritos todavía inéditos, Macrí fija su mirada en las fuentes indicadas en la edición Aguilar, limitándose, así lo anuncia, a las que encuentra en la sección “Poesía”. A continuación, Macrí 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

¹⁹⁹ 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 es de 1954).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 57.

consecuente re-definición cronológica, biográfica y temática de muchos momentos de la trayectoria lorquiana. Una revisión necesaria que Macrí 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 más recientes.

3.17. “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 Macrí) 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 última publicación lorquiana de Albert Henry²⁰¹, basada sobre originales de las primeras ediciones. Un trabajo, el del filólogo valón, que Macrí considera “notevole per correttezza editoriale, fedeltà della versione e acribia interpretativa”; en una palabra, ejemplar, y no es poco si es Macrí 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 Macrí, “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 lorchiana 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 siemprevivas...

anche se il soggetto è rinforzato da un attributo o da un’apposizione:

²⁰¹ *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...²⁰²

Ejemplo al que siguen varios otros donde la puntuación que Henry reproduce resulta determinante para recrear, escribe Macrí, en acuerdo con el estudioso valón, la “intonazione popolare andalusa”. Definida la importancia de este nuevo, enésimo, elemento de revisión textual, Macrí, a continuación, propone 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 [...].²⁰³

Y el lector ya sabe que cuando Macrí 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 Macrí, 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 estructuralista que Macrí abre en la parte final de su último estudio crítico, donde da cuenta de la imagen “geométrica e coreográfica” que Henry concibe e ilustra en su estudio introductorio analizando “Gráfico de la petenera”. Aquí Macrí reproduce el esquema –una línea sinusoidal que aísla por parejas paralelas (1-8, 2-7,

²⁰² Oreste Macrí, *ob. cit.*, pp. 7-8.

²⁰³ *Ibid.*, p. 9.

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 Macrí 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, Macrí 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 Macrí 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 Macrí, 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 omnicompreensiva 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 Macrí, 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 Macrí 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 Macrí 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 Macrí 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-poeta²⁰⁴.

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, Macrí empieza a reunir en el sector de poesía española contemporánea de su biblioteca personal. Recordando, además, que Macrí, 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 Macrí adoptará los mismos procedimientos analíticos y los mismos objetivos crítico-divulgativos desarrollados a lo largo de su período, por así decirlo, de “formación”.

²⁰⁴ Muy a menudo Macrí 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 Macrí cuando habla del efecto propedéutico que tiene para él traducir a Antonio Machado para sus posteriores estudios críticos.

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 Macrí —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 Macrí su mejor campo de estudio, siendo 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 Macrí, "secolo d'oro" de la poesía ibérica. Como veremos en el próximo capítulo, en efecto, es justo gracias a Macrí y a su *Poesía 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 Macrí 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 Macrí

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” al que Macrí 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 contemporánea.

3.18. “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez”

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 Macrí, 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 revista *Palatina*, con el título de “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez”²⁰⁵.

Después de “Lecture III”, la reseña dedicada al libro *La poesia con Juan Ramón* de Carlo Bo (1941), Macrí parece ocuparse muy poco de Jiménez, puesto que publica tan solo dos traducciones de sus poemas en el arco de diez años²⁰⁶. Se acaba este aparente escaso interés en 1952, con un primer estudio (“Intelligenza e parola nella poesia di Juan Ramón Jiménez”²⁰⁷) 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 Macrí quiere conferir a su antología, e introduce al

²⁰⁵ Oreste Macrí, “Metafisica e lingua poetica di J. R. Jiménez (I y II)”, *Palatina*, IV, ottobre-dicembre 1957, y V, gennaio-marzo 1958.

²⁰⁶ J. R. Jiménez, “A una giovane Diana”, *Gazzetta di Parma*, 27-12-1942, p. 3, y “Ottobre” (en original “Otoño”), *Gazzetta di Parma*, 29-11-1951, p. 3.

²⁰⁷ Con este título Macrí publica un artículo en el periódico *Il Mattino dell'Italia Centrale*, 28 novembre 1952, p. 3.

lector en las mismas consideraciones que el propio estudioso explicará 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.²⁰⁸

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 Macrí, 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 Macrí—, 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 Macrí, 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.²⁰⁹

²⁰⁸ Oreste Macrí, *Poesia spagnola del Novecento*, pp. XXX-XXXI.

²⁰⁹ Oreste Macrí, "Metafísica e lingua poetica di J. R. Jiménez", pp. 229-230.

Con la cita de algunos fragmentos autobiográficos, que Macrí 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)²¹⁰, 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*. Declaraciones que llevan a Macrí 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.²¹¹

Sentadas estas bases, que certifican la religiosidad no trascendente de Juan Ramón y el intrínseco carácter unitario de su obra, Macrí 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 Macrí, 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.²¹²

²¹⁰ Macrí presenta al lector la figura del literato murciano, fallecido en 1955, recordando el título honorífico de “Cónsul General de la Poesía” otorgado 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.

²¹¹ *Ibid.*, p. 230.

²¹² *Ibid.*, p. 231.

Los primeros brotes del jardín juanramoniano²¹³ 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 Macrí, de sus recurrentes ataques de depresión psíquica. Hasta que el poeta vuelve a Moguer y a su casa natal:

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*.²¹⁴

Es difícil llevar a cabo, escribe Macrí, 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 májicos y dolientes*, *Melancolía*, *El corazón en la mano*, *Libros de amor*), o en el "paisaje andaluz", castizo y esencial, de *Poemas agrestes* y los "impresionisticis" *Domingos en Moguer*. Por otro lado, señala Macrí, parece evidente que

in alcune sezioni l'aderenza al reale quotidiano è già angoscia esistenziale; la realtà è la nuova farfalla del putrefatto giardino romantico; al margine si disegna un *Arte menor* fino al semplice pronome *Este*, che dà il titolo a una raccolta; la musa popolare s'insinua affettuosa nell'*hortus conclusus*: sono *Cancioncillas*, *Historias para niños sin corazón*, le minuscole liriche ("¡Verde verderoll!" 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.²¹⁵

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

²¹³ Aquí Macrí cita numerosos títulos de poemas escritos por Jiménez entre 1898 y 1905.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 232.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 232-233.

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 Macrí, el magisterio de Jiménez, junto al más discreto, 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 dar fare: *Índice, Biblioteca de Índice, Ley, Sí, Verso y prosa, Carmen*, ecc.; e immagino il poderoso carteggio.²¹⁶

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-poesia”, es decir, el “límite de pureza” propio de la poesía pura. Nexo 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 purismo disumano, come egli crede.²¹⁷

²¹⁶ *Ibid.*, p. 233.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 235.

Macrí no ahonda en este asunto, puesto que al cabo de este recorrido bio-bibliográfico lo que le interesa más al estudioso italiano es intervenir en el debate crítico originado en Italia por el artículo sobre la última fase poética juanramoniana (en particular en relación con los libros *La estación total* y *Animal de fondo*) que Carlo Bo había publicado en 1949 en la revista *La Fiera Letteraria*²¹⁸. 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 1951²¹⁹, y una de Rinaldo Frolidi, en 1951²²⁰.

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 precisamente perché è ormai il libro inevitabile di Juan Ramón, quello dove giunto a saturazione precipita il suo lungo errore.²²¹

Tentori habla explícitamente de una trayectoria artística caracterizada por un admirable²²², 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:

²¹⁸ Cfr. capítulo anterior.

²¹⁹ Francesco Tentori, “L’ultimo Jiménez ci delude mascherandosi da goethiano”, *La Fiera Letteraria*, 17 settembre 1950, p. 5 y “Juan Ramón Jiménez. Il cuore vede soltanto ali d’angelo, luci alte”, *La Fiera Letteraria*, 11 marzo 1951, p. 5.

²²⁰ Rinaldo Frolidi, “Lo stato d’animo dell’esilio nell’ultimo Jiménez”, *La Fiera Letteraria*, 11 marzo 1951, p. 5.

²²¹ Francesco Tentori, “L’ultimo Jiménez ci delude...”, p. 5.

²²² 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 Macrí) 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.

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.²²³

Si Bo había suspendido su juicio en razón de una inasumible (y para él incomprendible) “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 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.²²⁴

En la misma página de la revista *La Fiera Letteraria* donde Tentori escribe sus severas consideraciones sobre la etapa “suficiente y verdadera” del poeta moguereno, 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 ligur 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”:

²²³ *Ibid.*, p. 5.

²²⁴ *Ibid.*, p. 5.

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.²²⁵

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" Froldi 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. De esta manera Froldi, 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 moguereno:

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 fa poeta di gioia chi, giovane, era stato il poeta della tristezza!²²⁶

El propio Froldi publicará, en 1954, la primera edición italiana de *Animal de fondo*²²⁷, 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

²²⁵ Rinaldo Froldi, "Lo stato d'animo...", p. 5.

²²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²²⁷ Rinaldo Froldi, *Animale di fondo*, a cura di Rinaldo Froldi, Firenze, Fussi, 1954.

este más profundo contacto con la poesía última de Jiménez, Froldi, 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. [...]. 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.²²⁸

Macrí, 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 sanjuanesco *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.²²⁹

El crítico italiano habla de “poesía como conocimiento”, de un juanramoniano “demonismo di equivalenze” que se vuelve “armonia oculta”, “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

²²⁸ Rinaldo Froldi, *ob. cit.*, pp. 24-25.

²²⁹ Oreste Macrí, *ob. cit.*, pp. 235-236.

Animal de Fondo. También le interesa a Macrí, antes de profundizar en su lectura del último Jiménez, poner de relieve que, no por casualidad, el "absoluto lírico" de 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 delle visioni, incontrati nel viaggio dagli Stati Uniti al Sudamerica nel luglio-ottobre 1948.²³⁰

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 "absurdo" el intento de reconducir el libro solo en la estela de la lírica mística tradicional (como hace Frolidi), 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. [...].²³¹

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

²³⁰ *Ibid.*, p. 238.

²³¹ *Ibid.*, p. 239.

predecesores a través de la propia poesía, “la quale riattiva l’elemento individuale, intimo, della coscienza, il valore puro e autonomo della esteticità”:

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.²³²

Restablecidas así las coordenadas de la navegación poética de Jiménez, Macrí 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 rifluificarlo 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 (“OtrEDAD”: 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.²³³

La minuciosidad de Macrí 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 Macrí 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)

²³² *Ibid.*, p. 240.

²³³ *Ibid.*, p. 240.

muy iluminadores al andamiaje interpretativo que Macrí 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 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 grammativale 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.²³⁴

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.²³⁵

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":

²³⁴ *Ibid.*, pp. 249-250.

²³⁵ *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 [...].²³⁶

No es casual, por supuesto, la referencia de Macrí 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 Macrí 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.²³⁷

Luego de citar el poema "I giardini del poeta" que Machado, en los *Complementarios*, dedica a Juan Ramón, poema que Macrí 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 recogiendo "nella potenza del suo Io intellettuale" 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.

Macrí 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 Macrí, un poeta cuya trayectoria espiritual se explicita en una necesidad interior de la consciencia "unica 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

²³⁶ *Ibid.*, p. 255.

²³⁷ *Ibid.*, p. 256.

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 "lejanos" años 1940-1941²³⁸:

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*.²³⁹

En el apartado final, el crítico italiano facilita al lector una "impresión de 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 Rico²⁴⁰. Las conmovedoras palabras de Juan Ramón pronunciadas en esa ocasión cierran, sin comentarios ulteriores, el ensayo de Macrí 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 Prat²⁴¹.

²³⁸ Me refiero a las reseñas "Poesía perfetta" y "Letture III" que hemos analizado al principio de este capítulo. Carlo Bo "contestará" a este artículo de Macrí, citándolo en el ensayo "Che cosa è stato Juan Ramón", publicado en la revista *Paragone* en 1959.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 257-258.

²⁴⁰ 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).

²⁴¹ Macrí extrae la imagen del ya citado libro de Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, p. 73.

4. De la hispanofilia al hispanismo (1938-1963)

4.1 Dos modelos divergentes

Las trayectorias críticas de Bo y Macrí 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 Macrí 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 ex-temporaneidad que caracteriza el período 1908-1937, 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 general¹.

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

¹ Coincide en este punto 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 Macrí”, en AA. VV., *Per Oreste Macrí, 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.

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 refugio de una realidad inmóvil, distorsionada y opresiva, 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–, Macrí 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 Macrí 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 Macrí 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 Macrí 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-literarias². Nos referimos a ese modelo “orgánico y organizado” que Macrí 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.

4.2. 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 las letras contemporáneas hispánicas.

En estos mismos años nace también, paralelo al ejercicio hermético y militante de Bo y Macrí, un hispanismo italiano institucional; el que se

² En el artículo-entrevista de Giorgio Tabanelli “Testimonianza di Macrí” (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).

manifiesta en la convocatoria, en 1941, de las tres primeras plazas (provisoriales) 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)³. 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 de su fundamental *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*⁴. 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 resultados 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 Italia⁵. 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.

³ 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 Meregalli (Universidad de Venecia) y a Oreste Macrí (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), y Laura Dolfi, *Storia dell'A.I.S.P.I. (Associazione Ispanisti Italiani) 1973-1997*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁴ Giovanni Maria Bertini, *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola (1890-1940)*, Firenze, Le Monnier, 1941; anexo del libro de Arturo Farinelli, *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà* (Firenze, Le Monnier, 1941; I ed. Torino, Bocca, 1929).

⁵ En un artículo significativamente titulado “La poesía 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 Milanese⁶, 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 antologías⁷, 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)⁸, *Storia della letteratura spagnola* de Carlo Boselli y Cesco Vian (1941)⁹, *Storia della letteratura spagnola* de Gabriele Finardi

⁶ 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).

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ 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

(1941)¹⁰, *Letteratura spagnola* de Mario Casella (1944-1945)¹¹, hasta las más "hispanistas" *Corso di letteratura spagnola* de Jole Scudieri Ruggieri (1950)¹², *Storia della letteratura spagnola* de Ugo Gallo (1952)¹³, *Storia della Letteratura Spagnola* de José María Valverde (1955)¹⁴, *La letteratura spagnuola* de Jean Camp (1955)¹⁵, *Lineamenti della letteratura spagnola del Novecento* de Juana Granados de Bagnasco (1958)¹⁶ y *Profilo di storia della letteratura spagnola* de Carmelo Samonà (1959)¹⁷–; 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*¹⁸, 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, Jorge Guillén, José María Valverde, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Juan Ramón

visión conservadora, perfectamente alineada con los preceptos culturales fascistas, de Carlo Boselli. Cfr. Franco Meregalli, "1898-1936", p. 107.

- ¹⁰ Gabriele Finardi, *Storia della letteratura spagnola*, Cisano Bergamasco, Pozzoni, 1941.
- ¹¹ Mario Casella, *Letteratura spagnola*, Firenze, Universitaria Editrice, 1944-1945. También en este caso se trata de publicaciones anuales de sus cursos universitarios.
- ¹² Jole Scudieri Ruggieri, *Corso di letteratura spagnola*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1950.
- ¹³ Ugo Gallo, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Accademia, 1952. Edición sucesiva en dos volúmenes (a cargo de Giuseppe Bellini) Milano, Nuova Accademia, 1958.
- ¹⁴ José María Valverde, *Storia della Letteratura Spagnola*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1955. Traducción de Francesco Tentori. Ediciones sucesivas (ampliadas) en 1962 y 1969.
- ¹⁵ Jean Camp, *La letteratura spagnuola dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Garzanti, 1955.
- ¹⁶ Juana Granados de Bagnasco, *Lineamenti della letteratura spagnola del Novecento*, Milano, La Goliardica, 1958.
- ¹⁷ 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).
- ¹⁸ 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 de la revista véase el artículo de Giuliano Soria, "Agli albori dell'ispanismo italiano: il ruolo dei *Quaderni Ibero Americani*", en *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate*, Università di Roma Tre, 2, 2006, pp. 365-375.

Jiménez) redactados por el omnipresente Oreste Macrí, Francesco Tentori, Federico Olivero, Luigi Panarese, Lore Terracini.

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 Vittorini¹⁹, publica el poema "A Saturnino Ruiz operaio tipografo", en la versión del poeta-traductor Sergio Solmi²⁰.

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"²¹, publicado en julio de 1946, contiene una sección enteramente dedicada a la poesía española²², donde el editor Vittorio Bodini reúne poemas de quince poetas (en este orden: Jiménez, Antonio Machado, Moreno Villa, Salinas, Guillén, Alonso, Diego, García Lorca, Alberti, Villalón, Aleixandre, Altolaguirre, Ridruejo, Morales, Alfaro), con un total de 67 composiciones traducidas por el propio Bodini en colaboración con Macrí, Tentori, Luigi Panarese y Cesco Vian. El interesante boceto antológico bodiniano²³ propone también algunas notas juanramonianas

¹⁹ 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".

²⁰ Manuel Altolaguirre, "A Saturnino Ruiz operaio tipografo", *Il Politecnico*, II, 25, 16 marzo 1946, p. 4. Además de la traducción, Solmi escribe un breve perfil bio-bibliográfico del poeta-editor malagueño.

²¹ AA. VV., "Poesía V", *Quaderni Internazionali*, V, luglio 1946.

²² La sección de poesía española se extiende de la p. 93 a la p. 174.

²³ 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

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), Macrí (Machado, García Lorca) y Tentori (Jiménez), hay que añadir la selección *Poesie* de Rafael Alberti (1949), edición de Eugenio Luraghi²⁴, sin olvidar 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)²⁵, Jorge Guillén (1955)²⁶, Pedro Salinas (1958)²⁷, Vicente Aleixandre (1961)²⁸, Miguel Hernández (1962)²⁹, Dámaso Alonso (1962)³⁰, Luis Cernuda (1962)³¹, José Agustín Goytisolo (1962)³², Blas de Otero (1962)³³, Pablo Luis Ávila (1963)³⁴ y Ángel Crespo (1964)³⁵, por ceñir la lista a los más traducidos hasta la primera mitad de los años 60.

(1943), a la vez que preanuncia la orientación crítica de obras más sensibles a las sugerencias generacionales, como la antología de Oreste Macrí de 1952 y la del propio Vittorio Bodini sobre los poetas surrealistas españoles de 1963.

²⁴ Rafael Alberti, *Poesie*, a cura di Eugenio Luraghi, Milano, Edizioni della Meridiana, 1949.

²⁵ 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.

²⁶ Jorge Guillén, *Antología lírica. 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.

²⁷ 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*.

²⁸ Vicente Aleixandre, *Poesie*, a cura di Dario Puccini, Caltanissetta, Sciascia, 1961.

²⁹ Miguel Hernández, *Poesie*, Prefazione e traduzione di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962.

³⁰ Dámaso Alonso, *Uomo e Dio*, Studio introduttivo e versione metrica di Oreste Macrí, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962.

³¹ Luis Cernuda, *Poesie*, Introduzione, traduzione, bio-bibliografía di Francesco Tentori, Milano, Lerici, 1962.

³² José Agustín Goytisolo, *Prediche al vento e altre poesie*, Traduzione e bibliografía di Adele Faccio, Prologo di José María Castellet, Parma, Guanda, 1962.

³³ Blas de Otero, *Poesie*, Introduzione critica e traduzione di Elena Clementelli, Parma, Guanda, 1962.

³⁴ Pablo Luis Ávila, *Elegía de ausencias*, Traduzione di Tullio Masserano, Torino, Tipografia Bona, 1963.

³⁵ Ángel Crespo, *Poesie*, a cura di Mario Di Pinto, Caltanissetta, Sciascia, 1964.

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 un poco más pormenorizado de la obra.

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 española³⁶. Asimismo, en vez de correr el riesgo de perderse entre los centenares de textos que se publican durante los años 50, 60 y 70³⁷, 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.

³⁶ Un buen ejemplo en este sentido lo facilita el “Quaderno” *Hablando en castellano. Poesía e critica 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 Guillén, Alonso, Aleixandre, Alberti; y una segunda sección donde los autores reúnen los “ultimi e penultimi esperimenti” de la poesía española, consistente en las obras de Celaya, Santos Torroella, De Otero, Hidalgo, Gaos, Hierro, Bousoño, González, Barral, J.A. Goytisolo, Gil De Biedma, Valente, López Pacheco, Brines, Rodríguez y Sahagún. La publicación 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”).

³⁷ Entre 1906 y 1975, se publican en Italia más de 1100 títulos, de los que más de 800 a partir de 1950.

4.3. 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 Macrí, *Poesia spagnola del Novecento*.

1960 - Dario Puccini, *Romancero della resistenza spagnola*.

1963 - Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*.³⁸

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 consideraciones en torno a la introducción del antólogo y a los contenidos poéticos que cada antología propone al lector.

³⁸ 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.

4.4. *Cosecha. Antología de la lírica castellana, de Giacomo Prampolini*

A pesar de que la publicación del estudioso milanés Giacomo Prampolini no figura en ningún repertorio bibliográfico relativo al hispanismo italiano³⁹, es precisamente con este título desaparecido de los catálogos hasta 1993⁴⁰ como tiene que abrirse este recorrido historiográfico, por ser *Cosecha* la primera antología dedicada a poetas ibéricos contemporáneos que se publica en Italia⁴¹. 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”:

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.⁴²

³⁹ 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 realidad, como hemos visto en el Cap. I, Prampolini es, en las décadas 20 y 30, uno de los más activos divulgadores de la poesía ibérica contemporánea en Italia, dedicando particular atención a la lírica catalana (de la que llega a ser considerado uno de los mayores conocedores) y a algunos autores vanguardistas castellanos.

⁴⁰ A partir de 1935 se pierde cualquier indicio bibliográfico de *Cosecha*, hasta 1993, cuando G. Morelli señala el redescubrimiento de esta original y olvidada publicación antológica en su artículo “Recepción de la Antología *Poesía española* de Gerardo Diego en España (y en Italia)”, en *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).

⁴¹ Recuerdo de paso que del libro, 116 páginas en formato cuaderno (16x21 cm), se imprimieron tan solo 200 ejemplares numerados. 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”.

⁴² Giacomo Prampolini, *ob. cit.*, p. 9.

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, Jiménez, Moreno Villa, Buendía, Salinas, Guillén, Alonso, Larrea, Diego, García Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, Luelmo, Laffón.

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 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 biográfico), 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.

Por supuesto, 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, al menos, a la antología de Gerardo Diego⁴³, libro que se puede considerar entre las fuentes directas (pero no la única) a las que Prampolini acude para la composición de su florilegio poético.

⁴³ Me refiero, por supuesto a *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

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?”⁴⁴. Que no se trata de una simple casualidad lingüística sino de una pequeña 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).

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:

⁴⁴ Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, Edición de José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007, p. 89.

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.⁴⁵

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 a partir 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,⁴⁶

es arduo pensar, no obstante la cultura enciclopédica de Prampolini⁴⁷, que el antólogo italiano hubiera podido conocer y leer a tantos poetas prácticamente inéditos en Italia y “apenas conocidos” en España.

⁴⁵ *Ibid.* p. 92.

⁴⁶ 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. Léase al respecto, también el artículo de Francisco Javier Díez de Revenga “*Cosecha. Antología de la lírica castellana*”, *Monteagudo*, 3ª Época, 20, 2015, pp. 299-301.

⁴⁷ 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 (Bompiani, Hoepli, Modernissima, Mondadori, Morreale, Sheiwiller, Sperling & Kupfer, Treves, U.T.E.T. *et al.*).

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); 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):

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 entretiempro Nocturno Epitafio ideal de un marinero 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 Angelus 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 especie de 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 ella⁴⁸), 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 también 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 Pomès⁴⁹; 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 Prampolini en la construcción de su índice obligaría a un ejercicio interpretativo basado únicamente sobre hipótesis que no tendrían el soporte de

⁴⁸ 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, Buenos Aires, Uteha) y en 1955 (Ed. José Almoína, misma editorial).

⁴⁹ 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.

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 *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".⁵⁰

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”.

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

⁵⁰ Giacomo Prampolini, “Unamuno”, *Storia universale della letteratura*, Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 934-941 (938).

“moderno”. Es lo que 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*⁵¹, y el segundo como reseña de la publicación del primer libro, *Dall'alto silenzio*⁵², del traductor “europeista attento e informatissimo” que Montale, felizmente, 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 antología⁵³:

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. [...] 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.⁵⁴

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 españoles⁵⁵ 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,

⁵¹ 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; léase en Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Ed. Giorgio Zampa, Tomo I, Milano, Mondadori, 1996, pp. 265-270.

⁵² 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.

⁵³ Me refiero, en particular, a la frase de Prampolini: “[...] en cada uno de ellos yo he hallado algo que adhiere a mis ideas de la realidad poética”. Véase al principio de este capítulo.

⁵⁴ Eugenio Montale, “*Dall'alto silenzio*”, ob. cit., pp. 281-284 (282-283).

⁵⁵ Señalo de paso que Prampolini nace en 1898 y es prácticamente coetáneo de casi todos los autores “jóvenes” antologados.

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 [...].⁵⁶

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 detallado⁵⁷, así escribía Prampolini a propósito del autor de *Campos de Castilla*:

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.⁵⁸

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.

⁵⁶ Giacomo Prampolini, *Storia universale...*, pp. 951-952.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Giacomo Prampolini, *Storia Universale della letteratura*, tomo III, sección 3, Torino, U.T.E.T., 1935, p. 264 y 266.

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”⁵⁹). Si ya se ha recordado más arriba que las tres primeras secciones de *Cosecha* están dedicadas a la lírica tradicional exclusivamente anónima, también por lo que concierne a los autores a él contemporáneos es interesante leer lo que afirma Prampolini en el párrafo enciclopédico titulado “I lirici andalusi: García Lorca e Rafael Alberti”:

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.⁶⁰

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 1929⁶¹.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 440.

⁶⁰ Giacomo Prampolini, *Storia Universale della letteratura*, Torino, U.T.E.T., 1935, pp. 281 y 286.

⁶¹ 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 marineteriana *Poesia. Rassegna Internazionale* (7-8-9, 1920, pp. 77-78), en el artículo de Guillermo de Torre “El movimiento literario ultraísta de España”.

Una búsqueda en la página web http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/⁶² 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 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*⁶³, 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 1928⁶⁴.

A casi veinticinco años de distancia de la publicación de *Cosecha*, es decir, 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” de la enésima reedición de su *Storia universale della letteratura*. Entre muchos otros simplemente recordados, destacan Buendía, Laffón y Luelmo, a quienes Prampolini decide dedicar unas concisas palabras:

[...] 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

⁶² 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*, *Didoos*, *Favorables París Poema*, *Gallo*, *Héroe*, *La Gaceta Literaria*, *Octubre*, *Poesía*, *Prisma*, *Ultra*, *Verso y Prosa* (et al.).

⁶³ Rafael Laffón, *Inicial* (1928-1929), Valladolid, Librería Santarén, 1929.

⁶⁴ Rogelio Buendía, *Guía de jardines*, Huelva, Papel de Aleluyas, 1928.

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’antología 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.⁶⁵

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 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”), con la intención de sacar a la luz “un risveglio complessivo delle energie etniche creative”⁶⁶ de la Península. Con un estilo igualmente telegráfico, Prampolini esboza una serie de retratos individuales que poco se relaciona con un eventual contexto histórico-poético común a los varios autores de quienes se ocupa. Como es en el caso de Pedro Salinas:

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)

Así que 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), Diego encarna el “entusiasmo sonoro e quasi futurista” de la poesía y Dámaso Alonso es, aún más sintéticamente, “lindo, misurato, sereno” (969). 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 affermó con tratti di genuina modernità” (979)–, del “contemplativo” (980) Cernuda, de Altolaguirre, quien “dimostra un senso dell’architettura e molta attitudine

⁶⁵ Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, Torino, U.T.E.T., 1961, 3ª ed., Tomo V, pp. 979, 980 y 981.

⁶⁶ *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.

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 poté 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) y de Gerardo Diego, presente en *Cosecha* con seis poemas, añade en conclusión 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 con la mención de la segunda y más amplia antología que el santanderino había publicado en 1934⁶⁷.

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 medievales). Una antología que “quiere ser solamente, y lo ha conseguido, un bello libro de poesías”, como justamente escribía José Gavira en su reseña de 1935 (cfr. Cap. I). 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.

⁶⁷ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología. (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934.

4.5. *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 analizamos a partir de un breve análisis formal: se trata de una publicación en formato cuaderno, muy parecida a la de Prampolini, pero en su caso impresa 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, Jiménez, Villalón, Villanova, Salinas, Guillén, Diego, García Lorca, Alberti, Cernuda, De La Torre.

Determinar las fuentes bibliográficas a las que acude Carlo Bo en el proceso de composición de su antología no obliga, como en el caso de la de Prampolini, a suposiciones más o menos certeras acerca de la procedencia de los materiales poéticos 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 al lector eventualmente en busca de mayores informaciones también un breve pero muy interesante elenco de libros. Bo, tras avisar que buena parte de los textos publicados por los propios poetas resultan ya agotados o inhallables, proporciona como compensación una serie de títulos útiles para profundizar los 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' *Antologia* di Gerardo Diego (*Poesía española 1915-31*, Iª ed. Madrid, 1932 e la IIª Madrid, 1934) o in quella altrettanto bella e ancor più ampia di Federico de Onís (*Antologia 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, 1934.⁶⁸

⁶⁸ Carlo Bo, *Lirici spagnoli...*, p. 33.

Luego propone una lista de publicaciones de indudable interés crítico, que aquí también se transcribe integralmente:

- Dámaso Alonso, *Góngora y la literatura contemporánea*, Santander, 1932.
 Andrenio, *Pen Club I, Los poetas*, Madrid, 1929.
 A. F. G. Bell, *Contemporary Spanish Literature*, New York, 1925.
 Cansinos-Assens, *La nueva literatura*, Madrid, 1917-1927.
 Poetas y prosistas del novecientos, Madrid, 1919.
 J. Cassou, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, 1929.
 G. Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*, Barcelona, 1937.
 R. Blanco Fombona, *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, 1929.
 A. Marcori, *Poesia spagnola contemporanea*, in *Letteratura*, 1937.
 H. Petriconi, *Die Spanische Litteratur der Gegenwart Seit 1870*, Wiesbaden, 1926.
 A. Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, 1930.⁶⁹

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, otra fuente excelente, 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, Alexandre... 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.⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.* pp. 33-34.

⁷⁰ "Giubbe Rosse, alle cinque della sera...", entrevista realizada por Giulio Nascimbeni, *Corriere della Sera*, 1/6/1994, p. 25.

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 paralelamente 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 biobibliográficas con las que se abre cada apartado de la sección exclusivamente poética del libro. Y, por supuesto, con el soporte de las traducciones que acompañan (en paralelo) las versiones originales de los poemas.

De los 101 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, como muestra esta reproducción del índice de la antología de Bo, donde se señalan en negrita los poemas que coinciden con los seleccionados por el santanderino:

<p>ANTONIO MACHADO 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 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 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 La nieve Puerto Plaza de doña Elvira Góelands</p>	<p>PEDRO SALINAS ¡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 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 Insomnio Angelus Columpio Reflejos Guitarra</p> <p>FEDERICO GARCÍA LORCA Cazador Canción del jinete La casada infiel Romance sonámbulo Ciudad sin sueño Oda a Salvador Dalí Oda al Santísimo Sacramento del Altar</p> <p>RAFAEL ALBERTI 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 No quiero triste espíritu volver Era un sueño aire Quisiera estar solo en el sur Nevada</p> <p>JOSEFINA DE LA TORRE 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 citadas⁷¹, 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”⁷², 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

⁷¹ 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.

⁷² Carlo Bo, *Lirici spagnoli...*, pp. 9-10.

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 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.⁷³

“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 antes⁷⁴.

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 cita explícitamente a García Lorca, Alberti, Diego, Alonso, Alexandre, 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.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷⁴ Federico García Lorca, *Poesie*, Modena, Guanda, 1940.

⁷⁵ 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 totalizadora y máxima de poesía como placer y pasión y dedicación, es decir, algo que remite directamente a sus concepciones ético-literarias, recién expuestas en su ensayo "Letteratura come vita". Y, segundo, el concepto de que, para percibir realmente la cualidad de algo que es demasiado "distinto" de lo usual en campo de la poesía, 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.⁷⁶

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".

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

⁷⁶ *Ibid.*, p.8.

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.⁷⁷

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"⁷⁸; Juan Ramón Jiménez: "Fiore senza stelo e piú senza radice: nutrito dalla luce con la memoria. Immediatezza, purezza e presenza assoluta della memoria, ecco gli estremi del suo lungo dialogo straordinario [...]"⁷⁹; 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"⁸⁰; 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"⁸¹.

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 capítulo dedicado al hispanismo de Carlo Bo⁸². Así que también a lo largo de esta introducción vuelven a asomarse figuras, categorías y definiciones críticas "familiares" para el lector del crítico ligur, 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.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁷⁸ *Ob. cit.*, pp. 12-13. "Punto morto", "limite morto", son las definiciones que Bo aplica a la poesía de Machado precisamente en esta introducción. Bo sintetiza de esta manera su impresión final sobre Machado, una vez más marcando las distancias entre sus personales convencimientos religiosos y la vertiente "nihilista" de la metafísica machadiana.

⁷⁹ *Ob. cit.*, p. 16.

⁸⁰ *Ob. cit.*, p. 18.

⁸¹ *Ob. cit.*, pp. 20-21.

⁸² Recuerdo que la compilación de la antología *Lirici spagnoli* es inmediatamente posterior a la publicación de los ensayos analizados en el Cap. II, puesto que todos estos últimos están fechados en 1939 y 1940.

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.⁸³

En este apartado el acento del estudioso italiano cae, en términos exquisitamente "machadianos", sobre el concepto (que se convierte en una hipótesis crítica) 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 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.⁸⁴

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

⁸³ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

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.⁸⁵

“Gioco letterario”, “poesia azzardata”, “moda caduca”, “passione abbandonata”: se trata de sintagmas que confirman la desconfianza del antólogo hacia un “estilo poético” que ha ido experimentando “peligrosamente” nuevas sendas, aunque de manera –tiene que admitir el crítico ligur–, a veces, “splendente”. En la conclusión de este segundo apartado, Bo escoge a García Lorca como polo de referencia poético, “positivo” y “negativo”, con respecto a varios 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 letterarietà per certi movimenti: la poesia di Lorca è ancora un metro per l'esperienza poetica d'un Rafael Alberti.⁸⁶

“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), 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.⁸⁷

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 24-25.

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.⁸⁸

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 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.⁸⁹

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.⁹⁰

⁸⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 26

Bo, además, expresa dudas no menos perentorias 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*”:

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.⁹¹

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 injustamente “*olvidado*”, puesto que “*lo vediamo anche oggi raramente citato*”⁹², y a Villanova, poeta que no aparece en ninguna antología desde el año 1922⁹³, casi como el personal descubrimiento 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 antologia. È stato il beniamino della generazione dei Machado e dei Jiménez e poi improvvisamente è scomparso dall'orizzonte poetico spagnolo.⁹⁴

⁹¹ *Ibid.*, p. 26

⁹² 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 y en la posterior, 1943, del catedrático Giovanni Maria Bertini).

⁹³ Se refiere a la antología de Ramón Segura de la Garmilla, *Poetas españoles contemporáneos*, de 1922.

⁹⁴ Carlo Bo, *ob. cit.*, pp. 27-28.

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.⁹⁵

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 ya expresadas en otras ocasiones 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 [...].⁹⁶

Si algo une la antología de Prampolini y la más restringida selección de Bo, es la generosa inclusión en sus florilegios de algunos autores 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, no será superfluo notar que 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.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

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 son otros tantos elementos que concurren en la realización de un proyecto antológico de corte evidentemente divulgativo, es decir, muy distante 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, es a fin de cuentas 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 una manifiesta orientación previa debida a la rígida visión 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, el divulgador Bo reduce 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 “ausencia”, “espera”, etc.) 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: las de 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 ligure parece ir en busca más de confirmaciones de su orientadísimo gusto personal (el del estimador de la corriente romántico-simbolista europea) que de una imagen realmente de conjunto, es decir, menos fragmentada y esfumada, de esa “carta poetica viva e animata” que Bo solo se limita a entrever en las últimas tres décadas de poesía española.

4.6. *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*⁹⁷. 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, a pesar de reducir aún más el número de poetas reunidos, resulta mucho más consistente bajo el aspecto de la

⁹⁷ Giovanni Maria Bertini, *Poeti spagnoli contemporanei*. (Antología a cura di G. M. Bertini), Torino, Chiantore succ. Loescher, 1943.

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)⁹⁸, 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, 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); esto vale sobre todo por lo que concierne a Machado, Jiménez, García Lorca y Alberti (de 180 poemas en total, solo 22 coinciden), mientras que es un dato incontrovertible la filiación “directa” (el 100%) de todas las restantes treinta y tres composiciones de los seis poetas Villalón, Salinas, Guillén, Diego, Alonso y Altolaguirre. En otras palabras, *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:

Más allá de proponer más obras y alternativas tanto con respecto a los índices de Prampolini y de Bo, el proyecto 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 leeremos en la introducción, una óptica distinta de

⁹⁸ 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.

la, no exenta de prejuicios, de Bo. El antólogo turinés no se distancia mucho de su predecesor por lo que atañe a los nombres incluidos en su antología, que modifica solo parcialmente quitando de su selección a Villanova, Cernuda y Josefina de la Torre y volviendo a incorporar a 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 “fedeltà 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 offrissi 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 1937.⁹⁹

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.¹⁰⁰

⁹⁹ Giovanni Maria Bertini, *Poeti spagnoli contemporanei*, p. V.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. VII.

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 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.¹⁰¹

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 potenziato, come confermerà anche la semplice lettura dei versi qui raccolti, la voce del canto popolare.¹⁰²

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.¹⁰³

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

¹⁰¹ *Ibid.*, p. X.

¹⁰² *Ibid.*, p. XIII.

¹⁰³ *Ibid.*, p. XIII.

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.¹⁰⁴

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 “minimizazione”¹⁰⁵, 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 aumentare l’“avere”. In sede estetica questo abito di vita si traduce nella attività sviluppatissima della fantasia.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. XII. Bertini alude a la conferencia “La poesía popular en la lírica española contemporánea” (W. Gronau Verlag, Lena-Leipzig, 1933), pronunciada por Alberti, en 1932, en Berlín.

¹⁰⁵ 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 [...]” (*ob. cit.*, p. XIII).

¹⁰⁶ *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).

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.¹⁰⁷

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 una corrente sotterranea nella poesia spagnola riapparsa alla luce e potenziata di nuovi svolgimenti nella sua manifestazione contemporanea.¹⁰⁸

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

¹⁰⁷ *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).

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. XVI-XVIII.

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 sus 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, 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:

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.¹⁰⁹

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”¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. V.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. XVII.

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; 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)¹¹¹, 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 biobibliografici" relativos a cada poeta, se abre bajo el signo del propio Diego:

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.¹¹²

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 "poesía 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.

¹¹¹ 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.

¹¹² *Ibid.*, p. 211.

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 Macrí 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 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.

4.7. *Poesia spagnola del Novecento.*

Testo e versione a fronte, saggi introduttivi, profili biobibliografici e note, de Oreste Macrí

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 tiempo¹¹³ 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”¹¹⁴. 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:

Capostipite e modello possibile, meglio sarebbe dire antefatto o impulso, [...] fu la storica antologia di Gerardo Diego [...] dove per la prima volta era apparsa, nella sua completezza di gruppo, la Generazione del '27. [...] A differenza della citata antologia, e di altre parziali raccolte italiane di poco precedenti [...], questa di Macrí non è una antologia settoriale o di gruppo, ma il primo tentativo di sistemazione critica e sistematica di tutta la poesia spagnola contemporanea.¹¹⁵

¹¹³ 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).

¹¹⁴ 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. 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 Macrí explica 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 “género letterario autonomo e originale dentro la categoria della poesia” (Oreste Macrí, “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 Macrí, “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).

¹¹⁵ Mario Di Pinto, “La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macrí”, *ob. cit.*, pp. 287-288.

A la vez que intento de ordenación de toda la poesía española contemporánea, se puede considerar la antología de Macrí 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, cuarenta y cuatro años después de la primera edición, 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 Macrí 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 tante storie letterarie corrono in Italia.¹¹⁶

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 quince años de investigación 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 por parte del autor, sino que representa el límite explícito de lo que Macrí considera la tarea de reunir en un "libro llamado antología" su experiencia de hispanista y de 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 poetico 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

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 289.

tempo, per tentare come una esemplificazione organica e sufficientemente completa di un implicito discorso storico-critico, del quale questa introduzione è appena una traccia.¹¹⁷

Cuando Macrí 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 generación¹¹⁸. 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 Macrí construye todo su andamiaje interpretativo.

Con la antología *Poesia spagnola del Novecento* Macrí 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 contemporánea¹¹⁹, sino también la idea de que la misma fórmula teórico-crítica “generacional” puede aplicarse al contexto poético italiano a partir de

¹¹⁷ Oreste Macrí, *Poesia spagnola del Novecento...*, pp. 7-8.

¹¹⁸ Macrí 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 Macrí 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.

¹¹⁹ 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*, prólogo e traduzione di Sergio Solmi, 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).

finales del siglo XIX¹²⁰. 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 Macrí y de sus compañeros, con la parecida y casi contemporánea experiencia humana, poética e histórica española:

Macrí 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.¹²¹

La importancia intrínseca de la antología de Macrí, 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. Sistema que, como ya hemos podido apreciar, había dejado más que una huella de "inmovilidad" incluso en la praxis interpretativa del "diversamente" hermético e hispanófilo Carlo Bo.

¹²⁰ 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.

¹²¹ Anna Dolfi, *ob. cit.*, pp. 26-27.

A este ejercicio descontextualizado (y descontextualizador) de la crítica, Macrí contrapone la elección de una teoría generacional¹²² 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 “acumulativa” 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. Describiendo su perspectiva crítica, así se expresa el propio Macrí 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.¹²³

Volviendo a ceñir el discurso al Macrí 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 1961¹²⁴:

¹²² Macrí propondrá su primera aplicación de la “teoría 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. Macrí vuelve, posteriormente, sobre el tema en “Chiarimento sul metodo delle generazioni”, *Il caffè politico e letterario*, 5, 1955 y “La joven poesía I”, *Gazzetta di Parma*, 21 giugno 1956. Todos son recopilados, junto a más artículos, en Oreste Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

¹²³ Oreste Macrí, “Studi sulla generazione del 25. (Questioni metodologiche)”, *Filologia Romanza*, II, 3-7, luglio-settembre 1955, pp. 1-8.

¹²⁴ Por lo que respecta a *Poesía 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'editore Guanda è lieto di presentare –dopo un decennio di unanimi consensi– *Poesia spagnola del Novecento* di Oreste Macrí, 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 Macrí, 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:

L'autenticità del lavoro di Macrí si fonda sugli spiriti e sugli esempi più autorevoli del Novecento spagnolo: le testimonianze degli Alonso, Guillén, Salinas, Bousño, Valverde; la leggendaria antologia di Gerardo Diego; gli “incontri” di Aleixandre... 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 españoles. Medio de contacto que, siendo la de Macrí 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 el florilegio de Macrí:

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 Macrí 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 Macrí, porque, en efecto, *Poesia spagnola del Novecento* por un lado es, como afirma Di Pinto, un perfecto instrumento de trabajo para cualquier hispanista deseoso de conocer más de cerca a los poetas españoles contemporáneos y por el otro su lectura representa, sin duda, una ocasión única de placer espiritual. En su libro, Macrí logra fundir estos componentes dando concreción a la idea que el propio estudioso tiene sobre cómo una antología debe 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".

Que se trata de una antología-instrumento lo certifica la gran atención que el antólogo dedica al destinatario de la obra, atención que se expresa precisamente a través de la imponente masa de anexos con la que Macrí 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 Macrí abre *Poesia spagnola del Novecento*, un recorrido crítico-literario constituido 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 Macrí escribe para la segunda edición (1961). Con cuarenta y ocho breves ensayos en total, Macrí expone sus conocimientos y opiniones sobre todos 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. Macrí 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 Macrí 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 Macrí, 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.¹²⁵

Una cohesión que se debe a la “función mediadora” que ejercieron los que el propio Oreste Macrí 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, similitrice, 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.¹²⁶

y que Macrí 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...¹²⁷

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

¹²⁵ *Ibid.* p. VIII.

¹²⁶ *Ibid.* p. VIII.

¹²⁷ *Ibid.* pp. VIII-IX. Se trata del apartado titulado “Funzione mediatrice della Generazione del 25”.

de Macrí 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 98 a la Generación del 40 sin que los eventos 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”, Macrí 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.¹²⁸

“Dolorosa scissione” que en cambio la Generación del 25 (o de la Amistad) logra elaborar y transformar en algo opuesto como solidaridad, continuidad y más 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, Altolaquirre...) dalle cattedre universitarie, dalle redazioni delle grandi riviste e dalle case editrici di due continenti [...].¹²⁹

Hasta que Macrí 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 Bousoño; 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.¹³⁰

¹²⁸ *Ibid.* p. X.

¹²⁹ *Ibid.* p. X.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. X-XI.

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 simulazione interna d'ogni passione d'amore e di ammirazione verso l'umana creatura [...].¹³¹

Después de trazar los parámetros generales de referencia en los tres primeros apartados del "Diorama"¹³², Macrí 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 Macrí 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

¹³¹ *Ibid.* p. XI.

¹³² "Motivo e significato di questa Antologia", "Funzione mediatrice della Generazione del 25", "All'insegna dell'amicizia", pp. VII-XII.

- Sulla vera poetica di Guillén
- Originalità del “superrealismo” spagnolo
- L’umano nell’arte di Federico García Lorca
- Immaginazione, libertà, felicità di Rafael Alberti
- 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 “Introducción” 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 .	p. XCVII
	FONTI DELLE POESIE AGGIUNTE “	p. CIII

III.	BIBLIOGRAFIA GENERALE .	p. CV
	Antologie	p. CV
	Storie e dizionari	p. CVI
	Panorami	p. CVIII
	Correnti letterarie	p. CIX
	Studi singoli	p. CX

SUPPLEMENTO ALLA BIBLIOGRAFIA GENERALE p. CXV

IV.	PROFILI BIBLIOGRAFICI	p. CXIX
	AGGIORNAMENTO DEI PROFILI BIBLIOGRAFICI	p. CXLIV

Sigue la sección “Testi e Versioni”, que en 643 páginas presenta 422 poemas (traducidos) de veintiséis¹³³ poetas, ordenados según esta disposición:

¹³³ 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

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, Macrí concluye su libro con una sección de “Notas” relativas a todo el libro, una “Aggiunta alla Bibliografia”, un apartado de “Correzioni” y un detalladísimo “Índice”, secciones que todas juntas suman otras 39 páginas. Total: un volumen de 834 páginas.

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 Macrí, 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 Macrí, 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 [...] 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, Macrí ha dato a questo lettore immaginario uno strumento di lavoro eccezionale, e diciamolo subito, un libro che neppure in Spagna è stato fatto.¹³⁴

Garzanti (1974-1985), que aquí no tomamos en consideración por razones cronológicas, entran en el índice también José Hierro y Ángel Crespo.

¹³⁴ Carlo Bo, “Poesia spagnola in Italia”, reseña publicada el 23/24 de septiembre de 1953 en el periódico *Milano Sera*.

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 Macrí, concluyendo “Motivo e significato di questa Antologia”, apartado con que se abre el “Diorama”. Donde, ya lo hemos dicho, Macrí 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 Macrí 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 Macrí 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 Macrí 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 Macrí: 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 Macrí 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 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 Macrí pone en evidencia la sustancial coherencia de los índices de nombres por lo que concierne el período 1898-1936: Macrí 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 la ampliación de la perspectiva historiográfica que Macrí quiere realizar con su selección (entre paréntesis se da el número de poemas de cada autor):

Diego 1932	Diego 1934	Macrí 1952-1961
	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 Neto (16)
	Alonso Quesada (Rafael Romero)	Blas de Otero (12)
	Antonio Espina	Rafael Morales (10)
	José de 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 Macrí 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	Macrí 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 Macrí 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 Macrí 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.¹³⁵

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 Macrí”, 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.

Cohientemente con su concepción de “palabra poética = palabra en el tiempo”, Bo ataca primero la generosa inserción de jóvenes en la antología:

¹³⁵ En: 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 Macrí non ha paura di schierarsi fra di loro [...] Certo a giudicare dalle sollecitazioni esterne verrebbe fatto di accettare la proposta generosa del Macrí 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 1900-1936.¹³⁶

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 Macrí, 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 Macrí 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.

¹³⁶ 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 Macrí: Bo piensa que “il registro di lettura di Macrí 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 Macrí 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 Macrí 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 Macrí ribadisse la sua prima opinione e lo salvasse fra i poeti del Novecento.

Contradiendo sus antiguas opiniones con respecto a Rafael Villanova ¹³⁷, un evidente cambio de orientación crítica cuyas motivaciones el crítico salentino se abstiene de detallar ni en esta ocasión ni en otras posteriores, Macrí 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:

¹³⁷ Cfr. el apartado dedicado a Villanova, en el Cap. III de este trabajo. En el “Diorama” Macrí 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 Macrí, *ob. cit.*, p. XXXII).

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 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 Macrí 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 temperandole 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.¹³⁸

En el mismo apartado Macrí 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 excepción" 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.¹³⁹

¹³⁸ Oreste Macrí, *Poesia spagnola...*, ob. cit., p. XCVII.

¹³⁹ *Ibid.*, p. XCVII.

Y no se trata de las únicas exclusiones dolorosas, puesto que en varios momentos del “Diorama” Macrí disemina nombres de otros poetas que merecerían estar en la 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”.¹⁴⁰

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 Macrí 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 realizada por Macrí 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 Macrí; 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 dilettesca quanto si voglia, ma

¹⁴⁰ *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.

fu tra gli iniziatori del gusto ermetico-andaluso nella poesia spagnola del novecento. [...] Macrí gli dedica nel prologo un medaglione completo nella sua concisione, denunciandone i limiti e notandone qualche pregio, ma sostanzialmente negativo nelle conclusioni, tanto da escluderlo dai poeti selezionati.¹⁴¹

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, Macrí actúa según la óptica de ese necesario distanciamiento en el tiempo, mencionado más arriba, de su personal perspectiva de lectura.

Macrí, 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, Alexandre y Cernuda)”, finalmente aclara que en la selección influyen razones de inevitable, y comprensible, gusto personal:

Posto ciò, ho ancora contemperato –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.¹⁴²

¹⁴¹ Mario di Pinto, “La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macrí”, p. 286.

¹⁴² *Ibid.* p. LXX.

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 Macrí de depurar y moderar todos los excesos experimentales y de escoger solamente la 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 Diego¹⁴³, para los poetas de su generación.

Distinto, en cambio, es el caso del “superrealismo”, acerca del cual Macrí 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”.¹⁴⁴

Macrí 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.¹⁴⁵

¹⁴³ En particular Macrí 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)

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. XLVIII.

¹⁴⁵ *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).

Macrí concluye, en fin, señalando con orgullo las mayores novedades que sus estudios más recientes aportan a la nueva antología:

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 [...].¹⁴⁶

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 una 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 Macrí toma “la decisione storio-grafica” de realizar “una esemplificazione organica” de sus últimos quince años de lecturas y estudios. En términos más técnicos, el “libro llamado antología”, según Macrí, se podría imaginar como modelado sobre estos tres criterios operativos: selección razonada de textos adecuados a la sensibilidad italiana; interpretación y divulgación crítica de los modelos poéticos: la lectura “generacional”; 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 Macrí y que, en su coralidad, concurren en la función instrumental y formativa que todos le reconocen. Una consideración mayor 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 Macrí compone su libro pensando en una “inmensa minoría” italiana que necesita asomarse a un panorama más articulado de la poesía contemporánea española, un ambiente donde el lector pueda empezar a familiarizarse con otros poetas, más allá de “i soliti Machado, Lorca e Alberti”.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. LXX.

Con respecto a las de Bo y Bertini, la antología de Macrí 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 Macrí 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 (Macrí habla de “validez histórica”) está demostrada en cada página de la antología.

Por lo que atañe al tercer criterio operativo, el de la traducción, Macrí 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 Macrí 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.¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. XCVIII. Macrí vuelve sobre este asunto en muchas ocasiones, por ejemplo en el artículo “Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo” (publicado originalmente 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 Natura-Parola; Ungaretti assimila Góngora in una folta immagine di petrarchismo europeo nella rosa familiare dei suoi alti modelli: Michelangelo, Scève, Donne, Mallarmé... [...] 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).

Un estilo de traducción que Macrí 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 Macrí es también la introducción de aire nuevo en el circuito de la poesía nacional. Como señala el propio Oreste Macrí 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, neorepuscolari, memorialiste, neosimboliste, espressioniste ed ermetiche presero nuova coscienza di partecipazione ed impegno, mantenendo intatti i valori dell'autonomia artistica.¹⁴⁸

Un acto cultural que Macrí interpreta, pues, con un objetivo amplia y conscientemente “poético”¹⁴⁹, 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-iscrizione”), 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

¹⁴⁸ “Oreste Macrí tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano”, Entrevista, a cura di Veronica Orazi, *Spagna contemporanea*, 1995, 7, pp. 113-130 (114). En otra ocasión Macrí se expresa sobre este aspecto de manera más explícita: en “La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)”, pp. 56-57, Macrí 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 Alfonso Gatto (1909-1976).

¹⁴⁹ 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 Macrí, letterato/traduttore, da parte di Filippo Santoro, traduttore/intervistatore”, *Produzione e cultura*, giugno 1981, pp. 103-107 (106).

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.¹⁵⁰

Doble competencia lingüística que se explicita muy naturalmente, concluye Macrí, a través de

un riaggiustamento testuale, legittimato e motivato da quella fedeltà al testo di cui dicevo. [...] 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.¹⁵¹

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 *Poesía española 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 poesía¹⁵²) la sensibilidad en vías de renovación del lector y del mundo poético italiano:

¹⁵⁰ "Oreste Macrí tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano", p. 124.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵² Cfr. al final del apartado precedente.

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.¹⁵³

4.8. *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959), de Dario Puccini*

Un decidido cambio de perspectiva crítica con respecto a la de Macrí representa la publicación, en 1960, de la antología del hispanista Dario Puccini¹⁵⁴ *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 un 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:

¹⁵³ Belén Hernández, “Traducir desde la mirada hermética en Italia”, *Estudios Románicos*, Volumen 16-17, 2007-2008, pp. 529-541 (539).

¹⁵⁴ 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.

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 antifranchista 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. [...]. Si potrebbe quasi leggere in questa sensibile attenzione della cultura democratica italiana alla resistenza antifranchista la volontà di un risarcimento, per aver mancato, all'epoca, di rendere omaggio alla Spagna in armi.¹⁵⁵

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 evolución 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 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,

Le Romancero de la Résistance Espagnole, París. Ed. F. Maspero, 1ª ed. 1962

luego reimpresa por la misma editorial en 1967, 1971 y 1977,
 la mexicana de 1967,

Romancero de la resistencia española, ed. de F. Botton Beja, México, Era, 1967

y la española de 1982:

Romancero de la resistencia española, Barcelona, Península, 1982.

¹⁵⁵ 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, pp. 227-228.

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 Macrí, 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) es fácil formarse una idea del articulado plan de la obra¹⁵⁶:

Avvertenze alla presente edizione (en las ediciones sucesivas a la primera)	p. 9
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 (En esta sección Puccini presenta una selección de veintiún poemas)	p. 81

Miguel Hernández (2)	Pedro Garfias (1)
Rafael Alberti (1)	Rafael Alberti (2)
José Moreno Villa (1)	José Bergamín (2)
Emilio Prados (1)	Rafael Dieste (1)
Antonio Agraz (2)	Vicente Aleixandre (2)
Un miliciano (1)	Félix Paredes (1)
José Herrera Petere (3)	Manuel Altolaguirre (1)
Rafael Alberti/Antonio García Luque (1)	Lorenzo Varela (1)
	Leopoldo de Luis (Urrutia) (1)

¹⁵⁶ 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.).

II. I poeti e la guerra p. 195
(En esta sección Puccini 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 sección Puccini presenta una selección de catorce poemas)

Juan Ramón Jiménez (1)	Emilio Prados (1)
León Felipe (2)	Rafael Alberti (2)
Pedro Salinas (1)	Jorge Guillén (1)
Max Aub (1)	Luis Cernuda (1)
José Moreno Villa (1)	José Herrera Petere (1)
Pedro Garfias (1)	Antonio Aparicio (1)

II. Il carcere p. 277
(En esta sección Puccini presenta una selección de trece poemas)

Miguel Hernández (1)	Ángel González (1)
Dámaso Alonso (1)	José Hierro (1)
Jorge Guillén (1)	Jaime Gil de Biedma (1)
Rafael Alberti (1)	Jesús López Pacheco (1)
Marcos Ana (1)	Rafael Alberti (1)
Carlos Álvarez (1)	José Luis Gallego (1)
Ángela Figuera Aymerich (1)	

III. La resistenza p. 329
(En esta sección Puccini presenta una selección de veintisiete poemas)

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 sección Puccini presenta una selección de treinta y cinco poemas)

César Vallejo (1)	Edwin Rolfe (1)	Evgenij Dolmatovskij (1)
Pablo Neruda (2)	Jules Supervielle (1)	Semën Kirsanov (1)
Nicolás Guillén (1)	Louis Aragon (1)	Stanislav Kostka Neumann (1)
Wystan Hugh Auden (1)	Paul Éluard (1)	František Halas (1)
Stephen Spender (1)	Eugène Guillevic (1)	Vladimir Holan (1)
Louis MacNeice (1)	Tristan Tzara (1)	Josef Hora (1)
John Cornford (1)	Bertolt Brecht (1)	Nikola Vapzarov (2)
Archibald MacLeish (1)	Erich Weinert (1)	Carl-Martin Borgen (1)
Langston Hughes (2)	Louis Fürnberg (1)	Otto Gelsted (1)
Ben Maddow (1)	Ilja Ehremburg (1)	Giuliano Carta (1)
Genevieve Taggard (1)	Nikolaj Tichonov (1)	

APPENDICE p. 521

Bibliografia 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 Carta¹⁵⁷. El *Romancero* de Puccini, en suma, propone a la atención de su lector un panorama de

¹⁵⁷ 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).

extraordinaria relevancia poética cuya corralidad 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 36¹⁵⁸. 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 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.

Abundante y organizada impecablemente es la “Bibliografía generale”. Ocupa diez páginas, en las cuales Puccini propone una subdivisión en ocho secciones:

¹⁵⁸ Puccini afirma en una nota que no comparte la periodización historiográfica generacional, pero que en su “Prefazione” se atendrá 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).

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 de 1970¹⁵⁹. 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 selección¹⁶⁰). 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, Argentina¹⁶¹), entre los cuales destacan el de Emilio Prados y A. Rodríguez Moñino, de 1937, y el de Rafael Alberti, publicado en 1944¹⁶². 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

¹⁵⁹ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

¹⁶⁰ En la edición de 1974 Puccini puede señalar, al respecto, otro texto antológico: *Poesía catalana di protesta*, ed. Giuseppe Tavani, Roma-Bari, Laterza, 1968.

¹⁶¹ En conjunto, los *Romanceros* citados por Puccini cubren un arco de tiempo “editorial” que va de 1936 a 1959.

¹⁶² 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 la sección “Notizie bibliografiche dei singoli poetitenderá (*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.

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.¹⁶³

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:

Pueblo cautivo (questo volume, da cui abbiamo tratto le poesie comprese nell'antologia 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 [...]”¹⁶⁴

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 1941¹⁶⁵), 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

¹⁶³ Dario Puccini, *Romancero...*, *ob.cit.*, p. 17.

¹⁶⁴ 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. En su prólogo al texto, Fanny Rubio atribuye la paternidad de los poemas recogidos en el libro a Eugenio García de Nora.

¹⁶⁵ Puccini cita: 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.

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 poemas¹⁶⁶ (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 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”:

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*.¹⁶⁷

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

¹⁶⁶ Puccini traduce poemas del español, mientras que por lo que concierne a la sección de poetas extranjeros colaboran en la antología Giorgio Caproni (francés), Glauco Viuzzi (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).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

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”¹⁶⁸, y, para ser más precisos, que se trata de un movimiento de resistencia 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”¹⁶⁹.

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

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

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*¹⁷⁰, 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 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 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.¹⁷¹

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 adelante, 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 extranjero¹⁷².

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 (septiembre de 1959) son, según el antólogo:

¹⁷⁰ Francisco Ribes, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952. Presenta poemas de Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde.

¹⁷¹ Dario Puccini, *Romancero...*, p. 48.

¹⁷² 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. Alexandre, L. F. Vivanco, L. Cernuda, P. Salinas, C. Zardoya, V. Bodini (*et al.*).

[...] 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 experiencia umana e artistica era sintetizzabile nei termini contrapposti, ma contemporanei, di angoscia e speranza.¹⁷³

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 literaturas" que por fin vuelven a juntarse físicamente bajo la bendición del poeta entre poetas¹⁷⁴.

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 finalit  mortale", ma "prendere coscienza dei limiti temporali significa accostarsi all'angoscia o affidarsi alla speranza", cosicch  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".¹⁷⁵

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.

¹⁷³ Dario Puccini, *Romancero...*, ob. cit., p. 44.

¹⁷⁴ Léase el artículo de Araceli Iravedra "Cuando de aquello también hacía veinte años", * nsula*, 745/746, enero-febrero 2009, dedicado al evento de Collioure.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, 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  ngel 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.

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.

La siguiente edición de la antología (Editori Riuniti, 1965) 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.¹⁷⁶

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 antología¹⁷⁷ 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,

¹⁷⁶ 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 nuevo prefacio escrito por Puccini.

¹⁷⁷ Es 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.

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 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.

En cierto sentido, la antología de Puccini representa un fruto más de ese hispanismo militante que, a buen derecho se encauza en un modus operandi afín, por dedicación, al de los Bo y Macrí de “letteratura come vita”; pero en el caso de Dario Puccini es, a la vez, fruto de una militancia que adquiere el doble significado de literaria y de política. Como 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 estudioso e 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. [...]

Rafael¹⁷⁸

La admiración que Alberti expresa por la antología de Puccini toca varios aspectos que caracterizan el *Romancero*. Hay tres elementos “instrumentales” –amor, dedicación 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 libro hace más por nosotros que todos los discursos...” que

¹⁷⁸ 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.

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 Macrí 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. [...] ¹⁷⁹

Macrí 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 estético del Novecento europeo e quindi spagnolo, la pluralità irrelata e asistemica delle fonti, dei mezzi e dei fini dell'ispirazione artistica. ¹⁸⁰

Sin dejar de precisar, en suma, 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 (Macrí la define como una “excepción”) entre otras del más amplio y complejo cuadro poético europeo, Macrí tampoco pierde la ocasión para destacar que la obra del Puccini hispanista

¹⁷⁹ Oreste Macrí, “Un nuovo Romancero”, *L'Approdo letterario*, 11, luglio-settembre 1960, pp. 123-124.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

[...] 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.¹⁸¹

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 Macrí, el antólogo romano se merece la aprobación más eminente justo en razón del neto y preciso corte épico (histórico y poético) elegido por el antólogo a la hora de idear su florilegio. Como escribe el propio Puccini:

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".¹⁸²

La segunda edición de la antología de Puccini se publica en 1965 y de esta manera, entre otros, saluda el evento el crítico literario Walter Mauro:

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 [...].¹⁸³

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 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".

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸² *Ibid.*, p. 14.

¹⁸³ Walter Mauro, "Romancero...", *ob. cit.*, p. 122.

4.9. *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 1963¹⁸⁴, se diferencia de sus predecesoras por ser un florilegio de los que Salinas incluiría en la categoría de las antologías que “representan una escuela o tendencia literaria y que se dirige a un público minoritario”¹⁸⁵. 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

¹⁸⁴ 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.

¹⁸⁵ Se remite aquí a la lectura del 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, donde Salinas distingue tres tipos fundamentales de antologías: “la antología personal” “las que representan una escuela o tendencia literaria [y] que se dirige[n] a un público de minoría” y “las que podríamos llamar históricas”.

A los que siguen, en la edición italiana, tres secciones de instrumentos paratextuales: "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*.

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 tiempo¹⁸⁶, 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 Macrí en la que el crítico y amigo define la obra del coterráneo Bodini, él también salentino, como un "atto storiografico di fondazione".¹⁸⁷

¹⁸⁶ 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.

¹⁸⁷ Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino, 1988, p. XVIII. A continuación, cualquier cita de Macrí relativa al libro de Bodini remite a esta edición.

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.

Porque cuando Macrí, en 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”¹⁸⁸, 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 Macrí 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-storiografico dell’invenzione logica e strutturazione della categoria (genere attivo) del surrealismo spagnolo (in sé e nelle differenze dal surrealismo francese); e di abbrivio modellistico e tecnico-mimetico alle raccolte che compongono il secondo libro, dopo la *Luna dei Borboni*, della poesia bodiniana (da *Zeta* a *Collage*).¹⁸⁹

¹⁸⁸ “Oreste Macrí tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano”, p. 114.

¹⁸⁹ 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.

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) [...] 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.¹⁹⁰

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 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

¹⁹⁰ Oreste Macrí, “Vittorio Bodini, Ispanista”, en *Studi Ispanici*, vol. II “I critici”, pp. 283-331 (284).

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 padres (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.¹⁹¹

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 París.¹⁹²

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:

¹⁹¹ Vittorio Bodini, *Los poetas...*, ob. cit., pp. 7-8.

¹⁹² *Ibid.*, p. 9.

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.¹⁹³

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 antologados¹⁹⁴, lo que aquí más interesa señalar es que su introducción aporta un tema de investigación prácticamente inédito¹⁹⁵ en el ámbito 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.¹⁹⁶

¹⁹³ *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).

¹⁹⁴ Véase, a este propósito, Laura Dolfi, “Una lettera inedita di Larrea a Bodini”, en *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, a cura di N. Bottiglieri e G. C. Marras, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 138-151.

¹⁹⁵ 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 Surrealismo Español*, Edición de José Albi y Joan Fuster, publicada en la revista *Verbo*, Alicante, números 23-24-25, 1954.

¹⁹⁶ 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).

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 se publican 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”¹⁹⁷), 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:

De las cuatro figuras centrales del surrealismo poético –Larrea, Alexandre, 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,

¹⁹⁷ Bodini opone a la idea de unidad generacional una dicotomía que mira a Guillén, Salinas y Dámaso Alonso como creadores de poesía pura, absoluta, esencial, interior, intimista, culta, castellana y a García Lorca y Alberti, como los 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.

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.¹⁹⁸

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”. Bodini anuncia y 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.

¹⁹⁸ Vittorio Bodini, *I poeti...*, ob. cit., pp. 10-11.

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, Aleixandre. Cabe señalar de paso 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 Calderón.¹⁹⁹

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.²⁰⁰

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. 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

¹⁹⁹ 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.

²⁰⁰ Vittorio Bodini, *Los poetas...*, ob. cit., p. 28.

innegable eje “generazionale”²⁰¹. 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 como crítico sino también como poeta²⁰², 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.²⁰³

²⁰¹ Escribe Bodini: “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 [...]. 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).

²⁰² A propósito de la trayectoria poética de Bodini, véase el ensayo de Augustus Pallotta, “La poesía di Bodini tra ermetismo e il surrealismo di Lorca”, *Quaderni d’italianistica*, vol. 9, 2, Toronto, Canadian society for italian studies, 1988.

²⁰³ *Ibid.*, p. 30.

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 irracional ²⁰⁴.

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 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.²⁰⁵

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 quemem 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

²⁰⁴ 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).

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 35.

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*.

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.²⁰⁶

²⁰⁶ *Ibid.*, p.39.

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 imágenes inéditas simplemente indicando nuevos puntos de contacto entre las palabras concretas y/o simbólicas de que se componen los versos. Bodini recuerda, además, cuánto el Neruda 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”²⁰⁷, 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”²⁰⁸, 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 en la que historiográficamente se insertan todas esas personalidades artísticas, aunque bajo el signo de la heterogeneidad.

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”

²⁰⁷ “Como cenizas, como mares poblándose, /[...] 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, [...] /Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,/[...]” (*Ibid.*, pp. 39-40).

²⁰⁸ “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).

poético, algo infantil, de los anaglifos²⁰⁹ y a la aplicación del calificativo “putrefacto”, categoría que abarcaba todo lo que “en cuanto muerto o anacronístico” 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, 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.²¹⁰

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.²¹¹

²⁰⁹ 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).

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 44-45.

²¹¹ *Ibid.*, p. 45.

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 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”²¹². 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.²¹³

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:

²¹² *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).

²¹³ *Ibid.*, p. 48.

Este análisis corrige la imagen de una generación feliz e ignorante hasta el estallido 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.²¹⁴

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 que los mejores frutos del surrealismo español nacen en relación directa con los dramáticos acontecimientos histórico-políticos que caracterizan la década.

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”; vale decir, documentar a esos poetas y esas obras donde mejor se mezclan, equilibrándose, los elementos técnicos-estilísticos y los factores 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 habíamos 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*.²¹⁵

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 Macrí en el prólogo a la edición de 1988 de la antología, dedicándole estas palabras al amigo precozmente fallecido:

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 48-49.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

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 estimativi 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.²¹⁶

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 peiodística 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.²¹⁷

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 francés²¹⁸, 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 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.²¹⁹

²¹⁶ Vittorio Bodini, *Poeti...*, ob. cit., pp. XVIII-XIX.

²¹⁷ Carlo Bo, "Surrealismo perpetuo", *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1963.

²¹⁸ Con la excepción de Breton y Éluard, Bo consideraba la poesía surrealista francesa como una elaboración poética retórica encerrada en sí misma (véanse más tajantes afirmaciones al respecto en *Antología del surrealismo*, Milano, Edizioni Di Uomo, 1944, dedicada al nacimiento y desarrollo del movimiento, y, del mismo tenor, en *Bilancio del surrealismo*, Padova, Cedam, 1944).

²¹⁹ Carlo Bo, "Surrealismo perpetuo", ob. cit..

5. 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 (1938) 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 Merigalli *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Dal 1859*¹. 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*².

Pero, antes de leer las consideraciones de Merigalli, 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 propio Merigalli 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.

¹ Franco Merigalli, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna. Dal 1859 (IV parte)*, Venezia, Libreria Universitaria, 1963.

² 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).

La recopilación de los datos bibliográficos relativos al año 1963, solo por lo que concierne a la poesía española, arroja la cifra total de 47 publicaciones. 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), 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 Macrí (“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 Macrí en la tercera página de *La Nazione*³, donde se hace referencia a otro poeta español contemporáneo, Luis Cernuda, de quién se acaba de publicar un primer libro en Italia, la antología *Poesie* (Milano, Lerici, 1962). La edición reseñada por Macrí 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” (*Letture. 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 moiguereño, puesto que de Jiménez Tentori ya ha publicado (en 1946 y 1960) dos ediciones de *Poesie* (Modena-Parma, Guanda). La reseña de Macrí saldrá puntual el día 4 de abril, siempre en el periódico florentino *La Nazione* (“Poesia 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.

³ Oreste Macrí, “La poesia di Cernuda”, *La Nazione*, Firenze, 9 febbraio 1963, p. 3.

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)⁴, Oreste Macrí publica, en el primer número de 1963 de la revista trimestral *L'Approdo Letterario* (IX, 21, gennaio-marzo 1963, pp. 71-87), 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 Macrí con Castellet, en su ensayo “Per un consuntivo della giovane poesia spagnola” (*Cultura e scuola*, 8, agosto 1963, pp. 55-62)⁵. El mismo número de *L'Approdo Letterario* donde sale el artículo de Macrí arriba 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).

⁴ 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. Macrí, obviamente, escribe su artículo basándose en las premisas teóricas que encuentra en la introducción de la edición española del libro de Castellet.

⁵ Lo que se deduce, sintetizando las consideraciones de Castellet, de Macrí, del propio Puccini en su nueva introducción, de Samonà y de Toti, –sin olvidar las intervenciones en este debate 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.

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 registro canónico del “Novecento” poético español a los nombres de los “imprescindibili” (afirma Bellini en la sucinta introducción) Unamuno, A. 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. Poesía e critica d'oggi*, a cargo de Giorgio Cerboni Baiardi y Giuseppe Paioni (Urbino, Argalia, 1963) –como ya se ha recordado a principios del Cap. IV 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 Celaya, Santos Torroella, De Otero, Hidalgo, Gaos, Hierro, Bousoño, González, Barral, J. A. Goytisolo, Gil De Biedma, Valente, López Pacheco, Brines, Rodríguez y Carlos Sahagún.

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), y con el título de *Elegía de ausencias*⁶ 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 catorce años más de su exilio. Los acoge la extraordinaria vitalidad intelectual que caracteriza los primeros años 60 italianos⁷.

⁶ 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.

⁷ 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.

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 Macrí vuelve a las columnas de *La Nazione* el 12 de mayo, con un artículo dedicado a la escuela del “Ispanismo francese” (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”⁸ 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 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 Merregalli 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 Macrí, en el mes de junio, vuelve a ocuparse del poeta vallisoletano 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 Macrí utiliza el vocablo

⁸ 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 tan solo 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), y al año 1965 se remonta la publicación de *Saggio di metodi e limiti stilistici*, edición de Giorgio Cerboni Baiardi (Bologna, Il Mulino).

“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 Macrí (Firenze, Sansoni, 1972). Siempre en clave de “obras magistrales”, en 1959 Macrí 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 Macrí”, 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 Macrí, a quien, desde luego, el artículo está dirigido. A la respuesta de Macrí 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 *Salms 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), y una entrevista, “*Intervista 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 Macrí: en octubre el artículo “Il poeta e il popolo” está dedicado a Gabriel Celaya (*La Nazione*, 4 ottobre, 1963, p. 3^o) 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 Macrí 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 ponderado estudio “Nota alla poesia di Juan Ramón Jiménez: i Sonetos spirituales ed Estío”, publicado en *Filologia Romana*, 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 (A. Machado, Jiménez, García Lorca, Salinas, Diego, Alberti, Hernández, de Otero, Barral, González, J. A. Goytisolo, Alexandre) 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 Arnoldo 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.*), 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 Arnoldo 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,

⁹ 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.

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 Louis 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. Entre una maniobra peligrosa y un exceso de velocidad, un “poético” 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”, lì, di coso, quello spagnolo, quello un po’... (se toca el lóbulo de la oreja, un gesto inequívocable, en Italia, que alude a la homosexualidad)

MARIANI (lo mira por un instante en silencio, luego le ayuda a recordar el nombre del poeta): García Lorca.

CORTONA (que ya tiene otro 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 por último un primer testimonio de la labor crítica de Oreste Macrí en el campo de la hispanística, es decir, un repertorio que reúne todo lo publicado por el crítico salentino a partir de 1938 hasta el año 1963 (incluido), una “Bibliografía ispanistica di Oreste Macrí” (*Quaderni Ibero Americani*, 29, 1963, pp. 309-313) que cuenta ya con 184 publicaciones.

Limitándonos al campo de la sola poesía española contemporánea, una rápida ojeada al número de publicaciones que algunos años cercanos a 1963 ofrecen al bibliógrafo pone de relieve 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 estudio atento a las dinámicas estadísticas para otra ocasión, 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 Macrí (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 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.¹⁰

¹⁰ 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 los siete catedráticos Giovanni Maria Bertini, Oreste Macrí, Guido Mancini, Franco Meregalli, Margherita Morreale, Carmelo Samonà, Jole Scudieri Ruggieri y de los 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.

Bibliografía

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.

ABELLÁN, José Luis, *Sociología del 98*, Barcelona, Península, 1973.

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.

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 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, "La imagen poética de Don Luis de Góngora", conferencia pronunciada en el ateneo de Granada en 1926, *Residencia*, 12/11/1932 (luego en *Obras completas*, T. VII, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 85-115; y en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954).
- 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.
- ALONSO, Dámaso, MACRÍ, Oreste, *Vivir con la poesía. Epistolario inédito (1951-1984)*, Madrid, Real Academia de la Lengua, 2021.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, «A Saturnino Ruiz operario tipografo», *II 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.
- 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.
- 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.
-*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.
-"A proposito di ispanismo italiano", *Rassegna iberistica*, 85, 2007, pp. 79-82.
-"Hispanismo e hispanoamericanismo in Italia", *Hispanic Issues Online*, 2007, pp. 95-104.
- 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.
- 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 Macrí", *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/articulo/.../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.
 -"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.
- 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. en 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.
- 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.
- 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, Balaguer, Víctor *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.

- 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.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1977.
- 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.
- CAMP, Jean, *La letteratura spagnuola dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Garzanti, 1955.
- CANO, José Luis, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1958.

- 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 civil 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. Publicaciones 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.
- CERBONI BAIARDI, Giorgio, PAIONI, Giuseppe, *Hablando en castellano. Poesía e crítica d’oggi*, Urbino, Argalia, 1963.
- CHIAPPINI, Gaetano, *Bibliografía degli scritti di Oreste Macrí*, 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 Macrí con un ricordo di Piero Bigongiarì”, en AA. VV., *Oreste Macrí 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.
- DE AMICIS, Edmondo, *Spagna*, Firenze, Barbera, 1872.
- DE BENEDETTO, Nancy, RAVASINI, Ines (eds.), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015.
- DE FILIPPO, Luigi, Gustavo Adolfo Bécquer, *Notturmo spagnolo*, a cura di Luigi De Filippo, Roma, Edizioni della Bussola, 1945.
- 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 Macrí 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.
- “Vanguardia y revistas: representación gráfica del poema”, en *La poesía de vanguardia*, pp. 21-34.
- DI PINTO, Mario, “La Spagna contemporanea nell’ispanismo di Oreste Macrí”, en *Per Oreste Macrí*, 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.
- DOLFI, Anna, AA. VV., *Per Oreste Macrí, Atti della giornata di studio, Firenze, 9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996.
- AA. VV., *Traduzione e poesia nell’europa del novecento*, A cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.
- AA. VV., *I libri di Oreste Macrí. 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 Macrí”, en *Federico García Lorca e il suo tempo*, pp. 487-662.
- Storia dell’A.ISP.I. (Associazione Ispanisti Italiani) 1973-1997*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Il caso García Lorca. Dalla Spagna all’Italia*, Roma, Bulzoni, 2006.
- “El hispanismo italiano: origen y desarrollo”, *Ínsula*, 757-758, enero-febrero 2010, pp. 38-41.
- *Un paese sognato: la Spagna di Vittorio Bodini*, Besa, 2022.
- DURÁN GILL, Manuel, *El surrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Universidad de Ciudad de México, 1950.
- EDDERMANN, Emmy, “Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez”, *Hamburger Studien zu Volkstum und 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.
- 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.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927.
- FERRARIN, Antonio R., Francisco Villaespesa, «La rocca», *La Fiera Letteraria*, traducción de A. R. Ferrarin. 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.
- FLORA, Francesco, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936.
- 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 Frolodi, Firenze, Fussi, 1954.
- 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 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 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-Texos, 2001.

- “La forma y la ideología en las vanguardias”, en *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, pp. 23-61.
- 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.
- 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.
- 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.).
- 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 lirica. 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.
- 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.
- 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.
- INMAN FOX, Edward, "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.
- 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.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario, *La difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009.
- 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.
- 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.
- 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 Macrí", en AA. VV., *Per Oreste Macrí...*, 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 Macrí, Vittorio Bodini e Francesco Tentori Montalto di fronte a Vicente Aleixandre", *Quaderni sulla traduzione letteraria*, Udine, 2, marzo 1997, pp. 5-14.
- LORETO BUSQUETS, María de, "La poesia catalana nelle riviste italiane del periodo 1919-1936: Giacomo Prampolini", *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1-2, 2005, pp. 137-144.
- LUZI, Mario, "Momento dell'eloquenza", *Il Bargello*, s.n., 15 maggio 1938.
- MACRÍ, 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.
- Oreste Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941
- "La poetica della parola (Quasimodo)", en *Esemplari...*, pp. 98-99.
- "Lecture III (Carlo Bo, *La poesia 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. Macrí, Milano, Il Balcone, 1947.
- G. A. Bécquer, *Rime*, versione, testo a fronte e saggio a cura di O. Macrí, 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. Macrí, 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 Macrí, II edizione riveduta ed ampliata, 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 Macrí, *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 Macrí, *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 Macrí, *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 Macrí, *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”, Macrí 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 edición riveduta e corretta, studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento testo a cura di O. Macrí, 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 edición riveduta e aumentata, testo, versione a fronte, saggi introduttivi, profili bio-bibliografici e note a cura di O. Macrí, 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 Macrí, 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).
- “La posia 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.
- “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 Macrí, 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 Macrí, 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. Macrí 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 Macrí 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.
- 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.
- 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, Arco Libros, 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, Tullo, *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.
- 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.
 -*Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.
 -"Perspectiva personal del hispanismo (e hispanoamericanismo) italiano", in *Homenaje a A. M. Barrenechea*, 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.
- MONTALE, Eugenio, "La poesia si vende", *Il Corriere della sera*, 11 de noviembre de 1949.
 -*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-Macrí”, *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.
- Gabriele Morelli, “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.
- 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.
- NEGRONI, Maira, “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.
- NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, María de las, “Le traduzioni Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario 7, tomo II, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 649-659.
- 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; traducido 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 Macrí 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.
- 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*.
- POMÈS, Mathilde, *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, Bruxelles, Labor, 1934.
- POUNDS, Waive, "Toward the Rapallo Vortex: *Il Mare: Supplemento Letterario* 1932-1933", 9, 10 dicembre 1932.
- 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.

- PUCCHINI, Dario, Antonio Machado, *Campi di Castiglia*, Milano, Ceschina, 1957.
 -*Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960.
 -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.
 -*Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1965.
 -*Romancero della resistenza spagnola (1936-1965)*, Roma-Bari, Laterza, 1970, 1971, 1974.
 -*Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Dell'Orso, 1992.
 -"Il surrealismo spagnolo nell'esplorazione di Vittorio Bodini", in *Gli spagnoli e l'Italia*, a cura di Dario Puccini, prefazione di Sergio Romano, Milano, Scheiwiller, 1997, pp. 163-168. Tambièn in *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.
- PUCCHINI, 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", in *Dai modernismi alle avanguardie, Atti del convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Palermo, 18-20 maggio 1990*, edición de Carla Prestigiacomo y M. Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 163-171.
- RENZETTI, Alfredo, PICCINATO PUCCHINI, Stefania, AVIGLIANO, Pasqualino, "Bibliografia degli scritti di Dario Puccini", *Letterature d'America*, a. XXI, n. 85, 2001, pp. 157-207.
- 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.
- 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.
- *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SALINAS, Pedro, "Una antología de la poesía española contemporánea", *Índice Literario*, t. III, n. VII, Madrid, agosto 1934; luego en Pedro Salinas, *Literatura Española Siglo XX*, México, Séneca, 1940, pp. 137-144.
- "El concepto de generación literaria aplicado a la del Noventa y ocho", *Revista de Occidente*, 150, 1935, pp. 249-259.
- *Literatura española del siglo XX*, México, Editorial Séneca, 1970.
- "García Lorca y la cultura de la muerte", en *Ensayos de literatura hispánica. (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 374 y ss.; luego en *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).
- SANVISENTI, Bernardo, *Manuale di letteratura spagnuola*, Milano, Hoepli, 1907.

- SAVOCA, Monica, "Per una poetica macriana della traduzione", en Oreste Macrí, *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.
- 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.
- 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.
- 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.
- "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.
- "1932: La recepción", en *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, pp. 42-49.
- "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 spagnuolo: G. A. Bécquer”, *Il Marzocco*, Firenze, XXX, 1896, p. 2.
- Jacint Verdaguer, *La Atlantide. Poema*, traducción 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 Macrí”, 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*, traducción 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.

- 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 Macrí*, Editorial de la Universidad de Granada, 2012.
- 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 Macrí*, Firenze, University Press, 2004.
- TUSCANO, Pasquale, "Prampolini storico della letteratura spagnola e delle letterature ibero-americane", 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 Macrí", en AA. VV., *Per Oreste Macrí, 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. In memoria 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.
- VICE (?), "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 edizione, 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.

FUENTES CONSULTADAS EN LA WEB

ANCP - CATALOGO ITALIANO DEI PERIODICI

(<http://www.biblioteche.unibo.it/acnp>)

BIBLIOTECA ANGELO MONTEVERDI

(<http://bam.let.uniroma1.it/easyweb/bam/catalogo.htm>)

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

(<http://biblioteca.ugr.es/>)

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 ROMA

(<http://www.bnrcrm.librari.beniculturali.it/index.php?it/2/cataloghi>)

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

(<http://opac.bncf.firenze.sbn.it/>);

BIBLIOTECA RAFAEL ALBERTI (Istituto Cervantes de Nápoles)

(http://napoles.cervantes.es/it/biblioteca_spagnolo/alberti/alberti.htm)

BIBLIOTECA DI ORESTE MACRÍ

(<http://electronica.unifi.it/online/macri/assets/index.html>)

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA ALESSANDRINA (Univ. "La Sapienza" di Roma)

(<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/>)

EMEROTECA DIGITALE SALENTINA

(<http://www.emerotecadigitalesalentina.it/>)

FONDAZIONE LEONARDO SCIASCIA

(<http://www.fondazioneleonardosciascia.it/>)

IRIDE 900 BIBLIOTECA DIGITALE DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA

(<http://www.unicatt.it/iride900/riviste/>)

ISTITUTO CENTRALE PER I BENI SONORI ED AUDIOVISIVI

(www.icbsa.i)

LIBRINLINEA 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/>)

Índice onomástico*

* El índice que sigue no facilita indicaciones de páginas puesto que el libro se publica digitalmente. La búsqueda en el texto, pues, se podrá efectuar de manera automática tecleando el nombre que interesa al lector en la barra del buscador (o presionando Ctrl+F más el nombre del autor).

Alarcón Sierra, Rafael
Alberti, Rafael
Albi, José
Albornoz, Aurora de
Alcover, Joan
Aleixandre, Vicente
Alfaro, José María
Allegra, Giovanni
Alonso, Dámaso
Altolaquirre, Manuel
Ambruzzi, Lucio
Anceschi, Luciano
Arce, Joaquín
Ávila Molina, Pablo Luis
Ávila, Pablo Luis
Bagaría, Luis
Baldi, Sergio
Baldo, Albertina
Bally, Charles
Bàrberi Squarotti, Giorgio
Bardi, Ubaldo
Barral, Carlos
Beccari, Gilberto
Bécquer, Gustavo Adolfo
Bell, Aubrey F. G.
Bellini, Giuseppe
Benumeña, Gil
Bergamín, José
Berti, Luigi
Bertini, Giovanni Maria
Bertolucci, Attilio

Bertran i Pijoan, Lluís
Betocchi Carlo
Bianchini, Angela
Biedma, Jaime Gil de
Bigongiari, Piero
Bilenchi, Romano
Blanch, Antonio
Blanco Fombona, Rufino
Blasco Ibáñez, Vicente
Bo, Carlo
Bodini, Vittorio
Böhl de Faber, Juan Nicolás
Boine, Giovanni
Bonaventura, Arnaldo
Borges, Jorge Luis
Borghini, Vittorio
Bosch i Viola, Enric
Boselli, Carlo
Bousoño, Carlos
Bóveda, Xavier
Bowra, Cecil Maurice
Breton, André
Browning, Robert
Buendía, Rogelio
Buñuel, Luis
Buzzi, Paolo
Caballero Bonald, José Manuel
Calabrò, Giovanna
Calcagno, Giorgio
Calza, Arturo
Cammarano, Leonardo

Camp, Jean	Delogu, Ignazio
Campana, Dino	Depretis, Giancarlo
Camprubí, Zenobia	Di Pinto, Mario
Cano Ballesta, Juan	Di Stefano, Giuseppe
Cano, José Luis	Díaz-Plaja, Guillermo
Cansinos Assens, Rafael	Diego, Gerardo
Capdevila, Josep Maria	Díez Canedo, Enrique
Caproni, Giorgio	Díez De Revenga, Francisco Javier
Caravaggi, Giuseppe	Dolfi, Anna
Carducci, Giosuè	Dolfi, Laura
Carner, Josep	Durán Gili, Manuel
Carrere, Emilio	Durán, Agustín
Casella, Mario	Duse, Eleonora
Cassou, Jean	Eddermann, Emmy
Castellet, José María	Eliot, Thomas Stearns
Castro, Rosalía de	Éluard, Paul
Celaya, Gabriel	Escosura, Joaquín de la
Cerboni Baiardi, Giorgio	Euderiz, Ezequiel
Cernuda, Luis	Faccio, Adele
Chacel, Rosa	Fallacara, Luigi
Champourcín, Ernestina de	Falqui, Enrico
Chiappini, Gaetano	Farinelli, Arturo
Cipolloni, Marco	Felipe, León
Clementelli, Elena	Fernández Montesinos, José
Cocteau, Jean	Ferrarin, Antonio R.
Colangeli Romano, Maria,	Festa, Francesco Saverio
Comet, César Antonio	Finardi, Gabriele
Conde, Carmen	Finzi, Alessandro
Cossío, José María de	Flechniakoska, Jean-Louis
Crémer, Victoriano	Foà, Arnaldo
Crespo, Ángel	Foix, Josep Vicenç
Croce, Benedetto	Foresta, Gaetano
Cruset, José María	Fortini, Franco
Cunqueiro, Álvaro	Franconieri, Francesco
D'Annunzio, Gabriele	Froldi, Rinaldo
Dalí, Salvador	Fuster, Joan
Darío, Rubén	Gallo, Ugo
De Amicis, Edmondo	Ganivet, Ángel
De Filippo, Luigi	Gaos, Vicente
De Gennaro, Giuseppe	Garcés, Tomàs
De Lollis, Cesare	García Blanco, Manuel
De Onís, Federico	García De La Concha, Víctor
De Ory, Eduardo	García Lorca, Federico
De Zuani, Ettore	García Montero, Luis

- García Nieto, José
 García, Miguel Ángel
 Garfias, Pedro
 Gassman, Vittorio
 Gatto, Alfonso,
 Gautier, Théophile
 Gavira, José
 Geist, Anthony Leo
 Gentile, Giovanni
 Ghignoli, Alessandro
 Giardini, Cesare
 Giménez Caballero, Ernesto
 Giusso, Lorenzo
 Gobetti, Piero
 Gómez de la Serna, Ramón
 Góngora y Argote, Luis de
 González Climent, Anselmo
 González Garcés, Manuel
 González Martín, Vicente
 González-Blanco, Andrés
 González-Ruano, César
 González, Ángel
 Goya, Francisco
 Goytisolo, José Agustín
 Granados De Bagnasco, Juana
 Grillo, Rosa Maria
 Gris, Juan
 Guerrero Ruiz, Juan
 Guerrieri Crocetti, Camillo
 Guerrini, Vittoria (Cristina Campo)
 Guillén, Claudio
 Guillén, Jorge
 Gullón, Ricardo
 Henry, Albert
 Hernández Pinzón, Francisco
 Hernández, Belén
 Hernández, Miguel
 Hernández, Sònia
 Herrera Petere, José
 Hierro, José
 Hinojosa, José María
 Honig, Edwin
 Hoyo, Arturo del
 Huidobro, Vicente
 Iravedra, Araceli
 Jacobbi, Ruggero
 Jiménez, José
 Jiménez, Juan Ramón,
 Josia, Vincenzo
 Laffón, Rafael
 Laffranque, Marie
 Landolfi, Tommaso
 Langella, Giuseppe
 Lanz, Juan José
 Larrea, Juan
 Las, Juan (Cansinos Assens, Rafael)
 Lasso de la Vega, Rafael (Marqués de Villanova)
 Lee Masters, Edgar
 Lentini, Giacinto
 Levi, Ezio
 Lloret, Juan José
 Londero, Renata
 López Pacheco, Jesús
 López Parra, Ernesto
 López Picó, Josep Maria
 Loreto Busquets, María De
 Luelmo, José María
 Luraghi, Eugenio Giuseppe
 Luzi, Mario
 Machado, Antonio
 Machado, Manuel
 Macri, Oreste
 Maeztu, Ramiro de
 Mainer, José Carlos
 Maldonado Bomati, Luis
 Mallarmé, Stéphane
 Mancini, Guido
 Manigrasso, Leonardo
 Manrique, Jorge
 Marcori, Angiolo
 Marichalar, Antonio
 Marín-Baldo, Jacobo
 Marinetti, Filippo Tommaso
 Maristany, Fernando
 Marone, Gherardo
 Marquina, Eduardo
 Martinengo, Alessandro

Martínez Sierra, Gregorio	Otero, Blas de
Maseras, Alfons	Paganini, Niccolò
Masoliver, Juan Ramón	Paioni, Giuseppe
Masserano, Tullio	Pallotta, Augustus
Massip, José María	Panarese, Luigi
Matthews, Herbert Lionel	Pandolfi, Vito
Mauro, Walter	Panero, Leopoldo
Mazzei, Pilade	Paoli, Roberto
Mazzocchi, Giuseppe	Papini, Giovanni
Mazzolari, Primo	Parducci, Amos
Mele, Eugenio	Parronchi, Alessandro
Menarini, Piero	Parrot, Louis
Méndez Cuesta, Concha	Pérez de Ayala, Ramón
Menéndez Pidal, Ramón	Pérez Vicente, Nuria
Meregalli, Franco	Petriconi, Helmut
Milanese, Gabriella	Petrucciani, Mario
Mininni, Maria Isabella	Picasso, Pablo
Miró, Gabriel	Piccinato Puccini, Stefania
Miró, Joan	Pimentel, Luis
Mistral, Gabriela	Pinna, Mario
Mongiardo, Laura	Planas Bach, Miquel
Montale, Eugenio	Poe, Edgar Allan
Montero Padilla, José	Poggioli, Renato
Montes, Eugenio	Pomès, Mathilde
Monteverdi, Angelo	Prados, Emilio
Morales, Rafael	Prampolini, Giacomo
Morales, Tomás	Prat de la Riba, Enric
Morelli, Gabriele	Pratolini, Vasco
Moreno Villa, José	Praz, Mario
Morreale, Margherita	Prezzolini, Giuseppe
Neddermann, Emmy	Puccini, Dario
Nervo, Amado	Puccini, Mario
Nora, Eugenio de	Quasimodo, Salvatore
Ochoa, Eugenio de	Rebora, Roberto
Ojetti, Ugo	Repetto, Arrigo
Olivero, Federico	Riba, Carles
Oliviero, Luigi	Ribes, Francisco
Onís, Federico De	Richter, Mario
Orazi, Veronica	Rico, Francisco
Ortega Y Gasset, José	Ridruejo, Dionisio
Ortega, Teófilo	Río, Ángel del
Ortiz, Ramiro	Ríos, Giner de los
Ory, Eduardo De	Risi, Dino
Osuna, Rafael	Rivas Panedas, José

- Rodríguez Marín, Francisco
 Rodríguez Moñino, Antonio
 Rodríguez, Juan Carlos
 Rolland de Réneville, André
 Rosales, Luis
 Rueda, Salvador
 Ruffinatto, Aldo
 Ruiz Casanova, José Francisco
 Ruiz, Enrique Andrés
 Sagarra, Josep Maria de
 Sahagún, Carlos
 Salinas, Pedro
 Saltini, Vittorio
 Samonà, Carmelo
 San-Saor, Luciano (Sánchez Saornil,
 Lucía)
 Sansone, Giuseppe Edoardo
 Santos Torroella, Rafael
 Sanvisenti, Bernardo
 Sbarbaro, Camillo
 Scheiwiller, Giovanni
 Schomberg, Jean-Louis
 Sciascia, Leonardo
 Scudieri Ruggieri, Jole
 Segre, Cesare
 Segura de la Garmilla, Ramón
 Simini, Diego
 Sinisgalli, Leonardo
 Soffici, Ardengo
 Solmi, Sergio
 Soria Olmedo, Andrés
 Soria, Giuliano
 Souvirón, José M.
 Starobinsky, Jean
 Tabanelli, Giorgio
 Tavani, Giuseppe
 Tentori Montalto, Francesco
 Terracini, Lore
 Testa, Cesario (Papiliunculus)
 Testaverde, Tommaso
 Thibaudet, Albert
 Thomas, Lucien-Paul
 Torcellan, Nanda
 Torre, Guillermo de
 Torre, Josefina de la
 Torres Grueso, Juan
 Traverso, Leone,
 Trintignant, Jean Louis
 Tzara, Tristan
 Unamuno, Miguel de
 Ungaretti, Giuseppe
 Valbuena Prat, Ángel
 Valentini, Giuseppe
 Valéry, Paul
 Valle-Inclán, Ramón del
 Valle, Adriano del
 Vallecchi, Enrico
 Valli, Donato
 Valls, Fernando
 Valverde, José María
 Vando-Villar, Isaac del
 Varvaro, Alberto
 Vázquez, Pura
 Vela, Fernando
 Verdaguer, Jacint
 Verdaguer, Mario
 Verlaine, Paul
 Vian, Cesco
 Vico, Giovan Battista
 Vigorelli, Giancarlo
 Villaespesa, Francisco
 Villalón, Fernando
 Villar, Arturo del
 Vittorini, Elio
 Vivanco, Luis Felipe
 Whitman, Walt
 Wilcock, J. Rodolfo
 Wilcock, Livio
 Ynduráin, Domingo
 Zambrano, María

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

UMBERTO GENTILONI

Membri

ALFREDO BERARDELLI
LIVIA ELEONORA BOVE
ORAZIO CARPENZANO
GIUSEPPE CICCARONE
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)
JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)
ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)
ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)
ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)
MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)
JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, anonymous as well. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

122. Trigeminal Neuralgia
From clinical characteristics to pathophysiological mechanisms
Giulia Di Stefano
123. Le geometrie del Castello di Anet
Il 'pensiero' stereotomico di Philibert de l'Orme
Antonio Calandriello
124. Towards Recognizing New Semantic Concepts in New Visual Domains
Massimiliano Mancini
125. La distribuzione spaziale dei reperti come base per un'interpretazione
dei livelli subappenninici di Coppa Nevigata (Manfredonia, FG)
in termini di aree di attività
Enrico Lucci
126. Costruire, violare, placare: riti di fondazione, espiazione, dismissione
tra fonti storiche e archeologia
Attestazioni a Roma e nel *Latium Vetus* dall'VIII a.C. al I d.C.
Silvia Stassi
127. Complexity of Social Phenomena
Measurements, Analysis, Representations and Synthesis
Leonardo Salvatore Alaimo
128. Etica ebraica e spirito del capitalismo in Werner Sombart
Ilaria Iannuzzi
129. Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing
edited by Tiziana de Rogatis and Katrin Wehling-Giorgi
130. Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa II
Quaderni di studi dottorali alla Sapienza
a cura di Marina Miranda
131. Letture di Spinoza per il nuovo millennio
a cura di Pina Totaro e Giovanni Licata
132. Lessico Leopardiano 2022
a cura di Valerio Camarotto
133. Años ardientes y míticos
El hispanismo italiano y los poetas de la Edad de Plata
Andrea Blarzino

Años ardientes y míticos propone un recorrido historiográfico que abarca más de medio siglo (1908-1963) de publicaciones italianas sobre la poesía española de la Edad de Plata (1902-1939). Hasta 1937 se trata de raras traducciones y reseñas que encuentran exiguos espacios en algunas revistas literarias. El año 1938 marca el punto de inflexión entre estas aisladas incursiones hispanófilas y el nacimiento del hispanismo “militante”, bajo el impulso de Carlo Bo y Oreste Macrí. La versión de Bo del “Llanto” lorquiano revela un territorio literario aún todo por explorar que los dos estudiosos eligen también como lugar de investigación meta-crítica en torno a la Poesía, “objeto” que abordan con herramientas y criterios “diferentemente” herméticos. El último capítulo examina las seis antologías de poetas españoles del siglo XX publicadas en Italia hasta 1963, analizando tanto la gestación del canon “italiano” de los poetas españoles de la época como el carácter específico de cada una de ellas, en pos de lo que el propio Macrí, hablando del “libro Antología”, define como “un género literario autónomo y original dentro de la categoría de la poesía”, es decir, como un ulterior e ineludible objeto de estudio.

Andrea Blarzino es profesor de Lengua y literatura española en Institutos de Enseñanza secundaria superior. Ha conseguido el título de Doctor en la Universidad de Granada con el Programa *El Veintisiete desde hoy en la Literatura Española e Hispanoamericana*. Ha publicado artículos sobre Arguedas, Scorza, Cortázar, Vargas Llosa, A. Machado, F. Ayala.

ISBN 978-88-9377-265-5



9 788893 772655

