



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in Studi letterari, filologico-linguistici e storico-culturali

Dipartimento di Scienze Umanistiche

SSD Letteratura spagnola (L-LIN/05)

SCRITTURA LETTERARIA E STAMPA DI REGIME NELLA RIVISTA BILINGUE ITALO-SPAGNOLA *LEGIONI E FALANGI/LEGIONES Y FALANGES (1940-1943)*

LA DOTTORESSA

Ambra Pinello

LA COORDINATRICE

Prof.ssa Maria D'Agostino

LA TUTOR

Prof.ssa Carla Prestigiacomio

LA CO-TUTOR

Prof.ssa Assunta Polizzi

CICLO XXXII

2020

Ringraziamenti

La realizzazione di questo lavoro sarebbe stata impensabile senza la presenza costante di una guida temeraria e gentile, che mi ha insegnato – ancor prima del rigore scientifico – ad accogliere le sfide, a sprofondare nel sacrificio e ad incassare gli immancabili colpi di un percorso troppo umano per essere immune dal fallimento o sciolto da catene.

Lungo la via, ogni attimo di accecante alienazione ha avuto il suo diretto contraltare nell'immenso privilegio di aver incontrato anime affini, che hanno rappresentato per me un'inestimabile fonte di ispirazioni audaci, stimoli perduti e verità ritrovate.

A ciascuna di queste anime – decise a restare o solo di passaggio – va tutta la mia gratitudine, a loro e alla mia famiglia, da sempre il fulcro e il motore di tutto.

E il mondo ha continuato la sua via, come se nulla fosse accaduto. Ed è giusto! Il mondo che ha già dimenticato coi loro sogni tutti i poveri morti, abbattuti e straziati nell'ultima guerra, il mondo che da millenni dimentica tutte le stragi immani e le contorsioni di dolore atroce degli uomini, tutti i sogni stroncati, gli entusiasmi e le ore più tragiche (...). L'unico fiore di questa civiltà prodigiosa nel suo tramonto, che non dimentica ancora e che attraverso alla morte conserva per gli uomini il battito dei cuori umani, è spirito senza volto, l'Arte. (...). Ha l'immortalità e l'immensità della vita, ma ha di più ancora. È la vita stessa, spogliata dal suo dolore senza risposta. (Pavese, 2014: 416)

(...) en un mundo en descomposición, entre restos de ideologías en bancarrota (...) la escritura ha sido (...) el medio fundamental, el más absoluto y poderoso (...). La verdadera patria del hombre no es el orbe puro que subyugó a Platón. Su verdadera patria, a la que siempre retorna luego de sus periplos ideales, es esta región intermedia y terrenal del alma, este desgarrado territorio en que vivimos, amamos y sufrimos. Y en un tiempo de crisis total, sólo el arte puede expresar la angustia y la desesperación del hombre (...). La creación es esa parte del sentido que hemos conquistado en tensión con la inmensidad del caos. "No hay nadie que haya jamás escrito, pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir de su infierno. (Sábato, 1999: 78)¹

¹ Trad.: «(...) in un mondo in decomposizione, fra i relitti di ideologie in bancarotta, (...) la scrittura è stata (...) il mezzo fondamentale, il più assoluto e potente (...). La vera patria dell'uomo non è il mondo delle idee che ammalò Platone. La sua vera patria, quella alla quale fa sempre ritorno dopo i suoi itinerari ideali, è la regione intermedia e terrena dell'anima, il territorio straziato in cui viviamo, amiamo, soffriamo. E in un'epoca di crisi totale, solo l'arte può esprimere l'angoscia e la disperazione dell'uomo (...). La creazione è quella parte di senso che abbiamo conquistato opponendoci all'immensità del caos. "Nessuno ha mai scritto, dipinto, scolpito, modellato, costruito, inventato, se non per uscire dal proprio inferno"».

INDICE

Introduzione	p. 6
Capitolo I: Cultura e potere	
I.1. Processi culturali e potere	p. 13
I.2. Stampa e potere	p. 24
I.2.1. Propaganda e controllo sociale	p. 26
I.2.2. Censura e politica letteraria	p. 38
Capitolo II: Giornalismo e letteratura	
II.1. Storia di un binomio felice: alcune premesse	p. 48
II.2. L'opera letteraria: definizioni e teorie	p. 52
II.3. Scrittura giornalistica e scrittura letteraria a confronto: convergenze, divergenze e contaminazioni	p. 60
Capitolo III: Panorama delle riviste durante il primo Franchismo	
III.1. Le riviste più rappresentative	p. 76
III.1.1. <i>Escorial</i>	p. 80
III.1.2. <i>El Español</i>	p. 84
III.1.3. <i>Juventud</i>	p. 87
III.1.4. <i>Y</i>	p. 89
III.1.5. <i>Ínsula</i>	p. 92
III.1.6. <i>Triunfo</i>	p. 95
III.2. Le riviste plurilingui di regime	p. 99
III.2.1. <i>Signal</i>	p. 104
III.2.2. <i>Tempo</i>	p. 107
Capitolo IV: Il racconto spagnolo nelle riviste degli anni Quaranta	p. 110
IV.1. Evoluzione della narrativa breve nella stampa spagnola dai primi del Novecento all'immediato dopoguerra	p. 116
IV.2. Il volto cangiante del racconto su stampa nel primo Franchismo	
Capitolo V: Legioni e Falangi/Legiones y Falanges	
V.1. Il progetto editoriale italo-spagnolo	p. 126
V.2. Contributi culturali all'interno della rivista	p. 136
V.2.1. Cinema e teatro	p. 137
V.2.2. Letteratura	p. 142
Capitolo VI: La scrittura letteraria in Legiones y Falanges	
VI.1. I contributi paradigmatici	p. 158
VI.1.1. JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, <i>AZORÍN</i>	p. 161
VI.1.1.1. "El viaje de Italia"	p. 176
VI.1.1.2. "Las nubes"	p. 181

VI.1.1.3. “Serenidad en Bolonia”	p. 184
VI.1.1.4. “Tragedias españolas”	p. 190
VI.1.1.5. “Aventura en Tarragona”	p. 195
VI.1.1.6. “Mar de Levante. Sus pescadores”	p. 200
VI.1.2. MANUEL MACHADO	p. 206
VI.1.2.1. “Luces de antaño”	p. 209
VI.1.3. GERARDO DIEGO	p. 212
VI.1.3.1. “Proceso de una imagen”	p. 214
VI.1.4. SAMUEL ROS	p. 218
VI.1.4.1. “La extraña limosna”	p. 220
VI.1.5. TOMÁS BORRÁS	p. 224
VI.1.5.1. “La mancha en la pintura”	p. 226
VI.1.6. JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-SILVA	p. 230
VI.1.6.1. “La chica del impermeable”	p. 231
Conclusioni	p. 234
Riferimenti bibliografici e sitografici	p. 237
Riproduzioni del corpus	p. 270
<i>Appendice 1</i>	p. 271
<i>Appendice 2</i>	p. 278
<i>Appendice 3</i>	p. 280
<i>Appendice 4</i>	p. 286
<i>Appendice 5</i>	p. 291
<i>Appendice 6</i>	p. 297
<i>Appendice 7</i>	p. 303
<i>Appendice 8</i>	p. 308
<i>Appendice 9</i>	p. 313
<i>Appendice 10</i>	p. 319
<i>Appendice 11</i>	p. 332

Introduzione

Il presente studio prende le mosse dalla considerazione preliminare secondo la quale mediante l'analisi dei modelli culturali ideologicamente orientati di una determinata epoca è possibile promuovere un processo di autocritica e, conseguentemente, di riappropriazione e ricodifica di un patrimonio collettivo in grado di favorire una più consapevole produzione e una più partecipativa ricezione dei discorsi fondamentali nell'era della cosiddetta *post-truth*.

Fonte d'ispirazione, in tal senso, è stato il pensiero espresso dall'intellettuale spagnolo antifranchista Miguel Salabert (1988: 14), il quale, nelle pagine introduttive del romanzo autobiografico *El exilio interior*,² scrive:

Lo que importa de verdad es que la libertad arraigue de una vez y para siempre por estos pagos, y que podamos deportar definitivamente al pasado todos los exilios, interiores y exteriores. Pero eso no se logrará reclusando a la historia en el desván del olvido, o asimilando la amnistía a la amnesia o la prescripción a la proscripción, sino, muy al contrario, conociendo el pasado en el que se ha forjado el presente y asumiéndolo como una lección inolvidable y preventiva.³

Un simile inno contro l'oblio risulta applicabile tanto al contesto della seconda metà del XX secolo – quando è stato concepito –, quanto a quello odierno, dominato dall'omologazione di massa e da un'amnesia dilagante. Il contesto attuale, infatti, rende sempre più urgente la riflessione sul recupero di una coscienza identitaria inclusiva che non rinneghi il passato, ma che, al contrario, lo assuma costantemente come monito per il presente, opponendosi al ciclico ritorno degli eventi traumatici che hanno segnato indelebilmente la storia dell'umanità.

Non è casuale, dunque, se recentemente la costruzione di spazi culturali ideologicamente orientati e, in generale, le relazioni che intercorrono tra il potere e la

² Il romanzo mette a fuoco i traumi di un'intera generazione, i cui eventi tragici sono narrati con estrema crudezza grazie alla prospettiva psicologica impiegata, ovvero quella dell'autore da bambino. Scritta durante l'esilio parigino e pubblicata, nei primi anni Sessanta, (1961) in francese e in inglese, l'opera inizia a circolare clandestinamente anche in Spagna, dove vede la luce, in lingua spagnola, soltanto nel 1988, quando Salabert fa ritorno in patria.

³ Trad.: «Ciò che è davvero importante è che la libertà metta radici una volta per tutte in queste terre e che possiamo deportare definitivamente al passato tutti gli esili, interiori ed esteriori. Ma non otterremo ciò reclusando la storia nella soffitta dell'oblio, o riconducendo l'amnistia all'amnesia o la prescrizione alla proscrizione, bensì, al contrario, conoscendo il passato in cui si è forgiato il presente e assumendolo come una lezione indimenticabile e preventiva». Nelle note del presente lavoro, anche nei casi in cui esistano traduzioni già pubblicate dei testi citati, si è scelto di affrontare personalmente l'esercizio traduttivo.

produzione artistico-letteraria siano divenuti, in diversi ambiti, oggetto di un rinnovato e spiccato interesse. Il presente lavoro, pertanto, si inserisce all'interno del panorama di studi volto a recuperare un patrimonio letterario che, per ragioni principalmente di carattere storico-culturale, è stato lungamente marginalizzato.

Oggetto della ricerca è la scrittura letteraria nella rivista bilingue *Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna/Legiones y Falanges. Revista mensual de Italia y de España*, che si pubblica parallelamente, in Italia e in Spagna, tra il 1940 e il 1943 e, oltre a rappresentare «un extraordinario caso de colaboración fascista italo-española»⁴ (Rodríguez Puértolas, 1986: 369), è espressione paradigmatica del ruolo svolto dalla stampa come arma di lotta a servizio della manipolazione ideologica.

Infatti, con l'esplicito intento di divulgare e sostenere la «doctrina política común (...) de ambos países»⁵ (Peña, 2010: 122), plasmandone i paradigmi culturali, la rivista ingloba, al suo interno, un gran numero di articoli che si discostano dai contenuti politici e cronachistici, focalizzandosi su teatro, cinema, arte e, soprattutto, letteratura. L'ampia sezione letteraria è affidata ad «algunos de los escritores más importantes de la época» (Llorens García, 1994: 93) e, nonostante sia concepita, in primo luogo, come veicolo propagandistico e di diffusione dei profondi vincoli culturali tra Italia e Spagna, si arricchisce di contributi creativi che, in una costante ibridazione di generi e tendenze, si fanno espressione latente di possibili spazi di dissidente conflittualità.

Va premesso che, sulla base dell'indispensabile dominio di entrambe le aree linguistico-culturali, la rivista sarà trattata come un *unicum* nel suo bilinguismo, tenendo conto, quindi, dell'intrinseca «amistad hispano-italiana»⁶ (Mainer, 1971: 46) che lega i due Paesi protagonisti. Tuttavia, dal punto di vista analitico-testuale, ci si concentrerà specificatamente sugli autori spagnoli, nel pieno rispetto dell'ambito disciplinare in cui si iscrive il presente lavoro di ricerca.

Inoltre, risulta doveroso precisare che, al fine di snellire la lettura dei riferimenti bibliografici relativi al *corpus*, si è scelto di applicare un criterio univoco secondo il quale figureranno, nel seguente ordine: il nome abbreviato della rivista – *L/F* per l'edizione

⁴ Trad.: «straordinario caso di collaborazione fascista italo-spagnola».

⁵ Trad.: «dottrina politica comune ad ambedue i Paesi». Tuttavia, sebbene nel momento in cui la rivista viene fondata, Italia e Spagna siano governati, rispettivamente, dagli autoritarismi fascista e franchista, va tenuto in considerazione che i suddetti regimi, nei primi anni Quaranta, vivono fasi diverse: l'Italia era già fascista da circa un ventennio e stava per fare il suo ingresso nella Seconda Guerra Mondiale, mentre la Spagna era appena uscita dal Conflitto Civile e Francisco Franco, da poco al potere, era agli albori di un governo destinato a durare ben 36 anni.

⁶ Trad.: «l'amicizia ispano-italiana».

italiana, mentre *Ls/Fs* per quella spagnola –, l'anno editoriale espresso con il sistema di numerazione romano, il numero della rivista in cifre arabe, l'anno di pubblicazione e, infine, le pagine. Tale sistema, tuttavia, sarà valido esclusivamente per i titoli dei contributi o delle rubriche, mentre le citazioni interne agli articoli saranno trattate seguendo lo stile citazionale dell'intero lavoro, ovvero indicando – tra parentesi e nel corpo del testo – il nome dell'autore, seguito dall'anno e dal numero di pagina.⁷

Un altro dato da tenere presente è che, sebbene le due edizioni siano essenzialmente speculari, la numerazione di *Legioni e Falangi* riparte annualmente dal numero uno, diversamente da quella spagnola che, nei tre anni di edizione, va dal numero uno al numero trentunesimo. Vi sono, poi, delle discrepanze nelle date, giacché il primo anno dell'edizione italiana termina nell'ottobre del 1941 e dura 12 mesi esatti, mentre quello di *Legiones y Falanges* si protrae per 14 mesi – due dei quali accorpati nel numero 8-9 di giugno-luglio del 1941 – e il secondo anno si compone di soli 9 mesi, dato che tra maggio e giugno 1942 vede la luce un numero unico. La vicenda editoriale, comunque, sarà scandagliata nell'arco del quinto capitolo, approfondendo le varie fasi del progetto editoriale italo-spagnolo e presentando la rivista nel suo complesso.

Tuttavia, prima di addentrarsi nell'analisi del *corpus*, il primo capitolo sarà destinato a esaminare il rapporto osmotico tra cultura e potere, affrontando alcune fondamentali questioni di carattere teorico e delineando l'approccio metodologico impiegato per indagare le dinamiche che intercorrono tra sistemi culturali e sistemi egemonici. Il secondo paragrafo, poi, si focalizzerà sul rapporto tra stampa e potere, con una particolare attenzione rivolta alla propaganda e alla censura come strumenti di controllo sociale.

Per comprendere a pieno la natura della scrittura letteraria della rivista, il secondo capitolo metterà a fuoco il fruttuoso e ancestrale dialogo tra giornalismo e letteratura, definendone rapidamente l'evoluzione diacronica per offrire definizioni e teorie relative all'opera letteraria.

Il panorama delle più emblematiche riviste spagnole dei primi anni Quaranta prenderà forma nelle pagine del paragrafo introduttivo del terzo capitolo, per lasciare spazio, subito

⁷ Nel presente studio si coniugano lo stile citazionale cosiddetto Harvard – basato su un sistema autore-data – e quello definito MLA, creato dalla *Modern Language Association* e basato, invece, su un sistema autore-numero di pagina. Sebbene non esista una guida ufficiale e vi siano molteplici variazioni, è possibile consultare, per ulteriori dettagli, le pagine web di alcune organizzazioni che hanno proposto delle linee-guida generali a tal riguardo, ovvero il *British Standards Institution* (http://www.bristol.ac.uk/arts/exercises/referencing/referencing%20skills/page_24.htm) e l'*Australian Government Publishing Service* (AGPS) (<https://www.australia.gov.au/publications/style-manual>) [ultimo accesso: 14/04/2017].

dopo, all'analisi di alcuni interessanti casi di pubblicazioni plurilingui e bilingui di impianto propagandistico, tenendo conto del processo traduttivo e del suo vincolo con l'ideologia di regime.

Prima di focalizzarsi nel dettaglio sui testi letterari di *Legiones y Falanges*, il quarto capitolo tratterà un rapido *excursus* del racconto su stampa nella prima metà del XX secolo, focalizzandosi, in seconda battuta, su quello degli anni Quaranta e sulla funzione della stampa come suo principale canale editoriale.

Infine, dopo aver presentato *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*, descrivendo l'ampio ventaglio di contributi culturali presenti al suo interno, nel sesto ed ultimo capitolo si sosterrà l'analisi degli articoli letterari⁸ firmati da Azorín, Manuel Machado, Gerardo Diego, Samuel Ros, Tomás Borrás e Sánchez-Silva, proponendo, tramite un approccio derivato dagli Studi Culturali, una chiave di lettura antitetica rispetto a quella lungamente imposta dalla critica.

Lo studio della scrittura letteraria interna ad una pubblicazione dichiaratamente di regime, infatti, mira, anzitutto, a riscattare la memoria degli intellettuali che, come scrive Andrés Trapiello (1984: s.p.): «ganaron la guerra, pero perdieron las páginas de los manuales de la literatura»,⁹ essendo destinati, a causa dell'orientamento politico dichiarato, ad approcci critici ambigui e fuorvianti, che, in certi casi, ne hanno determinato l'estromissione definitiva dal canone.

Lungi da attenersi a semplicistiche riduzioni in termini, si ritiene che tali autori vadano recuperati, contestualizzati e analizzati rifuggendo da categorizzazioni aprioristiche. Come ricorda Riquer Permanyer (2010: 297-298), infatti, in una Spagna post-bellica, martoriata e disorientata, fu chi rimase che, in modi non sempre facilmente decifrabili, riuscì a far germogliare una nuova letteratura:

La guerra supuso la fragmentación y la dispersión de una buena parte de la intelectualidad. Los más conocidos escritores, artistas y profesores universitarios se habían exiliado, muchos de ellos para no regresar jamás o hacerlo muchos años después. Los otros, los que se quedaron, estuvieron condenados durante mucho tiempo al silencio oficial, aunque algunos participaron en actividades de una cierta resistencia cultural. Hubo conversiones más o menos sorprendentes e incongruentes, colaboracionismos críticos, disidencias relativamente toleradas y también valientes muestras de coherencia ideológica y de “exilio interior”. Estas circunstancias

⁸ Tali articoli, inoltre, saranno presenti nella sezione intitolata “Riproduzioni del *corpus*” sia in formato fotostatico, sia sotto forma di trascrizioni. Si intende offrire l'opportunità, in questo modo, di prendere visione dei testi così come apparivano ai lettori di *Legiones y Falanges* al momento della pubblicazione, agevolandone la lettura – laddove ostica – grazie al lavoro di trascrizione personalmente realizzato.

⁹ Trad.: «vinsero la guerra, ma persero le pagine dei manuali di letteratura».

hicieron de la inmediata posguerra una etapa de desorientación y estancamiento cultural, en (...) [un] ambiente de intransigencia dominante (...). También hubo un sector de intelectuales que dio su apoyo entusiasta a la nueva situación política o que se adaptó a ella sin excesivas preocupaciones. Estos reducidos núcleos que se beneficiaban del control político de las publicaciones y monopolizaban, de facto, la vida cultural oficial, fueron los únicos que pudieron experimentar innovaciones estilísticas.¹⁰

Tra le fila degli intellettuali che cercarono, in modi e tempi diversi, di adattarsi al nuovo contesto socio-politico e culturale, però, è plausibile ritenere che non vi fossero esclusivamente i sostenitori entusiasti scevri da dubbi e da preoccupazioni, ma che – come il presente lavoro intende dimostrare – ve ne furono altri a cui spettò il compito di industriarsi, sperimentando non solo profonde innovazioni stilistiche, ma anche dispositivi ed espedienti narrativi volti a valicare la censura per insinuare, tra le maglie della scrittura, interstizi di stridente e tormentata dissidenza, sfruttando, per farlo, l'unico canale in grado di renderlo possibile, quello letterario.

Per comprendere a pieno tali dinamiche – come si spiegherà più approfonditamente nel corso del primo capitolo – risulta imprescindibile il riferimento al concetto gramsciano di «intellettuale organico» e «intellettuale tradizionale» (Gramsci, 1975: 477-478). Le firme che intervengono in *Legiones y Falanges* appartengono al secondo genere di intellettuale, la cui collaborazione è prioritaria per il potere egemonico. Si tratta, infatti, di scrittori che vivono in modo indipendente ed elitario la propria condizione e che vengono strategicamente inglobati dagli autoritarismi come strumenti di costruzione del consenso all'interno dell'imponente apparato propagandistico.

Focalizzandosi sui contributi letterari di un macrotesto giornalistico ideologicamente orientato, dunque, si mette pienamente a fuoco il processo di assimilazione che il sistema egemonico tenta costantemente di realizzare per aggiudicarsi, tramite l'adesione – reale o apparente, cosciente o incosciente – degli intellettuali tradizionalmente non omologati

¹⁰ Trad.: «La guerra implicò la frammentazione e la dispersione di buona parte dell'intellettualità. Gli scrittori, gli artisti, i docenti universitari più conosciuti erano andati in esilio, molti dei quali per non fare mai più ritorno o per farlo molti anni dopo. Gli altri, coloro che rimasero, furono condannati per molto tempo al silenzio ufficiale, anche se alcuni parteciparono ad attività di una certa resistenza culturale. Vi furono conversioni più o meno sorprendenti e incongruenti, collaborazionismi critici, dissidenze relativamente tollerate e pure valide manifestazioni di coerenza ideologica e di "esilio interiore". Queste circostanze fecero dell'immediato dopoguerra una fase di disorientamento e ristagno culturale, in (...) [un] ambiente di intransigenza dominante (...). Vi fu anche un settore di intellettuali che appoggiò entusiasticamente la nuova situazione politica o che si adattò ad essa senza eccessive preoccupazioni. Questi pochi nuclei che beneficiavano del controllo politico delle pubblicazioni e monopolizzavano, di fatto, la vita culturale ufficiale, furono gli unici che poterono sperimentare innovazioni stilistiche».

ad alcuna una lettura politica, il consenso del pubblico di lettori e della massa nel suo complesso.

Secondo la prospettiva d'analisi proposta prima da Gramsci e poi rielaborata dai *Cultural Studies*, infatti, «uno degli aspetti distintivi (...) di qualunque ordine sociale dominante è la sua capacità di penetrazione nell'intera gamma di pratiche ed esperienze, nel tentativo di assimilarle» (Williams, 1979; 166). Il potere, dunque, rispondendo alla propensione endogena ad integrare ogni elemento culturale, preme per assicurarsi il sostegno delle figure più influenti dell'epoca, le quali – nei casi presi in esame – acconsentono collaborando con una pubblicazione di chiaro stampo propagandistico. È ipotizzabile, tuttavia, che tali autori, consapevoli di essere entrati a far parte del sistema ufficiale e di essere, conseguentemente, meno sottoposti al vaglio della censura, pur dando mostra di aderire *in toto* all'ideologia dominante, approfittino della parziale libertà guadagnata per introdurre, velatamente, nuovi paradigmi culturali da opporre a quelli egemonici.

Per sostenere tale ipotesi e interpretare la realtà poliedrica della scrittura letteraria all'interno del macrotesto giornalistico, si è scelto di adottare un approccio metodologico olistico e trasversale, in grado di coniugare parametri teorici provenienti dalla narratologia, dai *Media Studies* e dagli Studi Culturali.

Come accennato in precedenza, infatti, l'analisi dei testi si svolgerà applicando il concetto di triade culturale ideato dal padre dei *Cultural Studies* britannici Raymond Williams (1961; 1977). Il modello elaborato dallo studioso culturalista suggerisce l'esistenza di un rapporto dinamico all'interno dell'assetto culturale, intendendo l'egemonia come un processo non fossilizzato, ma dinamico e inclusivo, che, per perdurare nel tempo, deve necessariamente espandersi inglobando pratiche e valori inizialmente collocabili al di fuori di essa.

Qualunque sistema egemonico, dunque, non è costituito unicamente dall'aggregazione di tratti dominanti, ma consiste, piuttosto, in un'interrelazione attiva di valori e pratiche eterogenee (Williams, 1977: 108-112), che si rivela di fondamentale supporto al fine di interpretare i contributi presenti all'interno di *Legiones y Falanges*.

Il processo culturale è colto come un sistema cronologicamente mobile, che stabilisce connessioni tra il passato, il presente e il futuro mediante tre elementi storicamente variabili e interconnessi: il residuale, il dominante e l'emergente. Quest'ultimo rappresenta, *in nuce*, il precursore del futuro, giacché possiede una straordinaria carica latente che solo l'elemento residuale – connesso al passato, ma attivo nel presente – è in

grado di attivare, così da rendere possibile la destituzione dell'elemento dominante del presente.

Quando gli intellettuali spagnoli formati in seno alle Avanguardie a cavallo tra XIX e XX secolo e costretti a fronteggiare «unos años profundamente marcados por (...) una ruptura total con todo lo anterior»¹¹ (Riquer Permanyer, 2010: XV), accettano di pubblicare in una rivista propagandistica, lo fanno non in quanto ossequenti al regime, ma – volendosi rifare alla terminologia di Williams – per recuperare, all'interno delle loro narrazioni, gli elementi residuali della tradizione e riattivarli nel presente, in modo da innescare sottilissimi meccanismi di contestazione – o per lo meno di messa in discussione – del sistema dominante, capaci di insinuare il dubbio, prospettando letture altre e favorendo un processo di emersione tenacemente proiettato al futuro.

In definitiva, prendendo le distanze dalle letture critiche tradizionali, il presente lavoro si prefigge di offrire un'interpretazione alternativa della produzione letteraria spagnola presente sulla stampa di regime degli anni Quaranta, svelandone i dissidi irrisolti non solo sul piano individuale, bensì in relazione al meccanismo pervasivo di controllo della cultura svolto dal sistema dominante.

¹¹ Come torna a sottolineare Borja de Riquer Permanyer (2010: 297) e come si commenterà nell'arco del primo capitolo, infatti: «La victoria franquista supuso una profunda ruptura con las tradiciones culturales anteriores, con el vanguardismo, el racionalismo, el liberalismo y el progresismo social, cortando de raíz el proceso de modernización y europeización consagrado durante la época republicana y liquidando la denominada “edad de la plata” de la cultura española. (...) Este panorama fue el resultado de una acción gubernamental negativa, llena de prohibiciones, controles y vigilancia sobre todas las manifestaciones culturales». Trad.: «La vittoria franchista implicò una profonda rottura con le tradizioni culturali anteriori, con l'Avanguardismo, il Razionalismo, il Liberalismo e il Progressismo sociale, stroncando sul nascere il processo di modernizzazione ed europeizzazione consacrato durante l'epoca repubblicana e liquidando la cosiddetta “*edad de la plata*” della cultura spagnola. (...) Questo panorama fu il risultato di un'azione governativa negativa, piena di divieti, controlli e vigilanza su tutte le manifestazioni culturali».

Capitolo I: Cultura e potere

I.1. Processi culturali e potere

Il rapporto osmotico esistente tra cultura e potere è sempre stato oggetto di studi e controverse teorie. Negli ultimi decenni, in area ispano-italiana e ancor prima inglese, è rinato uno spiccato interesse che si focalizza sull'universo simbolico degli autoritarismi e, in generale, sul ruolo che il potere egemonico riveste in relazione alla produzione artistica di un Paese. I *mass media*, in tal senso, si configurano come un sistema complesso di pratiche che influiscono sulla costruzione di paradigmi culturali e sui loro prodotti, come pure sull'immagine sociale e collettiva della realtà.

Volendo utilizzare la terminologia proposta da Umberto Eco (1973), si assiste ad una 'guerriglia semiologica', forma avanzata del perenne conflitto che presuppone la lingua come concetto semiotico, ovvero una forma di 'etica della comunicazione', una prassi che riconosce un ruolo attivo al recettore partendo dal presupposto che, in un sistema culturale moderno fondato sull'influenza dei mezzi di comunicazione di massa, non è proficuo lottare contro la manipolazione ideologica laddove si produce il messaggio, bensì laddove giunge. Secondo Eco, infatti, i *mass media* sarebbero capaci di assorbire e riprodurre, al loro interno, forme di controcultura e perfino di opposizione e resistenza.

Al fine di interpretare la realtà poliedrica della scrittura letteraria all'interno del macrotesto giornalistico, l'approccio metodologico adottato nel presente lavoro, quindi, è scientificamente olistico e trasversale, in quanto volto a coniugare molteplici parametri teorici, tra cui, in prima istanza, i *Cultural Studies*, la narratologia classica e i *Media Studies*.

Ad avviare un processo di decostruzione del canone, e, nel contempo, di decontestualizzazione e ricontestualizzazione costante delle forme e dei pensieri, sono stati gli Studi Culturali, collaborando, così, a svelare il discorso storico e il discorso letterario canonici come costruzioni comunicativo-linguistiche e identitarie di cui il potere si è sempre servito col chiaro intento di promuovere i propri fini.

Com'è noto, infatti, i *Cultural Studies*, originariamente sorti dall'applicazione della teoria marxista della letteratura ad opera di Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall, studiano i vincoli che la cultura instaura con le altre sfere della vita sociale – *in*

primis quella politica – prefiggendosi di analizzare criticamente, per mezzo di un approccio inter- e transdisciplinare, il binomio cultura/potere, mostrando come esso partecipi a strutturare identità.

Il CCCS (*Centre for Contermporary Cultural Studies*), fondato all'interno del dipartimento di Letteratura inglese di Birmingham negli anni Sessanta, sperimenta per primo – sulla scia della valorizzazione della cultura cosiddetta 'bassa' operata dai romantici tedeschi già sul finire del secolo XIX – l'ampliamento della nozione di 'cultura', recuperando così «la cultura popolare come "espressione autentica" degli individui e studiando la cultura di massa come uno strumento di imposizione ideologica» (Cecchetti, 2012: 15).

Nel rivalutare le manifestazioni culturali normalmente escluse dal canone, i culturalisti fondono modelli analitico-interpretativi marxisti, post-strutturalisti e provenienti dalla Scuola di Francoforte e includono, nell'ambito degli studi letterari, l'osservazione dei gusti, degli usi e dei costumi della classe operaia, lo studio dei *media* e l'indagine sulle identità razziali e sessuali, dando voce, in questo modo, a comunità, gruppi sociali e individui lungamente discriminati. Questi studiosi, pertanto, si svincolano con destrezza dalla dimensione verticale imposta dal canone tradizionale in favore di una che si sviluppi orizzontalmente facendo appello a un canone continuamente rimodulabile¹² che tenga conto dei prodotti culturali marginalizzati, tanto da prendere le distanze, in una seconda fase, dal mero contesto anglosassone, per volgere lo sguardo al postcoloniale, ai conflitti determinati dalla razza, dall'etnia o dall'orientamento sessuale e ampliare il proprio campo di indagine, pertanto, ad altri importanti filoni di studio sviluppatisi negli ultimi decenni, tra cui i *gender studies*, i *postcolonial studies* e gli studi di sociologia sui nuovi *media*.

Tenendo sempre presenti sia le radici letterarie sia la straordinaria eterogeneità endogena dei *Cultural Studies*¹³ – in cui convogliano, fin dagli esordi, istanze provenienti

¹² A proporre la costituzione di un nuovo canone che metta continuamente in discussione se stesso è principalmente Stuart Hall, figura chiave del panorama intellettuale europeo degli ultimi 50 anni, il quale sottolinea il ruolo fondamentale dei mezzi di comunicazione e contribuisce alla diffusione di un'idea di cultura intesa come categoria teorica e, al tempo stesso, pratica politica. Le teorie avanzate dallo studioso hanno riscosso grande successo in Italia grazie alla pubblicazione di due importanti raccolte in cui sono contenuti i suoi saggi più celebri, ovvero *Politiche del quotidiano. Cultura, identità e senso comune* (2006) e *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali* (2006).

¹³ L'ibridismo innato degli Studi Culturali è un concetto sul quale riflette Stuart Hall nell'intervista condotta da Miguel Mellino durante la quale afferma: «En todo momento debe tenerse en cuenta que los *cultural studies* constituyeron desde el comienzo un campo de estudios de índole más bien híbrida. Siempre estuvieron entrelazados con otras cosas: con la sociología, los *media-studies*, los *film-studies*, la crítica literaria, la antropología, etc. La heterogeneidad forma parte de la naturaleza misma de los *cultural studies*».

da diverse aree del sapere – si ricorre ad essi, nel caso specifico del presente studio, come prezioso ausilio analitico volto a interpretare i testi letterari nella strenua convinzione che:

Insistendo sullo studio della letteratura come “pratica di significazione” e sull’esame dei ruoli culturali di cui la letteratura è stata investita, proprio gli studi culturali possono dare intensità e profondità allo studio della letteratura come fenomeno intertestuale complesso. Né si può trascurare il fatto che le opere letterarie rispondono in genere a un’ampia gamma di interrogativi ed è molto utile per gli studi culturali concentrare l’attenzione sui modi in cui le opere letterarie oppongono resistenza alle idee del proprio periodo. (Cecchetti, 2012: 20)

L’approccio interdisciplinare proposto dagli Studi Culturali, quindi, si rivela un valido supporto metodologico al fine di analizzare criticamente articoli letterari di diversa ascrizione generica, i quali, giacché vedono la luce all’interno di una rivista di regime, entrano inevitabilmente in rapporto con altri discorsi e pratiche culturali che sono gestiti – ancor più in quel preciso momento storico – dal potere egemonico. Gli autoritarismi fascista e franchista offrono, infatti, un esempio lapalissiano del tipo di interazione tra cultura e potere, in cui quest’ultimo fagocita la prima creando le condizioni affinché: «el poder político haga un tal ordenamiento e intervención de la cultura que logre (...) la destrucción total de la vieja cultura (...) y el acostumbamiento al constructo llamado cultura, impuesto por los *media*»¹⁴ (Lozano, 2004: 181).

Ad evidenziare con grande lungimiranza il ruolo cruciale svolto dai mezzi di comunicazione e a teorizzare il concetto di egemonia di cui poi i *cultural studies* britannici dichiaratamente si appropriano è Antonio Gramsci ne *I quaderni del carcere* (1948-1951). Nelle pagine della sua opera magistrale, Gramsci invita a riflettere su come qualunque potere che miri a inquadrare la società all’interno di un progetto storico operi obbligatoriamente in forma egemonica, intrecciando, quindi, *media*, manifestazioni

En síntesis, lo que quiero decir es que hacer *cultural studies* no significa transitar sendas que alguien fijó de antemano: pueden surgir de disciplinas, intereses y tradiciones extremadamente heterogéneos. Trabajar a partir de repertorios conceptuales distintos no marca diferencia alguna; aún más: me parece lo más natural del mundo. Lo importante es el objeto del estudio y el tipo de abordaje» (Hall/Mellino, 2011: 14). Trad.: «Bisogna sempre tenere in conto che i *cultural studies* hanno costituito fin dal principio un campo di studi di indole piuttosto ibrida. Sono sempre stati strettamente connessi con altre cose: con la sociologia, con i *media-studies*, i *film-studies*, la critica letteraria, l’antropologia ecc. L’eterogeneità è parte della natura stessa dei *cultural studies*. In sintesi, ciò che voglio dire è che fare *cultural studies* non significa percorrere sentieri che qualcuno ha fissato in anticipo: possono sorgere da discipline, interessi e tradizione estremamente eterogenei. Lavorare a partire da repertori concettuali differenti non indica alcuna differenza; anzi: mi sembra quanto di più naturale ci sia al mondo. L’importante è l’oggetto di studio e il tipo di approccio».

¹⁴ Trad.: «Il potere politico disponga un ordinamento del mondo e un intervento culturale tale da ottenere (...) la totale distruzione della vecchia cultura (...) e l’abitudine al costrutto chiamato cultura, imposta attraverso i *media*».

culturali, letteratura, lingua, filosofia, economia, religione e ogni altra sfera della vita sociale.

Gramsci afferma, inoltre, che quando la classe dominante si determina non attraverso la forza, bensì attraverso il consenso, si assiste alla costituzione di un sistema egemonico, ovvero di un organismo piramidale che si serve degli intellettuali – e della cultura di cui essi sono detentori – per ottenere il consenso delle masse e trasmettere o inculcare loro la propria ideologia.

Nel descrivere il rapporto tra intellettuali e sistema egemonico, Gramsci distingue due tipologie di intellettuali: quello organico, appartenente a una determinata bandiera o classe sociale, che si fa portavoce di una chiara ideologia, e quello tradizionale, avulso, difficilmente etichettabile, che vive nella propria dimensione in modo elitario e individualista (Gramsci, 1975: 477-478). Entrambi, anche se in modo diverso, esercitano una sostanziale funzione «organizzativa o connettiva» (Gramsci, 1975: 476) che evidentemente, ancor più nel caso degli autoritarismi, non è mai svincolata dal potere, anzi ne è costantemente controllata e manovrata. A tal proposito ne *I quaderni del carcere* si legge:

Gli intellettuali hanno la funzione di organizzare l'egemonia sociale di un gruppo e il suo dominio statale, cioè il consenso dato dal prestigio della funzione nel mondo produttivo e l'apparato di coercizione per quei gruppi che non «consentono» né attivamente né passivamente o per quei momenti di crisi di comando e di direzione in cui il consenso spontaneo subisce una crisi. (...). [Essi svolgono] attività di carattere prevalentemente intellettuale; istituzioni legate all'attività culturale; metodi e problemi di metodo del lavoro intellettuale, creativo e divulgativo; riviste e giornali come organizzazioni di divulgazione intellettuale; accademie e circoli vari come istituzioni di elaborazione collegiale della vita culturale. (Gramsci, 1975: 476-483)

Nelle pagine seguenti, Gramsci si sofferma sull'esigenza di creare intellettuali organici al proletariato, che ne siano i portavoce promuovendone le istanze, proprio come fa la folta schiera di intellettuali organici alla classe dominante. D'altro canto, delineando la figura dell'intellettuale tradizionale, il filosofo ci offre una chiave interpretativa fondamentale al fine di comprendere i complessi meccanismi dei regimi che poggiano sulla costruzione del consenso. Infatti, il contributo, anche temporaneo o tacitamente imposto, degli intellettuali del primo tipo gioca un ruolo cruciale nell'aggiudicarsi l'approvazione di un gran numero di persone e condizionarne, conseguentemente, il pensiero e le azioni.

Nella rilettura della teoria gramsciana proposta da Raymond Williams (1979: 153), la centralità di tale ruolo è ribadita, tanto che l'intellettuale figura come uno degli agenti interni alle «formazioni» che – insieme alle «tradizioni» e alle «istituzioni» – compongono le cosiddette «definizioni sociali», responsabili di alimentare ogni sistema culturale egemonico.

Sulla scia del filosofo italiano, lo studioso culturalista, in primo luogo, rielabora il concetto di egemonia, che prima espone in *The Long Revolution* (1961), e poi sviluppa in *Marxism and Literature* (1977). Qui l'egemonia è definita come un complesso sistema di valori, significati e credenze costitutivi degli individui, che si rivela capace di influenzare e valicare la cultura, ponendo in relazione il processo sociale totale con le distribuzioni specifiche del potere e riconoscendo la subordinazione e la dominazione presenti nelle relazioni sociali.

Il concetto di egemonia teorizzato da Williams, pertanto, mira ad integrare nella cultura e in un determinato ordine sociale una serie di significati, valori e pratiche creando tra loro un'interconnessione e tenendo in considerazione le tre fondamentali 'definizioni sociali' da lui individuate.

In particolare, le «tradizioni» – la cui condizione primaria è la selettività, ovvero la capacità di riscattare certi significati e pratiche dal passato di una determinata cultura e scartarne altri – vanno intese come un processo strettamente vincolato al passato, ma in grado di offrire una ratifica culturale e storica ad un determinato ordine egemonico presente. «Le istituzioni», invece, sono le 'definizioni' culturali, economiche e politiche – come la Chiesa, la Scuola e i mezzi di comunicazione – che influiscono sul processo sociale attivo, favorendo la socializzazione di soggetti formati in funzione di una rigida sfera di significati, valori e pratiche che sono il vero fondamento del sistema egemonico.

Le «formazioni», infine, sono le tendenze e i movimenti sorti nella vita intellettuale ed artistica che influenzano in modo significativo lo sviluppo attivo di una cultura, intrattenendo una relazione variabile e talvolta latente con le istituzioni formali. Tali formazioni possono essere o vincolate all'egemonia dominante, oppure in una posizione alternativa o oppositiva rispetto a quest'ultima.

Proseguendo nell'esposizione del modello teorico, Williams sostiene che, per analizzare i sistemi culturali, va tenuto conto, anzitutto, delle interazioni dinamiche tra le tre definizioni prima menzionate – che determinano una specifica egemonia culturale – e tre elementi storicamente variabili e strettamente interrelazionati: il dominante, il residuale e l'emergente.

Sudette interazioni si fondono su una concezione della dimensione cronologica della Storia – in cui i diversi processi culturali nascono, si sviluppano e muoiono – che si rivela essere fluida e in continuo divenire. Il concetto marxista tradizionale di «sovrastuttura»¹⁵ (Marx, 2011: 3) viene, pertanto, rielaborato e superato, giacché la sfera socio-culturale non si presenta più come un'entità monolitica inadatta ad innescare mutamenti, bensì come un processo dinamico e interattivo.

Secondo lo studioso gallese, un sistema culturale presenta sempre determinati tratti dominanti fissati nel passato ed è caratterizzato, necessariamente, da un'intrinseca dinamicità che pone in relazione tali tratti con altri residuali ed emergenti. Secondo Williams (1979: 160), infatti, «è sempre necessario riconoscere le complesse interrelazioni esistenti fra movimenti e tendenze sia all'interno sia al di là di uno specifico ed effettivo dominio: ed è altrettanto necessario analizzare come questi si colleghino non solo al selezionato e astratto sistema dominante, ma anche all'intero processo culturale».

Tutte le culture, infatti, recuperano inevitabilmente degli aspetti del passato e «apparentemente dotati ancora di un certo significato, in quanto rimandano ad aree di esperienza, aspirazioni e conquiste umane che la cultura dominante trascura, sottovaluta, reprime o anche non può riconoscere» (Williams, 1979: 164), rendendoli attivi nel presente destinandoli a diverse funzioni all'interno del processo culturale. Inoltre, contrariamente all'arcaico, che è ancorato al passato, il residuale, formatosi nel passato, è considerabile come un elemento vitale nel presente che può essere in rapporto alternativo o oppositivo con la cultura dominante.

Infine, il terzo elemento storicamente variabile è costituito dai nuovi significati, valori, pratiche e relazioni che si creano continuamente e sono proiettati al futuro. L'emergente, infatti, riunisce gli elementi alternativi e d'opposizione che si generano

¹⁵ Karl Marx (2011: 3) introduce il concetto di sovrastuttura spiegando che: «Nella produzione sociale delle loro esistenze, gli uomini inevitabilmente entrano in relazioni definite, che sono indipendenti dalle loro volontà, in particolare relazioni produttive appropriate ad un dato stadio nello sviluppo delle loro forze materiali di produzione. La totalità di queste relazioni di produzione costituisce la struttura della società, il vero fondamento, su cui sorge una sovrastuttura politica e sociale ed a cui corrispondono forme definite di coscienza sociale. Il modo di produzione della vita materiale condiziona il processo generale di vita sociale, politica ed intellettuale. Non è la coscienza degli uomini che determina il loro essere, ma è, al contrario, il loro essere sociale che determina la loro coscienza. Ad un certo stadio di sviluppo, le forze produttive materiali della società entrano in conflitto con le esistenti relazioni di produzione o (...) con le relazioni di proprietà nel cui tessuto esse hanno operato sin allora. Da forme di sviluppo delle forze produttive, queste relazioni diventano altrettanti impedimenti per le stesse. A quel punto inizia un'era di rivoluzione sociale. I cambiamenti nella base economica portano prima o dopo alla trasformazione dell'intera immensa sovrastuttura. Nello studio di tali trasformazioni è sempre necessario distinguere tra la trasformazione materiale delle condizioni economiche di produzione, che può essere determinata con la precisione propria delle scienze naturali, e le forme legali, politiche, religiose, artistiche o filosofiche – in una parola: ideologiche – in cui l'uomo diviene conscio di questo conflitto e lo combatte».

costantemente e sono sempre rinnovati e rinnovabili. Tuttavia, l'emergere di una cultura non consiste mai in una pratica immediata, ma «dipende in modo cruciale dall'individuazione di nuove forme o dall'adattamento alla forma. (...) un preemergere attivo e pressante, ma non ancora pienamente articolato» (Williams, 1979: 168).

Per comprendere la condizione di 'preemersione', come pure la triade culturale del dominante, del residuale e dell'emergente nel suo complesso, secondo Williams (1979: 169), è imprescindibile il riferimento alla «struttura del sentire».

Nella formulazione della sua teoria, infatti, Williams identifica la letteratura – e in generale i prodotti artistici – come esempio paradigmatico delle forme codificate e convenzionali che, al tempo stesso, richiedono una 'attivazione' costante da parte di un soggetto che le riceve nel presente.¹⁶ Pertanto, secondo lo studioso, i modelli culturali variano come effetto di un'interrelazione tra i prodotti culturali fissati nel passato e un presente in continua evoluzione in cui si colloca il soggetto, il quale, interagendo con essi, li rivitalizza, attivando, così, i cambiamenti della struttura del sentire:

Possiamo definire questi mutamenti come mutamenti nelle *strutture del sentire*. Il termine è tutt'altro che semplice, ma abbiamo scelto «sentire» allo scopo di sottolineare una distinzione da concetti più formali quali «concezione del mondo» o «ideologia». Non si tratta solo del fatto che è necessario superare opinioni sistematiche e avanzate in modo formale (sebbene, è naturale, anche queste vadano sempre prese in considerazione), ma del fatto che abbiamo davanti a noi significati e valori nel momento stesso in cui essi sono vissuti e sentiti attivamente, e i rapporti fra questi e le opinioni formali o sistematiche sono in pratica variabili (anche dal punto di vista storico), su un arco che va dall'assenso formale con dissenso privato, all'interazione più ricca di sfumature fra opinioni selezionate e interpretate ed esperienze vissute e giustificate. (Williams, 1979: 174)

La critica culturale sottolinea che le diverse ondate generazionali vanno recuperando gli elementi residuali della tradizione, le istituzioni e le formazioni intellettuali nel momento in cui risultano assimilati dall'egemonia socio-culturale per interagire con essi da una prospettiva emergente, oppositiva, forgiando, in questo modo, continuamente nuovi modelli culturali di riferimento. Infatti, sebbene, come sostiene Williams (1979: 165), ciò che definisce un ordine sociale dominante è la sua precipua penetrazione in ogni espressione e pratica socio-culturale al fine di assimilarla, «nessun modo di produzione,

¹⁶ «La questione risulta particolarmente rilevante per le opere d'arte che, in un certo senso, sono realmente forme esplicite e finite – oggetti reali nelle arti visive, convenzioni e notazioni oggettivate (figure semantiche) in letteratura. Ma non si tratta soltanto del fatto che, per rendere completo il loro processo interiore, dobbiamo renderle presenti, tramite letture specificamente attive, ma anche del fatto che la creazione d'arte non appartiene mai al solo passato: è sempre un processo formativo nel contesto d'un presente specifico» (Williams, 1979: 170).

è perciò nessun ordine sociale dominante, e dunque nessuna cultura dominante, comprende o esaurisce mai nella realtà tutta la pratica umana, l'energia umana, l'intento umano».

Tuttavia, la storia mostra come i sistemi egemonici – e in particolare gli autoritarismi – si servano strategicamente di alcuni strumenti di trasmissione ideologica per condizionare la produzione artistico-culturale di un gruppo sociale o di un intero Paese. Tra i più potenti strumenti di controllo impiegati in tal senso – come già segnalato da Gramsci e recuperato da Williams e dagli altri studiosi di Birmingham – i *mass media* assumono una speciale rilevanza, dal momento che, grazie alla connaturata e straordinaria capacità di diffusione di cui sono dotati, divengono indispensabili «armi di lotta» (Ruggeri, 1941: 14) a servizio del potere, partecipando in modo sostanziale alla costruzione di paradigmi culturali.

Nel caso degli articoli presi in esame, ad esempio, la stampa esercita la funzione sostanziale di 'collettivizzare' (Halbwachs, 2001: 155-162) il contenuto che era stato inizialmente concepito come rappresentazione individuale, contribuendo, così, a forgiare o consolidare la memoria collettiva spagnola e italiana e, con essa, la sua identità. Per comprendere a pieno tali dinamiche è imprescindibile il riferimento a due concetti chiave – le 'protesi esterne' e la 'cultura del perdono' – elaborati dai pensatori francesi Maurice Halbwachs (1925) e Paul Ricoeur (2000), i quali pongono in stretta relazione la memoria individuale e la memoria collettiva.

Il primo di essi, pioniere delle ricerche della sociologia della memoria, tralasciando l'aspetto psicanalitico a favore di quello ideologico, identifica la memoria come una costruzione sorta a partire da un bagaglio personale di esperienze, il quale, però, si lega sempre, indissolubilmente alla memoria collettiva. L'atto del ricordare, secondo quanto afferma l'autore, non esiste «se non a condizione di collocarsi dal punto di vista di una o più correnti del pensiero collettivo» (Halbwachs, 1987: 47). Il processo di riformulazione dei ricordi, allora, lungi dal rappresentare un fatto meramente privato, implica necessariamente il coinvolgimento dell'individuo con la comunità o con il gruppo di appartenenza, dal momento che la ricostruzione del significato da attribuire agli eventi trascorsi s'iscrive all'interno delle coordinate concettuali imposte dalla collettività. Pertanto, allo scopo di assecondare il bisogno di rendere i ricordi «coerenti con l'orizzonte del presente e con le tradizioni accettate dalla comunità, (...) la memoria individuale non è sorretta soltanto da ricordi soggettivi, ma (...) da cornici sociali, *cadres sociaux*, (...) linguaggio, segnali, scrittura, monumenti, organizzazione condivisa dello spazio e del

tempo» (Bodei, 2004: VII), rituali, celebrazioni e narrazioni di ricordi che costituiscono l'apparato che Halbwachs definisce, appunto, 'protesi esterne'.

A questo concetto è strettamente connesso quello di 'cultura del perdono', che affronta il problema del superamento dei cosiddetti *trouble pasts* ed è espresso da Ricoeur in *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000). Nell'opera citata, il filosofo sostiene che il solo metodo che consente di «proiettarsi in modo creativo nel futuro» (Ricoeur, 2004: 110) è redimersi dalla colpa – responsabile di paralizzare la memoria – attraverso il perdono. Tuttavia, l'atto del perdonare non implica una cancellazione, al contrario, richiede un complesso esercizio di rispecchiamento nell'altro, assunzione della colpa ed estrema cura delle tracce del passato traumatico, alle quali è doveroso assicurare veridicità, sostanza e salvaguardia dall'oblio:

(...) bisogna mettersi in guardia contro il *perdono facile*. La pretesa di esercitare il perdono come un *potere*, senza essere passati attraverso la prova della richiesta di perdono e, peggio ancora, del rifiuto del perdono, innesca una serie di trappole. (...) ciò di cui c'è bisogno è un nuovo rapporto con la colpa, con la perdita (...). Il *perdono difficile* è quello che, prendendo sul serio il tragico dell'azione, punta alla radice degli atti, alla fonte dei conflitti e dei torti che richiedono il perdono. (Ricoeur, 2004: 112-117)

È dunque nella memoria che «risiede il legame originario della coscienza con il passato» (Ricoeur, 2004: 52) e per giungere alla rielaborazione del passato entra in gioco immancabilmente «l'intrinseca socialità del significato» (Durante/Pagallo, 2013: 74) che esula dal singolo soggetto 'titolare' dei ricordi per estendersi ad abbracciare le relazioni che egli intrattiene col mondo esterno e con chi lo abita. Esiste sempre, dunque, un senso di appartenenza ad una memoria e ad un'identità collettive fondato sulla consapevolezza che «non ci si ricorda da soli, ma con l'aiuto dei ricordi altrui. (...). [E che] i nostri pretesi ricordi sono molto spesso presi in prestito da racconti sentiti da altri, (...) sono inquadrati in racconti collettivi» (Ricoeur, 2004: 54).

Consapevoli delle dinamiche che regolano tale processo di rielaborazione dei ricordi e la conseguente formazione identitaria a partire dal confronto tra i membri di una comunità, gli autoritarismi franchista e fascista attribuiscono fin da subito un valore primario alla realizzazione di ricordi condivisi che siano sapientemente falsati in modo da delineare profili identitari coerenti con l'impianto ideologico egemonico. D'altra parte, chiaramente, le testimonianze antagonistiche sono tassativamente censurate in modo che il passato e il futuro appaiano mistificati secondo una prospettiva che li renda mitici,

piuttosto che autentici, distorcendo radicalmente la storia e favorendo un manicheismo concettuale che spazza via ogni possibile eterodossia o pluralità di pensiero.

Nel tentativo di mettere a fuoco le principali strategie della fabbricazione del consenso e del controllo sociale, il macro-paragrafo d'apertura del presente capitolo sarà interamente dedicato allo studio della relazione esistente tra stampa e potere, individuando nella prima la principale macchina d'indottrinamento (Chomsky, 2014) al servizio della manipolazione ideologica. In prima istanza si analizzeranno, pertanto, le principali armi propagandistiche messe in campo dai due regimi – con particolare attenzione per la stampa –, mentre, in un secondo momento, ci si focalizzerà sui meccanismi interni alla censura e alla politica letteraria dell'epoca.

Il secondo paragrafo, poi, proporrà una disamina quanto più scrupolosa possibile dell'intricato rapporto che vede giornalismo e letteratura strettamente connessi, studiandone le interferenze, la labilità dei confini e le immense potenzialità. Tracciato a grandi linee il ricco panorama delle riviste spagnole e italiane del tempo, quindi, ci si concentrerà sull'esperienza particolare delle riviste bilingue, non trascurando due aspetti fondamentali quali il processo di traduzione letteraria e le scelte ideologiche adottate.

Nel complesso, dunque, seppure senza alcuna pretesa di esaustività, questo primo capitolo mostrerà come, all'interno dell'ecosistema comunicativo¹⁷ proprio dei regimi fascista e franchista della prima metà del Novecento, si sia operato un processo di depurazione che ha coinvolto persone, istituzioni, lingua, cultura e valori fino a portare a compimento «una táctica sistemática de colonizar todo el espacio físico, visual y sonoro con el objetivo premeditado de substituir y crear un universo simbólico integral»¹⁸ (Gómez Mompert, 2002: 606) in cui era d'obbligo identificarsi, compiutamente, con il sistema ideologico autoritaristico.

¹⁷ Intendendo con esso un concetto che «no sólo incluye al sistema comunicativo, sino que es un plantamiento integral que suele conjugar, entre otras cuestiones, medios, sujetos y circunstancias, ya que presta atención a las particularidades, procesos y cambios principalmente, de: a) la estructura comunicativa (...), b) los medios (...), c) la economía y la política de la comunicación (...), d) el campo mediático (...), e) los contextos comunicativos» (Gómez Mompert, 2002: 599). Trad.: «Non soltanto include il sistema comunicativo, bensì è un approccio integrale che è solito coniugare, tra le altre cose, mezzi, soggetti e circostanze, dal momento che presta attenzione alle particolarità, i processi e i cambiamenti principalmente di: a) la struttura comunicativa (...), b) i mezzi (...), c) l'economia e la politica di comunicazione (...), d) il campo mediatico (...), e) i contesti comunicativi».

¹⁸ Trad.: «Una tattica sistematica di colonizzare tutto lo spazio fisico, visuale e sonoro con l'obiettivo premeditato di sostituire e creare un universo simbolico integrale».

I.2. Stampa e potere

Il formato multimediale e multimodale del testo giornalistico, in quanto veicolo di formazione identitaria ed espressione pubblica della politica, delle inquietudini e delle problematiche che investono la società nel suo divenire, offre generalmente un panorama esaustivo della cultura di una determinata epoca, rivelandosi una fonte preziosa di informazioni, dati e notizie di diversa entità.¹⁹ Tale fonte, se osservata in relazione alla «vocazione egemonica» (Ragone, 1989: 1066) per mezzo della quale è concepita e controllata dai regimi fascista e franchista diviene una vera e propria miniera, testimoniando l'impressionante «messa a punto della macchina propagandistica e di cultura di massa» (Scotto di Luzio, 1995: 761) che si determina in quegli anni.

È nella prima metà del secolo, infatti, che s'inaugura una nuova concezione della stampa, riformulando il concetto stesso di giornale in modo che risponda ai parametri della nascente società della comunicazione di massa. Prima in Italia e poi in Spagna, si assiste, dal punto di vista dell'informazione, ad un dirigismo senza precedenti, con una propaganda statale altamente organizzata che rende la parola stampata il dispositivo prediletto non soltanto per la comunicazione culturale, ma anche – più o meno tacitamente – per la divulgazione e l'indottrinamento ideologici.

A riprova di ciò è interessante citare le parole di Dino Alfieri, il quale, divenuto ministro per la Stampa e la Propaganda nel giugno del 1936, nel 1937 presenta alla Camera dei Deputati un rapporto sullo stato della cultura del Regime in cui definisce il giornalismo «un valido strumento della Rivoluzione, (...) uno strumento sempre più rispondente alle necessità del Regime» e la propaganda «il complesso dei vari modi rivolti a facilitare la conoscenza della verità» (Alfieri, 1937: s.p.). Come sottolinea Delgado Idarreta, infatti, gli ideologi dei regimi furono perfettamente coscienti dell'importanza dei mezzi di comunicazione «tanto para formular como para propagar los valores que debían inculcarse a la sociedad en función de los intereses del gobierno»²⁰ (2006: 12) e li resero

¹⁹ Anche gli studi linguistici testimoniano che il discorso mediatico, e nello specifico la stampa, all'interno della «costruzione dello specchio sociale» (Charaudeau, 2003), si identifica come un macro-atto linguistico mediante il quale un locutore manifesta – o non manifesta, se si tratta di persuasione occulta o manipolazione – l'intento non soltanto di comunicare la propria opinione, ma di convincere, o almeno persuadere, uno specifico interlocutore della validità della tesi che supporta (Lo Cascio, 2009).

²⁰ Trad.: «tanto per formulare quanto per propagare i valori che dovevano essere inculcati alla società in funzione degli interessi del governo».

un elemento sostanziale dell'incalzante azione propagandistica che condussero, senza sosta, per decenni.

In definitiva, durante l'età fascista e franchista, mediante l'eliminazione sistematica della stampa d'opposizione e la centralizzazione dei sempre più severi controlli sui mezzi di cultura e di propaganda a livello locale, nazionale e internazionale, il settore dell'informazione e, in particolare, la produzione giornalistica costituiscono «uno dei pilastri su cui poggia il funzionamento di tutta la macchina» (Tosatti, 1997: 242) statale e si rivelano imprescindibili al conseguimento del consenso e alla diffusione e imposizione dell'ideologia monolitica imposta dal potere.

I.2.1. Propaganda e controllo sociale

La propaganda è uno dei «fenómenos dominantes en la primera mitad del siglo XX»²¹ (Domenach, 1968: 5), ma il termine affonda le sue radici in un passato remoto, quando, nel 1622, papa Gregorio XV lo impiegò per riferirsi ad una congregazione della curia romana la cui missione nei territori da evangelizzare «was to reconquer by spiritual arms, by prayers and good»²² (Jackall, 1995: 1).

Originariamente, pertanto, il concetto di propaganda afferisce all'ambito religioso e concerne la catechesi e l'educazione cristiane. Perché tale concezione si evolva, bisogna attendere la fine del XIX secolo, quando, con la crescita demografica mondiale, la conseguente urbanizzazione di massa, la diffusione della stampa e il progresso tecnologico nel campo delle comunicazioni, il termine torna in voga per rispondere all'esigenza di definire il concetto di persuasione collettiva che va sempre più delineandosi.

Tra il 1800 e il 1900, infatti, la popolazione mondiale raddoppia e si assiste, conseguentemente, ad un'impressionante espansione delle città e allo spopolamento delle campagne. L'individuo si trasforma da soggetto singolo e spesso isolato a cittadino inserito in un sistema in rapida evoluzione, avvertendo così il bisogno di essere rassicurato dalla nascente massa di cui è parte. Come sostenuto da Jean Marie Domenach, infatti:

La miseria, la inseguridad de la condición obrera, el temor a la desocupación y a la guerra crean un estado de permanente inquietud que la sensibilidad del individuo exagera y lo lleva a buscar refugio en las certidumbres de la masa. (...) la dislocación de los antiguos cuadros, el progreso de los medios de comunicación, la constitución de aglomeraciones urbanas, la inseguridad de la condición industrial, las amenazas de crisis y de guerra, a las que se agregan los múltiples factores de uniformación progresiva de la vida moderna (lenguaje, vestimenta, etc.), todo contribuye a crear masas ávidas de información, influenciabiles y susceptibles de reacciones colectivas y brutales. Al mismo tiempo las invenciones técnicas suministran los medios de actuar inmediata y simultáneamente en las masas nuevas.²³ (1968, 12)

²¹ Trad.: «fenomeni dominanti nella prima metà del XX secolo».

²² Trad.: «era riconquistare con le armi spirituali, le preghiere e la benevolenza».

²³ Trad.: «La miseria, l'insicurezza della condizione operaia, il timore della disoccupazione e della guerra creano uno stato di permanente inquietudine che la sensibilità dell'individuo enfatizza e che lo spinge a cercare rifugio nelle certezze della massa. (...) la dislocazione degli antichi quadri, il progresso dei mezzi di comunicazione, la costituzione di agglomerati urbani, l'insicurezza della condizione industriale, le minacce di crisi e di guerra, alle quali si aggiungono i molteplici fattori di uniformazione progressiva della vita moderna (linguaggio, abiti etc.), tutto contribuisce a creare masse avidi d'informazione, influenzabili

A partire dal XX secolo, dunque, la propaganda cessa di essere associata esclusivamente alla religione, per estendersi a comprendere questioni di carattere sociale e politico. I nascenti nazionalismi, in particolare, si servono del suo elevato potenziale per autolegittimarsi e incoraggiare la diffusione della loro ideologia, fomentando l'avversione – e poi perfino la repressione – nei confronti di qualunque espressione, pensiero o manifestazione culturale che se ne discosti.

In tal senso, tra le numerose definizioni proposte dai teorici della propaganda, è opportuno menzionare, per la sua esaustività e la prospettiva generale che presenta, quella offerta da Violet Edwards all'interno dell'ampio progetto realizzato dall'*Institute for Propaganda Analysis*.²⁴ La direttrice del gruppo di ricerca statunitense pone l'accento sulla premeditazione connaturata nella propaganda, considerando quest'ultima: «an expression of opinion or action by individuals or groups deliberately designed to influence the opinions and actions of other individuals or groups with reference to a predetermined end»²⁵ (Edwards, 1938: 40). Prendendo le mosse da queste riflessioni, numerosi altri studiosi si focalizzano sulla connotazione negativa che esso ha acquisito a partire dai primi decenni del Novecento, mettendolo esplicitamente in relazione con gli abusi esercitati dalle classi politiche sulle masse,²⁶ come nel caso della definizione proposta da Tuttle Ross, secondo la quale la «propaganda is an epistemically defective message used with the intention to persuade a socially significant group of people on behalf of a political institution, organization, or cause»²⁷ (2002: 24). In linea con queste teorie e memore della categorizzazione operata in prima istanza da Thomson nel 1977,²⁸ Pizarroso Quintero distingue tre macro-tipologie di propaganda – religiosa, bellica e

e suscettibili di reazioni collettive e brutali. Nel frattempo, le invenzioni tecniche offrono ai mezzi la possibilità di agire immediatamente e simultaneamente nelle nuove masse».

²⁴ L'*Institute for Propaganda Analysis* (IPA) è un'organizzazione statunitense composta da storici, docenti, giornalisti e scienziati sociali attiva dal 1937 al 1942. I fondatori sono Kirtley Mather, Edward A. Filene e Clyde R. Miller, ma per maggiori informazioni in merito si rimanda alla lettura del quinto capitolo del volume *Propaganda and Democracy: The American Experience of Media and Mass Persuasion* di J. Michael Sproule (1997).

²⁵ Trad.: «un'espressione di un'opinione o di un'azione da parte di individui o gruppi deliberatamente orientati ad influenzare le opinioni e le azioni di altri individui o gruppi per il raggiungimento di un fine premeditato».

²⁶ A tal proposito si rimanda alle definizioni proposte da Hans Speier (1995: 28), Edward Bernays (1928: 31), Walter Lippmann (1927: 47-48), Edward Herman e Noam Chomsky (1988: 2).

²⁷ Trad.: «la propaganda è un messaggio epistemicamente difettoso usato con l'intenzione di persuadere un gruppo socialmente significativo di persone per conto di un'istituzione, un'organizzazione o una causa politica».

²⁸ Cfr. *Mass Persuasion in History: a Historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques* (1977), un'opera di indiscutibile valore, che offre uno studio dettagliato della propaganda e delle sue tecniche, analizzate tenendo conto della loro evoluzione storica.

politica – ed identifica il XX secolo come «el siglo de la propaganda» (2005: s.p.) per antonomasia. Secondo l'esperto di scienze della comunicazione, infatti, sebbene la propaganda sia un fenomeno antichissimo, i mutamenti della società hanno comportato una sua evoluzione sostanziale, rendendolo, nell'età contemporanea, parte integrante di ogni esercizio di potere e di qualsivoglia forma di comunicazione sociale:

El fenómeno de la persuasión colectiva es inherente a todas las sociedades humanas desde sus formas más primitivas. A medida que estas sociedades se han desarrollado y se han hecho más complejas, la persuasión de masas ha estado presente de manera permanente como elemento indispensable de cohesión social. La complejidad de las organizaciones sociales y de los estados ha hecho de la propaganda un instrumento indispensable para ejercer el poder o para enfrentarse al mismo. En nuestro siglo la persuasión de masas, la propaganda, ha alcanzado formas paroxísticas e impregna, a nuestro entender, todos los fenómenos de comunicación social.²⁹ (Pizarroso Quintero, 2005: s.p.)

Inoltre, se è vero che nessun governo, neppure di stampo democratico, prescinde dall'impiego della propaganda per guadagnarsi il consenso delle masse, nel caso degli autoritarismi quest'ultimo è intenzionalmente fabbricato in modo da proiettare e diffondere un'immagine alterata e distorta della realtà. Come afferma Sevillano Calero, infatti:

La propaganda, y en general el adoctrinamiento político de las masas a través de los agentes socializadores, fue un instrumento importante en los fascismos europeos. A la propaganda de agitación que caracterizó la fase previa a la toma del poder de los movimientos fascistas, siguió una propaganda de integración cuyo objeto era mantener y ampliar el consenso con el régimen, adoptando un carácter moderno, con una dirección centralizada y dirigiéndose de forma masiva y uniforme a toda la sociedad a través de los medios de comunicación de masas.³⁰ (1998: 106)

Nel consolidamento di un regime autoritaristico, infatti, in assenza di libertà e pluralismo politico, il controllo e la strumentalizzazione dei mezzi di comunicazione

²⁹ Trad.: «Il fenomeno della persuasione collettiva è inerente a tutte le società umane fin dalle sue forme più primitive. A Mano a mano che queste società si sono andate sviluppando e facendo più complesse, la persuasione delle masse è stata presente in modo permanente come elemento indispensabile di coesione sociale. La complessità delle organizzazioni sociali e degli stati ha reso la propaganda uno strumento indispensabile per esercitare il potere o per fronteggiarlo. Nel nostro secolo la persuasione di massa, la propaganda, ha raggiunto forme parossistiche e impregna, a nostro avviso, tutti i fenomeni di comunicazione sociale».

³⁰ Trad.: «La propaganda, e in generale l'indottrinamento politico delle masse attraverso gli agenti socializzatori, fu uno strumento importante nei fascismi europei. Alla propaganda d'agitazione che caratterizza la fase precedente alla presa del potere da parte dei movimenti fascisti, seguì una propaganda di integrazione il cui obiettivo era mantenere e ampliare il consenso nei confronti del regime, adottando un carattere moderno, con una direzione centralizzata e dirigendosi in maniera massiva e uniforme a tutta la società mediante i mezzi di comunicazione di massa».

sociale divengono essenziali al fine di plasmare l'orientamento politico mettendo tassativamente a tacere qualsiasi forma di opposizione, con conseguenze spesso truci e irreparabili. «La propaganda di stato, quando è appoggiata dalle classi colte e non lascia spazio al dissenso, può avere un effetto dirompente. Una lezione che Hitler e molti altri appresero a fondo e di cui si tiene conto ancora oggi», commenta Noam Chomsky (2014: 39) riflettendo sull'offensiva ideologica perpetrata dal potere per mezzo dei *media* nell'Europa a cavallo tra le due guerre e sull'agghiacciante attualità di certe manovre atte ad esercitare il controllo sociale delle menti in modo tanto subdolo quanto tremendamente efficace.

Nell'Italia fascista, così come nella Spagna franchista, infatti, al lavoro ideologico corrisponde un instancabile lavoro propagandistico, volto a manipolare le masse sulla base di un sistema di costruzione del consenso che investa ogni possibile aspetto della vita quotidiana dei cittadini, sottoponendoli ad un costante «bagno propagandistico» (Lupo, 2013: 335). Come precisa Ruiz Bautista, infatti, «es precisamente en este momento cuando conceptos como *propaganda* o *censura* se cargan de connotaciones negativas de las que ya nunca se despojarán, quedando, en el imaginario colectivo, como rasgos definitorios del gran protagonista del periodo, el fascismo en su acepción más amplia» (2008: 45). Si assiste, pertanto, a quella che Álvarez definisce «propaganda totalitaria» (1987: 92), ovvero:

(...) control del pensamiento a través de la orientación y censura de los medios de comunicación, sometidos a la línea del partido, a través de la creación de un lenguaje ideológico propio capaz de conseguir una imagen atractiva y agresiva, a través de campañas científicamente programadas, y con la utilización permanente y planificada de todas las posibles manifestaciones de la inteligencia y la imaginación, que incluyen como elemento eficaz cuanto promueva sentimientos colectivos.³¹ (1987: 92-93)

Dunque, mosso da una chiara intenzionalità e da «un esfuerzo consciente y sistemático dirigido a influir en las opiniones y acciones»³² (Sani, 2005: 1298) della

³¹ Trad.: «controllo del pensiero per mezzo dell'orientamento e della censura dei mezzi di comunicazione, sottomessi alla linea del partito, per mezzo della creazione di un linguaggio ideologico proprio capace di ottenere un'immagine attraente e aggressiva, per mezzo di campagne scientificamente programmate, e con l'uso permanente e pianificato di tutte le possibili manifestazioni dell'intelligenza e dell'immaginazione, che includono come elemento efficace tutto ciò che promuova sentimenti collettivi».

³² Trad.: «uno sforzo cosciente e sistematico volto a condizionare le opinioni e le azioni».

società, il discorso di potere³³ ricorre a scelte lessicali e a un contenuto semantico concepiti al fine di suscitare empatia in quanti più destinatari possibili, facendo leva, oltre che sulle emozioni, sulla reiterazione di simboli, temi e idee, sull'enfatizzazione e distorsione dell'informazione e sullo sfruttamento del «contagio psíquico»³⁴ (Domenach, 1968: 70).

Al pari del sanguinario meccanismo di repressione fisica dei dissidenti, pertanto, la propaganda è da considerarsi un elemento strutturale costitutivo dei regimi autoritaristici giacché, all'interno del processo che regola la «construcción simbólica y mental modernas de la nación»³⁵ (Gómez Mompart, 2002: 600), impregna la cultura in modo totalizzante, determinando un repertorio di ideali, miti e immagini in grado di legittimare un uso indiscriminato del potere.

Normalmente contraddistinte da un discorso monotono, ripetitivo e martellante,³⁶ le campagne propagandistiche statali che accomunano i regimi fascista e franchista, infatti, indipendentemente dal canale di trasmissione che utilizzano, sono ideate con la volontà di inculcare nella mente dei cittadini un preciso messaggio ideologico e sfruttano, per riuscirci, tutti i mezzi di comunicazione di massa esistenti, coinvolgendo ogni sfera della vita, tanto pubblica quanto privata. Si viene a creare, così, un articolato apparato propagandistico che si ramifica fino ad invadere la dimensione familiare e intima della vita dei cittadini o, come lo definisce Fandiño Pérez:

(...) un arsenal mítico y simbólico (...) [que] no se detuvo exclusivamente en la recreación de la violencia, la guerra o la exaltación de la fuerza física, sino que rebasó con mucho estos ámbitos proponiendo todo un proyecto estético, social y cultural que logró abarcar diferentes aspectos de la vida cotidiana de los ciudadanos desde

³³ Per un'analisi dettagliata del discorso propagandistico si rimanda agli studi del linguista francese Patrick Charaudeau e, in particolare, all'articolo "Il n'y a pas de société sans discours propagandiste" (Charaudeau, 2009).

³⁴ Trad.: «contagio psichico».

³⁵ Trad.: «costruzione simbolica e mentale moderna della nazione».

³⁶ A tal proposito, risultano paradigmatiche le parole di Stanley G. Payne quando invita i giornalisti alla persistenza, ovvero a reiterare i concetti chiave più e più volte, precisando che: «The most brilliant propaganda techniques will yield no success unless one fundamental principle is constantly remembered and applied with the closest attention. It must confine itself to a few points and everlastingly repeat them. (...) persistence is the first and most important condition for success. The purpose of propaganda is (...) to convince. I mean by this: to convince the masses. The masses, however, are slow-moving, and they always require an interval of time before they are prepared to notice anything at all, and they will ultimately remember only the simplest ideas repeated a thousand times over» (Payne, 1973: 198- 199). Trad.: «Le più brillanti tecniche di propaganda non otterranno alcun successo se non si tiene costantemente in conto un principio fondamentale e non si applica con la massima attenzione. Bisogna limitarsi a pochi punti e ripeterli perennemente. (...) la persistenza è la prima e la più importante condizione per il successo. Il fine della propaganda è (...) convincere. Intendo con questo: convincere le masse. Le masse, tuttavia, si muovono lentamente, e richiedono sempre un intervallo di tempo prima di essere preparate a rilevare qualcosa, e alla fin fine ricorderanno solo le idee più semplici ripetute migliaia e migliaia di volte».

sus lugares de trabajo hasta sus hogares pasando evidentemente por los centros de socialización o los espacios de ocio.³⁷ (2006: 91)

Pertanto, di pari passo con lo spietato sterminio delle minoranze etniche e degli avversari politici e mediante l'insistente mistificazione del passato, la falsificazione del presente e la promessa di un avvenire utopico, si origina una complessa macchina di controllo totale dell'informazione. Per mezzo di tale macchina, i governi sono in grado di influenzare e alterare la psicologia e i comportamenti collettivi così da farli coincidere con l'ideologia di regime, annichilendo perentoriamente ogni possibile libertà di pensiero. In nome di una pretesa tutela dell'ordine pubblico, infatti, «all'autorità era concessa la più ampia discrezionalità, al punto da sconfinare nella legalizzazione dell'arbitrio, (...) di fronte alla quale scomparivano completamente i diritti dell'individuo» (Tosatti, 1997: 239).

Viene da sé, quindi, che il ruolo riservato al sistema informativo nell'organizzazione statale all'interno dei due Paesi è primario ed è strutturato in modo rigido e minuzioso, secondo l'obiettivo premeditato di creare un universo simbolico integrale «en busca de un sentimiento y un asentimiento unánimes»³⁸ (Zalbidea Bengoa, 2002: 557).

Nel caso della Spagna, prima ancora del regime franchista, la Guerra Civile rappresenta un fondamentale «banco de pruebas de armamentos y tácticas militares pero también (...) [es] pionera en el terreno de la información y la propaganda»³⁹ (Pizarroso Quintero, 2005: 1), tanto che dà avvio ad uno degli imperi giornalistici più importanti di tutti i tempi: la *Prensa del Movimiento*.

A partire dal 1936, infatti, i nazionalisti promotori del colpo di Stato cominciano ad assumere il controllo di numerosi quotidiani e riviste prima appartenenti alla fazione opposta, dando vita ad un sistema interno unitario che, per l'organizzazione e il valore attribuito ai mezzi di comunicazione, è da considerarsi, a tutti gli effetti, «el origen del modelo franquista»⁴⁰ (Langa Nuño, 2011: 133).

³⁷ Trad.: «(...) un arsenale mitico e simbolico (...) [che] non si limitò esclusivamente alla ricreazione della violenza, della guerra o dell'esaltazione della forza fisica, ma che oltrepassò di gran lunga questi ambiti proponendo tutto un progetto estetico, sociale e culturale che riuscì a comprendere diversi aspetti della vita quotidiana dei cittadini, dai loro ambienti di lavoro alle loro case passando chiaramente dai centri di socializzazione e dagli spazi dedicati al tempo libero».

³⁸ Trad.: «alla ricerca di un sentimento e un consenso unanimi».

³⁹ Trad.: «banco di prova di armamento e tattiche militari ma (...) è anche pioniera nel terreno dell'informazione e della propaganda».

⁴⁰ Trad.: «l'origine del modello franchista».

Durante il sanguinoso biennio, lo schieramento nazionalista – come poi il regime franchista –, pur accogliendo istanze provenienti da forze politiche tra loro diverse, poté sempre contare su due istituzioni potentissime quali Chiesa ed Esercito, riuscendo bene ad incanalare le energie e a focalizzarle su un solo, ambizioso obiettivo comune: uniformare rigidamente la propaganda seguendo il modello mussoliniano e hitleriano.⁴¹ A riprova di ciò, nel *Bolétin Oficial del Estado*, nel decreto del settembre 1937, relativo alla depurazione generale delle biblioteche, la connessione tra Chiesa, Esercito e misure di propaganda è esplicitata, dal momento che ci si oppone espressamente a:

(...) la exposición de ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra gran Cruzada Nacional.⁴² (Blas, 2008: 27)

Concretamente, dunque, già nel 1936, ha origine la politica di comunicazione che costituirà una delle fondamenta del regime franchista. Con il *Bando de declaración de estado de guerra*, infatti, si stabilisce la censura previa di tutte le pubblicazioni,⁴³ per cui, prima che un testo sia dato alle stampe, deve essere sottoposto al rigido controllo dell’Autorità militare, la quale è ufficialmente incaricata di vietare la produzione, la circolazione e il commercio di qualunque testo che rechi traccia di un orientamento socialista, comunista o liberale (Beneyto Pérez, 1987: 27). Viene istituito, inoltre, un *Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional* – presto rinominato *Oficina de Prensa y Propaganda* – dipendente dalla *Junta de Defensa Nacional* e avente sede a Salamanca, mentre, parallelamente, la *Falange* instaura a San Sebastián la sua *Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de FE y de las JONS* diretta da Vicente Cadenas e, nel frattempo, Julio Muñoz Aguilar viene messo a capo della *Delegación de Prensa de la Junta Nacional Carlista de Guerra* (Langa Nuño, 2007: 35).

L’impronta militare delle istituzioni e delle misure connesse alla propaganda viene confermata quando, l’anno seguente, mediante il Decreto 180 del 14 gennaio de 1937, il

⁴¹ Per un’analisi dettagliata del legame tra propaganda di stato, censura editoriale e Chiesa cattolica nella Spagna franchista cfr. Ruiz Bautista (2017).

⁴² Trad.: «l’esposizione di idee divergenti, concetti immorali, propaganda di dottrine marxiste e di tutto ciò che comporti una mancanza di rispetto nei confronti della dignità del nostro glorioso Esercito, attentati all’unità della Patria, denigrazione della Religione Cattolica e di ciò che si opponga al significato e ai fini della nostra grande Crociata Nazionale».

⁴³ La censura militare fu stabilita dal decreto del 28 luglio del 1936 ad opera della *Junta de Defensa Nacional* di Burgos, secondo quanto riportato nel *Boletín oficial del Estado* (Sevillano Calero, 1998: 98).

meccanismo fino ad allora vigente si perfeziona e si sistematizza con la nascita della *Delegación del Estado para Prensa y Propaganda*, dipendente direttamente dalla *Secretaría General del Jefe del Estado*⁴⁴ e gestita principalmente da comandanti dell'esercito tra cui Manuel Arias Paz, Santiago Torre Enciso e José Moreno Torres (Blas, 2008: 24). A tal proposito, come puntualizza Andrés de Blas:

Es preciso señalar que en el contexto bélico, tras los “fracasos” de la ofensiva sobre Madrid y el alargamiento deliberado de la guerra, y ya dentro de una perspectiva bélica de larga duración, controlar el frente propagandístico e ideológico se imponía como una tarea prioritaria, en una estrategia por parte de Franco de consolidación de su poder. Es por esta razón que la Delegación quedará adscrita a la Secretaría General del Jefe del Estado, organismo (...) que desde este momento y hasta la formación del primer Gobierno de Burgos, será el órgano verdaderamente decisorio en las cuestiones más trascendentales.⁴⁵ (2008: 23)

Qualche mese più tardi, il 20 aprile del 1937, viene promulgato il *Decreto de Unificación*, che vede fondere la *Falange Española* e la *Comunión Tradicionalista*, generando un nuovo partito denominato *Falange Española Tradicionalista y de la J.O.N.S. (FET-JONS)*, successivamente noto come *Movimiento Nacional*). Con la fusione dei due partiti, anche i rispettivi servizi si uniformano, venendo a costituire la cosiddetta *Delegación de Prensa y Propaganda de FET-JONS*, inizialmente guidata dal sacerdote Fermín Yzardiaga. Si assiste, così, ad una prima manovra di accentramento dell'attività propagandistica e censoria, che precedentemente era dipesa, seppure in modo variabile, dalla tutela militare, e quindi fortemente condizionata dalla logistica bellica e da frequenti incursioni civili ed ecclesiastiche (Blas, 2008: 22).

A distanza di poco meno di un anno, nel febbraio del 1938, si verifica un altro importante mutamento nelle dinamiche interne di gestione della macchina propagandistica, dal momento che la *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda* passa a dipendere dal Ministero dell'Interno e viene affidata a Ramón Serrano Súñer, il fidato cognato di Franco, il quale suddivide in due l'Istituzione. Si vengono a creare, quindi, la *Delegación Nacional de Propaganda*, assegnata a Dionisio Ridruejo, e la *Delegación Nacional de Prensa*, affidata a José Antonio Giménez Arnau.

⁴⁴ Per maggiori informazioni sulla storia, i decreti legge e i documenti connessi a suddetta Istituzione si rimanda al portale web degli Archivi spagnoli di Stato: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/32273> [ultimo accesso: 6/04/2019].

⁴⁵ Trad. «È opportuno segnalare che nel contesto bellico, tra i “fallimenti” dell'offensiva su Madrid e l'ampliamento deliberato della guerra, e già in una prospettiva bellica di lunga durata, controllare il fronte propagandistico e ideologico si imponeva come un compito prioritario, all'interno di una strategia operata da Franco per il consolidamento del suo potere».

Il 22 aprile è proprio Giménez Arnau, incaricato personalmente da Serrano Súñer (Langa Nuño, 2011: 134), a giocare un ruolo decisivo nella stesura della celebre *Ley de Prensa* del 1938 (vigente poi per quasi un trentennio, fino al 1966),⁴⁶ compiendo uno dei passi decisivi nel terreno della propaganda franchista. A detta di Sinova (1989: 17), infatti, tale legge – ispirata a quella fascista promulgata in Italia il 31 dicembre del 1925 (Sevillano Calero, 1998: 109) – è responsabile di rendere «el periodismo (...) una actividad de servicio al Estado; el periódico (...) un instrumento de acción política; y el periodista (...) un trabajador más de la Administración».⁴⁷

Nella celebre e ampia premessa della legge, al contrario, il giornalista è definito un «apóstol del pensamiento y de la fe de la Nación»⁴⁸ (BOE, 1938; 6938) al quale deve essere restituita «la dignidad material que merece quien a tal profesión dedica sus esfuerzos»,⁴⁹ insistendo sulla necessità di ristabilire una sorta di ordine cosmico che era stato sottratto al Paese impegnandosi a «despertar en la Prensa la idea del servicio al Estado»⁵⁰ per fare in modo che essa svolga la missione essenziale che è chiamata a svolgere, ovvero: «transmitir al Estado las voces de la nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno; siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva»⁵¹ (BOE, 1938: 6915).

A partire da questo momento, per oltre mezzo secolo, la stampa spagnola è ufficialmente incaricata di trasmettere i valori del Regime, essendo legittimata, per sua stessa natura, a manipolare l'informazione.

Dal 13 luglio del 1940, inoltre, la *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda* si fa carico di acquisire il pieno controllo dell'intera produzione giornalistica spagnola, divenendo un veicolo efficacissimo di coercizione e di divulgazione ideologica. La Delegación, infatti, non si limita a vietare le pubblicazioni liberali, repubblicane e di

⁴⁶ È in tale data, infatti, che, per mano dell'allora *ministro de Información y Turismo* Manuel Fraga, viene promulgata la nuova *Ley de prensa y de Imprenta*, che, secondo Abellán (1978: 37-40), rappresenta un'operazione «cosmética» per concedere una certa libertà d'azione alle forze che partecipavano al suo «pseudopluralismo», mantenendo immutato il controllo del regime sulle pubblicazioni e continuando ad escludere qualunque forma di dissenso.

⁴⁷ Trad.: «il giornalismo (...) un'attività di servizio allo Stato; il giornale (...) uno strumento di azione politica; e il giornalista (...) un altro impiegato dell'Amministrazione».

⁴⁸ Trad.: «un apostolo del pensiero e della fede della Nazione».

⁴⁹ Trad.: «la dignità materiale che merita colui il quale a questa professione dedica i suoi sforzi».

⁵⁰ Trad.: «risvegliare nella Stampa l'idea del servizio allo Stato».

⁵¹ Trad.: «trasmettere allo Stato le voci della nazione e comunicare a quest'ultima gli ordini e le direttrici dello Stato e del suo Governo, dal momento che la Stampa è un organo decisivo nella formazione della cultura popolare e, soprattutto, nella creazione della coscienza collettiva».

sinistra, ma comincia a gestire, in qualità di unico proprietario, una quarantina di quotidiani che finiscono con il costituire la cosiddetta *Cadena de Prensa del Movimiento*.⁵² Sorto nel luglio del 1940, il gruppo giornalistico d'origine falangista gode, grazie ad un ordine ministeriale dell'1 maggio del 1941, del rarissimo privilegio di essere esonerato dal rigido controllo della *censura previa*, qualificandosi, così, come uno dei «transmisores permanentes de la inmovilidad ideológica y política del régimen franquista»⁵³ (Sevillano Calero, 1998: 11).

Inoltre, con il chiaro intento di orientare l'opinione pubblica, nel 1940 è istituita la *Sección de Colaboraciones* all'interno della quale «escritores y periodistas, reclutados al efecto, convertían en artículos las ideas del régimen (...) [y] un grupo de denominados “lectores de artículos”»⁵⁴ (Zalbidea Bengoa, 2002: 559) supervisionava i contenuti, valutandone l'interesse e la qualità. Oltre al *Servicio de Colaboraciones*, che forniva informazioni prima alla *Prensa del Movimiento* e poi ai *Medios de Comunicación Social del Estado*, nel maggio del 1941 viene istituita, all'interno della *Secretaría General del Movimiento*, la *Vicesecretaría de Educación Popular*,⁵⁵ gestita dal cattolico franchista Arias Salgado. Con la costituzione di suddetti organismi e della *Sección de Publicaciones y Consignas*, creata nel 1942 e incaricata di trasmettere minuziosamente e pedissequamente le indicazioni impartite dal regime, si percepisce in questi anni, e sempre più manifestamente, la tendenza dello Stato a intervenire in modo diretto sulla stampa e sulla propaganda.

Il Nuovo Stato, difatti, dovendo inizialmente giustificare la propria esistenza di fronte all'opinione pubblica⁵⁶ e poi mantenere vivo il consenso dei cittadini, fonda il suo potere

⁵² «La *Cadena de Prensa del Movimiento* nació en julio de 1940 con la Ley 13/7/40, que era el texto legal que fundamentaba e instituía la *Prensa del Movimiento*. En él se estableció la incorporación al patrimonio de la *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda* de *FET de las JONS* de las editoriales e imprentas incautadas por el Ministerio de Gobernación» (HERAS PEDROSA, 2000: 11). Trad.: «La *Cadena de Prensa del Movimiento* nacque nel luglio del 1940 con la Legge 13/7/40, ovvero il testo legale che dava fondamento e istituiva la *Prensa del Movimiento*. In essa si stabilì l'incorporazione al patrimonio della *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda* di *FET de las JONS* delle case editrici e delle tipografie sequestrate dal Ministero del Governo».

⁵³ Trad.: «trasmissori permanenti dell'immobilità ideologica e politica del regime franchista».

⁵⁴ Trad.: «scrittori e giornalisti, reclutati a tale scopo, trasformavano in articoli le idee del regime [e] un gruppo di cosiddetti “lettori di articoli”».

⁵⁵ Come segnalato da Ruiz Bautista (2008: 49), va osservato che, contrariamente a quanto avviene negli altri Paesi dell'Asse, il processo di sistematizzazione dell'organo statale adibito alla propaganda non culmina nella formazione di un ministero *ad hoc* dipendente dal Ministero degli Interni e analogo al Ministero della Cultura Popolare italiano o al *Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda* tedesco, ma, per tensioni interne al Paese, si ferma al penultimo passaggio, ovvero la costituzione della *Vicesecretaría de Educación Popular*.

⁵⁶ A tal proposito, Fandiño Pérez (2006: 109) sostiene che «el control de la propaganda contribuía a legitimar la causa franquista y a complementar la represión contra la España republicana desplegada desde

sulla manipolazione dell'informazione, agendo in modo tale che alla persuasione sia sostituita «la coacción para constituir un edificio cuya fachada (...) [sea] bien visible, bien conocida por toda la población»⁵⁷ (Guardia, 2006: 15).

L'impianto propagandistico è predisposto, così, in modo da «extender sus tentáculos de prevención, vigilancia, orientación y, en último término, de castigo»⁵⁸ (Abellán, 1980: 16) finendo col rappresentare uno dei pilastri della legittimazione della causa franchista.

A tale proposito, risultano paradigmatiche le parole pubblicate, nel dicembre del 1939, nella rivista *Radio Nacional. Revista semanal de radiodifusión*, che esplicitano il ruolo decisivo svolto dalla propaganda nel nuovo Stato e la consapevolezza con cui quest'ultimo lo trasforma in uno strumento d'indottrinamento ideologico:

Se ha dicho que la propaganda es tan indispensable al Estado de nuestro tiempo como puedan serlo los fusiles o los ejércitos permanentes. Y es que la propaganda no ejerce, exclusivamente, la función de enderezar conciencias y convencer a los no creyentes de una determinada ideología política. Ha de creerse, más bien, que la misión clave de toda propaganda consiste en mantener viva en la conciencia de las gentes la perduración de unos determinados ideales (...). Quiere decirse con esto que si la propaganda, sirviéndose de sus medios plásticos, escritos o auditivos, no llega a cosechar resonantes éxitos en el sentido de la convicción, logra, sin embargo, este fruto permanente – y de valor inapreciable – de mantener en vigencia constante el fuego de los ideales (...). En este sentido, toda propaganda (...) puede considerarse fomentadora y formadora de una determinada psicología colectiva. Está hartado demostrado que la opinión no se engendra de abajo para arriba, sino justamente de arriba para abajo. Cuando los hombres creen pensar por propia cuenta, realmente están pensando a través de los medios de información de que disponen y de las noticias que reciben del mundo. Y como esta apreciación de la realidad circundante no puede proporcionársela el hombre por sus propios medios, por fuerza ha de esperar a que se la administren. El moderno Estado se ha impuesto fácilmente de esta realidad y por eso presta una atención tan honda a los instrumentos de propaganda como formadores de la psicología de los pueblos.⁵⁹ (Sevillano Calero, 2002: 46-47)

el inicio de la guerra civil». Trad: «il controllo della propaganda contribuiva a legittimare la causa franchista e a complementare la repressione contro la Spagna repubblicana perpetrata dall'inizio della guerra civile».

⁵⁷ Trad.: «la coercizione per costituire un edificio la cui facciata (...) [sia] ben visibile, ben nota a tutta la popolazione».

⁵⁸ Trad.: «estendere i suoi tentacoli di prevenzione, vigilanza, orientamento e, in ultima istanza, di castigo».

⁵⁹ Trad.: «Si è detto che la propaganda è indispensabile allo Stato del nostro tempo quanto possano esserlo i fucili o gli eserciti permanente. Ed è che la propaganda non esercita, solamente, la funzione di raddrizzare coscienze e convincere coloro i quali non credono ad una determinata ideologia politica. Bisogna credere, piuttosto, che la missione chiave di tutta la propaganda consiste nel mantenere viva nella coscienza della gente la permanenza di determinati ideali (...). Si intende con questo che se la propaganda, servendosi dei suoi mezzi plastici, scritti e uditivi, non riesce a raccogliere clamorosi successi nel senso della convinzione, raccoglie, tuttavia, questo frutto permanente – e di valore inestimabile – di mantenere in vigore costante il fuoco degli ideali (...). In tal senso, tutta la propaganda (...) si può ritenere che fomenti e formi una determinata psicologia collettiva. È ampiamente dimostrato che l'opinione non si genera dal basso verso l'altro, ma giustamente dall'altro verso il basso. Quando gli uomini credono di pensare per conto loro, in realtà stanno pensando attraverso i mezzi di informazione di cui dispongono e le notizie che ricevono dal mondo. E dal momento che questa valutazione della realtà circostante non può fornirselo l'uomo da sé con i suoi soli mezzi, deve necessariamente aspettare che le sia somministrata. Il moderno Stato si è reso conto

Pertanto, mediante una sofisticata organizzazione che passa al vaglio ogni singola notizia, fotografia o prodotto artistico-culturale prima di consentirne la diffusione, il discorso ufficiale dà vita a un canone estetico che «se construye como [el] de todos los estados totalitarios sobre los conceptos antitéticos de seducción y terror»⁶⁰ (Belmonte, 2006: 48), escludendo tutto ciò che giudica fuorviante e offrendo la sola immagine della Spagna ritenuta ammissibile, vale a dire quella di un Paese che, unito sotto la direzione di un capo unico e autoritario, si rivela, contro ogni plausibile dato concreto, matematicamente invincibile.

facilmente di questa realtà e per questo presta un'attenzione tanto profonda agli strumenti di propaganda come formativi della psicologia dei popoli».

⁶⁰ Trad.: «si costruisce come [quello] di tutti gli stati totalitari sui concetti antitetici di seduzione e terrore».

I.1.3. Censura e politica letteraria

*(...) la conceptualización esencial de la información en los inicios del franquismo parte de la necesidad de subordinar la prensa, y en general todos los medios de comunicación, a la autoridad del Estado como principal garante del orden y del bien común, planteamientos que (...) se tradujeron en el control de la información a través de la censura (...).*⁶¹ (Sevillano Calero, 1998: 97).

La censura è un fenomeno di innegabile carattere universale, dal momento che è rintracciabile in tutte le società e le epoche e rappresenta il sostrato comune a tutte le forme di organizzazione sociale immaginabili (Abellán, 1987: 5). Sebbene la pratica censoria presenti caratteristiche differenti e peculiarità specifiche a seconda del contesto, infatti, è innegabile che, come afferma Ruiz Bautista, «la historia de la cultura escrita está protagonizada por escritores y escribientes, pero también por censores» (2008: 11-12).

Tuttavia, se è vero che anche nelle società basate su un modello democratico esistono diverse forme di controllo sociale, è nei regimi dittatoriali e autoritaristici che «se da la paradoja de que el gobierno se confunda con estado y nación e intente asumir el papel de juez y parte, anulando política, moral e incluso físicamente, a quienes disienten de la visión política del grupo dominante»⁶² (Abellán, 1987: 16) e si vieta l'esercizio di qualunque libertà di associazione, espressione o pensiero divergente rispetto all'ideologia promossa dal potere egemonico.

In qualità di «instrumento político e ideológico por excelencia»⁶³ (Abellán, 1987: 11) degli autoritarismi, nell'Italia fascista e nella Spagna franchista, il ruolo del censore viene vincolato «al del propagandista, convirtiéndolos en dos palancas solidarias al servicio de la fábrica del consenso»⁶⁴ (Ruiz Bautista, 2008: 46) con il dichiarato intento di «cercenar

⁶¹ Trad.: «(...) la concettualizzazione essenziale dell'informazione durante i primi anni del franchismo parte dalla necessità di subordinare la stampa, e in generale tutti i mezzi di comunicazione, all'autorità dello Stato come principale garante dell'ordine e del bene comune, concezioni che (...) si tradussero nel controllo dell'informazione per mezzo della censura (...).

⁶² Trad.: «si crea il paradosso secondo cui il governo si confonde con lo stato e la nazione e tenta di assumere il ruolo di giudice e una delle parti, eliminando politica, morale e perfino fisicamente, coloro i quali dissentono dalla visione politica del gruppo dominante».

⁶³ Trad.: «strumento ideologico e politico per eccellenza».

⁶⁴ Trad.: «a quello del propagandista, trasformandoli nelle due leve solidali al servizio della fabbrica del consenso».

las interpretaciones contrapropagandísticas o divergentes que pudiesen sembrar la semilla de la duda sobre la verdad monolítica e incontrovertible que el Estado presentaba»⁶⁵(Ruiz Bautista, 2008: 46).

In Italia, già a partire dai primi anni Venti, il regime fascista aveva dato avvio all'eliminazione sistematica di ogni stampa d'opposizione, adottando misure repressive e censorie tali da trasformare il giornalismo in «un fattore della nuova rivoluzione nazionale e della nuova ricostruzione politica» (Fattorello, 1938, 2-3) messa in atto dal nascente regime. Salito al potere nell'ottobre del 1922, Mussolini fin da subito attribuisce alla stampa un ruolo centrale, considerandolo un mezzo di comunicazione di massa di carattere prevalentemente pedagogico (Allotti, 2012: 23) essenziale per «sviluppare e modellare la coscienza nazionale» (Cannistraro, 1975: 174) e per favorire l'identificazione della «maggioranza degli italiani (...) con il regime e con la sua leadership» (Cannistraro, 1975: 72).

Oltre all'intervento fisico delle squadre fasciste, infatti, con i primi provvedimenti legislativi del 1923 si costituiscono strutture predisposte al controllo della stampa, le quali, nell'arco di pochi anni, predispongono il sequestro di quasi tutte le testate che non sono d'orientamento fascista, ponendo i giornali sotto la completa autorità dello Stato.

La censura si delinea, pertanto, insieme alla propaganda, come uno strumento prezioso per la fascistizzazione integrale della società (Licata, 1976: 640) promossa dal duce. I principali compiti che le vengono assegnati sono la manipolazione dell'opinione pubblica e l'eliminazione delle pubblicazioni ostili al regime. Contemporaneamente, si assiste al potenziamento della schedatura di massa di tutti gli avversari politici e perfino di coloro i quali erano «animati da una disposizione d'animo negativa o anche semplicemente passiva nei confronti del regime (...), tanto che nel 1927, contemporaneamente all'inasprirsi delle disposizioni legislative, lo schedario politico venne riorganizzato, e con l'occasione gli fu attribuito il nome di casellario politico centrale»⁶⁶ (Tosatti, 1997: 250-251).

Inoltre, con il preciso compito di diffondere i comunicati ufficiali del regime, nel 1922 viene istituito l'Ufficio Stampa del Capo del Governo, incaricato pure di combattere

⁶⁵ Trad.: «recidere le interpretazioni contro-propagandistiche o divergenti che potessero piantare il seme del dubbio sulla verità monolitica e incontrovertibile che lo Stato presentava».

⁶⁶ Il Casellario politico centrale fu istituito dalla Direzione generale della Repubblica in età crispina con il compito di curare il sistematico aggiornamento dell'anagrafe e dei dati personali relativi ai cittadini sovversivi ritenuti pericolosi per l'ordine pubblico. Fu mantenuto in vita per tutta l'età fascista, durante la quale fu ampliato fino ad includere, con la classificazione generica di 'antifascisti', tutti gli oppositori del regime. Per uno studio approfondito cfr. Tosatti (1992).

la propaganda antifascista e di passare in rassegna tutte le pubblicazioni italiane ed estere al fine di raccogliere notizie e giudizi utili a manovrare il sistema informativo del Paese (Cannistraro, 1975: 17). Qualche anno più tardi, nel 1925, con le cosiddette Leggi fascistissime (1925-1926) e l'entrata in vigore della Legge sulla Stampa del 31 dicembre, la censura assume sempre maggiore rilievo, tanto che, per poter essere pubblicati, i giornali devono essere diretti da un responsabile riconosciuto e approvato dal prefetto.

Negli anni seguenti, viene promossa una serie di mutamenti interni all'organizzazione censoria statale al fine di potenziarla e centralizzare il potere nelle mani del duce e dei suoi più diretti collaboratori: l'Ufficio stampa, affidato nel 1933 al genero del duce, Galeazzo Ciano, l'anno successivo viene riorganizzato e trasformato nel Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda e suddiviso in tre direzioni generali: la stampa italiana, la stampa estera e la propaganda (Cesari, 1978: 49-50).

Nell'arco di pochi mesi, al fine di istituire un solo macrorganismo unitario che rappresentasse una branca dell'apparato amministrativo, il Sottosegretariato diviene Ministero per la Stampa e la Propaganda. Alla sua direzione resta Galeazzo Ciano e anche la struttura interna non subisce sostanziali variazioni, ma viene ampliata in maniera da includere nella sua sfera di competenza un numero ancora maggiore di settori della cultura e della propaganda e, nel contempo, «si moltiplicano a dismisura le disposizioni impartite (...) dal governo ai giornali» (Allotti, 2012: 46).

Nel 1937 il Ministero per la Stampa e la Propaganda è definitivamente ribattezzato Ministero della Cultura Popolare (Minculpop) e affidato a Dino Alfieri, già sottosegretario dall'agosto del 1935.⁶⁷ Il controllo dell'informazione politica, in questi anni, si fa ancora più ferrato, dal momento che al Minculpop spetta l'incarico di controllare ogni pubblicazione, sequestrando tutti i documenti ritenuti contrari al regime e acconsentendo alla pubblicazione delle sole notizie diffuse tramite le cosiddette veline, ovvero ordini di stampa con i quali s'impartiscono precise disposizioni circa il contenuto e la forma degli articoli (Ferrara/Giannetto, 1992).

In Italia, dunque, come poi nella Spagna franchista, che ne emula, tra le altre cose, l'organizzazione del sistema informativo:

(...) se fue creando una organización burocrática que controlaba todos los aspectos de la cultura (...). Uno de los postulados de la política cultural fascista (...) fue la

⁶⁷ Per maggiori informazioni relative agli incarichi, i mandati e i progetti di legge presentati da Edoardo Alfieri, detto Dino, e degli altri ministri e diplomatici italiani citati si rimanda alla pagina web del portale storico della camera dei deputati (<https://storia.camera.it/>).

«nacionalización» de las masas mediante la creación de una conciencia nacional como vehículo de unión entre todos los ciudadanos y el régimen, siendo uno de los objetivos centrales la construcción de una cultura popular reavivando la memoria colectiva más allá de las divisiones de clase.⁶⁸ (Sevillano Calero, 1998: 106-107).

Se già negli anni precedenti il regime fascista si era servito della stampa – e della censura – per sovrapporre, nell’immaginario collettivo, una nuova Italia a quella vecchia prefascista e per plasmare la nuova identità degli italiani, nella primavera del 1940 e poi a giugno, con l’ingresso del Paese nella Seconda Guerra Mondiale, fa di tutto per intensificare ulteriormente i processi di controllo. Mussolini, infatti, impegnato a dirigere gli sforzi propagandistici del regime al fianco di Alessandro Pavolini, nominato ministro della Cultura Popolare nell’ottobre del 1939 (Allotti, 2012: 131-132), si preoccupa di:

(...) visionare personalmente, tutti i giorni, un prospetto preparatogli dal Capo di Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare, in cui erano elencati i comunicati e le disposizioni impartite alla stampa (...). Inoltre il ministro Pavolini prese l’abitudine di tenere settimanalmente riunioni con i direttori dei principali quotidiani, in modo da poter ribadire costantemente in principi a cui doveva ispirarsi la stampa italiana e gli atteggiamenti che avrebbe dovuto assumere secondo le varie circostanze. (Cesari, 1978: 79-80)

Attraverso le incessanti direttive impartite ai giornali e lo «straordinario aumento degli interventi di direzione e di censura nella stampa quotidiana, nazionale e provinciale», (Tranfaglia, 2005: 317), ci si sforza di diffondere presso la cittadinanza un clima di fiducia nei confronti della Patria, utile a supportarne il ruolo del Paese nel conflitto bellico e a mascherare «le prime avvisaglie di dissenso alla politica fascista» (Cesari, 1978: 79).

In appena un decennio, pertanto, il regime mussoliniano rivoluziona radicalmente il giornalismo italiano: abolisce la libertà di stampa, fascistizza i grandi quotidiani nazionali, concede laute sovvenzioni alle riviste e ai giornalisti di regime,⁶⁹ sopprime i

⁶⁸ Trad.: «(...) si andò creando un’organizzazione burocratica che controllava tutti gli aspetti della cultura (...). Uno dei postulati della politica culturale fascista (...) fu la “nazionalizzazione” delle masse mediante la creazione di una coscienza nazionale come veicolo di unione tra tutti i cittadini e il regime, dal momento che uno degli obiettivi centrali era la costruzione di una cultura popolare che risvegliasse la memoria collettiva al di là delle divisioni di classe».

⁶⁹ Come evidenziato da Ruiz Bautista (2008), il sovvenzionamento statale nel regime fascista è fondamentale per ingraziarsi il consenso della popolazione e si può a buon diritto sostenere che è funzionale pure ad attenuare l’aspetto censorio del duce facendolo apparire, piuttosto, come un mecenate, tanto che, «las subvenciones, ayudas, privilegios y prebendas se convirtieron en uno de los pilares sobre los que descansaba la industria editorial y la economía doméstica de numerosos escritores» (Ruiz Bautista, 2008: 48). Trad.: «le sovvenzioni, gli aiuti, i privilegi e le prebende si trasformarono in uno dei pilastri su cui poggiava l’industria editoriale e l’economia domestica di numerosi scrittori».

fogli d'opposizione, fonda l'albo dei giornalisti e promuove lo studio della storia del giornalismo nelle università italiane (Forno, 2005/Murialdi, 2008). Con la caduta del governo, la cattura di Mussolini per mano dei partigiani e la sua fucilazione nell'aprile del 1945, l'esperienza fascista si conclude e si va ripristinando gradualmente – pur non risultando mai, chiaramente, del tutto scevra da condizionamenti – la libertà di stampa lungamente sottratta agli italiani.⁷⁰

Nel frattempo, in Spagna, il rigido controllo censorio, già in vigore dagli anni Trenta, è destinato a imperversare per ancora un trentennio, lasciando «en la prensa una impronta no sólo accidental, sino que ha determinado y encauzado su historia totalmente»⁷¹ (Oskam, 1992: 389). Infatti, come sostiene Manuel L. Abellán (1980: 15):

Desde los albores del franquismo, ya en su etapa bélica, y luego, en los años de consolidación definitiva, la censura, robustecida y potenciada por toda la gama de actividades y funciones que fueron vertebrándose en ella, fue concebida como tarea encaminada a establecer la primacía de la verdad y difundir la doctrina general del Movimiento.⁷²

La censura, pertanto, «ideada para completar el proceso de eliminación total, física y espiritual, de los adversarios de un régimen político y los grupos sociales que éste representaba, (...) formaba parte constituyente de los planteamientos morales de Nueva España»⁷³ (Oskam, 1992: 389).

Come si è detto, «los primeros pasos del (...) primer Gobierno se afirman por (...) la Orden de 29 de abril de 1938, que formula las líneas fundamentales del mecanismo censorio»⁷⁴ (Beneyto Pérez, 1987: 28), che sono, di fatto, ispirate a quelle fasciste e mirate a diffondere la cultura e l'ideologia promosse dal franchismo, mettendo a tacere

⁷⁰ Anche se nel 1946, con le misure di clemenza adottate per favorire la ricostruzione del Paese, si assiste ad un imponente «processo di generale autoassoluzione» (Allotti, 2012: 19), va comunque osservato che, all'indomani della dissoluzione del Governo mussoliniano, nel 1945, sono condotte indagini e istituite delle commissioni *ad hoc* – tra cui quella celebre di Roma, presieduta da Mario Vinciguerra – per radiare dall'albo centinaia di giornalisti che si erano compromessi con il regime, con il risultato che, nella sola capitale, circa un quarto dei giornalisti iscritti all'albo sono radiati dalla professione con severissime sanzioni contro gli editori che assumono giornalisti epurati (Woller, 1997).

⁷¹ Trad.: «nella stampa un'impronta non solo accidentale, ma che al contrario ha determinato e orientato la sua storia totalmente».

⁷² Trad.: «Dagli albori del franchismo, fin dalla sua tappa bellica, e dopo, negli anni del consolidamento definitivo, la censura, irrobustita e potenziata da tutta la gamma di attività e funzioni che si andarono strutturando attorno ad essa, fu concepita come un'opera volta a stabilire il primato della verità e diffondere la dottrina generale del *Movimiento*».

⁷³ Trad.: «ideata per completare il processo di eliminazione totale, fisica e spirituale, degli avversari di un regime politico e dei gruppi sociali che esso rappresentava, (...) era parte costitutiva delle posizioni morali della *Nueva España*».

⁷⁴ Trad.: «i primi passi del (...) primo Governo si affermano con (...) l'ordine del 29 aprile del 1938, che formulava le linee fondamentali del meccanismo censorio».

qualunque possibile espressione di dissenso. Attraverso la censura, prima le autorità militari e poi Franco, si impegnano a radere al suolo tutto ciò che appartiene ad una fase precedente al *Movimiento Nacional*, obbligando chiunque sia in possesso di «material impreso y gráfico de todas clases, de propaganda política y social: los negativos y las copias de películas cinematográficas y discos gramofónicos»⁷⁵ (Benet, 1979: 249) di tendenza marxista, socialista, anarchica o separatista a consegnarlo entro soli quattro giorni pena reato di ribellione militare (Abellán, 1987: 23).

Sequestrato il materiale compromettente, distrutte le biblioteche, controllati o soppressi i giornali, imprigionati o trucidati i dissidenti e annichilita ogni libertà di espressione, «el resultado de todo ello (...) se asemejaba a una auténtica ‘tabula rasa’. Bajo estas condiciones, el intento de totalitarización de la cultura (...) tuvo un efecto certero. Las labores de censura se confundieron con las de propaganda: no había nada de censurar, por paradójico que parezca»⁷⁶ (Abellán, 1987: 23).

All’indomani della guerra civile e quando si impianta il regime, dunque, il potere, mosso dall’urgenza di cancellare «el pasado liberal republicano, militarizar el orden público, regimentar la vida, recatolizar la sociedad y evitar cualquier contagio con el exterior, [crea] (...) una sociedad represaliada, regimentada, recatolizada y autárquica»⁷⁷ (Liarte Alcaine, 2010: 10).

A tal proposito Dionisio Ridruejo, responsabile del *Servicio de Propaganda* fino 1941 e poi passato all’opposizione negli anni Cinquanta, nel suo celebre *Casi unas memorias*, afferma che:

La censura española fue, durante muchos años, dogmática, xenófoba y pudibunda en un grado inverosímil. Todo libro incluido en el Índice romano fue excluido de la circulación. Toda ideología discrepante de la oficial fue proscrita. Toda crítica concreta eliminada. Incluso la información simple fue reducida al mínimo.⁷⁸ (1976: 435)

⁷⁵ Trad.: «materiale stampato e grafico di ogni sorta, di propaganda politica e sociale: i negativi e le copie di pellicole cinematografiche e di dischi grammofonici».

⁷⁶ Trad.: «il risultato di tutto ciò (...) somigliava a un’autentica ‘tabula rasa’. In queste condizioni, l’intento di totalitarizzazione della cultura (...) si realizzò a pieno. Gli interventi di censura si confusero con quelli di propaganda: non c’era nulla da censurare, per quanto sembri paradossale».

⁷⁷ Trad.: «il passato liberale repubblicano, militarizzare l’ordine pubblico, regimare la vita, ricattolicizzare la società ed evitare qualunque contagio con l’esterno, [crea] (...) una società».

⁷⁸ Trad.: «La censura spagnola fu, per molti anni, dogmatica, xenofoba e perbenista in misura inverosimile. Ogni libro incluso dell’Indice romano fu escluso dalla circolazione. Ogni ideologia discordante da quella ufficiale fu proscritta. Ogni critica concreta eliminata. Perfino la semplice informazione fu ridotta ai minimi termini».

La rigida coercizione censoria descritta da Ridruejo, insieme alla severa repressione di chi è tacciato d'essere nocivo per l'ideologia ufficiale, diviene uno dei principali tratti distintivi del dopoguerra spagnolo, così come lo definisce Natoli (2012: 11) quando scrive:

La censura en el ámbito de la información, de la comunicación y de la cultura constituyó (...) uno de los rasgos característicos del franquismo en su acción capilar de control y represión contra cualquier manifestación de distanciamiento y disenso respecto a los modelos de comportamiento y los principios fundacionales del régimen. Este gran poder de intrusión, a lo largo de un extenso arco de tiempo, (...) se sustentaba en la constante contraposición entre “las dos Españas” como fuente de legitimación del régimen; también en la voluntad de aniquilación, en un principio, y sucesivamente de sumisión, exclusión y estigmatización de quienes se incluían en el bando de los vencidos de la guerra civil, invocando para ello, ora modelos derivados del totalitarismo fascista, ora exaltando la tríada Dios, Patria, Familia, consustancial al nacional-catolicismo.⁷⁹

Grazie alla vastissima gamma di leggi e decreti gradualmente promulgati per garantirle una sempre maggiore efficacia, la censura esercita il proprio potere su ogni manifestazione culturale e mezzo di comunicazione esistente, dalla radio al cinema, e, naturalmente, alla stampa, il primo dei *media* ad imporsi come strumento di regime e il primo ad essere regolamentato da precise misure di controllo.

Come si è ricordato in precedenza, infatti, agli albori del regime, nel 1938, viene promulgata la *Ley de Prensa* che prevede la doppia censura degli articoli destinati alla stampa – al momento della consegna e dopo la sua pubblicazione – e l'assegnazione allo stato della nomina dei direttori dei giornali. Già nel '38 e poi negli anni a seguire, dunque, come sostiene Abellán (1980: 45) nei suoi studi condotti sulla censura spagnola, «la actividad censoria de mayor envergadura e intensidad fue (...) la relacionada con las publicaciones periódicas: diarios, semanarios y revistas mensuales».⁸⁰ La censura giornalistica, che fino al 1941 dipende direttamente dal *Ministerio de la Gobernación*; dal 1942 a 1945 dalla *Subsecretaria de Educación Popular de la Falange*, subito dopo

⁷⁹ Trad.: «La censura nell'ambito dell'informazione, della comunicazione e della cultura costituì (...) uno dei tratti caratteristici del franchismo nella sua azione capillare di controllo e repressione contro qualunque manifestazione di distacco e dissenso rispetto ai modelli di comportamento e ai principi fondazionali del regime. Questo grande potere di intrusione, nell'arco di un esteso periodo di tempo (...), verteva sulla costante contrapposizione tra “le due Spagne” come fonte di legittimazione del regime; anche nella volontà di annichilazione, in un primo momento, e successivamente di sottomissione, esclusione e stigmatizzazione di chi apparteneva allo schieramento dei vinti della guerra civile, invocando a tale fine, ora modelli derivati dal totalitarismo fascista, ora esaltando la triade Dio, Patria, Famiglia, consustanziale al nazionalcattolicesimo».

⁸⁰ Trad.: «l'attività censoria di maggiore portata e intensità fu (...) quella relazionata con le pubblicazioni periodiche: quotidiani, settimanali e riviste mensili».

dal *Ministerio de Educación*, e infine, dal 1951 al 1976, dal *Ministerio de Información y Turismo* (Liarte Alcaine, 2010: 6), rappresenta una vera e propria arma di combattimento nella lotta per imporre e mantenere l'ordine all'interno del regime franchista.

A tal riguardo, nella presentazione della rivista *Bibliografía Hispánica*, analizzata da Gabriel Andrés (2012), è esplicitata quale sia l'impresa 'bellica' affidata a giornalisti e scrittori nella battaglia rivoluzionaria condotta dal franchismo durante la cosiddetta «época azul»⁸¹ (Preston, 2004) e poi nei decenni a venire:

Si la revolución (...) ha de afectar a todos los órdenes, a todos los factores nacionales, afecta precisamente de un modo primordial a los dominios donde se plasman las ideas y donde se propagan los principios del nuevo régimen. Una revolución (...) necesita por exigencias de su misma naturaleza, controlar la producción editorial [y periodística], vehículo[s] del pensamiento, y encauzarla[s] en derecha a su finalidad (...). Aspiramos a ejercer una dirección de ideas, de métodos, de modos de hacer y de proceder (...) que España necesita en esta hora de su revolución.⁸² (Andrés, 2012: 29-30)

Uno dei procedimenti più paradigmatici ed efficienti della censura giornalistica franchista a cui aspira il regime, secondo le parole appena riportate, che mira alla piena «direzione di idee, di metodi e di modi di fare e di procedere» (Andrés, 2012: 30) è rappresentato dalle cosiddette *consignas*. Non dissimili dalle sopracitate veline italiane, le *consignas* risultano essere lo strumento primario mediante il quale l'autorità governativa interviene direttamente nel flusso informativo, fissando quotidianamente le linee guida che i giornali devono pedissequamente seguire (Sevillano Calero, 2000). La stampa viene così integralmente manovrata dal regime: le viene imposto il formato degli articoli, vengono espressamente esplicitati i temi da trattare e quelli da evitare e viene perfino specificata minuziosamente l'attenzione da rivolgere ad ogni singola notizia a seconda degli interessi della Patria (Andrés, 2012: 22).

Per quanto concerne specificamente il contenuto, la pratica censoria, mirando costantemente a «impedir la difusión de valores simbólicos y semióticos juzgados contrarios»⁸³ (Abellán, 1980: 108), si attiene principalmente ai quattro macro-criteri

⁸¹ Paul Preston si riferisce con quest'espressione alla prima fase franchista, collocabile nell'arco temporale che va dallo scoppio della Guerra Civile spagnola fino alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale.

⁸² Trad.: «Se la rivoluzione (...) deve coinvolgere tutti gli ordini, tutti i fattori nazionali, coinvolge soprattutto in maniera primordiale i domini nei quali si plasmano le idee e si propagano i principi del nuovo regime. Una rivoluzione (...) necessita per esigenze della sua stessa natura, di controllare la produzione editoriale [e giornalistica], veicolo[i] del pensiero, e di indirizzar[e] in dirittura del suo obiettivo ultimo (...). Aspiriamo ad esercitare una direzione di idee, di metodi, di modi di fare e di procedere (...) di cui la Spagna necessita nell'ora di questa sua rivoluzione».

⁸³ Trad.: «impedire la diffusione di valori simbolici e semiotici giudicati contrari»

individuati da Andrés de Blas (2008: 29), ovvero, criteri logistici, criteri oggettivi, criteri positivi e criteri negativi.⁸⁴ Secondo Morán, il censore acconsente alla pubblicazione di un testo solo dopo essersi accertato della risposta negativa di ciascuna delle sei domande fondamentali che bisogna necessariamente porsi: «¿ataca el Dogma? ¿a la Iglesia? ¿a sus miembros? ¿a la moral? ¿ataca al régimen y sus instituciones? ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?»⁸⁵ (Morán, 1998: 275).

In questo modo, la stampa, schiava del potere egemonico e dai valori da esso ritenuti i soli perseguibili, è vittima di un filtro selettivo che ne distorce gravemente tanto la forma quanto il contenuto (Pecourt, 2006: 208), precludendone intrinsecamente ogni barlume di veridicità.

Inoltre, mancando un «*corpus* de criterios objetivados y (...) normas concretas de aplicación»⁸⁶ (Abellán, 1980: 87), si è osservata la totale discrezionalità dei censori i quali, non essendo certamente passati alla storia per le loro spiccate doti professionali o intellettive,⁸⁷ sono responsabili di moltissime incongruenze e incomprensioni. In riferimento all'assenza di criteri fissi e alla conseguente arbitrarietà censoria, Abellán (1980: 91) cita le parole di Ángel Crespo il quale sostiene che il regime franchista «(...) carece de ideología y su única aspiración es la detentación indefinida y permanente del poder, sus criterios nunca han sido fijos ni basados en presupuestos ideológicos permanentes o lógicamente evolutivos. Ello hace que la censura española sea oportunista y carezca de cualquier matiz intelectual»⁸⁸ (1980: 91).

Come vedremo più avanti, in assenza di una coerenza ideologica di fondo, il fatto che i censori si dimostrino impreparati a cogliere i riferimenti nascosti e incapaci di svolgere il delicato ruolo che è stato loro assegnato (González Rodas, 1980: 20), ha un risvolto più

⁸⁴ Una più ampia categorizzazione e suddivisione dei criteri censori è proposta da M. L. Abellán (1980: 112) e comprende: criteri impliciti ed espliciti dell'Indice romano, critica all'ideologia o pratica del regime, moralità pubblica, scontro con i presupposti della storiografia nazionalista, critica dell'ordine civile, apologia di ideologie non autoritarie o marxiste, divieto di qualunque opera di autori ostili al regime.

⁸⁵ Trad.: «attacca il Dogma? la Chiesa? i suoi membri? la morale? attacca il regime e i le sue istituzioni? le persone che collaborano o hanno collaborato con il regime?».

⁸⁶ «un corpus di criteri oggettivi e (...) norme concrete di applicazione».

⁸⁷ A tal propósito, Ruiz Bautista definisce i censori «*figuras grises, funcionarios o aspirantes, meros peones a los que, si algún cargo habría que imputarles, sería el de servilismo desmedido, exceso de celo, ínfulas de literato frustrado y la crasa ignorancia y competencia lectora que exhibían en muchos de sus juicios y sus prejuicios*» (2008: 84). Trad.: «*figure grigie, funzionari o aspiranti, mere pedine ai quali, se qualche accusa dovrebbe essere imputata, sarebbe quella di servilismo smisurato, eccesso di zelo, arie da letterato frustrato e l'imperdonabile ignoranza e competenza che mostrava in molti dei suoi giudizi e pregiudizi*».

⁸⁸ Trad.: «(...) manca di ideologia e la sua unica aspirazione è l'abuso indefinito e permanente del potere, i suoi criteri non sono mai stati fissi e neppure basati su presupposti ideologici permanenti o logicamente evolutivi. Ciò fa in modo che la censura spagnola sia opportunista e carente di qualunque sfumatura intellettuale».

che positivo per la produzione giornalistica e letteraria del periodo, dal momento che consente, in certi casi, di eludere la morsa censoria, offrendo imprevisi interstizi di libertà.

In definitiva, nello studio delle dinamiche che sono alla base del processo di produzione giornalistica è imprescindibile una prospettiva d'indagine che tenga continuamente presente il ruolo sostanziale giocato dalla censura all'interno dei regimi fascista e franchista, dal momento che essa «lejos de emplearse como un arma meramente defensiva, (...) se erigió en un poderoso instrumento con el que remover los obstáculos y abrir vías en el papel por las que se infiltrarían la cultura y la propaganda oficiales (...)»⁸⁹ (Ruiz Bautista, 2008: 73).

Ancor più trattandosi dell'analisi di testi letterari, il presente lavoro, pertanto, fa fede alla teoria secondo la quale «la máquina censoria fue, ciertamente, el instrumento más eficaz de la parte represiva de (...) [la] política [franquista]»⁹⁰ (Andrés, 2012: 21) tenendo sempre conto dei suoi «contaminating effects (...) [that] burned like an acid deep into writing and art of the period»⁹¹ (Valis, 1995: 3), causando cicatrici indelebili ed essendo responsabile della marginalizzazione di una folta schiera di scrittori e giornalisti, alcuni dei quali saranno oggetto di studio delle pagine a seguire.

⁸⁹ Trad.: «lungi da impiegarsi come un'arma meramente difensiva, (...) si erse divenendo un potente strumento con il quale rimuovere gli ostacoli e aprire vie sulla carta attraverso le quali si sarebbero infiltrate la cultura e la propaganda ufficiali (...)».

⁹⁰ Trad.: «la macchina censoria fu, certamente, lo strumento più efficace della parte repressiva (...) [della] politica [franquista]».

⁹¹ Trad.: «effetti contaminanti (...) [che] bruciarono come un acido la scrittura e l'arte dell'epoca».

Capitolo II: Giornalismo e letteratura

II.1. Storia di un binomio felice: alcune premesse

«El mundo del periodismo en sus orígenes y en las épocas de su primer desarrollo, fue el mundo de la literatura»⁹², afferma Acosta Montoro (1973: 51), riflettendo sulla lunga tradizione che vede i due campi influenzarsi reciprocamente. Fin dalla nascita della stampa in senso moderno, infatti, giornalismo e letteratura hanno dimostrato di essere strettamente vincolati l'uno all'altra, «ramas de una misma raíz»⁹³ (Vera, 1995: 12) in un costante e fruttuoso dialogo, talvolta tormentato da profonde tensioni interne.⁹⁴ Si inserisce in questa visione la metafora proposta da Estévez Molinero (1998a: 40), che paragona il rapporto tra le due attività ad una «historia de amor y odio, de celos y recelos, (...) de necesidades y rechazos, (...); la historia, en definitiva, (...) de un desencuentro».⁹⁵

Volendo tracciare un brevissimo *excursus* storico di questa relazione sentimentale *sui generis*, bisogna partire dal secolo XVIII, quando gran parte della stampa – non a caso gestita e prodotta per lo più da letterati (Estévez Molinero, 1998b: 254) – si mette «a servicio del libro, dándolo a conocer, favoreciendo su difusión»⁹⁶ (López, 1990: 303), accogliendo testi letterari di autori classici, recensendo opere appena pubblicate e, infine, pubblicizzando la letteratura «con muchísima más eficacia de la que se puede esperar de los catálogos publicados por las casas editoriales»⁹⁷ (López, 1990: 303).

Come afferma Zavala (1990: 7), inoltre, a partire dall'Ottocento, la stampa comincia a rivestire la funzione sociale determinante che poi manterrà nei secoli a venire, dal momento che, riflettendo l'evoluzione del progresso tecnologico e le trasformazioni storico-sociali in corso, diviene, tanto a livello formale quanto sul piano del contenuto, specchio delle pratiche ideologiche e culturali dell'epoca.

⁹² Trad.: «il mondo del giornalismo nelle sue origini e nell'epoca del suo primo sviluppo, fu il mondo della letteratura».

⁹³ Trad.: «rami di una stessa radice».

⁹⁴ Su tali tensioni e, in generale, sul rapporto tra letteratura e giornalismo, riflettono, in ambito italiano: Asor Rosa (1999), Paccagni (2001), Serafini (2010), Bertoni (2013).

⁹⁵ Trad.: «storia d'amore e odio, di gelosia e sospetti, (...) di necessità e rifiuti, (...); la storia, in conclusione (...), di uno scontro».

⁹⁶ Trad.: «a servizio del libro, facendolo conoscere, favorendone la diffusione».

⁹⁷ Trad.: «con moltissima più efficacia di quella che ci si può aspettare dai cataloghi pubblicati dalle case editrici».

In questo processo che vede protagonista la carta stampata, si fanno largo ininterrotte incursioni della letteratura capaci di generare commistioni, ibridazioni e fluttuazioni che, in ogni momento, danno prova della natura endogena costantemente *in fieri* dei due organismi in questione, sensibili a variazioni interne, non meno che a condizionamenti provenienti dall'esterno.

È risaputo, infatti, che, fin dalle origini, «la storia del giornalismo trabocca di scrittori» (Bertoni, 2013: 9), dal momento che i periodici accolgono «en sus páginas a novelistas y ensayistas, a todas las gentes de letras»⁹⁸ (Acosta Montoro, 1973: 51) rendendo «difícil encontrar a un escritor que no sea periodista»⁹⁹ (Acosta Montoro, 1973: 44) mentre, «a la inversa, numerosos periodistas se dedica[n] a la literatura»¹⁰⁰ (Fernández Parratt, 2006: 282). Fino al Novecento inoltrato, dunque, sono moltissimi gli scrittori che, mossi dalle più disparate ragioni, oltre a comporre opere letterarie, collaborano attivamente con la stampa del tempo. Alcuni di loro si dedicano ad entrambe le attività per puro diletto, altri per guadagnarsi da vivere e altri ancora, come precisa Urrutia (1997: 65), perché, mirando ad ottenere incarichi pubblici, intendono conquistare il favore di qualche politico. La professione giornalistica funge, così, da «tipica tappa di passaggio, grande fucina di talenti; [e sono] innumerevoli gli autori che “si fanno le ossa” nei quotidiani e nelle riviste, utilizzandoli come trampolini di lancio o restandovi legati per sempre, per necessità economiche o ragioni un po' più ideali» (Bertoni, 2013: 9).

Tra il XIX e il XX secolo, pertanto, le due professioni – quella di letterato e quella di giornalista – risultano essere talmente permeabili che, anche volendosi limitare ai soli esempi italiani e spagnoli,¹⁰¹ tralasciando figure del calibro di Balzac, Dickens, Allan Poe, Camus ed Hemingway, il numero di autori che percorre parallelamente ambedue le strade è esorbitante.

Per merito delle innovazioni tecnologiche dei primi decenni dell'Ottocento e della conseguente accelerazione dei ritmi produttivi, l'impatto della stampa subisce un incremento vertiginoso, trasformandosi, ben presto, in uno dei principali mezzi di sussistenza e autopromozione di moltissimi scrittori (Bertoni, 2013: 11). Il legame che la stampa ottocentesca intreccia con la letteratura, dunque, è tanto intricato e intenso da dar

⁹⁸ Trad.: «i giornali aprivano le loro pagine a romanzieri e saggisti, a tutta la gente di lettere».

⁹⁹ Trad.: «difficile trovare uno scrittore che non sia giornalista».

¹⁰⁰ Trad.: «al contrario, numerosi giornalisti si dedica[no] alla letteratura».

¹⁰¹ Per quanto concerne l'esempio spagnolo, Alfaro (1982: 98) propone una rosa di nomi costituita da quattro autori esemplificativi, a suo parere, del rapporto vincolante e reciproco che lega giornalismo e scrittura, ovvero Larra, Unamuno, Ortega y Gasset e Eugenio d'Ors.

vita al «fenómeno arrasador»¹⁰² (Alfaro, 1982: 95) del romanzo d'appendice, un genere totalmente nuovo, figlio della narrativa romantica e dell'uso che quest'ultima fa della stampa come canale di diffusione. Durante il Romanticismo, infatti, come ricorda Rubio Cremades (2012: 171):

(...) se produce una revitalización del género novelesco gracias a la utilización del periódico (...). La prensa romántica suele introducir en sus respectivos números una sección o apartado en el que tienen lugar los más diversos géneros, desde novelas hasta cuentos o leyendas. No faltan biografías noveladas ni relaciones históricas descritas como si de un relato novelesco se tratara (...). La novela suele ser un apartado casi obligatorio en las publicaciones periódicas del siglo XIX, circunstancia que no sólo se da en la primera mitad del citado siglo, sino también hasta finales del mismo y comienzos del XX. Los escritores más representativos (...) publicaron no pocos relatos en las páginas de una determinada revista o publicación (...).¹⁰³

A partire dai contributi letterari di diversa ascrizione generica, che vedono la luce sulle riviste e i quotidiani di tutta Europa, in Francia nel 1836 viene inaugurato, per iniziativa dei due quotidiani parigini *La Presse* e il *Siècle* (Bertoni, 2013: 48), il cosiddetto *feuilleton*, che immediatamente si estende a macchia d'olio, riscuotendo uno straordinario successo internazionale.

Il romanzo pubblicato a puntate, che dalla sede che li ospita prende il nome di *feuilleton* o romanzo d'appendice,¹⁰⁴ sfrutta una serie di noti espedienti narrativi – poi divenuti tratti distintivi della serialità – per accattivarsi l'attenzione dei lettori, i quali, per conoscere il seguito della storia, sono tenuti ad acquistare di volta in volta il numero successivo della rivista, contribuendo, così, ad un esponenziale incremento delle vendite di quest'ultima. Dunque, se in prima istanza è la stampa che funge da supporto alla letteratura, offrendole un'eccellente vetrina, è la letteratura che, subito dopo essersi ingraziata il pubblico, direttamente dalle pagine dei giornali le restituisce il favore, dando

¹⁰² Trad.: «il fenomeno travolgente».

¹⁰³ Trad.: «(...) si produce una rivitalizzazione del genere romanzesco grazie all'utilizzo del giornale (...). La stampa romantica è solita introdurre nei suoi rispettivi numeri una sezione o un inserto in cui trovano spazio i più diversi generi, dai romanzi, ai racconti, alle leggende. Non mancano biografie romanzate né relazioni storiche descritte come se si trattasse di storie romanzate (...). Il romanzo normalmente rappresenta una sezione quasi obbligatoria nelle pubblicazioni periodiche del secolo XIX, circostanza che non si verifica solo nella prima metà del secolo citato, ma anche fino alla fine dello stesso e all'inizio del XX. Gli scrittori più rappresentativi (...) pubblicarono non pochi racconti nelle pagine di una determinata rivista o pubblicazione (...)».

¹⁰⁴ Il romanzo d'appendice, in Italia, viene originariamente ospitato dalla cosiddetta Terza pagina, che fin dall'Ottocento si dedica esclusivamente alla cultura, rappresentando uno spazio proficuo per la crescita culturale della Penisola. Per uno studio dettagliato della Terza pagina e della sua evoluzione diacronica in Italia si veda De Sanctis, "La Terza pagina ieri e oggi" (2005).

prova di una reciprocità di intenti che testimonia il legame oggetto di studio del presente paragrafo.

Nonostante sporadiche riproposizioni, dal secondo Novecento in avanti, con l'avvento dei nuovi media e la conseguente comparsa di forme alternative di intrattenimento seriale (come il fumetto, il fotoromanzo, i radiogrammi e le *soap-operas*), il fenomeno del *feuilleton* o dei racconti pubblicati periodicamente su riviste e quotidiani comincia ad esaurirsi tanto che, oggigiorno, è quanto mai desueto trovarne traccia. Ciò nonostante, la pubblicazione della narrativa fondata sulla segmentazione in puntate resta uno degli esempi più rappresentativi delle intersezioni tra la sfera giornalistica e quella letteraria, emblema intramontabile della loro reciproca e vivida convivenza.

Tuttavia, prima di addentrarsi nell'analisi della relazione tra i due mondi, individuando punti di contatto e di contrasto, risulta doveroso soffermarsi sulla definizione di letteratura, tracciando alcune considerazioni teoriche preliminari relative al concetto di opera letteraria.

II.2. L'opera letteraria: definizioni e teorie

Storicamente, i tentativi di definire la letteratura distinguendola da altre realtà culturali sono stati molteplici e hanno preso le mosse dai più svariati ambiti disciplinari,¹⁰⁵ dando vita ad un panorama di studi estremamente ricco e variegato, che in questa sede sarà solo tratteggiato, in attesa di approfondimenti di più ampio respiro.

Indipendentemente dall'approccio impiegato, comunque, ciascuno dei suddetti tentativi ha dovuto necessariamente fare i conti con la smania spasmodica di trasformazione che caratterizza la letteratura e la rende, come sostiene Hombravella (1973: 9), uno specchio del suo tempo tanto sfuggivo che risulta impossibile da cogliere:

De la literatura (...) no se ha encontrado una definición (...) universalmente válida. Actividad tan antigua y viva, actual siempre, en continua evolución y transformación, siempre en la frontera de nuevos intentos por hallar inéditos caminos y formas de expresión, plantea numerosos problemas a los estudiosos que se afanan en dar con su sentido y en ordenar y clasificar, es decir, distinguir, sus múltiples manifestaciones. Creación humana y espejo del hombre y de su mundo, testigo de la historia bajo ropaje estético, su interpretación implica la necesidad de situarla en el complejo marco histórico-social que constituye la base de todo producto humano.¹⁰⁶

All'interno di questo esteso campo d'indagine, che attraversa trasversalmente plurime prospettive analitiche e arie del sapere, si è deciso di iscrivere la presente riflessione entro i confini della letteratura, facendo riferimento, pertanto, a due nozioni imprescindibili: il canone e la letterarietà.

Ambedue i concetti citati sono intrinsecamente connessi tra loro e si pongono entrambi come obiettivo quello di risolvere il dilemma fondamentale che ha per oggetto

¹⁰⁵ Tra essi, per proporre solo alcuni esempi paradigmatici che si tornerà a citare più avanti, i formalisti russi mettono a confronto linguaggio poetico e linguaggio pratico, gli strutturalisti del circolo di Praga formulano il concetto di deviazione della lingua letteraria rispetto alla lingua standard, i formalisti guidati da Jakobson attribuiscono alla letteratura una funzione estetica distinguendola dalla funzione pratica del linguaggio (López Pan, 2010: 106) e ancora numerosi altri critici, filosofi, teorici della letteratura, semiologi, linguisti e storici si esprimono in merito alla questione, proponendo ciascuno una propria teoria sulla base delle diverse prospettive interpretative, contribuendo, così, all'espansione di un campo di indagine che non può che essere analizzato nel solco dell'interdisciplinarietà.

¹⁰⁶ Trad.: «Della letteratura (...) non si è trovata una definizione (...) universalmente valida. Attività tanto antica e viva, sempre attuale, in continua evoluzione e trasformazione, sempre alla frontiera di nuovi modi per trovare inediti cammini e forme d'espressione, pone numerosi problemi agli studiosi che si sforzano di darle un senso e di ordinare e classificare, ovvero, discernere, le sue multiple manifestazioni. Creazione umana e specchio dell'uomo e del suo mondo, testimone della storia con una veste estetica, la sua interpretazione implica la necessità di posizionarla nel complesso quadro storico-sociale che costituisce la base di ogni prodotto umano».

la natura della letteratura e la selezione dei criteri e delle caratteristiche necessarie a definire un testo ‘letterario’.

L’esigenza teorica di formulare risposte plausibili a simili interrogativi trova certamente riscontro nello studio sulla genesi e sulla ricezione letterarie condotto da Jean-Paul Sartre nel celebre saggio “Qu’est-ce que la littérature?” (1947),¹⁰⁷ ma, ancor prima, in ambito linguistico, un apporto fondamentale alla questione è offerto dal formalismo russo.

Com’è noto, infatti, le teorie formaliste dei primi del Novecento rispecchiano lo spiccato interesse diffusosi per l’analisi dei processi comunicativi e il funzionamento del linguaggio umano e sono elaborate a partire dalla distinzione tra comunicazione letteraria e poetica, da un lato, e produzione linguistica, dall’altro.¹⁰⁸ Nel solco del formalismo, l’apporto più paradigmatico alla definizione di letteratura che qui si intende indagare è rappresentato dal concetto prima menzionato di *literaturnost*,¹⁰⁹ che Roman O. Jakobson propone analizzando il rapporto tra linguaggio e contenuto.

La ‘letterarietà’ jakobsiana riconosce al testo letterario piena autonomia rispetto al contesto storico-culturale di riferimento e assegna agli aspetti linguistico-stilistici,¹¹⁰ lungamente trascurati dall’approccio storicistico tradizionale, un ruolo determinante. Opponendosi all’assolutizzazione del giudizio ideologico, il formalismo reclama, pertanto, il primato della specificità di un testo, ponendo l’accento sulle peculiarità che lo qualificano come ‘letterario’, distinguendolo da qualsiasi altro materiale ‘ordinario’ (Todorov, 1968: 36- 37).

A partire dagli assunti formalisti, si può a buon diritto sostenere che ad influire nella percezione e ricezione di un testo, identificandolo – o non identificandolo – come letterario, incide una molteplicità di fattori, i quali, come ricorda Genette (1991), sono

¹⁰⁷ Nel saggio di Sartre – che vede originariamente la luce sulla rivista *Les Temps modernes*, nei numeri 17-21 di febbraio-luglio del 1947 e viene pubblicato da Gallimard un anno più tardi all’interno della raccolta *Situations II* – si assiste alle prime formulazioni sartriane riguardo all’estetica del romanzo. Cfr. Lázaro Carreter, “Qué es la Literatura?” (1976) e “La literatura como fenómeno comunicativo” (2000).

¹⁰⁸ Per uno studio approfondito delle teorie formaliste cfr. Todorov (1968), Thompson (1971), Risaliti (1977), Jameson (1982), Steiner (1991).

¹⁰⁹ Trad.: «letterarietà». L’opera in cui R. Jakobson conia il termine è intitolata *Novejšaja russkaja poèzija. Nabrosok pervyj* e vede la luce nel 1921, mentre la traduzione italiana, dal titolo *Poetica e poesia. Questioni di poesia e analisi testuali*, è pubblicata solo nel 1985 ed è edita da Einaudi. Per un ulteriore approfondimento sul concetto di letterarietà, inoltre, si rinvia alla lettura di *Finzione e dizione* di Gerard Genette (1994: 28).

¹¹⁰ Secondo i fenomenologi del Circolo linguistico di Mosca guidati da Jakobson, gli aspetti in questione sono più propriamente semiotici, dal momento che essi considerano la lingua come un fenomeno segnico, semiotico appunto, ed ambiscono ad elaborare una poetica non sulla base della fonetica o della fonologia, bensì sulla base della semasiologia (Pil’ščikov, 2011: 87).

sempre soggetti a variazioni e talvolta sfuggono ai criteri tradizionali di classificazione, rientrando nella sfera d'interesse della cosiddetta «letterarietà condizionale» (Genette, 1994: 7) in cui il destinatario riveste un ruolo cruciale.¹¹¹

In quest'ottica, «la littérarité d'un texte (...) ne dépend pas essentiellement de l'intention de son auteur, mais bien de l'attention de son lecteur»¹¹² (Genette, 2003: 138). Lungi dal far dipendere *in toto* il giudizio di letterarietà di un testo dalla sua ricezione da parte del pubblico e dall'analisi condizionale che quest'ultimo ne fa (Raveggi, 2008: 166), gli studi condotti da Genette rappresentano un passaggio fondamentale in grado di spiegare come, già con l'analisi proposta da Sartre nel 1947 e poi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo, la critica cominci a «mettersi dalla parte del ricevente» (De Mauro, 1988: 9).

Nella seconda metà del Novecento, infatti, va delineandosi sempre più nitidamente l'idea che per interpretare un'opera e decretarne l'appartenenza alla sfera della letteratura, sia necessario analizzare testo per testo, studiandone la forma e i modi di enunciazione (Coquio, 2008: 124) e, nondimeno, tenere presenti gli esiti da essa registrati, nel tempo, presso il suo pubblico.

Dal momento che ciascun messaggio – o testo letterario – è destinato a dei fruitori che lo recepiscono in condizioni, momenti e luoghi diversi – ovvero in una 'situazione di lettura' specifica – esso è potenzialmente soggetto, ogni volta, ad un'interpretazione differente. A tal proposito, Lázaro Carreter (2000: 168), analizzando la letteratura come fenomeno comunicativo, spiega che:

(...) la Literatura es un conjunto de mensajes de carácter no inmediatamente práctico; cada uno de estos mensajes lo cifra un emisor o autor con destino a un receptor universal, constituido por todos los lectores potenciales que, en cualquier tiempo o lugar, acudirán voluntario o fortuitamente a acogerlo. Ese mensaje conlleva su propia situación, lo cual implica que, para adquirir sentido, debe instalarse en la peculiarísima de cada lector, constituyendo una situación de lectura apropiada.¹¹³

¹¹¹ Genette afferma l'esistenza di una letterarietà «condizionale» o «attenzionale», distinguendola da quella «costitutiva» di un'opera d'arte, ma non contrapponendola ad essa, anzi definendola inscindibile da essa come esplicita lo studioso quando afferma che: «Dobbiamo non sostituire la poetica condizionalista alle poetiche essenzialiste, ma fare per essa un posto al loro fianco: ognuna regge esclusivamente la propria istanza di legittimità, ovvero di pertinenza. L'errore di tutte le poetiche, da Aristotele in poi, è stato che ognuna ha ipostatizzato come "letteratura per eccellenza", o addirittura come sola letteratura "degnata di tal nome» (Genette, 1988: 27-28).

¹¹² Trad.: «La letterarietà di un testo (...) non dipende essenzialmente dall'intenzione del suo autore, quanto piuttosto dall'attenzione del suo lettore».

¹¹³ Trad.: «(...) la letteratura è un insieme di messaggi di carattere non immediatamente pratico; ognuno di questi messaggi lo codifica un emittente o autore e lo destina a un recettore universale, costituito da tutti i lettori potenziali che, in qualunque tempo o luogo, parteciperanno volontariamente o fortuitamente ad accoglierlo. Quel messaggio porta con sé la sua personale situazione, il che implica che, per acquisire

In questo senso, un'opera letteraria è da considerarsi come un processo comunicativo che intercorre tra emittente e ricevente – o tra autore e lettore – per cui al riconoscimento della sua letterarietà deve obbligatoriamente corrispondere un suo riconoscimento sociale, risultato dall'accoglienza che le viene riservata da teorici, critici e lettori (López Pan, 2010: 107).

Come afferma Umberto Eco (2016: 32), pertanto, a partire dagli anni Sessanta, si assiste al recupero di una tradizione precedente che restituisce al rapporto con l'interprete un ruolo primario¹¹⁴ e favorisce il proliferare di teorie:

(...) nate come reazione: i) agli irrigidimenti di certe metodologie strutturalistiche che presumevano di poter indagare l'opera d'arte o il testo nella sua obiettività di oggetto linguistico; ii) alla naturale rigidità di certe semantiche formali anglosassoni che presumevano di astrarre da ogni situazione, circostanza d'uso o contesto nel quale i segni o gli enunciati venivano emessi (...); iii) all'empirismo di alcuni approcci sociologici. (Eco, 2016: 32)

Tali teorie collaborano a chiarire che, come sostiene Cesare Segre (1979: VII), «il rapporto emittente-ricevente è sempre centrale» e che, per questa ragione, come afferma Jakobson (2002: 72) «i tentativi di costruire un modello di linguaggio senza relazione alcuna col parlante o con l'ascoltatore ipostatizzano un codice isolato dalla comunicazione effettiva, rischiano di ridurre il linguaggio a una finzione scolastica».

Sulla scia dei mutamenti segnalati da Eco e all'interno del panorama delle cosiddette teorie della ricezione, non si può prescindere dall'annoverare la ricerca avviata dagli studiosi della Scuola di Costanza,¹¹⁵ responsabile di «un cambiamento radicale nel paradigma degli studi letterari» (Eco, 2016: 30). In particolare è Hans Robert Jauss, capostipite della Scuola, a condurre, nel 1967, una fondamentale riflessione sui problemi

significato, deve inserirsi in quella peculiarissima di ciascun lettore, costituendo una situazione di lettura appropriata.».

¹¹⁴ Lo stesso Eco, incoraggiato sia dalle teorie di Jakobson e del formalismo russo, sia da quelle di Barthes e dello strutturalismo francese, già in *Opera aperta* (1962) affronta i temi relativi al ruolo cruciale dell'interprete, che poi approfondirà e renderà il fulcro nodale di *Lector in fabula* (1979). La sua riflessione, in questi anni, si focalizza proprio sullo spostamento dell'attenzione dal messaggio allo scambio comunicativo esistente tra messaggio e recettore. Da questo momento in avanti, pertanto, il lettore diviene un partecipante attivo del testo letterario, giacché gli viene affidato l'arduo compito di colmare i vuoti, cogliere i suggerimenti celati e offrire una o più interpretazioni possibili.

¹¹⁵ La cosiddetta Scuola di Costanza riunisce una serie di studiosi di indirizzi teorici affini – tra cui Jauss, Iser, Fuhrmann e Stierle – attivi presso il dipartimento di Scienze della letteratura dell'omonima città tedesca, legati alla rivista *Poetik und Hermeneutik* e inseriti nel dibattito sulla critica letteraria tra gli anni Sessanta e Ottanta del XX secolo (Holub, 1989).

dell'esperienza estetica e della storiografia letteraria, studiando il modo in cui un'opera viene accolta, interpretata e imitata nel tempo.¹¹⁶

Affermando la storicità sia dei fatti letterari sia dei loro fruitori, la teoria dello studioso tedesco mira a rendere la ricezione parte integrante degli obiettivi della ricerca letteraria ed elemento sostanziale nella definizione della letterarietà. Il suo maggiore contributo, in seno alla ricerca di un compromesso tra le posizioni assunte dai formalisti russi – criticati di trascurare il contesto storico lasciando «aperto (...) il problema dei dati con i quali possa essere colta ed inserita in un sistema di norme l'efficacia di un'opera su un dato pubblico» (Jauss, 1977: 55-56) – e alcune teorie sociali – che, al contrario, non concedono il dovuto spazio al testo – è l'introduzione del concetto di *erwartungshorizont* (Jauss, 1970) o orizzonte di attesa, secondo il quale:

L'opera appena pubblicata non si presenta come un'assoluta novità in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico ad una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite. Essa sveglia ricordi di cose già lette, già dall'inizio alimenta attese per ciò che segue e per la conclusione, suggerisce al lettore un preciso atteggiamento emozionale, ed in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione (...). (Jauss, 1977: 56)

Questa nuova struttura, presente in ogni esperienza comunicativa, oltre a implicare la partecipazione attiva del destinatario, consente di porre l'accento sull'effetto dei testi nella storia, di concepirli e analizzarli, quindi, attraverso un susseguirsi diacronico di paradigmi, sulla base dei quali ogni testo è sottoposto, nel tempo, a interpretazioni differenti che ne determinano la letterarietà e, conseguentemente, sono responsabili del suo successo o della sua definitiva esclusione.

Tale assunto ci conduce direttamente al secondo concetto chiave di questa premessa, che ha condizionato profondamente la storia della letteratura, i suoi agenti e la sua ricezione, ovvero il canone letterario. Per decretare la letterarietà di un'opera, infatti, si ricorre tradizionalmente alla nozione di canone, che ogni cultura identifica con una sorta di «memoria letteraria (...) a la que suele denominarse tradición que, en el caso de la cultura occidental está formada por los denominados clásicos, obras que actúan come

¹¹⁶ Frigo (2010: 307) analizza l'estetica della ricezione della quale Jauss si fa promotore, a partire dal 1967 e poi per l'intera sua carriera, sottolineandone lo straordinario impatto nel panorama degli studi del tempo e citando, a tal proposito le parole dell'autore, il quale definì la sua teoria una di quelle «che hanno imposto una nuova problematica con tale successo che ci si stupisce del fatto che i suoi problemi siano stati un tempo davvero dei problemi».

modelos permanentes en la memoria de escritores y lectores»¹¹⁷ (Fernández Parratt, 2006: 276).

Tuttavia il canone, lungi da rappresentare un sistema rigido entro cui operano criteri normativi fissi che consentono o vietano l'inclusione di un testo in una data categoria seguendo parametri inamovibili, è una dimensione critica sottoposta a evoluzioni costanti che, come afferma Luperini (2001, 158-159):

(...) si presenta in continuo divenire. Come la memoria, è il risultato dinamico di un processo inarrestabile di riassetamento (...). La letteratura non è trasmissione inerte di un'unica tradizione, ma una sede di conflitti e contraddizioni: in essa e attraverso di essa si svolge una lotta per l'egemonia che investe temi e contenuti ideologici, tendenze e movimenti letterari, soluzioni di stile e di gusto e anche scelte di politica culturale in cui si riflettono precisi rapporti di potere.

Infatti, se fino al XIX secolo, è ancora diffusa la «concezione del canone come qualcosa di assoluto e di eterno (...) [che esercita] una funzione (...) repressiva e selettiva» (Zompetta, 2013: 1) e il pubblico a cui è destinata la letteratura è costituito in prevalenza da lettori colti di matrice aristocratica o alto-borghese (Fernández Parratt, 2006: 276), con l'invenzione della stampa e la sua diffusione su larga scala, l'elitismo insito nel concetto di letteratura va lentamente scompaginandosi e il fruitore principale a cui è destinata gran parte dei prodotti artistico-letterari diviene la massa, nella sua indomabile eterogeneità.

A partire dagli anni Quaranta del Novecento, poi, come si è osservato nelle pagine precedenti, prima nell'ambito anglosassone e poi su scala europea ed extra-europea, i *cultural studies* favoriscono uno scardinamento dei confini imposti dal canone classico, propugnando l'inclusione, nel panorama letterario, di opere lungamente e impropriamente relegate ai margini.

In un'ottica culturalista, quindi tenendo conto della relazione intessuta con il potere egemonico, il canone ha destato e continua a destare interesse a livello mondiale, e nonostante non sia possibile, in questa sede, passare in rassegna le teorie che nel corso della storia si sono susseguite in merito alla questione, risulta doveroso menzionare le dispute statunitensi sull'eredità dei classici, altresì definite *Canon Wars*.¹¹⁸

¹¹⁷ Trad.: «memoria letteraria (...) che si è soliti definire tradizione che, nel caso della cultura occidentale è costituita dai cosiddetti classici, opere che agiscono come modelli permanenti nella memoria di scrittori e lettori».

¹¹⁸ Per una rassegna dei testi che si sono occupati delle cosiddette 'guerre del canone' si veda l'articolo del 16 settembre 2007 pubblicato sul *New York Times* e firmato da Donadio (2007).

Negli Stati Uniti, il dibattito sul canone nasce intorno agli anni Ottanta, quando, in seguito al proliferare delle teorie culturaliste di provenienza europea, le Università nordamericane mostrano una maggiore apertura nei confronti delle culture minoritarie ed emarginate, mettendo in discussione il modello di educazione vigente fino a quel momento fondato sulle opere dei cosiddetti *Dead White European Males*.¹¹⁹

Nell'ambiente accademico nordamericano del secondo Novecento, si confrontano fondamentalmente due schieramenti opposti: «una destra conservatrice in genere legata alla cultura occidentale e una sinistra sensibile al multiculturalismo e a quanto proviene dall'Asia, dall'Africa e dal Sud America» (Zompetta, 2013: 1).

All'interno di questa *querelle*, l'opera reazionaria e anti-culturalista che Harold Bloom dà alle stampe nel 1994 riveste un ruolo cruciale. Nelle 593 pagine di *The Western Canon: The Books and the Schools of the Ages*, il critico newyorkese difende il concetto di canone occidentale presentando una personale classifica di 26 scrittori divenuta presto celebre in tutto il mondo. La lista, stilata sulla base di giudizi puramente estetici, include «i maestri dell'occidente» (Farkas, 2011: s.p.) considerati dall'autore i soli detentori di un'autorevolezza tale da renderli, appunto, canonici.

Incoraggiando uno studio delle opere letterarie che prescindano dal quadro storico-culturale di fondo, Bloom si oppone strenuamente alla tendenza dilagante di alcuni critici contemporanei – da lui riuniti sotto l'etichetta di «School of Resentment»¹²⁰ (Bloom, 1994: 18) – accusati di ignorare la dimensione estetica in favore di quella politica, finendo con «abbattere il canone al solo scopo di promuovere i propri programmi di cambiamento sociale» (Zompetta, 2013: 5).

Nonostante in questa sede si esprimano non poche riserve riguardo alla concezione aristocratica e agonistica della letteratura espressa ne *Il canone occidentale*¹²¹ e sebbene si ritenga che l'arte, in ogni sua forma, sia tutto fuorché un intransigente principio dogmatico isolabile dal contesto, va riconosciuto che la riflessione condotta da Bloom ha

¹¹⁹ Trad.: Maschi europei bianchi deceduti. Inoltre, è insito in questa definizione anche l'orientamento sessuale degli autori tradizionalmente inclusi nel canone, che deve obbligatoriamente rientrare entro i parametri dell'eterosessualità, come ha ampiamente dimostrato la branca degli studi culturali definita *Queer studies*.

¹²⁰ La Scuola del Risentimento è costituita, secondo il critico, da femministi, afrocentristi, marxisti e da tutti i movimenti che operano in favore delle culture emarginate.

¹²¹ Come spiega Zompetta (2013: 5) nel saggio intitolato “Bloom: un canone occidentale per L'Europa”, infatti: «l'autore interpreta la letteratura come una continua lotta di giganti in conflitto (...) in un “agone” con il “centro del canone”, assillati dall’“ansia dell’influenza” (...). Afferma che solamente un'opera che contenga in sé un elemento “inaugurale”, di innovazione, che vinca l'agone con la tradizione dopo aver lottato contro il “fardello dell'influenza”, possa entrare nel canone raggiungendo un'originalità nell'ambito della tradizione letteraria occidentale (...)».

originato un'eco clamorosa, suscitando polemiche e confronti a livello globale e influenzando, così, sulla messa in discussione delle fondamenta epistemologiche del canone eurocentrico occidentale.

Le posizioni discordanti entro le quali si è articolato il dibattito sul canone, pertanto, hanno contribuito a ridisegnare – o per lo meno a sfumare – i contorni di un concetto di letteratura che, oggi, fa della labilità dei confini un tratto distintivo, divenendo sempre più suscettibile a suggestioni, squarci e combinazioni provenienti da altri ambiti, che, attraversandola, la arricchiscono generando un'infinita gamma di affascinanti variazioni.

Ad entrare in contatto con la letteratura – come si è ricordato nell'*incipit* del presente capitolo – è anzitutto il giornalismo, sia per la continuità del legame che accomuna i due campi, sia per la loro incessante e agitata intimità. Le pagine seguenti, pertanto, saranno dedicate all'analisi dell'interazione tra i due mondi e delle feconde ibridazioni che ne scaturiscono.

II.3. Scrittura giornalistica e scrittura letteraria: convergenze, divergenze e contaminazioni

Al fine di rintracciare le affinità esistenti tra letteratura e giornalismo, può essere utile riferirsi al termine greco ποιήσις, che, nella sua accezione platonica di «fare dal nulla» (Platone, 1997: 393) ci offre un ancestrale, primo punto di contatto tra le due dimensioni. Ambedue i sistemi comunicativi, infatti, utilizzano il linguaggio per concepire idee che esprimono sotto forma di testi che poi rendono pubblici. Inoltre, come sostiene Ruiz de la Cierva (2011: 33), giornalismo e letteratura sono dotati di strutture poetiche condivise che non si limitano a interessare la mera creazione verbale, bensì coinvolgono la sfera dell'arte, dal momento che «el Periodismo comparte con la Literatura, en algunas de sus manifestaciones textuales, (...) la posibilidad de ser obras de arte realizadas mediante las palabras, (...) elaboradas con fines de creación estética textual».¹²²

Sono entrambe, quindi, attività umane che mettono in comunicazione l'autore di un testo e il suo pubblico. Il primo, inevitabilmente condizionato, sebbene in diversa misura, da un punto di vista soggettivo, scrive rispondendo all'intenzione di informare, formare o intrattenere il secondo,¹²³ e può farlo in due modi: o riferendo fatti e dati reali o descrivendo vicende e circostanze fittizie.

Il grado di impersonalità e il rapporto con il reale, insieme alla componente linguistico-stilistica del testo e alla dimensione spazio-temporale che lo caratterizza, rappresentano, da sempre, gli elementi di contrapposizione nodali della relazione esistente tra giornalismo e letteratura.

Per quanto concerne lo stile, sebbene esso abbia tradizionalmente rappresentato uno strumento valido a differenziare i due sistemi, nel corso del tempo pare sia andato parzialmente perdendo questa sua funzione tanto che, secondo Martínez Albertos (2004:

¹²² Trad.: «il Giornalismo condivide con la Letteratura, in alcune delle sue manifestazioni testuali, (...) la possibilità di essere opere d'arte realizzate mediante le parole, (...) elaborate unicamente a fini di creazione estetica testuale».

¹²³ Tradizionalmente il testo giornalistico ha una finalità puramente informativa, tuttavia, fin dal suo esordio, mira pure a intrattenere i lettori, usando, per farlo, tecniche provenienti dal mondo della letteratura. Per uno studio approfondito del giornalismo si rimanda all'opera pionieristica di Emil Dovifat (1964), in cui è definito il concetto di giornalismo e sono trattati aspetti come la deontologia della professione giornalistica, i diversi generi giornalistici, le tecniche di costruzione del discorso giornalistico, la ricerca delle fonti etc.

395-400), oggigiorno, la composizione dei testi giornalistici collima sempre più con il processo creativo del comunicatore letterario.¹²⁴

Indubbiamente, però, «la necesidad de hablar de corrido»,¹²⁵ già indicata da Larra (1976: 446) come una delle principali prerogative del giornalismo, determina uno stile improntato sull'efficacia e sull'immediatezza, che, solitamente, predilige l'esattezza del dato – e quindi il contenuto – alla cura formale. Il giornale, infatti, in quanto mezzo di comunicazione di massa per eccellenza, a meno che non si rivolga a un target colto o di specialisti, tende a preferire uno stile e un linguaggio diretti, rapidi ed altamente comunicativi.

Diversamente dalla letteratura, che è abitualmente libera di attraversare i diversi stili espressivi e codici linguistici, il linguaggio tipico di un testo giornalistico osserva regole ben precise alle quali si attiene quasi sempre in maniera pedissequa. In primo luogo, infatti, un articolo di giornale deve distinguersi per la chiarezza, la concisione e l'assenza di ampollosi artifici retorico-stilistici che rischierebbero di rallentarne o addirittura impedirne la fruizione, facendo venir meno, così, uno degli scopi primari del giornalismo, ovvero quello informativo. Nel suo studio sui generi e sugli stili giornalistici più diffusi, Martínez Albertos (1974: 12) afferma in merito:

Parece indudable (...) que el lenguaje periodístico reúne todas las características que acreditan la existencia de un estilo (...) caracterizado, básicamente, por los fines informativos que persigue (...) y la exigencia o *expectativa* del destinatario. (...). El lenguaje periodístico, en efecto, debe ser caracterizado como un hecho lingüístico *sui generis* que busca un grado de comunicación muy peculiar: una comunicación distinta, de una parte de la conseguida por el lenguaje ordinario – en sus momentos fundamentales de producción o emisión, forma y recepción –, pero una comunicación también diferente de la establecida por el lenguaje estrictamente literario o poético, aquel que busca deliberadamente el regusto de la palabra por la palabra misma.¹²⁶

¹²⁴ Per quanto riguarda il linguaggio e la componente estetica dei testi giornalistici, anche Bosch puntualizza che il divario si è pressoché annullato, sostenendo che a variare sono, semmai, la finalità e, conseguentemente, l'ingrediente finzionale proprio della letteratura e non del giornalismo. Egli afferma, infatti, che il giornalista «usa el lenguaje como lo usan los literatos, pero no para inventar situaciones y personajes como hacen ellos sino para describir y comentar hechos que ocurren y para exponer situaciones» (Bosch, 1989: 70-71). Trad.: «usa il linguaggio come lo usano i letterati, ma non per inventare situazioni e personaggi come fanno loro, bensì per descrivere e commentare fatti che accadono e per esporre situazioni».

¹²⁵ Trad.: «la necessità di parlare di corsa».

¹²⁶ Trad.: «Sembra indubbio (...) che il linguaggio giornalistico riunisca tutte le caratteristiche che attestano l'esistenza di uno stile (...) caratterizzato, essenzialmente, dai fini informativi che persegue (...) e all'esigenza o l'*aspettativa* del destinatario. (...) Il linguaggio giornalistico, in effetti, deve essere caratterizzato come un fatto linguistico *sui generis* che cerca un grado di comunicazione molto peculiare: una comunicazione diversa, da una parte da quella conseguita dal linguaggio ordinario – nei suoi momenti fondamentali di produzione e emissione, forma e ricezione –, ma una comunicazione anche diversa da quella stabilita dal linguaggio strettamente letterario o poetico, quello che cerca deliberatamente il gusto della parola per la parola stessa».

La scrittura giornalistica, pertanto, mira principalmente ad essere coinvolgente e sintetica, in modo da risultare, al tempo stesso, intellegibile e avvincente per i potenziali lettori. Le sue primordiali finalità sono, anzitutto, suscitare la curiosità del pubblico – anche per mezzo di costruzioni sensazionalistiche – e, nel contempo, soddisfarla garantendogli la maggiore completezza d’informazione possibile.¹²⁷

Nell’impianto stilistico-linguistico di un testo giornalistico incide, inoltre, la dimensione spazio-temporale ad esso connaturata. I margini ristretti a cui l’articolo è destinato, infatti, obbligano i giornalisti ad adoperare uno stile che rifugge dichiaratamente dalla prolissità, dalle descrizioni minuziose e dai virtuosismi stilistici, e privilegia, al contrario, la frase sintetica, l’espressione concisa, uno stile nominale e asciutto e, in generale, una diffusa parsimonia verbale e descrittiva.

Non a caso, l’estensione ridotta della pagina giornalistica ha fatto sì che la dimensione spaziale fosse considerata da alcuni la più eclatante delle differenze esistenti tra giornalismo e letteratura (Martínez Rico, 2010: 317). D’altronde, contrariamente a quanto avvenga all’autore di un testo letterario, al giornalista sono imposti dei limiti relativi all’ampiezza del testo che compone. Tali limiti sono notoriamente prestabiliti e vincolanti, anche se possono variare a seconda del giornale d’appartenenza e del tipo di articolo in questione. Tuttavia, come afferma Ruiz de la Cierva, benché la delimitazione dello spazio rappresenti un fondamentale e insopprimibile punto di contrasto tra i due campi qui presi in esame, essa non comporta un arresto del flusso compositivo del giornalista, concedendogli piena libertà creativa:

(...) el periodista tiene una limitación espacial que no comparte con el creador literario. El relato literario (...) depende de la voluntad de su creador, mientras que el texto periodístico, por razones físicas de espacio no siempre dispone de las dimensiones decididas por el escritor, sino que le son impuestas por el periódico o revista en donde se va a publicar, pero, esa limitación física, no supone en modo alguno, una limitación de su imaginación creadora en el momento de escribir.¹²⁸
(Ruiz de la Cierva, 2011: 35)

¹²⁷ Nel giornalismo anglosassone si determina, a tale scopo, la celebre regola delle *W-h questions*, le cinque domande ritenute fondamentali per scrivere articoli esaurienti: who?, what?, where?, when? why? (Trad.: chi?, cosa?, dove?, quando? perché?).

¹²⁸ Trad.: «(...) il giornalista ha un limite spaziale che non condivide con il creatore letterario. Il testo letterario (...) dipende dalla volontà del suo creatore, mentre il testo giornalistico, per ragioni fisiche di spazio non dispone sempre delle dimensioni stabilite dallo scrittore, bensì da quelle che gli vengono imposte dal giornale o dalla rivista in cui si pubblicherà, ma, questo limite spaziale, non implica in alcun modo, un limite della sua immaginazione creativa nel momento in cui scrive».

Oltre al vincolo determinato dallo spazio, ad interessare il rapporto tra letteratura e giornalismo mettendo in mostra evidenti divergenze tra le due grammatiche è anche il tempo. Infatti, se il binomio letteratura-giornalismo appare, almeno a prima vista, ossimorico è perché mentre il giornalismo è, per sua stessa composizione, transitorio, fugace e perituro, la letteratura è, di contro, sigillo inscalfibile d'immortalità. Come scrive Stefania Careddu (2005: 235) dunque:

La letteratura evoca l'ispirazione e la meditazione dell'autore raccolto nel silenzio della sua stanza, i grossi volumi della biblioteca, l'impressione che il tempo sia stato fissato in pagine destinate all'eternità; il giornalismo, invece, è spesso sinonimo di urgenza e rapidità, di articoli che hanno la vita di poche ore, del rumore causato dalla corsa dell'attualità.

Inoltre, mentre un testo giornalistico – soprattutto se informativo o di cronaca – si riferisce, in genere, a fatti capitati nel presente o nell'immediato passato, un testo letterario gode, anche in questo versante, di una totale autonomia (Ruiz de la Cierva, 2011: 35), che gli consente di muoversi liberamente attraverso le epoche valicando i confini e puntando all'eternità.

In secondo luogo, poi, la periodicità del prodotto (Fernández Parratt, 2006: 281) rende sia i ritmi compositivi del testo giornalistico, sia i tempi della sua ricezione estremamente più celeri rispetto a quelli di un testo letterario, che invece è tenuto, in vista della pubblicazione, a seguire un *iter* che richiede certamente attese più lunghe. Il giornale, pertanto, è costretto a un tempo convulso e agitato, scandito da affanni e scadenze ravvicinate, mentre al libro, nella gran parte dei casi, è concesso un procedere più pacato, meno febbrile, fatto di pause, revisioni e respiri. D'altro canto, mentre il libro segue un suo percorso editoriale preventivato dalla casa editrice e rivolto, normalmente, ad *target* predefinito di destinatari, la stampa, componendosi di molteplici codici e generi testuali, funge da vero e proprio specchio sociale (Charaudeau, 2003) rappresentando un sistema di credenze e rivolgendosi ad una diversità incommensurabile di destinatari.

La natura effimera e l'aspetto temporale connessi al testo giornalistico rimandano ad un altro elemento che si rivela utile a individuare delle differenze sostanziali con la letteratura, ovvero il supporto impiegato. Il giornale, infatti, patisce la sua fisicità, subisce, cioè, la deperibilità del supporto cartaceo. Il *corpus* derivante risulta, quindi, altamente deteriorabile e per questa ragione richiede cure maggiori rispetto al libro, cure che divengono vitali per la sua conservazione e salvaguardia.

Un altro dei punti di rottura nel legame tra letteratura e giornalismo è, tradizionalmente, la misura in cui finzione e realtà sono presenti nel testo. Infatti, mentre la letteratura è abitualmente fatta coincidere con la finzione, la realtà – intesa nel senso di rapporto col reale, di veridicità dei dati proposti – è da sempre considerata appannaggio del giornalismo. Uniformemente a questa visione, Gomis (1989: 135) indica la realtà come l'elemento chiave di differenziazione tra le due sfere, il principale responsabile della minore libertà concessa all'attività giornalistica rispetto a quella letteraria:

Els genres literaris imiten o mimetitzen la realitat amb accions imaginàries: és una ficció. Els personatges són inventats i fins i tot quan tenen el nom i evocuen la presència d'éssers reals tenen llibertat per atribuir-los paraules i accions inventades. La literatura és una ficció versemblant (...). El periodisme, en canvi, té com a funció explicar el que passa realment a persones conegudes i el que ens pot passar a nosaltres com a conseqüència d'aquests fets que ens comunica. Té per això menys llibertat que la literatura.¹²⁹

Il giornalismo – almeno quello cosiddetto standard – riporta i fatti, mentre la letteratura si propone, per definizione, di trasfigurarli. Il giornalismo verte sulla concretezza, sull'obiettività, su solide fondamenta e sulla delimitazione a dati che devono essere verificati e verificabili, mentre la letteratura, al contrario, prende avvio dal potere dell'astrazione, dall'*inventio* e dall'estro creativo dello scrittore.

Su questa linea di demarcazione si è mossa gran parte della critica che si è confrontata sul tema, ritenendo che la realtà, in quanto prerogativa per antonomasia del giornalismo, innalzi una barriera tra le due sfere, separandole nettamente. Sul versante diametralmente opposto si inserisce la riflessione di Fernández Parratt (2006: 281), la quale ricorda che, sebbene la veridicità dei fatti sia un prerequisito e un vincolo classico della professione giornalistica, comunque «la plasmación de hechos que respondan a la más estricta realidad, y por ende la sujeción a la verdad, (...) no es necesariamente una característica exclusiva del periodismo»¹³⁰ e la letteratura, in determinati casi, se ne serve con pari rigore.¹³¹

¹²⁹ Trad.: «i generi letterari imitano o mimetizzano la realtà con azioni immaginarie: è una finzione. I personaggi sono inventati e perfino quando hanno nomi o evocano la presenza di esseri reali hanno la libertà di attribuire loro parole e azioni inventate. La letteratura è una finzione verosimile (...). Il giornalismo, al contrario, ha come funzione quella di spiegare ciò che succede realmente a persone conosciute e ciò che può succedere come conseguenza di quei fatti che si comunicano. Gode per questo di una libertà inferiore rispetto alla letteratura».

¹³⁰ Trad.: «la trasposizione di fatti che rispondano alla più rigida realtà, e pertanto l'assoggettamento alla verità, (...) non è necessariamente una caratteristica esclusiva del giornalismo».

¹³¹ Si veda, più avanti, il fenomeno del *non fiction novel*.

Per quanto riguarda il grado di impersonalità e gli obiettivi che distinguono i due sistemi, nonostante la premessa di fondo del giornalismo sia costituita dal rapporto che intrattiene col reale e la sua missione primaria sia informativa, va sempre tenuto in considerazione che «la relación entre información y valoración es inherente al proceso mismo de confección de la información» (Nuñez Ladevéze, 2004: 105) e l'incursione – seppur incosciente – della soggettività è, in definitiva, ineludibile.

Infatti, se è vero che il giornalismo, in quanto mezzo di comunicazione per eccellenza, dovrebbe ambire ad informare offrendo un resoconto dei fatti quanto più attendibile e impersonale possibile, è altrettanto vero, come ha recentemente asserito il celebre giornalista Pérez Reverte durante un'intervista, che «la objetividad es una quimera y no tiene nada que ver con nuestro oficio» (Rubio, 2007: s.p.).

In tal senso, però, bisogna anzitutto operare una distinzione basilare tra giornalismo meramente informativo, da un lato, e giornalismo d'opinione o d'intrattenimento, dall'altro. Il primo tipo di giornalismo è finalizzato a riportare le notizie dando contezza degli avvenimenti reali col massimo grado di obiettività e attendibilità possibile, mentre il secondo prevede esplicitamente l'intromissione del soggetto e la conseguente manipolazione, o per lo meno il rimaneggiamento delle vicende da lui riportate, le quali, peraltro, in alcuni casi – come negli articoli letterari – possono essere frutto dell'immaginazione autoriale. Una simile ripartizione, sebbene sia solo ideale e dia prova dell'assenza di compartimenti stagni, risulta utile a chiarire l'esistenza di alcuni generi di giornalismo all'interno dei quali sono manifestamente consentiti un'interpretazione soggettiva dei fatti narrati e un approccio tutt'altro che impersonale.

Tra suddette manifestazioni testuali o generi ibridi è il caso di annoverare, oltre agli articoli letterari in generale, due casi spagnoli estremamente rappresentativi: la *columna* e l'*articuento*.¹³²

¹³² Dissimile è il caso dell'elzeviro, l'articolo di fondo dei giornali italiani che tratta, con taglio critico, temi di carattere artistico-letterario e storico-culturale, ma che «non sommerge i confini fra giornalismo e letteratura, (...) non si traduce in contaminazione profonda» (Bertoni, 2013: 51). Nonostante il genere – al quale sono tradizionalmente dedicate le prime due colonne della terza pagina e che prende il nome dal carattere tipografico in cui viene stampato al momento della nascita, nei primi del Novecento – rappresenti lo spazio dedicato all'arte e alla cultura all'interno dei quotidiani, ha un'identità cangiante e sfuggevole, a tratti indefinibile (Benvenuto, 2002). Fino alla seconda metà del Novecento, infatti, esso spazia dalla recensione alla saggistica, dalla divagazione lirica alla prosa di carattere spiccatamente attuale, dal ritratto di personalità di rilievo alle descrizioni paesaggistiche, dall'ampio respiro universale al ristretto e personalissimo episodio privato (Falqui, 1965). Oggigiorno, comunque, «l'elzeviro finisce (...) per abbandonare la veste della divagazione estrosa e prediligere quella del mirato intervento critico; nondimeno, resta un modello forte di saggistica creativa» (Bertoni, 2013: 58).

Nella *columna*¹³³ – che come segnala Cantavella (2012) può distinguersi in *columna* d’analisi, d’opinione e personale¹³⁴ – il tono impersonale tipico del giornalismo standard viene abbandonato in favore della piena libertà espressiva concessa all’autore, il quale offre il proprio punto di vista su tematiche di diversa entità, da fatti di cronaca ad argomenti culturali, da banali episodi della quotidianità ad eventi storici senza tempo. Il *columnista*,¹³⁵ infatti, è libero di commentare – spesso con tono ironico, polemico o sprezzante – eventi riferiti all’attualità, questioni di ordine pratico, fatti di rilevanza politico-sociale o temi squisitamente letterari.

La *columna*, dunque, prevede il massimo grado di autonomia da parte dell’autore e presuppone un suo intervento personale e cosciente tanto che, come precisa Casals Carro (2000: 33), «en realidad, el columnista no se le contrata para escribir sobre algo concreto... sino para escribir, sin más. Importa su firma y la manera en que ésta represente al periódico».¹³⁶

L’intento – più o meno esplicito – della *columna* consiste, perciò, nell’orientare i lettori secondo la linea del giornale ed è per questo che la sua gestione, di norma, viene affidata a scrittori dotati di un notevole riscontro di pubblico, in grado di accelerare il processo di identificazione dei lettori con le idee espresse, favorendo una loro rapida immedesimazione e, conseguentemente, il successo della rivista.

¹³³ Per uno studio approfondito della *columna* si rimanda alla lettura dell’interessante articolo “Interdiscursividad entre literatura y periodismo: La columna” di Ruiz de la Cierva (2012).

¹³⁴ Nella recensione allo studio di Cantavella proposta da Albertos (2014: 1269-1270) si esplicita che un *columnista* generalmente compone un articolo al fine di: «A) llevar a cabo una interpretación (para analizar y explicar los acontecimientos a los lectores); entonces el artículo se llama, específicamente, columna de análisis (“News Analysis” en el mundo anglosajón). B) realizar una argumentación (es decir la explicación subjetiva de sus propias ideas para enjuiciar los hechos y persuadir al lector); en este caso tendremos una columna de opinión (un “Comment” en la jerga anglosajona). C) escribir un texto sin efectivas preocupaciones periodísticas (es decir, sin buscar la información, la interpretación o la opinión como un fin primordial de su trabajo), sino más bien como una manifestación creativa con un objetivo de entretenimiento, divulgación, creación literaria, etc.; estaremos entonces ante una muestra de lo que Dovifat llama “estilo ameno/literario o folletinista”, y el artículo resultante será una columna personal (una de las modalidades más prestigiosas de las “Features” de los periódicos norteamericanos y británicos)». Trad.: «A) condurre un’interpretazione (per analizzare e spiegare gli avvenimenti ai lettori); allora l’articolo si chiama, specificamente, *columna* d’analisi (“News Analysis” nel mondo anglosassone). B) realizzare un’argomentazione (ovvero l’esposizione soggettiva delle sue idee per valutare i fatti e persuadere il lettore); in questo caso avremo una *columna* d’opinione (un “Comment” nella lingua anglosassone). C) scrivere un testo senza effettive preoccupazioni giornalistiche (ovvero, senza ricercare l’informazione, l’interpretazione o l’opinione come un fine primordiale del suo lavoro), quanto piuttosto come una manifestazione creativa che ha come obiettivo l’intrattenimento, la divulgazione, la creazione letteraria, etc.; saremo dunque di fronte alla presenza di ciò che Dovifat chiama “stile ameno/letterario o folletinista”, e l’articolo risultante sarà una *columna* personale (una delle modalità più prestigiose delle “Features” dei giornali nordamericani e britannici)».

¹³⁵ Trad.: «colonnista».

¹³⁶ Trad.: «in realtà, il colonnista non è ingaggiato perché scriva riguardo a qualcosa di concreto... ma perché scriva, niente di più. Ciò che conta è la sua firma e il modo in cui essa rappresenta il giornale».

La soggettività propria di questo genere, inoltre, è avvalorata dalla *deissi*¹³⁷ che di frequente lo caratterizza, la quale mostra costanti riferimenti all'io scrivente. Quest'ultimo, infatti, si manifesta, in maniera esplicita o latente, con una funzione retorica che può variare dall'accentuazione all'attenuazione, amplificandone o riducendone il ruolo a seconda degli obiettivi prefissati. La preferenza per una firma nota e la connaturata ecletticità di stile e contenuti, in definitiva, rendono la stampa d'opinione uno spazio «congeniale agli intellettuali non giornalisti» (Bertoni, 2013: 38), uno dei canali d'espressione prediletti dalla soggettività in ambito giornalistico.

Un altro caso paradigmatico che ben testimonia l'esistenza di approcci personali a testi che si collocano a metà strada tra giornalismo e letteratura è rappresentato dal primo menzionato *articuento*, il genere ideato, sul finire del secolo scorso, dallo scrittore e giornalista valenciano Juan José Millás. Tale genere ibrido, che l'autore è solito definire «un cuento fecundado por el periodismo y una forma de periodismo fecundada por un cuento»,¹³⁸ fonde magistralmente narrazione e inchiesta prendendo in prestito dal romanzo alcuni espedienti stilistici e retorici volti ad ampliare le potenzialità pragmatiche delle scritture referenziali e, viceversa, del giornalismo sfrutta tutta l'immediatezza espressiva e una serie di tecniche di ricerca e di documentazione.

Ogni singola *columna* millasiana, dunque, è al tempo stesso un *artículo* d'opinione e un *cuento* finzionale, è l'*ars* creativa che si combina con il dato concreto generando un unico esemplare letterario, corposo e omogeneo. Il neologismo *articuento*, dunque, fa riferimento precisamente al diluirsi dei confini tra i generi così descritto da Fernando Valls (2001: 13):

(...) son artículos de opinión porque aparecen como tales en la prensa, no en balde se ocupan de lo que hoy ocurre en España y en el mundo. Pero por los procedimientos retóricos y los motivos empleados, a veces están más cerca de los clásicos textos de ficción, de la fábula o del microrrelato fantástico, con sus característicos espejos,

¹³⁷ Si veda in merito la definizione di “*deíxis*” nel *Diccionario de términos clave de ELE Centro virtual Cervantes* <http://www.cervantes.es/default.htm>: «El término *deíxis*, procedente de la palabra griega que significa “señalar” o “indicar”, designa la referencia, por medio de unidades gramaticales de la lengua, a elementos del contexto de la comunicación; *deíxis* es, pues, sinónimo de referencia exofórica o extralingüística. Son *deícticas* todas las expresiones lingüísticas (del tipo yo, aquí, ahora) que se interpretan en relación con un elemento de la enunciación (interlocutores, coordenadas de espacio y tiempo)». Trad.: «Il termine *deissi*, derivato dalla parola greca che significa “segnalare” o “indicare”, designa il riferimento, per mezzo di unità grammaticali della lingua, a elementi del contesto della comunicazione; *deissi* è, dunque, sinonimo di riferimento esoforico o extralinguistico. Sono *deittiche* tutte le espressioni linguistiche (del tipo io, qui, ora) che si interpretano in relazione ad un elemento dell'enunciazione (interlocutori, coordinate spaziali e temporali)».

¹³⁸ Trad.: «un racconto fecondato dal giornalismo e una forma di giornalismo fecondata da un racconto». J. J. Millás <https://www.youtube.com/watch?v=1KcnJJ36oJE> [24/01/2018].

dobles, máscaras, fantasmas y transformaciones, la obsesión por el problema de la identidad, la sorpresa final o la postrera aparición del término real. Y siempre con el objetivo de mostrar el revés de la trama, lo verdadero y lo falso.¹³⁹

L'ibridismo generico, «o sea, una cierta disolución de los géneros narrativos» (Valls, 2001: 10-11), risulta essere la formula vincente in grado di consentire un approccio nuovo e plausibile alla realtà odierna, anch'essa dissolta e deformata.

A contatto con simili articoli giornalistico-letterari, dunque, ci si trova proiettati in una categoria di testi che si svincola dal mero scopo informativo, mirando tendenzialmente a intrattenere o ad orientare il pubblico di lettori, assecondando l'estro creativo dello scrittore. È precisamente in questo contesto che le due figure di scrittore e giornalista coincidono e i due mondi, ai quali normalmente essi afferiscono, finiscono con l'influenzarsi tanto reciprocamente da fondersi. Infatti, come si tenterà di dimostrare nei capitoli successivi mediante l'analisi dei contributi letterari della rivista *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*, è negli articoli firmati da intellettuali – racconti, *reportage* o recensioni che siano – che di frequente le dicotomie tra le due attività si diluiscono fino ad acquisire una nuova fisionomia, dotata di un equilibrio intrinseco, che giunge integro al lettore, destinatario ultimo tanto della pagina di giornale, quanto del testo letterario che vi si annida indomito.

Tuttavia, l'esempio in assoluto più paradigmatico dell'incidenza della letteratura nel giornalismo è rappresentato dal cosiddetto giornalismo letterario o *literary newswriting* (Berner, 1986: 2). Con quest'espressione si è soliti designare un prodotto giornalistico risultante dall'intersezione tra una scrittura fondata su fonti documentali e un'altra, ben più attenta alla cura estetico-formale, che verte sulle più note tecniche narrative.

I testi giornalistico-narrativi o giornalistico-letterari, dunque, prediligono all'estensione limitata della pagina di cronaca l'arbitrarietà dello spazio del racconto e, nonostante prendano avvio dal *reporting* e dal lavoro sul campo tradizionalmente giornalistico, fanno massiccio ricorso a strategie letterarie, culminando, in ultima istanza, in forme ibride, capaci di testimoniare magistralmente il dialogismo tra stampa e letteratura.

¹³⁹ Trad.: «(...) sono articoli di opinione dal momento che come tali compaiono in stampa, non a caso si occupano di ciò che succede in Spagna e nel mondo. Tuttavia, per i procedimenti retorici e i motivi impiegati, a volte si avvicinano più a classici testi narrativi, alla fiaba o al *microrrelato* fantastico, con i suoi caratteristici specchi, doppi, machere, fantasmi e trasformazioni, l'ossessione per il problema dell'identità, la sorpresa finale o l'ultima apparizione del termine reale. E sempre con l'intento di mostrare l'inverso della trama, la verità e la finzione».

Tale fervida contaminazione delle due sfere è giunta all'apice nella seconda metà del secolo scorso, quando negli Stati Uniti ha origine un movimento battezzato col nome di *New journalism*. L'espressione, coniata dal reporter nordamericano Tom Wolfe nel 1973,¹⁴⁰ designa una corrente che, a partire dagli anni Sessanta,¹⁴¹ determina un punto di svolta radicale nella concezione della stampa a livello internazionale.

Emblema della commistione tra letteratura e giornalismo, questo genere di scrittura giornalistica, fondendo i motivi e gli strumenti tipici della narrativa alle strutture proprie del giornalismo tradizionale, muta profondamente la modalità di scrittura e la struttura formale del *reportage*. I 'nuovi giornalisti', infatti:

Por un lado, proponen una forma diferente de recoger la información, “metiéndose” en el lugar de los hechos, vivenciándolos, conviviendo con sus protagonistas. Por otro, rompen con los cánones de escritura del periodismo tradicional y descubren las posibilidades que les ofrecen algunos procedimientos provenientes de la literatura, sin por ello dejar de ser “muy fieles a la realidad” (...). Así, el juego con el punto de vista, el cambio de foco, el collage y el montaje, como también la mezcla de diferentes géneros, la transgresión de los signos convencionales de puntuación, las onomatopeyas e interjecciones, el uso del diálogo y del monólogo interior reemplazaron a la estructura piramidal de la noticia, a la construcción en base a las cinco preguntas típicas: ¿Qué?, ¿Quién?, ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Por qué?, al narrador en tercera persona fuera del cuadro, al lenguaje general, a la brevedad y la concisión. Esta nueva forma de escritura de no-ficción viene a desestabilizar todo el aparato genérico tradicional, así como las concepciones aceptadas de “verdad” y “ficción”, “literatura” y “periodismo”. Estos textos quedan fuera de las clasificaciones establecidas. No son considerados periodísticos en sentido estricto, porque rompen con la idea de objetividad y con las reglas más básicas de la escritura periodística canónica, al tiempo que su inclusión en el campo de la literatura está siempre sujeta a discusión.¹⁴² (García, 1999: 41-42)

¹⁴⁰ Anno in cui l'autore dà alle stampe l'antologia *The new journalism*, in cui offre una panoramica degli autori e delle tecniche del movimento, fissandone le regole principali.

¹⁴¹ Sulla scia di quanto sostenuto da Wolfe nel suo importante studio del 1973, è possibile proporre come data esatta della nascita del movimento il primo giugno del 1962, data in cui Gay Talese pubblica sulla rivista *Esquire* l'articolo “Joe Louis: the King as a Middle-Aged Man”, presto considerato il primo esempio di Nuovo Giornalismo.

¹⁴² Trad.: «Da un lato, propongono una forma diversa di raccogliere informazioni, “intrufolandosi” nel luogo dove sono avvenuti i fatti, sperimentandoli, convivendo con i loro protagonisti. Dall'altro infrangono i canoni di scrittura del giornalismo tradizionale e scoprono le possibilità che vengono loro offerte da alcuni procedimenti derivanti dalla letteratura, senza con questo smettere di essere “molto fedeli alla realtà” (...). Così, il gioco del punto di vista, lo spostamento di fuoco, il collage e il montaggio, come pure la combinazione di diversi generi, la trasgressione dei segni convenzionali di punteggiatura, le onomatopee e le interiezioni, l'uso del dialogo e del monologo interiore sostituiscono la struttura piramidale della notizia, la costruzione basata sulle cinque domande tipiche: Cosa? Chi? Dove? Quando? Perché?, il narratore esterno in terza persona, il linguaggio generale, la brevità e la concisione. Questa nuova forma di scrittura di non-funzione destabilizza tutto il sistema dei generi tradizionale, così come le concezioni accettate di “verità” e “finzione”, “letteratura” e “giornalismo”. Questi testi restano al di fuori delle classificazioni prestabilite. Non sono considerati giornalistici in senso stretto, dal momento che contraddicono l'idea di obiettività e le regole più basilari della struttura giornalistica canonica, nel contempo la loro inclusione nel campo della letteratura è sempre oggetto di discussione».

Nonostante gli accesi dibattiti e le non poche polemiche che la sua natura ambivalente e il suo carattere fortemente soggettivo hanno suscitato, il ‘nuovo giornalismo’ ha l’impagabile merito di aver ridiscusso i canoni giornalistici, dando nuova linfa a organismi e a parametri che parevano ormai essersi cristallizzati nel tempo.

Una delle forme più consolidate scaturita da tale ibridazione è il cosiddetto romanzo-verità, un *reportage* giornalistico scritto in forma di romanzo che si serve di stili e tempi della letteratura per narrare episodi reali vissuti da personaggi altrettanto reali. Gli esempi letterari sono molteplici e attraversano trasversalmente i continenti: dal primo esperimento *Operación Masacre* (1956) dell’argentino Rodolfo Walsh¹⁴³ si passa alla serie di opere firmate, qualche decennio più tardi, dai giornalisti statunitensi Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer e Hunter Stockton Thompson, per giungere fino ai *reportage* di guerra scritti da Oriana Fallaci.

Pertanto, se l’incidenza della letteratura nella stampa è protagonista di una lunga e cospicua tradizione, tanto da dar forma ai generi ibridi finora citati – dal *feuilleton* al romanzo d’appendice, dalla *columna* all’*articueto* – è altrettanto intenso e degno di nota l’influsso che il giornalismo ha esercitato sulla letteratura. In tal senso, è doveroso fare accenno, seppure solo stringatamente e nel rispetto della sua sostanziale indefinibilità, al genere che meglio di qualunque altro rappresenta, nel panorama letterario contemporaneo, il fertile incontro di cronaca e romanzo, designato «con la flessibile e ambigua etichetta di *non fiction novel*» (Bertoni, 2013: 7).

Filone che irrompe simultaneamente al *new journalism* e che come questo si fonda sulla trasfigurazione romanzesca di materiali autentici raccolti mediante metodi prettamente giornalistici,¹⁴⁴ il *non fiction novel* è la prova tangibile del diluirsi delle frontiere tra i due mondi. La letteratura che rientra in questa categoria descrive situazioni e problematiche della vita sociale fondendo le tecniche tipicamente narrative alle potenzialità stilistiche e pragmatiche della scrittura giornalistica, raccogliendo, generalmente, ampi consensi di pubblico.

¹⁴³ Che, come vedremo, è anche considerato un illustre antecedente del cosiddetto *non fiction novel*.

¹⁴⁴ Tante sono le similitudini tra *New journalism* e *non fiction novel* che Hellman (1981) giunge a considerarli come due diverse modalità di esprimere il medesimo concetto. Egli afferma, infatti, che si tratta di due percorsi alternativi seguiti rispettivamente da giornalisti e romanzieri, ma volti entrambi a trovare il modo più efficace di raccontare la nuova realtà americana della seconda metà del XX secolo. Tra gli approcci teorici divergenti, invece, si pone la proposta di Zavarzadeh (1976), il quale distingue nettamente il *non fiction novel* dal *new journalism* sulla base della multireferenzialità del primo. Egli sostiene, quindi, che, mentre nel *non fiction novel* la narrazione si muove su un duplice binario che implica l’interazione di finzionale e fattuale, il nuovo giornalismo, nonostante imiti magistralmente la finzione, resta un genere monoreferenziale dal momento che coinvolge unicamente il polo della fattualità.

Il suo fondatore, il prima menzionato Truman Capote,¹⁴⁵ è l'autore del celeberrimo *In Cold Blood*, l'opera iconica del genere, pubblicata inizialmente a puntate, nell'autunno del 1965, sul *New Yorker* e poi, l'anno seguente, edita in volume. Il quadruplice omicidio della famiglia Clutter compone la trama di un romanzo *sui generis* che viene tradotto in ben 37 lingue e scardina definitivamente le teorie che vorrebbero fare di giornalismo e letteratura due entità non complementari.

Le tecniche di inchiesta, l'urgenza di informare, approfondire, interpretare e conferire significati ai fatti sociali, ereditati dal giornalismo, sfruttano a pieno la retorica, le strutture e lo stile tipicamente narrativi. È in questo modo che i due campi fondamentali del discorso, che a lungo sono stati tacciati di incomunicabilità e che da secoli vivono a distanza ravvicinata, si fondono elaborando nuove modalità espressive in grado di espandere e valorizzare le potenzialità di entrambi. Ne scaturiscono «coraggiose soluzioni tematiche, innovative e sperimentali cifre stilistiche, fino a ridiscutere gli stessi presupposti della scrittura letteraria e giornalistica» (Basile, 2013: 2).

D'accordo con la teoria avanzata da Amar Sánchez (1992: 29), secondo la quale «no hay rasgos característicos de los discursos literarios que no puedan aparecer también en otros tipos de discurso. Son los factores históricos e ideológicos los que determinan la aceptación y los límites de la literatura»¹⁴⁶ il *non fiction novel*, pertanto, si qualifica come una delle più riuscite espressioni della «narrative of extreme situations»¹⁴⁷ (Zavarzadeh, 1976: 69), eccellente testimone delle profonde inquietudini della contemporaneità.

Inoltre, con il dichiarato obiettivo di sfatare il mito – insistentemente riproposto da gran parte delle teorie avanzate sul genere – dell'esistenza di una primordiale lotta che il giornalismo condurrebbe per aver accesso all'olimpico della letteratura e trovare, così, la

¹⁴⁵ Come puntualizza sapientemente García (1999: 43): «Sin embargo, el procedimiento de “novelar” un hecho real no es una invención de Capote, como él mismo señala, sino que ya había sido trabajado por importantes escritores. Basta citar someramente algunos títulos anteriores como *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, *Vida en Missisipi* de Mark Twain o *El inmenso cuarto* de Cummings. En el campo de la literatura argentina, (...) la trilogía de Rodolfo Walsh iniciada en 1957 con *Operación masacre* y completada por *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *El caso Satanowsky* (1973). Lo que hay que destacar es que estos textos no se convierten en objeto de estudio hasta el planteo de Capote, que abre una polémica teórica y crítica». Trad.: «Tuttavia, il metodo di “romanzare” un fatto reale non è un'invenzione di Capote, come lui stesso afferma, al contrario era stato utilizzato da importanti scrittori. Basta citare sommariamente alcuni titoli precedenti come *Diario dell'anno della peste* di Daniel Defoe, *Vita sul Missisipi* di Mark Twain o *La stanza enorme* di Cummings. Nel campo della letteratura argentina, (...) la trilogia di Rodolfo Walsh iniziata nel 1957 con *Operazione massacro* e completata con *Chi ha ucciso Rosendo?* (1969) e *Il caso Satanowsky* (1973). Ciò che va evidenziato è che questi testi non divengono oggetto di studio fino alla definizione di Capote, che apre una polemica teorica e critica».

¹⁴⁶ Trad.: «non ci sono tratti distintivi dei discorsi letterari che non possano comparire anche in altri tipi di discorso. Sono i fattori storici e ideologici a determinare l'accettazione e i limiti della letteratura».

¹⁴⁷ Trad.: «narrativa delle situazioni estreme».

sola legittimazione possibile, si propone in questa sede – sulle orme di quanto suggerito da García (1999) – di distogliere l’attenzione dal carattere più o meno letterario del *non fiction novel* per canalizzarla sulla sua connaturata e fertile perifericità.

Secondo la critica spagnola, infatti, affinché venga conferita la meritata dignità a testi sorti dall’interazione tra letteratura e giornalismo, bisogna *in primis* focalizzarsi sulla loro natura marginale, non considerandola un deficit, ma, al contrario, identificandola come la loro principale fonte di ricchezza, la ragione del loro successo e il loro più concreto motivo di vanto:

El relato testimonial es un género con reglas propias que se caracteriza fundamentalmente por la hibridación discursiva, la marginalidad respecto de los cánones de escritura, el no pertenecer a ninguna categoría preestablecida. No es necesario ponerle el mote de “literario” para legitimarlo. Al contrario, su principal interés está en el doble juego que establece entre su carácter periférico respecto de los géneros institucionalizados y su posición central en el gusto del público.¹⁴⁸ (García, 1999: 52).

Nell’incontro di influenze reciproche che si interscambiano fino a fondersi del tutto, i due organismi poetici dimostrano, pertanto, di muoversi in parallelo tendendosi incessantemente la mano l’un l’altro. La loro connaturata dinamicità e permeabilità di fondo fa in modo che si aprano a plurime contaminazioni e che «intercambi[e]n procedimientos técnicos, retóricos y estilísticos, herman[e]n objetivos prácticos y estrategias pragmáticas, y usufructú[e]n sus respectivos y consustanciales cauces de presentación y difusión»¹⁴⁹ (Estévez Molinero, 1998a: 52).

Per questa ragione, uno degli approcci più adeguati a spiegare le interconnessioni tra le due discipline è l’analisi interdiscorsiva, ovvero lo studio che ha per oggetto le connessioni tra le diverse forme discorsive e comunicative. Tale prospettiva di analisi si basa sull’esistenza di una realtà discorsiva multipla o, come la definisce Albaladejo Mayordomo (2005: 28), «la constante relación entre los discursos concretos y entre las diversas clases de discurso».¹⁵⁰

¹⁴⁸ Trad.: «il racconto testimoniale è un genere con regole proprie che si caratterizza fondamentalmente per l’ibridazione discorsiva, la marginalità rispetto ai canoni di scrittura e il non appartenere a nessuna categoria prestabilita. Non è necessario dargli il nomignolo di “letterario” per legittimarlo. Al contrario, il suo principale interesse risiede nel duplice gioco che stabilisce tra il suo carattere periferico rispetto ai generi istituzionalizzati e la sua posizione centrale nel gusto del pubblico».

¹⁴⁹ Trad.: «permeabilità intergenerica (...), che condivid[a]no procedimenti tecnici, retorici e stilistici, [abbiano] in comune obiettivi pratici e strategie pragmatiche, e usufruisc[a]no dei rispettivi canali di presentazione e diffusione».

¹⁵⁰ Trad.: «la costante relazione tra i discorsi concreti e tra le diverse classi di discorso».

L'analisi interdiscorsiva, dunque, funge da preziosa metodologia di indagine sia nell'ambito dello studio sulle basi retoriche del giornalismo,¹⁵¹ sia in quello della riflessione sul rapporto tra giornalismo e letteratura, dal momento che, come afferma Ruiz de la Cierva (2012: 1737), ciò che sancisce la connessione tra i due campi è proprio:

(...) la capacidad para realizar una creación de arte verbal que les permita manifestar su peculiaridad, su subjetividad, su forma de ser, de pensar, de sentir y de actuar, su imaginación creadora dentro de los límites del periodismo, y conectar esa posibilidad con los textos literario-poéticos en la medida en que puede ser compartida por todos ellos, salvando las diferencias, es decir, su interdiscursividad.¹⁵²

La relazione sincronica e diacronica che intercorre tra letteratura e giornalismo è, di fatto, la storia di un progressivo e proficuo confronto che interessa i diversi piani della scrittura (Estévez Molinero, 1998a: 52) e necessita, per essere affrontata, di una visione interdisciplinare e interdiscorsiva, che non trascuri le evoluzioni in cui i due campi sono continuamente coinvolti.¹⁵³

Lo studio di tali ambiti non può prescindere, pertanto, dall'analisi delle intrinseche inconciliabilità e delle fruttuose convergenze esistenti tra le due grammatiche, di cui finora si è tentato di delineare un panorama quanto più esaustivo possibile e che Bertoni (2013: 6) riassume così nell'illuminante *incipit* del suo studio del 2013:

Un insieme di fattori (...) destina (se si vuole condanna) la letteratura e il giornalismo a una costante intimità: intimità agitata e faticosa, complicata da una quantità di divergenze, anzi di antinomie. La letteratura ambisce alla durata, il giornalismo è intrinsecamente effimero (...); la prima ha il suo statuto costitutivo nella menzogna – intesa come rielaborazione della realtà, fabbricazione di mondi alternativi – il secondo ha nella veridicità la sua giustificazione principale; la prima passa per

¹⁵¹ Cfr. Albaladejo Mayordomo (2004: 25): «El estudio de las bases retóricas del periodismo es uno de los espacios a los que se extiende el análisis interdiscursivo como instrumental de conocimiento, explicación y desarrollo de la pluralidad comunicativa en la sociedad actual, análisis del que es un componente imprescindible el estudio contrastivo de los discursos, teniendo presente el discurso literario y, en una perspectiva más amplia, el discurso de arte de lenguaje, en lo que considero que es uno de los desarrollos necesarios de la Literatura Comparada». Trad.: «Lo studio delle basi retoriche del giornalismo è uno degli spazi in cui si estende l'analisi interdiscorsiva come strumento di conoscenza, spiegazione e sviluppo della pluralità comunicativa nella società attuale, analisi di cui una componente imprescindibile è rappresentata dallo studio contrastivo dei discorsi, tenendo presente il discorso letterario e, in una prospettiva più ampia, il discorso dell'arte del linguaggio, per quello che considero essere uno degli sviluppi necessari della Letteratura Comparata».

¹⁵² Trad: «(...) la capacità di realizzare una creazione di arte verbale che permette loro di manifestare la loro peculiarità, la loro soggettività, la loro forma di essere, di pensare, di sentire e di agire, la loro immaginazione creativa nei limiti del giornalismo, e connettere questa possibilità con i testi letterario-poetici nella misura in cui può essere condivisa da tutti loro, salvaguardando le loro differenze, ovvero, la loro interdiscorsività».

¹⁵³ Per un'analisi sistematica del rapporto tra giornalismo e letteratura articolata in tal senso si rimanda alla lettura dello studio di Chillón (1999, 2006).

processi creativi autonomi, il secondo per un vasto gioco di squadra; la prima dà voce a oscillazioni, contraddizioni, istanze represses, il secondo (neutrale o fazioso che sia) è tenuto a seguire una linea definita; la prima – malgrado varie conversioni, ibridazioni e mercificazioni – appartiene al dominio dell'arte, il secondo resta compreso in quello della comunicazione mediatica. Infine, se entrambi sono canali d'espressione decisivi (infatti entrambi colpiti dalla censura e imbavagliati dai regimi totalitari), la prima ha un'autorevolezza profonda ma imponderabile; mentre il secondo è un vero e proprio potere, quarto potere in continua frizione con gli altri, a volte loro complice o succube, a volte capace di fronteggiarli e controbilanciarli. Quello costituito da letteratura e giornalismo è dunque un binomio serrato e vitale quanto frastagliato e spigoloso (...).

Nonostante le incontrovertibili diversità, dunque, la separazione tra i due generi, che ai primordi era considerata netta, oggi, come si è evidenziato nelle pagine precedenti, è sempre più evanescente. Di conseguenza, il lapidario giudizio espresso da Benedetto Croce (1940: 130) secondo cui «il giornalismo non appartiene al mondo del pensiero e della bellezza, ma a quello degli espedienti pratici» e, ancora, «se una pagina è degna di antologia, allora è cosa d'arte, non di giornalismo», se considerato alla luce della contemporaneità, risulta del tutto infondato.

La presunta incompatibilità di due dimensioni tradizionalmente basate l'una sulla riflessione e l'altra sulla cronaca o l'una sulla finzione e l'altra sulla verità, ha intrapreso il suo lento e inarrestabile declino dall'esatto momento in cui, come afferma Marabini (1995: 107), «la letteratura cominciò a vestire panni giornalistici e il giornalismo a scoprire le sue latenti ambizioni» letterarie. Il mutuo arricchimento di generi che ne è derivato è frutto di un ibridismo totale e totalizzante che si svincola con maestria dal raggio di azione di certe semplicistiche etichette e punta caparbiamente al vero.

Come indica argutamente Isgrò (2004: 36), la verità che accomuna giornalismo e letteratura non è, però, una verità oggettiva, bensì morale:

la verità non appartiene al romanziere poiché egli non ha interesse a raggiungere la verità oggettiva, egli è un narratore di favole. Quello a cui tende è la verità morale. (...). La verità morale è quella che si fa coscienza, interpretazione autentica delle pulsioni e dei sentimenti della gente. In questo senso anche il giornalista talvolta raggiunge la verità morale. È proprio sulla verità morale che le due professioni talvolta trovano un terreno comune.

Tale principio comune si declina in modi e tempi differenti: laddove il giornalismo è parola quotidiana, dell'istante, la letteratura è la parola sempiterna, imperitura. Eppure, le forme ibride sperimentate nel corso dei secoli, i «textos fronterizos entre la información y la sollicitación de opinión en que participan elementos que pertenecen unos al mundo

del relato y otros al mundo del comentario»¹⁵⁴ (Martínez Albertos, 1992: 280) si sono rivelati in grado di fondere le due parole, impregnando il giornalismo di una forma – letteraria, appunto – che lo dilati nel tempo.

In definitiva, – sulla scia di quanto sostenuto da Jorge Vera – si respinge l'ipotesi che giornalismo e letteratura siano «trabajos excluyentes»¹⁵⁵ (Jorge Vera, 1995: 12), giudicandoli, piuttosto, «come due mani dello stesso corpo» (Zengrilli, 2010: 15) che si sorreggono l'un l'altra per ampliare e valorizzare tutte le loro potenzialità, parti comunicanti di un tutto in costante divenire.¹⁵⁶

Superata la critica letteraria della prima metà del secolo scorso, la quale ha per lungo tempo relegato il giornalismo ad una posizione subalterna rispetto alla letteratura non riconoscendone il valore estetico, si intende, pertanto, invalidare il *topos* pregiudizievole della sua presunta inferiorità e al tempo stesso accantonare, una volta per tutte, l'ormai vetusta contrapposizione tra i due mondi, in favore del loro fecondo dialogo, responsabile di inaugurare, ogni volta, inedite e originali sinapsi.

¹⁵⁴ Trad: «testi di confine tra l'informazione e la sollecitazione di opinione a cui partecipano elementi appartenenti alcuni al mondo del racconto e altri al mondo del commento».

¹⁵⁵ Trad.: «professioni che si escludono a vicenda».

¹⁵⁶ Zengrilli (2010: 15), servendosi della suggestiva metafora citata, scrive che «esistono rapporti continui, delicati e difforni tra giornalismo e letteratura, due universi paralleli che a partire dal Settecento si sono spesso intersecati. Così, (...) per parecchi scrittori il giornalismo e la letteratura sono come due mani dello stesso corpo, l'una aiuta l'altra e viceversa; lo scrittore e il giornalista sono due facce della stessa personalità».

Capitolo III: Panorama delle riviste durante il primo Franchismo

III.1. Le riviste più rappresentative

La prima decade franchista costituisce per la Spagna una fase di isolamento, chiusura e arretratezza, durante la quale «l’anticomunismo, l’atlantismo, il cattolicesimo, l’esaltazione della tradizione imperiale e dell’identità ispanica erano i riferimenti valoriali sulle cui basi si erigeva il regime» (Cavallaro, 2012: 24). Ogni manifestazione culturale viene rigidamente controllata in favore di un’autarchia culturale che ha, come sua premessa indispensabile, l’eliminazione rigorosa delle tracce del passato:

La victoria de Franco supuso una profunda ruptura con las tradiciones culturales anteriores, con el vanguardismo, el racionalismo, el liberalismo y el progresismo social, cortando de raíz el proceso de modernización y europeización consagrado durante la época republicana y liquidando la denominada “edad de la plata” de la cultura española. Este proceso afectó notablemente a todas las facetas de la producción cultural, desde las literarias hasta las artísticas¹⁵⁷. (Riquer Permanyer, 2010: 297-298)

Come si è analizzato in precedenza, la rigidissima censura degli anni Quaranta genera, insieme ai numerosi esili – volontari o involontari – di poeti e scrittori antifranchisti e agli altrettanti omicidi commissionati da Franco e dai suoi più stretti collaboratori, un vero e proprio deserto intellettuale. Riferendosi al primo Franchismo, infatti, si è soliti parlare di una ‘Spagna peregrina’,¹⁵⁸ i cui intellettuali fuggono cercando altrove – soprattutto in Francia, Inghilterra e Sudamerica – la libertà che in patria viene loro sottratta. A tal proposito, Riquer Permanyer (2010: 299) afferma:

No hay en la historia de España ningún exilio comparable al de los años cuarenta. El fin de la guerra obligó a huir del país a los más destacados representantes del mundo

¹⁵⁷ Trad.: «La vittoria di Franco determinò una profonda rottura con le tradizioni culturali precedenti, con l’avanguardismo, il razionalismo, il liberalismo e il progressismo sociale, interrompendo sul nascere il processo di modernizzazione ed europeizzazione consacrato nel corso dell’epoca repubblicana e liquidando la cosiddetta “età d’argento” della cultura spagnola. Questo processo interessò notevolmente tutti gli aspetti della produzione culturale, dalla letteratura all’arte». Sulla definizione «Edad de Plata» usata per riferirsi al periodo culturale che si apre agli albori del Novecento e si chiude definitivamente con la vittoria del fronte nazionalista nella Guerra Civile cfr. Mainer (1983).

¹⁵⁸ L’etichetta proviene dalla rivista *España Peregrina* fondata in Messico da Bergamín nel 1940, i cui otto numeri sono consultabili all’indirizzo web: <http://www.numerossueltos.com/revistas/espana-peregrina.html> [ultimo accesso: 16/09/2018].

cultural, científico y artístico (...). Esta diáspora comportó un freno al proceso de modernización, de europeización y de consolidación de la cultura liberal en España. Y así, el régimen franquista pudo imponer sin demasiados obstáculos una profunda involución ideológica, destruyendo o desnaturalizando buena parte de las infraestructuras académicas, científicas y culturales edificadas en las décadas anteriores.¹⁵⁹

La manipolazione esercitata dal regime sulle attività socio-culturali del Paese e la conseguente massiccia dispersione dell'intelligenza spagnola determinano lo stato di arretratezza sul piano ideologico e letterario su cui versa la Spagna per molti anni. Con la conclusione della Guerra Civile e l'istituirsi del regime franchista, infatti, il Paese intraprende traiettorie divergenti rispetto a quelle seguite dal resto d'Europa, tanto che, come commenta Navajas (2008: 129), mentre: «la situación europea, con la derrota del nazismo, se encamina a una resolución (...) la situación española aparece como irremisiblemente paralizada en un *impasse* ideológico, cultural y político aparentemente inamovible».¹⁶⁰

Tuttavia, nonostante il controllo della cultura da parte del regime sia estremamente rigido, si ottengono, in campo artistico, importanti risultati, espressioni culturali e letterarie travagliate, che si rivelano essenziali per una riflessione accurata sulla società. Se è vero dunque, che, come sostiene il filosofo francese Renan (1882: 27), «la souffrance en commun unit plus que la joie»,¹⁶¹ il patimento collettivo vissuto dagli spagnoli in questo delicato momento storico contribuisce in modo sostanziale alla creazione di una coscienza identitaria nazionale controllata dal sistema autoritaristico e, parallelamente, al sorgere di una produzione artistico-letteraria che ne raccoglie le istanze, offrendo un quadro quanto più esaustivo possibile dei turbamenti sociali e umani dell'epoca.

All'interno di questo panorama, la stampa riveste un ruolo cruciale. In particolare a partire dal 1939, infatti, la massiccia operazione editoriale avviata dal regime franchista con i chiari intenti propagandistico-formativi prima analizzati, ha dato vita ad una

¹⁵⁹ Trad.: «Non esiste nella storia spagnola nessun esilio paragonabile a quello degli anni Quaranta. La fine della guerra obbligò i più insigni rappresentanti del mondo culturale, scientifico e artistico a fuggire dal paese, molti di essi nel pieno della maturità intellettuale e professionale. Questa diaspora comportò un freno al processo di modernizzazione, di europeizzazione e di consolidamento della cultura liberale in Spagna. E così, il regime franchista poté imporre senza troppi ostacoli una profonda involuzione ideologica, distruggendo o snaturando buona parte delle infrastrutture accademiche, scientifiche e culturali create nei decenni precedenti».

¹⁶⁰ Trad.: «la situazione europea, con la sconfitta del nazismo, si incammina verso una risoluzione (...) la situazione spagnola appare irremissibilmente paralizzata in un'*impasse* ideologica, culturale e politica apparentemente irremovibile».

¹⁶¹ Trad.: «La sofferenza in comune unisce più che la gioia».

straordinaria proliferazione di riviste estremamente eterogenee tra loro, alcune di breve durata, mentre altre tanto longeve da essersi mantenute attive fino ad oggi.

Tali riviste offrono una prospettiva di analisi privilegiata per lo studio dell'ideologia e della letteratura dell'epoca, giacché, come afferma Dosse (2007, 51-58), esse rappresentano:

(...) uno de los soportes esenciales del campo intelectual, (...) una estructura elemental de sociabilidad, espacios muy valiosos para analizar la evolución de las ideas en tanto que lugares de fermentación intelectual y de relaciones afectivas (...). Las revistas aparecen entonces como un observatorio esencial. Verdaderas redes constituidas y muy expuestas a los cambios (...).¹⁶²

Se, dunque, la prima decade franchista è notoriamente e legittimamente descritta mediante la metafora del deserto, non bisogna dimenticare che esiste un fermento intellettuale e letterario soggiacente di indiscutibile valore. Sulla base di tale considerazione, pertanto, si accoglie la proposta di Díaz Hernández (2007: 218) e si preferisce parlare di un «paisaje desértico con pequeños oasis bajo forma de revistas»,¹⁶³ riferendosi, con questo, alle pubblicazioni sorte prevalentemente negli anni Quaranta, che agiscono come «cauces de expresión y (...) focos de reunión de personalidades, que podían consolidar el sistema político vigente o abrir nuevas vías»¹⁶⁴ (Díaz Hernández, 2007: 202).

Nelle pagine seguenti, allora, si tenterà di abbozzare una disamina delle riviste spagnole del tempo ritenute più rappresentative, per passare, subito dopo, ad analizzare gli interessanti casi delle pubblicazioni plurilingui e bilingui di impianto propagandistico, tenendo conto del processo traduttivo e del suo vincolo con l'ideologia di regime.

Consapevoli che il panorama editoriale del primo Franchismo sia stato ampiamente e approfonditamente studiato, si è scelto di limitarsi a un numero circoscritto di riviste, adoperando un criterio di selezione che è, anzitutto, di ordine cronologico, dal momento che tutte le pubblicazioni trattate – ad eccezione di *Y* che le precede di qualche anno –

¹⁶² Trad.: «(...) uno dei supporti essenziali del campo intellettuale, (...) una struttura elementare di socializzazione, spazi estremamente validi al fine di analizzare l'evoluzione delle idee in quanto luoghi di fermento intellettuale e di relazioni affettive (...). Le riviste appaiono allora come un osservatorio essenziale. Vere e proprie reti costituite e molto esposte ai cambiamenti (...)»

¹⁶³ Trad.: «un paesaggio desertico con piccole oasi sotto forma di riviste»

¹⁶⁴ Trad.: «canali d'espressione e (...) focali che riunivano personalità, che potevano consolidare il sistema politico vigente o aprire nuove vie».

nascono negli anni Quaranta del XX secolo.¹⁶⁵ In secondo luogo, la preferenza è stata attribuita alle pubblicazioni emblematiche di uno specifico settore politico e sociale del tempo – come nel caso di *Escorial*, *El Español*, *Juventud* e *Y*, rispettivamente rappresentative del ‘falangismo liberale’, del falangismo ortodosso, del Sindacato Universitario e della *Sección femenina*.

Infine, come sarà chiarito in seguito, si è deciso di includere le longeve *Ínsula* e *Triunfo* per il ruolo cruciale che rivestono e per le traiettorie impreviste che assumono – la prima in ambito poetico-letterario e la seconda in ambito politico-culturale – all’interno del progetto propagandistico franchista.

¹⁶⁵ Per tale ragione non sono state incluse nella selezione riviste propagandistiche di indubbia fama e interesse analitico come *ABC* – sorta agli albori del Novecento, nel 1903 –, *Vértice* – la celebre pubblicazione illustrata inaugurata nel 1937 – e il quotidiano *Arriba España*, pubblicato a partire dal 1936.

III.1.1. *Escorial*

All'indomani della Guerra Civile, il nascente governo di Franco si affida in larga misura alla Falange per avviare la ricostruzione culturale e promuovere l'indottrinamento ideologico del Nuovo Stato. Uno dei passi fondamentali che il partito fondato da José Antonio Primo de Rivera compie in tal senso è rappresentato dalla fondazione della rivista *Escorial*, il cui primo numero vede la luce a Madrid nel novembre del 1940.

La pubblicazione, infatti, così come recita il suo *Manifiesto editorial* (1940: 12), sorge dichiaratamente con l'obiettivo di «ofrecer a la Revolución Española y a su misión en el mundo un arma y un vehículo más (...) en el propósito unificador y potenciador de la Revolución y empujar (...) a la obra cultural española hacia una intención única, larga y trascendente, por el camino de su enraizamiento, de su extensión y de su andadura cohonestada, corporativa y fiel».¹⁶⁶

Finanziata direttamente dalla *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda* del Ministero del Governo diretto da Serrano Suñer, *Escorial* accoglie le speranze dei giovani intellettuali falangisti nati agli albori del XX secolo, i quali orbitano attorno alla Generazione del 36, propugnano idee nazional-sindacaliste e si pongono al servizio del Franchismo. Per dieci anni, infatti, fino alla sua definitiva chiusura, nel febbraio del 1950, la rivista viene pubblicata mensilmente¹⁶⁷ e annovera, tra i suoi collaboratori, alcuni tra i più illustri ideologi falangisti dell'immediato dopoguerra.

Tra essi, è Dionisio Ridruejo che per i primi due anni dirige la rivista, seguito poi, in ordine cronologico, da José María Alfaro e Pedro Murlane Michelena, mentre il vicedirettore è Pedro Laín Entralgo.¹⁶⁸ Vi collaborano, inoltre, Luis Rosales, Antonio Marichalar in qualità di segretari di redazione, e, tra gli altri, Vivanco, Leopoldo Panero,

¹⁶⁶ Trad.: «(...) offrire alla Rivoluzione Spagnola e alla sua missione nel mondo un'arma e un veicolo in più (...) con il proposito unificatore e potenziatore della Rivoluzione e di spingere (...) l'opera culturale spagnola verso un'intenzione unica, lunga e trascendente lungo il cammino del suo radicamento, della sua estensione e della sua andatura legittimata, corporativa e fedele».

¹⁶⁷ In realtà la pubblicazione della rivista non è costante: vi è una prima interruzione di circa due anni dalla primavera del 1945 fino al 1947, e poi una seconda, dal 1947 al 1949, data in cui si inaugura ufficialmente la "segunda época" di *Escorial*, come è reso evidente dall'indicazione presente nella copertina e che durerà fino al numero di gennaio/febbraio del 1950 (Díaz Hernández, 2007: 203).

¹⁶⁸ Come scrive Díaz Hernández (2007: 202), secondo la visione di Laín Entralgo – figura chiave della cosiddetta corte letteraria di José Antonio e direttore della rivista per alcuni mesi nel 1942 – *Escorial* ricopriva un ruolo essenziale nella società, ovvero quello di prospettare i problemi culturali della contemporaneità, mostrando «con estilo y vigor nuevos la verdad del pensamiento y de la acción españolas en la Historia». Trad. «con uno stile e un vigore nuovi la verità del pensiero e dell'azione spagnole nella Storia».

Torrente Ballester, Aguado, López Aranguren, López Ibor, Díez del Corral, Maravall, Mourlane, Valverde, Carlos Alonso del Real, Gerardo Diego e Azorín.

Tuttavia, lungi dal rispecchiare l'isolamento promosso dal regime, il clima che si respira all'interno della rivista pare promuovere, fin dal principio, uno spirito di apertura e di riconciliazione nazionale e la sua traiettoria ideologica si rivela, ben presto, tutt'altro che uniforme, al pari dei suoi contenuti.

Escorial, infatti, si qualifica notoriamente non soltanto come l'«aparato de una política falangista en el seno de los órganos del “Nuevo Estado”» (Iáñez Pareja, 2008: 27), ma pure, nel contempo, come una delle espressioni più paradigmatiche del cosiddetto 'falangismo liberale'.¹⁶⁹ Infatti, il gruppo costituito da Ridruejo, Laín Entralgo, Tovar e dagli altri intellettuali falangisti che partecipano alla costituzione della rivista, realizza un progetto culturale in grado di garantire un'evidente continuità col passato (Julía, 2004: 333), contravvenendo, così, ai divieti imposti dal Franchismo e consentendo l'accesso alla precedente tradizione liberale.

Pertanto, i *Cuadernos* della nota pubblicazione madrilenas ospitano, per circa un decennio, sia gli scrittori e i poeti dichiaratamente vincolati al Franchismo, sia alcuni di coloro i quali avevano parteggiato, durante il Conflitto Civile, per il fronte popolare, o ancora, altri, come Azorín, che sfuggono ad una definizione univoca e universalmente accettata (Abellán, 1971: 15-16).

Non deve stupire, dunque, che *Escorial* riunisca contributi di appartenenza ideologica spesso contraddittoria, accostando firme poco ortodosse e altre considerate 'di regime';¹⁷⁰ al contrario, la convivenza di orientamenti politici discrepanti è un tratto distintivo della rivista che è stato ampiamente analizzato.

A tal riguardo, sebbene non sia questa la sede idonea ad un resoconto teorico approfondito, bisogna tener presente che gli studi sulla questione prospettano due

¹⁶⁹ Santos Juliá spiega che l'ideazione di tale etichetta, da lui ritenuta un «auténtico oxímoron, (...) viene de las postrimerías de los combates ideológicos entre las élites intelectuales consolidadas en los años cuarenta y en abierta confrontación a partir de 1951, se reafirmó en el segundo tramo de la dictadura, cuando Manuel Fraga no tuvo mejor ocurrencia que denunciar a aquéllos desde su Ministerio como liberales, y recibió carta de naturaleza cuando distinguidos filósofos políticos, no siempre, aunque sí en algunos casos, procedentes de las filas de Falange, del SEU o del Movimiento, lo emplearon como obvia definición del grupo» (Julía, 2004: 333- 334). Trad.: «un autentico ossimoro, (...) viene dalle ultime fasi dei dibattiti ideologici tra le élite intellettuali consolidate negli anni Quaranta e in aperto confronto a partire dal 1951, si riaffermò nel secondo periodo della dittatura, quando Manuel Fraga non trovò arguzia migliore di accusare quelli del suo Ministero di essere liberali, e fu naturalizzato nel momento in cui illustri filosofi politici, non sempre, ma alcune volte provenienti dalle fila della Falange, del SEU o del Movimento, lo impiegarono come ovvia definizione del gruppo».

¹⁷⁰ A tal proposito Pecourt (2006: 208) sottolinea che *Escorial* è da molti considerata «uno de los núcleos iniciales de la disidencia intelectual». Trad.: «uno dei nuclei iniziali della dissidenza intellettuale».

proposte diametralmente opposte: da un lato si pone chi, come Contreras (1978: 55-80), parla di una rivista totalitaria che ben riflette l'ambiente ispanocentrico e repressivo degli anni Quaranta, mentre, dall'altro lato, vi sono teorie, come quella di Abellán (1971: 15-16), che ne evidenziano il carattere aperto, che si svincola dal *Movimiento Nacional* per «enlazar con algunos pensadores anteriores a la guerra civil, particularmente con algunos miembros de las generaciones del 98, del 14 y del 27»¹⁷¹ (Díaz Hernández, 2007: 204).

A questa seconda prospettiva analitica è riconducibile l'ipotesi avanzata da Dupuich da Silva e Sánchez Diana (1965: 719), secondo la quale *Escorial*:

Encerraba un secreto fervor hacia las mentes privilegiadas del exilio o de conducta democrática que conservaron su neutralidad durante la Guerra, todo ello contenido en fórmulas que pudiéramos llamar criptográficas que sólo los muy versados en la cultura contemporánea española podían adivinar. (...) Es decir, Escorial era un arma para la reconstrucción nacional y deseaba la colaboración de las inteligencias, cada una en su plano.¹⁷²

Per portare a compimento tale opera di ricostruzione culturale sul piano nazionale, la rivista si fa portavoce di plurime istanze rispondenti a credo politici non sempre coerenti e concedendosi di spaziare dalla letteratura alla politica, accogliendo contributi di diversa natura. Tuttavia, è possibile rintracciare tre macro-sezioni principali presenti all'interno della pubblicazione, ovvero "Estudios", dedicata alla speculazione e alla saggistica, "Poesía", che si occupa di creazione letteraria e poetica, e infine "Notas y Libros", dedicata all'informazione e alla critica culturale.¹⁷³

Nel suo complesso, *Escorial* finisce col rappresentare molto più di una «revista de cultura y letras»,¹⁷⁴ come indica il suo sottotitolo, divenendo un raro esperimento editoriale che è, al tempo stesso, «defenso[r] de un proyecto político y cultural de índole totalitario por su contenido y paradójicamente aperturista por el intento de recuperar la tradición cultural anterior a la guerra civil»¹⁷⁵ (Díaz Hernández, 2007: 204). Oggetto di

¹⁷¹ Trad.: «ricollegarsi ad alcuni pensatori anteriori alla guerra civile, in particolare con alcuni membri della *generación del 98, del 14 e del 27*».

¹⁷² Trad.: «Nascondeva un segreto fervore nei confronti delle menti privilegiate dell'esilio o di una condotta democratica che conservarono la loro neutralità durante la Guerra, tutto ciò contenuto in formule che potremmo definire criptografiche che solo le persone estremamente addentro alla cultura contemporanea spagnola potevano intuire (...). Ovvero, *Escorial* era un'arma per la ricostruzione nazionale e desiderava la collaborazione dei diversi gruppi dell'intelligenza, ciascuno a diversi livelli».

¹⁷³ Per uno studio dettagliato dell'organizzazione interna della rivista, delle sezioni e della loro evoluzione nel tempo cfr. Iáñez Pareja (2008: 267-293).

¹⁷⁴ Trad.: «rivista di cultura e lettere».

¹⁷⁵ Trad.: «difensor[e] di un progetto politico d'indole totalitaria per il contenuto e paradossalmente aperturista per l'intento di recuperare la tradizione culturale anteriore alla guerra civile».

numerosi studi¹⁷⁶ e inesauribile fonte d'interesse, essa sfugge alla morsa di fallaci riduzioni in termini e si fa non soltanto portavoce di uno dei maggiori movimenti politico-ideologici della Spagna primonovecentesca, ma anche testimonianza tangibile dell'insorgere e del propagarsi di insoddisfazioni e turbamenti che agitano la società durante il primo Franchismo e che condurranno, qualche decennio più tardi, all'agognato riscatto della democrazia.

¹⁷⁶ Sulla genesi e l'evoluzione di *Escorial* sono stati condotti numerosi studi tra cui si vedano: Dupuich da Silva/Sánchez Diana (1965), Contreras (1978), Mainer (1972), Navas Ocaña (1995), Fuentez Vázquez (1998), Iravedra (2001), Gracia (2004: 383-388), Penalva (2005), Díaz Hernández, (2007: 202-204), Iáñez Pareja (2008).

III.1.2. *El Español*

Un'altra pubblicazione falangista di grande rilievo che viene inaugurata nei primi anni Quaranta nella capitale è *El Español. Semanario de la política y del espíritu*. Di chiaro stampo propagandistico, la rivista rappresenta «un órgano conocido pero apenas estudiado, perteneciente a la Delegación Nacional de Prensa de la Secretaría General de FET y de las JONS (...) [que] asumió la línea más ortodoxa del sistema político imperante»¹⁷⁷ (Fernández Fernández-Cuesta, 2015: s. p.).

Fin dal suo primo numero del 31 ottobre 1942, infatti, la linea editoriale seguita dal settimanale non lascia spazio ad equivoci: la copertina presenta, oltre ad una fotografia di José Antonio, il ritratto di Franco – realizzato da Suárez del Árbol *alias* Lorenzo Goñi – e una dedica encomiastica a lui indirizzata (Díaz Hernández, 2007: 205). Include, inoltre, le firme di Azorín, Alfaro, Sánchez Mazas, Yela Utrilla, Carrero Blanco e del suo direttore Juan Aparicio, figura emblematica del giornalismo del primo dopoguerra, promotore e fondatore di numerose pubblicazioni dell'epoca, nonché politico nelle cui mani, un anno prima, il Governo franchista aveva affidato la direzione della *Delegación de Prensa y Propaganda*, incarico che manterrà fino al 1945.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Trad.: «un organo conosciuto ma poco studiato, appartenente alla *Delegación Nacional de Prensa de la Secretaría General de FET y de las JONS* (...) [che] assunse la linea più ortodossa del sistema politico imperante».

¹⁷⁸ Fernández Fernández-Cuesta (2015: 10) si focalizza su alcuni dati biografici fondamentali relativi alla carriera politica e giornalistica di Juan Aparicio, segnalando che: «procedía de las JONS y había participado con Ramiro Ledesma Ramos en la fundación de *La Conquista del Estado*, en 1931. Después fue colaborador de *El Sol* y redactor de *El Fascio*. Vinculado a los círculos culturales fascistas previos a la Guerra Civil, se integró en la Falange, organización de la que poseía el carnet número 7. Iniciada la sublevación franquista trabajó con Ernesto Giménez Caballero en Salamanca, la capital de la España “nacional”, donde dirigió *La Gaceta Regional*. A partir de la remodelación ministerial de mayo de 1941, Juan Aparicio concentró el poder periodístico de la España de Franco. Dirigió la Censura y fue procurador en la I Legislatura, entre 1943 y 1946. También se le atribuye la autoría de algunos de los principales símbolos de la Falange, como el rojo y el negro de la bandera. Como periodista y propagandista del régimen fundó, además de *El Español*, otras publicaciones culturales: *La Estafeta Literaria*, *Fantasia*, *Así es...* y en 1941 puso en marcha la Escuela Oficial de Periodismo, que dirigió hasta 1946, para volver a hacerlo desde 1951 a 1956. (...) fue director de *Pueblo*, el vespertino de la Organización Sindical». Trad.: «proveniva dalla JONS e aveva partecipato con Ramiro Ledesma Ramos alla fondazione di *La Conquista del Estado*, nel 1931. Dopo fu collaboratore di *El Sol* e redattore di *El Fascio*. Vincolato ai circoli culturali fascisti precedenti alla Guerra Civile, si unì alla Falange, organizzazione della quale possedeva la tessera numero 7. Iniziata l'insurrezione franchista lavorò con Ernesto Giménez Caballero a Salamanca, la capitale della Spagna “nazionale”, dove diresse *La Gaceta Regional*. A partire dalla modifica ministeriale del maggio del 1941, si concentrò su Juan Aparicio il potere giornalistico della Spagna di Franco. Diresse la Censura e fu procuratore durante la I Legislatura, tra il 1943 e il 1946. Gli si attribuisce pure la paternità di alcuni dei principali simboli della Falange, come il rosso e il nero della bandiera. Come giornalista e propagandista del regime fondò, oltre a *El Español*, altre pubblicazioni culturali: *La Estafeta Literaria*, *Fantasia*, *Así es...* e nel 1941 avviò la Scuola Ufficiale di Giornalismo, che diresse fino al 1946, per tornare a farlo da 1951 a 1956. (...) fu direttore di

El Español – che vede la luce ogni sabato senza interruzioni fino al maggio 1947, data in cui si conclude la sua prima epoca¹⁷⁹ – tratta di storia, letteratura e politica, promuovendo incessantemente l'ideologia imperialista del regime e seguendo pedissequamente le direttive del *Movimiento*.

Per la struttura interna e i temi affrontati, secondo Díaz Hernández (2007: 206), il settimanale si colloca a metà strada «entre una revista cultural (con una sección dedicada a la novela y varios artículos sobre libros) y una publicación de información política general (...) que combinaba el sensacionalismo político con la información literaria en aras de ser una publicación popular y mayoritaria».¹⁸⁰ Fondamentalmente, però, come ricorda Fernández Fernández-Cuesta (2015: s. p.), *El Español* più che una rivista culturale è «una publicación política, cuyos editoriales terminaban, hasta principios de 1944, con el grito ritual de “¡Arriba España!”».¹⁸¹

Alcune delle sezioni principali che la compongono sono: “El Español y los españoles”, “Política en las tinieblas”, “Pasado mañana, lunes”, “Libros sin abrir”, “El mundo es poco”, “Escuela de tauromaquia” e si occupano di una gamma di contenuti vasta e variegata, che va dall'arte alla politica, dalla letteratura allo spettacolo, promuovendo, secondo Mainer (1971: 56), non una vera e propria cultura, bensì una «incultura agresiva».¹⁸²

Pueblo, il giornale della sera dell'Organizzazione Sindacale». Cfr. anche López de Zuazo (1981: 40) e Mainer (1971: 55).

¹⁷⁹ La rivista segue una traiettoria che si compone, in totale, di 4 diverse epoche. La prima epoca ha inizio, come si è detto, il 31 ottobre 1942 e dura cinque anni, fino a maggio 1947, per ripartire, proseguendo dal numero 237, con una seconda epoca, che va da giugno del 1953 ad agosto 1962, ha un formato visibilmente più ridotto, un numero di pagine che passa dalle 16 dell'esordio a 60 pagine per numero e presenta, infine, un nuovo sottotitolo, ovvero *Semanario de los españoles para los españoles*. Ha avvio poi un'epoca in la rivista riparte dal primo numero del 20 ottobre 1962 e si protrae fino al numero 181 del 2 aprile 1966; infine, una quarta ed ultima epoca, che va dal numero 1 dell'ottobre del 1966 al numero 87 del 15 giugno del 1968. I dati relativi alle fasi di pubblicazione della rivista sono stati rintracciati presso il *Catálogo colectivo de la red de bibliotecas de los archivos estatales* alla pagina online del *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* all'indirizzo: <http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/registro.cmd?id=187346> [ultimo accesso: 12/02/19].

¹⁸⁰ Trad.: «tra una rivista culturale (con una sezione dedicata al romanzo e a vari articoli sui libri) e una pubblicazione di informazione politica generale (...) che combinava il sensazionalismo politico con l'informazione letteraria aspirando ad essere una pubblicazione popolare e maggioritaria». A parlare in questi termini della rivista, come non manca di segnalare Díaz Hernández, è per primo Carlos Mainer, (1971: 56) il quale la definisce: «un rotativo abigarrado, bastante mal compuesto, donde el sensacionalismo político (...) alternaba con la información literaria, las evocaciones históricas, las entrevistas y encuestas y las novelas seriadas». Trad.: «un giornale variegato, estremamente mal strutturato, dove il sensazionalismo politico (...) si alternava con l'informazione letteraria, le evocazioni storiche, le interviste e le inchieste e i romanzi a puntate».

¹⁸¹ Trad.: «una pubblicazione politica, i cui articoli terminavano, fino ai primi del 1944, con il grido rituale “Viva la Spagna!”».

¹⁸² Trad.: «incultura aggressiva».

Emblema, durante la sua prima epoca, della produzione giornalistica degli anni Quaranta, accoglie i contributi di alcuni tra i più celebri intellettuali del tempo, tra cui, oltre agli autori prima menzionati: Antonio Tovar, Josep Plá, Álvaro Cunqueiro, Ramón Gómez de la Serna, Julio Caro Baroja, Camilo José Cela, Fernández Almagro, Areilza, Lequerica, Giménez Arnau e Aznar, rappresentando un esempio paradigmatico del vincolo esistente tra la propaganda di Stato e la stampa.

III.1.3. *Juventud*

Nel panorama delle riviste del primo Franchismo non si può prescindere da fare riferimento all'importanza assunta dalle pubblicazioni connesse al *Sindicato Español Universitario* (SEU), le quali, in modo e in misura differente, offrono un'utile chiave di lettura della realtà politico-culturale e letteraria dell'epoca di riferimento e della sua evoluzione nei decenni immediatamente successivi (Gracia, 1994).

Tra le riviste di questo tipo è il caso di menzionare *Juventud, Semanario de Combate del SEU*, che, insieme a *Garcilaso*,¹⁸³ incarna «la tendencia más radical y belicosa»¹⁸⁴ (Oskam, 1992: 390) del Sindacato.

Il primo numero del settimanale diretto da Jesús Revuelta viene pubblicato nel febbraio del 1942, ma già nell'ottobre dell'anno successivo, vede l'avvio di una nuova fase, durante la quale la sua denominazione diviene *Semanario Nacional del SEU* (Díaz Hernández, 2007: 206). In seguito, la crisi del SEU del 1944 fa sì che la rivista subisca una profonda trasformazione interna, passando a dipendere direttamente dal *Departamento Nacional de Propaganda del Frente de Juventudes* (Díaz Hernández, 2007: 206), del quale diviene la rivista ufficiale.¹⁸⁵

Complessivamente, *Juventud* attraversa cinque diverse epoche, fino al 31 gennaio del 1959,¹⁸⁶ tuttavia, la sua linea editoriale rimane sempre la stessa: una «línea combativa y amenazadora. (...) la traducción periodística de la máxima “estudio y acción”»¹⁸⁷ (Ruiz Carnicer, 1996: 181).

Negli anni Quaranta, dunque, *Juventud*, riflette a pieno l'ambiente universitario, collaborando a forgiare la nuova generazione intellettuale spagnola. Si inserisce, così,

¹⁸³ *Garcilaso, Juventud Creadora* è una rivista letteraria degli anni Quaranta di orientamento franchista e classicista, che riunisce gli autori appartenenti al movimento poetico denominato garcilasismo. Fondata da José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Juan Garcés e Jesús Revuelta, la celebre rivista vede la luce a Madrid nel 1943 e continua a essere pubblicata per tre anni, portando avanti un progetto poetico di chiaro stampo neoclassicista e politicamente militante, opposto a quello della rivista rivale *Espadaña, Poesía y crítica*. In quanto emblema della storia della poesia dell'epoca, gli studi che la analizzano sono numerosi cfr. Rubio (1976: 108-121; 1981), Navas Ocaña (1995), García Posada (1996), Mainer (2005).

¹⁸⁴ Trad.: «la tendenza più radicale e bellicosa».

¹⁸⁵ Il risentimento che questa perdita causa ad alcuni membri del SEU è responsabile della creazione, nel novembre del 1945, della pubblicazione *La Hora*, una rivista che, almeno nella sua prima fase, si mostra rivoluzionaria e assume toni di radicale denuncia nei confronti della politica interna all'Università. Cfr. Díaz Hernández (2007: 215-216).

¹⁸⁶ Per i dettagli relativi alle fasi di pubblicazione di *Juventud* cfr. i dati presenti nella pagina online della BNE all'indirizzo: <http://datos.bne.es/edicion/bise0000048795.html> [ultimo accesso: 12/02/19].

¹⁸⁷ Trad.:

nell'insieme di riviste giovanili edite dal SEU che si rivelano in grado di chiarire non soltanto la realtà giovanile dell'epoca, bensì pure determinate dinamiche relative all'ambito falangista e franchista durante la fase di assestamento del regime. Come sostiene Ruiz Carnicer (1996: 199) infatti:

(...) las revistas no son sólo un buen termómetro político de las diversas generaciones que pasan por ellas. En sus diversas etapas y modalidades, son una muestra de la producción literaria, preferencias estéticas, ansias de apertura a Europa y, en general, de una voluntad de ir más allá de los estrechos límites del sistema de estos jóvenes, aunque en muchas ocasiones se asuma la doctrina falangista y la herencia joseantoniana. Estas revistas, junto con otras actividades de carácter social, artístico y político desplegadas por el Sindicato Español Universitario influyen sin ninguna duda en la evolución de una juventud a la que se va a colocar demagógicamente como protagonista del futuro pero apenas se le van a dar posibilidades de expresión y actuación, salvo este espacio de las revistas. Por lo tanto, estas publicaciones pasarán de ser la oficial y propagandística «voz de la juventud» falangista a constituirse en altavoz real de los problemas de las nuevas generaciones y de sus expectativas de cambio en todos los ámbitos.¹⁸⁸

Juventud, in definitiva, riveste un ruolo tutt'altro che marginale, oltrepassando i limiti comunemente attribuiti ad una rivista universitaria e rappresentando esaustivamente l'ansia di rigenerazione che comincia a scaldare gli animi di parte della nascente classe intellettuale spagnola già agli albori della lunga epoca franchista.

¹⁸⁸ Trad.: «(...) le riviste non sono solo un buon termometro politico delle diverse generazioni che le attraversano. Nelle loro diverse epoche e modalità, sono una manifestazione di produzione letteraria, preferenze estetiche, ansie di apertura all'Europa e, in generale, di una volontà di andare oltre gli stretti limiti del sistema di questi giovani, sebbene in molti casi si assuma la dottrina falangista e l'eredità joseantoniana. Queste riviste, insieme ad altre attività di carattere sociale, artistico e politico realizzate dal Sindicato Español Universitario, influiscono senza alcun dubbio sull'evoluzione di una gioventù che demagogicamente assume il ruolo di protagonista del futuro ma le viene data appena la possibilità d'espressione e azione, se non in questo spazio delle riviste. Pertanto, queste pubblicazioni da "voce della gioventù" ufficiale e propagandistica diventeranno altoparlante reale dei problemi delle nuove generazioni e delle loro aspettative di cambiamento in ogni ambito».

III.1.4. Y

A partire dal 1939, a seguito del *Decreto de la Jefatura del Estado* del 28 dicembre, la *Sección femenina* (Sf) del partito unico Falangista riveste un ruolo estremamente funzionale alla trasmissione del messaggio ideologico franchista, dal momento che le viene affidato il pieno controllo del settore educativo femminile (Zuliani, 2005).

Fondata nel 1934 da Pilar Primo de Rivera, sorella di José Antonio, e attiva per oltre quarant'anni, l'organizzazione, infatti, viene ufficialmente incaricata di gestire ogni aspetto relativo alla formazione della popolazione femminile spagnola, acquisendo un ruolo predominante sulla scena politica dell'epoca. All'interno del processo di istituzionalizzazione delle sue funzioni e con il dichiarato intento di perpetuare il sistema di valori del regime, uno dei metodi impiegati dalla *Sección femenina* è, chiaramente, la stampa propagandistica.

La stampa femminile falangista, infatti, non solo si fa espressione dell'impostazione patriarcale della società franchista, ma diviene pure lo spazio prediletto per mettere a punto la formazione identitaria – costantemente auspicata e pubblicizzata dal regime – della nuova donna spagnola (Cenarro, 2017; Prestigiaco, 2018).

Nel solco delle pubblicazioni del primo Franchismo, un esempio paradigmatico della funzione svolta dalla *Sección femenina* nella costruzione del *Nuevo Estado* è rappresentato da *Y, Revista para la mujer nacionalsindicalista*, la quale, come poi pure *Medina*,¹⁸⁹ «cumple a la perfección las funciones de adoctrinamiento y socialización que el Régimen concede a la Sección Femenina»¹⁹⁰ (Pinilla García, 2006: 156)

La rivista, il cui sottotitolo è presto semplificato in *Revista para la mujer* (Barrachina, 1986), è una pubblicazione mensile che vede la luce in piena Guerra Civile, nel febbraio del 1938, e si qualifica, fin dal suo esordio e poi per tutti gli 8 anni di vita, come «una publicación periódica destinada a la propaganda, la catequización y afiliación de la mujer española»¹⁹¹ (Prestigiaco, 2018: 150).

¹⁸⁹ *Medina* si pubblica tra il 1940 e il 1945 ed offre un altro chiaro esempio del controllo delle masse femminili esercitato dal Franchismo mediante le pubblicazioni gestite dalla *Sección femenina*. Per un'analisi dettagliata della rivista si veda, tra gli altri, Pinilla García (2006), mentre per un confronto tra *Medina* e *Y* si veda Carabias Álvaro (2010: 147-148).

¹⁹⁰ Trad.: «realizza alla perfezione le funzioni di indottrinamento e socializzazione che il Regime concede alla *Sección Femenina*».

¹⁹¹ Trad.: «una pubblicazione periodica destinata alla propaganda, la catechesi e l'affiliazione della donna spagnola».

Tuttavia, *Y* nasce «con una finalidad cultural y de entretenimiento a pesar de publicarse en tiempos de guerra»¹⁹² (Ruiz Franco/ Rubio Liniers, 2003: 509) ed è per questo che il contenuto dei suoi articoli è estremamente eterogeneo, e include tanto testi letterari quanto «(...) informaciones sobre libros, pasatiempos, artículos de moda y de decoración, labores del hogar, reportajes sobre la obra social de la Sección femenina y (...) consultas sobre los temas que, presuntamente, más pueden reflejar los gustos y necesidades de un público femenino: grafología, apicultura, consejos sentimentales, matrimonio, salud, higiene y belleza, entre otros»¹⁹³ (Prestigiacomo, 2018: 152).

Infatti, come ha segnalato Carabias Álvaro (2010: 147-148), il target a cui è destinata è:

(...) un público femenino elitista y con fuerte acento falangista. (...) Se trataba de una revista para las madres y sus hijas menores y adolescentes, todas ellas aglutinadas en una lectura “amable” de carácter formativo y adoctrinador destinada a todos los miembros de la familia (...). *Y. Revista para la mujer* fue consciente desde el principio de su papel como educador y transmisor de modelos que supo inculcar entre sus propagadoras-vendedoras que de ciudad en ciudad divulgaban “a gritos” la obra de la revista, así como el trabajo de la mujer moderna de Falange como representante de la nueva mujer española.¹⁹⁴

Le firme che vi partecipano – tra cui alcuni celebri intellettuali franchisti dell’epoca come Edgar Neville, Antonio de Obregón e Eugenio D’Ors – collaborano tutte a divulgare i dettami imposti dal regime nell’immediato dopoguerra. Conseguentemente il modello di donna descritto nella rivista – che è pure il solo auspicabile nella Spagna di Franco – la vede, anzitutto, sposa, madre e serva della Patria, dedita unicamente ai «valores de firmeza, abnegación, disciplina y entrega que formaban el ideario de los mandos de la Sección Femenina» (Rosón, 2016: 39).

In definitiva, quindi, nella società franchista – una società eretta col sangue, mantenuta in vita col silenzio e intrisa di terrore – l’immagine promossa dalle riviste femminili di una donna «deportista, moderna, viste a la moda y está rodeada de

¹⁹² Trad.: «con una finalità culturale e d’intrattenimento nonostante si pubblicasse in tempi di guerra».

¹⁹³ Trad.: «informazioni su libri, passatempi, articoli di moda e di decorazione, lavori domestici, reportage sull’opera sociale della Sección femenina e (...) consulenze su temi che, presumibilmente, possono riflettere i gusti e le necessità di un pubblico femminile: grafologia, apicoltura, consigli sentimentali, matrimonio, salute, igiene e bellezza, tra gli altri».

¹⁹⁴ Trad.: «(...) un pubblico femminile d’élite e con un forte accento falangista. (...) Si trattava di una rivista per le madri e le sue figlie minorenni e adolescenti, tutte riunite in una lettura “cortese” di carattere formativo ed d’indottrinamento destinata a tutti i membri della famiglia (...). *Y. Revista para la mujer* fu cosciente fin dal principio del suo ruolo come educatrice e messaggera di modelli che seppe inculcare tra i suoi promotrici-vendeditrici che da città in città divulgavano “ad alta voce” l’opera della rivista, così come il lavoro della donna moderna della Falange come rappresentante della nuova donna spagnola».

comodidades, encubre una existencia gris de sumisión y calamidades» (Pinilla García, 2006: 153) e offre una testimonianza diretta della pressione mediatica e della manipolazione ideologica esercitata sulle masse dal potere egemonico.

III.1.5. *Ínsula*

Fondata nel 1946, *Ínsula, Revista bibliográfica de Ciencias y Letras*, è stata la prima pubblicazione di divulgazione e critica letteraria indipendente del dopoguerra (Rubio, 1976: 77) ed è attualmente una delle riviste dell'ispanismo letterario più diffuse al mondo.¹⁹⁵ Le sue due sezioni principali sono “Crítica y Historia” e “Creación y Crítica” e si focalizzano sulla produzione narrativa, poetica, teatrale e saggistica di diverse epoche storiche, includendo, tra i contenuti analizzati, anche autori e movimenti letterari latinoamericani.

Si tratta di una pubblicazione mensile «singular y heterogénea, más cercana a una revista de información y crítica literaria que a una publicación cultural»¹⁹⁶ (Díaz Hernández:), la quale – soprattutto durante la sua prima epoca, dal 1946 al 1956 – propone con ogni mezzo il recupero della tradizione liberale bruscamente interrotta nel 1936 e, in particolare, l'elogio della figura di Ortega y Gasset.¹⁹⁷

Il fondatore, Enrique Canito, e il suo più intimo collaboratore nonché futuro direttore della rivista José Luis Cano,¹⁹⁸ «concibieron en 1946 un cultural atento a la literatura viva del momento, un momento que se extendió durante 40 años y que representó bajo la dictadura la avanzadilla de lo que hoy conocemos como la España plural, acogiendo en su seno las voces del exilio y las heterodoxias del interior»¹⁹⁹ (Gómez Sancho, 2010: 101).

¹⁹⁵ Così definita nella pagina ufficiale della rivista all'indirizzo: <https://www.insula.es/historia>.

¹⁹⁶ Trad.: «singolare ed eterogena, più vicina ad una rivista di informazione e critica letteraria che ad una pubblicazione culturale».

¹⁹⁷ Durante il primo decennio di vita della pubblicazione, il costante recupero di Ortega y Gasset rappresenta uno degli aspetti fondanti di *Ínsula* ed è imputato pure come il principale responsabile dell'unica sospensione a cui, nel corso degli anni, la rivista è stata sottoposta. Le motivazioni di tale interruzione, avvenuta nel gennaio del 1956, sono spiegate nel dettaglio da José Luis Cano (1988). Come indicato da Guerrero Rodríguez (1997: 9-10), inoltre, il ruolo centrale che *Ínsula* attribuisce al pensatore spagnolo è riscontrabile, oltre che nella presenza di numerose firme notoriamente connesse al pensiero orteguiano – tra cui Consuelo Berges, Julián Marías, Paulino Garagorri, Ramón de Garciasol – nella creazione di una sezione specificatamente dedicata al resoconto e al commento delle attività dell'*Instituto de Humanidades*, all'epoca appena fondato.

¹⁹⁸ Come indicato da Mora García (2006: 81), la direzione della rivista spettò per i primi 37 anni di vita della rivista al fondatore Enrique Canito, per passare, a gennaio del 1983, a José Luis Cano, che la diresse fino al numero di maggio-giugno del 1987, momento in cui fu presa in carico da Víctor García de la Concha all'interno del progetto avviato da Espasa Calpe, proprietaria della rivista dal 1983.

¹⁹⁹ Trad.: «concepirono nel 1946 [come] una rivista culturale attenta alla letteratura viva del momento, un momento che si estese per 40 anni e che rappresentò sotto la dittatura l'avamposto di ciò che oggi conosciamo come la Spagna plurale, accogliendo in seno le voci dell'esilio e le eterodossie dell'interno».

Nata originariamente come *boletín de librería*,²⁰⁰ *Ínsula* accoglie al suo interno, infatti, i contributi di numerosi scrittori dissidenti che erano stati respinti dalla stampa ufficiale, divenendo così – come è insito nel suo stesso nome – una vera e propria «isla de tolerancia en medio de una cultura puesta al servicio del franquismo»²⁰¹ (Oskam, 1992: 392).

Come ricorda Antonio Núñez (1970: 26), riferendosi alle parole pronunciate da Cano riguardo agli intellettuali esiliati dal regime, «mientras otras revistas silenciaban, por ignorancia o por partidismo, la obra de esos escritores, *Ínsula* hablaba de ellos, e incluso se atrevía, lo que era peligroso entonces, a dedicarles páginas de homenaje».²⁰²

Il suo carattere «semiclandestino» (Guerrero Rodríguez, 1997: 20), o di «libertad vigilada» (Mainer, 1999: 47), dunque, consente alla pubblicazione madrilenas di offrire agli intellettuali liberali e antifranchisti dell'epoca l'insolita opportunità di confrontarsi apertamente su tematiche di ordine letterario e culturale, al di fuori del rigido sistema ortodosso imposto dal regime. La lista degli autori che sia dall'interno che dall'esterno del Paese vi collaborano è fittissima e annovera, tra gli altri: Jorge Campos, Juan Antonio Gaya Nuño, Vicente Aleixandre, Rafael Martínez, Juan Guerrero Ruiz, Manuel Cardenal Iracheta, Ricardo Zamorano, Ricardo Gullón, Julián Marías, José Manuel Blecua, Elena Soriano, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Américo Castro, Francisco Ayala, Max Aub, Guillermo de Torre, Julio Caro Baroja, Blas de Otero, Miguel Ángel Asturias, Gabriel Celaya. Come commenta uno di loro, Enrique Lafuente Ferrari (1970: 3), nel numero della rivista dedicata al suo venticinquesimo anniversario, i collaboratori di *Ínsula* sono tutti:

(...) españoles que vivieron en España, que no pudieron o no quisieron renunciar a su tierra, que creyeron que viviendo en ella cumplían un deber y se esforzaban todos los días por cumplirlo; por continuar los mejores legados y las más puras tradiciones, por tender las manos a todos los que lo merecían, y enlazar con las generaciones nuevas (...). Ellos sólo han aspirado a su mejor ideal, a la esperanza que nos ha mantenido activos, a lo que no renunciarán nunca: la libertad intelectual sin compromiso.²⁰³

²⁰⁰ Canito, infatti, tre anni prima di fondare la rivista, nel 1943, aveva aperto una libreria, in *Calle del Carmen*, a Madrid, e le aveva dato lo stesso nome emblematico che poi attribuì alla pubblicazione. (Mora García, 2006: 79).

²⁰¹ Trad.: «isola di tolleranza in mezzo a una cultura posta al servizio del Franchismo».

²⁰² Trad.: «mentre altre riviste tacevano, per ignoranza o faziosità, l'opera di quegli scrittori, *Ínsula* parlava di loro, e perfino osava, cosa che era pericolosa all'epoca, dedicare loro delle pagine».

²⁰³ Trad.: «(...) spagnoli che vissero in Spagna, che non poterono o non vollero rinunciare alla loro terra, che credettero che vivendoci compivano un dovere e si sforzavano tutti i giorni per compierlo; per portare avanti i migliori lasciti e le tradizioni più pure, per tendere le mani a tutti coloro che lo meritavano, e

Pertanto, come afferma Manuel Abellán (1985), nel momento in cui la censura è più ferrata e i rischi più elevati, la rivista funge da ponte tra gli intellettuali rimasti in patria e quelli costretti a rifugiarsi all'estero o espulsi dal Paese.²⁰⁴

L'avventura del granadino Enrique Canito finisce col rappresentare, così, un baluardo laico della resistenza e, al tempo stesso, della ricostruzione intellettuale spagnola, «una contribución esencial para el futuro»²⁰⁵ (Mainer, 1999: 47) in grado di opporsi alla rigida sistematizzazione sancita dalla cultura ufficiale e di dar vita a un «lugar casi físico donde podían encontrarse los cómplices de aquella fe [en la literatura]»²⁰⁶ (Mainer, 1999: 37) concepita come la più sublime espressione di vita umana in un periodo storico di imperdonabile disumanità.

congiungersi alle nuove generazioni (...). Loro soltanto hanno aspirato al suo migliore ideale, alla speranza che ci ha mantenuto attivi, a ciò a cui non rinunceranno mai: la libertà intellettuale senza compromesso».

²⁰⁴ Un simile ruolo è rivestito, nel medesimo delicato momento storico, dalla rivista *Índice*. Sorta anch'essa come *boletín de libería* e soppressa nel 1956, a seguito della sua acquisizione per mano di Fernández Figuroa, per 25 anni essa rappresenta un importante riferimento per l'intellettualità spagnola aperturista e indipendente.

²⁰⁵ Trad.: «contributo essenziale per il futuro».

²⁰⁶ Trad.: «un luogo quasi fisico nel quale potevano incontrarsi i complici di quella fede [nella letteratura]».

III.1.6. *Triunfo*

All'interno della potente macchina propagandistica messa in moto dal regime, vanno tenuti in considerazione anche i prodotti giornalistici e culturali esplicitamente orientati all'intrattenimento. Tali prodotti, infatti, lungi dal rappresentare meri strumenti di svago fini a se stessi, sono ideati *ad hoc*, coerentemente con il progetto politico attuato dalla *Nueva España*, con l'obiettivo di fare estraniare i cittadini dalla tragedia che si sta compiendo sotto i loro occhi, distogliendoli dalle riflessioni di carattere politico-sociale ed esistenziale per canalizzarne l'attenzione su temi più leggeri quali il cinema, il teatro e lo spettacolo.

Tra le pubblicazioni che si inseriscono in questo contesto, fungendo, almeno al momento del loro concepimento, come strumenti di distanziamento dal reale, un caso *sui generis* è rappresentato dalla rivista *Triunfo*.²⁰⁷ Il noto settimanale, pubblicato per la prima volta nel 1946 e dedicato originariamente alla critica cinematografica e teatrale, nel corso del tempo cambia aspetto radicalmente, tanto da trasformarsi nel «pilar institucional que sustentaba el campo de las revistas políticas»²⁰⁸ (Pecourt, 2006: 221), nonché simbolo per eccellenza della stampa di sinistra e della resistenza intellettuale antifranchista.

Uno degli aspetti più interessanti e caratterizzanti della rivista è che in essa convivono contributi di contenuto leggero, di puro intrattenimento, con altri più seri, di argomento prettamente politico, generando un equilibrio vincente in grado di celare «bajo la fachada de un producto mediático destinado al consumo de masas, (...) un intento consciente de estructurar las acciones del poder político»²⁰⁹ (Pecourt, 2006: 221).

La varietà dei temi trattati, come pure le tante firme illustri²¹⁰ che vi collaborano, conferiscono a *Triunfo* la legittimazione necessaria per farsi spazio nel dibattito

²⁰⁷ La rivista rappresenta uno dei casi più celebri del giornalismo spagnolo del XX secolo ed è stata, pertanto, oggetto di numerosi e approfonditi studi, tra i quali si vedano: Díaz García (1993), Alted/Aubert (1995), Montero Caldera (2003), Bellomi (2010; 2011; 2015) e García González (2011).

²⁰⁸ Trad.: «pilastro istituzionale che sosteneva il campo delle riviste politiche».

²⁰⁹ Trad.: «al di sotto della facciata di un prodotto mediatico destinato al consumo delle masse (...), un intento cosciente di strutturare le azioni del potere politico».

²¹⁰ Tra gli intellettuali di rilievo che pubblicano i loro contributi all'interno della rivista è il caso di menzionare, tra gli altri: Haro Tacglen, Enrique Miret Magdalena e Manuel Vázquez Montalbán, Luis Carandell, Víctor Márquez Reviriego, César Alonso de los Ríos, Montserrat Roig, Antonio Burgos, Fernando Savater, José Luis Abellán, Álvaro del Amo, Ian Gibson, Juan Cruz, Ramón Chao, Ricardo Doménech, Diego Galán, Jesús García de Dueñas, José María Vaz de Soto, André Gorz, Fernando Lara, Manuel Vicent, Manuel Leguineche, Ignacio Ramonet, Rodrigo Vázquez de Prada.

intellettuale dell'epoca, abbracciando posizioni liberali e rivoluzionarie. Come sostiene Pecourt (2006: 222), infatti, «fue precisamente esta combinación entra la difusión de la cultura pop y el análisis político más riguroso lo que definió la arriesgada toma de posición emprendida por *Triunfo* dentro del campo de las revistas políticas, compitiendo al mismo tiempo con revistas ligeras y revistas políticas especializadas».²¹¹

Nato a Valencia e dopo soli due anni trasferitasi a Madrid, il settimanale, che fin dal suo esordio è sotto la direzione di José Ángel Ezcurra e dal 1962 diviene parte del Gruppo Movierecord,²¹² negli anni Sessanta avvia una seconda epoca che lo vede mutare tanto nella forma quanto nel contenuto. Ad un'estetica d'impatto, ottenuta mediante una fotografia e una grafica accattivanti (Ezcurra, 1995: 44) corrisponde, quindi, una maggiore attenzione rivolta a fenomeni che si discostano dal tradizionale interesse per il cinema e si estendono ad argomenti di politica e di cultura in senso lato, rendendo *Triunfo* una rivista di informazione ad ampio spettro.

Come commenta il direttore Ezcurra (1995: 46), infatti: «*Triunfo*, paso a paso, fue creando su modo expresivo en una manera de informar que, sorteando el celo censor – poco inteligente pero muy tenaz –, lograba ofrecer aspectos inéditos o pocos usuales en la prensa del época».²¹³ In particolare negli anni Settanta, il settimanale si va facendo sempre più audace, ampliando lo spazio dedicato ai contenuti sociali, ai *reportage* storico-politici e di attualità e alle cronache giornalistiche, così da accentuare la propria

²¹¹ Trad.: «fu precisamente questa combinazione tra la diffusione della cultura pop e l'analisi politica più rigorosa ciò che definì la rischiosa presa di posizione intrapresa da *Triunfo* all'interno del campo delle riviste politiche, competendo contemporaneamente con riviste leggere e riviste politiche specializzate».

²¹² Come spiega García González (2011:111), infatti, a seguito della crisi vissuta dalla rivista nell'ottobre del 1961, «su fundador y editor, José Ángel Ezcurra, entiende que la única posibilidad de salvar la cabecera es aceptar un acuerdo de edición con el Grupo Movierecord, por entonces constituido como un importante conglomerado de empresas dedicado a la publicidad y a la comunicación. El acuerdo viene acompañado de un nuevo proyecto de revista, más volcado en la información general, aunque sin desatender lo que hasta entonces había constituido la seña de identidad del viejo *Triunfo*, el cine, el teatro, la música, la literatura, las artes plásticas y la televisión (...)». Trad.: «il suo fondatore ed editore, José Ángel Ezcurra, capisce che l'unica possibilità di salvare la testata è accettare un accordo di edizione con il Gruppo Movierecord, allora costituito come un importante conglomerato di aziende dedicato alla pubblicità e alla comunicazione. L'accordo viene accompagnato da un nuovo progetto di rivista, più votato all'informazione generale, sebbene non trascuri ciò che fino a quel momento aveva costituito il tratto distintivo del vecchio *Triunfo*, il cinema, il teatro, la musica, la letteratura, le arti plastiche e la televisione (...)». In realtà, è solo dopo la bancarotta di Movierecord del 1969 che il consiglio editoriale può assumere il pieno controllo della rivista e così *Triunfo*, svincolatasi da pressioni esterne e per la prima volta autonoma, può focalizzarsi con ancora maggiore enfasi sull'impegno collettivo, schierandosi in prima linea per la difesa della libertà intellettuale in modo sempre più audace (Pecourt, 2011: 222).

²¹³ Trad.: «*Triunfo*, passo dopo passo, andò creando la sua forma espressiva in un modo di informare che, eludendo lo zelo censorio – poco intelligente, ma molto tenace –, riusciva ad offrire aspetti inediti e poco comuni nella stampa dell'epoca».

dimensione intellettuale e aggiudicarsi, inevitabilmente, l'attenzione della censura. A tal proposito, García González (2011, 114), commenta:

El semanario empezaba a resultar incómodo para el régimen. La Crisis de los Misiles, la Guerra de Vietnam, Mayo del 68, el golpe militar en Chile, las guerrillas latinoamericanas, las estrategias electorales de la izquierda europea, etc. y en lo que se refiere a España, la actualidad teatral, editorial y la atención prestada a cuestiones sociales no problematizadas por el régimen (la educación, la emigración, los anticonceptivos, etc.) le hicieron merecedor de un estricto control de la censura impuesta por la Ley de Prensa y Propaganda de 1938, primero, y de un severísimo control gubernativo en aplicación de la Ley de Prensa de 1966, más tarde. La sucesión de multas y suspensiones con que fue sancionada la publicación fue interminable, hasta llegar a poner en grave riesgo (...) la continuidad de la revista.²¹⁴

Dalla sua nascita, durante il primo Franchismo, fino alla sua chiusura definitiva, nel 1982,²¹⁵ *Triunfo*, «junto a otras cabeceras como *Cuadernos para el Diálogo*, contribuyó a crear un ambiente de reflexión en los años previos a la muerte de Franco»²¹⁶ (Romero Portillo, 2011: 60) rappresentando gli ideali progressisti di più di una generazione e rivestendo un ruolo cruciale nella stampa spagnola del XX secolo.

Una rivista concepita negli anni Quaranta per distogliere i lettori dalle brutture del mondo, abbagliandoli con i riflettori del grande cinema del momento secondo i dettami della politica editoriale imposta dal regime, paradossalmente sancisce, nell'arco dei suoi quasi quarant'anni di vita, una cultura di sinistra «enraizada sentimentalmente con la herencia republicana, pero construida en el marco de la izquierda marxista, el Mayo del 68, el anticolonialismo, el pacifismo y las utopías revolucionarias tercermundistas»²¹⁷ (García González, 2011: 117), classificandosi, pertanto, come uno degli spazi sacri dell'attivismo politico antifranchista.

²¹⁴ Trad.: «Il settimanale cominciava a risultare scomodo per il regime. La Crisi dei Missili, la Guerra del Vietnam, maggio del 68, il golpe militare in Chile, le guerriglie latinoamericane, le strategie elettorali della sinistra europea, etc. e per quanto riguarda la Spagna, l'attualità teatrale, editoriale e l'attenzione rivolta alle questioni sociali non problematizzate dal regime (l'educazione, l'emigrazione, la contraccezione, etc.) le fecero meritare un rigido controllo della censura imposta dalla *Ley de Prensa y Propaganda* del 1938, prima, e di un severissimo controllo governativo con l'applicazione della *Ley de Prensa* del 1966, dopo. La lista di multe e sospensioni con cui fu sanzionata la pubblicazione fu interminabile, fino a mettere seriamente a rischio (...) la continuità della rivista».

²¹⁵ A partire dal 1980, la pubblicazione da settimanale diviene mensile. L'ultimo numero è quello di luglio-agosto del 1982, consultabile, in versione digitalizzata, alla pagina web creata nel 2006 www.triunfodigital.com, in cui sono raccolti moltissimi altri numeri della rivista, dagli anni Sessanta fino alla sua chiusura.

²¹⁶ Trad.: «insieme ad altre testate giornalistiche come *Cuadernos para el Diálogo*, contribuì a creare un ambiente di riflessione negli anni precedenti alla morte di Franco».

²¹⁷ Trad.: «radicato sentimentalmente nell'eredità repubblicana, ma costruita nell'ambito della sinistra marxista, del maggio del 68, l'anticolonialismo, il pacifismo e le utopie rivoluzionarie del terzo mondo».

III.2. Le riviste plurilingui di regime

Una delle priorità degli autoritarismi europei della prima metà del Novecento è diffondere la propria dottrina penetrando nel tessuto sociale della popolazione al fine di plasmare un nuovo concetto di identità nazionale. Per riuscirvi, i regimi sfruttano a pieno la potenzialità dei mezzi di comunicazione, rendendo la stampa propagandistica la portavoce ufficiale del discorso ideologicamente orientato.

È in tale contesto che prendono vita alcuni progetti editoriali plurilingui e bilingui sovvenzionati dai regimi e divulgati in traduzione in più Paesi. Tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta del Novecento, infatti, l'Italia fascista, la Germania nazista e la Spagna postbellica e franchista, si fanno partecipi di un sempre più proficuo scambio culturale che favorisce la fondazione di riviste ideologicamente orientate pubblicate simultaneamente in due o più lingue e volte alla diffusione dei paradigmi culturali propri degli autoritarismi che li finanziano.

Affinché tali riviste incontrino la divulgazione preventivata e vengano distribuite simultaneamente in più Paesi, quindi, risulta indispensabile il lavoro del traduttore, incaricato di realizzare, ogni volta, una copia – essenzialmente speculare – dell'edizione gemella. Com'è stato osservato dai numerosi studi condotti sulla traduzione in relazione al potere (Venuti, 1995; Bianchi/Demaria/Nergaard, 2002; Rossi/Sofò, 2015) e in epoca fascista e franchista (Rundle, 204; Rundle/Sturge, 2010; Camps, 2012; Meseguer Cutillas, 2015; Sinatra, 2015; Di Gesù, 2018; Polizzi, 2018), tale operazione, lungi dall'essere scevra da condizionamenti, è intrinsecamente vincolata all'ideologia di regime, tanto da rappresentare un emblema quanto mai attendibile della politica linguistica promossa prima dal fascismo e dal nazismo e, poco più tardi, dal franchismo.

Come ricorda Polizzi (2018:168), infatti: «Teniendo en consideración la 'sobrecarga' de referencias culturales e ideológicas que la vinculación entre poder y palabra propicia en la dimensión mediática de la prensa, (...) el proceso de traducción resulta involucrado en la política lingüística de orientación nacionalista, xenófoba y esencialmente "purista"». ²¹⁸

²¹⁸ Trad.: «tenendo in considerazione il 'sovraccarico' di riferimenti culturali e ideologici che il vincolo tra potere e parola favorisce nella dimensione mediatica della stampa, (...) il processo di traduzione risulta coinvolto nella politica linguistica di orientamento nazionalista, xenofobo ed essenzialmente "purista"».

Pertanto, la traduzione – che è da ritenersi, in ogni caso, l'espressione di un'ideologia linguistica (Venuti, 1995: 68) – nelle suddette riviste funge da strumento del sistema egemonico autoritaristico mirato alla preservazione e alla depurazione della lingua nazionale e svolge, in primo luogo, una «funzione politica (...) di costruzione di un'identità culturale precisa attraverso i testi che circolano tradotti nelle due edizioni» (Sinatra: 2016, 45).

In un momento storico in cui il panorama che si delinea vede l'identità nazionale costituirsi sulla base dell'identità linguistica (Di Gesù, 2018: 196), traduzione e ideologia paiono fondersi in un binomio indissolubile (Prestigiacomo, 2019). Lo spiega bene Arduini (2016: 26), quando afferma che:

La traducción entra allí donde la ideología se constituye como modelo de una cultura, en la relación entre lenguaje y mundo, declarando a este como construcción del primero y al lenguaje como un constructo ideológico. La traducción, en la medida en que tiene que ver con el material signico, inevitablemente tiene que ver con el material ideológico.²¹⁹

Una volta appurato il carattere inevitabilmente ideologico delle traduzioni (Schäffner, 2003: 23) – in particolare di quelle connesse ai regimi –, non deve stupire se, per quanto concerne le riviste qui prese in esame, la mole di informazioni relative alle dinamiche del processo di traduzione sia estremamente scarsa, né bisogna sorprendersi se suddette traduzioni restino abitualmente anonime (Sinatra, 2016: 146-147). La prassi diffusa all'epoca, infatti, vuole che nella gran parte dei casi ci si attenga, come segnalato da Navas (2015: 56), a un «anonimato impuesto, característico de las publicaciones del último fascismo y del primer franquismo».²²⁰

In assenza di dati utili in grado di chiarire come avvenissero le comunicazioni in materia di traduzione all'interno delle pubblicazioni plurilingue di questo periodo o di verificare i nomi di chi ne fosse espressamente incaricato, si giunge a sostenere – sulla base delle informazioni reperite e in linea con l'ipotesi avanzata in primo luogo da Sinatra (2015; 2016) e poi comprovata da Di Gesù (2018) e Scalia (2018) – che gli autori di suddette riviste siano stati, effettivamente, i traduttori di se stessi.

²¹⁹ Trad.: «La traduzione subentra laddove l'ideologia si costituisce come modello di una cultura, nella relazione tra linguaggio e mondo, dichiarando quest'ultimo come costruzione del primo e il linguaggio come un costrutto ideologico. La traduzione, nella misura in cui ha a che vedere con il materiale signico, inevitabilmente ha a che vedere con il materiale ideologico».

²²⁰ Trad.: «un anonimato imposto, caratteristico delle pubblicazioni dell'ultimo fascismo e del primo franchismo».

Secondo tale teoria, fondata sull'analisi di alcuni contributi della pubblicazione *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*,²²¹ ma ragionevolmente applicabile anche agli altri progetti editoriali plurilingui di seguito menzionati, ci si trova, verosimilmente, di fronte a dei casi di autotraduzione. I testi analizzati, infatti, presentano caratteristiche tali da spingerci a ritenerli esempi plausibili del processo traduttivo che Desideri (2012: 12-13) definisce come il «passaggio operato dall'autore di un testo dalla lingua prima, o materna, ad una lingua seconda posseduta ad un livello più o meno alto di bilinguismo, oppure da una L2 ad una L1».

In particolare per quanto concerne le edizioni bilingui italo-spagnole, dunque, l'evidente ingerenza autoriale riscontrata nei testi d'arrivo, la familiarità con le due lingue e i due universi simbolico-culturali di riferimento che gran parte dei collaboratori delle riviste possedeva,²²² come pure la «simultaneità del processo traduttivo rispetto a quello di creazione» (Sinatra, 2015: 99) e, infine, il bilinguismo di fondo su cui vertono i progetti editoriali, fa a buon diritto sostenere che molti degli autori – se non tutti – siano pure autotraduttori.

Ci si trova dinnanzi, dunque, a traduttori privilegiati (Tanqueiro, 1999), i quali, nell'operare il processo «di trasferimento e di assunzione di nuove grammatiche testuali» (Desideri, 2012: 17), godono di piena autonomia e di un'autorità tale da consentire loro di manipolare i testi con maggiore libertà interpretativa rispetto a quella concessa a qualunque altro traduttore, per quanto specializzato esso sia (Peñalver, 2011: 195). Tale autonomia è stata riscontrata dalle analisi condotte fino a questo momento,²²³ dalle quali si evince, inoltre, una massiccia intromissione del traduttore nei testi d'arrivo, «una manipolazione massiva della struttura e della sostanza creativa troppo profonda (...) perché la si possa pensare come opera di un traduttore esterno alla figura dell'autore, il

²²¹ Per uno studio approfondito della rivista oggetto del presente lavoro *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*, qui solo nominata, si rimanda alla lettura del quinto capitolo.

²²² Come sostiene Sinatra (2016: 146-147), infatti, molti dei collaboratori di *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* che cominciano a pubblicare i loro contributi nella sede italiana di Roma – tra cui Giovanni Ansaldo, Mario Appelius, Lamberti Sorrentino, Gian Gaspare Napolitano, Orio Vergani – avendo lavorato come inviati esteri della stampa italiana in Spagna durante gli anni della Guerra Civile, avevano certamente appreso lo spagnolo sviluppando un livello di competenza linguistica tale da consentire loro di tradurre autonomamente i propri testi. Lo stesso può dirsi di autori spagnoli che firmano numerosi articoli all'interno della pubblicazione, come Juan Ramón Masoliver e Azorín, indubbi conoscitori della cultura e della lingua italiane.

²²³ Nello specifico, gli studi condotti da Sinatra (2016) e Di Gesù (2018) si focalizzano sui contributi presenti sulla rivista *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* e firmati da Juan Ramón Masoliver, mentre Scalia (2018) analizza, oltre ai testi di Masoliver, anche gli articoli scritti da Orio Vergani.

quale, difficilmente, avrebbe potuto operare, legittimamente e liberamente, rielaborazioni così incisive da mutare, in tal misura, il testo meta» (Scalia, 2018: 220).

Le discrepanze individuate tra il testo di partenza e quello d'arrivo, infatti, sono molteplici e coinvolgono tutti i piani del discorso, da quello semantico a quello sintattico, fino ad interessare, in certi casi, il lessico e il piano stilistico-retorico,²²⁴ incoraggiando la teoria di un intervento cosciente da parte dell'autore all'interno del processo traduttivo.

In definitiva, pertanto, i progetti editoriali bilingui e plurilingui qui presi in esame sono classificabili, secondo quanto sostenuto da Di Gesù (2018: 209), come esempi di un'autotraduzione che è, a un tempo, interlinguistica, intertestuale e naturalizzante. Essa, infatti, vede interagire almeno due diverse lingue e due diversi testi – il prototesto e un suo prodotto mimetico spesso intimamente alterato – «y además es 'naturalizante' puesto que hace suyas las normas del idioma de llegada borrando cualquier tipo de interferencia con la lengua del texto de origen»²²⁵ (Di Gesù, 2018: 209).

Il vincolo ideologico insito in un simile procedimento è, dunque, indiscutibile e diviene spazio d'analisi ideale per tracciare i paradigmi dell'ideologia autoritaristica. Nel «clima di nazionalismo esasperato e di "preoccupazioni" per gli effetti potenzialmente dannosi di tutto quello che è straniero, esterno e implicitamente inferiore, non sorprende che il regime cominciasse a guardare con più attenzione all'influsso costante di traduzioni» (Rundle: 2004, 71) e dunque diviene essenziale un'analisi che presti attenzione ai processi che regolano la traduzione delle riviste plurilingui dell'epoca.

La traduzione – e ancor più l'autotraduzione, in quanto riscrittura della parola letteraria – si identifica, in questo specifico momento storico, come un'ulteriore, potente arma al servizio della manipolazione ideologica, che, però, può inaspettatamente ribaltarsi, finendo col mettere in discussione il pensiero dominante e spalancare le porte ad un ventaglio infinito di inedite interpretazioni.

²²⁴ Come sostiene Scalia (2018: 224-225) a proposito del racconto "Dafne" firmato da Orio Vergani e pubblicato nel 1942, all'interno del nono numero di *Legioni e Falangi*, e poi, in traduzione, nel ventiduesimo numero della versione spagnola della rivista: «l'analisi traduttologica contrastiva mostra costanti disarmonie tra i due testi. In particolare, a livello sintattico, grammaticale e semantico si palesano numerose discrepanze, tra cui cospicui e significativi casi di dislocazione, omissione, sostituzione, modulazione, inversione dell'ordine degli elementi nell'enunciato e ricategorizzazione grammaticale; diversi casi di cambiamento di struttura del sintagma (sia verbale che nominale), di struttura della frase e di coesione e, per finire, alcuni casi di astrazione, amplificazione, compensazione e divergenza. Si registrano inoltre, a livello globale, notevoli dissonanze per ciò che concerne l'apparato lessicale, stilistico e retorico dei due testi».

²²⁵ Trad.: «ed è pure 'naturalizzante' dal momento che fa sue le norme della lingua d'arrivo cancellando qualunque tipo di interferenza con la lingua del testo d'origine».

Tenendo conto del vincolo ideologico che la traduzione riveste all'interno dei progetti editoriali plurilingui degli anni Quaranta, prima di passare all'analisi approfondita della pubblicazione bilingue *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*, si è scelto di soffermarsi, seppur brevemente, su due riviste illustrate di grande rilevanza storico-culturale, *Signal* e *Tempo*, una d'origine tedesca e l'altra italiana, tralasciando, almeno per il momento, progetti plurilingui di minore successo come *Ali di guerra/Alas de guerra, Il Mediterraneo/El Mediterráneo*.²²⁶

²²⁶ Le riviste *Ali di guerra* e *Il Mediterraneo* rappresentano un terreno di indagine non ancora sondato, dal momento che non si è rintracciata, fino alla data odierna, alcuna catalogazione o analisi comparata dei loro numerosi contributi, che potrebbero senz'altro divenire oggetto di studio di un futuro lavoro. Attualmente, è possibile consultare la versione italiana digitalizzata di *Ali Di Guerra* (1941-1942) all'indirizzo <http://opac.provincia.ra.it/SebinaOpac/query?q=TO00126962>, mentre, per informazioni relative alla versione spagnola, *Alas de Guerra* (1942), si veda l'archivio della Fundación Fernández Xesta all'indirizzo: <http://fernandez-xesta.es/PRENSA/REVISTAS/REVISTAS%20ITALIA/ALAS%20DE%20GUERRA.html> [ultimo accesso 11/01/2019] dove si menziona pure l'esistenza di un'edizione tedesca, di una romena (di cui è stato rintracciato rispettivamente un numero) e di una albanese (al momento mai reperita). Nel medesimo archivio è rintracciabile pure la versione italiana della rivista *Il Mediterraneo* (1931-43), (<http://fernandez-xesta.es/PRENSA/REVISTAS/REVISTAS%20ITALIA/IL%20MEDITERRANEO.html>) e quella spagnola (<http://fernandez-xesta.es/PRENSA/REVISTAS/REVISTAS%20ITALIA/EL%20MEDITERRANEO.html>) [ultimo accesso 11/01/2019]. Si fa riferimento, inoltre, ad un'edizione tedesca del settimanale, intitolata *Das Mittelmeer* e ad una quarta edizione albanese, dal titolo *Mesdheu*.

III.2.1. *Signal*

Il più imponente progetto editoriale internazionale è indiscutibilmente rappresentato dalla rivista *Signal*, un periodico illustrato concepito come strumento di propaganda nazista che viene stampato a Berlino dal 1940 al 1945.

La rivista è pubblicata inizialmente in tedesco,²²⁷ italiano,²²⁸ francese e inglese, ma in un secondo momento ne sono realizzate oltre venti diverse edizioni che vengono distribuite in tutto il mondo. Il titolo, lungi dall'essere frutto di una scelta casuale, è di grande impatto a livello comunicativo, richiedendo il minimo sforzo traduttologico, giacché, avendo una radice comune alle lingue anglosassoni e a quelle greco-latine, risulta comprensibile alla gran parte dei parlanti europei.²²⁹

Ispirata al modello del giornalismo visivo poco prima inaugurato dalla rivista americana *Life* e dalla francese *Match* (Chevallet, 2011: 4), la pubblicazione tedesca si qualifica, come «un caso singolare nel panorama europeo della stampa» (Prestigiacomio, 2016: 12) degli anni Quaranta.

Pubblicata con scadenza quindicinale e contraddistinta da un'estetica moderna, un suggestivo apparato fotografico e un'accattivante grafica a colori,²³⁰ la rivista mira principalmente a veicolare all'estero – nei Paesi neutrali come pure nei territori occupati – l'immagine di una Germania potente e gloriosa.

²²⁷ Contrariamente a quanto si potrebbe pensare e pur esistendo una versione in lingua tedesca, la rivista non veniva commercializzata in Germania. Nel suo Paese di origine era unicamente prodotta, tradotta e stampata. Infatti, come testimoniano gli studi condotti prima da Moll (1986: 367) e, in un secondo momento, da Albert e Ringen (2016: 27), l'edizione tedesca era destinata esclusivamente alla Svizzera.

²²⁸ La pagina web creata da Pasqualino Schifano e consultabile all'indirizzo <http://www.giornalidiguerra.com/signal/storia2.html> contiene ulteriori informazioni utili riguardo a *Signal* e dedica un breve approfondimento che ha per oggetto l'edizione italiana della rivista. Quest'ultima è ritenuta essere, almeno fino a luglio 1944, l'unico periodico illustrato presente nelle edicole dell'Italia occupata dai nazisti.

²²⁹ Come sostiene (Chevallet, 2011: 4), infatti: «Au départ, le magazine devait s'appeler "39", mais ce titre n'était pas assez accrocheur. On considère que le nom "SIGNAL" est le fruit d'un travail collectif, dont le major Fritz Solm est un des responsables. Le choix du titre SIGNAL lui-même n'est pas un hasard, ce mot est compréhensible et traduisible dans le plus grand nombre possible de langues». Trad.: «Inizialmente la rivista doveva chiamarsi "39", ma il titolo non era abbastanza accattivante. Si ritiene che il nome "SIGNAL" sia frutto di un lavoro collettivo, di cui il maggiore Fritz Solm fu uno dei responsabili. La scelta stessa del titolo SIGNAL non è un caso, questa parola è comprensibile e traducibile nel maggior numero di lingue possibile». Risulta, tuttavia, che in alcuni degli oltre venti Paesi in cui la rivista è diffusa, che il titolo venga tradotto. Ad esempio, l'edizione greca pare presentasse il titolo *Synthima* cfr. <https://web.archive.org/web/20080802124900/http://www.ethniko.net/volkgeist/hellenism-germanism/>.

²³⁰ La qualità della stampa della rivista era eccellente per l'epoca e delle quaranta pagine che componevano ciascun numero della rivista otto erano a colori (Albert/Ringen, 2016: 27).

Albert e Ringen (2016: 28), a tal proposito, evidenziano il carattere eminentemente europeo della rivista e ne individuano gli obiettivi principali:

Bajo el lema «Para Europa» (...) y con el objetivo de contribuir a forjar el concepto de una Nueva Europa, la revista perseguía tres metas a nivel internacional: lograr el fortalecimiento moral de los aliados del Reich y de sus esfuerzos bélicos; obtener la confianza y la voluntad de trabajo de las personas en las áreas militarmente ocupadas; influir en los estados neutrales a favor de la causa alemana y mermar el sentimiento antialemán (...). Con vistas al “nuevo orden” europeo que iba a instaurarse con la victoria de las potencias fascistas – Alemania, Italia, España y Japón, el denominado eje –, la revista acentuaba el aspecto europeo de los temas tratados, tematizando incluso cuestiones delicadas, silenciadas en el Reich.²³¹

Come è esplicitato dal suo sottotitolo «Zeitschrift des Neuen Europa»²³² (Moll, 1986: 389), *Signal* è uno strumento che l’Ufficio Propaganda della Wehrmacht²³³ – in collaborazione con il colosso editoriale Deutscher Verlag – utilizza per diffondere i valori culturali europei e metterli a riparo dalla sempre più incalzante minaccia sovietica (Albert/Ringen, 2016: 28). Come sostiene Chevallet (2011: 8), infatti:

Dans un premier temps, SIGNAL rend compte des victoires éclatantes de l’armée allemande et de son allié italien. Jusqu’à la mi-1942, l’articulation de SIGNAL est toujours la même, la première moitié du magazine montre la puissance de l’armée allemande et de ses amis alliés (...). Le magazine s’attache à démontrer que s’il y a la guerre, ce n’est pas de la volonté de l’Allemagne, mais la faute de l’Angleterre puis de la Russie bolchevique qui ont poussé les nations dans un conflit mondial. La seconde moitié du magazine se veut culturelle avec des pages sur le cinéma, la mode, l’histoire, l’art (...). SIGNAL met l’accent sur la jeunesse et la beauté. Le magazine inclut dans ses pages des photos «coquines» pour l’époque afin de montrer l’idéal féminin germanique.²³⁴

²³¹ Trad.: «Con il motto “Per l’Europa” (...) e con l’obiettivo di contribuire a forgiare il concetto di una Nuova Europa, la rivista perseguiva tre obiettivi a livello internazionale: ottenere il consolidamento morale degli alleati del Reich e dei loro sforzi bellici; ottenere la fiducia e la volontà di impegnarsi delle persone nelle aree militarmente occupate; influire negli stati neutrali a favore della causa tedesca e inficiare il sentimento antitedesco (...). Nell’ottica del “nuovo ordine” europeo che si andava instaurando con la vittoria delle potenze fasciste – Germania, Italia, Spagna e Giappone, il cosiddetto asse –, la rivista accentuava l’aspetto europeo dei temi affrontati, trattando anche questioni delicate, taciute nel Reich».

²³² Trad.: «Rivista della Nuova Europa».

²³³ Il *Wehrmacht Propaganda Abteilung*, dipendente direttamente dal comando supremo dell’O.K.W. (*Oberkommando der Wehrmacht*), è costituito nell’aprile del 1939 e ha il preciso compito di controllare le attività di censura e di propaganda militare nella Germania nazista.

²³⁴ Trad.: «In un primo momento SIGNAL rende conto delle vittorie eclatanti dell’armata tedesca e del suo alleato italiano. Fino alla metà del 1942, l’articolazione di SIGNAL è sempre la stessa, la prima metà della rivista mostra la potenza dell’armata tedesca e dei suoi amici alleati (...). La rivista intende dimostrare che se c’è la guerra non è per volontà della Germania, ma per colpa dell’Inghilterra e poi della Russia bolscevica, che hanno spinto le nazioni ad un conflitto mondiale. La seconda metà della rivista è culturale, con delle pagine sul cinema, la moda, la storia, l’arte (...). SIGNAL pone l’accento sulla giovinezza e la bellezza. La rivista include anche delle pagine con foto “osé” per l’epoca al fine di mostrare l’ideale femminile della Germania». Per un’analisi scrupolosa della concezione della donna e del ruolo assegnatole all’interno della rivista e della società nazista dell’epoca si veda il saggio intitolato “La mujer europea según

Signal, dunque, non si limita alla cronaca di guerra e a temi politico-sociali, ma al contrario concede ampio spazio anche alla moda, alla cura della persona, all'intrattenimento e alla cultura in generale. Per affrontare simili contenuti, inoltre, la politica editoriale si serve dell'ausilio delle immagini e di un innovativo apparato fotografico, tanto da rendere il linguaggio iconografico il tratto distintivo per eccellenza della rivista, in linea con la teoria esposta da Hitler (1940: 52) nelle pagine del suo *Mein Kampf* secondo la quale: «(...) la massa in sé è pigra (...). Quindi, uno scritto di determinata tendenza è, per lo più, letto solo da chi ha già simpatia per quella. (...). Maggiori prospettive possiede l'immagine in tutte le sue forme (...). L'immagine apporta in breve tempo, e quasi di colpo, chiarimenti e nozioni che lo scritto permette solo di ricavare da una noiosa lettura».

Proprio per merito della centralità attribuita all'immagine, ma anche del tono moderato adottato e delle informazioni esaustive, chiare e intelligenti (Chevallet, 2011: 8) fornite, nell'arco dei suoi cinque anni di vita, la colossale impresa editoriale registra un vertiginoso incremento delle vendite. Infatti, le 136.000 copie vendute agli esordi, nel 1940, si moltiplicano fino a superare, nel maggio del 1943, i 2,4 milioni (Albert/Ringen, 2016: 27), rendendo *Signal* uno dei pilastri della propaganda nazista durante la Seconda Guerra Mondiale, nonché la pubblicazione plurilingue in assoluto più diffusa nell'Europa della prima metà del Novecento.

la ideología nazi en la revista *Signal* (1940-1945): ilustración gráfica, reportaje y ficción” Albert/Ringen (2016).

III.2.2. *Tempo*

Un altro importante periodico plurilingue degli anni Quaranta con una «specifica funzione propagandistica» (Sedita, 2010: 161) è *Tempo*. Il *Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte* – così come recita il suo sottotitolo – è una rivista italiana stampata a Milano e pubblicata, a partire dal 1939, da Mondadori.

Ispirato, come *Signal*, al settimanale statunitense *Life*, è il primo periodico illustrato a colori in Italia. A dirigerla sono, per pochi mesi, Raul Radice e, subito dopo, Alberto Mondadori, che sarà direttore durante tutta la restante parte della prima epoca della rivista, fino 1943. Indro Montanelli è una delle firme più rappresentative, nonché redattore capo (Ferrari, 2005: 94), sostituito, a partire dal numero 5, da Carlo Bernard. Inoltre, tra i collaboratori fissi figurano, tra gli altri: Cesare Zavattini, Augusto Guerriero e Irene Brin, Federico Patellani, Romolo Marcellini e Luigi Comencini.

Tra il 1937 e il 1943 la rivista, come tante altre sue dirette concorrenti, ottiene il sovvenzionamento del regime fascista, ottenendo un sempre maggiore consenso di pubblico, così che, a partire dai primi anni Quaranta, Galeazzo Ciano la sceglie per avviare un'audace iniziativa internazionale. L'allora Ministro degli Interni, infatti, decide di diffondere *Tempo* nei territori occupati e all'estero, amplificandone notevolmente la portata e la popolarità e trasformandola, così, in un'imponente rivista plurilingue destinata ad una diffusione globale.

L'obiettivo del progetto iniziale consiste nella realizzazione di ben sette edizioni straniere, in sette diverse lingue: spagnolo – destinato anche ai territori ispanofoni dell'America latina –, tedesco, francese, romeno, ungherese, croato e albanese.

Tra tutte, l'edizione tedesca, istituita nel 1940, si rivela la più riuscita, con circa 500.000 copie vedute, seguita dalla francese, la romena, l'ungherese e la spagnola, mentre le altre stentano a decollare, non sfiorando neppure le 20.000 copie.²³⁵

Nonostante «le tirature ebbero una crescita esponenziale» (Sedita, 2010: 162), l'operazione propagandistica su scala internazionale affidata alla rivista si rivela presto

²³⁵ L'edizione spagnola, che vede la luce nel 1941, raggiunge le 23.000 copie vendute; quella francese, pubblicata a partire dal 1942, ha un successo decisamente maggiore, con 135.000 copie e così pure la versione romena con 50.000 copie e quella ungherese con 30.000 copie. L'edizione croata e quella albanese raggiungono, rispettivamente, 18.500 e 10.000 copie vendute (Sedita, 2010: 161).

fallimentare a causa delle contingenze belliche e di una serie di complesse questioni amministrative e finanziarie (Schifano, 2007).

Il tracollo del progetto plurilingue comincia nel 1943, quando, il numero delle edizioni estere viene ridotto da sette a tre, e, in un secondo momento, nell'estate dello stesso anno, la pubblicazione viene sospesa, per riprendere, sotto una nuova direzione e con un nuovo aspetto, tre anni più tardi.

Non ci si soffermerà, in questa sede, sulla seconda, fruttuosa e movimentata epoca della rivista che prende avvio nel 1946 e si protrae per altri trent'anni, fino al 1976, tuttavia, risulta opportuno menzionare, tra i collaboratori più illustri che contribuiscono in modo sostanziale ad assicurare prestigio al noto settimanale in Italia e all'estero, Pier Paolo Pasolini, il quale dall'agosto del 1968 al gennaio del 1970 tiene una rubrica fissa intitolata *Il caos*.²³⁶

Inoltre, coerentemente con il tema del presente lavoro, è doveroso prestare attenzione all'edizione spagnola della rivista e all'interesse che quest'ultima riveste nell'ambito degli studi che si occupano delle pubblicazioni bilingui italo-spagnole.

Sorta nel gennaio del 1941 e concepita dal regime fascista come canale di accesso all'opinione pubblica spagnola, suddetta edizione ben presto cessa di essere una mera riproduzione mimetica dell'originale italiana, assumendo una certa autonomia e acquisendo valore anche in Spagna. Dagli studi condotti da Pasqualino Schifano (2007) risulta che, mentre i primi numeri giungono dall'Italia senza alcun intralcio, scavalcando i controlli doganali ed entrando gratuitamente nel Paese, a partire dal numero 4 dell'edizione spagnola, la situazione muta radicalmente.

²³⁶ Sullo sfondo dei mutamenti sociali del 1968, Pasolini decide di accettare la proposta di scrivere settimanalmente per *Tempo*, usando lo spazio a lui dedicato per riflettere su temi quanto mai attuali, con toni polemici o contemplativi, trattando di politica, cultura, vita pubblica ed esperienze privatissime. Nel suo primo contributo pubblicato all'interno di *Il caos* si legge: «Perché ho accettato di scrivere per “Tempo” la presente rubrica? (...). Le giustificazioni (...) che il mio enigmatico conformismo mi detta – a proposito di questo impegno settimanale che mi sono preso – sono molto semplici: invoco a giustificarmi la necessità “civile” di intervenire, nella lotta spicciola e quotidiana, per concludere quella che secondo me è una forma di verità. (...) questa rubrica non avrà – almeno nelle mie intenzioni – nulla di autorevole, e io non avrò nessuno scrupolo nello scriverla: nessun timore, intendo dire, di contraddirmi, o di non proteggermi abbastanza. A questo punto credo che sia chiara anche la ragione per cui ho voluto intitolare queste mie pagine settimanali “il caos”, il cui sottotitolo ideale potrebbe essere: “Contro il terrore”: l'autorità, infatti, è sempre terrore (...). Ma ci sono terrorismi alla destra, clerico-fascista, di questo mondo; e terrorismi alla sinistra. (...) Io non sono qualunquista, e non amo neanche quella che (ipocritamente) si chiama posizione indipendente. Se sono indipendente, lo sono con rabbia, dolore e umiliazione: non aprioristicamente, con la calma dei forti, ma per forza. E se dunque mi preparo – in questa rubrica, frangia della mia attività di scrittore – a lottare, come posso, e con tutta la mia energia, contro ogni forma di terrore, è, in realtà, perché sono solo. Il mio non è qualunquismo né indipendenza: è solitudine» (Pasolini, 2015: 7-9).

Nel marzo del 1941, infatti, la rivista riceve un'ingiunzione da parte delle autorità doganali, a seguito della quale deve attenersi alle procedure amministrative ordinarie e pagare le corrispondenti tasse, vedendo così i suoi introiti ridursi insostenibilmente, tanto da esser costretta, nel mese di maggio, a chiudere.

Tuttavia, nell'agosto del 1942, dopo 15 mesi di interruzione, l'edizione spagnola di *Tempo* torna ad essere pubblicata, avviando una nuova epoca che durerà fino al 1943, anno della conclusione dell'iniziativa delle edizioni estere e della prima epoca della rivista *tout court*. Riguardo alla fase di sospensione della versione spagnola della pubblicazione, Schifano (2007: s. p.) precisa che:

(...) durante el año largo en que estuvo suspendida la edición española, *Tempo* siguió presente en este país, puesto que cualquiera de sus otras ediciones, al no tener textos en castellano, podían entrar en la península sin pagar derechos de aduana. La edición que normalmente se distribuía entonces en las ciudades de España era la Italiana, que allí se encuentra hoy en día con relativa frecuencia en las librerías de viejo y anticuarios.²³⁷

«L'avveniristico prodotto a colori di Mondadori» (Sedita, 2010: 162), pertanto, grazie all'iniziativa internazionale di Ciano si qualifica, insieme a *Signal*, come un emblema dei progetti editoriali plurilingui promossi dagli autoritarismi europei del XX secolo.

²³⁷ Trad.: «(...) durante il lungo anno in cui l'edizione spagnola fu sospesa, *Tempo* continuò ad essere presente in questo paese, dal momento che qualunque altra sua edizione, non presentando testi in castigliano poteva entrare nella penisola senza pagare i diritti di dogana. L'edizione che normalmente si distribuiva all'epoca nelle città della Spagna era quella Italiana, che lì si trova tutt'oggi con relativa frequenza nelle librerie d'usato e antiquariato».

Capitolo IV: Il racconto spagnolo nelle riviste degli anni Quaranta

IV.1. Evoluzione della narrativa breve nella stampa spagnola dai primi del Novecento all'immediato dopoguerra

Nel presente capitolo ci si propone di offrire una breve panoramica del racconto, della sua diffusione e delle sue principali caratteristiche nella Spagna dell'immediato dopoguerra. Tralasciando le molte e dettagliate teorizzazioni e classificazioni condotte sul genere,²³⁸ dunque, si tratterà un suo rapido *excursus*, a partire dal XX secolo, focalizzandosi, infine, sul racconto degli anni Quaranta e sulla funzione della stampa come suo principale canale editoriale.

Infatti, a riprova della profonda relazione – ampiamente analizzata nel secondo capitolo – che lega osmoticamente letteratura e giornalismo, è in questo preciso momento storico che lo strumento giornalistico si rivela in grado di mettere a fuoco gli elementi nodali del racconto tanto da condizionarne la forma e il contenuto (Ezama Gil, 1992: 17-26), gettando le basi, così, per una florida evoluzione del genere letterario.

La relazione che vede protagonisti la stampa e il racconto,²³⁹ però, ha radici lontane, dal momento che quest'ultimo, ereditato direttamente dal Medioevo (Menéndez Pidal, 1954), acquisisce lo statuto di genere letterario autonomo «a partir de las revistas literarias del siglo XIX»²⁴⁰ (Pérez Sinusía, 2001: 46).

Nella Spagna dell'Ottocento, infatti, alcuni tra i più noti letterati, tra cui Benito Pérez Galdós, Clarín, Emilia Pardo Bazán e Juan Valera, collaborano assiduamente con i periodici, pubblicandovi racconti di impostazione realista o naturalista (Díez Albéniz,

²³⁸ Per gli studi condotti sulla teoria del racconto cfr., tra gli altri: Quiroga (1925); Bates (1941); O'faolain (1961, 1972); O'connor (1963); May (1976); Reid (1977); Aycock (1982); Lohafer (1983); Propp, (1984/1987) Lohafer/Clarey (1989). Per l'analisi del racconto in ambito spagnolo e ispanoamericano, invece, cfr. Menéndez Pidal (1955), Lancelotti (1965); Baquero Goyanes (1967); Bosch (1967); Omil/ Piérola (1969); Castagnino (1977); Serra (1978); Anderson Imbert (1979); Cortázar, (1981); Mora (1985); Grillo De Filippo (1985); Fraile (1986); Vallejo (1989); Díez Rodríguez (1985); Zavala (1993/ 1995); Piglia (1999); Díaz Navarro/ González (2002); Rey Briones, (2008).

²³⁹ Per quanto concerne il legame tra la narrativa breve e le riviste letterarie spagnole del dopoguerra, è doveroso menzionare, all'interno del panorama degli studi attuali, lo studio condotto da Ana Casas Janices (2007), che propone un'attenta disamina dell'evoluzione del racconto dal punto di vista editoriale, tematico e stilistico nel ventennio che va dal 1948 al 1969.

²⁴⁰ Trad.: «a partire dalle riviste letterarie del secolo XIX».

2016: 6), dando impulso, in questo modo, alla rivitalizzazione della narrativa breve.²⁴¹ Come sostiene Pérez-Bustamante Mourier (1996: 3), infatti, è precisamente il realismo che «libera definitivamente al cuento de su filiación popular y tradicional: el relato, corto o largo, trata ahora del tema de nuestro tiempo. (...) [aunque] siendo recipiente de historias menos realistas, de historias que acogen lo extraño, lo maravilloso, incluso lo fantástico».²⁴²

Il modello da loro proposto viene messo in discussione agli albori del XX secolo, quando vi si accostano nuove forme di scrittura contraddistinte da stili e tecniche che, seppur diversi tra loro, sono accomunati da «una nueva estética que se manifiesta en cuentos más breves y de escritura abierta ('cuentos estampa' o 'cuentos situación') (...) en [los cuales] la anécdota pasa a un segundo plano, el protagonista es un héroe espiritual presentado en su interioridad»²⁴³ (Ezama Gil, 1992: 20).

È in questi termini che si cominciano a delineare nuove formule narrative di racconto, che, pur non rinnegando la tradizione, si distinguono dal modello classico – normalmente compiuto in se stesso, con un inizio e una fine ben definiti – proponendo:

(...) en bastantes ocasiones, no (...) una historia íntegra, sino una situación, una escena, un hecho sin aparente trascendencia, es decir un fragmento de la vida de uno o varios personajes. Que además no termina con una resolución de la trama, sino que queda abierto, sin que se resuelva el asunto planteado, de manera que deja al lector en la incertidumbre acerca de lo que sucede a los personajes una vez concluido el cuento.²⁴⁴ (Rey Briones, 2008: 68)

Il racconto, così, diviene un organismo vitale in grado di attrarre i lettori riflettendo sulla pagina, al tempo stesso, il loro mondo interiore e quello dei personaggi, entrambi

²⁴¹ Per uno studio dettagliato sulle origini e sulle caratteristiche del racconto spagnolo del XIX secolo si vedano Baquero Goyanes (1945; 1992) ed Eberenz (1989).

²⁴² Trad.: «libera definitivamente il racconto dalla sua filiazione popolare e tradizionale: la narrazione, breve o lunga, affronta adesso il tema del nostro tempo. (...) [sebbene continui] ad essere recipiente di storie meno realiste, di storie che accolgono l'insolito, il meraviglioso, perfino il fantastico». A conferma di quanto sostenuto e quindi della presenza del fantastico anche all'interno della narrazione realista, Pérez-Bustamante Mourier (1996: 3) fa riferimento ai seguenti racconti: Pedro Antonio de Alarcón (*Narraciones inverosímiles*, 1882); Juan Valera ("El pájaro verde", 1860; "El espejo de Matsuyama" e "El pescadorcito Urashima", entrambi del 1887; "La muñeca" e "La buena fama", del 1894); Galdós ("La muía y el buey. Cuento de Navidad", del 1876; "Celín", del 1887) e infine Emilia Pardo Bazán ("El rizo del Nazareno", 1892; "Las dos vengadoras", 1894; "El corazón perdido", 1898).

²⁴³ Trad.: «una nuova estetica che si manifesta in racconti più brevi e di scrittura aperta ('racconti stampa' o 'racconti situazione') (...) in [cui] l'aneddoto passa in secondo piano, il protagonista è un eroe spirituale presentato nella sua interiorità».

²⁴⁴ Trad.: «(...) in molte occasioni, non (...) una storia integra, ma una situazione, una scena, un fatto senza apparente trascendenza, ovvero un frammento di vita di uno o vari personaggi. Che inoltre non termina con una risoluzione della trama, ma resta aperta, senza che si risolva la storia proposta, in modo da lasciare il lettore nell'incertezza riguardo a ciò che succede ai personaggi una volta conclusosi il racconto».

descritti facendo ricorso a un lessico ricercato, talvolta lirico, inaugurando, così, modalità tecnico-stilistiche e narrative innovative.

Nonostante il tratto distintivo della narrativa breve primonovecentesca spagnola sia l'intrinseca eterogeneità generata dalla convivenza, sulla scena dell'epoca, di «98 y modernismo, novecentismo y Generación del 27, autores que escribían para una minoría y, contrariamente, otros que lo hacían para un público numeroso»²⁴⁵ (Díez Albeniz, 2016: 7), è possibile rintracciare nella stampa il *fil rouge* che la attraversa trasversalmente, consentendone la fruizione presso il grande pubblico.

Infatti, se già in epoca romantica la pubblicazione di racconti si svolge primariamente nei periodici e nelle riviste (Romero Tobar, 1994: 389), nel XX secolo i giornali si impongono come loro veicolo di diffusione per antonomasia (Martínez Cachero, 1994: 23).

Non è un caso, dunque, se il primo movimento letterario a far breccia nel panorama novecentesco spagnolo è costituito da una generazione di autori che prende vita e cresce nelle pagine dei giornali (Menéndez Alzamora, 2009). Il gruppo di intellettuali in questione, noto come *Generación del 14*, include tra le proprie fila José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Gregorio Marañón, Manuel Azaña, Salvador de Madariaga, Américo Castro e Luis Arquistáin. Tutti questi autori, ispirandosi alla filosofia orteguiana, pubblicano attivamente sulle riviste del tempo e contribuiscono in modo determinante all'evoluzione del racconto.

Nonostante l'assenza di un progetto letterario comune, infatti, è in questa prima fase di sperimentazione che, secondo Díaz Navarro e González (2002: 59), il racconto raggiunge «una libertad y renovación formal poco frecuentes en el cuento español».²⁴⁶

Il fermento generato dagli intellettuali della *Generación del 14* nei primi decenni del secolo si evolve, ben presto, in direzione della rivoluzione promossa dal gruppo poetico che diviene protagonista della scena spagnola negli anni Trenta. La *Generación del 27*, che ruota attorno a *La Gaceta literaria*,²⁴⁷ fa anch'essa della stampa il proprio principale

²⁴⁵ Trad.: «98 e modernismo, novecentismo e *Generación del 27*, autori che scrivevano per una minoranza e, di contro, altri che lo facevano per un pubblico numeroso».

²⁴⁶ Trad.: «una libertà e un rinnovamento formale poco frequenti nel racconto spagnolo».

²⁴⁷ La rivista culturale madrilenica fondata nel 1927 e pubblicata con scadenza quindicinale per cinque anni si qualifica come «una de las más importantes en el panorama cultural español y órgano de expresión y comunicación de los componentes de la “Generación del 27”» (Sánchez Millán, 2002: s. p.). Trad.: «una delle più importanti nel panorama culturale spagnolo e organo d'espressione e comunicazione dei componenti della “Generación del 27”». Ernesto Giménez Caballero la dirige fino alla sua chiusura, nel 1932, mentre i suoi collaboratori sono, di fatto, i più noti intellettuali dell'epoca. Tra essi figurano: Luis

centro di aggregazione e canale divulgativo, accogliendo giovani scrittori di tendenze anche in evidente contrasto tra loro.

Si fondono, dunque, l'orientamento avanguardista di autori radicalmente innovativi, come Ernesto Giménez Caballero e Antonio Espina, e quello più tradizionalista e moderato proprio di «algunos narradores, como Pedro Salinas, José Moreno Villa y Benjamín Jarnés, [que] siguieron publicando un tipo de cuento menos radical en su planteamiento y en el que se mantuvieron algunas convenciones argumentales más propias de los relatos tradicionales»²⁴⁸ (Díez Albéniz, 2016: 10).

Come afferma Pérez-Bustamante Mourier (1996: 3) volendo riassumere l'evoluzione del racconto a partire dalla fine del XIX secolo in poche righe:

(...) los noventayochistas (Ganivet, Unamuno, Baraja, Azorín...) añaden al cuento sus inquietudes ideológicas personales; los modernistas, esteticismo e impresionismo; los novecentistas (Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, Miró, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez), una mayor proyección social de esas inquietudes y una mayor atención al hecho literario en sí, atención que se traduce en el fragmentarismo y en dos actitudes no siempre divergentes: el lirismo y el humor. La lirificación del cuento culmina con la generación del 27, que aporta, a partir de la vanguardia, un impulso más irracional y libre: aquí estarían Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre, Rafael Dieste, Pedro Salinas... Claro que los vanguardistas, a fuerza de experimentar, dinamitan los géneros, y los autores que los respetan siguen moviéndose en las claves de un realismo formal centrado en las inquietudes y evocaciones del “yo”.²⁴⁹

Conclusasi la fugace, seppur fondamentale, parentesi avanguardista, la seconda metà degli anni Trenta predilige una letteratura maggiormente impegnata, che volge lo sguardo alle questioni sociopolitiche e le affronta in chiave critica. Si fa strada, così, il gruppo degli scrittori cosiddetti ‘sociali’, i quali si focalizzano, nelle loro opere, sulla condizione

Buñuel, Rafael Alberti, Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Ramiro Ledesma Ramos, Luis Araquistáin, Luis Gómez Mesa, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Sainz Rodríguez, Juan Chabás, José Moreno Villa, José Bergamín, Enrique Lafuente Ferrari.

²⁴⁸ Trad.: «alcuni narratori, come Pedro Salinas, José Moreno Villa e Benjamín Jarnés, [che] continuarono a pubblicare un tipo di racconto meno radicale nella sua impostazione e in cui si mantennero alcuni argomenti convenzionali propri dei racconti tradizionali».

²⁴⁹ Trad.: «(...) i *noventayochistas* (Ganivet, Unamuno, Baraja, Azorín...) aggiungono al racconto le loro inquietudini ideologiche personali; i modernisti, esteticismo e impressionismo; i *novecentistas* (Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, Miró, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez), una maggiore proiezione social di quelle inquietudini e una maggiore attenzione al fatto letterario in sé, attenzione che si traduce nel frammentarismo e in due attitudini non sempre divergenti: il lirismo e l'umorismo. La lirizzazione del racconto culmina con la *Generación del 27*, che apporta, a partire dall'avanguardia, un impulso più irrazionale e libero: qui si collocano Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre, Rafael Dieste, Pedro Salinas... Chiaramente gli avanguardisti, a furia di sperimentare, fanno esplodere i generi, e gli autori che li rispettano continuano a muoversi in chiave di un realismo formale basato sulle inquietudini e le evocazioni dell'“io”».

dell'uomo all'interno della società, con un atteggiamento che spesso assume i toni della denuncia (Díaz Navarro/ González, 2002: 73-74).

È proprio in questo momento storico – e in particolare nei tre anni in cui viene combattuta la Guerra Civile – che la stampa assume il ruolo di centro propulsore della letteratura e, più specificatamente, del racconto. Come sostiene Díez Albéniz (2016: 11), infatti:

(...) debido a la mala situación económica que atravesaba España, la publicación de libros fue muy escasa. En cambio, las revistas y periódicos tuvieron una gran difusión ya que sirvieron como medio para transmitir las consignas ideológicas de los dos bandos beligerantes. De este modo, tanto las revistas republicanas (como *Hora de España*) como las “nacionalistas” (*Vértice*) incluyeron abundantes cuentos en sus publicaciones para que diesen testimonio de lo que estaba sucediendo en el país. Ambos bandos siguieron publicando cuentos durante los tres años que duró el conflicto, aunque la mayoría tuvo un escaso valor literario y el afán por plasmar la realidad del frente los acercó al reportaje periodístico.²⁵⁰

Il merito di tale sorprendente proliferazione della narrativa breve su stampa è da attribuirsi, secondo Millán Jiménez (1988: 89), anzitutto all'apparizione, nel 1908, della pubblicazione *El Cuento Semanal*. La rivista, fondata e diretta da Eduardo Zamacois, infatti, riaccende l'entusiasmo per il genere presso il grande pubblico e favorisce la nascita, nell'arco di circa un trentennio, di numerose altre testate anch'esse dedicate esclusivamente al racconto, tra cui *Los Contemporáneos*, *El Libro Popular*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy*, *La Novela Literaria*, *La Novela del Domingo*.

Riviste di questo tipo, però, restano un fenomeno culturale isolato, circoscrivibile al primo trentennio del Novecento, dal momento che, già nei primi anni Quaranta, «estos medios de difusión desaparecen casi por completo, y el cuento pasa a ocupar un segundo lugar en revistas y periódicos dedicados a otros asuntos literarios que sin embargo lo utilizaban como ornamento necesario»²⁵¹ (García Urbina, 2009: 31).

²⁵⁰ Trad.: «(...) a causa della brutta situazione economica che attraversava la Spagna, la pubblicazione di libri fu molto scarsa. Al contrario, le riviste e i giornali ebbero una grande diffusione visto che servirono come mezzo per trasmettere le *consignas* ideologiche dei due fronti belligeranti. In questo modo, tanto le riviste repubblicane (come *Hora de España*) quanto quelle “nazionaliste” (*Vértice*) inclusero numerosi racconti nelle loro pubblicazioni affinché testimoniassero ciò che stava succedendo nel paese. Ambedue le fazioni continuarono a pubblicare racconti nell'arco dei tre anni di conflitto, sebbene la maggior parte fu di scarso valore letterario e la preoccupazione di plasmare la realtà del fronte li avvicinò al reportage giornalistico».

²⁵¹ Trad.: «questi mezzi di comunicazione scompaiono quasi del tutto, e il racconto passa ad occupare uno spazio di second'ordine nelle riviste e nei periodici dedicati ad altre questioni letterarie che tuttavia lo utilizzavano come ornamento necessario».

Nonostante la narrativa breve degli anni Quaranta rivesta un ruolo di second'ordine (Díez Albéniz, 2016: 13) e sia vittima di una frammentazione e di una disomogeneità di fondo (Pérez-Bustamante Mourier, 1996: 7) che rendono sfuggente qualunque sua ferrea categorizzazione, nel seguente paragrafo ci si occuperà di contestualizzarla, in netta contrapposizione con semplicistici giudizi di valore e con l'obiettivo di prospettare il mondo vitale e multifaccettato che essa incarna.

IV.2. Il volto cangiante del racconto su stampa nel primo Franchismo

Il racconto spagnolo di questo momento va prima di tutto concepito, dunque, come la singolare manifestazione letteraria di un Paese che affannosamente cerca una via di fuga tra le macerie di un Conflitto Civile appena conclusosi e il fiume di sangue sparso da un carnefice che, una volta conquistato il potere, non risparmia vittime pur di mantenerlo. Si tratta, quindi, di un genere che si plasma e si deforma sulla base di un panorama sociopolitico in cui:

(...) cualquier manifestación social se envuelve en un acusado dirigismo. (...) el recelo, la desconfianza y el dolor, por un lado, y el ánimo de continuidad, el espíritu de reconstrucción, por otro, se mezclan en una política absorbente y partidista, que impone la fuerza ideológica de los vencedores e impide con un sistema de significativa censura cualquier atisbo de la España que representaban los vencidos. Y bajo esta mentalidad, el cuento literario, entre otras manifestaciones de nuestras letras, aparece con una serie de condiciones (...).²⁵² (Millán Jiménez, 1991: VII).

Se da un lato una simile condizione sociopolitica inibisce qualunque espressione artistica e culturale, dall'altro si offre come spazio privilegiato d'indagine. Come ricorda Millán Jiménez (1988: 80), infatti:

Hablar de estos años es hablar de la inmediata posguerra española. Quizá sea esta época una de las más apropiadas para resaltar, por su peculiar circunstancia, unos factores extraliterarios que justifican y a la vez hacen que se valore más la presencia de una literatura surgida de una sociedad que ha vivido una Guerra Civil y vive sus consecuencias: unos condicionamientos sociopolíticos que presencian el exilio, el distanciamiento cultural y la aparición de una fuerte censura. No obstante, debemos destacar que por esta particularidad la literatura narrativa se refugia más en el interior de nuestras fronteras, e intenta contactar con la tradición española: mira hacia atrás y encuentra unas manifestaciones realistas que poco a poco evolucionarán hacia un realismo social, testimonial, como el que descubrimos también, más tarde, en la generación del medio siglo.²⁵³

²⁵² Trad.: «(...) qualunque manifestazione sociale è avvolta da un acuto dirigismo. (...) il sospetto, la sfiducia e il dolore, da un lato, e la voglia di continuare, lo spirito di ricostruzione, dall'altro, si mescolano in una politica assorbente e faziosa, che impone la forza ideologica dei vincitori e impedisce con un sistema di significativa censura qualunque barlume della Spagna che rappresentava i vinti. E in questo clima, il racconto letterario insieme ad altre manifestazioni delle nostre lettere, appare con una serie di condizioni».

²⁵³ Trad.: «Parlare di questi anni è parlare dell'immediato dopoguerra spagnolo. Forse quest'epoca è una delle più adeguate per mettere in risalto, considerata le sue peculiari circostanze, alcuni fattori extra-letterari che giustificano e nel contempo fanno che si valorizzi maggiormente la presenza di una letteratura sorta da una società che ha vissuto una Guerra Civile e vive le sue conseguenze: i condizionamenti sociopolitici che sono testimoni dell'esilio, il distacco culturale e la comparsa di una forte censura. Tuttavia, dobbiamo evidenziare che per questa caratteristica la letteratura narrativa si rifugia soprattutto all'interno delle nostre frontiere, e tenta di riallacciarsi alla tradizione spagnola: guarda al passato e trova alcune manifestazioni

L'incontro tra un presente tormentato e le tradizioni del passato, dunque, dà vita ad un racconto che, in prima istanza, presenta «las pautas de un realismo formal (...) con el inesquívale motivo bélico o con la circunstancial propaganda política» (Sanz Villanueva, 1998: 13), e che, nella maggior parte dei casi, è subordinato alla finalità didattico-moralizzante o ideologico-politica (Díez Albéniz, 2016: 13). Ben presto, però, gli autori di racconti sembrano voler prendere le distanze dall'orrore della guerra per ricercare altrove una dimensione avulsa dall'opprimente realtà sociale, uno spazio d'espressione in qualche modo ancora miracolosamente sciolto da catene.

Non stupisce allora che, secondo gli studi condotti da Encinar e Percival (1993: 26), nell'arco di questo decennio di travagliato assestamento, rigidissimo controllo censorio e recalcitrante dissidenza, la Spagna partorisca principalmente «cuentos moralizantes, hipersentimentales, convencionales, escapistas».²⁵⁴

Nel magma convulso di racconti pubblicati sulla stampa del tempo, si frappongono la narrativa di impostazione tradizionale, l'orientamento *tremendista* avviato da *La familia de Pascual Duarte* (1942) di Camilo José Cela, i racconti sentimentali, quelli di tipo *costrumbrista* e, infine, le narrazioni fantastiche, il cui massimo esponente è José María Sánchez Silva (Díez Albéniz, 2016: 13).

Durante il primo Franchismo, dunque, pur distinguendosi per un intrinseco ibridismo, la narrativa breve vive una fase di prosperità (Millán Jiménez, 1991: VI-VII) e, affondando le radici nella tradizione letteraria, finisce con l'assumere, di volta in volta, specifiche caratteristiche determinate – oltre che dal contesto – dall'autore, dal suo orientamento letterario e dalla sua cifra stilistica.

È parere diffuso dei critici (García Urbina, 2009: 32; Millán Jiménez, 1988: 80), inoltre che all'abbondanza di racconti pubblicati corrisponda, in gran parte dei casi, un'evidente carenza di valore artistico. Si produce moltissimo, ma spesso sprovvisti di tecnica, erroneamente persuasi che il racconto sia una forma di scrittura subalterna, un esercizio previo e propedeutico alla stesura di un romanzo (García Urbina, 2009: 32).

A compromettere il valore letterario del racconto del tempo si inserisce anche l'evoluzione dello scenario editoriale ad esso connesso. Conclusasi l'era fortunata delle riviste ispirate al modello di *El Cuento Semanal*, infatti, lo spazio riservato alla narrativa

realiste che a poco a poco evolveranno verso un realismo sociale, testimoniale, come quello che scopriamo pure, più tardi, nella generazione della metà del secolo».

²⁵⁴ Trad: «racconti moralizzanti, iper-sentimentali, convenzionali, escapisti».

breve nel panorama spagnolo torna a dipendere unicamente dalle scelte che le riservano le redazioni dei giornali. Non di rado, pertanto, i racconti, commissionati agli autori «por encargo, como algo relacionado con la demanda del mercado, al igual que cualquier otro producto»²⁵⁵ (Millán Jiménez, 1988: 82) e riproposti più volte, con la sola variante del titolo, in più testate, mancano di spessore e fanno presto a svanire nel nulla.

Una tale profusione di narratori occasionali sulla scena letteraria spagnola degli anni Quaranta può inoltre essere imputata, in linea con quanto sostenuto da Sanz Villanueva (1991: 15), ad «una urgencia expresiva que venía de un deseo escasamente artístico de ‘evacuar’ las vivencias de la lucha».²⁵⁶

Il fatto che il panorama della narrativa breve dell'immediato dopoguerra sia costellato di meteore passeggere, però, non deve far pensare che non siano stati dati alle stampe racconti di indubbio valore artistico firmati da intellettuali di rilievo. Al contrario, «hay numerosos ejemplos de cuentos logrados; casi todos los mejores escritores de la época han contribuido al florecimiento del género»²⁵⁷ (Percival, 1988: 87). La lista di autori che contribuiscono alla conservazione e all'evoluzione del racconto negli anni Quaranta è, infatti, estremamente folta e include alcuni degli autori spagnoli più illustri dell'epoca, tra cui: Tomás Borrás, Azorín, Samuel Ros, Manuel Machado, Gerardo Diego, Camilo José Cela, Concha Espina, Alfredo Marquerié, Wenceslao Fernández Flórez, Eugenio D'Ors, Edgar Neville, Manuel Ballesteros, Jorge Campos, Francisco Casares, Cristóbal de Castro, José Francés, Rafael García Serrano, Manuel Halarcón, Florentina del Mar, Dolores Medio Estrada, José María Pemán, José María Sánchez Silva, José Sanz y Díaz, Vicente Soto, Luis Antonio de Vega, Juan Antonio de Zunzunegui, Rafael Sánchez Mazas.

Alcuni di loro, responsabili del rinnovamento del romanzo avviato nel XX secolo, dunque, hanno anche una carriera – talvolta meno nota al grande pubblico, ma non per questo meno degna di nota – come autori di racconti (Diéz Albéniz, 2016: 13-14). Tra essi è doveroso segnalare Azorín – che si classifica come il più prolifico autore spagnolo

²⁵⁵ Trad. «su commissione, come qualcosa relazionato alla domanda del mercato, come qualsiasi altro prodotto».

²⁵⁶ Trad.: «un'urgenza espressiva che proveniva da un desiderio scarsamente artistico di 'sgombrare' le esperienze della lotta».

²⁵⁷ Trad.: «ci sono numerosi esempi di racconti riusciti; quasi tutti i migliori scrittori dell'epoca hanno contribuito alla fioritura del genere»

di racconti in assoluto –²⁵⁸ Manuel Machado, Camilo José Cela, Miguel Delibes e Carmen Laforet.

Un altro dato rilevante che bisogna imprescindibilmente tener presente è che il numero esorbitante di scrittori che negli anni Quaranta si interessa al genere non riflette affatto il grado di attenzione che il mondo editoriale dell'epoca è disposto a prestargli, tanto che, secondo quanto sostenuto da García Urbina (2009: 32), furono davvero «pocos los editores que apostaron por la publicación de libros de cuentos».²⁵⁹

Infatti, nonostante alcune note case editrici del tempo come Taurus, Seix Barral, Ínsula, Destino e Cantalapiedra pubblicarono raccolte in volume (Percival, 1988: 87), Pérez-Bustamante Mourier (1996: 7) segnala che «Durante los años 40 (...) los cuentos no suelen aparecer en forma de libro: viven en revistas como *Escorial*, *Espadaña*, *Destino*, *Domingo*, *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Ínsula*, *Haz*, *Vértice*, *Fantasia...* O periódicos como *ABC* o *Arriba*. Las antologías de esta época son muy pocas y suelen traer más autores consagrados que noveles (...)».²⁶⁰

Venuto meno il supporto dell'editoria libraria,²⁶¹ pertanto, il racconto non avrebbe avuto modo di raggiungere la massa di lettori senza «la labor de impulso de la prensa en el auge del género»²⁶² (Romera Castillo, 2004: 28). La stampa si qualifica come punto di partenza obbligato del processo editoriale²⁶³ della narrativa breve, nonché «como verdadero medio no ya divulgador sino sustentador del género»²⁶⁴ (Millán Jiménez, 1991: XI).

A sostenere la vitalità del racconto su stampa è, inoltre, la grande popolarità dei concorsi indetti dalle principali riviste dell'epoca, che vedono partecipare numerosi

²⁵⁸ Secondo le ricerche condotte da Diéz Albéniz (2016: 8) il numero di racconti pubblicati da Azorín ammonterebbe a circa 300.

²⁵⁹ Trad.: «pochi gli editori che scommisero sulla pubblicazione di libri di racconti».

²⁶⁰ Trad.: «Negli anni 40 (...) i racconti non sono soliti comparire sotto forma di libro: vivono in riviste come *Escorial*, *Espadaña*, *Destino*, *Domingo*, *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Ínsula*, *Haz*, *Vértice*, *Fantasia...* o giornali come *ABC* o *Arriba*. Le antologie di quest'epoca sono molto poche e solitamente propongono più autori consacrati che emergenti».

²⁶¹ In realtà, come afferma Barrero Pérez (1989: 16), «En los años 40 no es que no se escribieran cuentos, es que apenas se editaban libros». Trad.: «Negli anni Quaranta non è che non si scrivessero racconti, è che a malapena si pubblicavano libri».

²⁶² Trad.: «gli sforzi di promozione della stampa per l'espansione del genere».

²⁶³ Secondo Millán Jiménez (1988: 82) il processo editoriale normalmente seguito dal racconto in questi anni prevede prima la sua pubblicazione su stampa e, in alcuni casi, una seconda fase durante la quale entra a far parte di un volume in cui sono riuniti diversi lavori. Tale volume di solito appare con un titolo unico corrispondente al titolo di uno dei racconti contenuti nella raccolta, che non sempre risulta essere inedito. Le narrazioni antologizzate, infine, possono appartenere o ad un medesimo autore o ad autori diversi e, in casi specifici, possono subire un'evoluzione tale da divenire capitoli interni a un romanzo e vedere, quindi, nuovamente la luce sotto una veste totalmente mutata.

²⁶⁴ Trad.: «come vero e proprio mezzo non solo di divulgazione bensì di sostentamento del genere».

scrittori, dai più noti ai meno noti, con contributi tra loro anche molto diversi. Secondo gli studi condotti da Sanz Villanueva (1991: 13-25), infatti, i *certamen* di racconti letterari degli anni Quaranta hanno il merito sia di mantenere vivo l'interesse per il genere, sia di spianare la via ad una serie di voci femminili che pare trovino nella narrativa breve una forma d'espressione adatta alle loro esigenze.²⁶⁵

Tra le testate in tal senso più rappresentative vanno menzionate *Mujer, Finisterre, Domingo, Medina, Letras, Fotos* e *Y*, le quali bandiscono – ciascuna a suo modo e con regole specifiche – veri e propri concorsi a premi, con l'obiettivo preciso di accrescere l'interesse del pubblico e incrementare le vendite. Diventa frequente, quindi, che i lettori – incoraggiati a partecipare anche per aggiudicarsi la vincita in denaro – siano espressamente invitati ad interagire con le redazioni dei giornali, ad esempio proponendo un finale per racconti apparsi sulle riviste e appositamente lasciati in sospeso (Millán Jiménez, 1988: 86). Il giornale diviene, così, «Frente al libro, (...) fuente obligada para el historiador de literatura, que encuentra en sus páginas datos valiosísimos acerca de autores y textos, junto a la información sobre las preferencias lectoras del público del momento o la imposición de patrones ideológico-literarios concretos»²⁶⁶ (Palenque, 1998: 60).

Per quanto concerne le caratteristiche del racconto di questo periodo, sebbene il genere, come si è accennato in precedenza, manchi di un orientamento chiaro, la tendenza che si impone è un ritorno al realismo.

Secondo Sanz Villanueva (1991), infatti, la narrativa breve degli anni Quaranta si inserisce formalmente e stilisticamente all'interno degli schemi convenzionali del realismo, è descrittiva e aneddotica, riproduce lo spazio – contrariamente al tempo²⁶⁷ – in modo fedele e preciso, mostra uno spiccato interesse per la psicologia dei personaggi e, infine, ricerca un finale ad effetto.

Pertanto, a partire da un realismo che si colloca a metà tra l'esistenzialismo e il costumbrismo, tingendosi ora di lirismo e ora di tragica ironia, il racconto di questi anni,

²⁶⁵ Sanz Villanueva (1991: 13-25) sostiene che negli anni Quaranta in Spagna circolano oltre duecento autrici di racconti, molte delle quali pubblicano all'interno di riviste femminili. Quest'ultime, normalmente, si rivolgono a un pubblico di donne e prediligono racconti di tema amoroso (Millán Jiménez, 1988: 86).

²⁶⁶ Trad.: «Rispetto al libro, (...) fonte obbligata per lo storico della letteratura, che trova nelle sue pagine dati validissimi riguardo agli autori e ai testi, insieme alle informazioni relative alle preferenze di lettura del pubblico del momento o l'imposizione di modelli ideologico-letterari concreti».

²⁶⁷ Si assiste, infatti, ad una maggiore libertà per quanto riguarda il trattamento del tempo. Sono comuni le sovrapposizioni dei piani temporali e gli sbalzi in avanti e indietro «y es frecuente que de una exposición en presente se pase al pasado, para volver de nuevo al presente» (Millán Jiménez, 1988: 84). Trad.: «ed è frequente che da un'esposizione al presente si passi al passato, per tornare nuovamente al presente».

stando alla classificazione proposta da Millán Jiménez (1988: 85), si focalizza principalmente su tre macro-temi: la guerra, abitualmente narrata dalla prospettiva dei vincitori con un evidente tono propagandistico; l'amore, frequente soprattutto all'interno delle riviste rivolte ad un pubblico femminile; e infine la vita quotidiana, descritta nella sua ordinarietà, lasciando trasparire, senza troppi filtri, la condizione di diffusa sventura e disarmante desolazione.

Anche Pérez-Bustamante Mourier (1996: 8-9), ricordando l'eterogeneità tematica costitutiva del racconto degli anni Quaranta, afferma che sono presenti sulla scena:

(...) cuentos políticamente comprometidos, homologables a las novelas falangistas, que desarrollan motivos bélicos o de propaganda, mediante los cuales el bando vencedor engrandece sus actitudes ideológicas o justifica su opción en la guerra (...). Los cuentos que más abundan son los de temática escapista. Hay muchos de amor de tipo emocional y sensiblero. (...). Y aparte de los cuentos de amor, abundan los que desarrollan pequeños conflictos domésticos o personales: anécdotas intrascendentes con solución satisfactoria, o ternurista, o de vago desconsuelo. En general la crítica habla de aneddotismo: cuentos de factura convencional que no van más allá de su pequeña anécdota. (...). Por último, (...) hay que mencionar una nota original: la presencia en el cuento, que no en la novela, de la fantasía, de la ficción entre maravillosa, extraña y fantástica. (...). Y también hay que hablar de atisbos de metaliteratura (...).²⁶⁸

Tuttavia, pur mancando di coesione formale e tematica (Barrero Pérez, 1989: 30), García Urbina (2009: 36) ritiene che la narrativa breve di questo momento sia contraddistinta da un «afán por la sugerencia, por mostrar y no explicar (...), [que] en el caso de la narrativa de los años cuarenta en España tiene su justificación precisamente en la imposibilidad de llevar a cabo una denuncia explícita».²⁶⁹

Per tentare di aggirare tale impossibilità diventa sempre più frequente proporre, nei racconti, il punto di vista dei bambini (Godoy Gallardo, 1979). Non sono pochi i critici che hanno sottolineato, infatti, «la proliferación de visiones infantiles» (García Urbina, 2009: 36), il cui sguardo innocente si rivela utile agli autori che intendono mettere in

²⁶⁸ (...) racconti politicamente impegnati, omologabili ai romanzi falangisti, che sviluppano motivi bellici o di propaganda, per mezzo dei quali il fronte vincitore esalta le proprie attitudini ideologiche o giustifica la sua opzione nella guerra (...). I racconti che abbondano di più sono quelli di tematica escapista. Ci sono molti racconti d'amore di tipo emozionale e stucchevole. (...) E oltre ai racconti d'amore, abbondano quelli che affrontano piccoli conflitti domestici o personali: aneddoti insignificanti con un finale soddisfacente, o patetico, o di vago sconforto. In generale la critica parla di aneddotismo: racconti di fattura convenzionale che non vanno oltre il piccolo aneddoto. (...) Infine, (...) bisogna menzionare una nota originale: la presenza nel racconto, diversamente dal romanzo, della fantasia, della narrativa meravigliosa, strana e fantastica. (...). E inoltre bisogna parlare di barlumi di metaletteratura (...).

²⁶⁹ Trad.: «preoccupazione per il suggerimento, per mostrare e non spiegare (...), [che] nel caso della narrativa degli anni Quaranta in Spagna trova giustificazione precisamente nell'impossibilità di denunciare esplicitamente».

mostra le incoerenze della realtà sociale del tempo. Sempre più spesso, quindi, le vite che si scelgono di mettere a fuoco in questo momento ritraggono «el niño enfermo, el hombre solitario, la existencia monótona y gris»²⁷⁰ (Millán Jiménez, 1988: 85), prediligendo soprattutto la narrazione in terza o in prima persona, facendo coincidere, in quest'ultimo caso, il narratore-testimone con il protagonista della vicenda.

Inoltre, nonostante predomini «un realismo convencional, bastante amorfo»²⁷¹ (Pérez-Bustamante Mourier, 1996: 3), è doveroso soffermarsi qualche istante sulla presenza – prima menzionata – dell'elemento fantastico, che, pur non essendo certamente l'aspetto fondante della narrativa breve di questo momento (García Urbina, 2009: 37; Millán Jiménez, 1988: 85), si qualifica come un suo tratto peculiare, distinguendola dal romanzo (Pérez-Bustamante Mourier, 1996: 8). Infatti, come scrive Barrero Pérez (1989: 17) nel suo studio sul racconto spagnolo dall'immediato dopoguerra agli anni Ottanta:

(...) cabría hablar, frente a la ausencia de fantasía en la novela de aquel tiempo, de un mayor gusto por ella en las figuras más representativas del cuento de los años 40. José María Sánchez Silva firmó relatos breves como “El que descendió del castillo”, “Profeta de incógnito”, “Sueño de la mujer sin cara” – los tres incluidos en el libro *No es tan fácil* (1943) – o “La señal” (de *La ciudad se aleja*, 1946) ráfagas de ficción fantástica en una postguerra narrativa marcada por el realismo, también puesto en entredicho por las abundantes notaciones antirrealistas constatables en la producción del más prolífico cuentista de entonces, Tomás Borrás.²⁷²

Anche Millán Jiménez (1988: 85), analizzando l'evoluzione del racconto letterario nella Spagna degli anni Quaranta, fa riferimento ad alcuni autori che si dedicano a narrazioni fantastiche, «en donde aparece la personificación de objetos o animales, como en *Una tarde de espera* por Ana María de Foronda (1942) (...); o en las deliciosas historias de sirenas de Álvaro Cunqueiro»,²⁷³ a cui è possibile aggiungere, come suggerisce Fernández Riquelme (2000: 48), anche i due romanzi *El bosque animado* (1943) di Wenceslao Fernández Flores e *Cerca de Oviedo* (1945) di Francisco García

²⁷⁰ Trad.: «la buona o cattiva ombra di una vita particolare, di un personaggio, di una città. (...) riflette[ndo] una verità sociale per quanto estremamente sventurata e desolante essa sia: il bambino malato, l'uomo solitario, l'esistenza monotona e grigia».

²⁷¹ Trad.: «un realismo convenzionale, abbastanza amorfo».

²⁷² Trad.: «(...) è lecito parlare, rispetto all'assenza di fantasia nel romanzo del tempo, di un maggiore interesse nei suoi confronti da parte delle figure più rappresentative del racconto degli anni Quaranta. José María Sánchez Silva firmò racconti come “El que descendió del castillo”, “Profeta de incógnito”, “Sueño de la mujer sin cara” – i tre inclusi nel libro *No es tan fácil* (1943) – o “La señal” (di *La ciudad se aleja*, 1946) bagliori di narrazione fantastica in un dopoguerra narrativo segnato dal realismo, messo in discussione pure dalle tante notazioni antirrealiste constatabili nella produzione del più prolifico scrittore di racconti di allora, Tomás Borrás».

²⁷³ Trad.: «in cui appare la personificazione di oggetti o animali, come in *Una tarde de espera* di Ana María de Foronda (1942) (...); o nelle deliziose storie di sirene di Álvaro Cunqueiro».

Pavón e ulteriori racconti come “Cómo se fue Miguela” (1944) di Miguel Delibes o quelli inclusi in *Miedo de Noel Clarasó* (1948) e in *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943) di Rafael Dieste.

Quest’ultimo è solo uno dei tanti autori esiliati i quali, considerando la «escritura (...) el único modo posible de reencuentro con sus orígenes»²⁷⁴ (Diéz Albéniz, 2016: 12), continuano a collaborare con la stampa spagnola del tempo, inviando contributi di vario genere, tra cui numerosi racconti. Come testimoniano gli studi condotti sulla narrativa dell’esilio (Llera Esteban, 1996; Blanco Aguinaga, 2006; Cabañas Bravo, 2010; Sánchez Illán, 2011; López García/ Aznar Soler, 2017),²⁷⁵ infatti, alcune pubblicazioni degli anni Quaranta rappresentano per gli intellettuali che erano stati obbligati a cercare rifugio all’estero un insolito canale di accesso al panorama letterario del primo Franchismo. Riviste di questo tipo,²⁷⁶ come evidenzia Casas Janices (2004: 123), hanno il merito di:

(...) restablecer en la medida de lo posible la continuidad literaria, recuperando parte de la tradición denostada por el régimen franquista – la generación del 98, la del 27 y Ortega, sobre todo –, haciéndose eco de las corrientes y los movimientos extranjeros que se estaban desarrollando en esos momentos, y acogiendo la labor de los miembros de «la España peregrina». En una época en la que los narradores del exilio difícilmente podían divulgar su obra entre los lectores españoles, el cuento publicado en la prensa periódica les brinda la oportunidad de reincorporarse, aunque precariamente, a la vida cultural de su país de origen.²⁷⁷

Come i racconti prodotti in Spagna, anche quelli dell’esilio si distinguono per la varietà dei temi trattati, dal momento che spaziano dalla memoria storica alle divagazioni

²⁷⁴ Trad.: «scrittura (...) l’unico modo possibile di rincontro con le loro origini».

²⁷⁵ Si ricorda, inoltre, il *Grupo de Estudios del Exilio Literario* (GEXEL-CEDID) dell’Universitat Autònoma de Barcelona, che dal 1993 porta avanti una ricerca volta allo studio, l’edizione e la divulgazione del patrimonio culturale e letterario dell’esilio repubblicano del 1939. Il *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, pubblicato nel 2017, in 4 volumi, e curato da López García e Aznar Soler, è frutto del costante impegno del gruppo di ricerca e include pure riviste e testate giornalistiche che hanno contribuito alla diffusione delle opere prodotte dagli intellettuali esiliati e che sono ritenute essenziali per collocare suddetti autori in un contesto storico, ideologico e politico. Si rimanda, per ulteriori informazioni, al link: <https://www.uab.cat/web/sala-de-prensa/detalle-noticia/el-grupo-de-estudios-del-exilio-literario-celebra-su-25-aniversario-1345667994339.html?noticiaid=1345745778416>.

²⁷⁶ Secondo gli studi condotti da Casas Janices (2004, 2007), tra tutte queste pubblicazioni è *Ínsula* che si aggiudica il primato per quanto riguarda la promozione del racconto. La rivista, infatti, non avrebbe solo compiuto sforzi considerevoli per accogliere un gran numero di autori di racconti – tanto rimasti in patria quanto esiliati –, ma avrebbe anche favorito la nascita e la diffusione di una teoria sul genere destinata a giocare un ruolo centrale nei decenni successivi.

²⁷⁷ Trad.: «(...) ristabilire per quanto possibile la continuità letteraria, recuperando parte della tradizione deprecata dal regime franchista – la *Generación del 98*, quella *del 27* e soprattutto Ortega – facendosi eco delle correnti e dei movimenti stranieri che si stavano sviluppando a quel tempo, e accogliendo il lavoro dei membri della “Spagna peregrina”. In un’epoca in cui i narratori dell’esilio difficilmente potevano divulgare la loro opera tra i lettori spagnoli, il racconto pubblicato nella stampa periodica le offre l’opportunità di reinserirsi, sebbene precariamente, nella vita culturale del loro paese d’origine».

fantastiche, dall'esistenzialismo all'umorismo, assumendo forme ogni volta differenti, a metà strada tra la tradizione e l'innovazione (Pérez-Bustamante Mourier, 1996: 9).

Fernando Gómez Redondo (1991: 26), sostiene che sono riscontrabili, per gli autori dell'esilio, due tendenze principali: il racconto come luogo di preservazione dell'identità perduta e il racconto come sguardo critico sul presente. Sulla seconda scia si muovono, secondo Pérez-Bustamante Mourier (1996: 9), alcuni tra i maggiori intellettuali del tempo, tra cui Max Aub, Arturo Serrano Plaja, Segundo Serrano Poncela e Francisco Ayala.

Inevitabilmente, comunque, la narrativa breve dell'esilio è tenuta a fare i conti con il dolore, con l'abbandono della propria casa, con l'impervio adattamento alle nuove realtà sociali e, soprattutto, con la costante e latente nostalgia del passato che gli scrittori vivono dopo aver lasciato il Paese d'origine.

Qualche volta, nei loro racconti, si percepisce una smania rabbiosa che fa presto a fondersi con una disillusa rassegnazione, conducendo l'io narrante a intimistiche riflessioni sulla condizione umana. L'esiliato si sente tagliato fuori da qualunque luogo, privato di un proprio posto nel mondo, e, ovunque egli vada, qualunque cosa egli faccia, percepisce sempre, irreparabilmente, di non essere nient'altro che uno scarto: «No es tan complicado. Allí no pertenezco. Aquí no pertenezco. (...) Estoy como fuera de todo, como al margen. (...) Me han dejado fuera. Como se deja un objeto. Un objeto usado, averiado, para el que no hay repuestos»,²⁷⁸ commenta l'uruguayana esiliata protagonista di un racconto di Mario Benedetti (1984: 55-56).

Seppur nella consapevolezza che queste parole siano frutto della finzione letteraria e siano riferite, nello specifico, al contesto sudamericano, è proprio a questa frustrazione che la narrativa breve degli anni Quaranta dà voce, divenendo, in conclusione, cangiante espressione degli animi tormentati sia degli autori esiliati, sia di quelli rimasti in patria. Con esiti diversi e coinvolgendo scrittori emergenti così come romanzieri affermati, il racconto di questo momento muta costantemente volto e, da solenne e vacuo elogio dei vincitori, si fa ora narrazione escapistica intrisa di sentimentalismo e d'ironia volta a distogliere lo sguardo dalle atrocità, ora resoconto realistico e talvolta polemico dell'insulsa e sofferta quotidianità.

²⁷⁸ Trad.: «Non è così complicato. Non appartengo a quel luogo. Non appartengo a questo luogo. (...) Sono come fuori da tutto, come al margine. Mi hanno lasciato fuori. Come si lascia un oggetto. Un oggetto usato, guasto, per il quale non ci sono pezzi di ricambio».

La stampa, in questo scenario, accoglie, così come suggerito da Ortega y Gasset (1927: 1) già nel primo numero di *La Gaceta Literaria*, «lo que no llega nunca en sus libros: lo prematuro, lo nonnato, lo recondito (sic!)»,²⁷⁹ fungendo da naturale canale di diffusione di racconti che, altrimenti, sarebbero andati perduti per sempre.

In un'epoca tenebrosa e complessa per qualunque libera manifestazione artistico-culturale, dunque, giornalismo e letteratura si scoprono ancora una volta complici, mantenendo in vita un genere destinato, nei decenni immediatamente successivi, a progredire in ricchezza, originalità e risonanza poetica e intellettuale, rivelandosi un tassello imprescindibile della letteratura spagnola di tutti i tempi.

²⁷⁹ Trad.: «ciò che non arriva mai nei loro libri: ciò che è prematuro, embrionale, recondito».

Capitolo V: *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*

V.1. Il progetto editoriale italo-spagnolo

Tra il 1940 e il 1943 si pubblica parallelamente, in Italia e in Spagna, la rivista bilingue *Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna/Legiones y Falanges. Revista mensual de Italia y de España*, rispondendo ad un'iniziativa politico-culturale che vincola l'Italia fascista, sul punto di fare il suo ingresso nella Seconda Guerra Mondiale, e la Spagna franchista e postbellica.

Come riferisce Peña (2010: 121), grazie all'iniziativa di Giménez Arnau, allora *agregado de prensa* presso l'Ambasciata a Roma,²⁸⁰ si avvia una collaborazione tra le rappresentanze diplomatiche di Italia e Spagna «para reforzar la difusión del ideario político totalitario», assicurando non solo il contributo «de destacados académicos de la lengua (...), sino también el envío de artículos mensuales de otros escritores en su inmensa mayoría falangistas (...) “da considerarsi tra i maggiori della Spagna contemporanea”».²⁸¹

²⁸⁰ Sulla base dallo studio condotto da Moreno (2010), Navas (2015: 45) offre un rapidissimo *excursus* dei tre anni di vita della rivista, partendo proprio dall'incarico di Giménez Arnau. È il giornalista falangista, infatti, ad essere ritenuto l'ideatore di un progetto che proponeva «a las autoridades italianas el intercambio de artículos, firmados por destacadas personalidades del mundo de la cultura, para que fueran publicados en periódicos y revistas de gran repercusión en los dos países (...). Esta afinidad (...) desapareció pronto y el embajador español en Italia, Pedro García Conde, se quejaba ya en abril de 1940 del tono de algunos periodistas italianos. (...) la entrada de Italia en la guerra endureció la censura italiana y toda publicación extranjera debía ser filtrada por el MinCulPop y el Ministerio de la Guerra, a pesar de que los corresponsales alemanes e italianos no sufrían la censura previa en España desde septiembre de 1940. Los corresponsales españoles se quejaban de que, muchas veces, los italianos no sólo informaban antes, sino que además lo hacían de hechos prohibidos dentro y fuera de España. Además, pronto empezaron las primeras críticas dentro de las filas del fascismo contra el franquismo por su posición ante la II Guerra Mundial. Por encima de estos roces quedó la revista». Trad.: «alle autorità italiane lo scambio di articoli, firmati da personalità celebri del mondo della cultura, affinché fossero pubblicati in giornali e riviste di grande ripercussione nei due Paesi (...). Quest'affinità (...) scomparve presto e l'ambasciatore spagnolo in Italia, Pedro García Conde, si lamentava già nell'aprile del 1940 del tono di alcuni giornalisti italiani. (...) l'ingresso dell'Italia in Guerra irrigidì la censura italiana e ogni pubblicazione straniera doveva essere verificata dal MinCulPop e dal Ministero della Guerra, nonostante i corrispondenti tedeschi e italiani non fossero soggetti alla censura previa in Spagna da settembre del 1940. I corrispondenti spagnoli si lamentavano che, molto spesso, gli italiani non solo informavano prima, ma che davano notizie dei fatti proibiti dentro e fuori dalla Spagna. Inoltre, presto cominciarono le prime critiche tra le fila del fascismo contro il franchismo per la posizione assunta rispetto alla II Guerra Mondiale. Al di là di questi attriti rimase la rivista».

²⁸¹ Trad.: «per rafforzare la diffusione dell'ideologia politica totalitaria»; «di illustri accademici della lingua (...), ma anche l'invio di articoli mensili di altri scrittori per gran parte falangisti (...) “da considerarsi tra i maggiori della Spagna contemporanea».

Si materializza, pertanto, un progetto sovvenzionato direttamente dai due regimi – franchista e fascista –, che ha come obiettivo l’esaltazione delle gloriose tradizioni culturali dei due Paesi protagonisti, la conferma dell’ancestrale amicizia esistente tra loro, e, soprattutto, l’indottrinamento del suo pubblico sulla base dell’ideologia autoritaristica che li accomuna.²⁸²

Il primo numero dell’edizione italiana risale al 28 ottobre del 1940 ed è seguito da altri 32 numeri, stampati a Roma²⁸³ dalla casa editrice Garzanti, con cadenza mensile fino al primo luglio del 1943. Anche l’edizione spagnola, che vede la luce un mese dopo rispetto alla prima, il 20 novembre del 1940, si stampa nella capitale italiana fino al sesto numero, ma consta complessivamente di 31 numeri. Del settimo numero, infatti, esiste solo la versione italiana, determinando, così, un vuoto nell’edizione spagnola che segna un momento emblematico nella configurazione giornalistico-culturale della rivista. A partire dal numero 8-9 di giugno-luglio, la sede dell’edizione spagnola *Legiones y Falanges* si trasferisce a Madrid, dove passa sotto il diretto controllo della *Delegación Nacional de Prensa y Propaganda*.

La causa della separazione editoriale è plausibilmente connessa alla crisi che il governo franchista attraversa nel maggio del 1941 e alla conseguente riprogrammazione del sistema di controllo della stampa spagnola (Sinatra, 2015; Pinello/Polizzi; 2017). Secondo la ricostruzione storica proposta da Domínguez Arribas (2009), infatti, il 5 maggio del 1941, circa sei mesi dopo il trasferimento di Serrano Suñer agli affari esteri,²⁸⁴ Franco affida la gestione del *Ministerio de la Gobernación* al colonnello antifalangista Valentín Galarza, il quale, una volta assunto l’incarico, annulla immediatamente l’ordine firmato dal sottosegretario Tovar che dispensava le testate della *FET* dalla censura previa. L’opposizione tra l’ala falangista del governo, da un lato, e i militari e la Chiesa intenzionati a mantenere la loro influenza, dall’altro, si trasforma, allora, in uno scontro

²⁸² Nella lettera, conservata presso gli *Archivos Generales de la Administración* di Alcalá de Henares, che Agustín de Foxá invia al Delegado Nacional del Servicio Exterior de FET y de las JONS il 26 agosto 1940, si legge espressamente che il progetto editoriale nasce dall’esigenza «de editar en Roma una revista bilingüe, política y literaria (...) subvencionad[a] por el Partido Nacional Fascista y por *Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*» volta a «conservar las características de nuestra cultura latina, estrechando nuestros lazos» (A.G.A., 25/ 19244). Trad.: «di editare a Roma una rivista bilingue, politica e letteraria (...) sovvenzionat[a] dal Partito Nazionale Fascista e dalla *Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*»; «conservare le caratteristiche della nostra cultura latina, rafforzando i nostri legami».

²⁸³ A Roma avevano la loro sede la Direzione e la Redazione, mentre l’Amministrazione e la Pubblicità dipendevano da Milano.

²⁸⁴ Tuttavia, dall’ottobre del 1940, quando viene trasferito agli Affari Esteri, fino al maggio del 1941, Serrano Suñer mantiene il controllo del settore di *Prensa y Propaganda* grazie alla collaborazione dei sottosegretari José Lorente Sanz, prima, e Antonio Tovar, dopo.

diretto e frontale. In un clima di forti tensioni interne, poco dopo le dimissioni di Tovar e in risposta ai numerosi attacchi giornalistici firmati dai falangisti nelle pagine di *¡Arriba!*, Franco riforma la struttura interna del governo, aumentando, di fatto, il numero dei ministri falangisti.

In materia di stampa e propaganda, il 20 maggio del 1941 viene istituita la *Vicesecretaría de Educación Popular (VSEP)*, diretta dalla *Secretaría general* di *FET*, alla quale vengono affidate «las delegaciones nacionales de Prensa, Propaganda, Cinematografía y Teatro, y Radiodifusión»²⁸⁵ (Sinova, 2006: 112). Con la creazione del nuovo organismo – che acquisisce le competenze che fino a quel momento erano spettate alla *Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la gobernación* – il regime opera una riassegnazione più equa dei poteri, ristabilendo l'ordine che per un momento aveva vacillato.

È verosimile, dunque, che la rimodulazione della prima fase del sistema di controllo della stampa avviata già nel 1938 abbia avuto ripercussioni non irrilevanti su una pubblicazione di regime come *Legiones y Falanges*, incidendo nel vuoto editoriale prima menzionato e nello spostamento della sua redazione.

Inoltre, sempre a partire dal settimo numero, si interrompe la codirezione di Giuseppe Lombrassa e Agustín de Foxá, i quali, fin dal primo momento, erano stati a capo del progetto editoriale come direttori e cofondatori. Lombrassa, giornalista e politico, era un alto funzionario del Partito Fascista che aveva combattuto a fianco dei falangisti durante la Guerra Civile spagnola e «incarnava perfettamente il ruolo che il Duce aveva auspicato per la sua stampa» (Sinatra, 2015: 35), mentre diversa e ben più complessa è la figura del secondo. Intimo collaboratore di José Antonio Primo de Rivera, Agustín de Foxá non era un semplice diplomatico, bensì, in primo luogo, un uomo di lettere, poeta, giornalista e narratore,²⁸⁶ il quale pare che abbia mantenuto sempre una certa autonomia di pensiero, mostrandosi talvolta sprezzante nei confronti dell'autorità. È per diretto volere di Mussolini, infatti, che, dopo la sesta uscita della rivista, nel maggio del 1941, Foxá viene rimosso dall'incarico, allontanato dall'Italia e sostituito da Román Escobedo, anch'egli scrittore e giornalista falangista, ma di minor calibro. Nonostante la reale causa

²⁸⁵ Trad.: «le delegazioni nazionali di Stampa, Propaganda, Cinematografia e Teatro, e Radiodiffusione».

²⁸⁶ Tra le sue opere è il caso di menzionare il romanzo *Madrid, de corte a cheka* (1938), in cui un giovane falangista madrileni narra, con tono autobiografico, gli eventi che segnano la Spagna dalla scomparsa della monarchia a seguito delle elezioni municipali del 1931 fino al 1937, quando Madrid appare iriconoscibile, dominata dalla violenza e dall'insensatezza.

dell'espulsione di Foxá resti tutt'oggi una misteriosa incognita,²⁸⁷ Victoriano Peña (2010: 123) la imputa ad una reazione eccessiva del Duce, spiegando che:

Foxá se encontraba en Roma desde noviembre de 1939 como jefe de la Falange Española en Italia y tuvo que abandonar el país en mayo de 1941 por razones que aún hoy se desconocen del todo. Luis Sagrera (...) aduce diversas causas, entre ellas la acusación de espionaje o bien (...) a una rabieta momentánea de un Mussolini especialmente irascible (...) que no supo ver el sesgo irónico o burlón (por otra parte, bastante usual en Foxá) de una respuesta que el político español había dado (...).²⁸⁸

La scissione della codirezione, insieme a quella della sede editoriale e amministrativa della rivista (Llorens García, 1994: 91), fa sì che la specularità che aveva contraddistinto le due edizioni per i primi sei numeri venga meno. Pertanto, se prima i contenuti e la disposizione delle informazioni – tanto verbali, quanto visuali – coincidevano in modo quasi assoluto, a partire dal numero sette *Legioni e Falangi* e la sua omologa spagnola *Legiones y Falanges* cominciano a divergere. Nonostante continuino a condividere la medesima ideologica politica di fondo e uno stesso modello unitario, infatti, le due versioni della rivista si vanno discostando l'una dall'altra tanto nella disposizione dei

²⁸⁷ Esistono numerose ipotesi riguardo alle possibili ragioni di suddetta espulsione: García Queipo de Llano e Tusell (1985: 127), come Peña (2010), la attribuiscono alle parole che Foxá avrebbe riservato ad una diplomatica tedesca e che pare mossero Mussolini ad allontanarlo definitivamente. Essi affermano, infatti, che Foxá era accusato di calunnia per aver «preguntado, ante la mujer de un diplomático alemán, que le inquiría acerca de la posibilidad de que España entrara en el conflicto “si la soberbia alemana todavía llegaba a atreverse con otro aliado” (lo que dejaba, desde luego, muy mal a Italia). Como el dicho llegó a un Mussolini muy susceptible por su fracaso militar, se tomó tan dramática decisión» (García Queipo de Llano/Tusell, 1985: 127). Trad.: «domandato, alla moglie di un diplomatico tedesco, cosa ne pensasse della possibilità che la Spagna facesse il suo ingresso nel conflitto “se la superbia tedesca si fosse messa contro un altro alleato” (cosa che, chiaramente, faceva fare brutta figura all'Italia). Quando la frase giunse all'orecchio di un Mussolini molto suscettibile a causa della sua sconfitta militare, fu presa una così drastica decisione». Su un diverso piano si pone Sagrera (1969: 51-52), il quale sostiene che «Agustín había escrito un despacho destinado a las autoridades españolas, en el cual, de forma clarividente, había pronosticado el desastre lamentable que esperaba al fascismo. En él describía la corrupción interna del Partido, su fraccionamiento, su impopularidad en los medios italianos (...) que le llevaría a dar un golpe de estado en contra de Mussolini. Dicho informe (...) fue interceptado (...) por las autoridades fascistas, y provocó el desagradable incidente que protagonizó Foxá». Trad.: «Agustín aveva scritto un dispaccio destinato alle autorità spagnole, in cui, in modo lungimirante, aveva preventivato l'increscioso disastro che attendeva il fascismo. In esso descriveva la corruzione interna del Partito, il suo frazionamento, la sua impopolarità presso i *media* italiani (...) che avrebbe condotto ad un colpo di stato contro Mussolini. Suddetto documento (...) fu intercettato (...) dalle autorità fasciste, e provocò lo spiacevole incidente di cui Foxá fu protagonista». Tuttavia, secondo Carotenuto (2005: 113), il responsabile di una tale manovra sarebbe stato Filippo Anfuso, il futuro segretario del Movimento Sociale Italiano.

²⁸⁸ Trad.: «Foxá si trovava a Roma dal novembre del 1939 come capo della *Falange Española* in Italia e dovette abbandonare il paese nel maggio del 1941 per ragioni che ancora oggi non si conoscono del tutto. Luis Sagrera (...) aduce diverse cause, tra cui l'accusa di spionaggio oppure (...) uno scatto d'ira di un Mussolini particolarmente irascibile (...) che non seppe vedere il tono ironico o burlone (d'altra parte, piuttosto frequente in Foxá) di una risposta che il politico spagnolo aveva dato (...).»

contenuti, quanto nelle forme tramite le quali articolano la propaganda, riflettendo uno sfondo socio-politico che va assumendo, all'interno dei due Paesi, traiettorie differenti.

Dal numero doppio 8-9 del luglio del 1941, perfino le immagini di copertina delle due edizioni mostrano «un ragionevole quanto significativo divario tematico» (Sinatra, 2015: 39), dando priorità a contenuti non rispondenti tra loro e delineando realtà sempre più dissimili. Pur mantenendo entrambe le fotografie di grande formato caratteristiche della rivista fin dal suo esordio, infatti, variano visibilmente nella scelta dei soggetti. Se nell'edizione italiana il riferimento alla guerra è la costante di fondo e l'identificazione con il linguaggio visivo bellico si fa inequivocabile, proponendo ripetutamente scene del fronte italiano o tedesco,²⁸⁹ di contro, l'edizione spagnola, a partire dal numero 10, predilige fotografie di paesaggi nazionali, ricchi di elementi tipicamente *castizos*, in cui il lettore spagnolo può immergersi sentendosi rassicurato, distante dai turbamenti della guerra. Tuttavia, dal numero 18, in occasione della celebrazione dell'anniversario della fine della Guerra Civile, non mancano, neppure in questa seconda edizione, gli scenari bellici, che però vengono sapientemente alternati con quadri di tipo *costumbrista*.

Nel suo complesso, comunque, la rivista è arricchita da un apparato visuale di indiscutibile pregio artistico, tramite il quale, secondo Navas (2015: 61), si mette a punto «una propaganda gráfica oficial muy coordinada y controlada que utilizó técnicas muy modernas propias de la comunicación de masas con la idea de llegar a un amplio público y reforzar el consenso en un momento clave para el franquismo y difícil para el fascismo».²⁹⁰

Grazie all'impiego dell'innovativa tecnica della stampa a rotocalco o incavografica, infatti, *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* presenta, al suo interno, numerosissime immagini di grande e piccolo formato, le quali svolgono un ruolo tutt'altro che marginale, contribuendo a veicolare il messaggio ideologico-politico insito nel progetto e ad attirare un vasto numero di lettori. Non è un caso, dunque, che alla copertina e alla quarta di copertina – ovvero alle parti immediatamente visibili della rivista – siano riservati le sole fotografie a tutta pagina e gli unici tocchi cromatici presenti nella pubblicazione. I titoli

²⁸⁹ Non mancano fotografie che ritraggono soggetti diversi intenti a svolgere azioni di altro tipo, come ad esempio le contadine sorridenti che fanno il saluto romano nel numero 6 del primo anno, la cui didascalia recita “fratellanza della città con la campagna: organizzazione della Falange”, i bambini falangisti che corrono all'aria aperta nel numero 7 del primo anno o ancora i soldati che riparano un automezzo confiscato agli inglesi nel numero 1 del secondo anno, ma ciò avviene di rado ed esclusivamente nella quarta di copertina.

²⁹⁰Trad.: «una propaganda grafica ufficiale molto coordinata e controllata che impiegò tecniche estremamente moderne proprie della comunicazione di massa con l'idea di arrivare ad un pubblico ampio e rafforzare il consenso in un momento chiave per il franchismo e difficile per il fascismo».

evidenziati in rosso – e più raramente in giallo, verde o blu –, come pure le immagini di grande formato, infatti, esercitano un forte impatto sul pubblico dell'epoca, richiamando alla mente il modello dell'americana *Life* (Navas, 2015: 50).

All'interno della rivista, poi, oltre alla miniatura della copertina contenuta nel sommario, alle immagini delle pagine iniziali dedicate alle inserzioni pubblicitarie e alle novità editoriali della Garzanti, sono presenti pure ritratti delle figure protagoniste degli articoli, riproduzioni di opere d'arte, elementi architettonici o frontespizi di antichi esemplari. Infine, tra le colonne di parole, s'intersecano abitualmente fotografie di cronaca, immagini dei *reportage* di guerra – normalmente di tipo *tremendista* – o ancora visioni di mondi esotici e sconosciuti che fanno da cornice ai racconti odeporeici.

Insieme al moderno apparato grafico – che però è caratterizzato da un totale anonimato –, ad attirare i lettori e ad assicurare prestigio alla rivista, sono gli oltre duecento illustri intellettuali di ambedue i Paesi che vi collaborano. Tra gli italiani si annoverano: Orio Vergani, Indro Montanelli, Giovanni Ansaldo, Mario Appelius, Gian Gaspare Napolitano, che avevano fatto parte del gruppo storico dei corrispondenti di guerra per diverse testate giornalistiche, ma anche Antonio Ciampi, Giulio Confalonieri, Salvatore Battaglia, Achille Benedetti, Margherita Berio, Francesco Magri, Laura Solari, Antonino Trizzino, Elio Zorzi, Ettore De Zuani. Mentre, per quanto riguarda gli autori spagnoli, si ritrovano numerose firme pregevoli tra cui quelle di Ernesto Giménez Caballero, Concha Espina, Edgar Neville, Alfredo Marqueríe, Dionisio Ridruejo, Juan Ramón Masoliver, Martín de Riquer, Joaquín Entrambasaguas, Azorín, Camilo José Cela, Francisco de Cossío, Gerardo Diego, Julio Caro Baroja, Manuel Machado, Eugenio D'Ors o Álvaro Cunqueiro.

Raramente compaiono contributi anonimi, mentre ci sono diversi casi in cui gli autori si celano dietro pseudonimi che restano totalmente ignoti, come Freccia Nera, Vice, Farfarello, César, Fernán.²⁹¹ Inoltre, nell'edizione spagnola figurano in prevalenza autori spagnoli, così come in quella italiana le firme sono per la maggior parte italiane, sebbene, talvolta, vi siano autori spagnoli che pubblicano in Italia e non in Spagna e, viceversa, collaboratori italiani nell'edizione spagnola che non appaiono in quella italiana, i cui articoli sono redatti e pubblicati prima in originale e poi in traduzione, fino a generare le interessanti ipotesi di autotraduzione a cui si è fatto riferimento nel capitolo precedente.

²⁹¹ Diverso è il caso di pseudonimi noti al grande pubblico come Azorín per José Martínez Ruiz, El Tebib Arrumi per Víctor Ruíz Albéniz, Quintilio Maio per Alberto de Chirico, o ancora Ricciardetto per Augusto Guerriero.

Necessariamente, dunque, tra la stesura e la stampa del testo originale e quelle del testo d'arrivo intercorre un tempo di durata variabile, che può implicare slittamenti tra i numeri delle due edizioni, consentendo di apportare modifiche di diversa entità. Mentre qualche volta tali modifiche comportano semplicemente piccoli aggiustamenti nella composizione interna della pubblicazione, altre volte si assiste all'eliminazione di interi articoli o sezioni.²⁹²

Tra le sezioni di questo tipo, ovvero quelle presenti unicamente in una delle due edizioni, si segnalano anzitutto, per il loro indiscutibile valore artistico, «Le giornate di Barcellona» e il «Diario de un falangista de primera línea», due sezioni narrative curate rispettivamente da Orio Vergani, sulla versione italiana, e da Alfonso Gallego Cortés, su *Legiones y Falanges*. In secondo luogo, negli ultimi mesi di vita della rivista ed esclusivamente nell'edizione spagnola sono inclusi lo spazio ludico «Horas perdidas», che compare nel numero 27 e propone una serie di giochi enigmistici, e, a partire dal numero successivo, la sezione «Humor de Italia y España», contenente vignette umoristiche. Infine, vanno menzionate le rubriche fotografiche «La viva actualidad. Fotografías del momento de España y el extranjero», poi sostituita da «Actualidades» e «Contrastes», in cui la grafica funge da sfondo e da supporto all'informazione politica, mettendo in risalto, talvolta, modelli iconografici tra loro polemici (Sinatra, 2015: 39).

Per quanto riguarda, invece, le rubriche speculari, assumono un particolare interesse le sezioni d'attualità «Trenta giorni a Roma – Trenta giorni a Madrid»/«Treinta días en Roma – Treinta días en Madrid», e «Oro e sangue»/«Oro y sangre». Le prime, firmate rispettivamente da Flecha negra/Freccia Nera e Juan Ramón Masoliver, si configurano come una serie di fotogrammi narrativi accompagnati da didascalie che riferiscono mensilmente le notizie di cronaca più rilevanti di Italia e di Spagna. Sempre sull'attualità, ma nello specifico sulla situazione politica estera, si focalizzano i *reportage* che compongono la rubrica «Oro e sangue»/«Oro y sangre», curata da Cesare Guerri, Farfarello e Ricciardetto. Tra i Paesi descritti vi sono gli Stati Uniti, la Gran Bretagna, Singapore e l'Iran, che vengono rappresentati iperbolicamente in modo negativo e contrapposti, mediante l'usuale polarizzazione Noi/Loro (Van Dijk, 2009: 373) tipica del discorso dominante, ad un'autorappresentazione positiva, che comporta, in ultima

²⁹² I frequenti slittamenti, aggiustamenti, vuoti o differenze rintracciabili tra le due edizioni, inoltre, sono da ritenersi emblematici, come giustamente sottolinea Navas (2015: 45) «no sólo de sus distintos emittentes, sino de la modulación del producto ante sus públicos». Trad.: «non solo dei loro diversi emittenti, ma della modulazione del prodotto in relazione al suo pubblico».

istanza, l'esaltazione del modello politico italo-spagnolo su cui verte la rivista.

Quest'ultima si delinea, dunque, come un macro-testo eterogeneo «de información y formación propagandística en el cual el discurso, la palabra y la imagen se rinden al mensaje ideológico»²⁹³ (Sinatra, 2015: 25), fungendo, così, da strumento utile a recuperare i paradigmi culturali degli autoritarismi e ad analizzare le relazioni culturali esistenti, nei primi anni Quaranta, tra Italia e Spagna.

Nonostante la sua indubbia rilevanza, però, la bibliografia di riferimento risulta essere limitata, soprattutto in Italia, e il patrimonio bibliotecario di entrambi i Paesi è stato carente, fino all'anno scorso, di una digitalizzazione e catalogazione della rivista. L'edizione italiana in formato cartaceo è presente, sebbene in forma lacunosa, presso la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma – trenta numeri – e presso la Biblioteca Nazionale – due soli numeri –, mentre è consultabile integralmente presso la Biblioteca della Fondazione Casa Oriani di Ravenna. Il formato digitale, invece, è consultabile alla pagina web della *South Florida University Library* e, di recente, è stata digitalizzata anche dalla Biblioteca nazionale centrale di Roma.

Per quanto riguarda l'edizione spagnola della rivista, la *Biblioteca Nacional de España* conserva, quasi integralmente,²⁹⁴ la versione cartacea, che nell'aprile 2018, a seguito di un proficuo dialogo avviato personalmente con la direttrice Yolanda Ruiz Esteban del *Departamento de Adquisiciones e Incremento del Patrimonio* della BNE, è stata finalmente digitalizzata. Solo pochi numeri cartacei di *Legiones y Falanges* si trovano, inoltre, nell'*Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid* e, secondo il catalogo on line, un'altra versione completa è reperibile presso la *Biblioteca Universitaria de la Universidad de Castilla-La Mancha*.

La produzione scientifica sull'argomento, che, come si è anticipato, a lungo è stata assai scarna, negli ultimi anni ha compiuto decisivi passi avanti grazie al progetto avviato dal Network internazionale *MEMITÁ*, coordinato dalle studiose ispaniste dell'Università di Palermo e a cui afferiscono docenti e ricercatori di diversi ambiti disciplinari umanistici provenienti dalle università Rheinische Friedrich–Wilhelms–Universität (Bonn), Hassan II-Aïn Chock (Casablanca), Complutense (Madrid), Uniwersytet Łódzki, (Łódź), Minho, Pau et des Pays de l'Adour, Petro Mohyla Black Sea National, Porto, Sevilla, Tor Vergata

²⁹³ Trad.: «di informazione e formazione propagandistica in cui il discorso, la parola e l'immagine si consegnano al messaggio ideologico»

²⁹⁴ In effetti, recandosi alla BNE e consultando la rivista, ci si è resi conto che mancano diverse pagine, plausibilmente strappate via, per ragioni che sarebbe interessante investigare, dagli stessi visitatori della biblioteca.

(Roma), Ca' Foscari (Venezia), La Habana.²⁹⁵

Il costante impegno del gruppo internazionale di ricerca ha prodotto importanti risultati tra i quali si annovera, anzitutto, un primo tentativo di catalogazione della rivista condotto nel 2015 su Bibliophilia,²⁹⁶ che momentaneamente, a causa della migrazione del sito originario su quello del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo, non è fruibile. Parallelamente alla presente tesi dottorale, però, si è condotta un aggiornamento e una revisione completa di suddetta catalogazione, che è in corso di caricamento e sarà a breve reperibile presso la pagina web del Network, all'interno della sezione "Progetti", consultabile al link: <http://memita.scienzeumanistiche.eu/2014/07/ayllon-wallpaper/>.

Il gruppo di ricerca *MEMITA*, inoltre, dà alle stampe, sempre nel 2015, il primo studio monografico interamente dedicato alla rivista, dal titolo *Stampa e regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges. Una rivista d'Italia e Spagna* (Sinatra, 2015). Rispettivamente nel 2016 e nel 2018 vedono la luce *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistica-culturale dei media di regime* (Prestigiacomo, 2016) e *Media, Power and Identity. Discursive Strategies in Ideologically-Oriented Discourses* (Di Gesù/Pinto/Polizzi, 2018), due volumi sulla stampa ideologicamente orientata della prima metà del Novecento, contenente numerosi contributi che si focalizzano sull'analisi della pubblicazione oggetto del presente lavoro. Infine, del 2017 è il volume *Literatura, Autoritarismos y Prensa, Los artículos literarios en la revista bilingüe Legioni e Falangi/Legiones y Falanges (1940-1943)* (Pinello/Polizzi), che, come esplicitato dal titolo, analizza i contributi letterari presenti nella rivista.

Se è possibile parlare di letteratura, infatti, è perché *Legioni e Falangi*, pur rappresentando un chiaro esempio di collaborazione fascista italo-spagnola dall'inegabile connotazione politica, ingloba, al suo interno, un gran numero di articoli che si discostano dai contenuti propagandistici e cronachistici che ci si aspetterebbe di incontrare, estendendo i suoi ambiti di interesse a dismisura. Le prossime pagine saranno volte, quindi, ad offrire un quadro generale di tali interessi, analizzando le collaborazioni di ambito culturale contenute nella rivista per poi soffermarsi, più dettagliatamente, sullo spazio letterario.

²⁹⁵ Per tutte le informazioni relative agli ambiti di ricerca, agli obiettivi e alle attività del gruppo di ricerca si rimanda alla pagina web <http://memita.scienzeumanistiche.eu/>.

²⁹⁶ Si tratta di un'applicazione, creata nel 2012 e aggiornata fino al 2017, dedicata all'archiviazione e alla catalogazione di dati. Per maggiori informazioni è possibile consultare il link: http://www.panurge.it/bibliophilia/index_it.php [ultimo accesso: 20/09/2018].

V.2. Contributi culturali all'interno della rivista

La natura eclettica e inclusiva della rivista italo-spagnola fa sì che, in entrambe le edizioni, siano presenti numerose pagine culturali in cui è possibile apprezzare un diffuso interesse per le principali espressioni artistiche, con un'attenzione particolare rivolta al versante letterario e alla narrativa breve. Infatti, come commenta Victoriano Peña (2010: 136):

El campo de intereses culturales que toca la revista es amplísimo y se extiende desde las contribuciones sobre literatura y las diversas manifestaciones artísticas (...) (del arte a la música, del teatro al cine, etc.) hasta las que se dedican a las relaciones literarias y más ampliamente culturales entre los dos países, pasando por artículos de historia de España así como de relaciones históricas con Italia, dando un protagonismo relevante a la acción heroica de los legionarios italianos en la Guerra Civil, sin olvidar los trabajos de carácter costumbrista sobre algunas ciudades españolas.²⁹⁷

Al fine di rimodellare i paradigmi culturali di Italia e Spagna partendo dai sistemi politici di riferimento, pertanto, il programma editoriale della rivista prevede, oltre alla trattazione di temi d'attualità e politica, anche articoli e sezioni interamente dedicate a teatro, cinema, musica, arte e, soprattutto, letteratura. I contributi culturali presenti all'interno della rivista rispecchiano l'interesse che la politica fascista e franchista dei primi anni Quaranta riserva al cinema, al teatro e alla letteratura, intendendoli, in primo luogo, come indispensabili strumenti di propaganda.

Si fa largo così, all'interno di una pubblicazione dichiaratamente di regime, un ventaglio di contributi straordinariamente ampio, eterogeneo e talvolta di difficile ascrizione generica, di cui, nelle pagine a seguire, si tenterà di offrire una quanto più accurata disamina, cominciando dagli articoli dedicati al teatro e al cinema, per passare, infine, a quelli propriamente letterari.

²⁹⁷ Trad.: «Il campo degli interessi culturali che abbraccia la rivista è ampissimo e si estende dai contributi sulla letteratura e sulle diverse manifestazioni artistiche (...) (dall'arte alla musica, dal teatro al cinema, etc.) fino a quelle che si dedicano alle relazioni letterarie e più ampiamente culturali tra i due Paesi, passando per gli articoli sulla storia di Spagna come pure sulle relazioni storiche con l'Italia, mettendo a fuoco in modo rilevante l'azione eroica dei legionari italiani durante la Guerra Civile, senza dimenticare i lavori di carattere costumbrista su alcune città spagnole».

V.2.1. Cinema e teatro

In seno al progetto di cooperazione cinematografica tra Italia e Spagna avviato nel 1938 (Gonzales Alonso, 1941: 47-48), uno spazio privilegiato nelle pagine dei giornali è dedicato alla diffusione delle notizie connesse alla settima arte e alla nascente industria che vi ruota attorno. Alla pari di altre riviste,²⁹⁸ pertanto, *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* presenta, fin dal suo esordio, recensioni critiche e articoli informativi volti a ragguagliare il pubblico in merito ai titoli del cinema italiano e spagnolo ritenuti più rappresentativi del momento.

I film promossi all'interno della rivista, dunque, appartengono al cinema ideologicamente orientato che ha come fine ultimo l'esaltazione degli ideali e degli obiettivi comuni ai due Paesi, pur mantenendo vivide le rispettive peculiarità nazionali. Tanto gli articoli monografici, quanto la sezione speculare «Voci dello schermo»/«Voces de la pantalla», delineano, infatti, lo scenario cinematografico del tempo, proponendo una scrupolosa cronaca delle pellicole il cui contenuto è perfettamente in linea con l'ideologia autoritaristica.

Tuttavia, come segnala García Collado (2015: 372), «no podemos eludir que en los textos sobre cine se apreciaba una cierta visión culta, alejada de valoraciones frívolas o en exceso tributarias del adoctrinamiento ideológico».²⁹⁹ Infatti, nonostante il cinema recensito nella stampa dell'epoca sia vittima dalla dilagante repressione politica e morale (Galán, 1997: 113), non mancano contributi di spessore, in cui è possibile constatare l'evolversi di un pensiero cinematografico che si rivela imprescindibile nel panorama degli studi sulla storia del cinema (García Collado, 2015: 391).

Scrittori del calibro di Orio Vergani o Francisco Hernández-Blasco si cimentano in

²⁹⁸ Tra queste è doveroso menzionare, per quanto riguarda la Spagna, almeno il settimanale di cinematografia *Primer plano* (1940-1945) e la rivista *Radio y cinema* (1938-1963), che a partire dal n. 9 del 30 luglio 1938 cambia titolo e diviene *Radiocinema*. Il primo, diretto dell'ex responsabile del *Departamento Nacional de Cinematografía* Manuel Augusto García Viñolas, insieme alla seconda, diretta dal giornalista Joaquín Romero-Marchent, secondo Ortego Martínez (2013: 394) «se convierte en la plataforma editorial que permitiría a la intelectualidad cinematográfica falangista difundir sus deseos de construir un cine "nacional", que plasmase estéticamente el confuso ideario político del Movimiento». Trad.: «diviene la piattaforma editoriale che avrebbe permesso all'intellettualità cinematografica falangista di diffondere i propri desideri di costruire un cinema "nazionale", che plasmasse esteticamente il pensiero politico confuso del *Movimiento*». Per notizie più dettagliate in relazione alle due pubblicazioni citate e per una visione più ampia delle riviste cinematografiche del tempo si rimanda al catalogo redatto dall'*Hemeroteca Municipal de Madrid* nel 2016, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revistas-de-cine--catalogo/>.

²⁹⁹ Trad.: «non possiamo eludere che nei testi sul cinema è apprezzabile una certa visione colta, distante da giudizi frivoli o eccessivamente tributaria dell'indottrinamento ideologico».

lunghe e poetiche recensioni di un cinema cosiddetto falangista, il cui scenario di fondo è spesso rappresentato dal Conflitto Civile. È imprescindibile, in tal senso, il riferimento al primo contributo firmato dall'autore milanese nel numero d'esordio della rivista "L'assedio di Alcazar. Film di un popolo" (*L/F*, I, 1, 1940, 44-47), presente anche nell'edizione spagnola col titolo "Sin novedad en el Alcazar [sic!]. La película de un pueblo" (*Ls/Fs*, I, 1, 1940, 44-47). Ad essere recensito è il lungometraggio di Augusto Genina vincitore nel 1940 della 'Coppa Mussolini', *L'assedio dell'Alcazar*, frutto di una co-produzione italo-spagnola (Di Figlia, 2015: 142) e riletto da Vergani, in chiave apologetica, come la consacrazione cinematografica di un episodio cardinale della sanguinosa Strage Civile spagnola (La Monaca, 2015: 304).

Sulla stessa linea si muove l'articolo firmato da Francisco Hernández-Blasco "Raza e Rojo y negro. Modelli ed esempi di stile spagnolo" (*L/F*, II, 12, 1942, 22-23), anch'esso incentrato sul cinema falangista dell'epoca. Nella recensione dei due celebri film spagnoli, diretti, rispettivamente, da José Luis Sáenz de Heredia e Carlos Arévalo,³⁰⁰ il critico cinematografico adotta un tono spiccatamente patriottico e evidenziandone il valore storico-sociale tanto da definirli le sole:

(...) due pellicole destinate ad affrontare in pieno l'importante e delicato compito di insegnare alle moltitudini in che modo la Spagna lottò contro il comunismo per difendere, non soltanto la sua propria storia, le sue idee e la sua libertà, ma anche – e questo bisogna sottolinearlo ancora una volta – per mettere in guardia l'Europa contro un pericolo imminente ed assicurare la tranquillità a questa parte del mondo (Hernández-Blasco, 1942: 22-23).

Di più ampio respiro è la rubrica speculare «Voci dello schermo»/«Voces de la pantalla», che, a partire dal secondo numero della rivista, propone recensioni sulle novità cinematografiche prevalentemente spagnole e italiane, includendo, talvolta, anche film

³⁰⁰ *Raza* di José Luis Sáenz de Heredia è del 1941 e si ispira al romanzo omonimo che Francisco Franco pubblica con lo pseudonimo di Jaime de Andrade (Gubern, 1977), mentre *Rojo y negro* di Carlos Arévalo – il cui titolo allude espressamente ai colori della bandiera della Falange – vede la luce un anno più tardi. Quest'ultimo, come spiega Ríos Carratalá (2008, s. p.), dopo esser stato messo in scena al *Cine Capitol* di Madrid nel maggio del 1942, fu ritirato e dichiarato proibito fino al 1966 per ragioni tuttora sconosciute. Hernández-Blasco torna a parlare dei due film qui recensiti, nell'articolo intitolato "El cine español en 1942" (*Ls/Fs*, 26, III, 1943, 34-35), inserito all'interno della sezione «Voces de la pantalla» del numero 26 dell'edizione spagnola. In questo secondo contributo sull'argomento, l'autore estende la riflessione ad altri sei film dell'epoca – *Unos pasos de mujer*, *Boda en el Infierno*, *Un marido a precio fijo*, *Viaje sin destino*, *Goyescas*, *La aldea maldita* – sostenendo che «En estas ocho películas queda condensada toda la labor del cine español en 1942», ed è analizzandoli, notandone i difetti ma soprattutto elogiandone i pregi, che giunge alla conclusione che «en general la producción española se ha mantenido en un tono correcto, de constante superación» (Hernández-Blasco, 1943: 35). Trad.: «In questi otto film è condensato tutto il lavoro del cinema spagnolo nel 1942»; «in generale la produzione spagnola si è mantenuta in un tono corretto, di costante superamento».

realizzati in altri Paesi.³⁰¹

La sezione fissa,³⁰² firmata fino al numero 20 del luglio 1942 da Rolandino e, successivamente, da Sandro De Feo,³⁰³ Fernández Cuenca e dal prima menzionato Francisco Hernández-Blasco, offre uno spaccato della produzione cinematografica del momento, affrontando temi talvolta svincolati dal mero contesto bellico.³⁰⁴

Gli articoli proposti all'interno della rubrica, a cui abitualmente sono dedicate le pagine conclusive della pubblicazione, infatti, pur non essendo «exentas de afinidad ideológica con la revista, también se destacaron por su vocación de ofrecer apreciaciones técnicas y estéticas de calidad»³⁰⁵ (García Collado, 2015: 382).

«Voci dello Schermo»/«Voces de la Pantalla», pertanto, anche per merito del suo moderno apparato fotografico raffigurante le scene salienti dei film e i volti degli attori più celebri del momento, contribuisce in modo sostanziale al successo della rivista e alla diffusione dell'ideologia politica che la sostiene.

Il medesimo ruolo è rivestito da un'altra sezione speculare contenuta in *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*, ovvero «Maschere e scene»/«Máscaras y Escenarios»,³⁰⁶ i cui contributi, che si dispiegano lungo un arco temporale che va dal febbraio del 1941 al luglio del 1943,³⁰⁷ sono specificamente dedicati al teatro.

³⁰¹ Vi sono, ad esempio, diverse pagine della rubrica dedicate al cinema hollywoodiano, seppure sia di frequente rintracciabile, in esse, una pressante propaganda anti-nordamericana. Abbondano, poi, le critiche al cinema francese, certamente presente nella rivista, ma puntualmente accusato di essere, secondo le parole di Rolandino (1941: 51), «plagado de lugares comunes literarios, artísticos técnicos». Trad.: «infestato di luoghi comuni letterari, artistici e tecnici».

³⁰² La rubrica è destinata ad essere pubblicata per tutta la durata della rivista, saltandone solo pochi numeri, il dodicesimo del 1941 e il quindicesimo del 1942.

³⁰³ Secondo quanto sostenuto da Di Figlia (2015: 143), la presenza di De Feo all'interno rivista, se connessa alle sue personali vicende biografiche, «ci permette (...) di lambire un punto rilevante della storia del gruppo di autori che collaborarono a *Legioni e Falangi*. In non pochi casi, intorno alla produzione o alla critica cinematografica di età tardo fascista si riunirono intellettuali che avrebbero maturato anche un distacco dal fascismo o che comunque, dopo il 1945, sarebbero confluiti in ambienti culturali di ispirazione antifascista. Per quanto nei suoi articoli editi su *Legioni e Falangi* De Feo mostrasse una profonda adesione ad alcune retoriche del regime, egli apparteneva a un ambiente in cui era difficile distinguere la specifica cultura fascista da quella più generalmente italiana o, in alcuni casi da quella che tradiva tracce evidenti di antifascismo (...). Va dunque segnalato che in età repubblicana De Feo si sarebbe ritrovato in circuiti laici quali, ad esempio, quello che sarebbe confluito ne *L'Europeo* e poi ne *L'Espresso* (...), e non è forse secondario che lo stesso Arrigo Benedetti, che di quel gruppo sarebbe stato tra i principali animatori, nel 1940–43 pubblicò alcuni racconti su *Legioni e Falangi*».

³⁰⁴ Ad esempio, talvolta le riflessioni proposte riguardavano film basati sugli aviatori, protagonisti della mitologia guerriera e antropologica proposta dal fascismo (Di Figlia, 2015: 144).

³⁰⁵ Trad.: «esenti da un'affinità ideologica con la rivista, si distinsero anche per la loro vocazione ad offrire valutazioni tecniche ed estetiche di qualità».

³⁰⁶ Talvolta il titolo della sezione fissa nell'edizione spagnola varia leggermente in «Máscaras y Escenas».

³⁰⁷ Chiaramente, all'interno dell'edizione spagnola la sezione è presente fino al giugno del 1943, mese in cui l'edizione smette di essere pubblicata.

Si alternano, nella rubrica, le collaborazioni dell'italiano Quintilio Maio³⁰⁸ e degli spagnoli Cristóbal de Castro, Gregorio Sánchez-Puerta y de la Piedra, Manuel Díez Crespo, César Crespo, Víctor Espinós, Antonio de las Heras, Juan de Alcaraz.

Per quanto riguarda le opere recensite, come commenta Russo (2015: 329-332), si va, cronologicamente, dal *Siglo de Oro* all'immediato dopoguerra. Tuttavia, sebbene siano presenti testi dedicati ad autori e a generi del Romanticismo o del panorama contemporaneo, ad ottenere una particolare attenzione sono indubbiamente i classici cinque e seicenteschi.

In tal senso, risulta paradigmatico l'interesse mostrato nei confronti della produzione teatrale di Lope de Vega, sulla quale si focalizzano, in particolare, i due contributi di genere divulgativo-informativo firmati, rispettivamente da Gregorio Sánchez-Puerta y de la Piedra e Quintilio Maio all'interno della rubrica. Il primo – “Máscaras y escenarios. La fecundidad de los dramaturgos españoles en la Edad de Oro” (*Ls/Fs*, II, 22, 1942, 30–31) – si limita a rimarcare le doti artistiche e la straordinaria prolificità del celebre drammaturgo madrileno, mentre nel secondo – “Máscaras y escenarios. Lope de Vega. Teatro español en Italia. «El monstruo de naturaleza», contemporáneo de Shakespeare. Su misma vida fue una larga comedia dramática” (*Ls/Fs*, III, 24, 1942, 32–33) – Quintilio Maio in affronta, nel dettaglio, la messa in scena del teatro lopiano in Italia (Russo, 2015: 329).

Infine, contrariamente a «Voci dello Schermo»/«Voces de la Pantalla», che, come si è detto, è destinata esclusivamente alla cronaca cinematografica, gli articoli proposti all'interno di «Maschere e scene»/«Máscaras y Escenarios» talvolta affrontano temi relativi al mondo dello spettacolo in senso lato, valicando la mera critica teatrale per estendersi ad abbracciare altri ambiti culturali.

Se le rubriche finora analizzate testimoniano il forte interesse che la rivista mostra per il cinema e il teatro, lo spazio dedicato specificamente alla letteratura in entrambe le edizioni assume un ruolo cruciale. Una tale centralità non è da attribuirsi esclusivamente alla superiorità numerica o alla varietà dei testi in questione, ma è connessa, piuttosto, al loro intrinseco valore letterario.

Nelle pagine a seguire, pertanto, si delineerà un quadro generale degli articoli di ambito letterario presenti in *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*, mostrando come in essi si fondano informazione, critica e creazione, generando, talvolta, risultati del tutto

³⁰⁸ Sotto lo pseudonimo di Quintilio Maio si cela lo scrittore e giornalista Alberto de Chirico (1891–1952), fratello del pittore Giorgio.

inattesi capaci di aprire «intersticios de crisis respecto a la ‘sobrecarga’ de referencias socioculturales e ideológicas que marcan el proyecto editorial de la revista bilingüe en su conjunto»³⁰⁹ (Polizzi, 2016: 362).

³⁰⁹ Trad.: «interstizi di crisi rispetto al ‘sovraccarico’ di riferimenti socioculturali e ideologici che segnano il progetto editoriale della rivista bilingue nel suo complesso».

V.2.2. Letteratura

I paradigmi culturali che Italia e Spagna promuovono all'interno della rivista mirano a suscitare e a incoraggiare, nel pubblico, un sentimento di appartenenza ad una comunità che, in quanto tale, condivide consuetudini, memorie, tradizioni e, soprattutto, ideali. Affinché tale riconoscimento identitario possa realizzarsi,³¹⁰ *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* dedica uno spazio estremamente ampio ed eterogeneo alla letteratura, riferendosi costantemente ai classici e affidando la parola ad alcuni tra i più influenti intellettuali del tempo. Quest'ultimi, grazie alla fama di cui godono presso l'opinione pubblica dell'epoca e mediante una scrittura prevalentemente basata sulla dimensione dell'io e dell'autoreferenzialità (Polizzi, 2015; Pinello/Polizzi, 2017), garantiscono al punto di vista proposto all'interno delle loro narrazioni il massimo grado di credibilità. La responsabilità del soggetto autoriale che comunica con i lettori a partire dalla propria esperienza personale, infatti, garantisce la piena autenticità alla prospettiva narrativa adottata, consentendo, come vedremo, di introdurre una componente immaginativa in grado di svincolarsi con destrezza dalle dinamiche prettamente propagandistiche. Come segnala Polizzi (2017: 25), pertanto:

(...) el lector de la revista – perteneciente a diferentes niveles culturales y, por lo tanto, con variadas herramientas críticas – percibe un estatuto de verosimilitud de lo narrado a raíz de los presupuestos del discurso periodístico-informativo, a pesar de la incontrovertible ficcionalización de la narración (...). Al mismo tiempo, es posible que en la compactibilidad ideológica de estos 'macro-textos' se puedan abrir grietas para la manipulación argumentativa o, por otro lado, intersticios de conflictividad.³¹¹

Estendendosi alla letteratura, il testo giornalistico ideologicamente orientato e dichiaratamente di regime si arricchisce, così, di narrazioni storico-documentali, saggi, recensioni critiche, riflessioni e traduzioni, ma soprattutto di contributi di pura creazione letteraria come racconti, articoli odeporici, *reportage* narrativi e composizioni poetiche, in una costante ibridazione di generi e tendenze, svelamenti e occultamenti.

³¹⁰ Negli anni in cui la rivista viene pubblicata, la Spagna franchista si trova a dover costruire le fondamenta di un'identità nazionale fino a quel momento inesistente, mentre per l'Italia di Mussolini si tratta di mantenere in vita e garantire con immutata determinazione l'identità precedentemente plasmata.

³¹¹ Trad.: «(...) il lettore della rivista appartenente a diversi livelli culturali e, pertanto, con diverse strumenti critici – percepisce uno statuto di verosimiglianza del narrato alla base dei presupposti del discorso giornalistico-informativo, nonostante l'incontrovertibile 'finzializzazione' della narrazione (Iovinelli, 2004). Al tempo stesso, è possibile che nella compattezza ideologica di questi 'macro-testi' si possano aprire crepe per la manipolazione argomentativa o, dall'altro lato, interstizi di conflittualità.

Per quanto riguarda la produzione saggistica, è doveroso citare gli svariati contributi dedicati alla cultura italiana e spagnola, firmati tanto da autori spagnoli – tra cui Concha Espina (“Emilia Pardo Bazán”, *Ls/Fs*, I, 11, 1941, 13; “Rosalía de Castro”, *Ls/Fs*, II, 24, 1942, 8–9), Joaquín Entrambasaguas (“La novela romántica en España”, *Ls/Fs*, I, 13, 1941, 8–9), e Manuel Machado (“Madrid, 1900. D. Francisco Villaespesa y el Modernismo”, *Ls/Fs*, I, 14, 1941, 6–7) – quanto da scrittori e critici italiani – come Salvatore Battaglia (“Il vero e il magico nel poema”, *L/F*, I, 10, 1941, 35–37) o Ettore De Zuani, il quale pubblica, in traduzione nell’edizione spagnola, “Caracteres de la nueva literatura española” (*Ls/Fs*, I, 4, 1941, 37–38).

Sempre all’interno della critica letteraria, ad articoli di questo genere si alternano alcuni studi comparativi volti ad evidenziare i profondi vincoli culturali che legano Italia e Spagna, tra cui risultano paradigmatiche le collaborazioni di Alfredo Marquerié (“Pirandello y Unamuno”, *Ls/Fs*, I, 14, 1941, 16, che in traduzione è “Pirandello e Unamuno”, *L/F*, I, 8, 1941, 34-35), Antonio Ballesteros Beretta (“Boccaccio y los españoles”, *Ls/Fs*, I, 6, 1941, 37-39) e Melchor Fernández Almagro (“Valle-Inclán y Roma”, *Ls/Fs*, I, 3, 1941, 48-49).

Per quanto concerne la creazione narrativa, la rivista accoglie testi di diversa ascrizione generica, mostrando una chiara predilezione per il racconto, che compare stabilmente, all’interno della rivista, solo a partire dal giugno 1941, in corrispondenza del numero 8 dell’edizione italiana e del numero 8-9 di quella spagnola.

Come si è inteso dimostrare nel precedente capitolo, infatti, in questo preciso momento storico la stampa offre una solida base alla narrativa breve trasformandosi in «uno de los pilares básicos que consiguen mantener a flote este género y a cambio el relato da cierto realce y prestigio al rotativo que lo incluye»³¹² (Millán Jiménez, 1991: 105). Nel mutuo rapporto di commistione che si istaura tra letteratura e giornalismo, come sottolinea Fernández Flórez nel prologo alla raccolta *Cuentos de Balneario* (1946: 3) firmata da Buxó de Abaigar, subentra anche una serie di fattori economico-commerciali, che rivestono un ruolo tutt’altro che irrilevante:

El periódico, cotidiano, hebdomadario o mensual, es el que sostiene el cuento, que, así, resulta algo como hecho más que por necesidad del literato, más que por empuje de la inspiración, como encargo, y como algo relacionado con la demanda del mercado, al igual que cualquier producto. Los directores de revistas piden cuentos –

³¹² Trad.: «uno dei pilastri basilari che riescono a mantenere a galla questo genere e in cambio il racconto dà un certo risalto e prestigio al giornale che lo include».

aunque no muy abundantemente – por meter algo más en su cajón de sastre. El escritor no dice: “Tengo un asunto que requiere precisamente la forma, la dimensión de un cuento”, sino que piensa: “He de idear un cuento para tal o cual revista, porque me lo ha pedido el director”.³¹³

Nel contesto editoriale degli anni Quaranta, pertanto, prolifera una narrazione letteraria che assume alcune delle caratteristiche proprie della scrittura giornalistica, come l’urgenza espressiva e l’autoreferenzialità autoriale (Polizzi, 2015; 2016), in un’osmosi irrefrenabile di realtà e finzione capace di generare testi ibridi, aperti a plurime interpretazioni.

Di tale proliferazione *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* porta una traccia preziosa e indelebile, che si concretizza sia nelle sezioni fisse e negli articoli dichiaratamente appartenenti al genere del racconto, sia nei contributi meno identificabili a livello generico, la cui categorizzazione rimane sfuggente, seppure afferisca, comunque, all’ambito letterario.

Inoltre, sebbene proseguano su due binari paralleli, le due edizioni mostrano, in relazione al racconto, qualche discrepanza che è doveroso evidenziare. Infatti, mentre nell’edizione italiana non esiste alcuna collocazione specifica riservata alla narrativa breve e i racconti sono inseriti in modo disseminato – nonostante siano spesso vistosamente presentati con un sottotitolo dal valore palesemente prolettico ed esplicativo, che ne rivela il genere e l’autore già nel sommario – nell’omologa spagnola, al contrario, esiste una sezione specifica intitolata «Un cuento mensual».

La rubrica, dedicata unicamente al racconto, si pubblica per sette mesi, dal numero 19 del maggio/giugno 1942 fino al numero 25 del dicembre dello stesso anno, e accoglie contributi tra loro estremamente eterogenei, firmati, in ordine cronologico, da Samuel Ros, José María Sánchez-Silva, D. Fernández Barreira, Tomás Borrás, Vittorio Giovanni Rossi, Alfredo Marquerié, Tristán Yuste.

Tra suddetti articoli, solo “Naso Blu” (*L/F*, II, 8, 1942, 15-17) è opera dello scrittore e giornalista italiano Vittorio Giovanni Rossi ed è presente in traduzione (“Nariz Azul”, *Ls/Fs*, II, 23, 1942, 41-44), mentre tutti gli altri sono scritti da autori spagnoli di

³¹³ Trad.: «Il giornale, quotidiano, settimanale o mensile, è quello che sostiene il racconto, che, così, risulta essere qualcosa di realizzato più che per necessità del letterato, più che per impeto d’ispirazione, come incarico, e come qualcosa relazionata alla domanda del mercato, alla stregua di qualunque prodotto. I direttori delle riviste chiedono racconti – anche se non molto abbondantemente – per mettere qualcosa in più nel loro calderone. Lo scrittore non dice: “Ho un argomento che richiede precisamente la forma, la dimensione di un racconto”, ma pensa: “Devo ideare un racconto per questa o quell’altra rivista, perché me lo ha chiesto il direttore”».

formazione avanguardista (Polizzi, 2016: 361). Nelle loro pagine, è possibile individuare «un giro hacia el hombre y hacia la sociedad y, en consecuencia, hacia ideologías – tanto progresistas como conservadoras. (...) una salida a la crisis de identidad del sujeto moderno, situando de nuevo al individuo en relación con la sociedad»³¹⁴ (Albert, 2003: 61).

Nel macro-testo giornalistico, si fanno largo, così, vicende romanzate che riportano esperienze di vita conflittuali, surreali e talvolta persino paradossali, i cui protagonisti sono sempre attraversati da forti tensioni interiori o scossi da traumi irreparabili. I testi in questione, dunque, si discostano dagli echi più convenzionali della retorica di regime, seguendo alcuni degli itinerari proposti dalla narrativa breve di tradizione antirealista (Zavala, 2006). Come sottolinea Polizzi (2016: 371), dunque, ogni racconto presenta due varianti principali: «la primera más bien convencional y la segunda – se podría decir – ‘alegórica’, a menudo sumergida en la primera, casi disfrazada a través de un lenguaje refinado, culto, sobre todo para un lector poco experto».³¹⁵

All'interno della sezione, il primo dei sette racconti proposti è “La extraña limosna” del romanziere valenzano Samuel Ros (*Ls/Fs*, II, 19, 1942, 62-63), che si apre con una breve introduzione relativa alla «revolución roja en Madrid en el año 1936» (Ros, 1942: 62) e narra la vicenda di un insolito mendicante, il quale, a causa degli stravolgimenti storici del tempo e delle ripercussioni che hanno avuto sulla sua vita, ha perduto il suo talento e ora lo chiede in elemosina ai passanti.

Il secondo contributo, “La chica del impermeable” (*Ls/Fs*, II, 20, 1942, 42-43), è firmato da José María Sánchez-Silva, autore del noto *Marcelino pan y vino*, collaboratore di *Ya*, *Abc* e *Arriba*, di cui è vicedirettore nel 1949. Il racconto – incluso un anno più tardi nel volume *No es tan fácil* con il titolo emblematico di “Desfila uno solo” – a partire dall'incontro fortuito di un uomo e una donna su un tram, affronta il trauma della Guerra Civile, ricreando un'atmosfera onirica e surreale, in cui il piano temporale viene sovvertito e si sovrappongono continuamente sogno e realtà, eros e thanatos, guerra e pace.³¹⁶

³¹⁴ Trad.: «una svolta verso l'uomo e verso la società e, di conseguenza, verso le ideologie – tanto progressiste come conservatrici. (...) un'uscita dalla crisi di identità del soggetto moderno, ponendo di nuovo l'individuo in relazione alla società».

³¹⁵ Trad.: «la prima piuttosto convenzionale e la seconda – si potrebbe dire – ‘allegorica’, spesso immersa nella prima, quasi camuffata mediante un linguaggio raffinato, colto, soprattutto per un lettore poco esperto».

³¹⁶ Ai due racconti finora menzionati, interni alla rubrica «Un cuento mensual», sarà dedicata un'analisi più minuziosa nel capitolo seguente.

Fernández Barreira, giornalista, sceneggiatore, critico cinematografico, collaboratore delle riviste *Primer plano* e *Triunfo* e co-fondatore, insieme ad altri intellettuali tra cui Antonio Crespo e Adriano del Valle, del CEC (*Círculo de Escritores Cinematográficos*), firma “La pareja del 13” (*Fs/Ls*, II, 21, 1942, 40-41), il terzo articolo pubblicato in «Un cuento mensual». Descrivendo una serie di personaggi-tipo, gli ospiti della Pensión Robles, invitati all’anteprima di un film in cui ha preso parte la coppia della stanza numero 13 che dà il titolo al racconto, l’autore tratteggia un microcosmo paradigmatico in cui a vigere sovrano è il conflitto, la vergogna e il fallimento delle aspirazioni, in una plausibile metafora della condizione umana.

Il racconto della quarta edizione della rubrica, pubblicato nel settembre del 1942, è “Exemplario. Exemplo del Secretario de Moralejas” (*Ls/Fs*, II, 22, 1942, 42–43), scritto da Tomás Borrás e poi incluso in *Cuentos con cielo* (1943c), come parte della tetralogía “Exemplario” (“Exemplo del pavimento del infierno”, “Exemplo del milagro falso”, “Exemplo del que no tuvo nada y del que todo lo tenía”). Si tratta di un *exemplum* medievale trasposto e decostruito, ma non nella struttura, bensì sul piano pragmatico e, quindi, dal punto di vista interpretativo, nutrendosi di un multiprospettivismo capace di dar vita ad una nuova etica di valori (Polizzi, 2016: 367). I principi morali promossi da un padre angustiato e dal segretario che egli ha assunto affinché «apuntase las necesades de su único hijo»³¹⁷ (Borrás, 1942: 42), sono sovvertiti dal discorso conclusivo del giovane protagonista, il quale dimostra l’esistenza di chiavi di lettura alternative, innalzando una sorta di inno all’immaginazione come via di salvezza e difendendo strenuamente «la alegría de cerrar los ojos para poder ver»³¹⁸ (Borrás, 1942: 43).

Il racconto seguente, “Leonor, Luis y la otra” (*Ls/Fs*, II, 24, 1942, 36-37), è, invece, un dialogo drammatico firmato da Alfredo Marquerié, ex militare falangista, romanziere, inviato estero e giornalista di alcune note testate nazionali tra cui *Unidad*, *Vértice*, *Fotos* e *Domingo*. Sebbene il tema trattato sia tradizionale e affronti le banali dinamiche di un triangolo amoroso, il ruolo rivestito dalle due donne protagoniste rende il racconto estremamente originale. Infatti, la superiorità che Luis, il personaggio maschile, riconosce alla moglie Leonor, come pure la sua marginalità nella conversazione e, di contro, il vigore che dimostrano di possedere le due contendenti, fa sì che si aprano «grietas acerca de la representación de la mujer en la época»³¹⁹ (Polizzi, 2016: 368), dando prova degli

³¹⁷ Trad.: «appuntasse le stoltezze del suo unico figlio».

³¹⁸ Trad.: «l’allegria di chiudere gli occhi per poter vedere».

³¹⁹ Trad.: «crepe riguardo alla rappresentazione della donna nell’epoca».

interstizi di conflittualità rispetto all'ideologia dominante ai quali si è accennato in precedenza.

L'ultimo dei contributi di «Un cuento mensual» è “La Solana de Santiago” (*Ls/Fs*, II, 25, 1942, 36-37), il cui autore è Tristán Yuste, pseudonimo del medico ed esperto d'arte Octavio Aparicio López, il quale collabora anche con *Escorial* e con la *Radio Nacional de España*, firmando articoli di divulgazione medica e, nel contempo, recensioni d'arte. Il racconto contenuto in *Legiones y Falanges* presenta sette diversi frammenti descrittivi in cui prende forma un ambiente di sconcertante desolazione e trascuratezza, «un pueblo que nunca falta, que está dentro de todos los pueblos (...). [Con] casas [que] parecen tumbas, y, en realidad, lo son de esas mentes que les han alzado y que las habitan»³²⁰ (Aparicio López, 1942: 36). La voce narrante si va concretizzando passo dopo passo, addentrandosi tra le vie di un luogo che stenta a definirsi, percorrendo un sentiero che sembra corrispondere a quello di un'anima tormentata, alla quale si uniscono gradualmente altre anime, perse anche loro, in un insensato e perenne movimento che ricorda quello della vita.

Esterni a «Un cuento mensual» e presenti in entrambe le edizioni, vi sono, poi, una serie di contributi ibridi, che si collocano a metà strada tra *reportage* narrativi e veri e propri racconti odeporeici. Tra essi si annoverano i due articoli che Azorín dedica all'Italia (“El viaje de Italia”, *Ls/Fs*, I, 8-9, 1941, 7-8 e “Serenidad en Bolonia”, *Ls/Fs*, I, 13, 1941, 24-25) – che saranno analizzati in seguito –, i due testi firmati da Vergani, “Amica Giralda” (*L/F*, I, 6, 1941, 34-36) e “La strada di Sagunto” (*L/F*, I, 4, 1941, 31-33), e, per ultimo, “Las aguas de Roma” (*Ls/Fs*, I, 13, 1942, 18) di Cunqueiro.

I testi di questo tipo si strutturano in modo tale da fondere testimonianza giornalistica e finzione narrativa, accogliendo la pluralità di voci che compongono il discorso sulla realtà presente nella rivista a partire dall'immediatezza espressiva di un unico soggetto riconosciuto e 'autorevole', il quale riporta i fatti sulla base della propria esperienza diretta e concreta, donando loro veridicità e sostanza. La narrazione autodiegetica, infatti, rappresenta uno dei tratti distintivi della gran parte dei racconti contenuti nella rivista, sebbene si assista all'alternanza costante di molteplici prospettive narrative, tipologie testuali, tecniche discorsive e argomenti trattati.

Nel complesso, la rivista presenta uno spiccato interesse per il racconto odeporeico, che apre la strada alla narrativa breve in entrambe le edizioni. In *Legiones e Falanges*,

³²⁰ Trad.: «un paese che non manca mai, che si trova dentro tutti i paesi (...). [Con] case [che] sembrano tombe, e, in realtà, lo sono per quelle menti che le hanno alzate e che le abitano».

infatti, il genere è inaugurato dal racconto azoriniano prima menzionato, “El viaje de Italia”, che appare in traduzione due anni più tardi (“Viaggio in Italia”, *L/F*, III, 9, 1943, 10–12) e sul quale ci si soffermerà in seguito, mentre in *Legioni e Falangi* troviamo “Strada indiana” (*L/F*, I, 8, 1941, 27–30) di Vittorio Giovanni Rossi.³²¹

Offrendo un affresco delle ammalianti contraddizioni indiane, Rossi nell’articolo ripropone parzialmente un frammento del volume da poco pubblicato *Cobra* (1941). Il “Capitolo del legno tech” (Rossi, 1941, 177–194), infatti, viene riprodotto attraverso un interessante lavoro di ritaglio e ricucitura, che è reso possibile da una struttura narrativa basata su quadri indipendenti all’interno di ciascuna unità, definita metatestualmente nel titolo ‘capitolo’ (Polizzi, 2015: 286), in cui l’autore narra, seppure romanzandole, le esperienze vissute in prima persona secondo una costruzione fortemente letteraria.

Il racconto rispecchia il costante interesse di Rossi per la narrativa di viaggio, certamente scaturito dalle numerose peregrinazioni da lui compiute in veste di marinaio, reporter e inviato speciale per conto del *Corriere della Sera* e del settimanale *Epoca* (Frasson, 1983). Non è un caso, dunque, se anche il suo secondo contributo “Naso blu” (*L/F*, II, 8, 1942, 15–17) – di cui, come si è detto, esiste una versione spagnola intitolata “Nariz azul” (*Ls/Fs*, II, 23, 1942, 41–44) e inserita nella rubrica «Un cuento mensual» – si ascrive al genere del racconto odepórico. Stavolta, però, i protagonisti sono i pescatori di cetacei e a fare da sfondo al resoconto di un viaggio estremo sono l’Atlantico e le coste nordamericane del New England, inevitabilmente connessi con le vicende che Rossi racconta in *Oceano* (1938).

Oltre alla narrativa odepórica, come si è anticipato, appaiono numerosi racconti nella rivista, dei quali, in questa sede, si sceglie di offrire un’ampia seppure sommaria panoramica, per dedicarsi, successivamente, ad una più scrupolosa disamina di una rosa di collaborazioni selezionate in quanto ritenute, in assoluto, le più paradigmatiche dell’edizione spagnola. In primo luogo, si annoverano, dunque, i contributi firmati da Neville, Napolitano, Benedetti, Ricardo Baroja, Quintilio Maio, Montanelli, Vergani, Ramperti, Ruiz Albeniz, Luis Antonio de Vega, Mediano Flores e Alfonso Gallego Cortés.

Il primo di essi, il regista, scrittore, pittore e autore teatrale Edgar Neville Romrée, IV conte di Berlanga del Duero, è presente in *Legioni e Falangi* unicamente con la traduzione del suo racconto “La Calle Mayor” (I, 9, 1941, 27–30). Contravvenendo alle

³²¹ Due mesi più tardi riproposto in traduzione nell’edizione spagnola col titolo “Caminos de la India” (*Ls/Fs*, I, 10, 1941, 32–35).

abitudini editoriali della rivista bilingue, infatti, il prototesto spagnolo è assente in *Legiones y Falanges*, probabilmente perché viene incluso nell'antologia *Frente de Madrid* (Neville, 1941),³²² che vede la luce, lo stesso anno, nella capitale spagnola.³²³ Inoltre, un'ulteriore imputabile ragione di tale mancanza potrebbe essere attribuita alla separazione editoriale che in questo preciso momento caratterizza le due versioni della rivista. "Calle Mayor", infatti, figura nel numero 9, che corrisponde alla fase in cui, a causa di un trasferimento di sede non privo di ripercussioni, viene meno la specularità tra le due versioni della pubblicazione bilingue.

Nelle sue pagine, Neville narra le vicende capitate il 18 luglio del 1936, nella via di Mudela del Río che dà il titolo al racconto. Il lettore così, tramite la figura del postino che va percorrendo le strade del paesino consegnando le lettere ai suoi abitanti, ha accesso alla quotidianità di ciascun personaggio che incontra lungo il tragitto, grazie pure a un sapiente procedimento analettico messo a punto dal narratore onnisciente.

Gian Gaspare Napolitano, anche lui regista oltre che sceneggiatore, giornalista e scrittore di origine palermitana, coniuga sapientemente scrittura giornalistica e narrativa breve, contribuendo alla rivista con due racconti, presenti entrambi esclusivamente nell'edizione italiana, ovvero "La morte davanti al bar" (*L/F*, I, 10, 1941, 27-30) e "Il camerata" (*L/F*, III, 6, 1943, 17-20). Il primo, di ambientazione spagnola, riporta i dialoghi di una serie di figure che si incontrano e si susseguono in un bar, tutte accomunate dal riferimento costante alla guerra. Il secondo racconto, invece, narra l'esperienza che il tenente Cingolini vive un mattino di settembre del 1920 recandosi da Milano in una città italiana non specificata – probabilmente in Toscana, a giudicare dagli elementi dialettali rintracciati nei dialoghi³²⁴ – dove va per incontrare un corrispondente

³²² «Hasta 1965 no vuelven a aparecer en el volumen titulado *El día más largo de Monsieur Marcel*, que incluye "F.A.I.", con el título "Los primeros días", "La calle Mayor" y "Don Pedro Hambre". En 1969, en sus *Obras selectas*, solo se incluye "La calle Mayor". Por último, en 1996 "La calle Mayor" se publica junto con *El baile y Cuentos y relatos cortos* del autor» (Burguera Nadal: 2004, 111). Trad.: «Fino al 1965 non riappaiono nel volumen intitolato *El día más largo de Monsieur Marcel*, che include "F.A.I.", con il titolo "Los primeros días", "La calle Mayor" e "Don Pedro Hambre". Nel 1969, nelle sue *Obras selectas*, si include solamente "La calle Mayor". Infine, nel 1966 "La calle Mayor" si pubblica insieme a *El baile y Cuentos e relatos cortos* dell'autore».

³²³ Come sostiene Polizzi (2018: 170) il romanzo breve *Frente de Madrid* riveste un ruolo cruciale nella relazione intessuta dall'intellettuale spagnolo con l'Italia, giacché i fratelli Renato e Carlo Bassoli, della Bassoli Film, nel 1939 lo invitano a Roma per dirigere l'adattamento cinematografico del testo basato sulla traduzione italiana della sua opera, intitolata *Carmen fra i rossi*, che aveva visto la luce, lo stesso anno, nei numeri consecutivi del 16 gennaio e dell'1 febbraio all'interno della rivista *Nueva antología* (Neville, 1939: 197-216; 319-336).

³²⁴ Si segnala, in tal senso, l'occorrenza del regionalismo 'fo' al posto della forma italiana standard della prima persona dell'indicativo presente del verbo fare come nella frase pronunciata dal facchino dell'albergo Osvaldo Bernardi: «Quel poco che faccio lo fo per la Causa» (Napolitano, 1943: 17) e inoltre la chiesa di San Vito a cui si fa riferimento nel testo potrebbe essere una nota chiesa di Lucca.

segreto del partito, il camerata Nicoletti, che incarna, nonostante la tenerissima età, l'esempio eroico del fascista impavido disposto a sacrificare la propria vita per sconfiggere il nemico partigiano.

Il critico teatrale, poeta, scrittore e giornalista Arrigo Benedetti, il cui nome anagrafico è in realtà Giulio, rappresenta un caso eclatante di intellettuale notoriamente antifascista³²⁵ che si trova a collaborare con una rivista di regime. L'autore, infatti, è presente in *Legioni e Falangi* con due racconti nell'edizione italiana e uno in traduzione in quella spagnola. Il primo di essi, "Il custode della città. Racconto di Arrigo Benedetti" (*L/F*, I, 11, 1941, 46–47) narra, secondo la prospettiva di un bambino, la *ruotine* di Agostino, un guardiano di notte che, grazie alle sue gesta eroiche e silenziose, consente ai compaesani di dormire sogni tranquilli. "Una sera d'autunno" (*L/F*, III, 3, 1943, 22–23) e la sua traduzione "Una noche de otoño" (*Ls/Fs*, III, 27, 1943, 36–37) sono gli altri due testi firmati da Benedetti nella rivista. Qui la prospettiva del bambino protagonista torna ad essere impiegata come strumento narrativo e una tempesta autunnale è il pretesto che fa da sfondo ad una serata in famiglia osservata attraverso le lenti deformanti dell'infanzia, tra suggestioni, brutti sogni e rancori inespressi.

Ricardo Baroja, prolifico incisore, pittore, scrittore, giornalista e docente presso la *Escuela Nacional de Artes Gráficas*, è il fratello maggiore del celebre romanziere Pío Baroja e contribuisce alla rivista con un solo testo, "Achul" (*Ls/Fs*, III, 29, 1943, 36–37), assente nell'edizione italiana. Il racconto prende il titolo dal soprannome del protagonista, una figura quasi mitologica, che vive con la moglie e il figlio in una grotta su un promontorio basco ed è incaricato di controllare la costa e avvisare, con la sua «voz terrible» (Baroja, 1943: 26), i pescatori e la gente del luogo nel caso in cui avvista delle balene o dei corsari.

Un'altra firma ricorrente la cui presenza riveste un ruolo significativo in entrambe le edizioni della rivista è Andrea Francesco Alberto de Chirico, che se già dal 1914 usa diffusamente lo pseudonimo Alberto Savinio, in *Legioni e Falangi* comincia a firmarsi come Quintilio Maio. Oltre alle recensioni teatrali prima commentate che l'autore

³²⁵ È risaputo che Arrigo Benedetti – fondatore e direttore di alcune tra le più note testate giornalistiche italiane tra cui *Oggi*, *L'Europeo* e *L'espresso* – sia stato un intellettuale partigiano. Il suo antifascismo è comprovato, oltre che dalle cospicue collaborazioni con alcune riviste sottoposte alla censura fascista e dal celebre articolo che scrive insieme a Mario Pannunzio e Leo Longanesi sul *Messaggero* (1943) all'indomani dell'arresto di Mussolini, soprattutto dalla sua vicenda personale. Nel dicembre del 1943, infatti, il giornalista toscano fu accusato di favoreggiamento e detenzione di armi e rinchiuso nel carcere di Reggio Emilia, da cui, nel gennaio del 1944, dopo poche settimane di reclusione, riesce ad evadere, attraversa a piedi l'Appennino e raggiunge i territori a lui familiari, nella provincia di Lucca, dove prosegue la lotta partigiana fino alla Liberazione (Cardini, 2011).

d'origine greca scrive all'interno della rubrica «Máscaras y Escenas/Escenarios», infatti, la rivista contiene anche due suoi racconti: “Vendetta postuma” (*L/F*, I, 11, 1941, 33–35), presente anche in traduzione (“Venganza póstuma”, *Ls/Fs*, I, 12, 1941, 30–31) e “Uomo eterno” (*L/F*, III, 7, 1943, 17–19).

Nel primo articolo il narratore riconosce, durante le Olimpiadi di Atene del 1896, il figlio dell'archeologo Enrico Schliemann, trovando in lui il pretesto per avviare una riflessione sulla storia della capitale greca, che prende avvio dal passato glorioso per giungere fino al presente, collocandosi a metà strada tra una narrazione storica e una sorta di autobiografia romanzata. Diversa è l'atmosfera che si respira in “Uomo eterno”, in cui il protagonista, a causa della scelta del padre che gli dà il nome di Eonio – in greco ‘eterno’ – è destinato ad una giovinezza perpetua. Il protagonista è condannato, pertanto, ad un ineluttabile stato di alienazione, sentendosi costretto, per sua stessa natura, a guardar scorrere la vita altrui e, con essa, la storia del mondo intero, in cui ad una guerra ne segue un'altra, in un vortice turbinoso di eventi che lo lasciano del tutto inerme ed estraneo ai fatti.

Nel numero 11 del secondo anno di *Legioni e Falangi*, nella parte della rivista abitualmente dedicata all'attualità politica, si pubblica il lungo articolo firmato da Indro Montanelli “Oggi a Farsalo con Cesare”, presente pure in traduzione nell'edizione spagnola, seppure in una versione ridotta e con il titolo “Hoy en Farsalia con César” (*Ls/Fs*, II, 25, 1942). Come in “Vendetta postuma” di Quintilio Maio, la dimensione spazio-temporale subisce nel testo un rimaneggiamento tale da consentire all'io narrante di trovarsi al seguito di Giulio Cesare in persona, nella storica battaglia del 9 agosto del 48 a. C., e di descrivere gli avvenimenti con un chiaro intento cronistico. Il noto intellettuale e giornalista italiano sperimenta, così, una serie di tecniche narrative capaci di mescolare la storiografia – normalmente affidata ad una voce autoritaria e onnisciente – e la prospettiva testimoniale di un narratore interno che imprime al testo una soggettività accattivante, sebbene inadatta ad esautorare il supposto oggettivismo del discorso storico (Polizzi, 2015: 282). Il forte interesse di Montanelli per la storia romana sarà poi messo a punto e approfondito tanto da convergere, oltre un decennio più tardi, in una delle sue opere più conosciute, *Storia di Roma*, che vede prima la luce a puntate in *La Domenica del Corriere* – dove Dino Buzzati gli affida una rubrica – e poi, nel 1957, sotto forma di volume edito da Longanesi, che si aggiudica il titolo di *bestseller* per molti anni ed edizioni a seguire rispondendo all'obiettivo primario dell'autore di «affezionare alla

storia di Roma qualche migliaio di italiani fin qui respinti dall'accademismo di chi gliel'ha raccontata prima di me» (Montanelli, 1988: 8).

Un'altra collaborazione italiana di grande prestigio è rappresentata da Orio Vergani, l'illustre scrittore, giornalista, critico e drammaturgo milanese che, oltre a figurare nella serie di *reportage* «Le giornate di Barcellona» e a firmare articoli di critica cinematografica, pubblica nella rivista ben quattro racconti, due dei quali appaiono anche in traduzione.

Uno di questi è «Dafne» (*L/F*, II, 9, 1942, 17–19; *Ls/Fs*, II, 22, 1942, 28–29), la storia di una seduzione mitica e rovinosa, in cui il poeta e filosofo Stefano Melandri viene improvvisamente tanto attratto dal canto della cameriera Rita, che prima si limita a spiarla dalle fessure di una persiana e poi, una volta colto in flagrante dalla ragazza, tenta di abusare di lei. Quest'ultima, a questo punto, proprio come la ninfa che dà il titolo al racconto, comincia a trasformarsi in pianta, lasciando l'uomo, ai suoi piedi, in preda alla disperazione e ad un inguaribile senso di colpa.

«La sirena» (*L/F*, II, 4, 1943, 15–17) – presente anche in traduzione col medesimo titolo (*Ls/Fs*, III, 30, 1943, 34–35) e le illustrazioni di Cabanyes – si apre con la scena di cinque giovani seduti in cerchio di fronte al mare in uno stabilimento balneare. Uno di loro comincia a parlare della possibilità che ciascun essere umano possiede di essere vittima o artefice del proprio destino, e, guardando le linee della mano di una ragazza lì presente, le dice che il suo destino assumerà una «forma di musica» (Vergani, 1943: 15). Da allora, la fanciulla ricerca ovunque quella musica, scoprendola, alla fine, tra le onde del mare, sentendo di essere, in qualche modo, «una sirena in esilio» (Vergani, 1943: 17) sulla Terra. Quel giovane che un giorno le aveva consigliato di ascoltarsi per scoprire la via da percorrere nella vita, adesso ne è perduto innamorado e, sulla stessa riva di ieri, le chiede di sposarlo, senza riconoscere, mentre la bacia, «la fredda bocca delle sirene» (Vergani, 1943: 17).

Anche il racconto seguente di Vergani ha come protagonista una donna, «Susanna» (*L/F*, III, 1, 1942, 15–17). L'*incipit* della storia la ritrae in piena notte, quando si sveglia di soprassalto e si ritrova, terrorizzata, infreddolita e completamente nuda, in un luogo a lei del tutto ignoto. Solo continuando a leggere, si scopre che Susanna è la protagonista dell'affresco «Susana y los viejos» che si è ritrovata fuori dalla tela e, nei suoi settanta centimetri di statura, si aggira disorientata per il museo, finendo con l'incontrare il direttore che tenta invano di aiutarla. È il rapido epilogo a rivelare che, in realtà, l'intera

concitata vicenda è solo un'allucinazione onirica dell'uomo, che torna presto a dormire placidamente come se nulla fosse successo.

L'ultimo racconto firmato dall'autore milanese è «La grande vasca» (*L/F*, III, 9, 1943, 17–18), che, come i tre racconti precedenti, prende avvio nell'esatto momento in cui il protagonista apre gli occhi. In questo caso si tratta di un ragazzino che, nel silenzio della notte, si fa prendere da un flusso incontrollabile di pensieri e, quasi per magia, riesce a mettersi in contatto col padre che dorme nella stanza accanto. Quest'ultimo, allora, si sveglia e si dirige nella cameretta del figlio, percependo, in qualche modo il richiamo del figlio. Vedendolo dormire, però, l'uomo torna nel suo letto, dove gli vengono d'un tratto in mente ricordi lontani capaci di fondersi con i sogni e le paure attuali del figlio, la cui vita sembra essere, in definitiva, la prosecuzione di quella del padre.

Il noto giornalista socialista e antifascista Marco Ramperti, che si forma nella rivista *Avanti!* e prosegue la sua carriera collaborando con le più celebri testate italiane pubblicandovi sia *reportage*, sia articoli di critica teatrale, letteraria, musicale e cinematografica, è presente in *Legioni e Falangi* con un solo racconto intitolato “L'ultima corrida” (*L/F*, III, 2, 1942, 17-19). Se fino ai primi anni Quaranta, infatti, le posizioni di Ramperti sono di dichiarata opposizione al regime, nel 1943 egli diviene un suo strenuo sostenitore, tanto che nel 1945 è accusato di collaborazionismo, arrestato e condannato a 16 anni di reclusione. In realtà, dopo aver vissuto poco più di un anno in carcere, l'intellettuale piemontese viene liberato e la sua esperienza ispirerà il romanzo autobiografico che darà alle stampe nel 1960, *Quindici mesi al fresco* (1960). L'articolo che pubblica nell'edizione italiana della rivista bilingue si focalizza sul senso di colpa logorante che attanaglia un ex torero, Vicente Ferial, il quale non si dà pace per non esser riuscito ad impedire la morte dell'amata figlia per mano dell'uomo di cui si era invaghita. Contro ogni aspettativa, però, al protagonista è concessa una sorta di redenzione, giacché gli viene offerta l'opportunità di trarre in salvo una giovane con un destino simile a quello della figlia, riuscendo così a trovare, almeno in parte, la pace interiore a lungo negatagli.

El Tebib Arrumi, uno dei tanti pseudonimi di Víctor Ruiz Albéniz,³²⁶ firma l'articolo “Chi è il Tebib?” (*L/F*, II, 12, 1942, 15-17), racconto che riproduce, tra l'autobiografia e

³²⁶ Nella pagina web Elmundolibro.es è presente un articolo che lo definisce come segue: «'El Tebib Arrumi', que significa 'El Médico Cristiano', es uno de los muchos seudónimos que utilizó en su tarea como cronista. El apodo lo utilizó en sus artículos sobre la guerra de Marruecos. También firmó como Chispero, Doctor Cito, Acorde, Don Sincero y Bargas, según tratara en sus textos de los avatares de Madrid, de medicina o de toros, entre otros temas» (s.a., 2003: s.p.). Trad.: «'El Tebib Arrumi', che significa 'Il Medico Cristiano', è uno dei molti pseudonimi che utilizzò nel suo lavoro di cronista. Il soprannome lo utilizzò nei suoi articoli sulla guerra del Marocco. Si firmò pure come Chispero, Doctor Cito, Acorde, Don

i riferimenti storici concreti, l'episodio bellico dell'ingresso delle truppe franchiste a Barcellona. Cronista ufficiale del regime franchista e medico presso il protettorato marocchino, Ruiz Albéniz, infatti, pone l'enfasi sulla figura di El Tebib, il dottore che una giovane infermiera chiama in soccorso del giovane fratello ferito.

L'illustre arabista, poeta, giornalista e gastronomo Luis Antonio de Vega è l'autore di "El presente del Gadiri" (*Ls/Fs*, III, 26, 1943, 36–37), un racconto di ambientazione araba che testimonia il legame dello scrittore col mondo musulmano. Come testimonia Gregorio San Juan (2000: XI), infatti, de Vega si distingue per una profonda conoscenza della cultura marocchina, che ispira molti dei suoi *reportage* e articoli, certamente influenzati pure dal matrimonio con una donna originaria di Tetuan. Il contributo presente in *Legiones y Falanges* si focalizza sulla figura femminile, sottolineandone l'erotismo e, al tempo stesso, ponendo l'accento sulle restrizioni a cui è sottoposta secondo alcune tradizionali usanze islamiche. La conclusione sfocia nel macabro e a scoprire l'orrore di un regalo inatteso è un giovane capitano spagnolo che si era infatuato della splendida sposa di Sidi Abd-el-Kader el Gadiri, da cui prende titolo il racconto.

I confini tra racconto e dissertazione filosofica si fanno labili, quasi impossibili da tracciare in "La llave del féretro" (*Ls/Fs*, III, 29, 1943, 36-37), accompagnato dalle illustrazioni di Kin e firmato dal giornalista e poeta spagnolo Eugenio Mediano Flores.³²⁷ Il testo, infatti, si apre con una scena di vita quotidiana, in una tipografia, dove un correttore di bozze e l'autore di un testo di filosofia si incontrano e conversano con disinvoltura sulla vita e sulla morte. Ad un tratto, però, il filosofo, infervoratosi per avvalorare le proprie teorie a dispetto di quelle del suo interlocutore, ha una crisi cardiaca e stramazza al suolo. È in questo esatto momento che il racconto subisce una spaccatura e sia i toni che l'ambientazione mutano radicalmente: la dimensione descritta è adesso

Sincero e Bargas, a seconda se i suoi testi trattavano delle vicissitudini di Madrid, di medicina o di tori, tra gli altri temi».

³²⁷ Fondatore delle pubblicazioni periodiche *Alerta*, *Haz*, *Medina* e *Hechos*, autore di opere poetiche di indiscussa fama come *Desierto y camino. Poemas* (1947). Il giorno dopo la sua morte, il 29 marzo 1973, *ABC* gli dedica un articolo in cui si legge: «(...) había tomado parte muy activa en la fundación de revistas literarias e interviniendo intensamente en la vida cultural del país en los años de la inmediata posguerra, en los que fue secretario general del Ateneo madrileño. Tras residir en Chile durante unos años, regresó a España, para dedicarse activamente al periodismo. Ingresó en *Pueblo*, diario del que fue corresponsal en Buenos Aires, y ejerció en revistas y otras publicaciones y en emisoras de radio la crítica literaria, artística y teatral» (s. a., 1973: 65). Trad.: «(...) aveva preso parte molto attivamente alla fondazione di riviste letterarie e intervenendo intensamente nella vita culturale del paese negli anni dell'immediato dopoguerra, nei quali fu segretario generale dell'Ateneo madrileno. Dopo aver risieduto in Cile per alcuni anni, tornò in Spagna, per dedicarsi attivamente al giornalismo. Entrò in *Pueblo*, quotidiano per cui fu corrispondente a Buenos Aires, ed esercitò in riviste e in altre pubblicazioni ed emittenti radio la critica letteraria, artistica e teatrale».

quella del cielo, dove il fantasma del filosofo si aggira incredulo, incapace di accettare di non essere più in vita, contraddicendo, così, le idee tanto strenuamente difese un attimo prima di morire e facendo assumere al racconto le tinte imprevedute di un'ironica parodia.

Un altro esempio emblematico di testo *sui generis* che apparentemente pare ascrivere al genere diaristico e poi si evolve verso altre tipologie narrative è il primo menzionato «Diario de un falangista de primera línea», che si pubblica, a partire dal numero 18 dell'aprile 1942 fino al numero 26 del gennaio del 1943, con la sola eccezione del numero 21 dell'agosto del 1942 ed esclusivamente nell'edizione spagnola della rivista.

Le 8 puntate sono firmate da Alfonso Gallego Cortés, il quale, secondo le scarse notizie raccolte, è un militante della *FE de las JONS*, che si arruola tra le fila della *División Azul* e che, rientrato dalla Russia nel 1942, collabora, oltre che con *Legiones y Falanges*, anche con la rivista *Arriba* (Di Gesù, 2016: 197).

L'esperienza memorialistica narrata nel «Diario» copre gli anni precedenti alla Guerra Civile – dal Natale del 1929 fino all'estate del 1936 – e si assiste, al suo interno, ad una trasposizione di ricordi o di impressioni momentanee sotto forma di cronaca informativa (Kramer, 1995), in cui il paradigma associativo 'Io'/'Noi' – ovvero quello tra autore e lettore strettamente connesso alla retorica dei sistemi comunicativi autoritaristici (Polizzi, 2017: 24) – è fondamentale per dar voce, come scrive Gallego Cortés (*Ls/Fs*, II, 18, 1942, 38) citando il fondatore della Falange, alla «historia de “una generación a la intemperie”». ³²⁸

La voce narrante, tramite il procedimento tipicamente letterario del ritrovamento casuale di alcuni fogli manoscritti, afferma di riferire non la propria storia, bensì «la pequeña gran aventura de un muchacho en la España desorientada y agobiadora de nuestros últimos diez años, (...) en el fondo tan desconcertadamente igual a la que hemos pasado muchos de nosotros» ³²⁹ (Gallego Cortés, *Ls/Fs*, 18, II, 1942, 38). La narrazione, infatti, si snoda a partire dai ricordi di un adolescente, che riferisce, secondo la propria personale prospettiva, i mutamenti sociali e politici della realtà in cui vive, generando un testo che si carica di una potente forza evocatrice grazie all'autoreferenzialità sulla quale si struttura.

³²⁸ Trad.: «storia di una “generazione all'intemperie”. Nell'introduzione il narratore esordisce con un riferimento esplicito a José Antonio Primo de Rivera e alle celebri parole con cui quest'ultimo aveva definito la generazione di Ortega y Gasset nell'articolo intitolato “Homenaje y reproche a don José Ortega y Gasset”, pubblicato nel numero 12 di *Haz*, nel dicembre del 1935.

³²⁹ Trad.: «la piccola grande avventura di un ragazzo nella Spagna disorientata e opprimente dei nostri ultimi dieci anni, (...) in fondo tanto sconcertantemente uguale a quella che molti di noi hanno vissuto».

Il genere del diario, pertanto, è posto al servizio dell'ideologia del regime, in quanto, grazie alla dimensione autoritaria della narrazione autobiografica, l'Io narrante conduce una vera e propria cronaca di stampo politico, seppure personale e 'secondaria'. Come sostiene Polizzi (2015: 295-296), infatti:

La parola ricordata e narrata dall'Io si fa Storia, o meglio *intrahistoria*, recuperando il celebre neologismo unamuniano (...). Il genere che Gallego Cortés dichiara di scegliere per la sua narrazione fa leva sulla dimensione strategicamente autoritaria del racconto autobiografico. Il 'diario' si fonda sulla frammentazione del quotidiano, del privato, di quanto strettamente personale, non finzionalizzato e non destinato alla pubblicazione, tanto che il genere, nella sua storia, è stato assimilato con difficoltà alla letteratura. Nel diario, l'Io che narra coincide con l'Io dell'autore, quello del protagonista e perfino con il Tu del destinatario alluso o esplicitato in un patente sdoppiamento del soggetto. Da cui, il diario intimo. Questi va ordinando gli avvenimenti della propria vita al ritmo del loro verificarsi, con un andamento leggermente differito, quanto è sufficiente tra il tempo dell'esperienza e il tempo della scrittura, a volte solo alcune ore, tanto che le forme verbali sono al presente o al passato prossimo, vincolandosi strettamente con l'attualità del soggetto scrivente o con l'indeterminazione, che spesso si apre a riflessioni, analisi dell'esperienza appena vissuta e cristallizzata nelle pagine da parte del soggetto.

In realtà, man mano che la narrazione avanza, il «Diario» di Gallego Cortés sembra prendere le distanze dal genere diaristico, assumendo, piuttosto, i tratti di un *reportage* narrativo. Infatti, la presenza di un secondo narratore, avulso dalla dimensione spaziotemporale del primo, che seleziona e filtra le memorie seguendo un preciso ordinamento degli eventi, fa sì che il testo si discosti dal diario *stricto sensu*, «abbracciando una prospettiva più ampia di quella della cifra personale, per aprirsi all'ambito della collettività della Storia» (Polizzi, 2015: 296).

Figurano, così, la rivolta militare di Jaca del dicembre 1930, lo sciopero contro la *Telefónica* del giugno 1931, le figure di Azaña, Redondo e Sotomayor e la fusione delle *Juntas Castellanas* con la *J.O.N.S.* e con *C.T.N.* nell'ottobre dello stesso anno, gli omicidi dei nazional sindacalisti tra il 1933 e il 1931, il tentativo di proclamazione dello Stato catalano nell'ottobre del 1934, il discorso pronunciato da José Antonio Primo de Rivera nel maggio del 1935, le elezioni del febbraio del '36, la chiusura del Centro di Nicasio Gallego nello stesso momento, il tentato omicidio di Jiménez de Asúa (12 de marzo de 1936), l'arresto del marzo del 1936 di José Antonio, l'assassinio di Calvo Sotelo (13 luglio 1936), e, infine, l'episodio del *Cuartel de la Montaña* a Madrid il 19 luglio 1936.

Narrazione diaristica, *reportage* storico, ricordi e testimonianza si fondono, in definitiva, generando un altro interessante caso di scrittura imperniata sul soggetto

autoreferenziale che collabora alla costruzione identitaria nazionale come progetto editoriale all'interno del macrotesto della rivista.

A mo' di conclusione provvisoria, dunque, volendo individuare il tratto distintivo dei testi letterari finora osservati, è possibile evidenziare come in essi gli statuti narrativi, le prospettive diegetiche, gli argomenti trattati e perfino i piani spazio-temporali si sovrappongano così da favorire un proficuo arricchimento capace di investire tanto i procedimenti testuali quanto le modalità discorsive, testimoniando l'inestimabile valore letterario della rivista.

Lo spazio letterario presente in *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*, però, non si esaurisce nei contributi finora analizzati, ma si fa dimora di recalcitranti malesseri latenti, espressione mascherata di possibili dissidi interiori, che si tenterà di presentare nel dettaglio nel corso del capitolo successivo, focalizzandosi sulle figure e sui contributi ritenuti i più rappresentativi dell'intero *corpus* oggetto del presente lavoro.

Capitolo VI: La scrittura letteraria in *Legiones y Falanges*

VI.1. I contributi paradigmatici

(...) *Brotas derecha o torcida
con esta humildad que cede
sólo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede.*³³⁰
(Machado, 1978: 56)

Data l'estensione e l'essenza eterogenea del macrotesto giornalistico costituito da *Legiones y Falanges*, si è scelto di analizzare più approfonditamente un numero circoscritto di testi che appaiono all'interno dell'ampio raggio dei contributi letterari presenti nella rivista. Il capitolo, pertanto, sarà volto a mettere a fuoco gli articoli letterari che Azorín, Manuel Machado, Gerardo Diego, Samuel Ros, Tomás Borrás e Sánchez-Silva, firmano all'interno del mezzo di informazione e formazione propagandistica per eccellenza, ovvero la stampa di regime dei primi anni Quaranta.

Le ragioni per cui si sono scelti i suddetti testi sono molteplici: *in primis*, sono firmati da figure di spicco del Novecento spagnolo e, in secondo luogo, ciascuno di essi mostra una scrittura letteraria ad ampio raggio, in cui si combinano tipologie testuali diverse, generando interessanti casi di ibridazione, che favoriscono una gamma estremamente eterogenea di letture e interpretazioni possibili.

La varietà di genere raggiunge l'apice nei testi firmati da Azorín, i quali, anche grazie alla loro collocazione, spiazzano il lettore, rendendo di non facile decifrazione la loro ascrizione generica. Si tratta, infatti, di testi ibridi, i quali piuttosto che essere inseriti nella parte finale, normalmente dedicata al racconto odepotico o alla finzione narrativa, sono situati nelle prime pagine, dove di solito si trovano gli articoli a sfondo politico relativi ai fatti di cronaca nazionale e internazionale. In questo modo, il lettore legge i testi firmati dal celebre intellettuale come parte del discorso propagandistico che si articola sin dalle prime pagine della rivista e li percepisce come fossero articoli encomiastici e cronachistici, sebbene poi, la struttura interna e la trama facciano sì che, nonostante la loro natura indefinibile, si ascrivano essenzialmente al genere del racconto.

³³⁰ Trad.«Germogli dritta o storta// con quell'umiltà che cede// solo alla legge della vita,// che è vivere come si può».

I due testi di Machado – come si spiegherà più avanti – sono, invece, l’embrione di un asettico progetto di storia del Modernismo, la cui chiara ascrizione al genere critico del saggio viene messa in discussione dalla centralità dell’elemento autobiografico.

Un simile meccanismo è presente pure nell’articolo firmato da Gerardo Diego, in cui la riflessione metapoietica, ad un certo punto devia visibilmente, facendosi sempre più sfuggente e lasciando spazio prima al trauma della guerra – presentato con un’apparente freddezza, come un dato obiettivo, una notizia appresa e non priva di ripercussioni – e poi, nella parte finale, alla proposta di un metodo di lettura valido per la sua opera e universalmente applicabile.

Infine, vi sono i testi di finzione pura, ovvero quelli di Samuel Ros, Tomás Borrás e Sánchez-Silva, inseriti all’interno di un sistema chiuso di dichiarata pertinenza generica – «Un cuento mensual» – che, però, si snodano attraverso plurime modalità di racconto, presentando narrazioni di stampo esistenzialista e paradossale in cui la dimensione autoreferenziale della voce narrante riveste sempre un ruolo cruciale.

L’Io che si impone come voce autoriale attribuendo veridicità ai fatti narrati e concedendosi, sottovoce, escursioni impreviste nei sotterranei della propria memoria e della propria coscienza è, infatti, il *fil rouge* di tutti i contributi selezionati come *corpus* d’analisi del presente capitolo.

Azorín è il padre della *Generación del 98*, Manuel Machado ne rappresenta «la otra cara»³³¹ (Mainer, 1983), il versante modernista, Gerardo Diego è emblema della *Generación del 27*, mentre Tomás Borrás, Samuel Ros e Sánchez-Silva sono insigni rappresentanti dell’Avanguardismo; tutti, pertanto, volendo riferirsi al modello culturale di Williams, si inseriscono all’interno di un sistema egemonico di cui rappresentano la tradizione. Tuttavia, come si intende dimostrare nelle pagine a seguire, nei loro testi è possibile rintracciare, oltre all’elemento storico dominante, anche il residuale, il preemergente e l’emergente che interagiscono all’interno di qualsivoglia processo culturale.

Lo strumento metodologico che sarà impiegato, pertanto, fonde l’approccio narratologico – di tipo prettamente testuale – e quello proposto dai *Cultural Studies* e, in particolare, da Williams. Infatti, a partire dal concetto di triade culturale, l’analisi punterà a individuare le interrelazioni attive degli elementi ideologici presenti nella scrittura

³³¹ Trad.: «l’altro volto». La definizione è di Carlos Mainer, secondo il quale il Modernismo e la *Generación del 98* vanno intesi entrambi come prodotti della crisi di fine secolo che riguardò tutta l’Europa.

letteraria, al fine di sostenere l'esistenza di un rapporto dinamico all'interno dell'assetto culturale egemonico degli autoritarismi.³³²

Mediante una prospettiva d'indagine che affonda le radici nelle potenzialità della letteratura, dunque, la posizione assunta dagli intellettuali citati rispetto al regime sarà interpretata discostandosi dalle letture critiche tradizionali. In tal senso, è a Carlos Mainer (1971; 1989) che si deve lo sforzo pionieristico di aver posto i termini della questione in chiave di controcorrente, o, per lo meno, di aver sottoposto i presupposti metodologici con cui normalmente si affrontava la *Edad de plata* a perplessità che tendevano a riformulare i sistemi culturali critici di riferimento. Dopo Mainer e sulle sue orme, probabilmente lo studio più completo svolto negli ultimi anni a tale riguardo è *Vanguardistas de camisa azul* di Machtild Albert (2003), nelle cui pagine introduttive l'autrice sottolinea: «Tal estado de cosas remite a la existencia de un “nuevo discurso” sobre el fascismo, (...), que hace cada vez más evidente la necesidad de un estudio sobre las afinidades entre la literatura vanguardista y la Falange, así como de los fenómenos de estetización colindantes»³³³ (Albert, 2003: 20).

Seguendo il cammino tracciato da questi studiosi, dunque, si intende dimostrare che, al di sotto dell'indiscutibile carattere encomiastico e dell'esplicita funzione di diffusione dell'ideologia politica franchista che gli scrittori di *Legiones y Falanges* dichiarano in altri loro scritti del periodo, si cela, negli articoli presi in esame, un'insospettabile conflittualità in grado di rifuggire da temi propriamente politici per dar voce a dissidi irrisolti non solo sul piano individuale, bensì in relazione al sistema culturale dominante.

Come già evidenziato per altri processi storici e culturali come la *Transición*³³⁴ e come suggerisce la prospettiva critica culturale di Williams, si mostrerà che, nel momento in cui l'individuo percepisce l'impossibilità di modificare i modelli egemonici, si produce il 'disincanto' intellettuale inteso come frustrazione sociale generalizzata legata all'impossibilità di determinare interazioni nei processi culturali.

³³² A tal proposito, va ricordato che il concetto di egemonia proposto da Williams non si riferisce espressamente agli autoritarismi come specifico orientamento politico, bensì ad un complesso sistema di significati, valori, pratiche che conformano gli individui all'interno della società.

³³³ Trad.: «Questo stato delle cose rimanda all'esistenza di un “nuovo discorso” sul fascismo, (...), che rende sempre più evidente la necessità di uno studio sulle affinità tra la letteratura avanguardista e la Falange, come pure sui fenomeni di estetizzazione circostante».

³³⁴ Va anzitutto ricordato Manuel Vázquez Montalbán (1985) con la sua serie di 31 reportage *Crónica sentimental de la Transición*.

VI.1.1. José Martínez Ruiz, Azorín

Come anticipato, la presente analisi prende avvio dallo scrittore spagnolo ritenuto, negli anni Quaranta, l'autore di testi di cronaca e di attualità per eccellenza, i cui articoli pubblicati su *Legiones y Falanges*, disattendendo l'abituale connotazione politica associata alla sua firma, risultano essere di primario interesse.

José Martínez Ruiz (Monóvar, 1873 - Madrid, 1967), *alias* Azorín,³³⁵ trascorre la giovinezza principalmente in terre levantine e la sua vocazione letteraria è precoce e fin da subito strettamente connessa al mondo giornalistico. Il suo esordio risale, infatti, alla fine del XIX secolo, quando comincia a scrivere per modeste pubblicazioni valenzane mostrandosi «esquivo, solitario e indipendente»³³⁶ (Riopérez y Milá, 1996: 228), fedele alle dottrine anarchiche del tempo. Trasferitosi a Madrid, nell'autunno del 1896, lo scrittore avvia la collaborazione con *El País*,³³⁷ che però è destinata a durare solo un paio

³³⁵ L'autore usa diversi pseudonimi nell'arco della sua lunga carriera, tra cui "Fray José", "Juan de Lis", "Cándido" (in onore a Voltaire), "Ahriman" (il dio persiano della distruzione), "Don Abbondio", "Weeper", "Charivari" e "Este". Infine, a partire dal 1904, optò per "Azorín", ovvero il personaggio della trilogia composta da *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), e *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

³³⁶ Trad.: «schivo, solitario e indipendente».

³³⁷ Non ci si riferisce, qui, al *El País*, il quotidiano fondato nel 1976 che oggi giorno è il più letto in Spagna, bensì ad un altro omonimo, fondato da Antonio Catena Muñoz (1840-1913), che vede la luce il 22 giugno del 1887 e scompare l'11 febbraio del 1921. Come si legge nella scheda informativa della *Hemeroteca Digital* della *Biblioteca Nacional de España*: «Esta publicación, concebida como el nuevo órgano del Partido Republicano Progresista fundado en 1880 por Manuel Ruiz Zorrilla, tendrá un gran éxito como diario popular y anticlerical durante la Regencia de doña María Cristina, alcanzando al comienzo del nuevo siglo su máxima difusión y convirtiéndose en el gran diario republicano madrileño. (...) Bajo la dirección de Lerroux, en el diario van a empezar a agruparse jóvenes escritores e intelectuales de la generación del 98, como José Martínez Ruiz, que será redactor desde el cinco de diciembre de 1896, junto a Ramón María del Valle Inclán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós, Ramiro de Maeztu, Manuel y Antonio Machado, Manuel Bueno o Rubén Darío, y hasta el joven Ortega buscará refugio en sus páginas cuando no pueda publicar en el periódico de su propia familia (El imparcial). (...) Castrovido fue su director hasta la desaparición del diario, el 11 de febrero de 1921, fecha emblemática por ser la de la proclamación de la I República Española, motivada por las continuas denuncias que venía recibiendo de la autoridad gubernativa, pero también por la huida de sus lectores hacia los nuevos periódicos de ideas republicanas y progresistas» (<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001648645&lang=es>). Trad.: «Questa pubblicazione, concepita come il nuovo órgano del *Partido Republicano Progresista* fondato nel 1880 da Manuel Ruiz Zorrilla, avrà un grande successo come quotidiano popolare e anticlericale durante il Regno di Maria Cristina, raggiungendo all'inizio del nuovo secolo la massima diffusione e diventando il grande quotidiano madrileño. (...) Sotto la direzione di Lerroux, nel quotidiano cominciano a radunarsi giovani scrittori e intellettuali della *generación del 98*, come José Martínez Ruiz, che sarà redattore dal cinque dicembre 1896, insieme a Ramón María del Valle Inclán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós, Ramiro de Maeztu, Manuel y Antonio Machado, Manuel Bueno o Rubén Darío, e perfino il giovane Ortega cercherà rifugio nelle sue pagine quando non potrà pubblicare nel giornale della sua famiglia (El imparcial). (...) Castrovido fu il suo direttore fino alla scomparsa del quotidiano, l'11 febbraio del 1921, data emblematica dal momento che è quella della proclamazione della *I República Española*, causata dalle continue denunce che riceveva dall'autorità governativa, ma anche per la fuga dei suoi lettori verso nuovi giornali di idee repubblicane e progressiste».

di mesi, a causa dei suoi continui attacchi al governo e del suo anticlericalismo radicale, che gli causano, l'espulsione dal noto quotidiano (Martín, 1998:16).

All'episodio infausto capitatogli nel febbraio del 1897 con *El País* – determinato, secondo le sue stesse parole, dalla sua «independencia de pluma»³³⁸ (Martínez Ruiz, 1947: 264) – ne segue uno identico, subito dopo, con il giornale *La Batalla*, in merito al quale, nelle pagine del quotidiano *Bohemia* dell'11 marzo, egli scrive: «en los periódicos no puede uno ser independiente»³³⁹ (Martínez Ruiz, 1947: 294).

Le due espulsioni fanno scaturire in lui una sempre più profonda «repugnancia (...) hacia este ambiente de rencores, envidia, falsidad»³⁴⁰ (Martínez Ruiz, 1947: 287) che esprime a chiare lettere nelle pagine dell'«imprudente folleto»³⁴¹ (Martínez del Portal, 2014: 18) *Charivari (Crítica discordante)*, che vede la luce nello stesso anno, suscitando un rifiuto generale che costringe il giovane autore a lasciare Madrid (Ruiz Contreras, 1946: 126-148).

A partire da questo momento, secondo Pérez de la Dehesa (1967: 284) si assiste ad una svolta nel pensiero di Azorín, il quale, almeno a prima vista, mostra di aver perso la fiducia nel valore della lotta politica e probabilmente comincia a prendere le distanze dagli ideali a lungo fermamente sostenuti. Dopo un periodo trascorso a Manóvar, dove si avvicina al federalismo del pensatore Francisco Pi y Margall, ad ottobre fa ritorno nella capitale, dal momento che, come scrive in *Antonio Azorín*, «es preciso vivir en este Madrid terrible; en provincias no se puede conquistar la fama»³⁴² (Martínez Ruiz, 1998: 175).

È proprio nella tanto deprecata città che lo scrittore torna a collaborare con diverse testate giornalistiche e, tra la fine del 1901 e i primi del 1902, insieme a Ramiro de Maeztu e Pío Baroja, fonda il cosiddetto gruppo dei *Los Tres*, con la chiara volontà di diffondere i principi del *Regeneracionismo* e dell'attivismo ideologico.

Storicamente si tratta di un momento tragico ed estremamente delicato per l'identità spagnola: il Paese vede sgretolarsi le ultime vestigia del suo vastissimo impero coloniale e con esso la percezione di forza e solidità su cui fondava la propria coscienza di Stato e di popolo. La tendenza *regeneracionista* si concretizza, con esiti assai diversi, nel gruppo di intellettuali che a posteriori sarà riunito sotto l'etichetta di *Generación del '98*, su cui

³³⁸ Trad.: «indipendenza di penna».

³³⁹ Trad.: «nei giornali uno non può essere indipendente».

³⁴⁰ Trad.: «ripugnanza (...) nei confronti di questo ambiente di rancori, invidia e falsità».

³⁴¹ Trad.: «imprudente opuscolo».

³⁴² Trad.: «occorre vivere in questa Madrid terribile, in provincia non si può conquistare la fama».

Azorín conduce uno studio critico che convoglia, nel 1913, in una celebre serie di articoli volta a definirne i tratti distintivi. Di tale gruppo, simbolo cardinale della storia e della cultura spagnola (Valbuena Prat, 1950: 855), lo scrittore alicantino sarà un rappresentante embrionale, l'«oficiante bautismal»³⁴³ (Armiño, 1996: 10). Egli, infatti, come gli altri pensatori suoi contemporanei, si vede costretto ad affrontare una profonda revisione critica della realtà socio-culturale in cui è inserito, divenendo uno dei più insigni protagonisti dell'epoca. Secondo Romero Mendoza (2012: 15), infatti, Azorín:

Fue, sin duda, dentro de aquella generación, el que más se distinguió en su actitud de franca animosidad y guerra sin cuartel con los sordos e indiferentes a los nuevos principios estéticos. Oreado su espíritu en otras latitudes del pensamiento, con un bagaje de ideas traído de Francia, galicista por el lenguaje y por la inteligencia y con sin igual desenfado para recorrer de Norte a Sur nuestro mundo literario, desde sus albores, con *El cantar de Mio Cid*, hasta el presente, fue y es, por fas o por nefas, figura de palpitante actualidad.³⁴⁴

Ritenendo superfluo soffermarsi ulteriormente a dimostrare il ruolo di Azorín come illustre testimone del profondo rinnovamento letterario degli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, è doveroso segnalare, almeno per grandi linee, i principi e le idee fondamentali che caratterizzano la sua personale *weltanschauung*. Una volta individuati i motivi fondanti della sua opera, dunque, si tenterà di definire il mutamento delle sue posizioni ideologico-politiche per concludere, infine, con l'analisi degli articoli che l'autore pubblica, sul finire della sua carriera, in *Legiones y Falanges*.

Per Azorín tutto ruota attorno al tempo, tanto da renderlo l'idea fissa della sua intera vita, il motore del suo pensiero e uno degli assi portanti della sua poetica. A tal proposito, Ortega Muñoz (1973: 50) afferma che l'idea del tempo «satura las páginas de Azorín»,³⁴⁵ mentre Sancho Saez (1973: 115) e Álvarez (1980: 51) la descrivono come il «tema obsesivo»³⁴⁶ e «constante en la obra azoriniana».³⁴⁷

Coerentemente con queste teorie, nel romanzo azoriniano del 1904, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, si legge:

³⁴³ Trad.: «officiante battesimale».

³⁴⁴ Trad.: «Fu, senza dubbio, all'interno di quella generazione, colui il quale si distinse di più per la sua attitudine di franca animosità e guerra senza quartiere contro i sordi e gli indifferenti ai nuovi principi estetici. Creato il suo spirito ad altre latitudini del pensiero, con un bagaglio di idee portato dalla Francia, gallicista nel linguaggio e nell'intelletto e con un ardore senza eguali per attraversare da Nord a Sud il nostro mondo letterario, dai suoi albori, con *El cantar del Mio Cid*, fino al presente, fu ed è, nel bene e nel male, figura di palpitante attualità».

³⁴⁵ Trad.: «riempie le pagine di Azorín».

³⁴⁶ Trad.: «tema ossessivo».

³⁴⁷ Trad.: «il tema costante nell'opera azoriniana».

¿Por qué es tarde? ¿Para qué es tarde? ¿Qué empresa vamos a realizar que exige de nosotros esta rigurosa contabilidad de los minutos? ¿Qué destino secreto pesa sobre nosotros que nos hace desgranar uno a uno los instantes en estos pueblos estáticos y grises? Yo no lo sé; pero yo os digo que esta idea de que siempre es tarde es la idea fundamental de mi vida; no sonriáis. Y que si miro hacia atrás, veo que a ella le debo esta ansia inexplicable, este apresuramiento por algo que no conozco, esta febrilidad, este desasosiego, esta preocupación tremenda y abrumadora por el interminable sucederse de las cosas a través de los tiempos.³⁴⁸ (Martínez Ruiz, 2008: 61)

La concezione del tempo dell'autore, però, lungi dal limitarsi all'angosciante consapevolezza della caducità della vita, si estende alla filosofia nietzschiana dell'eterno ritorno, secondo una chiave di lettura personale, più trascendentale e pessimista. Come l'autore spiega in *El enfermo* (Martínez Ruiz, 2000: 185), infatti, «vivir es volver»,³⁴⁹ coerentemente con la teoria espressa dal filosofo tedesco in *Così parlò Zarathustra* (Nietzsche, 1927: 336), secondo la quale:

Tutto se ne va, tutto ritorna; eternamente gira la ruota dell'essere. Tutto muore, tutto torna a fiorire, eternamente corre l'anno dell'essere. Tutto si rompe, tutto si ricompone, eternamente si costruisce la stessa casa dell'essere. Tutto si separa, tutto torna a salutarsi; eternamente rimane a sé fedele l'anello dell'essere. (...) Il centro è dappertutto. Curvo è il sentiero dell'eternità.

Tuttavia, l'orientamento nichilista, di profonda rassegnazione contemplativa, che caratterizza il pensiero azoriniano, secondo Martín, (2000: 247-248) cela «un profundo canto a la vida: (...) un sí incondicional a la vida, (...) un querer la vida plenamente, con sus sufrimientos y desdichas»,³⁵⁰ mentre per Dorde Cuvardic (2013: 4) si traduce in atarassia, che «incita al sujeto a deslingarse de los esfuerzos que exigen los compromisos colectivos, y a acomodarse al mundo».³⁵¹ In una realtà pervasa dall'insensatezza e priva di qualunque certezza ontologica, Azorín ricerca l'equilibrio nei valori della vita di tutti i giorni, nel «disfrute modesto de los pequeños placeres proporcionados por los objetos y

³⁴⁸ Trad.: «Perché è tardi? Per che cosa è tardi? Che impresa dobbiamo compiere che esige un tale rigoroso conteggio dei minuti? Che destino segreto grava su di noi che ci fa sgranare uno ad uno gli istanti in questi paesi statici e grigi? Io non lo so, però vi dico che quest'idea secondo cui è sempre tardi è l'idea fondamentale della mia vita, non sorridete. E che se mi guardo indietro, vedo che devo a lei quest'ansia inspiegabile, questa fretta per qualcosa che non conosco, questa febrilità, quest'inquietudine, questa preoccupazione tremenda e opprimente per l'interminabile succedersi delle cose nel tempo».

³⁴⁹ Trad.: «vivere è tornare».

³⁵⁰ Trad.: «un profundo canto alla vita: (...) un sì incondizionato alla vita, (...) un voler la vita pienamente, con le sue sofferenze e le sue sventure».

³⁵¹ Trad.: «incita il soggetto a separarsi dagli sforzi richiesti dall'impegno collettivo, e ad adeguarsi al mondo, da mondo». «incita al sujeto a deslingarse de los esfuerzos que exigen los compromisos colectivos, y a acomodarse al mundo».

las experiencias cotidianas, símbolos del ‘alma nacional’»,³⁵² (Curvadic, 2013: 1) che divengono, pertanto, protagonisti onnipresenti nella sua opera.

Nella quotidianità proposta dall’autore, però, la categoria temporale viene interiorizzata tanto da divenire materia duttile nelle mani di un soggetto che è in grado di dilatarla o restringerla (Calles, 2004: 5), annullando gli aspetti antitetici esistenti tra passato e presente nell’evocazione di un «tiempo congelado, un mundo hundido en el olvido y en el descuido»³⁵³ (Díez de Revenga, 2006a: 21) in cui all’uomo è dato, miracolosamente, di risorgere. Non a caso, secondo Ortega y Gasset (1987: 66-67), uno dei meriti principali di Azorín, consiste nell’aver offerto l’«ocasión para meditar (...) sobre las menudencias y sobre el valor del pasado»,³⁵⁴ generando una specie di presente eterno, che è la chiave della sua proposta ideologica.³⁵⁵

La filosofia espressa dall’autore, infatti, si basa sull’idea di fondo che «no hay pasado ni existe el porvenir, sólo el presente es lo real y es lo transcendental»³⁵⁶ (Martínez Ruiz, 2005: 110), ed è per questa ragione che la sua arte è volta a tramandare al presente le tradizioni del passato, riuscendo a «penetrar el clasicismo español con una conciencia moderna de modo que demuestre que el pasado no pasa totalmente»³⁵⁷ (Lanz, 2007: 48).

Attraversando i piani temporali con la massima libertà, mostrandone le connessioni intrinseche, riallacciandosi continuamente al passato e rendendolo attuale, Azorín ritiene che «el tiempo en concreto, es decir, la Historia, [l]e ha servido de trampolín para saltar el tiempo en abstracto»³⁵⁸ (Martínez Ruiz, 1947: 583-585). Il tempo gli consente, così, di farsi portavoce del concetto di *intrahistoria*³⁵⁹ in voga tra gli intellettuali della sua

³⁵² Trad.: «gioia modesta dei piccoli piaceri dispensati dagli oggetti e dalle esperienze quotidiani, simboli dell’*alma nacional*».

³⁵³ Trad.: «un tempo congelato, un mondo sommerso nell’oblio e nella dimenticanza».

³⁵⁴ Trad.: «occasione per meditare (...) sulle piccole cose e sul valore del passato».

³⁵⁵ Cfr. Jesús Collado Gómez (2013).

³⁵⁶ Trad.: «suprema filosofia»; «non c’è passato e neppure esiste il futuro, soltanto nel presente risiede il reale e il trascendentale».

³⁵⁷ Trad.: «penetrare il classicismo spagnolo con una coscienza moderna di modo che dimostri che il passato non passa del tutto».

³⁵⁸ Trad.: «il tempo in concreto, ovvero, la Storia, [gl]i è servita come trampolino di lancio per il tempo in astratto».

³⁵⁹ Quello dell’*intrahistoria* è uno dei principi cardinali del pensiero unamuniano, che l’autore introduce nel romanzo *Paz en la guerra* (1896), opera maestra che ebbe origine nel 1887/1888, ma la cui gestazione e realizzazione si protrasse per quasi un decennio. Come afferma Manuel Fernández Espinosa nel saggio intitolato «El origen a descubrir de un “pensamiento cardinal” unamuniano: la “intrahistoria”»: «la “intrahistoria” nunca es definida con precisión, sino que Unamuno nos la presenta bajo algunas metáforas poéticas, de entre todas las cuales prepondera y, durante una etapa se impone, llamémosle la “metáfora marina” (...) que establece una comparación donde el término “intrahistoria” es comparado a la abisal tranquilidad del mar profundo, mientras que la “historia” se asimila a las olas, el ruido y la espuma (la capa superficial del mar). (...) Este neologismo unamuniano ha tenido tanto éxito y suscita tal interés en el público culto que pocos han sido los que, ocupándose del 98, no hayan tratado de escudriñar los orígenes

generazione, che lo conduce ad operare un capovolgimento prospettico mediante il quale, piuttosto che valorizzare gli avvenimenti sociopolitici comunemente ritenuti più rilevanti, preferisce dare enfasi agli eventi più trascurabili, quelli di tutti i giorni. Per rappresentare l'essenza spagnola, dunque, si sovvertono i piani e, come commenta Polo García (1963: 18), si rende materia narrabile tutto ciò che prima di questo momento viene meticolosamente scartato:

Los grandes hechos son una cosa y lo menudo otra. Se historia los primeros, se desdenea los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana. En eso estriba todo. Ahí radica la diferencia estética del 98 con respecto a lo anterior. Diferencia en la Historia y diferencia en la literatura imaginativa. Lo que no se historiaba, ni novelaba, ni se cantaba en la poesía, es lo que la generación del 98 quiere historiar, novelar y cantar.³⁶⁰

Per attingere alla verità e perpetuare i valori della '*alma castellana*', dunque, Azorín dà risalto alla miriade di dettagli apparentemente insignificanti che normalmente la storiografia tradizionale trascura, focalizzandosi su soggetti, oggetti, gesti e accadimenti a prima vista marginali.

Per designare quest'attenzione di Azorín per «lo nimio»³⁶¹ (Vila-Belda, 2004: 26), Ortega y Gasset (1957: 159) afferma che nella sua opera «no hay nada solemne, majestuoso, altisonante. (...). Por una genial inversión de perspectiva, lo minúsculo, lo atómico, ocupa el primer rango en su panorama, y lo grande, lo monumental, queda reducido a un breve ornamento».³⁶² Tutto ciò che a prima vista è insignificante, quindi, non solo diviene esteticamente denso di significato, ma giunge a costituire l'elemento fondante dell'ideologia storica azoriniana. L'autore presta al personaggio o al momento accessorio il massimo grado di attenzione possibile, valorizzandolo al punto tale da

intelectuales de la "intrahistoria" (Fernández Espinosa, 2013: 23-24). Trad.: «la "intrahistoria" non è mai definita con precisione, ma Unamuno ce la presenta tramite alcune metafore poetiche, tra cui prepondera e, per un periodo si impone, la cosiddetta "metafora marina" (...) che stabilisce un paragone per cui il termine "intrahistoria" è paragonato all'abissale tranquillità del mare profondo, mentre la "storia" si assimila alle onde, al rumore e alla spuma (lo strato superficiale del mare). (...) Questo neologismo unamuniano ha avuto tanto successo e suscita un tale interesse nel pubblico colto che sono stati pochi coloro che, occupandosi del 98, non hanno tentato di rintracciare le origini intellettuali della "intrahistoria"».

³⁶⁰ Trad.: «I grandi fatti sono una cosa e quelli minuscoli un'altra. Diventano storia i primi, si scartano i secondi. E i secondi costituiscono la trama sottile della vita quotidiana. Su questo verte tutto. Li affonda le proprie radici la differenza estetica tra il 98 e ciò che viene prima. Differenza nella Storia e differenza nella letteratura immaginativa. Ciò che non era considerato materiale storico, né romanzesco, né poetico, è ciò che la *generación del 98* vuole raccontare sotto forma di storia, romanzo e poesia».

³⁶¹ Trad.: «l'insignificante».

³⁶² Trad.: «non c'è niente di solenne, maestoso, altisonante. (...) Per una geniale inversione di prospettiva, ciò che è minuscolo, atomico, occupa il primo posto nel suo panorama, e ciò che è grande, monumentale, resta ridotto a breve ornamento».

renderlo il centro nevralgico della sua opera. Come scrive Romero Mendoza (2012: 2-3), dunque, si assiste ad un originale processo di nobilitazione:

En sus manos, las cosas pequeñas, tal o cual matiz, ésta o aquella nimiedad, se elevan y ennoblecen; ganan en robustez y consistencia, sin que tales virtudes surjan de una transmutación o metamorfosis de los objetos; como si, por arte de alquimia o brujería, lo diminuto se agrandase y lo feo y contrahecho embelleciera; sino que conservan su realidad sensible, su figura objetiva, como antes de venir a la esfera del arte. El mérito de Azorín estriba en aristocratizar las cosas, en pasarlas por alquitara hasta que se afinan, adelgazan, utilizan y quintaesencian.³⁶³

Per mezzo di procedimenti descrittivi che osservano le cose, i luoghi e i personaggi «hasta en lo mínimo de sus detalles»³⁶⁴ (Polo García, 1963, 18), Azorín recupera i particolari altrimenti destinati all'oblio e si rivela in grado di esprimere gli ideali eterni del suo Paese (Curvadic, 2013: 9). Grazie a «este pío o prurito por lo pequeño»³⁶⁵ (Romero Mendoza, 2012: 3), Azorín penetra nel profondo della Spagna, preservandone magistralmente le tradizioni.

In effetti, l'intera opera azoriniana è dedicata a ricercare un'immagine del proprio Paese che affondi le radici nella tradizione così da poterla plasmare e restituire con una forma del tutto nuova, focalizzandosi principalmente su tre aspetti chiave: la letteratura, la storia e il paesaggio (Armiño, 1996: 11).

Per quanto riguarda quest'ultimo, Azorín (1981: 43) ritiene che «el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos»,³⁶⁶ per cui, come precisa Ortega Cantero (2001: 301), «un escritor será tanto más artista, cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje»³⁶⁷. Il rapporto che l'autore levantino instaura con il paesaggio riflette la concezione spirituale dell'intera *Generación del 98* di cui, secondo Larrinaga Rodríguez (2002: 186), rappresenta l'esempio più emblematico:

³⁶³ Trad.: «Nelle sue mani, le cose piccole, questa o quella sfumatura, questa o quell'inezia, si elevano e nobilitano; assumono robustezza e consistenza, senza che tali virtù scaturiscano da una trasmutazione o metamorfosi degli oggetti; come se, per arte d'alchimia o stregoneria, ciò che è minuto si ingrandisse e ciò che è brutto o contraffatto si abbellisse; ma conservando la loro realtà sensibile, la loro figura oggettiva, come prime di giungere alla sfera dell'arte. Il merito di Azorín risiede nel rendere le cose aristocratiche, nel farle passare dal catrame finché non si affinano, non si snelliscono, non si assottigliano e quintessenziano».

³⁶⁴ Trad.: «fino ai minimi dettagli».

³⁶⁵ Trad.: «questa smania o brama per le cose piccole».

³⁶⁶ Trad.: «il paesaggio siamo noi; il paesaggio è il nostro spirito, le sue malinconie, le sue placidità, i suoi aneliti, le sue disgrazie».

³⁶⁷ Trad.: «uno scrittore sarà tanto più artista, quanto meglio saprà interpretare l'emozione del paesaggio».

Para los noventayochistas, y el caso di Azorín es paradigmático, el paisaje se daba al verdadero encuentro de la identidad colectiva del pueblo español. (...). Los hombres del 98 buscaban en el paisaje el mensaje secreto. (...). La tierra, en especial Castilla, tiene alma. El paisaje era, pues, una vía para adentrarse no sólo en lo geográfico, sino también en el espíritu.³⁶⁸

Lungi da fungere da mero sfondo delle azioni degli esseri umani, il paesaggio diviene «una realidad superadora de la antítesis sujeto-objeto, cuya sublimidad supera ambos extremos»³⁶⁹ (Ortega Muñoz, 1973: 49). Nel caso di Azorín, infatti, sarebbe riduttivo parlare di semplice descrizione paesaggistica, dal momento che per lui il paesaggio è un'entità complessa e feconda, per mezzo della quale le emozioni dell'uomo si fanno tangibili.

Lo spazio esterno comincia a funzionare come parametro della sensibilità (Calles, 2004: 5-6) e viene dotato di un forte valore metaforico e di un carico emotivo ed ideologico straordinario, che giunge al lettore da una prospettiva letteraria impressionista e, in qualche modo, neoromantica. Azorín offre una fotografia realistica del mondo, servendosi – per usare la felice immagine proposta da Sancho Saez (1973: 111) – di «una pupila sintética que interpreta; no ojo de contable sino ojo de impresionista que va, señala y realza lo significativo»,³⁷⁰ eliminando tutto ciò che è superfluo e dando priorità a ciò che ritiene essenziale. In questo modo, come commenta Gómez de la Serna (1948: 257), Azorín non si limita ad avvicinare il pubblico al paesaggio spagnolo, ma gli concede di guardarlo con uno sguardo vergine, propone una visione nuova degli scenari e della gente che li abita, scendendo in profondità tanto da scoprire, al tempo stesso, i meandri della sua amata terra e quelli reconditi della sua anima. La medesima relazione tra uomo e paesaggio è espressa chiaramente nell'interpretazione che Polo García (1963: 22) fa dell'opera azoriniana:

El suyo sí que es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema. En definitiva, y por encima de todo, como protagonista indiscutido de la aventura humana del vivir, tal como la conciben los hombre del 98 (...). Castilla lo impregna todo, todo lo inspira. Paisaje lleno de la más completa vitalidad, dinámica y activa en su papel de eje firme, sustentador de fuerzas

³⁶⁸ Trad.: «Per i *noventayochistas* e il caso di Azorín è paradigmatico, il paesaggio si offriva al vero incontro dell'identità collettiva del popolo spagnolo. (...) Gli uomini del 98 ricercavano nel paesaggio il messaggio segreto. (...). La terra, soprattutto la Castiglia, ha un'anima. Il paesaggio era, dunque, una via per addentrarsi non solo nella geografia, ma anche nello spirito».

³⁶⁹ Trad.: «una realtà in grado di superare l'antitesi soggetto-oggetto, la cui sublimazione supera entrambi gli estremi».

³⁷⁰ Trad.: «una pupilla sintetica che interpreta; non occhio di contabile ma occhio di impressionista che va, segnala e risalta ciò che è significativo».

a las que orienta y hace vivir. El hombre, ciertamente, se encuentra muy a gusto dentro de tal paisaje, se une a él en estrecho abrazo. Paisaje y hombre son una misma cosa, constituyen una esfera, indestructible en su armónica unidad. (...). Los dos, hombre y paisaje, constituyen un mismo camino.³⁷¹

Come sostiene Larrinaga Rodríguez (2002: 187), pertanto, «Azorín fue a lo largo de toda su vida un irreductible mirón, o sea, un constructor de paisajes»,³⁷² il quale si mostra capace, col suo sguardo, di ingentilire le forme e arrotondare gli spigoli del reale, rispondendo all'intenzione di offrire un'immagine autentica e veritiera della Spagna e, insieme, del suo personalissimo mondo interiore:

Las obras de Azorín están hechas con todo lo que es vulgar e insignificante y sin embargo nos producen la impresión de los grandes descubrimientos, que consisten siempre en descubrir algo muy sencillo y evidente, que teníamos delante de los ojos y que sin embargo no éramos capaces de ver. Azorín ha abierto nuestros ojos a una visión nueva de los paisajes de Levante y de Castilla, de los pueblos y ciudades españolas y de las gentes que en ellos encontramos todos los días; y hemos tenido la sensación de que todo eso que estábamos viendo siempre lo veíamos por primera vez. De esta manera al tratar de descubrir lo que había en el fondo de su alma, ha descubierto Azorín la realidad española. Estas dos cosas – su alma y la realidad española – resultan coincidir esencialmente.³⁷³ (Onís, 1923: X)

Che si tratti della sua concezione del tempo, della storia o dell'ambiente che lo circonda, comunque, lo scrittore alicantino si conferma «maestro de la mezcla y del matiz, atento a lo que ve, escucha y lee»³⁷⁴ (Londero, 2012: 98), creatore antidogmatico di mondi in grado di valorizzare il passato, renderlo attuale e proiettarlo vigorosamente al futuro.

La posizione assunta da Azorín rispetto alla realtà storico-politica del regime franchista è tra gli aspetti più interessanti e finora maggiormente trascurati dalla critica

³⁷¹ Trad.: «Il suo sì che è il paesaggio per il paesaggio, il paesaggio in sé, come unico protagonista del romanzo, del racconto o della poesia. In definitiva, sopra ogni cosa, come protagonista indiscusso dell'avventura umana della vita, così come la concepiscono gli uomini del 98 (...). La Castiglia pervade tutto, ispira tutto. Paesaggio pieno della più completa vitalità, dinamica e attiva nel suo ruolo di asse deciso, che sostiene forze che orienta e alle quali consente di vivere. L'uomo, certamente, si trova estremamente a suo agio all'interno di tale paesaggio, si unisce a lui in un abbraccio stretto. Paesaggio ed uomo sono una medesima cosa, costituiscono una sfera, indistruttibile nella sua armoniosa unità. (...). I due, l'uomo e il paesaggio, costituiscono un medesimo cammino».

³⁷² Trad.: «Azorín fu, nell'arco della sua vita, un irriducibile guardone, ovvero, un costruttore di paesaggi».

³⁷³ Trad.: «Le opere di Azorín sono fatte di tutto ciò che è volgare e insignificante e tuttavia ci danno l'impressione delle grandi scoperte, che consistono sempre nello scoprire qualcosa di molto semplice ed evidente che avevamo davanti agli occhi ma che non eravamo capaci di vedere. Azorín ci ha aperto gli occhi ad una visione nuova dei paesaggi del Levante e della Castiglia, dei paesi e delle città spagnole e della gente che vi incontriamo tutti i giorni; e abbiamo avuto la sensazione che tutto ciò che stavamo vedendo lo stessi vedendo sempre per la prima volta. In questo modo tentando di scoprire ciò che risiedeva nel fondo della sua anima, Azorín ha scoperto la realtà spagnola. Queste due cose – la sua anima e la realtà spagnola – risultano coincidere nella loro essenza».

³⁷⁴ Trad.: «maestro della commistione e della sfumatura, attento a ciò che vede, ascolta e legge».

azoriniana. Eccetto qualche rara e rilevante eccezione,³⁷⁵ infatti, nell'ambito degli studi scientifici condotti sull'autore, la sua evoluzione da rivoluzionario di sinistra a conservatore di estrema destra e, in ultima istanza, a fervido sostenitore del regime di Franco, non è stata oggetto primario di interesse.

Come accennato in precedenza, Azorín muove i primi passi sulla scena letteraria come giornalista indipendente, ribelle e anticonformista.³⁷⁶ Negli articoli scritti fino al 1904, il giovane Martínez Ruiz, schierandosi a favore di un'arte civilmente impegnata, promuove una rigenerazione politico-sociale d'orientamento anarchico-comunista, «convencido de que su misión consistía en la protesta contra el orden público, contra las leyes, contra las costumbres y contra la moral admitida»³⁷⁷ (Fox, 1967: 329).

Tuttavia, gli ideali giovanili dell'autore gradualmente si affievoliscono e lui pare indirizzarsi, almeno apparentemente, prima verso una sorta di atarassia politico-ideologica e, infine, verso un conservatorismo tradizionale in netta contrapposizione con gli ideali anarchici dell'esordio. Durante quest'ultima tappa, che è senz'altro la più politicizzata della sua vita, Azorín pubblica in *Abc*, *Vértice* e *Arriba* i numerosi articoli su Franco che lo rendono noto al grande pubblico, collaborando anche, nel contempo, con la rivista oggetto del presente lavoro.

Le ragioni profonde di una così radicale metamorfosi non sono semplici da individuare, ma senz'altro, come osserva Martín (1998: 26-27), la crisi vissuta dall'autore è totalizzante e coinvolge ogni singolo ambito della sua vita:

José Martínez Ruiz iba a sufrir una transformación capaz de modificar buena parte de las señas de identidad que le habían caracterizado hasta entonces. (...) pasa de ser el anarquista convencido, propagandista teórico y crítico demoleedor, defensor del compromiso social del escritor, a propugnar un esteticismo muy cercano a su vinculación a los ideales de un cierto decadentismo modernista. Cambia su comprensión del mundo y de la vida, que pasa de una cosmovisión positivista, sobre la que se sustentaban sus ideales revolucionarios y su fe en el progreso indefinido de la humanidad, a una cosmovisión de base schopenhaueriana cuyos elementos conformantes serían la *voluntad*, ciega e indiferente a todo lo que no sea corresponder a sus propias exigencias, la *representación*, que señala claramente los

³⁷⁵ Tra cui si segnalano *in primis* Edward Inman Fox (1967; 1993a; 1993b; 1997a; 1997b; 2000) e Manuel Pérez López (1991; 1993).

³⁷⁶ Come afferma Martín (1998: 15), la sua critica era totale, si scagliava contro il sistema morale, politico, culturale ed estetico e si iscriveva all'interno del movimento anarchista degli ultimi decenni del secolo, ovvero «una nebulosa ideológica tan imprecisa como confusa, en la que convergían autores y tendencias que hoy (...) consideramos como elementos improprios del anarquismo». Trad.: «una nebulosa ideologica tanto imprecisa quanto confusa, nella quale convergevano autori e tendenze che oggi (...) consideriamo come elementi impropri dell'anarchismo».

³⁷⁷ Trad.: «convinto che la sua missione consisteva nella protesta contro l'ordine pubblico, contro le leggi, contro i costumi e contro la morale ammessa».

límites de la potencialidad intelectual del hombre, y el ineliminable «dolor» del mundo, la radicalidad del mal, su positividad ontológica. Cambia su estilo literario, (...) su estilo de vida, (...) cambia todo, incluso su indumentaria.³⁷⁸

Si può sostenere, dunque, che tra le cause di un simile mutamento possono aver inciso le difficoltà che l'autore si trova costretto a fronteggiare facendo il suo ingresso nel mondo del giornalismo madrilenno. L'impossibilità di mantenere una relazione duratura con anche solo una delle tante testate con cui collabora, le ristrettezze economiche e la sfiducia nella società, fanno scaturire in lui un ingombrante malessere che si ripercuote inevitabilmente sulla sua ideologia.

Già negli anni a cavallo tra i due secoli e ancor più quando sale al potere Franco,³⁷⁹ infatti, l'autore lamenta il fatto che la professione giornalistica sia ridotta a mero servizio reso al Governo e privato della sua originaria missione sociale. I giornalisti non hanno altra scelta che agire come «pseudo-funcionarios»³⁸⁰ (Sánchez Camacho, 2007: 77), mere pedine private di qualunque libertà d'espressione ed inserite all'interno di un efficacissimo apparato propagandistico.

Come dimostrano, *in primis*, dai numerosi studi sull'argomento condotti da Abellán (1978; 1979; 1980; 1982a; 1982b; 1984; 1985; 1987; 1992), la repressione censoria si rivela determinante per la cultura del periodo franchista e pre-franchista, incidendo in modo sostanziale nell'opera dell'autore alicantino. Come accennato prima, infatti, Azorín, patisce personalmente i vincoli imposti dalla censura, che fanno scaturire, in lui, prima un profondo disprezzo nei confronti della stampa madrilenna e poi una crescente e inesorabile rassegnazione.

È plausibile immaginare, dunque, che il fallimento delle sue aspirazioni come giornalista anarchico e dei suoi sforzi come «educador del pueblo español» (López

³⁷⁸ Trad.: «José Martínez Ruiz stava per subire una trasformazione capace di modificare buona parte dei tratti identitari che lo avevano caratterizzato fino ad allora. (...). Passa dall'essere anarchico convinto, propagandista teorico e critico demolitore, difensore dell'impegno sociale dello scrittore, a propugnare un estetismo molto vicino al suo vincolo agli ideali di un certo decadentismo modernista. Cambia la sua comprensione del mondo e della vita, che passa da una visione del mondo positivista, sulla quale si fondavano i suoi ideali rivoluzionari e la sua fede nel progresso indefinito dell'umanità, a una visione del mondo di base schopenhaueriana i cui elementi costitutivi sarebbero la *volontà*, cieca e indifferente a tutto ciò che non corrisponde alle sue stesse esigenze, la *rappresentazione*, che segna chiaramente i limiti della potenzialità intellettuale dell'uomo, e l'ineliminabile "dolore" del mondo, la radicalità del male, la sua positività ontologica. Cambia il suo stile letterario, (...) il suo stile di vita, (...) cambia tutto, perfino il suo abbigliamento».

³⁷⁹ Si ricorda, infatti, che con la *Ley de Prensa*, in vigore dal 1938 fino al 1966, la stampa si trasforma in un'istituzione statale, in un organo decisivo di informazione e di formazione della cultura popolare, impiegato espressamente per trasmettere – e imporre – le direttive del Governo.

³⁸⁰ Trad.: «pseudo-funzionari».

Estrada, 1990: 72), provocano in Azorín una crisi interiore, invalicabile per lui se non rispondendo alla necessità di integrarsi (Fox, 1967: 330) nella vita di una Spagna a lui tanto caro quanto ostile.

Inoltre, dovendosi mantenere esclusivamente con gli esigui guadagni della sua professione di scrittore, come osserva Vilanova (1971: 44), l'autore «ésta en una circunstancia que puede implicar el poner en cuarentena la conciencia en los momentos – nada insólitos – en que el libre e irrenunciable ejercicio de ella supone peligros inevitables».³⁸¹ Non sarebbe azzardato, dunque, imputare l'indigenza come una delle ragioni responsabili del profondo cambiamento che lo conduce a sostenere l'ideologia nazionalista e autoritaristica al potere.

Come scrive Jorge Urrutia (1976: 480) in riferimento a *El escritor*, «es triste ver cómo un escritor (...) necesita suplicar, justificarse, hacer actos expresos de fe política, para obtener una posibilidad digna de vida»,³⁸² tuttavia, come ricorda Martínez Cachero (1960: 252), «el deseo de supervivir trae consigo el afán de justificación, (...) contrahaciéndose y falsificándose a sí mismos en no pocas ocasiones»,³⁸³ fino a rinnegare la fede politica a lungo proclamata se è necessario, cambiando radicalmente posizione.

Il giovane Azorín, inizialmente antimonarchico, antisocialista e promotore della partecipazione attiva della comunità (Manso, 1995: 173), diviene prima militante nel Partito Federalista di Pi y Margall, fino al 1900, per aderire, più tardi, al Partito Conservatore. Sebbene durante la *Segunda República* egli recuperi alcune idee progressiste, dallo scoppio della Guerra Civile fino al 1941, vive un periodo di esilio volontario a Parigi e, una volta fatto ritorno in Spagna, comincia a sostenere apertamente il regime tanto da divenirne non solo uno degli scrittori ufficiali, ma, secondo Ridruejo (1973: 20), uno dei più esposti tra i «sometidos y condicionados».³⁸⁴

Il periodo vissuto all'estero, il successivo rientro in patria dopo ben cinque anni e la sensazione di spaesamento che ne scaturisce sono ulteriori fattori imprescindibili per un'adeguata interpretazione dell'evoluzione ideologica dell'autore. Quest'ultimo, infatti, si vede costretto a fare i conti con un panorama madrileno che sembra avergli prontamente voltato le spalle, mostrandosi ancora più maldisposto nei suoi confronti, come se lo

³⁸¹ Trad.: «questa è una circostanza che può implicare la messa in quarantena della coscienza nei momenti – per nulla insoliti – in cui il libero e irrinunciabile esercizio di lei comporta pericoli inevitabili».

³⁸² Trad.: «è triste vedere come uno scrittore (...) abbia bisogno di supplicare, giustificarsi, fare espressamente atti di federe politica, per ottenere una possibilità degna di vita».

³⁸³ Trad.: «il desiderio di sopravvivere porta con sé la smania di giustificazione, (...) contraffacendo e falsificando se stessi in non poche occasioni».

³⁸⁴ Trad.: «sottomessi e condizionati».

punisse per essersi allontanato e gli sbarrasse le porte vedendolo tornare. A tal proposito il suo disagio si fa evidente in *Pensando en España* (Martínez Ruiz, 1940: 26), dove scrive: «Soy un extraño en mi patria. ¡Y ése es mi castigo! El castigo de haber estado tantos años lejos de España».³⁸⁵

A rendergli ancora più ardua l'impresa di riadattarsi entrano in gioco anche le aspre critiche che gli vengono rivolte. Azorín, infatti, alla stregua di altri autori della *Generación del 98*, è frequentemente vittima di attacchi feroci (Martínez Cachero, 1973:130), tanto da sentirsi, come lui stesso si definisce, «el más vituperado de todos los maestros»³⁸⁶ (Martínez Ruiz, 1969: 5). È ipotizzabile, pertanto, che l'autore sia stato fagocitato dalla profonda disillusione dei suoi ideali giovanili, dalla necessità – tanto economica, quanto emotiva e psicologica – di essere accettato dai giovani intellettuali 'vincitori' e, infine, dal desiderio di integrarsi nella nuova realtà spagnola. Tutte queste motivazioni fungono da chiavi di lettura utili a interpretare il mutamento del suo indirizzo politico, tenendo presente non esclusivamente una singola tappa del suo percorso, bensì l'intero tragitto, consci che, come ricorda López Estrada (1990: 74), Azorín «no es sólo ni el pretendido revolucionario de la juventud ni el aparente retrógrado de los últimos años (...). Hay que verlo en toda su trayectoria».³⁸⁷

La conversione dell'autore, pur essendo indubbiamente connessa agli stravolgimenti della realtà socio-politica e letteraria del tempo, contrariamente a quanto sostenuto da un settore della critica azoriniana, non si riduce ad una mossa prudente che l'autore avrebbe operato per evitare ripercussioni. La sua crisi intellettuale è «una crisis por dentro y por fuera, vivida radicalmente en todas y cada una de sus dimensiones. Crisis del sujeto, a su vez vivida dentro de otra crisis más amplia, epocal»³⁸⁸ (Martín, 1998: 28) e non un mero pretesto per evitare di incorrere in complicazioni e guadagnarsi una stabilità economica o un appoggio politico. Al contrario, l'autore vive un vero e proprio tracollo che mette in discussione ogni aspetto del suo universo politico e filosofico di riferimento, fino a giungere, tra costanti perplessità, ad una visione totalmente estranea alla precedente. Tale visione non si propone come la soluzione definitiva al vertiginoso πάντα ῥεῖ, né tanto meno come la risposta univoca alla meschinità del mondo o alla *vanitas vanitatum*, ma

³⁸⁵ Trad.: «Sono un estraneo nella mia patria. E questo è il mio castigo! Il castigo per esser stato tanti anni lontano dalla Spagna».

³⁸⁶ Trad.: «il più biasimato di tutti i maestri».

³⁸⁷ Trad.: «non è solo né il presunto rivoluzionario della gioventù, né l'apparente retrogrado degli ultimi anni (...). Bisogna vederlo in tutta la sua traiettoria».

³⁸⁸ Trad.: «una crisi interiore ed esteriore, vissuta radicalmente in ciascuna delle due dimensioni. Crisi del soggetto, a sua volta vissuta all'interno di una crisi più ampia, epocale».

rappresenta il solo appiglio a cui aggrapparsi per sopravvivere. Presa coscienza dell'impossibilità di articolare un'intera vita sulla base dell'inconcludente lotta sociale, Azorín, tra oscillazioni e ripensamenti, abbandona gli ideali giovanili, per giungere all'atarassia – forse solo apparente – che si riscontra negli articoli firmati in *Legiones y Falanges*.

La parte più intima dell'autore, quella che ha più sofferto, sa bene che non può far altro che opporre una «pequeña resistencia»³⁸⁹ (Martín, 1998: 32), la stessa che la sua 'piccola' filosofia propone e che presuppone, anzitutto, l'accettazione del nichilismo imperante e poi l'istaurarsi di un compromesso – reale o illusorio – con la realtà circostante. È così che Azorín, lo scrittore anarchico impegnato nel promuovere l'emancipazione sociale e l'indipendenza di pensiero, diviene l'autore di regime che la critica ha così etichettato e relazionato a Franco e al pensiero autoritaristico per oltre mezzo secolo. Forse, però, basterebbe leggere l'opera azoriniana con uno sguardo scevro da preconcetti e cogliere, almeno laddove si fanno evidenti, i possibili indizi di un orientamento opposto, scrutando le verità umane e privatissime che si celano – minuscole come piace all'autore – dietro a quelle proclamate in pubblico, a gran voce.

Il personaggio Antonio Quiroga in *El escritor* afferma: «nuestra obra literaria tomó partido político sí, pero obligada por las circunstancias»³⁹⁰ (Martínez Ruiz, 1969: 90). La risposta che vale la pena cercare, come la storia che ama raccontare Azorín, non è quasi mai la prima a farsi notare.

Nei primi anni Quaranta Azorín collabora con alcune delle più note riviste spagnole dell'epoca come *Abc*, *Vértice* e *Arriba*, per le quali firma i numerosi articoli encomiastici su Franco che gli valgono un ampio consenso di pubblico facendogli conquistare l'etichetta di scrittore ufficiale del regime. Profondamente diversi per il tema trattato e per il genere di ascrizione sono i sei contributi pubblicati in *Legiones y Falanges*, nei quali è possibile rintracciare una tendenza che si discosta dall'usuale connotazione politica filo-franchista abitualmente associata all'autore. Essi sono: “El viaje de Italia” (*Ls/Fs*, I, 8-9, 1941, 7-8), “Las nubes” (*Ls/Fs*, I, 10, 1941, 3); “Serenidad en Bolonia”, (*Ls/Fs*, I, 13, 1941, 24-25); “Tragedias españolas” (*Ls/Fs*, II, 16, 1942, 13); “Aventura en Tarragona” (*Ls/Fs*, II, 21, 1942, 10-11); “Mar de Levante. Sus pescadores” (*Ls/Fs*, III, 28, 1943, 6-7).

L'analisi di suddetti articoli sarà volta a dimostrare che, nonostante il carattere

³⁸⁹ Trad.: «piccola resistenza».

³⁹⁰ Trad.: «la nostra opera letteraria si è schierata politicamente è vero, ma obbligata dalle circostanze».

eminentemente politico che connota sia la rivista, sia gli altri scritti azoriniani del periodo, l'autore, in questo frangente, preferisce dedicarsi ad una scrittura evasiva ed intrinsecamente culturale, che sembra manifestare – in linea con l'ipotesi avanzata da Inman Fox (1997b) – l'esigenza di prendere le distanze dal reale.

Azorín, infatti, pare volersi svincolare dall'ambiente spagnolo e dalle sue recenti questioni di cronaca, per dare vita, coscientemente o incoscientemente, a un piccolo *corpus sui generis*, che pur non prescindendo dalla restante produzione e neppure dall'ideologia politica altrove dichiarata, si rivela capace di offrire nuove prospettive ermeneutiche sulla sua intera opera e sull'opera degli autori a lui contemporanei.

Senza alcuna pretesa di esaustività e solo dopo aver tracciato le linee generali della poetica azoriniana ponendole in relazione al contesto storico-sociale, pertanto, ci si dedicherà, nelle pagine seguenti, a descrivere sinteticamente gli articoli azoriniani presenti in *Legiones y Falanges*, al fine di comprendere al meglio le sue possibili implicazioni recondite e dar luce, così, ad aspetti lungamente trascurati di un autore della tradizione che, pur essendo strettamente legato al passato, non smette d'essere fonte d'ispirazione per l'attualità.

VI.1.1.1. “El viaje de Italia”³⁹¹

Il primo articolo azoriniano pubblicato nel numero di giugno/luglio 1941 dell'edizione spagnola della rivista è “El viaje de Italia”, che riappare in traduzione due anni più tardi in *Legioni e Falangi* col titolo “Viaggio in Italia” (*L/F*, III, 9, 1943, 10–12).³⁹²

Il racconto si apre con le vicende biografiche di un certo Joaquín Acosta Mora, dalla sua nascita, ad Alcalá de Henares, alla giovinezza a Madrid, passando per l'infanzia a casa del prete don Fulgencio, al quale è affidato dopo aver perso entrambi i genitori. Il narratore onnisciente descrive un adolescente sensibile, che trascorre le sue giornate tra i campi a leggere e a contemplare le nubi in cielo, per poi riversare sulla carta le proprie sensazioni, facendo presto della scrittura la sua più grande passione. La sua vita subisce una svolta quando don Fulgencio lo manda nella capitale, mettendolo in contatto con uno dei figli di un vecchio amico del padre, un chirurgo di Alcalá di nome Rodrigo. È solo durante il primo incontro tra i due, che il narratore rivela l'identità dell'uomo misterioso che si offre di prestare aiuto a Joaquín, ovvero Miguel de Cervantes in persona.

Il racconto prosegue, allora, narrando le visite quotidiane che il giovane protagonista fa a casa dello scrittore, tutti i giorni alla stessa ora, rimanendo sempre più affascinato dai suoi racconti, che fungono, per lui, da fonte d'ispirazione per la composizione di nuovi scritti. Le impressioni che Joaquín annota, però, sono destinate a rimanere private, dal momento che fin da bambino, quando componeva i suoi primi versi ad Alcalá, non mostra a nessuno ciò che scrive, dimostrandosi – come lo definisce la voce narrante – un «poeta verdadero» (Azorín, 1940b: 8).

Esortato dal grande artista che ad ogni nuovo incontro gli narra le sue memorabili trasferte in Italia, il protagonista, ad un certo punto, decide di intraprendere un viaggio per ripercorrerne le tappe, visitando le città d'arte italiane e scoprendo personalmente gli odori e i sapori di cui Cervantes gli aveva a lungo parlato. Ritornato in patria corre a casa del suo amato maestro, desideroso di rivederlo per raccontargli le incredibili esperienze vissute in viaggio, una volta giunto lì, però, scopre che è morto e si addolora per non

³⁹¹ L'intero articolo è riprodotto nell'*Appendice 1*.

³⁹² L'autore pubblica nell'edizione italiana anche un altro articolo che non compare in quella spagnola, intitolato “Vita e sfortuna di Cervantes” (*L/F*, III, 1, 1943, 20-21) in cui elogia, come qui, la figura dello scrittore, elencando dettagliatamente le sue vicende biografiche e la più nota bibliografia pubblicata.

avergli potuto dire addio. Il racconto si chiude, subito dopo, con una sorta di annotazione espressa graficamente mediante parentesi, in cui da un livello metanarrativo, il narratore presenta una figura autoriale nel gesto di aprire un'antica edizione degli *Inni Sacri* manzoniani e ne riporta alcuni versi per dedicare a Cervantes il suo ultimo saluto, confidando, così, nella sua resurrezione.

In primo luogo, il racconto si distingue per il riferimento alla scrittura come mezzo catartico di sopravvivenza e ai classici – Cervantes *in primis* – come modello paradigmatico al quale aspirare e come base imprescindibile di qualsivoglia formazione umanistica. Azorín, infatti, sostiene espressamente la necessità di leggere i classici fin da adolescenti (Martínez Ruiz, 1941: 34), considerandoli non solo essenziali per l'educazione di un uomo di cultura, ma anche dotati di un potere eternatore, e, quindi, in grado di mettere in contatto il mondo dei vivi e quello dei morti, com'è evidente nelle ultime righe di “El viaje de Italia”.

Inoltre, il personaggio fittizio Joaquín Acosta Mora è definito, in più occasioni, come uno scrittore autentico, che, in quanto tale, scrive in solitudine, usando la scrittura come un balsamo per lenire le ferite inflittele dalle tante perdite subite. La morte, infatti, è una presenza costante nella sua vita e non è un caso che figuri nelle righe di apertura e di chiusura del racconto: «Cuando Joaquín tiene seis años muere su madre (...) a los diez años, pierde también a su padre» (Martínez Ruiz, 1941, 7); «Hace dos meses que Cervantes ha muerto. (...). Han llorado (...) su muerte» (Martínez Ruiz, 1941, 8).

Il paradigma vita-scrittura-morte, in effetti, sembra essere l'asse portante e primordiale tanto del testo quanto della vita di Joaquín, seppure non vada inteso come una sequenza logica di ordine temporale, quanto piuttosto come un'orbita circolare, costituita da elementi concatenati e interdipendenti. Il percorso dalla vita umana nel suo complesso, inoltre, è ricondotto al *topos* classico del viaggio, altro protagonista indiscusso del paradigma fondamentale del racconto, che appare non solo nel titolo, ma anche nei ricordi del vecchio Cervantes e nell'esperienza del giovane Joaquín.

Come scrivere, anche viaggiare implica un processo di decostruzione e ricostruzione, durante il quale capita di fermarsi, di perdersi e di dover ricominciare a cercare la strada. Proprio come uno scrittore, anche un viaggiatore è tale quando viaggia da solo, così come si vive e si muore, in solitudine, senza dirlo a nessuno, come Joaquín quando parte improvvisamente per l'Italia: «sin decir nada a nadie se ha marchado a Cartagena, y en Cartagena se ha embarcado para Italia» (Martínez Ruiz, 1941, 8).

Vivere, viaggiare, scrivere, morire. Scoprire il paesaggio come un passaggio alla

morte e, grazie alla scrittura e alla lettura dei classici, come un ritorno alla vita. Viaggio, paesaggio, ritorno, θάνατος e, infine, una lettura e una scrittura capaci di eternizzare sono i temi cardinali degli articoli azoriniani contenuti in *Legiones y Falanges*. Il viaggio come chiave di casa, come sua decodifica, è precisamente il viaggio proposto da Azorín, un viaggio che è, anzitutto, un ritorno. Come lui, infatti, il viaggiatore protagonista di “El viaje de Italia” non è null’altro che «un anarchico conservatore; un conservatore che scopre il caos del mondo perché lo commisura con un metro assoluto che ne svela la fragilità, la provvisorietà, l’ambiguità» (Magris, 2005: 28) e, al tempo stesso, l’intrinseca bellezza.

Il viaggio di Joaquín, proprio come i viaggi che Azorín compie nell’arco della sua vita e come qualunque viaggio in astratto, conduce sempre a casa, «Serba sempre Itaca nel tuo spirito. Arrivarci è la tua destinazione finale», afferma Cavafis (2005: 29). «Perché mai ve ne state in sella a cavalcare attraverso questa terra (...)?» chiede l’alfiere al marchese nella celebre ballata di Rainer Maria Rilke (1988: 21), «per ritornare», risponde sorridendo il secondo.

Il ciclo vitale descritto nel racconto azoriniano, dunque, non si esaurisce con la morte, ma prosegue in un viaggio sempiterno, reso possibile dalla resurrezione dell’annotazione finale, che apre alla riflessione sul recupero degli elementi tradizionali, dotati, nel presente, di una forza residuale capace di attivare modelli culturali innovativi.

La stessa ripresa del canone classico mediante la figura di Cervantes, può essere letta, secondo l’applicazione della triade culturale di Williams, come un elemento residuale, in quanto definito nel passato, ma riattivato nel presente. Tale riattivazione è generata da Azorín che anzitutto sceglie l’autore del *Quijote* come materia narrativa e fulcro del racconto, e, in secondo luogo, lo pone in relazione al giovane Joaquín Acosta Mora, il quale, rappresenta, dal canto suo, la nuova generazione che emerge.

Grazie a tale recupero e confronto, la tradizione che Cervantes incarna, pertanto, acquista una funzione di emersione nell’interazione tra i due personaggi, che consente al giovane di rimodulare in chiave innovativa i modelli culturali del passato. I meccanismi che rendono possibile tale interazione nel racconto hanno essenzialmente a che vedere con la rappresentazione di un Cervantes descritto nella sua umanità, di anziano infermo che si compiace di evocare alcune vicende private del proprio passato rendendone partecipe il suo amico interlocutore. L’insigne scrittore all’inizio è presentato nelle vesti di figura canonica del *Siglo de Oro*, ma, nel contempo, la sua immagine è rivitalizzata grazie allo sguardo di profonda ammirazione con cui la contempla il giovane:

Todos los días, a una misma hora; sobre tarde, en las proximidades del crepúsculo Joaquín va a ver a Cervantes. La casa de Cervantes – según él mismo ha dicho – es lóbrega, y el crepúsculo, cuando a poco llega, pone más penumbra en esta estancia en que Miguel se halla retrepado en un sillón y en que Joaquín, sentado frente a él, le contempla con ojos ávidos. Hay avidez en estas miradas de Joaquín – avidez y admiración –, porque Joaquín ha leído los libros de Cervantes y sabe que Cervantes es poeta...³⁹³ (Martínez Ruiz, 1941: 7)

Mentre in questa prima parte del racconto l'immagine di Cervantes è meramente residuale, nella seconda parte diviene emergente, dal momento che Joaquín lo assume come modello non più esclusivamente letterario, bensì umano, seguendone le tappe ed imitandone il percorso di vita: «El tiempo va pasando. No viene un día Joaquín a casa de Cervantes; no viene al otro; no viene tampoco al siguiente. No viene porque está muy lejos; (...). Ha recorrido Joaquín ya toda Italia: ha estado en Florencia, en Milán, en Roma, en Venecia, en todos los sitios de que Cervantes le hablara con entusiasmo»³⁹⁴ (Martínez Ruiz, 1941: 8).

È nell'evolversi della relazione tra i due, quindi, che gli elementi della triade culturale sono posti in relazione con il sistema egemonico in cui l'autore e il lettore della rivista sono calati, rendendo possibile rintracciare un'ipotesi di ristrutturazione del sistema culturale del momento. Difatti, nell'articolazione narrativa azoriniana è possibile leggere in contropunto un meccanismo di riattivazione di modelli culturali tradizionali – legati al sistema egemonico – che sono resi residuali – e, quindi, influenti nel presente – in quanto dinamiche prima preemergenti – ovvero attive ma non pienamente articolate nel presente – e poi emergenti, quindi proiettate nel futuro sotto forma di elementi alternativi o di opposizione rispetto alla cultura dominante.

Non a caso, l'annotazione finale, che mette a fuoco Alessandro Manzoni, eminente figura stavolta del panorama letterario italiano, ribadisce il dispositivo narrativo azoriniano di un'oculata scelta referenziale. Infatti, attraverso l'autore degli *Inni Sacri*, si mette in moto come residuale l'intero movimento romantico, inteso non solo come corrente culturale, ma essenzialmente come pensiero politico eversivo e dissidente.

³⁹³ Trad.: «Tutti i giorni, alla stessa ora, quando si avvicina il crepuscolo Joaquín va a trovare Cervantes. La casa di Cervantes – come lui stesso ha detto – è lugubre, e il crepuscolo, quando a poco a poco giunge, fa più intensa la penombra nella stanza in cui Miguel si trova sprofondato in una poltrona e in cui Joaquín, seduto di fronte a lui, lo contempla con occhi avidi. C'è avidità negli sguardi di Joaquín – avidità e ammirazione –, perché Joaquín ha letto i libri di Cervantes e sa che Cervantes è un poeta...».

³⁹⁴ Trad.: «Il tempo va passando. Joaquín non va a casa di Cervantes un giorno; non ci va l'altro; non ci va nemmeno quello dopo. Non viene perché è molto lontano; (...). Joaquín ha attraversato già tutta l'Italia: è stato a Firenze, a Milano, a Roma, a Venezia, in tutti i luoghi di cui Cervantes gli aveva parlato con entusiasmo».

In definitiva, la collocazione impropria del *corpus* azoriniano all'interno del sistema della rivista, il suo contenuto fittivo e la rappresentazione alternativa di definizioni sociali quali sono, in questo caso, Cervantes e Manzoni analizzati nell'ottica del modello culturale di Williams, funzionano come meccanismi che rendono patenti conflittualità e possibili resistenze alla ricerca del consenso da parte del potere autoritaristico.

VI.1.1.2. “Las nubes”³⁹⁵

Diversamente da “El viaje de Italia”, il secondo contributo che Azorín pubblica, lo stesso anno, in *Legiones y Falanges*, non è definibile come un vero e proprio racconto, dal momento che consiste in poche righe poetiche appartenenti a *Castilla*, una delle raccolte azoriniane più popolari, che vede la luce nel 1912.

Anche in questo caso, occorre rilevare l’eccezionalità della collocazione del testo nella rivista, che appare a seguito dell’abituale pagina di annunci pubblicitari, della pagina dedicata al sommario – dove “Las nubes” non figura – e di un’altra pagina in cui sono presenti una serie di fotografie – accompagnate dalle relative didascalie – relative agli avvenimenti all’ordine del giorno.³⁹⁶ I versi azoriniani, pertanto, risultano inseriti tra gli elementi del sistema peritextuale, ovvero quelli che, insieme al titolo, ai riferimenti editoriali, alle immagini di copertina e del frontespizio e alla pubblicità – quest’ultima di grandissimo potenziale di attrazione e di informazione grazie alla giustapposizione tra immagini e testo verbale – di norma svolgono la funzione di richiamare l’attenzione del destinatario/lettore. Tali elementi, inoltre, presentano abitualmente uno statuto spaziale ibrido, a metà strada tra la realtà referenziale esterna al testo e la realtà testuale, fungendo da ponte che pone in relazione l’immediatezza del sistema di riferimento culturale del lettore della rivista e l’attualità narrata attraverso il discorso giornalistico.

Il frammento presente nella rivista è dedicato interamente alla descrizione delle forme e dei colori delle nuvole in cielo, con un uso costante di similitudini, coerentemente con la tecnica impressionista propria dell’autore, noto evocatore di paesaggi e pittore attento ai più impercettibili particolari. Sul cielo l’autore proietta la propria sensibilità malinconica, offrendola al lettore in modo tale da consentirgli di captarne la luce, il colore e perfino il dettaglio rivelatore, generando in lui una potente suggestione emotiva. L’effetto è reso possibile grazie all’impiego delle tipiche frasi brevi azoriniane, di un ritmo cadenzato e denso di impressioni, come se mettesse in rapida successione dei fotogrammi e li rendesse capaci di infondere pace e quiete interiori nell’animo di chi le accoglie.

³⁹⁵ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 2*.

³⁹⁶ La pagina in questione, pertanto, è, di fatto, la quarta del numero 10 del secondo anno di *Legiones y Falanges*. Tuttavia, dato che nella rivista viene esplicitamente indicata la pagina 3, è a quest’ultimo dato che si fa fede citando il riferimento di “Las nubes” tanto qui come in bibliografia.

Il protagonista di *El enfermo* dice: «No quiero nada; no pido nada, ni ambiciono nada, querido doctor. (...) lo que quiero es poder ver siempre con calma cruzar las nubes por el azul»³⁹⁷ (Martínez Ruiz, 2006: 106). Le nuvole che l'autore ama tanto osservare sono il simbolo più evidente del tempo che passa, la sua «imagen» (Martínez Ruiz, 1999: 88) in questa terra, inafferrabile seppure sempre presente alzando gli occhi al cielo.

Proprio la fugacità del tempo, la fuga inesorabile dei giorni e la personale revisione del mito dell'eterno ritorno, costituiscono la colonna portante di *Castilla*. Le nuvole, poi, sono un tema ricorrente, tanto che Collado Gómez (2013: 607), afferma: «a juzgar por la prevalencia de algunas imágenes, Azorín parece estar obsesionado, o más bien fascinado, por (...) las nubes».³⁹⁸ Si tratta di un anelito superiore, un impulso verso la trascendenza, verso il «verdaderamente poético»³⁹⁹ (García Berrio/Hernández Fernández, 2004: 41-56), che si identifica, simbolicamente, con lo spirito del poeta (Collado Gómez, 2013: 607). Le nuvole azoriniane sono l'emblema dell'intangibile che si fa visibile, del cielo in terra, dell'anima che si può percepire con gli occhi, sebbene non si possa ancora toccare con mano; esse sono, in definitiva, il tempo che passa e il tempo che rimane.

La scelta di un brano tratto da *Castilla*, inoltre, è tutt'altro che casuale. Trattandosi di un testo fondante del 98, la sua presenza nella rivista mette a fuoco, anche per il lettore dell'epoca, l'Azorín rappresentante del canone novantottista che, in quanto tale, non è per nulla neutrale. Ci si riferisce, infatti, all'autore in quanto appartenente ad una generazione di rivoluzionari nata dalla disgregazione di una Spagna imperiale, i cui esponenti, rifacendosi ai miti medievali castigliani, tentano di plasmare una nuova identità che si forgia a partire dalla caduta dell'Impero Romano. Anche nel loro caso, le forze che interagiscono rispetto al sistema egemonico, recuperano, riattivandoli, gli agenti tradizionali residuali e alternativi rispetto alla tradizione del binomio Spagna-Impero. Si guarda, essenzialmente, alla costruzione di un'identità nazionale, linguistica e culturale che prende le mosse nel Medioevo post latinizzazione e si fonda su una proficua convivenza delle tre culture fondanti del mondo occidentale, installando ne *lo castizo* il nucleo irradiante di nuove possibilità identitarie che si riflettono in prodotti letterari ricchi di peculiarità all'interno delle nascenti storie letterarie europee.

Castilla di Azorín, così come *Campos de Castilla* di Antonio Machado (1912) o il

³⁹⁷ Trad.: «Non voglio niente; non chiedo niente; né ambisco a qualcosa caro dottore. (...) ciò che voglio è poter vedere sempre con calma le nuvole attraversare l'azzurro».

³⁹⁸ Trad.: «a giudicare dalla prevalenza di alcune immagini, Azorín sembra essere ossessionato, o meglio affascinato, dalle (...) nuvole».

³⁹⁹ Trad.: «veramente poetico».

componimento “Castilla” di Unamuno (1907), sono alcuni tra gli esempi di continui richiami alla terra da cui nessuno degli intellettuali del 98 proviene, ma che – forse proprio per questo – più facilmente può essere elevata a simbolo, ovvero a residuo del passato che la giovane Generazione utilizza in chiave emergente e dissidente, proiettandolo verso il futuro.

Al recupero della Spagna medievale, si accompagna, poi, un oculato recupero di ulteriori elementi residuali che la tradizione, come definizione del sistema egemonico, ha fatto propri, tra cui don Quijote, testo e personaggio, e Cervantes stesso, che i novantottisti utilizzano o in forma esplicita, come Unamuno in *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), o come struttura narrativa, modello di riferimento, prospettiva sul mondo e visione dell’uomo. Non a caso, il primo articolo di Azorín nella rivista, come già esposto, sceglie Cervantes come tema e come elemento referenziale.

In definitiva, la citazione da *Castilla* a firma di Azorín, al di là di una lettura poetica e straniante, comporta, a un livello di ricezione più profondo ma soggiacente, la riattivazione di forze residuali: la *Generación del 98* nel suo complesso ideologico. Tali forze residuali finiscono per interagire con il presente dominante dell’egemonia autoritaristica e mettono in discussione il modello imperiale della Spagna arcaica che il Franchismo fa proprio e su cui struttura la propria costruzione propagandistica, facendo emergere gradualmente elementi di resistenza e di opposizione.

Inoltre, va anche enucleato nel frammento lo specifico riferimento alla fugacità del tempo, propria della dimensione filosofica del *κρόνος* di Azorín. Il richiamo al virgiliano *tempus fugit* assume un valore estremamente oppositivo rispetto al ‘tempo del potere’ e al suo installarsi in un presente che si espande ossessivamente, nutrendosi di sempre maggiori aree di consenso, assumendo modelli gloriosi e residuali del passato come propulsori di sistemi di valori già collaudati, assimilando ogni tentativo di preemersione e, in definitiva, eliminando ogni dissidenza. Si tratta di un *continuum* di conflitti e riaffermazioni in cui il sistema egemonico esercita la prassi della negazione di un individuale e programmatico futuro. Alla fluidità, all’evolversi naturale delle cose, si oppone un presente pressante, stringente, schiacciante e scandito da un agire prepotente, dinamico, attivo.

VI.1.1.3. “Serenidad en Bolonia”⁴⁰⁰

Di un altro dei temi cardinali della sua opera – la storia – si serve Azorín per la composizione del terzo articolo che pubblica, nel novembre del 1941, su *Legiones y Falanges*, intitolato “Serenidad en Bolonia”. L’incipit *ex-abrupto* descrive una stanza dalle pareti bianche, dove si trova un libriccino che, come ci informa la voce narrante in prima persona plurale, contiene la seguente citazione latina: «non confidas, nec innitaris super calamum ventosum»⁴⁰¹ (Martínez Ruiz, 1941d: 24). La citazione, che riappare altre tre volte nel testo, si rivela funzionale a narrare l’esilio della Compagnia di Gesù, espulsa dalla Spagna nel 1767, che l’autore propone dal punto di vista secondario e apparentemente insignificante di José Francisco de Isla, gesuita predicatore, storico, scrittore satirico, che visse in prima persona quell’esilio che lo porta prima in Sardegna e poi a Bologna, dove morirà.⁴⁰²

L’autore della celebre opera picaresca *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, aspramente censurata dalle autorità ecclesiastiche – come altre opere del gesuita – per la rappresentazione ridicola e beffarda che ne ricevono, si installa nella tradizione letteraria come autore vigoroso, di grande ricchezza verbale e uno stile peculiare che mette a frutto la lezione concettista del barocco insieme ad una *inventio* già in qualche modo moderna. Il suo frate Gerundio, divenuto proverbiale oratore stravagante, assume i connotati della maschera di un’epoca, caleidoscopio di vizi e virtù che sono dell’ambiente ecclesiastico, come pure di una Spagna già roccocò nelle forme e nella cultura.

Nella finzione dell’articolo di Azorín, Padre Isla è l’autore di un memoriale che narra la tragedia della notte dell’esilio, il quale è stato calunniato, arrestato e confinato in un

⁴⁰⁰ L’intero articolo è riprodotto nell’Appendice 3.

⁴⁰¹ Trad.: «Non vi sostenete o fate affidamento su una canna che ondula al vento».

⁴⁰² Padre Isla (Vidanes, León, 1703-Bologna 1781), nella sua opera mostra una costante preoccupazione per il linguaggio, che cerca di alleggerire dagli eccessi della pratica barocca, che, a parer suo, lo ha esasperato. Fu traduttore e autore di trattati, ma divenne celebre soprattutto per le sue satire: *La juventud triunfante* (1727), *Cartas de Juan de La Encina* (1732), e *Carta escrita por el barbero de Corpa a don José Maymó y Ribes* (1758), che gli procurarono continue reprimende da parte dei suoi superiori. L’opera più celebre è *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (prima parte 1758, seconda parte 1768). Pubblicata con lo pseudonimo di Francisco Lobón de Salazar, narra le avventure di Gerundio, figlio di un contadino, che entra in un ordine religioso e, grazie agli insegnamenti di frate Blas, impara a recitare meccanicamente prolissi e farraginosi sermoni. L’opera si innesta nella tradizione della Picaresca e si prefigge di mettere in ridicolo la vuota e gonfia retorica dei predicatori. Fu messa all’Indice nel 1760, ma ne era stato tale il successo che la seconda parte apparve clandestinamente nel 1768.

lontano villaggio. Gli storiografi non lo citano neppure nei loro manuali e, nonostante lui adesso viva serenamente a Bologna, con tenerezza ricorda i giovani novizi abbandonati in patria. Tuttavia, come commenta la voce narrante, esiste un modo per «hacer palpar una vida ya muerta»⁴⁰³ (Martínez Ruiz, 1941c: 25) e rendere giustizia alle vittime di quell'atroce episodio, ed è esattamente ciò che si sta impegnando a fare «un escritor, en la madrugada madrileña»⁴⁰⁴ (Martínez Ruiz, 1941c: 25), il quale sta ricordando i compagni di José Francisco de Isla, prestando la dovuta attenzione a tutti i minuscoli dettagli che normalmente passano inosservati, così da svelare la vera storia del suo Paese. L'autore in questione riflette in modo estremamente verosimile lo stesso Azorín, immerso nella lettura del libriccino descritto nell'*incipit* – ovvero *Imitación de Cristo*, stampato dalla Compagnia di Gesù nel 1762 – e intento a restituire luce a vite, nomi e personaggi altrimenti destinati all'oblio.

L'intero articolo, dunque, è un esempio lapalissiano della *filosofía de lo nimio* e dell'attenzione per una storia apparentemente marginale secondo l'«inversión de la jerarquía, que resume el lema *maximus in minimus*»⁴⁰⁵ (Lanz, 2007: 54) di cui si è parlato descrivendo la poetica azoriniana. Inoltre, la predilezione per la storia e il mondo raccontati da un'angolazione insolita, che preferisce il minuscolo e l'atomico al gigantesco e al maestoso si riflette sullo stile. Come sottolinea Lanz (2007: 54), infatti, la parola azoriniana «remite a una concepción del mundo y de la historia como atención a lo minúsculo, que despierta tanto un sentimiento de pena por lo débil, como un placer estético por lo sencillo».⁴⁰⁶

La semplicità, la bellezza delle cose fragili, degli uomini senza nome, dei gesti esemplari di tutti i giorni, di ogni paesino, di ogni angolino dimenticato, sono la chiave e il fulcro dell'opera azoriniana nel suo complesso. Per citare Ortega y Gasset (1987: 327), del resto, «Azorín ve en la historia no grandes hazañas ni grandes hombres, sino un hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejen incesantemente la textura de la vida social»⁴⁰⁷ e il mondo per l'autore di *Castilla* non è molto più che questo: un formicaio dove ogni essere vivente può compiere atti eroici, senza raccontarlo, senza rendersene neppure conto, ma divenendo, a tutti gli effetti, materia narrabile.

⁴⁰³ Trad.: «fare palpitare una vita già morta».

⁴⁰⁴ Trad.: «uno scrittore, in un'alba madrilenana».

⁴⁰⁵ Trad.: «inversione di gerarchia, che riassume il lemma *maximus in minimus*».

⁴⁰⁶ Trad.: «si rifà ad una concezione del mondo e della storia come attenzione al minuscolo, che risveglia sia un sentimento di pietà per la debolezza, sia un piacere estetico per la semplicità».

⁴⁰⁷ Trad.: «Azorín vede nella storia non grandi imprese nè grandi uomini, ma un formicaio sollecito di creature anonime che tessono incessantemente la tela della vita sociale».

Tuttavia, va anche considerata la portata di elementi culturali che Azorín mette in gioco in questo articolo. Seguendo la prassi narrativa dei testi finora analizzati, e con un approccio critico culturale, è necessario concentrarsi sulla scelta dell'ambientazione, dei personaggi, che verosimilmente sono riconoscibili nella trama, perché iscritti nella dimensione storico-empirica del lettore spagnolo colto, a cui, per molti versi, pare dirigersi la rivista. All'evocazione dell'avvenimento storico, la prima espulsione dei gesuiti dalla Spagna assolutista di Carlos III, nel 1767,⁴⁰⁸ e di una figura rilevante di gesuita, Padre Isla, si accompagna un affondo narrativo che mette in scena la prospettiva intimista dell'io su cui quegli avvenimenti della Storia si infrangono e che vengono rappresentati secondo delle coordinate spazio-temporali vicine alla treatralità – luoghi circoscritti, il tempo assoluto del presente –, che si palesano in vere e proprie didascalie: «En el primer escenario: cuatro paredes blancas con una ventana y dos puertas»⁴⁰⁹ (Martínez Ruiz, 1941: 24); «En Bolonia, otro aposento claro de cuatro paredes blancas, y en él una mesa con recado de escribir y estantes llenos de libros»⁴¹⁰ (Martínez Ruiz, 1941: 24).

L'ibridismo di genere tipico della scrittura azoriniana, dunque, si affida alla voce di un narratore onnisciente, il quale esercita un pieno controllo sulla materia narrata, sul tempo e sullo spazio tanto da far rivivere la Storia in un *hinc et nunc* dell'atto drammatico, restituendo vita – e quindi prospettiva narrativa – ad un personaggio che ricorda e orienta in prima persona quello stesso avvenimento storico. Se ne ripercorrono, quindi, le fasi, che il lettore attento potrà confrontare con le narrazioni ufficiali, non senza presagire un richiamo metaforico ad altri conflitti, altre prevaricazioni, o, nell'ottica critico-culturale, altre interazioni agglutinanti del sistema dominante rispetto ai tentativi di emersione di resistenze o opposizioni:

Ligero rumor al principio; estruendo luego; gritos y pasos precipitados momentos después en el corredor; golpes, al fin, que suenan presurosamente en la puerta. No son inverosímiles los tales pormenores. Ha llegado la tragedia; allí está en forma de soldadesca, calada la bayoneta, que de pronto ha forzado las puertas y ha entrado en

⁴⁰⁸ L'espulsione venne ordinata da Carlos III a seguito dell'accusa di aver fomentato le rivolte popolari dell'anno anteriore, note con il nome di *Motín de Esquilache*, a causa della esasperazione della popolazione affamata di fronte al rincaro del pane, tra le altre misure imposte con decreto del ministro delle finanze, marchese di Esquilache. Il monarca, in seguito, riuscì ad ottenere da papa Clemente XIV la soppressione dell'ordine, che aveva già vissuto altre espulsioni in Francia e in Portogallo, e, sebbene venisse ristabilita nel 1814, la Compagnia di Gesù conobbe altre due espulsioni dalla Spagna, nel 1835, sotto la reggenza di María Cristina, e nel 1932, durante la Seconda Repubblica.

⁴⁰⁹ Trad.: «Nella prima scena: quattro pareti bianche con una finestra e due porte».

⁴¹⁰ Trad.: «A Bologna, un'altra stanza con quattro pareti bianche, e in essa una scrivania con l'occorrente per scrivere e scaffali pieni di libri».

la casa. Y allí están acongojados, presos en un recinto, todos los religiosos. Plicas misteriosas han sido abiertas a un tiempo mismo, en idéntica noche, por toda España, y la Compañía de Jesús va a ser desterrada. (...) los religiosos, reducidos a prisión, hacinados en una estancia; sus celdas, visitadas y registradas en los más íntimos papeles por manos toscas y brutales; muchos de esos papeles son cartas y consultas confidenciales, y esos secretos íntimos van a ser bárbaramente esparcidos a los cuatros vientos; la espera, horas y horas, días y días, de los religiosos en su encierro; (...); el aislamiento absoluto en que a esos religiosos se les tiene, las vejaciones continuadas que sufren, la falta de cuidado para los enfermos y valetudinarios; enfermos algunos de ellos, casi agonizantes, que se han levantado de la cama para seguir la suerte de sus compañeros; la alimentación irregular y escasa; la imposibilidad de sueño en el amontonamiento en que conviven.⁴¹¹ (Martínez Ruiz, 1941: 24- 25)

Rispetto al dispotismo illuminato del XVIII secolo spagnolo, gli interessi e le aree di controllo assunte dalla Compagnia di Gesù, anche nel Nuovo Mondo – prime fra tutte la formazione, oltre che la produzione e la divulgazione culturale – mostrano senz'altro un innegabile rischio di dissidenza e, pertanto, di vulnerabilità del sistema egemonico. In particolare, la gestione dei processi culturali fa sì che i gesuiti, per un lungo periodo, rappresentino una parte rilevante della classe intellettuale in molti Paesi europei, oltre che nelle colonie americane.

Si tratta, come nel caso di Padre Isla, di figure che acutamente osservano e criticano i paradigmi egemonici come l'apparato ecclesiastico nel suo complesso, ma anche, di riflesso, l'apparato politico con il quale la Chiesa, in quanto definizione sociale ascrivibile alle Istituzioni, ha stretto rapporti e complicità. Mettere alla berlina i rappresentanti del primo, avrà un'ovvia ricaduta sul secondo e minerà le stesse fondamenta dell'egemonia assolutistica, proprio come, due secoli prima, il corpo del nascente regno di Spagna e dei suoi re Cattolici, si trova ad espellere gli ebrei, cosciente del loro potere economico, e, soprattutto, della loro influenza culturale.

La mancata acquisizione del consenso intellettuale comporta una reazione da parte del sistema egemonico che mira a neutralizzare ed esautorare ogni possibile emergenza

⁴¹¹ Trad.: «Lieve rumore al principio; fragore dopo; grida e passi precipitosi nel corridoio; colpi, alla fine, che bussano premurosamente alla porta. Non sono inverosimili questi dettagli. È giunta la tragedia; è lì sotto forma dei soldati che, brandita la baionetta, all'improvviso hanno forzato le porte e sono entrati in casa. E sono lì angosciati, rinchiusi in una stanza, tutti i religiosi. Buste misteriose sono state aperte al tempo stesso, nell'identica notte, in tutta la Spagna, e la Compagnia di Gesù sta per essere esiliato. (...) i religiosi, ridotti a prigionieri, ammassati in una stanza; le loro celle, controllate e ispezionate fin nei più intimi fogli da mani rozze e brutali; molti di quei fogli sono corte e documenti confidenziali, e quei segreti intimi stanno per essere barbaramente sparsi ai quattro venti; l'attesa, ore ed ore, giorni e giorni, dei religiosi nella loro prigione; (...); l'isolamento assoluto in cui vengono tenuti quei religiosi, le vessazioni costanti che patiscono, la mancanza di cure per gli ammalati e i valetudinari; alcuni dei quali malati, quasi agonizzanti, che si sono alzati dal letto per seguire la sorte dei loro compagni; l'alimentazione irregolare e scarsa; l'impossibilità di dormire ammucchiati così come vivono».

oppositiva, tra cui le visioni del mondo e dell'uomo che l'artista o il letterato possono suggerire.

La proposta di rilettura della Storia che Azorín presenta nel suo articolo appare, pertanto, tutt'altro che ingenua e per nulla rilegata ad una sperimentazione poetica di narrazione drammatizzata. Mettendo a fuoco gli strumenti della triade culturale di Williams, risulta ancora una volta di estremo interesse rilevare la forza residuale di un passato sancito dalla Storia come asseverativo, del quale, però, si riaccende la complessità problematica di fondo, resa proficuamente dalla scelta del codice teatrale, ovvero quello della rappresentazione davanti al lettore. Il vigore residuale sembra alimentarsi principalmente dell'entrata in scena, ancora una volta, di attanti giovani, quei novizi abbandonati in Spagna che sono segnati dalla perdita dei loro maestri. Rileggiamo il brano:

Con ternura evoca el anciano a los novicios abandonados en España: una legión de adolescentes que en la tragedia ha escrito las más brillantes páginas. No estaban comprendidos estos muchachos en la extrañación. Quisieron, empero, seguir sus maestros. Y en seguirlos pusieron energías sobrehumanas. Criados casi todos en el regalo, hijos de casas ricas, mostrándose resistentes cual forzudos varones. Para disuadirles de su intento se apeló a todo: a la coacción violenta y a la promesa incitadora; se le despojó de su ropa talar y se les hizo caminar por las calles, entre la chacota de populacho, casi desnudos. Se les encerró en compañía de mujerzuelas y truhanes y se les hizo beber hasta embriagarles; se les prohibió pedir limosna por las calles cuando caían debilitados por la inanición. No sirvió de nada todo esto para rendirles. Y allá se fueron, desde Palencia a Santander, pasando por Burgos, a pie, sin saber los caminos, despeados, escualidos, en busca de los maestros que en Santander iban a embarcarse.⁴¹² (Martínez Ruiz, 1941: 25)

In una fase di preemersione, l'atteggiamento dei giovani gesuiti si staglia in piena dissidenza con la forza dominante, ne contrasta strenuamente la prassi coercitiva ed espulsiva, non ne comprende la logica e ne assume il complesso valore emergente di estrema dissidenza. E, in una circolarità strutturale e semantica capace di mostrare le necessarie interrelazioni delle forze dominanti, residuali ed emergenti, si chiude il testo,

⁴¹² Trad.: «Con tenerezza l'anziano evoca i novizi abbandonati in Spagna: una legione di adolescenti che nella tragedia ha scritto le più brillanti pagine. Non erano compresi questi ragazzi nell'estradizione. Vollerò, nondimeno, seguire i loro maestri. E nel seguirli impiegarono energie sovrumane. Allevati quasi tutti nel benessere, figli di case ricche, mostrandosi resistenti come uomini forzuti. Per dissuaderli dai loro intenti ci si appellò a tutto: alla coercizione violenta e alla promessa ammaliante; furono spogliati del loro abito talare e fatti camminare per le strade, scherniti dalla plebaglia, quasi nudi. Furono rinchiusi in compagnia di squaldrine e mascazzoni e furono fatti bere fino a farli ubriacare; si proibì loro di chiedere l'elemosina per strada quando erano debilitati dall'inedia. Nulla di tutto questo bastò per farli desistere. E là se ne andarono, da Palencia a Santander, passando da Burgos, a piedi, senza conoscere la via, con i piedi smangiati, macilenti, in cerca dei maestri che andavano a Santander a imbarcarsi».

ripetendo la citazione tratta dalla *Imitación de Cristo* che, sebbene adesso risuoni all'interno di un vocabolario palesemente orientato alla retorica del Regime, «Juventud, juventud española: arriba siempre, arriba con España», ricorda, tuttavia «y no os apoyéis nunca, jóvenes, en vanas cañahejas»⁴¹³ (Martínez Ruiz, 1941: 25), secondo proprio il motto gesuita.

⁴¹³ Trad.: «Gioventù, gioventù spagnola: viva sempre, viva con la Spagna»; «e non appoggiatevi mai, giovani, su futili giunchi».

VI.1.1.4. “Tragedias españolas”⁴¹⁴

Il terzo racconto che Azorín pubblica nella rivista è “Tragedias españolas” e narra quanto è avvenuto tra una voce narrante in prima persona – che, nella dimensione autoreferenziale del testo giornalistico, il lettore riconduce all’autore – e la figura di un noto impresario teatrale dell’epoca, un «hombre sabido y leído»⁴¹⁵ di cui non si svela il nome (Martínez Ruiz, 1942: 13). Dopo un avvio governato dalla voce onnisciente, la seconda parte del testo presenta la scomparsa del mediatore narrativo – secondo quanto la scrittura novantottista aveva sperimentato, raccogliendone forse la migliore testimonianza nella *Niebla* (1914) unamuniana – per approdare ad uno scambio dialogale snello e diretto, privo persino dei minimi passaggi tra i turni di parola tradizionalmente gestiti dall’apparato dei *verba dicendi*. Il procedimento narrativo si apre, pertanto, al mimetismo teatrale, rendendo la forma drammaturgica specchio del tema prescelto e trasformando, in definitiva, la riflessione sul teatro in testo drammaturgico e, soprattutto, in spettacolo.

Durante il primo incontro tra narratore e impresario, quest’ultimo spiega che esistono due tipi diversi di teatro: il «pecuniario», fatto per guadagnare denaro, e l’«impecuniario»,⁴¹⁶ fatto per perderlo (Martínez Ruiz, 1942: 13) e, subito dopo, espone la teoria secondo la quale il primo è un teatro creato *ad hoc* per il pubblico, mentre il secondo è un teatro potenzialmente contro il pubblico. Per dimostrarlo, dunque, l’impresario invita l’interlocutore ad assistere alla prima rappresentazione di una serie di «tragedias españolísimas»⁴¹⁷ (Martínez Ruiz, 1942: 13) che metterà in scena la settimana seguente.

Il racconto prosegue, in primo luogo, con una riflessione sul termine «opinativo»⁴¹⁸ (Martínez Ruiz, 1942: 13) che apparentemente non ha nulla a che vedere con quanto riportato durante la prima parte del racconto, e, in secondo luogo, con un nuovo incontro tra i due protagonisti. È in quest’occasione che l’impresario annuncia i titoli delle rappresentazioni che sta preparando – la *Raquel* di García de la Huerta, il *Pelayo* di Quintana, l’*Edipo* di Martínez de la Rosa e la *Virginia* di Tamayo – definendo la

⁴¹⁴ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 4*.

⁴¹⁵ Trad.: «uomo conosciuto e letto».

⁴¹⁶ Trad.: «remunerativo»; «non remunerativo».

⁴¹⁷ Trad.: «tragedie spagnolissime».

⁴¹⁸ Trad.: «opinabile».

tradizione teatrale spagnola un tesoro inestimabile, di cui tutti dispongono ma al quale nessuno attinge.

Tale accurato richiamo di specifiche opere e autori, ascrivibili ad un'epoca determinata, ovvero quella a cavallo tra Neoclassicismo e Romanticismo, riceve una speciale sottolineatura – su cui ci si soffermerà in seguito – anche grazie alla citazione riportata dei celebri versi dell'*incipit* della *Raquel*, accompagnata da un'osservazione filologica sull'errata trasposizione al maschile del primo termine, «puesto que en vez de “toda” se dice, generalmente, “todo”»: *Todo jubilo es hoy la gran Toledo (...)*⁴¹⁹ (Martínez Ruiz, 1942: 13). Di fronte a tale convinta celebrazione di una precisa tradizione teatrale, il narratore propone di «volver a la vista del pasado glorioso»⁴²⁰ (Martínez Ruiz, 1942: 13), facendo chiaro riferimento al teatro classico del Siglo de Oro e aggiungendo, come nella riflessione iniziale, che non conta se un'opera teatrale sia remunerativa, quanto piuttosto se esalta o meno la tradizione spagnola.

L'articolo si chiude, quindi, con una domanda aperta al lettore, al quale il narratore chiede di fare una previsione riguardo all'esito della rappresentazione che sta per avere luogo: se sarà opinabile o non opinabile. Il parere del narratore – riconducibile a quello tante volte manifestato dallo stesso Azorín – è facilmente desumibile anche se resta inespresso. Secondo l'autore, infatti, come scrive nella prefazione della seconda edizione di *Lecturas españolas* (1920):

Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. (...) un autor clásico siempre se está formando (...). No estimemos (...) los valores literarios como algo inmóvil, incambiable. Todo lo que no cambia está muerto. Queramos que nuestro pasado clásico sea una cosa viva, palpante, vibrante.⁴²¹ (Martínez Ruiz, 1998: 698)

I classici rappresentano l'unica chiave interpretativa per discernere il presente e, pertanto, non potranno che trionfare, indipendentemente dal successo di una singola rappresentazione, dal plauso del pubblico o dal giudizio della critica, contro cui l'autore ha dovuto scontrarsi in più d'una occasione nel corso della sua carriera. “Tragedias

⁴¹⁹ Trad.: «dal momento che invece di “tutta” si dice, generalmente, “tutto”: *Tutto giubilo è oggi la grande Toledo (...)*».

⁴²⁰ Trad.: «ritornare a guardare al passato glorioso».

⁴²¹ Trad.: «Nei classici vediamo noi stessi. Per questo i classici evolvono: evolvono a seconda di come cambia ed evolve la sensibilità delle generazioni. (...) un autore classico si sta sempre formando (...). Non dobbiamo considerare (...) il valore letterario come qualcosa d'immobile, immutabile. Tutto ciò che non cambia è morto. Vogliamo che il nostro passato classico sia una cosa viva, palpante, vibrante».

españolas” si rivela essere, pertanto, e ad una lettura del livello superficiale del testo, un esempio paradigmatico della formula azoriniana volta a «universalizar, popularizándolos, a los clásicos de la literatura española, símbolo del carácter nacional, para renovarlos con juegos hipertextuales que los proyectan desde el pasado hacia el presente, con vistas al futuro, sin desechar su eterno valor humano» (Londero, 2012: 97).⁴²²

Le dinamiche appena descritte nella citazione di Londero riguardanti il rapporto tra la poetica azoriniana e i modelli della tradizione classica sottintendono la possibilità di rilevare nella scrittura di Azorín una coscienza dei processi di costruzione dei sistemi culturali egemonici, come reti paradigmatiche di valori, pratiche e «strutture del sentire» (Williams, 1979: 169), che si alimentano di presupposti fissati dalla tradizione, dalle istituzioni e dalle formazioni intellettuali e che si ritrovano in costante interazione con gli agenti culturali dominanti, residuali ed emergenti. Come si è osservato negli articoli narrativi che appaiono in *Legiones y Falanges* già analizzati, anche in questo caso risulta proficuo adoperare una prospettiva di lettura culturista che, come uno scandaglio, può rivelarsi utile a portare alla luce frammenti di una riflessione soggiacente.

Attraverso l’ indefinita figura dell’ impresario, si fa palese nell’ articolo il riferimento alla tradizione teatrale neoclassica/romantica, che, specialmente in Spagna, procede quasi senza una netta soluzione di continuità, tra differimenti della produzione nazionale rispetto a quella europea, creazione di opere poi divenute canoniche del movimento anche a livello internazionale – come il *Don Álvaro* – e sviluppi peculiari di modalità e temi. Quest’ ultimi, pur recependo le nuove tendenze romantiche, mettono a frutto e affinano i successi neoclassici, come nel caso emblematico che lega la commedia moratiniana a quella di Bretón de los Herreros.

Raquel di Vicente García de la Huerta, la cui prima rappresentazione a Madrid è del 1778 – mentre con molta probabilità la sua composizione risale a quasi un decennio prima – ha ricevuto letture critiche discordanti in quanto all’ ascrizione della corrente letteraria. Le si è riconosciuta, infatti, da un lato e nella linea di discredito tracciata da Menéndez Pelayo verso la prassi neoclassica in Spagna, una raffinatezza di ascendenza barocca, dall’ altro, nelle riletture più moderne, una peculiare originalità proprio nella capacità di innovare in senso illuminista i modelli della tradizione del *Siglo de Oro*.

Oggetto, pertanto, di controversie critiche, l’ opera pare fondare, in chiave moderna,

⁴²² Trad.: «universalizzare, popolarizzandoli, i classici della letteratura spagnola, simbolo del carattere nazionale, per rinnovarli con giochi ipertestuali che li proiettano dal passato verso il presente, mirando al futuro, senza cancellare il loro eterno valore umano».

il genere poco praticato e probabilmente mai pienamente attecchito in Spagna della tragedia, che si adagia sul genere attiguo del dramma, ricco di contrappunti ironici e di personaggi e tipi di diversa ascrizione socio-culturale. Tuttavia, è proprio tra Neoclassicismo e Romanticismo che si ottengono i migliori risultati nella produzione della tragedia, perché strettamente vincolati a questioni storiche e politiche. Pertanto, le altre opere citate dall'impresario interlocutore del racconto sono tutte tragedie romantiche di autori consacrati, presentate in rigoroso ordine di apparizione sulle scene spagnole: il *Pelayo* (1805) di Manuel José Quintana (1772-1857), l'*Edipo* (1829) di Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) e *Virginia* (1853) di Manuel Tamayo y Baus (1829-1889).

Fissare queste opere nel contesto storico-culturale in cui nacquero aiuta a comprendere la portata e la sostanza della citazione, la quale, presentandosi con colta accortezza, si traduce nella proposta di riattivazione di una produzione teatrale spiazzante sia per l'interlocutore narratore, che per il lettore della rivista, in quanto ancora oggi estranea al canone della classicità *siglodeorista*.

Dal punto di vista ideologico, tuttavia, il teatro del *Siglo de Oro* rifletteva per molti aspetti un sistema verticistico imperialista e ne alimentava una propaganda. Il suo esito è la *Polémica calderoniana* (1814-1818) che, sviluppatasi a partire dalla pubblicazione cattolico-conservatrice del diplomatico tedesco in Spagna, Johann Nikolaus Böhl von Faber, a cui presto ribatte il liberale di formazione neoclassica Joaquín de Mora, produrrà, in definitiva, il processo di ricezione del Romanticismo in Spagna.

Nella celebre *querelle* è proprio il modello canonico calderoniano ad essere rifiutato dai giovani intellettuali di Cadice che costituiscono un'enclave di resistenza politica e culturale prima alle invasioni napoleoniche e, poi, all'assolutismo fernandino, usando come baluardo il pensiero romantico che dal nord Europa fissa una visione dell'uomo strutturata sul principio della libertà. Alla stessa maniera, nell'articolo di Azorín il richiamo alla riappropriazione delle tragedie neoclassico-romantiche – metaforicamente espressa nella loro *reposición* nel presente dell'autore dell'articolo, dei personaggi e del lettore della rivista – ricopre il ruolo precipuo di un'interazione tra il residuale, oculatamente selezionato e recuperato dal passato della tradizione, e il modello dominante, ovvero la classicità del *Siglo de Oro*, di cui si riappropria la cultura franchista e su cui poggia ampiamente.

Tale processo di rivitalizzazione di un aspetto residuale della tradizione drammaturgica spagnola, che per un certo tempo e per una certa critica è risultato svolgere

un ruolo subordinato rispetto al canone rinascimentale e barocco, nell'articolo si mostra ben riflesso nell'enfasi che viene data all'aspetto rappresentativo-teatrale del testo, caratterizzato da specifici elementi tecnici della messa in scena, della recitazione e financo economici, secondo lo sviluppo determinante che le scene spagnole vissero, in questo senso, proprio nella prima metà dell'Ottocento.

La figura fondamentale dell'impresario teatrale introdotta nel testo si fa emblema di tale enfasi, con il risultato di riuscire a coniugare, nel dialogo tra gli interlocutori, aspirazioni culturali e necessità di produzione, in linea con un progetto di rinnovamento teatrale in un'auspicata modernità. «¿Con qué actores cuento?», si chiede retoricamente l'impresario, «Con actores de verdad, (...) con actores que se estremecen ahora en la emoción de quien acomete por vez primera una empresa grata y bella. (...). ¿Conoces tú la “Virginia” de Tamayo? ¿La has leído? El teatro español es un maravilloso tesoro de que todos pueden disponer y que nadie toca. Nadie: ni empresarios, ni actores, ni críticos» (Martínez Ruiz, 1942: 13).⁴²³ Ne risulta, nel complesso, una proiezione di grande forza emergente, che, a più livelli, amplifica le interazioni eversive con il paradigma dominante del presente della rivista e dei suoi lettori.

⁴²³ Trad.: «Di quali attori dispongo?»; «Di attori veri, (...) attori che tremano ora per l'emozione di chi compie per la prima volta un'impresa gradita e bella. (...) Conosci la “Virginia” di Tamayo? L'hai letta? Il teatro spagnolo è un meraviglioso tesoro di cui tutti possono beneficiare e che nessuno tocca. Nessuno: né impresari, né attori, né critici».

VI.1.1.5. “Aventura en Tarragona”⁴²⁴

La classicità latina si fa materia narrativa in “Aventura en Tarragona”, il quinto articolo pubblicato da Azorín sull’edizione spagnola della rivista. È possibile riconoscere qui la linea del racconto odepórico, ampiamente praticato dallo scrittore e fondamentalmente affidato al testo giornalistico, con la sola eccezione del volume *La ruta del Don Quijote* (1905) – che raccoglie i *reportage* sul tema, precedentemente pubblicati su *El Imparcial* tra il 4 e il 21 maggio dello stesso anno. Anche la struttura narrativa di questo articolo si confronta con la prassi di scrittura di viaggio azoriniana, la quale, ancora una volta, affida alla dimensione temporale una valenza complessa in quanto architettura verbale, tema e riflessione.

Fin dalle prime righe del racconto ci si immerge nei ricordi di un personaggio ignoto, il quale, parlando in prima persona, evoca il suo viaggio in Catalogna, calato in un tempo attuale e riconoscibile dal lettore della rivista grazie alla descrizione di un paesaggio industriale, che, seppur velata da disappunto, si contrappone agli ambienti rurali in cui il soggetto preferisce ritrovarsi, accompagnato dal suo «criado» con «un carro tirado por una mula y un borrico delantero»⁴²⁵ (Martínez Ruiz, 1942: 10). Tuttavia, la modernità dello sguardo del narratore presto si innesta nelle modalità avanguardiste del Novecento, richiamandone le commistioni metaforiche e gli slittamenti semantici:

Quando, cansado del campo y de los espectáculos rústicos, yo veía una fábrica, cobraba con ello nuevo anhelo (...). El rumor incesante de la fábrica me atraía: contemplaba los anchos y altos ventanales acristalados – en que siempre hay algún cristal roto – me embelesaba con las altísimas chimeneas, y estaba largo rato, cual en éxtasis, en esos tubos que suelen sobresalir en las techumbres y por donde escapa, a intervalos regulares, un blanco vapor.⁴²⁶ (Martínez Ruiz, 1942: 10)

Dopo aver elencato le città incontrate lungo la via, il narratore comincia a descrivere i paesaggi e gli abitanti di Tarragona: l’ultima provincia visitata. Entrando in città, d’un tratto, «de la edad moderna se salta a lo pretérito»⁴²⁷ (Martínez Ruiz, 1942: 10),

⁴²⁴ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 5*.

⁴²⁵ Trad.: «servitore»; «carro trainato da un mulo e un asino davanti».

⁴²⁶ Trad.: «Quando, stanco della campagna e degli spettacoli rustici, vedevo una fabbrica, percepivo un nuovo desiderio (...). Il rumore incessante della fabbrica mi attraeva: contemplavo le ampie e alte vetrate – in cui c’è sempre un vetro roto – mi lasciavo incantare dalle altissime ciminiere, e stavo un bel po’, come in estasi, a guardare quelle canne che sporgono dai tetti e da dove viene fuori, a intervalli regolari, un bianco vapore».

⁴²⁷ Trad.: «dall’età moderna si salta al passato».

ritrovandosi catapultati all'epoca dell'Impero Romano. L'effetto è reso da un espediente narrativo tradizionale, mediante il quale, mentre il narratore sta leggendo una guida sulla città catalana, improvvisamente davanti ai suoi occhi si materializzano le vestigia risalenti all'epoca di Augusto che erano descritte in quelle pagine, tra cui il palazzo in cui visse l'imperatore l'imperatore romano a Tarragona.

Si assiste, così, ad un emblematico caso di immissione del fantastico nella verosimiglianza della narrazione realista, o meglio di alterazione della percezione della realtà da parte del personaggio e del lettore. Nella teoria di Todorov (2000: 45), infatti, l'episodio è meglio ascrivibile allo 'strano', giacché gli agenti ricettivi non decidono, alla fine del racconto, in quale dimensione scegliere di collocarsi, bensì continuano a percepire come intatte le leggi empiriche della realtà in una completa assimilazione degli eventi stranianti in essa. Tale naturale assimilazione si esprime nel costante sovrapporsi dei piani temporali del passato del mondo romano e del presente del viaggio del protagonista, accompagnato dall'attualità del lettore esterno, maggiormente serrato nella seconda parte del racconto, durante l'incontro con l'antiquario.

Infatti, è facendo il suo ingresso in una costruzione che ricalca fedelmente le caratteristiche di un palazzo romano, che al protagonista appare un gentiluomo dal volto subito riconoscibile, giacché «visto muchas veces en las monedas y en los bustos de Roma»⁴²⁸ (Martínez Ruiz, 1942: 11). Presentandosi come un appassionato studioso dell'età imperiale nel presente e, al tempo stesso, come il cittadino romano Publio Nevio, abitante della Roma augustea ritiratosi a vita privata nelle campagne catalane, questa figura incarna entrambe le dimensioni cronologiche, in una sintesi vertiginosa che lascia spazio ad una vivissima atemporalità:

– Soy anticuario – me dijo –; pero limito mis actividades de coleccionista, de amigo de la historia y del arte antiguo, a la Roma imperial. Y es tal mi entusiasmo, mi entusiasmo de hace treinta años, que me figuro que soy un ciudadano romano y que me llamo, por ejemplo, Publio Nevio. (...). Soy Publio Nevio, he vivido en Roma bajo el imperio de Augusto y me he retirado en estos campos (...). Cuando el emperador ha estado en Tarragona yo he ido a rendirle tributo de admiración; ya tenía yo el honor de conocer a Augusto: muchas veces, cuando yo vivía en Roma, estuve en palacio.⁴²⁹ (Martínez Ruiz, 1942: 11)

⁴²⁸ Trad.: «visto molte volte nelle monete e nei busti di Roma».

⁴²⁹ Trad.: «– Sono un antiquario – mi disse –; ma limito le mie attività di collezionista, di amico della storia e dell'arte antica, alla Roma imperiale. Ed è tale il mio entusiasmo, il mio entusiasmo che va avanti da oltre trent'anni, che immagino di essere un cittadino romano e di chiamarmi, ad esempio, Publio Nevio. (...). Sono Publio Nevio, ho vissuto a Roma sotto l'impero di Augusto e mi sono ritirato in queste campagne (...). Quando l'imperatore è stato a Tarragona io sono andato a rendergli omaggio; avevo già avuto l'onore di conoscere Augusto: molte volte, quando vivevo a Roma, sono stato al palazzo».

A fare da sfondo alla vicenda sono una serie di dettagliate descrizioni paesaggistiche che, come è tipico di Azorín, si rivelano funzionali alla profonda valorizzazione della storia e della geografia nazionali. Si tratta di un chiaro esempio della capacità di cui parla Ortega y Gasset (1987: 318) quando afferma che: «Azorín se ha sumergido en el pasado español, sin ahogarse en él». ⁴³⁰ La campagna onirica di Tarragona, si trasforma, così, in un elemento proprio della nazione spagnola in cui viene meno qualunque ordine cronologico ed è possibile viaggiare nel tempo. Come in “El viaje de Italia”, infatti, risulta esser centrale il motivo del viaggio, grazie al quale il paesaggio diviene «sucesión y duración» ⁴³¹ (Risco, 1993: 292), consentendo all’autore di portare avanti la sua «búsqueda de la personalidad histórica de España» ⁴³² (Larrinaga Rodríguez, 2002: 189), sempre riferendosi, costantemente, ai classici.

I dati finora raccolti tornano a dare enfasi alla dimensione del *κρόνος* e della Storia. Stavolta, però, si tratta di una fuga verso un passato remoto, quello di una Spagna *ante litteram*, preesistente al Regno, la Spagna ancora romana, con la sua *Hispania Citerior*, che dal 27 a. C. diventerà la provincia Tarraconense. L’atemporalità rilevata in precedenza pare idonea a propiziare la rappresentazione di un tempo e di un’entità politico-culturale anteriore al tempo della Spagna dell’era moderna, nata precisamente dalla disgregazione di quell’Impero Romano che aveva offerto il collante – la lingua, la religione – per il nucleo generativo del futuro Regno e poi Impero. La forma embrionale della Spagna ‘preterita’, tuttavia viene presentata nell’articolo in modo intercambiabile rispetto al presente, da cui prende le mosse la narrazione.

Applicando il concetto di variabile storica della triade culturale di Williams e il principio della fluidità inarrestabile del tempo su cui verte, è possibile leggere l’intero racconto come un’ammiccante proposta di possibilità identitaria, ovvero quella di un futuro per la *Hispania preterita* che sia ancora plasmabile, tutto da scrivere.

Ma è nel fattore residuale disseminato nel testo, riconducibile alla figura del poeta Ovidio, che risulta possibile recuperare principi di dissidenza tali da essere identificati con l’emersione di forme di resistenza ai paradigmi dominanti, tenendo conto che entrambi i fattori – l’emergente e il dominante – sono collocabili nel presente condiviso dall’autore e dal suo destinatario.

⁴³⁰ Trad.: «Azorín si è immerso nel passato spagnolo senza affogarvi».

⁴³¹ Trad.: «successione e durata».

⁴³² Trad.: «ricerca della personalità storica della Spagna».

Entrando in una libreria, il protagonista cerca invano un libro di Ovidio e riceve una risposta solo a seguito di un momento di emblematica esitazione: «No me contestaron al pronto; no quiero yo suponer que no supieran quién es Ovidio. Dudaron un instante y, al cabo, me dijeron que tal autor no lo habían tenido nunca: no lo habían tenido porque no se vendía»⁴³³ (Martínez Ruiz, 1942: 11). Poco più tardi, è lo stesso narratore a fissare il binomio di riferimento Augusto/Ovidio, così da guidare il lettore, con una serie di specifici riferimenti disseminati nell'articolo, nel compito di recuperare il senso di tale binomio politico-culturale dal passato classico.

Nell'autunno dell'8 d.C., infatti, il poeta latino divenuto celebre soprattutto per le sue *Metamorfosi* e *Ars amatoria*, nel pieno del suo successo, per ordine di Augusto, è costretto a lasciare Roma e ad andare in esilio a Tomi, sul Mar Nero, luogo citato dal narratore in maniera gratuita e poco chiara quando dice: «¿En qué pensaba yo durante esta espera? Acaso mi pensamiento estaba en el Ponto Euxino. No sé si tengo que añadir que El Ponto Euxino es el mar Negro»⁴³⁴ (Martínez Ruiz, 1942: 11). Si trattava di *relegatio*, più che di un vero *exilium*, giacché Ovidio non perdeva i diritti civili e non gli venivano confiscati i beni. Il motivo profondo di tale provvedimento imperiale del tutto inatteso rimane ancora non chiaro, mentre ufficialmente Augusto nel suo editto si riferisce a ragioni di pubblica moralità che il poeta non avrebbe rispettato proprio in quelle opere che lo avevano fatto assurgere al parnaso letterario latino.

L'esitazione espressa nella libreria di fronte alla richiesta dei libri di Ovidio e la relativa risposta acquistano, allora, un chiaro riferimento alla ricostruzione storica appena esposta, ovvero alla censura imposta dal potere sull'opera del poeta esiliato. In definitiva, l'intera vicenda storica riveste un ruolo fortemente simbolico, creando il paradigma oppositivo tra cultura e potere per i secoli a venire: da un lato un sistema politico consolidato il cui complesso di valori poggia sul recupero delle tradizioni, come la santità della famiglia e la riappropriazione della ruralità in senso etico, oltre all'esaltazione del ruolo pacificatore e paternalistico dell'Impero nei confronti dei popoli conquistati; dall'altro l'opera poetica ovidiana, che, ottenendo un'esaltante ricezione tra i contemporanei, in fondo, mette in discussione e sovverte quello stesso sistema di valori e di significati. In un crescendo

⁴³³ Trad.: «Non mi risposero subito; non voglio supporre che non sapessero chi sia Ovidio. Dubitarono un istante e, alla fine, mi dissero che non avevano mai avuto quell'autore: non lo avevano avuto perché non si vendeva».

⁴³⁴ Trad.: «A cosa pensavo durante quell'attesa? Forse il mio pensiero era rivolto al Ponto Eusino. Non so se devo aggiungere che il Ponto Eusino è il mar Nero».

narrativo, l'articolo, poi, trova in Ovidio il più esplicito asse di interesse e la conversazione con l'antiquario ne mette a fuoco i dettagli:

– ¿Habrá usted conocido entonces a Ovidio? – ¡Alt, Ovidio! – exclamó mi interlocutor –. Naturalmente que lo he conocido. Pero ese es un asunto muy delicado, del que yo no quiero hablar. He sido amigo de Ovidio. Estuve con él en su casa la última noche que pasó en Roma antes de salir, al despuntar el día, para el mar Negro. Y ahí tengo todos sus libros: los sé de memoria, tengo también la traducción del primer libro de los *Tristes*, hecha por el duque de Villahermosa.⁴³⁵ (Martínez Ruiz, 1942: 11)

Il riferimento a *Tristia*, la raccolta di elegie scritte da Ovidio, con un tono sommesso e addolorato, mentre si trova in esilio e alle quali affida metaforicamente il compito di andare in sua vece a Roma – «Parte pequeño libro; (...); irás a la ciudad, donde tu dueño no puede (...)»⁴³⁶ (Martínez Ruiz, 1942: 11) – non fa che fissare definitivamente i termini dell'intenso recupero residuale che Azorín opera, con un'imprescindibile portata dissidente, travestendo il proprio articolo da racconto odeporico e contemplativo, in linea con quelli a cui i suoi lettori di periodici sono abituati.

Fa da contrappunto l'analessi autoriale collocata in un livello metanarrativo capace di consolidare il tracciato indiziale dell'intero testo: «No se los mando yo a mis amigos – dije – porque creo que cada vez escribo peor, y cuando publico un libro no quiero acordarme de él»⁴³⁷ (Martínez Ruiz, 1942: 11). A questo punto, a seguito di un invito a cena, quando i commensali stanno per accomodarsi a tavola, il racconto si interrompe bruscamente.

⁴³⁵ Trad.: «– Allora lei avrà conosciuto Ovidio? – Alt, Ovidio! – esclamò il mio interlocutore –. Certo che l'ho conosciuto. Ma è una questione molto delicata, della quale io non voglio parlare. Sono stato amico di Ovidio. Stetti con lui a casa sua l'ultima notte che trascorse a Roma prima di andare, al sorgere del sole, alla volta il mar Negro. E lì ho tutti i suoi libri; quello di memorie, ho anche la traduzione del primo libro *Tristia*, realizzata dal duca di Villahermosa».

⁴³⁶ Trad.: «Parti, piccolo libro; (...); andrai in città, dove il tuo padrone non può andare (...)»

⁴³⁷ Trad.: «Non glieli mando ai miei amici – disse – perché credo di scrivere sempre peggio, e quando pubblico un libro non voglio ricordarmi di lui».

VI.1.1.6. “Mar de Levante. Sus pescadores”⁴³⁸

L’ultimo racconto azoriniano presente in *Legiones y Falanges*, “Mar de Levante. Sus pescadores”, risale al marzo del 1943 e, insieme a “Las nubes”, è il più breve e il più poetico. Il protagonista è un uomo perduto innamorado del mare, che il narratore extradiegetico e onnisciente ci descrive prima nella sua dimora di montagna e poi in tre diverse case, di volta, in volta più vicine alla costa, fin quando non decide di trasferirsi in un paesino che si affaccia sul mare levantino, comprare una piccola imbarcazione e divenire pescatore. Il pescatore, rispettato da tutti i compaesani, è un uomo buono e modesto, che ogni mattina va a leggere poesie e a pescare. Il suo più grande sogno è quello di «pescar algo que nunca nadie había pescado»⁴³⁹ (Martínez Ruiz, 1943: 6), finché un giorno non gli capita davvero qualcosa di straordinario: ritirando la rete, sente un peso e scopre di aver pescato una sirena.

Nonostante la perda prima ancora di raggiungere la riva, il pescatore, una volta giunto a terra, racconta agli abitanti del paesino l’incredibile episodio capitatogli e si avvilito perché tutti, ritenendolo un uomo onesto e non mettendone in dubbio la parola, gli credono ciecamente. Da quel momento, allora, il pescatore va in lungo e in largo, cercando incessantemente qualcuno che diffidi del suo racconto e neghi l’esistenza della sirena, consentendogli, così, di serbarne per sempre l’immagine nella coscienza, completamente intatta. Solo in un bar di una grande città riesce nel suo intento, incontrando un anziano signore che gli confessa di non credergli affatto, così che, soddisfatto, il pescatore del Levante gli stringe la mano e va via, sentendo di poter custodire nei meandri più reconditi di sé la sua amata sirena, per l’eternità.

Quest’articolo, tra quelli pubblicati nella rivista è il più squisitamente letterario e d’evasione. Manca, infatti, qualunque riferimento esplicito al contesto socio-politico dell’epoca, tutto è pura finzione narrativa: la storia è vissuta da un personaggio senza nome e ambientata in un luogo mitico anch’esso senza nome, tra il mare e la terra. In questo spazio quasi fantastico, popolato da esseri incantati come la sirena e uomini tanto onesti e leali da sembrare quasi surreali, la lettura e la contemplazione del paesaggio risultano essere, ancora una volta, l’alternativa all’annichilamento del mondo, il contraltare dell’ostile realtà madrilenica con cui l’autore fa i conti tutti i giorni.

⁴³⁸ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 6*.

⁴³⁹ Trad.: «pescare qualcosa che nessuno mai aveva pescato».

L'antitesi città/paese, molto comune nell'opera di Azorín, si palesa soprattutto nella parte conclusiva, quando l'autore deve abbandonare il borgo di pescatori e recarsi in un grande centro abitato per trovare un uomo «que le dijese, con aire escéptico, que estaba soñando»⁴⁴⁰ (Martínez Ruiz, 1943: 7). Pertanto, se la città è il luogo del disinganno e i suoi abitanti sono esseri disillusi, freddi e talvolta spietati, il paese è il luogo delle illusioni, della purezza d'animo, dell'integrità morale: «Nadie se salva, a excepción del pueblo sencillo y humilde, aferrado a la tradición»⁴⁴¹ (Martínez del Portal, 2014: 78). "Mar de Levante. Sus pescadores" ci mostra quanto anticipato riferendoci alla biografia dell'autore, ovvero che, nell'immaginario di Azorín, nella sua vita e nella sua opera:

La ciudad es tumulto, el estrépito, la veleidad, (...) la vida superficial e ignorante. (...) La ciudad es vanidad y caída, y sólo los pueblos (...) rescatarán lo que de inmutable tiene el vivir. Los pueblos siempre remiten a lo primitivo, al origen, a la infancia, al retorno; son esa luz latente y oculta en la noche de las ciudades a la que un día se ha de volver.⁴⁴² (Collado Gómez, 2013: 610).

L'amore per la semplicità, per gli aspetti microscopici della vita, per i valori primitivi incarnati dai paesi più periferici, così come la contemplazione delle nuvole e del mare, si qualificano, in definitiva, come i soli dispositivi catartici incaricati di riscattare l'uomo dall'inferno della vita. Per citare Italo Calvino (2011: 160):

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà, se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.⁴⁴³

La seconda modalità di confrontarsi con «l'inferno dei viventi» ha molto a che vedere con la responsabilità della resistenza assegnata al ruolo dell'intellettuale già nella visione gramsciana, rendendolo principale obiettivo di ricerca del consenso da parte di qualsiasi

⁴⁴⁰ Trad.: «che gli dicesse, con aria scettica, che stava sognando».

⁴⁴¹ Trad.: «Nessuno si salva, eccetto il paese semplice e umile, aggrappato alla tradizione».

⁴⁴² Trad.: «La città è tumulto, il fragore, la velleità, (...) la vita superficiale e ignorante. (...) La città è vanità e caduta, e solo i paesi (...) riscatteranno ciò che d'immutabile possiede la vita. I paesi rimandano sempre al primitivo, all'origine, all'infanzia, al ritorno; sono quella luce latente e nascosta nella notte delle città alla quale un giorno bisogna tornare».

⁴⁴³ Trad.: «El infierno de los vivos no es algo que será; si hay uno, es el que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio».

potere egemonico. In particolare, l'attenzione dei regimi autoritaristici è rivolta all'intellettuale 'tradizionale', proprio perché figura e voce altamente autorevole, ma non 'organica' alla classe o all'ideologia di cui si fa portavoce e, pertanto, sfuggente nei confronti di qualsivoglia criterio definitorio. Come evidenziato in precedenza, della lezione dell'intellettuale italiano si appropriano i letterati di Birmingham per costruire un paradigma critico capace non solo di scardinare il canone, ma anche di dar luce ad una nuova concezione della cultura e dei suoi processi sistemici in stretta interrelazione con il complesso degli agenti socio-politici. Il ruolo dei prodotti artistici, in generale, e di quelli letterari, nello specifico, risulta di estrema importanza in tali processi, giacché la loro intrinseca necessità di costante riattivazione nella ricezione presuppone la presenza attiva di un soggetto calato nel presente, il quale, confrontandosi di volta in volta con quei prodotti, può collaborare alla riformulazione dei processi culturali.

L'intero racconto azoriniano si struttura attorno all'asse conflittuale di tradizione *quijotesca* realtà/ideale. Eppure, mentre la traiettoria segnata da Cervantes parte dalla mancata accettazione di una realtà svilente e incomprensibile per l'individuo per approdare ad un'altrettanto personale riformulazione della stessa realtà su base immaginativa, in "Mar de Levante. Sus pescadores", la condensazione verosimile del sogno, ovvero l'inattesa accettazione acritica dell'esistenza della sirena da parte dei componenti della piccola comunità in cui vive il protagonista, svilisce la componente immaginativa dell'uomo e depotenzia proprio quell'energia vitale che, producendo il sogno, proietta l'individuo in un futuro di possibilità esistenziali.

Non è un caso, infatti, che la reazione del pescatore ricordi da vicino quella di Don Quijote di fronte alla contadina che Sancho Panza gli presenta come la sua Dulcinea; reazione aspra e malinconica, che disattiva repentinamente ogni dispositivo sublimante della realtà. La letteratura può, dunque, mantenere in uno spazio privato e totalmente autonomo la componente irrazionale o ideale dell'uomo e in questo senso interagire, in costante emersione dissidente, con il sistema culturale dominante.

All'interno delle dinamiche ontologiche peculiari dello spazio fittivo e dei parametri complessi dell'inversione o alterazione di ogni sistema di conoscenza verosimile ed empirica della realtà, si fanno largo altre modalità e altri sistemi di esistenza, che finiscono per interagire con i sistemi egemonici.

La parola letteraria è prepotentemente dissidente, pur se radicalmente ancorata alla realtà umana e sociale e bisognosa di un'attivazione continua nel presente da parte di un soggetto. Com'è possibile costatare, quindi, nessuno degli articoli azoriniani presenta una

connotazione esplicitamente politica o tratta temi d'attualità, semmai l'attitudine rintracciata è quella opposta d'immersione nel passato, come in "Aventura en Tarragona" e in "Serenedid en Bolonia", o quella di abbandonarsi alle suggestioni poetiche del paesaggio e al fantastico come in "Las Nubes" e "Mar de Levante. Sus pescadores" o ancora la ripresa oculata di figure e movimenti della tradizione classica, come in "El viaje de Italia" e "Tragedias españolas", che si rivelano capaci di delineare prospettive culturali problematiche.

In tal senso, è necessario far riferimento ai modi narrativi della letteratura di chi rimase in Spagna, in cui i possibili tentativi di 'dissidenza' devono seguire rotte molto più complesse e allusive rispetto a chi se ne allontanò; rotte che, alle volte, costringono questi autori a calarsi, come in questo caso, nelle stesse maglie del sistema egemonico, per seminare impercettibili granelli di riflessione.

Le modalità devono essere necessariamente sottili e non patentemente referenziali dell'attualità, sebbene, come si è visto, possano produrre una contraddizione rispetto alla principale dimensione cronologica del discorso giornalistico, ancorato strettamente all'attualità. Si tratta della messa in atto, da parte dell'autore, di un possibile spiazzamento del censore, quale emanazione del sistema egemonico, e del lettore, attraverso strutture e temi narrativi modulati secondo una forma articolata e molto colta di esotismo, allontanamento e straniamento. Ad una ricezione attenta, pertanto, occorre seguire il percorso tracciato da tale allontanamento e studiarne, di volta in volta, gli esiti, per riattivare, nella lettura ricettiva e critica, i significati sottesi, allusi, perfino mascherati.

Il tortuoso percorso di Azorín, costellato di fallimenti e delusioni, è responsabile di una sua «lucha interior angustiosa, un ir y venir de la duda a la fe»⁴⁴⁴ (Cabré, 1953: 356) e, come il personaggio delle sue *Memorias*, «en su juventud fue inquieto; en su vejez fue sosegado. En su juventud quiso singularizarse y en su vejez quiso pasar inadvertido»⁴⁴⁵ (Martínez Ruiz, 1943: 1435). Come confessa l'autore, infatti:

Todo cambia en la vida; nada hay más contradictorio que la vida. A los veinte años, en plena ardorosa mocedad, pensamos de una manera; pensamos de otra manera cuando la edad ha ido transcurriendo y los entusiasmos se han ido enfriando. La experiencia del mundo enseña mucho; una ilusión que se realiza es un cambio que

⁴⁴⁴ Trad.: «lotta interiore angosciosa, un andare e venire tra il dubbio e la fede».

⁴⁴⁵ Trad.: «in gioventù fu inquieto; nella vecchiaia fu pacato. In gioventù volle distinguersi e nella vecchiaia volle passare inosservato».

se opera en nuestra manera de ser. La ingenuidad no resiste al tiempo; la experiencia se va formando lentamente de desengaños.⁴⁴⁶ (Martínez Ruiz, 1947: 382)

Azorín è certamente stato un intellettuale contraddittorio, tanto che Díaz-Plaja (1975) ne evidenzia le plurime identità, descrivendolo come un personaggio pirandelliano che desidera tutto e, al tempo stesso, nega ogni cosa. È probabile, quindi, che dopo aver sofferto l'atroce disincanto causatogli da un anarchismo rivoluzionario rivelatosi sterile – o per lo meno impraticabile –, per resistere al nichilismo paralizzante e crearsi un'opzione umana e ideologica a una vita altrimenti senza via d'uscita, egli abbia sentito la necessità di mettersi in discussione, mutando orientamento politico e rinnovando la sua opera.

Quando ritorna dalla Francia, pertanto, Azorín si schiera prima a favore del Partito Conservatore, poi, per un breve periodo, della monarchia parlamentare, in seguito della dittatura, del federalismo e, in ultima istanza, della Spagna imperiale e del risorgimento promosso dal *caudillo*. A tal proposito, Pérez (1980: 88) osserva che: «todos estos cambios de opinión (...), nos dan la pista del enorme escepticismo y pesimismo que poco a poco le va dominando, al darse cuenta de la imposibilidad de alcanzar la salvación nacional»,⁴⁴⁷ oltre che individuale.

In questo scenario apocalittico, di profonda crisi morale, si propongono l'accettazione politica come atto indispensabile di sopravvivenza e il disinganno come creatore puro di nuove forme espressive, identificando l'autore come un'araba fenice capace di catarsi e di rigenerazione grazie e per mezzo della scrittura. Come ci esorta a considerare il personaggio Antonio Quiroga – *alter ego* di Azorín – in *El escritor*: «Vosotros sois el presente, y yo soy el pasado. Todo, en fin de cuentas, se enlaza en el tiempo y es continuidad. No podría sin esa continuidad ni existir la vida ni darse la Historia».⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Trad.: «Tutto cambia nella vita; niente è più contraddittorio della vita. A vent'anni, in piena fervente gioventù, pensiamo in un modo; pensiamo in un altro quando l'età è andata avanzando e gli entusiasmi si sono andati raffreddando. L'esperienza del mondo insegna molto; un'illusione che si realizza è un cambiamento operato nel nostro modo di essere. L'ingenuità non resiste al tempo; l'esperienza si va formando lentamente di disinganni».

⁴⁴⁷ Trad.: «tutti questi cambiamenti d'opinione (...), ci indicano l'enorme scetticismo e pessimismo che a poco a poco lo va dominando, nel momento in cui si rende conto dell'impossibilità di guadagnarsi la salvezza nazionale».

⁴⁴⁸ Trad.: «Voi siete il presente, e io il passato. Tutti, in fin dei conti, si lega nel tempo ed è continuità. No potrebbe senza questa continuità né esistere la vita né darsi la Storia».

Tuttavia, Azorín riesce a trasformare il ‘disincanto’ in creazione artistica, il suo potere demiurgico è capace di ricostruire e dare nuova forma alle cose a partire dalle macerie, consapevole che l’uomo per vivere deve imparare a *sobreponerse*.⁴⁴⁹

Los hombres, querido Sarrió, se afanan vanamente en sus pensamientos y en sus luchas. Yo creo que lo más cuerdo es remontarse sobre todas estas miserables cosas que exasperan a la Humanidad. Sonriamos a todo. Hagamos un esfuerzo, querido Sarrió, y sobrepongámonos a estas luchas.⁴⁵⁰ (Martínez Ruiz, 1998: 156-157).

Sovrapporsi, dunque, vuol dire ‘porsi sopra’, oltre le cose, resistere impedendo al soggetto di venire trascinato dalla corrente crescente del nichilismo (Martín, 1998: 32-33). Per Azorín la catarsi e la rigenerazione sono possibili e risiedono nella scrittura, nella lettura dei classici, in un sorriso sincero alla vita, nell’interesse rivolto ai dettagli, al paesaggio e alla storia nazionali. Come commenta Polo García (1963: 10), l’antidoto consiste in una «cura de voluntad», una predisposizione all’amore, alla generosità, all’osservazione attenta dei dettagli, «Unos gestos casi en miniatura, (...) un ideal de vida que traiga nuevos vientos, brisas vivificadoras capaces de crear valores y lanzarlos a las estrellas».⁴⁵¹

In *Legiones y Falanges*, Azorín riesce a plasmare e a tramandare valori di questo tipo, sovrapponendosi al rumore di fondo del mondo, per fermare il movimento delle cose ed eternizzarle fino a giungerci intatte in tutta la loro semplice compostezza e umanità.

⁴⁴⁹ Il verbo spagnolo *sobreponerse*, dal latino *superponĕre*, è usato dall’autore col significato di «dominar los impulsos del ánimo, hacerse superior a las adversidades (...)», così come viene definito nella seconda voce del *Diccionario de la Lengua Española* consultabile al link <https://dle.rae.es/?id=Y93MQJb> [ultimo accesso: 06/08/2019]. Trad.: «Dominare gli impulsi dell’animo, rendersi superiore di fronte alle avversità». Si tratta, pertanto, di un concetto più ampio e profondo rispetto al verbo italiano ‘sovrapporre’, il quale, tuttavia, presenta un’accezione antica che si avvicina a quella spagnola e, nello specifico, a quella azoriniana, ovvero: «oltrepassare, superare», come riportato dal dizionario on line della Treccani (<http://www.treccani.it/vocabolario/sovrapporre/>) [ultimo accesso: 06/08/2019].

⁴⁵⁰ Trad.: «Gli uomini, caro Sarrió, si affannano avidamente nei loro pensieri e nelle loro lotte. Io credo che la scelta più saggia sia sormontare tutte queste cose miserabili che esasperano l’Umanità. Dobbiamo sorridere a tutto. Dobbiamo fare uno sforzo, caro Sarrió, e sovrapporci a queste lotte»

⁴⁵¹ Trad.: «cura di volontà»; «Dei gesti quasi in miniatura, (...) un ideale di vita che porti con sé nuovi venti, brezze vivificatrici capaci di creare valori e lanciarli alle stelle».

VI.1.2. Manuel Machado

Figura rappresentativa del Modernismo spagnolo, Manuel Machado, a partire dallo scoppio della Guerra Civile, si era contraddistinto per una poesia di vocazione prevalentemente religiosa e politica – tanto da dedicare numerosi sonetti e articoli al *caudillo* – nella rivista percorre una via alternativa, concedendo spazio ai ricordi intimi e alla propria voce interiore. La narrazione autoreferenziale genera, così, un racconto di memoria che funge da occasione per tracciare alcune note personali sulle figure poetiche moderniste prima menzionate. Come afferma Polizzi (2015: 292-293), infatti:

Il racconto autobiografico è costruito sull'asse autorevole dell'autoreferenzialità, la quale permette l'oscillazione dei due versanti, quello della prospettiva narrativa interna, della sfera privata delle relazioni, del rapporto intimo con le figure raccontate (...) [e quello della] sfera sociale, esterna e letteraria, che ricorda costantemente l'opera dei due poeti ricordati, ne ricalca l'eccellenza dei tratti poetici già sancita dalla fama (...). Ne risultano dei bozzetti che acquistano spessore anche attraverso il confluire, a mo' di glossa alla narrazione, dell'apparato fotografico dell'articolo, che ne propone i ritratti, arricchendosi di entrambe le prospettive e che ancora una volta dà prova del buon funzionamento di un processo narrativo, prodotto della proficua osmosi tra discorso letterario e discorso giornalistico, in cui l'autoreferenzialità nello sguardo e nella parola da parte di un narratore che firma il testo si fa chiave di uno speciale contratto di verosimiglianza con il lettore, permettendo all'esperienza di garantirla, di assegnarle concretezza e valore oltre ogni simbolica costruzione letteraria.

Nel flusso dell'Io che si racconta, romanzandosi e, al tempo stesso, svelando verità, ricordi e timori autentici, si rintraccia un Machado di cui non è difficile ricostruire la vita, ma è certamente più complesso tracciare i percorsi dell'anima (Trapiello, 2017: 325), l'andamento di un pensiero poetico, filosofico e politico inevitabilmente compromesso dalle circostanze.

Manuel, nato in una famiglia che era liberale e anticlericale da generazioni e dichiaratosi repubblicano fino al 1936, a fianco del fratello Antonio, viene colto in flagrante dal dramma della Guerra, mentre si trova casualmente a Burgos con la famiglia. Lì rilascia un'intervista ad una giornalista francese «llena de sorna y desdén para los golpistas»⁴⁵² (Trapiello, 2017: 331), a causa della quale viene prima ferocemente attaccato dall'*Abc* di Siviglia e poi rinchiuso in carcere per diversi giorni. Solo allora comprende che è arrivato il momento di schierarsi, aderendo al Nuovo Stato, lavorando

⁴⁵² Trad.: «piena di scherno e disprezzo per i golpisti».

come funzionario a Burgos fino alla fine della guerra e divenendo, a tutti gli effetti, uno dei portavoce della fazione nazionalista, malgrado quest'ultima incarnasse tutto ciò contro cui si era sempre espressamente scagliato.

Domandandosi il perché di tale svolta si incorre in risposte plurime e solo ipotetiche. Non è dato sapere, infatti, se sia stato per mero spirito di sopravvivenza o per ragioni politiche, eppure bisogna per lo meno nutrire dei dubbi in merito, tenendo in considerazione la possibilità che l'autore abbia continuato ad alimentare, segretamente, la propria fede nella libertà, lasciandola intravedere laddove possibile, travestita da orpello, presentata sotto mentite spoglie o, magari, chiamata con un altro nome.

È questo il senso della tesi proposta da Andrés Trapiello nel 1994 secondo la quale Manuel Machado nella poesia "Voyou", pubblicata per la prima volta nel 1943, all'interno della raccolta *Cadencias de cadencias (Nuevas dedicatorias)* dipinge un ritratto nefasto del *caudillo*, seppure non lo nomini mai esplicitamente. Il sonetto a cui fa riferimento Trapiello, pertanto, sovvertirebbe l'orientamento politico dichiarato da Machado a quel tempo, se soltanto in luogo del criptico nome proprio «Blanco» della prima terzina si leggesse, come lui suggerisce, Franco.⁴⁵³

I versi dedicati all'innominato 'mascalzone' – è questa, infatti, la traduzione del titolo, dal francese – sono estremamente emblematici e risulta opportuno ricordarli:

Ahí está... Su mirada
no es una espada, pues
se oculta y, empalmada,
la ves y no la ves;
pero
de acero
es. Brilla dura y cobarde,
despiadada... No arde.
Ahí está...Blanco...No
lo vio apenas el día.
Su mano – garra – es fría.
Lo peor de todo es que sonría...
Donde lo encuentres, átalos.
No habiendo tiempo, mátalos.⁴⁵⁴
(Machado, 1943a: 139)

⁴⁵³ Sulla questione della supposta illusione dispregiativa del sonetto "Voyou" hanno dibattuto Trapiello y Alarcón Sierra. Quest'ultimo ha dimostrato che il sonetto era stato pubblicato per la prima volta nel 1929 nella rivista segoviana *Manantial*, intendendo, con questo, smentire l'ipotesi avanzata da Trapiello. Cfr. Trapiello (1997; 2017) e Alarcón Sierra (1997a: 34; 1997b: 6-8).

⁴⁵⁴ Trad.: «Eccola lì... Il suo sguardo// non è una spada, ma// si nasconde e, nella manica// la vedi e non la vedi;// ma//di ferro//è. Brilla dura e codarda// spietata... Non arde.// Eccola lì...Blanco...No// lo ho quasi visto il giorno.// La sua mano – artiglio – è fredda.// Ciò che è peggio è che sorride...// Dove lo trovi, legalo.// Non avendo tempo, uccidilo».

Coerentemente con questa teoria, le allusioni alla ‘spada vittoriosa’ e al ‘sorriso’ ricordano i componimenti e gli articoli encomiastici che Machado dedica a Franco⁴⁵⁵ – *in primis* “Saludo a Franco” (Machado, 1943b: 67-68) –, fungendo da «contrapunto»⁴⁵⁶ (Trapiello, 2017: 329) e ribaltandone l’interpretazione, lasciando intravedere possibili divergenze rispetto all’ideologia dominante canonicamente associata alla firma dello scrittore.

Simili divergenze sono riscontrabili anche nei contributi machadiani pubblicati in *Legiones y Falanges*, attraverso i quali pare snodarsi un percorso alternativo, in cui si fondono autobiografismo, spunti di critica letteraria e narrazione storica. Entrambi i testi, inoltre, si focalizzano sul tema del Modernismo e fanno parte, probabilmente, di un progetto di scrittura seriale volto ad esaltare le figure di spicco del Modernismo spagnolo e sudamericano (Polizzi, 2015: 291-292). A tale progetto – mai portato a compimento – l’autore pare riferirsi nel secondo dei due articoli, quando afferma: «narraré quizá otro día» e «volverlos a evocar en otro capítulo de estas memorias»⁴⁵⁷ (Machado, 1942: 13).

Il primo dei due contributi è intitolato “Madrid, 1900. Francisco de Villaespesa y el Modernismo” (*Ls/Fs*, I, 14, 1941, 6-7) e si apre con una constatazione sui rivoluzionari incoscienti, i cosiddetti figli della rivoluzione, che con essa nascono e in essa svaniscono, senza mai sopravvivere. Si tessono, in tal senso, le lodi di Francisco Villaespesa, indicato come il rappresentante per antonomasia dell’ondata rivoluzionaria modernista che travolse la Spagna a partire dal 1898. Dopo averne tracciato, per grandi linee, il percorso di vita, riecheggia nella memoria dell’autore il ricordo personalissimo di quando, a Parigi, ne lesse famelicamente la prima opera e fu attratto da un’esuberanza e una musicalità che mai più avrebbe dimenticato.

Proprio in considerazione del fatto che i due articoli sembrano comporre un unico progetto di recupero e approfondimento in prospettiva autoreferenziale del movimento Modernista, – a differenza di quelli azoriniani che si presentano di varia pertinenza generica e mostrano un florilegio di temi e di dispositivi narrativi – si è scelto di procedere con un affondo analitico esclusivamente sul secondo, “Luces de antaño”, in quanto si offre in modo emblematico a rappresentare ambedue i testi.

⁴⁵⁵ Per maggiori dettagli riguardo ai panegirici che Manuel Machado dedica a Franco tra 1937 e il 1944 si rimanda alla lettura dell’articolo “Manuel Machado y Galicia” di Miguel D’Ors (1982: 7).

⁴⁵⁶ Trad.: «contraltare».

⁴⁵⁷ Trad.: «racconterò forse un altro giorno»; «li rievocherò in un altro capitolo di queste memorie».

VI.1.2.1. “Luces de antaño”⁴⁵⁸

Il secondo articolo firmato da Machado è “Luces de antaño” (*Ls/Fs*, III, 25, 1942, 12-13) che, ancor più del primo, si contraddistingue per un profondo ibridismo generico. Nell’*incipit* l’autore ritrae il Consolato guatemalteco a Parigi nel 1899, elogiandone, fin dalle prime righe, l’unico rappresentante, il console Enrique Gómez Carrillo. Solo nella seconda parte dell’articolo, la voce narrante – perfettamente coincidente con la figura di Manuel Machado, che firma l’articolo – dà il via ai ricordi, raccontando che, durante alcuni mesi di quello stesso anno, il consolato ospitò, oltre a Gómez Carrillo, anche lui, Rubén Darío e Amado Nervo. È allora nuovamente il turno delle memorie: prima è descritto Darío, la sue immense doti poetiche, il suo «prurito infantil de grandezas, de elegancias, de exquisita corrección»⁴⁵⁹ (Machado, 1942: 12) in evidente disaccordo con la sregolatezza del suo stile di vita, e poi, Amado Nervo, ricordato per il carattere solitario, di avido lettore e sognatore, di poeta dalla «dulce amargura»⁴⁶⁰ (Machado, 1942: 13).

Evocati e lodati i tre compagni di avventura per le loro doti caratteriali ed artistiche, il poeta riflette, infine, sul valore eterno dell’amicizia, contemplando, nell’insostenibile vuoto di un presente in cui è rimasto il solo in vita, l’esistenza d’un mondo ultraterreno, dimora perpetua «de los que adoran el Arte»⁴⁶¹ (Machado, 1942: 13), un luogo intangibile e vero nel quale i tre amici presto si rincontreranno.

Il piano del discorso, pertanto, «viene elevato all’ineffabile che trova radice nell’essere del soggetto» (Polizzi, 2015: 293) e, come per i testi azoriniani prima analizzati, l’Arte torna a manifestarsi come la sola detentrica della salvezza umana, capace di vincere il tempo e valicarlo.

L’impianto estremamente autoreferenziale dei due contributi nel loro insieme – e in “Luces de antaño” certamente più vistoso – permette di ascriverli ai modi letterari del testo memorialistico. Infatti, sin dalla scelta dell’evento biografico come *unicum* o serie di *unicum* da raccontare e poi per l’andamento della narrazione sostenuta essenzialmente da una dimensione psicologica del tempo che si palesa nella struttura narrativa su base

⁴⁵⁸ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 7*.

⁴⁵⁹ Trad.: «prurito infantile di grandezza, d’eleganza, di squisita correzione».

⁴⁶⁰ Trad.: «dolce amarezza».

⁴⁶¹ Trad.: «Quelli che adorano l’Arte». Questo verso è tratto dal componimento “En la muerte de Julio Ruelas” incluso nell’*Antología* poetica che l’autore pubblica nel 1940. Tramite l’autocitazionismo il soggetto narrante si definisce e traccia il legame tra il riflesso della propria esperienza biografica e la figura letteraria del poeta, tra il ricordo intimo e la storia condivisibile (Polizzi, 2015: 293).

associativa, l'articolo si discosta dagli altri generi letterari in quanto emanazioni e articolazioni espressive dell'Io. Tale scelta crea sempre, nel testo di memoria, una distorsione tra quanto immediatamente percepito dal lettore, ovvero un assoluto e indubbio statuto di veridicità di quanto narrato – che proprio nella dimensione cronachistica ed informativa del testo giornalistico amplifica questa percezione – e l'inevitabile arbitrarietà di una voce che narra sulla base delle deformazioni, selezioni, ridondanze operate dalla memoria individuale intesa nella prospettiva bergsoniana di 'durata'. Il testo letterario di memoria spesso si appropria del procedere narrativo dei ricordi e lo utilizza come strumento, più o meno dichiarato – un celebre esempio in questo caso è senz'altro *La familia de Pascual Duarte* (1942) di Camilo José Cela –, per istruire il lettore riguardo all'eterogeneità delle prospettive nel racconto della realtà e sulla conseguente manipolazione dello stesso lì dove più solido appare il controllo della parola da parte di un Io autoritario.

La dimensione memorialistica che in questi articoli offre Manuel Machado – così come già osservato in precedenza nel caso di Azorín – mira a ricordare al lettore di *Legiones y Falanges* un aspetto residuale della figura del poeta: la sua pertinenza culturale e la sua pratica poetica vincolate al movimento internazionale, in chiave peninsulare, del Modernismo, già fissato nella tradizione letteraria spagnola.

Nel presente dominante dello stesso lettore, come si è sottolineato, di certo la valenza culturale di Machado continua ad essere percepita, tuttavia, come assimilata dai processi egemonici del potere franchista. Pertanto, la riattivazione residuale del Machado modernista interagisce indubbiamente con tali processi, proprio perché permette l'emersione di sollecitazioni riflessive a partire dal sistema di valori, significati e pratiche che il movimento ispano-americano trasmette all'Europa a cavallo tra i due secoli e alla Spagna figlia di una profonda e totale crisi identitaria, che produrrà, in forma dicotomica, una *Generación del 98* e un Modernismo spagnolo.

È all'interno del sistema di valori modernisti – oppositivo rispetto alla visione positivista e krausista del romanzo naturalista – che va rintracciata una metodica pratica dubitativa dell'intellettuale, una costante attività eversiva delle tecniche narrative, sempre più *ensimismadas*⁴⁶² e, allo stesso tempo, esuberanti di forme e possibilità rappresentative della realtà. L'ironia e la sovversione operata dal grottesco diventano

⁴⁶² Trad.: introspettive.

dispositivi ricorrenti e preparano il terreno alla forza dirompente delle Avanguardie letterarie.

L'illustrazione caricaturale del ritratto di Rubén Darío, collocato precipuamente nella prima pagina dell'articolo in ampio formato, ne è un eclatante esempio e attiva l'ingresso in una dimensione distorsiva e, nel contempo, interiorizzata della memoria.

Torna a manifestarsi, inoltre, il rapporto oppositivo del fluire del tempo, dal momento che il virgiliano *tempus fugit*, in commistione con il tempo della creazione letteraria, si scontra con la forza schiacciante del presente determinato dal 'tempo del potere', sostrato meditativo a cui approda l'articolo. Lo stesso presente, poi, in quanto tempo del poeta, si connota di solitudine, in opposizione alla vitalità generazionale che lo legava ai suoi amici modernisti ormai defunti.

Nondimeno, il processo di riattivazione residuale degli specifici elementi della tradizione è stato avviato proprio grazie all'esercizio letterario praticato nel presente dominante, aprendo il varco a possibili funzioni emergenti nella ricezione della lettura. L'opportunità di svelamento è offerta dai testi che Machado pubblica su *Legiones y Falanges*, in cui, pur nella pluralità di voci che compongono il macrotesto giornalistico, la dimensione dell'io assume un ruolo cruciale, attribuendo immediatezza e veridicità ai fatti narrati a partire dall'esperienza personale di un soggetto che esprime, grazie alla parola letteraria, smanie, memorie e contrasti.

VI.1.3. GERARDO DIEGO

L'attività letteraria di Gerardo Diego comincia molto precocemente e fin da subito è strettamente legata alla stampa. A soli 22 anni, infatti, l'autore santanderino pubblica il suo primo racconto *La caja del abuelo* (1918) nelle pagine di *El Diario Montañés*, mentre si fanno frequenti, nel frattempo, le collaborazioni con pubblicazioni periodiche come la *Revista Grial*, la *Revista Castellana*, *Grecia*, *Reflector* e *Cervantes*. Alla seconda metà degli anni Venti risale l'«experiencia (...) decisiva»⁴⁶³ (Diego, 1977: 21) delle riviste poetiche *Carmen* – stampata a Santander – e *Lola* – stampata a Sigüenza –, che Diego fonda e dirige mentre vive a Gijón (Ruiz-Funes Fernández, 2002: 87). Qui, come nelle due versioni della sua celebre *Antología* – la prima del 1932 e la seconda del 1934 – l'autore stila un elenco di poeti, alcuni dei quali ancora sconosciuti nel panorama letterario dell'epoca, presentando ufficialmente la *Generación del 27*, di cui egli rappresenta, com'è noto, uno dei massimi esponenti.

Tuttavia, la formazione letteraria del poeta è estremamente variegata e coniuga la lezione di Bécquer, Rubén Darío, Azorín e Juan Ramón Jiménez, cogliendo elementi provenienti, tra gli altri, dal tardo Romanticismo, dal Modernismo e dal *noventayochismo* (Díez de Revenga, 2006b), in un percorso non scevro da spaccature, discrepanze e turbamenti. Infine, le numerosissime tappe attraversate da Diego, passando anzitutto dall'Ultraismo e dal Creazionismo, approdano alla sperimentazione di nuove forme capaci di combinare tradizione e Avanguardia, non interrompendo mai il contatto diretto con la stampa come canale editoriale.

All'indomani dello scoppio della Guerra Civile, infatti, quando Diego sceglie di abbandonare gli ideali repubblicani e di restare in Spagna, cominciano le collaborazioni con la stampa di regime,⁴⁶⁴ dove – come fa pure nei componimenti “Soneto a José Antonio” (1939: 5) e “Elegía heroica del Alcázar” (1949: 71-80) – l'autore assume posizioni dichiaratamente filo-franchiste.

È per questo che, pur essendo uno dei più grandi poeti della letteratura spagnola di tutti i tempi, Gerardo Diego, come ha scritto Francisco Umbral (1994: 249): «Es (...)»

⁴⁶³ Trad.: «esperienza (...) decisiva».

⁴⁶⁴ Ad esempio, è assidua la collaborazione con *La Nueva España* di Oviedo, quotidiano di *FET y de las JONS*.

preterido por su franquismo de ocasión. [aunque] Gerardo no era franquista, sino sólo un católico del sentimental catolicismo santanderino». ⁴⁶⁵

Lungi da attenersi unicamente alla seconda fase della sua produzione e volendosi svincolare dalle etichette lungamente impostegli, pertanto, le pagine a seguire saranno dedicate all'analisi del suo unico contributo presente in *Legiones y Falanges*, con l'intento di rivelarne le intrinseche contraddizioni, celate, ancora una volta, tra le maglie di una scrittura destinata al vaglio della censura e presentata sotto le mentite spoglie di discorso ufficiale a servizio del potere.

⁴⁶⁵ Trad.: «È (...) ignorato per il suo franchismo occasionale. [Anche se] Gerardo non era franchista, bensì un cattolico del cattolicesimo sentimentale santanderino».

VI.1.3.1. “Proceso de una imagen”⁴⁶⁶

Alla stregua degli articoli finora analizzati, anche l’unico contributo che Gerardo Diego pubblica nel N° 30 di *Legiones y Falanges* (III, 1943, 18), “Proceso de una imagen”, presenta una scrittura articolata sulla dimensione autoreferenziale e, quindi, associata ad un Io che si specchia nella pagina, determinandola. In questo caso, però, grazie ai livelli metanarrativi in cui si citano le opere del Diego poeta del ’27 – riconoscibili dal lettore in quanto bagaglio della memoria letteraria collettiva – l’assimilazione tra la voce narrante e la voce dell’autore si manifesta in forma più esplicita, ricalcando il modello letterario dell’autobiografia, in cui firma autoriale e personaggio confluiscono nella percezione ricettiva.

Nell’articolo-saggio, infatti, il celebre padre della *Generación del 27* avvia una riflessione sul processo poetico a partire dalla minuziosa disamina del quarto verso del suo sonetto “Teide”. Quest’ultimo, accuratamente riportato nel testo, è inserito all’interno della seconda edizione della raccolta *Alondra de Verdad* – appena pubblicata nel 1943, dopo la prima del 1941 – e, come puntualizza la voce narrante, è stato composto il 2 luglio del 1936, mentre il poeta si trovava lontano dalla Spagna.

Fin dalle prime righe, Diego indaga sulle motivazioni recondite che lo hanno indotto a modificare la parte finale di suddetto verso, assecondando una percezione che è sollecitata, anzitutto, da una serie di suggestioni acustiche, visive, mnemoniche e ritmiche depositate nella sua coscienza. Come egli stesso spiega nell’articolo (Diego, 1943b: 18), infatti, alla ricerca di una rima adeguata, l’«ingrávida montna»⁴⁶⁷ della prima stesura, viene sostituita da «tienda de campana»,⁴⁶⁸ rispondendo a «una vision ptica, rítmica, mental y cordial»,⁴⁶⁹ che sembra tornargli alla mente come una verit obliata, per sussurrargli all’orecchio: «“No busques ms que aqu estoy. No te acuerdas de m?”».⁴⁷⁰

La nuova e potente immagine plastica rintracciata  presto posta in relazione con il testo di Roberto Longhi su Piero della Francesca del 1927, che di recente l’autore aveva consultato e, in particolare, al dipinto del pittore italiano *Il sogno di Costantino*, ritrovato tra le riproduzioni del volume, in cui figura proprio la tenda dell’imperatore dormiente.

⁴⁶⁶ L’intero articolo  riprodotto nell’*Appendice 8*.

⁴⁶⁷ Trad.: «lieve montagna».

⁴⁶⁸ Trad.: «tenda d’accampamento».

⁴⁶⁹ Trad.: «una visione ottica, ritmica, mentale e cordiale».

⁴⁷⁰ Trad.: «Non cercare pi che sono qui. Non ti ricordi di me?»

La parentesi evocativa del poeta, come sottolinea Polizzi (2015: 290) «segna, certamente, il *trait d'union* del testo con l'ambiente italiano, procedimento che soggiace (...) all'intero progetto editoriale della rivista, e si accompagna, seppur debolmente, ad un legame di collocazione geografica». L'immagine che accompagna l'articolo, infatti, illustra un dipinto esposto presso una galleria romana, il quale, però, non è «“Susana en el baño”, por Palma “el Viejo”» (Diego, 1943b: 18), come indicato dalla didascalia, bensì “Susanna e i vecchioni” di Palma il Giovane, confuso, probabilmente, con il quadro di “Betsabea nel bagno” di Palma il Vecchio. Tuttavia, nonostante la mancata accuratezza del riferimento didascalico, l'indagine del poeta innesca connessioni tra creazione pittorica e creazione poetica, tra immagine e verbo, ricollocando, infine, quest'ultimo nel piano recalcitrante della Storia.

È solo a questo punto del racconto che Diego mostra di rendersi conto, infatti, della forte connotazione bellica – imprescindibilmente connessa al Conflitto civile spagnolo dello stesso luglio del 1936 in cui il poeta componeva la lirica – di cui ha dotato il verso del suo sonetto, restandone esterrefatto: «Fue sólo días más tarde, al revolver dolorosamente las noticias mezcladas con terrores y esperanzas de lo que estaba ocurriendo en España cuando me estremecí al revisar mi soneto y (...) la imagen plástica, se me agigantó revistiéndose de un simbolismo militar del que yo era en absoluto inocente»⁴⁷¹ (Diego, 1943b: 18).

La parola letteraria, in quanto prodotto artistico compiuto e pertanto collocato necessariamente nel passato, si offre in potenza, però, ad un'attivazione continua nel presente da parte di un soggetto che, nell'atto della lettura o della rappresentazione scenica, ne riaccende il senso (Williams, 1979: 170). Tale potenzialità permette, come si è già precisato, un rapporto di interazione tra l'egemonia e la triade dei fattori residuali, dominanti ed emergenti, capaci di produrre nuove 'strutture del sentire' che, a partire dall'azione personale del soggetto, restituiscono dinamicità a tutto ciò che il sistema sociale tende continuamente a fissare e assimilare. Ne risulta, dunque, la possibilità di identificare diverse generazioni con paradigmi culturali propri, proficui alla produzione di controcultura rispetto al sistema egemonico.

Ripercorrere il processo della creazione poetica da parte di Gerardo Diego nel suo articolo significa mostrare al lettore non solo il laboratorio dell'artista, ma essenzialmente

⁴⁷¹ Trad.: «Fu solo dopo qualche giorno, a frugare dolorosamente tra le notizie intrise di terrore e di speranza di ciò che stava succedendo in Spagna che rabbrivii rivedendo il mio sonetto e (...) l'immagine plastica, mi apparve gigantesca rivestendosi di un simbolismo militare del quale io ero assolutamente innocente».

l'intero processo che comprende anche la ricezione del prodotto e il suo innesco nel presente. Difatti, è proprio la riattivazione del prodotto artistico che può svelare connessioni per nulla 'innocenti', le quali, sebbene siano affidate ad uno stato sensoriale e, pertanto, incontrollabile, possono essere responsabili di taglienti illuminazioni critiche sulla Storia e sul controllo egemonico.

L'irruzione della connotazione militare nel tessuto verbale del testo poetico innesta processi metaforici diversificati a partire da referenti oggettivi che risultano mutati nella mente del poeta. La prima stesura del quarto verso della prima quartina del sonetto – «parto del cielo, ingrávida montaña» (Diego, 1943b: 18) – pertanto, si nutre di associazioni palesi all'interno della struttura chiasmica 'parto'/'ingrávida' - 'cielo'/'montagna', che rimandava ad una immagine di possente capacità generatrice e di connessione tra il cielo e la terra, attraverso la rappresentazione metaforica del vulcano. Non va dimenticato, infatti, che "Teide" è un'ulteriore prova, nella poetica di Gerardo Diego, della rappresentazione della trascendenza attraverso l'oggettivazione della verticalità, che si inserisce tra le molteplici figure della sua opera che si stagliano in verticale, proprio come il cipresso o la torre.

Alla stessa maniera, bisogna tenere presente l'asse tematico relativo alla riflessione addolorata sulla Patria che fa da contrappunto all'intera descrizione del vulcano di Tenerife, presenza viva e umana che si erge davanti agli occhi del poeta, che lo ammira da un'imbarcazione, sull'oceano Atlantico. Lo dichiarano espressamente il terzo e il quarto verso della seconda quartina: «y emerge en ti, memoria de hermosura,/mi Patria, oh derramada, oh santa España»⁴⁷² (Diego, 1943b: 18).

Si attivano, quindi, ulteriori movimenti associativi tra l'aggettivo «derramada» e il sostantivo non espresso – il sangue – condensando il suo senso sui concetti di Patria e di Spagna, mentre l'idea del suo fluire incessante che la Guerra ha determinato viene riattivata proprio dai movimenti costanti delle onde del mare a cui il soggetto poetico si abbandona.

Richiamare l'attenzione sulla variante su cui si è attestata, comunque, la definitiva versione del sonetto, «tienda de campaña» (Diego, 1943b: 18), fa acquisire all'articolo in *Legiones y Falanges* una sorta di confessione, il cui impatto dissidente è saggiamente presentato al lettore. Nella parte conclusiva dell'articolo, infatti, l'autore espone meticolosamente, stavolta in chiave saggistica, alcuni concetti generali relativi al

⁴⁷² Trad.: «ed emerge in te, memoria di bellezza,/la mia Patria, oh sparsa, oh santa Spagna».

processo compositivo di un testo poetico, mostrando un certo disappunto per le insinuazioni che alcuni suoi contemporanei avrebbero fatto riguardo alla sua opera.

Le ultime righe consistono in una «moraleja final»⁴⁷³ (Diego, 1943b: 18), tramite la quale lo scrittore invita chiunque si approcci ad un'opera d'arte a tenere sempre in considerazione l'ampio ventaglio di interpretazioni possibili, addentrandosi fin nei meandri più inesplorati alla ricerca della verità, pur pienamente cosciente della sua problematica e impalpabile consistenza: «(...) en definitiva, una solución total del misterio poético es inalcanzable, tanto más debemos esforzarnos por aclarar minúsculas parcelas, espiar por rendijas y resquicios, decir sencilla, humildemente lo que sabemos, lo que aprendemos, lo que sospechamos»⁴⁷⁴ (Diego, 1943b: 18).

Gerardo Diego, perfettamente consapevole della marginalizzazione subita a causa della sua vicinanza al regime – tanto da confessare «Yo sé (...) que no se me estudia ni se me valora como a los otros, por razones políticas»⁴⁷⁵ (Umbral, 1994: 167) –, nella conclusione di un articolo che firma per una rivista espressamente franchista, sembra voglia esortare il lettore a scavare a fondo prima di formulare un giudizio compiuto, sforzandosi di considerare anche le letture meno canoniche, gli aspetti taciuti, i dissidi irrisolti.

⁴⁷³ Trad.: «morale finale».

⁴⁷⁴ Trad.: «(...) in definitiva, una soluzione totale del mistero poetico è irraggiungibile, a maggior ragione dobbiamo sforzarci di chiarire i minuscoli frammenti, spiare attraverso le crepe e gli spiragli, dire sinceramente e umilmente ciò che sappiamo, ciò che impariamo, ciò che sospettiamo».

⁴⁷⁵ Trad.: «Io so (...) che non mi si studia nè mi si valorizza come gli altri, per ragioni politiche».

V.1.4. Samuel Ros

La stessa esortazione a leggere tra le righe, a non fermarsi alla superficie e ad oltrepassare le apparenze, come pure la medesima inquietudine interiore ed esistenziale che si fa parola autoreferenziale e si riflette, tenace, nella pagina giornalistica è rintracciabile nel racconto firmato da Samuel Ros.

Il poeta, sceneggiatore, romanziere e autore di narrativa breve, intimo amico di José Antonio Primo de Rivera, si forgia tra le fila dell'Avanguardismo, in linea con il racconto della realtà deformata e del paradosso. Il suo dichiarato orientamento politico falangista fa sì che, allo scoppio del Conflitto Civile, egli sia perseguitato dai repubblicani e costretto a rifugiarsi in Cile, dove ricopre il ruolo di *Delegado de Prensa y Propaganda* del fronte nazionalista al governo (Pellicer, 2015: 258).

Nel 1938 fa ritorno in patria, dove debutta presto come autore teatrale, assume la direzione di *Vértice* e cura una rubrica su *Arriba*. È negli ultimi anni di vita⁴⁷⁶ che Samuel Ros collabora a *Legiones y Falanges* firmando contributi molto diversi tra loro: il racconto, prima menzionato, “La extraña limosna” (*Ls/Fs*, II, 19, 1942, 62–63), pubblicato all'interno della rubrica «Un cuento mensual», e un articolo dedicato a José Antonio, intitolato “Tercer aniversario. Desde Alicante al Escorial” (*Ls/Fs*, II, 24, 1942, 6–7).

Questo secondo testo, in linea con i numerosi omaggi resi dall'autore al fondatore della Falange,⁴⁷⁷ evoca il momento del trasporto della salma di José Antonio. Qui, il linguaggio magniloquente della scrittura si fonde alla semplicità della cornice, costituita da sei fotografie che immortalano umili contadini al corteo funebre. Totalmente diverso,

⁴⁷⁶ Muore a Madrid solo tre anni più tardi, nel 1945. Nella scheda bio-bibliografica che Andrés Trapiello (2014: 587) dedica all'intellettuale valenzano all'interno di *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936–1939)*, si legge: «Samuel Ros (Valencia, 1904–Madrid, 1945). Novelista. Fue un romántico de la especie intimista (...) y así todo lo que puso fuera, en sus personajes, lo llevaba dentro, en su persona (...) quedaron en la mayor parte de sus cuentos y narraciones ecos de misteriosa poesía, que los hace discretos y silenciosos». Trad.: «Samuel Ros (Valencia, 1904–Madrid, 1945). Romanziere. Fu un romantico della specie intimista (...) e così tutto ciò che mise fuori, nei suoi personaggi, lo portava dentro, nella sua persona (...) rimasero nella maggior parte dei suoi racconti e narrazioni echi di misteriosa poesia, che fa discreti e silenziosi». Per un'accurata biografia dell'autore, infine, si rimanda al testo di Medardo Fraile (1971).

⁴⁷⁷ Alcuni dei più noti omaggi che Ros dedica a José Antonio – tra cui “A los niños” e “José Antonio en la «Ballena Alegre»” – sono inclusi nel volume collettaneo intitolato *Dolor y memoria de España en el segundo aniversario del muerte de José Antonio* (1939).

per i contenuti, per la tecnica narrativa impiegata⁴⁷⁸ e per gli interstizi di conflittualità che apre, è il racconto “La extraña limosna”, oggetto d’analisi delle pagine seguenti.

⁴⁷⁸ Quest’ultima, secondo Rodríguez Pellicer (2015: 359), mostra in modo lapalissiano l’influenza di Bécquer ed è volta, *in primis*, ad esprimere il sentimento umano. Come afferma Martínez-Cachero Rojo (2000: 191), infatti: «Después de la guerra civil, lo que era elemento lúdico se rebaja considerablemente y en su lugar aparece y cobra mayor importancia una realidad (...) donde la ternura, la bondad y la melancolía, el sentimiento en suma, destacan». Trad.: «Dopo la guerra civile, ciò che era elemento ludico si riduce considerevolmente e al suo posto compare e riveste maggiore importanza una realtà (...) nella quale predomina la tenerezza, la bontà e la malinconia, il sentimento insomma».

VI.1.4.1. “La extraña limosna”⁴⁷⁹

Dopo un’indispensabile premessa sulla «*revolución roja en Madrid en el año 1936*»⁴⁸⁰ (Ros, 1942: 62) utile a fornire le coordinate spazio-temporali della vicenda, il racconto si apre narrando la storia di un insolito e surreale furto di talento.

Tuttavia, prima di addentrarsi nel racconto di questo specifico caso e aderendo perfettamente alla logica visionaria della realtà che Ros aveva a lungo coltivato a fianco di Gómez de la Serna (Pinello/Polizzi, 2017: 32), la voce narrante – che nell’*incipit* riveste uno statuto onnisciente – esprime alcune considerazioni dotate di un forte impatto emotivo. In queste prime righe, infatti, si fa patente il richiamo alla necessità di intervenire sui modelli narrativi che raccontano la Guerra Civile nella prassi del tempo, nella prassi, quindi, del discorso propagandistico promosso dal sistema dominante: «*Estos relatos – leggiamo – suelen ser monótonos y, en general, el daño causado a las víctimas, demasiado pequeño en relación con las quejas*»⁴⁸¹ (Ros, 1942: 62).

Subito dopo, la stessa voce giunge all’esposizione grottesca di alcuni accadimenti secondo la logica letteraria dell’assurdo, utile a preparare il lettore alla definitiva immissione nel modo narrativo del fantastico all’interno del racconto:

Confieso que recuerdo haber escuchado algunos casos que lograron conmovirme, no por su magnitud, sino más bien por la ingenuidad de la gente perjudicada. Tal fue el relato de la anciana a quien robaron su mecedora con asiento y respaldo de rejillas, no por aprovecharla, sino para romperla con un machete en su presencia. Y tal fue el relato del cochero a quien robaron su viejo caballo para comérselo. De otra índole – y para mí igualmente conmovedora – es la historia de la joven marquesa, a la que dejaron sola en el palacio frente a un espejo quebrado que ponía en su rostro cicatrices de muñeca rota.⁴⁸² (Ros, 1942: 62).

In piena notte, a Madrid, l’Io narrante – che adesso è penetrato nello stesso spazio narrativo di cui è emittente e si installa in una complessa posizione visiva in quanto

⁴⁷⁹ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 9*.

⁴⁸⁰ Trad.: «*rivoluzione rossa a Madrid nell’anno 1936*».

⁴⁸¹ Trad.: «*Queste narrazioni sono abitualmente monotone e, in generale, il danno causato alle vittime, troppo piccolo rispetto alle lamentele*».

⁴⁸² Trad.: «*Confesso che ricordo di aver sentito di alcuni casi che sono riusciti a commuovermi, non per la loro importanza, bensì per l’ingenuità della gente lesa. Fu così per il racconto dell’anziana alla quale rubarono la sua sedia a dondolo con seduta e schienale in paglia di Vienna, non per usarla, ma per romperla con un machete in sua presenza. E fu così il racconto del cocchiere al quale rubarono il suo vecchio cavallo per mangiarselo. Di altro genere – e per me altrettanto commovente – è la storia della giovane marchesa, che fu lasciata sola nel palazzo di fronte ad uno specchio infranto che le metteva sul viso cicatrici di bambola rotta*».

narratore-testimone⁴⁸³ – è avvicinato da un uomo distinto, il quale gli domanda disperatamente di aiutarlo a recuperare il talento che ‘i rossi’ gli hanno sottratto, chiedendogli, così, – come fa da qualche sera con tutti i passanti – la strana elemosina che dà il titolo al racconto.

Tale irruzione dell’effetto inquietante della derealizzazione, secondo le teorie di Callois (1966; 1975) sul fantastico nella scrittura letteraria, mostra una forma di rottura della coerenza universale, sancita dall’ordine razionale dei fenomeni così come li osserva la scienza. In opposizione alla visione positivista del mondo di fine Ottocento, le Avanguardie, infatti, avevano già aperto la strada all’irrazionale, anche se in chiave spesso deformante e grottesca.

Ulteriormente proficuo a tale necessità definitoria del modo narrativo fantastico, risulta l’apporto di Lugnani (1983) che ne fissa l’intrinseca “inspiegabilità”, ovvero l’effetto di un blocco gnoseologico davanti all’assenza di soluzioni interpretative della realtà, «dubbio gnoseologico assoluto – precisa lo studioso – connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta (...) un insuperabile inceppamento del paradigma della realtà» (Lugnani, 1983: 72). Il ‘paradigma della realtà’ collima con le teorie culturaliste, dal momento che lo studioso lo definisce come un insieme di elementi – convenzionali e mutevoli – in cui, in una determinata cultura, si sostanzia la norma – ossia il sistema dominante – con la quale si instaura una tensione conflittuale, come tra diverse visioni del mondo e logiche esistenziali.

Nonostante le reticenze iniziali, il narratore invita il mendicante in casa propria, dove quest’ultimo gli spiega le ragioni della sua profonda afflizione. Sostiene, quindi, che, pur essendo un ingegnere capace, adesso sente di esser stato privato dell’autonomia di scelta, di non comprendere più le ragioni che lo dovrebbero spingere a fare il proprio mestiere, progettando ponti che non ha idea di che funzione avranno. Il dramma straniante della guerra gli ha provocato una sorta di blocco gnoseologico, un vero e proprio inceppamento del paradigma della realtà – per tornare a citare Lugnani – con cui l’individuo si ritrova a confrontarsi: «– ¿Para qué se tienden los puentes y se abren los caminos? ¿A qué enemigo se acerca salvándole el abismo y hasta qué punto escondido se le abre paso al dolor?»⁴⁸⁴ (Ros, 1942: 63). E prosegue:

⁴⁸³ In realtà, il narratore si trova in un piano intermedio, prossimo alla metadiegesi, tanto che presto si presenta, altresì, come uno scrittore.

⁴⁸⁴ Trad.: «– A quale scopo si costruiscono i ponti e si aprono i cammini? A quale nemico si avvicina salvandolo l’abisso e fino a che punto nascosto si fa strada il dolore?».

Quizás usted tampoco lo sepa, quizá nadie lo sepa. Cuando yo tenía talento, tampoco aspiraba a tanto. Me bastaba con dirigir mi vida a un fin noble y saber de mi actividad en relación con las actividades de los otros hombres. No me creía el mejor ni el más importante, pero no dudaba de mi utilidad y de mi importancia. Sabía que no estaba mal morir con una esquila como yo iba preparando desde mi juventud... Mañana saldrá el sol y no sabré qué hacer...⁴⁸⁵ (Ros, 1942: 63)

Nelle parole del personaggio si svela una vicenda inverosimile che, mediante una forma di ‘inceppamento’ nel paradigma della realtà del lettore, ne fissa l’attenzione e ne amplifica inaspettatamente il senso. La logica dell’assurdo, pertanto, informa la realtà fittiva con cui si confronta il lettore e in cui riflette la realtà empirica, esterna al racconto. L’inevitabile ribaltamento dei piani gnoseologici trasmette la stessa illogicità non solo al narratore-personaggio, che a breve assumerà su di sé gli effetti paradossali di un tale incontro e di una tale confessione in chiave metaletteraria, ma pure all’intero sistema referenziale del destinatario esterno allo spazio letterario che si è imbattuto in questa avventura di lettura. Si produce un inevitabile ‘blocco gnoseologico’ anche in questo ultimo termine della comunicazione narrativa, a partire dal riconoscimento e dalla condivisione dello stesso sfondo storico costituito dalla Guerra Civile e dal primo Franchismo. L’effetto straniante, pertanto, scivolerà fuori dal testo, dalla materia narrata alla realtà referenziale del lettore, passando agilmente attraverso la voce narrante:

No pude escribir, como tengo por costumbre; mis ideas y mis invenciones me parecían absolutamente estúpidas... Después de pensar mil cosas, me decía: “ – ¡Bueno! ¿Y qué?”... Todo me parecía igualmente sin importancia... Todos los libros de mi biblioteca, incluso los míos propios, habían perdido interés, podía leerlos con la misma indiferencia del principio al fin, o viceversa, y me daba igual que afirmasen una cosa o su contraria.⁴⁸⁶ (Ros, 1942: 63)

A questo punto – tramite un’abile *mise en abîme* capace di sovrapporre i fatti narrati a quelli reali e, nel contempo, l’Io narrante all’autore – il lettore è catapultato in una dimensione metanarrativa speculare al racconto stesso. È così che Ros manifesta «su

⁴⁸⁵ Trad.: «Forse nemmeno lei lo sa, forse nessuno lo sa. Quando avevo talento, non aspiravo nemmeno a tanto. Mi bastava dirigere la mia vita verso un fine nobile e conoscere la mia attività in relazione alle attività degli altri uomini. Non mi reputavo il migliore e neppure il più importante, ma non dubitavo della mia utilità e della mia importanza. Sapevo che non era poi così male morire con un necrologio come quello che mi ero andato preparando fin dalla gioventù... Domani sorgerà il sole e non saprò che fare...».

⁴⁸⁶ Trad.: «Non potei scrivere, come faccio di solito; le mie idee e le mie invenzioni mi sembravano assolutamente stupide... Dopo aver pensato a mille cose, mi dicevo: “ – Bene! E quindi?”... Tutto mi sembrava insignificante allo stesso modo ... Tutti i libri della mia biblioteca, perfino quelli scritti da me, avevano perso d’interesse, potevo leggerli con la stessa indifferenza dall’inizio alla fine, o viceversa, e non faceva alcuna differenza se affermavano una cosa o il suo contrario».

propria ficcionalidad al mismo tiempo que su esencial e incontrovertible textura real, de hombre y de ente de ficción, de escritor y de lector de sí mismo, y la hoja de la revista se puede convertir en un espejo de papel para la conciencia del receptor»⁴⁸⁷ (Polizzi, 2016: 363). Nella trasposizione letteraria, anche l'autore pare perda irrimediabilmente qualcosa e sceglie di svelarlo nell'epilogo, lasciando aperte le porte dell'interpretazione:

Pensé en el hombre que pedía una limosna sin talento, y decidí escribir un ensayo o un cuento. (...). Han pasado tres días y vuelvo a releerlas. Ahora ya me pasó el hastío y la preocupación. Ahora tengo que hacer una cosa. Os confieso en voz baja: hace tres noches que salgo a la calle y aguardo en una esquina a que pase un desconocido... Entonces me acerco muy humilde y con el sombrero en la mano: – Un poco de talento, por caridad... ¡Llevo tres días sin escribir! ¡Dios se lo pagará!⁴⁸⁸ (Ros, 1942: 63)

L'essere umano è libero solo se gli è concessa una progettualità futura, senza è come l'ingegnere e come l'autore, una mera vittima della storia.

Per il lettore attento e scevro da preconcetti, dunque, questo racconto, si fa riflesso della vicenda personale e realistica di uno scrittore – Samuel Ros – che, travolto dagli eventi tragici di una Guerra fratricida, fugge per un breve periodo e poi sceglie di fare ritorno in patria, dove si dichiara a favore di Franco, scrive testi encomiastici e comincia a pubblicare nella stampa di regime. È proprio nel testo giornalistico che trova spazio una visione che si discosta da quella ufficiale e monolitica imposta dall'ideologia dominante, una visione mediante la quale l'autore, consapevolmente o inconsapevolmente, sovverte la rigida impostazione canonica del mondo e del discorso letterario, smentendo le etichette lungamente impostegli da buona parte della critica.

Le interazioni di visioni dissidenti con il sistema egemonico ancora una volta svelano dinamiche che si possono muovere all'interno della triade culturale e che possono determinare, attraverso una graduale preemersione – che la parola fittiva e fantastica particolarmente propizia – riformulazioni delle 'strutture del sentire' di un'intera generazione.

⁴⁸⁷ Trad.: «La sua stessa 'fizzionalit ' e al tempo stesso la sua essenziale e incontrovertibile consistenza reale, di uomo e di ente di finzione, di scrittore e di lettore di se stesso, e la pagina della rivista si pu  trasformare in uno specchio di carta per la coscienza del recettore».

⁴⁸⁸ Trad.: «Pensai all'uomo che chiedeva un'elemosina senza talento, e decisi di scrivere un saggio o un racconto. (...). Sono passati tre giorni e le rileggo. Adesso ormai mi sono passate la stanchezza e la preoccupazione. Adesso devo fare una cosa. Vi confesso a voce bassa: da tre notti esco per strada e aspetto ad un angolo che passi uno sconosciuto... Allora mi avvicino molto umilmente e con il cappello in mano: – Un po' di talento, per carit ...   da tre giorni che non scrivo! Dio ve ne render  grazia!».

VI.1.5. Tomás Borrás

Sulla stessa linea si muove lo scrittore avanguardista Tomás Borrás, autore di teatro e romanziere formatosi tra le fila del modernismo, che si distingue, soprattutto, per la prolifica attività giornalistica.

Già durante la dittatura di Primo de Rivera, infatti, l'autore madrileni collabora con il quotidiano *La Nación*, mentre nel 1930 inizia a pubblicare i suoi articoli in *ABC* e su *Blanco y Negro* e, quando sale al potere Franco, gli viene affidata la direzione dei quotidiani *F. E.* di Siviglia e *España* di Tangeri (Rodríguez Puértolas, 1986: 192).

Disposto a coglierne le contraddizioni, Andrés Trapiello (2014: 519-520) lo descrive non solo come l'autore di regime noto al grande pubblico, ma, anzitutto, come un superstite di Guerra, attraversato da profonde tensioni interiori e da dolorosi rancori mai dimenticati:

La guerra le sorprendió en Madrid, de donde logró evadirse a los pocos meses asilado en la embajada de Checoslovaquia. (...) Salvó la vida, al comienzo de la revolución escondido en una carbonería, en la que acumuló en cantidades ingentes un pánico que se acabó destilando en forma de rencorosa memoria (...). Una vez en el lado franquista, empezó a colaborar con *Vértice* y otras publicaciones nacionalistas con unos artículos violentos y demagógicos, aunque fue un libro suyo, *Checas de Madrid*, el que le proporcionó celebridad.⁴⁸⁹

Per *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* firma due racconti: “Exemplario, exemplo del secretario de moralejas” (*Ls/Fs*, II, 22, 1942, 42–43) e “La mancha en la pintura” (*Ls/Fs*, III, 31, 1943, 36–37).

Il primo – di cui si è parlato nel capitolo precedente perché incluso all'interno della rubrica «Un cuento mensual» – vede la luce nell'edizione spagnola della rivista nell'agosto del 1942, mentre, in traduzione viene pubblicato, un anno più tardi, con il titolo “Il segretario moralista” (*L/F*, III, 5, 1943, 17–19). Inserito all'interno della raccolta *Cuentos con cielo* (Madrid, Aguilar, 1943), il racconto, a partire dal rapporto padre-figlio, propone una rivisitazione del *exemplum* medievale in chiave contemporanea, giungendo

⁴⁸⁹ Trad.: «La guerra lo sorprese a Madrid, da dove riuscì a scappare dopo pochi mesi trovando asilo nell'ambasciata della Cecoslovacchia. (...) Si salvò la vita, all'inizio della rivoluzione, nascosto in una carbonaia, in cui accumulò quantità ingenti di un panico che finì con l'essere distillato sotto forma di rancorosa memoria (...). Una volta a fianco dei franchisti, iniziò a collaborare con *Vértice* e altre pubblicazioni nazionaliste con degli articoli violenti e demagogici, anche se fu un suo libro, *Checas de Madrid*, a renderlo celebre».

a confutare la validità dell'esemplarità stessa e di ogni altro sistema culturale prescrittivo di condotta. Il discorso conclusivo del giovane protagonista, infatti, tingendosi di coloratissime note poetiche, si rivela in grado di sovvertire la prospettiva etica tradizionale, proponendo l'esistenza di percorsi di vita alternativi rigorosamente fondati sul rispetto dell'altro e sull'imprescindibilità della libertà individuale:

Por todo lo que dije, padre y preceptor mío – acaba el mancebo – ¡dejadme la hermosura de ser como los pájaros! ¡Dejadme la alegría de cerrar los ojos para poder ver! ¡Dejadme no oír más que los murmullos que van por las brisas y llenan los corazones! Abrió la ventana el garzón y entraba un río de estrellas a nimbar su cántico. Y él leía la escritura de los cielos, escrita con diamantes, mientras el paterno hidalgo y el secretario de Moralejas leían la tinta del modificado pergamino.⁴⁹⁰ (Borrás, 1942: 43)

⁴⁹⁰ Trad.: «Per tutto ciò che ho detto, padre e precettore mio – conclude il giovane – lasciatemi la bellezza di essere come gli uccelli! Lasciatemi l'allegria di chiudere gli occhi per poter vedere! Lasciatemi non ascoltare più i pettegolezzi che svolazzano al vento e riempiono i cuori! Aprì la finestra il ragazzo ed entrava un fiume di stella a cingere con un'aureola il suo inno. E lui leggeva la scrittura dei cieli, scritta con diamanti, mentre il paterno *hidalgo* e il segretario Moralista leggevano l'inchiostro della mutata pergamena».

VI.1.5.1. “La mancha en la pintura”⁴⁹¹

Dello stesso autore, ma esterno a «Un cuento mensual», è il racconto “La mancha en la pintura” (*Ls/Fs*, III, 31, 1943, 36–37), diviso in cinque parti. È proprio per la sua collocazione non patentemente fittiva – sebbene estremamente complessa come scrittura letteraria – all’interno del progetto antologico assegnato a questa sezione analitica della tesi, che si è deciso di procedere con un affondo critico nel testo.

Dopo un *incipit* in *medias res* coerente con la logica del paradosso propria dell’autore (Polizzi, 2017: 34), si avvia una narrazione che attraversa trasversalmente i piani del reale, proponendo, nella parte conclusiva, un’inattesa morale che, come nel testo precedente, sovverte radicalmente l’orientamento di tutta la vicenda.

La scena iniziale ritrae il sacerdote protagonista, chiamato con il titolo clericale di origine aragonese *mosén*, che fa il suo ingresso nella sala da pranzo di un palazzo signorile, dove lo attendono per cena un’anziana signora e sua nipote Julia, un’incantevole giovane che si aggira nervosamente per la stanza affacciandosi continuamente al balcone. L’apparente banalità della situazione viene bruscamente e inaspettatamente interrotta quando il sacerdote si scaglia contro l’anziana, colpendola violentemente al viso.

Ancora una volta, ed in linea perfettamente riconducibile alla narrazione dell’assurdo propria dell’avanguardismo dei racconti di Tomás Borrás, un evento inspiegabile irrompe in un quadro narrativo sostanzialmente non problematico: una casa nobiliare, i preparativi per la cena, la presenza di pochi personaggi definiti dalla stessa scelta argomentativa e un protagonista, *mosén*, che fin da subito catalizza l’attenzione, soprattutto per l’agitazione che ne accompagna gesti e parole.

Tuttavia, in un crescendo di indecifrabili tensioni, inizia ad essere disseminata una serie di indizi, tra cui assume particolare rilievo il recupero residuale di Santa Teresa e della sua opera riformatrice. Ad essere sottolineata è, nello specifico, l’afflizione della mistica dovuta alla continua tensione tra la necessità intellettuale di perseguire i propri obiettivi – eversivi rispetto alla cultura e all’ambiente religioso dell’epoca – e la fragilità umana della donna di fronte all’incomprensione del mondo:

⁴⁹¹ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 10*.

– ¡La digo a usted...– mosén quebró el silencio, le miraron come sorprendidas de oír hablar – que no hay sino mi Santa Teresa de mi vida, y chitón! ¿Sabe usted lo que he leído ahora? Que en servicio de Dios y por una buena causa hay que arriesgarse a todo, pues nada se debe temer. Ella Santa Teresa nada menos, ¿lo oyes?, se sintió afligida por el decir que decía el mundo de su servicio a Dios, y Nuestro Señor bajó a consolarla y la dijo: «¿Qué tienes? Porque en esto no puede haber sino dos cosas, que murmuren de ti o que me alaben a mí», significando que los que creyesen por de Dios los hechos, alabarían a Dios, y los que no, la condenarían a ella, y que siendo por un buen fin, en ambas cosas ganaba.⁴⁹² (Borrás, 1943: 36)

I riferimenti a Santa Teresa tornano lungo il racconto con un costante richiamo alla forma di doveroso eroismo che, sin dalle piccole azioni umane, può arrivare ad impregnare di senso l'esistenza dell'individuo in continua tensione con il sistema di riferimenti culturali dominanti in cui si trova calato. Tali riferimenti fungono puntualmente da contrappunto allusivo per il lettore, il quale, guidato da un narratore il cui discorso narrativo procede con un incedere altalenante tra dettagli descrittivi prolissi e il fluire caotico della coscienza di *mosén*, è chiamato a ricostruire gli eventi e ad ancorarli a strutture di significato.

Mentre Julia, la nonna, il medico che accorre in soccorso e con loro il lettore – inevitabilmente trascinato nel delirio del momento – accusano il sacerdote all'unanimità, pensando che il suo gesto sia dipeso da un inconcepibile raptus di follia, al contrario il vescovo, chiamato dalla ragazza, indaga pazientemente sulle motivazioni reali del gesto. Esortato a parlare, dunque, *mosén* gli narra un episodio – apparentemente privo di connessione con quanto appena successo – che ha per protagonisti Michelangelo e un suo allievo.

Il sacerdote racconta che un giorno, mentre il maestro era così assorto nella contemplazione della propria opera della cupola della Cappella Sistina che rischiava di precipitare giù da alcune tavole instabili sulle quali stava pericolosamente indietreggiando, l'allievo gettò della vernice sulla parte opposta dell'affresco così da spingere Michelangelo a precipitarsi, salvandolo da morte certa. Grazie ad un espediente che non aveva avuto neppure il tempo di spiegare prima di essere cacciato via – ovvero la macchia nel dipinto che dà il titolo al racconto – l'allievo aveva compiuto

⁴⁹² Trad.: «Dico a lei ... – *mosén* ruppe il silenzio, lo guardarono come sorprese di sentirlo parlare – che non c'è che la mia Santa Teresa della mia vita, e fate silenzio! Lei sa cosa ho letto adesso? Che al servizio di Dio e per una buona causa bisogna correre ogni rischio, e non si deve temere nulla. Lei Santa Teresa niente di meno, mi ascolti?, si sentì afflitta per ciò che il mondo diceva del suo servizio a Dio, e Nostro Signore scese a consolarla e le disse: “Cos'hai? Perché ciò non può che significare due cose, o che mormorano di te o che lodano me”, intendendo che coloro i quali avessero ritenuto i fatti compiuti in nome di Dio, avrebbero lodato Dio, e coloro i quali non ci avessero creduto, avrebbero condannato lei, e che, trattandosi di un fine nobile, in entrambi i casi lei vinceva».

un'opera di bene, che però era stata scambiata, in un primo momento e per una reazione impulsiva dell'artista, per un gesto privo di senso e di morale:

- Excelente idea la del criado. Lo mayor priva sobre lo menos... Pero el pobrecillo...
- Aguardó algunos palaos de Miguel Ángel, que bajó del andamio más que a paso, colérico, sin querer escuchar las explicaciones que pretendía darle. ¡Rebamba!, así es de pronto y violento el humano. Aunque, después, enterado Miguel Ángel del porqué, le colmara de bienes...
- Veo un rayito de luz. Tú, como el criado de Miguel Ángel...⁴⁹³(Borrás, 1943: 37)

L'episodio della vita di Michelangelo ricordato rappresenta un'ulteriore chiave di lettura dell'inspiegabile violenza di *mosén* verso l'anziana signora, oltre a circoscrivere una nuova riattivazione residuale, in questo caso della tradizione rinascimentale, non priva di peculiarità conflittuali in relazione alle dinamiche di una committenza dominante di matrice ecclesiastica. Tali peculiarità conflittuali, inoltre, sono sommersi in una dimensione totalmente umana, in cui il genio muove a continue sfide, destinate a scontrarsi, tutte le volte, con l'insopportabile coscienza della pochezza dei limiti.

Una volta fatta questa premessa, il sacerdote, pur nel rispetto del segreto confessionale, svela la verità al vescovo, ribaltando completamente la prospettiva e offrendo – come era avvenuto nel *exemplum* precedente – una chiave interpretativa fino a quel momento del tutto impreveduta. *Mosén* spiega, infatti, che Julia si era lasciata sedurre da un uomo malvagio con il quale aveva concordato una fuga che sarebbe dovuta avvenire la sera della cena. Per questa ragione, il sacerdote si era arrovellato alla ricerca di una soluzione che potesse preservare la fanciulla dal peccato e l'intera famiglia dal disonore, tenendo all'oscuro chiunque giacché «nadie debía enterarse del pecado, ni saber siquiera que existía pecador. A secreta culpa, secreto remedio, para que la culpa nunca dejase de ser secreta, por no llegar a realizarse. Y eché la mancha en la pintura»⁴⁹⁴ (Borrás, 1943: 37). Pur di difendere la reputazione delle due donne e rispettare la promessa fatta al defunto padre di Julia, *mosén* – alla stregua dell'allievo di Michelangelo – sceglie di farsi

⁴⁹³ Trad.: «– Eccellente l'idea dell'allievo. Di fronte ad un fatto di maggiore entità il resto passa in secondo piano... Ma il poveretto...//– Attese qualche bastonata di Michelangelo, che scese giù dal ponteggio, infuriato, senza voler ascoltare le spiegazioni che voleva dargli. Perbacco! è così avventato e violento l'uomo. Sebbene, poi, appreso Michelangelo il perché, lo avrebbe riempito di belle parole...//–Vedo un piccolo raggio di luce. Tu, come l'allievo di Michelangelo...».

⁴⁹⁴ Trad.: «Nessuno doveva venire a sapere del peccato, né sapere che esisteva un peccatore. Per una colpa segreta, un segreto rimedio, perché la colpa non smettesse mai d'essere segreta, per non arrivare a realizzarsi».

carico di ogni colpa, compiendo un sacrificio di cui nessuno si accorge, eccetto il vescovo, indagatore attento e scrupoloso, che si sforza di scrutare andando oltre la superficie.

La specificità e la portata degli elementi residuali rivitalizzati nel presente del racconto non solo sono capaci di posizionare la materia apparentemente banale e, nel contempo, stravagante del discorso fittivo in una dimensione cronologica culturalmente riconoscibile dal lettore, ma, simultaneamente attribuiscono all'azione del protagonista – che ad essi si ispira e da essi trae specifici valori comportamentali in chiave conflittuale – un ruolo eroico.

Riescono ad emergere, pertanto, richiami dinamici che hanno a che vedere con l'autodeterminazione del soggetto e con il suo ruolo cruciale in quanto ricettore privilegiato dei prodotti artistici fissati nel passato, ma estremamente significativi nel presente, giacché, anche se possono alimentare l'apparato dei valori dominanti, ne possono altresì minare la compattezza, fosse anche solo per la carica eversiva che la tradizione tende a smussare e che, di contro, la realtà referenziale del lettore può tornare ad innescare, assimilandone il senso.

VI.1.6. José María Sánchez-Silva

Il *leitmotiv* dell'autoreferenzialità che attraversa trasversalmente i testi finora presi in esame e, nel contempo, la presenza di indizi capaci di contravvenire alle letture canoniche, mettendo in discussione le posizioni ideologiche pubblicamente assunte dai loro autori, è presente pure nel racconto di José María Sánchez-Silva.

Lo scrittore, dopo aver vissuto un'infanzia burrascosa, passando per numerosi orfanotrofi madrileni, si distingue per una precoce vocazione letteraria,⁴⁹⁵ dando alle stampe, a soli ventitré anni, la sua prima raccolta di racconti *El hombre de la bufanda* (1934). Noto al grande pubblico soprattutto per le opere di letteratura per l'infanzia, nel 1957 è insignito del Premio Nazionale di Letteratura e, nel 1968, gli viene conferito il Premio Hans Christian Andersen, grazie, soprattutto, al successo raggiunto con il romanzo *Marcelino pan y vino* del 1953. La storia del trovatello, nel 1955, viene riadattata cinematograficamente da Ladislao Vajda, divenendo, ben presto, uno dei *cult* del cinema spagnolo a livello internazionale.

Prima di aggiudicarsi la fama in Spagna e all'estero, comunque, Sánchez Silva è un collaboratore attivo della Falange clandestina durante la Guerra Civile e, poi, a partire dal 1939, inizia a pubblicare nei quotidiani *Arriba* – di cui nel 1949 diviene vicedirettore –, *Pueblo*, *Ya* e *ABC*. Dello stesso periodo – esattamente del luglio 1942 – è “La chica del impermeable” (*Ls/Fs*, II, 20, 1942, 42-43), l'unico contributo che l'autore firma per *Legiones y Falanges*.

⁴⁹⁵ Per maggiori informazioni riguardo alle sue vicende biografiche e alle sue più celebri opere, si rimanda alla pagina web http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sanchez_silva.htm [ultimo accesso: 21.05.2017].

VI.1.6.1. “La chica del impermeable”⁴⁹⁶

Il racconto, pubblicato un anno più tardi con il titolo “Desfila uno solo” e inserito nell’antologia *No es tan fácil*, narra l’incontro di due figure ignote, «él» e «ella»⁴⁹⁷ (Sánchez-Silva, 1942: 42), che fungono da pretesto per una riflessione sul trauma dalla Guerra Civile.

In un non-luogo onirico, l’uomo, giunto ad una fermata del tram, è il primo a notare la donna, la quale, senza alcuna ragione particolare, sembra catalizzarne l’attenzione, facendogli meticolosamente tenere a bada il ricordo della moglie e del figlio che lo attendono a casa. Mentre lei ostenta indifferenza, perdendosi nella folla per poi riapparire, i loro sguardi, all’improvviso, si incrociano e «fue una mirada velocísima que pasó sobre él como un roce, como una luz que resbala, indiferente y rápida, sobre uno»⁴⁹⁸ (Sánchez-Silva, 1942: 42). Da quel momento in avanti i due sconosciuti, irrimediabilmente trascinati da una stessa, inspiegabile pulsione, scendono insieme dal tram e procedono lungo la stessa via, all’unisono. Dapprima è lui a seguire lei, poi i due si ritrovano fianco a fianco, sentendo di conoscersi da sempre sebbene non si siano mai incontrati prima – «Parecía que se hubiesen visto todos los días sin conseguir nunca esto de hoy»⁴⁹⁹ (Sánchez-Silva, 1942: 43).

Parallelamente, si assiste ad un cambio repentino sia dello statuto narrativo – la voce onnisciente e quella del protagonista maschile del racconto d’un tratto coincidono rendendo la narrazione autodiegetica – sia delle coordinate temporali – che subiscono un’esorbitante accelerazione in direzione del presente.

In quest’atmosfera surreale, illuminata dalla sola luce lunare e attraversata da una sempre più fatale tensione erotica, la protagonista femminile pare subire un processo di ‘animalizzazione’ – «Una mujer joven, un bello animal lleno de vitalidad»⁵⁰⁰ – mentre, di contro, l’uomo sembra smaterializzarsi, farsi ombra che non lascia traccia – «los pasos de él no se oían y llegaban a parecer los pasos de una sombra»,⁵⁰¹ come a voler simboleggiare il processo di introspezione verso il quale si avvia la narrazione.

⁴⁹⁶ L’intero articolo è riprodotto nell’*Appendice 11*.

⁴⁹⁷ Trad.: «lui»/«lei».

⁴⁹⁸ Trad.: «fu uno sguardo velocissimo che passò su di lui come un attrito, come una luce che scivola, indifferente e rapida, su qualcuno».

⁴⁹⁹ Trad.: «Sembrava che si fossero visti tutti i giorni senza mai arrivare ad oggi».

⁵⁰⁰ Trad.: «Una donna giovane, un bell’animale pieno di vitalità».

⁵⁰¹ Trad.: «i passi di lui non si udivano e arrivavano a sembrare i passi di un’ombra».

L'incontro carnale dei due «corazones latiendo a contrapunto»⁵⁰² (Sánchez-Silva, 1942: 43), infatti, sfocia in una distorsione dello spazio urbano operata dal narratore, che apre le porte ad una riflessione sulla tragedia della Guerra Civile, scaturita alla vista del campus universitario che ora appare deserto, mutilato, ridotto in macerie, «húmed[o] (...) y silencios[o] como nunca»⁵⁰³ (Sánchez-Silva, 1942: 43).

Mutato l'ambiente, muta il linguaggio: il tono altamente poetico, denso di figure retoriche capaci di comunicare il forte erotismo della scena, viene presto sostituito da uno stile più prosastico e le parole migrano dal campo semantico dei sentimenti a quello meramente bellico – «trinchera», «primera línea», «camarada», «fusil», «cartuchera», «explosión»⁵⁰⁴ (Sánchez-Silva, 1942: 43). Il protagonista maschile è travolto dal ricordo paralizzante della guerra, che lo ammutolisce, investendo ogni cosa tangibile e intangibile e devastando per sempre qualsiasi barlume di inammissibile bellezza:

¿Qué le pasaba? ¿Por qué no hablaba ahora? Podían volver, ir a otro sitio. O no volver más ni ir, ya, a ninguna parte. Pero él seguía mudo y quieto. Por su memoria pasaban ahora en un fantástico «galop» sus meses de trinchera. Allí estaba el escenario. Era aquél, sin duda. Aquí estuvo la primera línea. Allí abajo debía caer la pasarela. Junto a la sombra de ese edificio lejano atravesado de pálida luz cayó el camarada aquel que cantaba tan bien. Regresarían. No dijo más. ¿Qué era la vida entera sino aquello? En el hombro le molestaba algo. ¿Sería la correa del fusil? ¿O el fusil se tenía siempre y la vida no era sino armas al hombro, sino cuerpo a tierra y disparar? Anduvieron de prisa. En el pelo de ella (...) se balanceaba un leve desencanto. ¿Fracaso? Tal vez, fracaso. (...) ¡Costaba tanto regresar! Regresar. Regresar siempre, quizá sin haber llegado. Juraría que en la cintura le pesaban las cartucheras. Y de vez en vez, bajo el silencio, una explosión lejana llagada sobre el corazón fatigado le hacía detenerse casi como si aún mandase su compañía. Llegaron a la parada. Ya bajaba el tranvía. Le dio la mano y luego la vio subir, sin mirarla apenas. Adiós.⁵⁰⁵ (Sánchez-Silva, 1942: 43)

La guerra è innanzitutto dramma esistenziale, inesorabile imperversare di ricordi che non concede amore, non concede fuga, non lascia scampo. Per raccontarla, Sánchez-Silva

⁵⁰² Trad.: «cuori che battono all'unisono».

⁵⁰³ Trad.: «umid[o] e (...) silencios[o] come non mai».

⁵⁰⁴ Trad.: «trincea», «prima linea», «camerata», «fucile», «cartucciera», «esplosione».

⁵⁰⁵ Trad.: «Che gli succedeva? Perché adesso non parlava? Potevano tornare, andare da un'altra parte. Ma lui restava muto e immobile. La sua memoria era attraversata ora da un fantastico «galop» dei suoi mesi in trincea. Era lì lo scenario. Era quello, senza dubbio. Qui c'era la prima linea. Lì sotto dovette cadere la passerella. All'ombra di quell'edificio lontano attraversato da una pallida luce cadde quel camerata che cantava così bene. Sarebbero tornati. Non disse più nulla. Cos'era la vita intera senza quello? Qualcosa lo infastidiva all'altezza della spalla. Era la cinghia del fucile? O il fucile te lo portavi sempre addosso e la vita altro non era che armi in spalla, altro che corpo a terra e sparare? (...). Nei capelli di lei oscillava un leggero disincanto. Fallimento? Forse, fallimento. (...) Costava tanto ritornare! Ritornare. Ritornare sempre, forse senza esser arrivato. Avrebbe giurato che nella cinta gli pesavano le cartucce. E di tanto in tanto, nel silenzio, un'esplosione lontana giunta sul cuore sfinito lo faceva arrestare quasi come se ancora comandasse la sua compagnia. Arrivarono alla fermata. Il tram stava scendendo giù dalla collina. Le strinse la mano e poi la vide salire, guardandola a malapena. Addio».

aderisce alla tecnica di dilatazione della dimensione spazio-temporale del racconto propria della tradizione antirealista, secondo la quale, come segnala Zavala (2006: 28), «a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, (...) el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal». ⁵⁰⁶

Ancora una volta, la narrazione si origina a partire dalle profonde tensioni interiori dei personaggi, sul cui sfondo si erge la memoria dei traumi del passato, con la sua insensatezza, le sue ferite e i suoi cadaveri. Tuttavia, nel rasserenante programma ideologico di *Legiones y Falanges*, nella compattezza della sua rappresentazione della realtà spagnola all'indomani del Conflitto Civile e nella delicata fase di avvio del sistema autoritaristico franchista, la parola letteraria si offre come un'ulteriore strappatura, una fessura in apparenza incongruente, ma, allo stesso tempo, più immediata alla ricezione in quanto veicolata dai vincoli gnoseologici che la finzione, comunque, mette in essere e il celebre 'patto di lettura' riattiva docilmente nel lettore.

Interagiscono costantemente, pertanto, gli elementi della triade williamsiana – il residuale, il dominante e l'emergente – con l'intero sistema egemonico, come processi naturali e salvifici delle dinamiche fluide che strutturano il sentire di generazioni e determinano paradigmi etici, comportamentali e culturali.

Anche per Sánchez-Silva, infine, come per i restanti autori analizzati nel presente capitolo, la finzione letteraria rappresenta, all'interno del macrotesto della rivista e in relazione ai discorsi che quest'ultima accoglie, il solo spazio disposto ad ospitare esistenze conflittuali, contraddizioni recondite e dissidi latenti.

⁵⁰⁶ Trad.: «a partire dalla prospettiva soggettiva del narratore o del protagonista (...) il tempo narrativo si riorganizza e si presenta con la logica simultanea dello spazio e non con la logica sequenziale del tempo lineare».

Conclusioni

Perché una realtà non ci fu data e non c'è, ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per tutti, una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile. (Pirandello, 2003: 82).

Il lavoro d'analisi condotto sulla rivista italo-spagnola *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* ha fatto sì che si delineasse la possibilità di rileggere la scrittura letteraria spagnola su stampa dei primi anni Quaranta mediante una chiave interpretativa che affonda le radici nel concetto williamsiano di cultura intesa come processo dinamico che pone costantemente in relazione il sistema dominante con le pratiche e i valori che si trovano al di fuori o ai margini dei termini tracciati dall'egemonia e che si rivelano capaci di metterne in discussione le fondamenta.

In linea con l'idea secondo la quale è «ingannevole quel metodo generale che tenda a ridurre tutte le iniziative e i contributi (...) culturali ai termini dell'egemonia» (Williams, 1979: 150), si ritiene che, sebbene gli autori analizzati nel presente lavoro siano rimasti impressi nella memoria collettiva per i loro panegirici, gli articoli encomiastici e le collaborazioni giornalistiche inequivocabilmente affini al regime, sia doveroso rintracciare e portare alla luce le fratture interne e le possibili rivelazioni recondite dei loro testi, rifuggendo da giudizi aprioristici e controproducenti.

Limitarsi ad un'osservazione superficiale, asettica e parziale del pensiero poetico, della vita e dell'opera di questi artisti, rischierebbe, al contrario, di banalizzare o cancellare *tout court* una fondamentale produzione critica e letteraria, nella quale – ancor più che in quella dichiaratamente antifranchista – è insita una ricerca della forma che, elevandosi a contenuto, sperimenta inediti meccanismi e dispositivi narrativi capaci di valicare i limiti imposti dal potere e di insinuare, negli interstizi della scrittura letteraria, note di impronunciabile dissenso.

Pertanto, nonostante Azorín, Manuel Machado, Gerardo Diego, Samuel Ros, Tomás Borrás e José María Sánchez-Silva entrino a pieno titolo all'interno di un sistema canonico e politico di cui si fanno – almeno apertamente – portavoce, nei contributi che pubblicano su *Legiones y Falanges*, lasciano intravedere un percorso autonomo, a lungo taciuto e non immediatamente decifrabile, ma non per questo meno vero. Gli articoli

analizzati, infatti, pur confluendo nell'ampio complesso ideologico che si serve della cultura in quanto strumento di costruzione del consenso, paiono configurarsi, in qualche modo, come scappatoie attraverso le quali affacciarsi per un momento sul mondo a respirare, col volto ancora coperto, ma a pieni polmoni.

La letteratura si qualifica, in tal senso, come la sola zona franca alla quale questi autori hanno accesso e in cui è possibile, per loro, tracciare e rintracciare delle vie di fuga sotterranee.

Cosciente che, come scrive Trapiello, «no hay una respuesta. Hay muchas, verdaderas casi todas»,⁵⁰⁷ il presente lavoro ha inteso dimostrare l'esigenza di svincolarsi da approcci critici dogmatici, inflessibili e ormai stantii – perché incapaci di generare nuovi percorsi di pensiero –, promuovendo un metodo d'analisi culturalista e trasversale, che, al contrario, si rivela in grado di valicare i rigidi modelli stereotipati tesi a ridurre la portata dei prodotti letterari d'epoca franchista, per restituire loro una nuova vita, intrisa di interrogativi, priva di un'univoca chiave risolutiva, ma aperta ad un ventaglio infinito di strade percorribili. Come ricorda Williams (1979: 151-152), infatti:

(...) è possibile comprendere tutto ciò (oltre che riconoscere i limiti e le pressioni insistenti dell'egemonico) solo se si elaborano metodi d'analisi che, invece di ridurre le opere a prodotti finiti e le attività a posizioni stabilite, siano in grado di discernere in buona fede la limitata ma significativa apertura di molte iniziative e di molti contributi reali. Allora, risulta di particolare rilievo la limitata ma significativa apertura di molte opere d'arte in quanto forme significanti che rendono possibili, ma che richiedono, costanti e mutevoli risposte significanti.

Applicando tale metodo d'analisi è possibile, dunque, che i testi presi in esame eludano – coscientemente o incoscientemente – la morsa dei censori – notoriamente sprovvisti di spiccate doti interpretative e impreparati a cogliere i riferimenti nascosti – per celare, sotto forma di indizi, sospetti e ingombranti reminiscenze, un germe di primordiale resistenza capace di contrastare l'ideologia monolitica imposta dal sistema egemonico dominante.

La catarsi risiede nella scrittura, nella magia della finzione letteraria, nelle sue più remote retrovie. Forse allora, gli autori analizzati, celebri, in quegli anni, per i loro versi politici e i loro encomi a Franco, scelgono l'inatteso canale letterario all'interno di una rivista di chiaro stampo franchista, per concedersi, in punta di piedi, momenti di impagabile libertà, per qualche attimo dimentichi del mondo, scevri da catene e immuni

⁵⁰⁷ Trad.: «non c'è una risposta. Ce ne sono molte, vere quasi tutte».

da ogni fallimento.

Riferimenti bibliografici e sitografici

ABELLÁN, J. L. (1971), *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*.

ABELLÁN, M. L. (1978), “Censura y práctica censoria”, *Sistema*, 22, 29-52.

___ (1979), “Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)”, *Sistema*, 28, 75-89.

___ (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península.

___ (1982), “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo Hispanismo*, 1, 169-180.

___ (1984), “Literatura y moral en el primer franquismo”, *Papers: revista de Sociología*, 21, 153-172.

___ (1985), “Los diez primeros años de *Ínsula* (1946-1956)”, *Sistema: Revista de ciencias sociales*, 66, 105-114.

___ (1987), “Fenómeno censorio y represión literaria”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5, 5-25.

___ (1992), “El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo”, in **DÍAZ-DIOCARETZ, M./ ZABALA, I. M.** (a cura di) *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular siglos XI al XX*, Madrid, Tuero, 183-198.

ACOSTA MONTORO, J. (1973), *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama.

AGPS, Australian Government Publishing Service
<https://www.australia.gov.au/publications/style-manual> [ultimo accesso: 14/04/2017].

ALARCÓN SIERRA, R. (1997a), “Franco, Voyou?”, *El País*, 2 marzo, 34.

___ (1997b), “Manuel Machado y Franco (un soneto inédito)”, *Ínsula*, 605, 6-8.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (2004) “Retórica del periodismo digital”, in **Hernández Guerrero, J. A./ García Tejera, M. C./ Morales Sánchez, I./ Coca Ramírez, F.** (a cura di) *Retórica, Literatura y Periodismo*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

___ (2005), “Retórica, Comunicación, Interdiscursividad”, *Lingüística y Retórica, Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-33.

ALBERT, M. (2003), *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor Libros.

ALBERT, M./ RINGEN, L. (2016), “La mujer europea según la ideología nazi en la revista *Signal* (1940-1945): ilustración gráfica, reportaje y ficción” in **PRESTIGIACOMO, C.** (a cura di), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, Palermo, UniPaPress, 27-68.

ALBERTOS, J. L. M. (2014), “Cantavella, Juan (2012): «La columna periodística»”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, 2, 1269-1276.

ALI DI GUERRA (1941-1942) <http://opac.provincia.ra.it/SebinaOpac/query?q=TO00126962> [ultimo accesso: 12/03/2019].

ALFARO, J. M. (1982), “Literatura y periodismo”, *Cuenta y razón*, 5, 95-100.

ALFIERI, D. (1937), *Rapporto sullo stato della cultura del Regime*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, busta 113, fascicolo 2.

ALLOTTI, P. (2012), *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)*, Roma, Carocci.

ALTED, A./AUBERT, P. (a cura di) (1995), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez Las Pléyades.

ÁLVAREZ, G. (1980), “La temporalidad existencial en Azorín”, *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 51-54.

ÁLVAREZ, J. T. (1987), *Historia y modelos de comunicación en el siglo XX*, Barcelona, Ariel.

ANDRÉS, G. (2012), *La batalla del libro en el primer franquismo. Política del libro, censura y traducciones italianas*, Madrid, Huerga & Fierro.

AMAR SÁNCHEZ, A. M. (1992), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Laprida, Beatriz Viterbo.

APARICIO LÓPEZ, O. (1942), “La Solana de Santiago”, *Legiones y Falanges*, II, 25, 36-37.

ARDUINI, S. (2016), “Traducción e Ideología”, *Actio Nova: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, 0, 19-37.

ARMIÑO, M. (1996), “Prólogo” in Martínez Ruiz, J., *Castilla*, Madrid, EDAF, 9-30.

ASOR ROSA, A. (1999), “Letteratura e giornalismo”, in *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 185-221.

BAROJA, P. (1943), “Achul”, *Legiones y Falanges*, III, 29, 36-37.

BARRACHINA, M. A. (1986), “De Y, revista de las mujeres nacional sindicalistas a Y, revista para la mujer”, in **BUSSY GENEVOIS, D.** (a cura di), *Typologie de la presse*

hispanique: actes du colloque, Rennes 1984, Rennes, Presses universitaires Rennes 2, 141-149.

BARRERO PÉREZ, O. (1989), *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia.

BASILE, G. D. (2013), “Letteratura e giornalismo”, *Allegoria*, 67.

BATTAGLIA, S. (1941), “Il vero e il magico nel poema”, *Legioni e Falangi*, I, 10, 35–37.

BAQUERO GOYANES, M. (1945), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

___ (1992), *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC.

BALLESTEROS BERETTA, A. (1941), “Boccaccio y los españoles”, *Legiones y Falanges*, I, 6, 37-39.

BELLOMI, P. (2010), “El concepto de ¿cultura? en la revista *Triunfo* (1970-1978): el aprendizaje de la libertad”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 85-110.

___ (2011), *Periodismo cultural y compromiso político. Las páginas literarias de Triunfo (1970-1978)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

___ (2015) “Proceso de identificación y reconocimiento de la identidad: las estrategias mediáticas de la revista *Triunfo*” in MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO, A./ GREGORIO GODEO, E. (a cura di), *Identidades en contexto y cultura posmoderna: ensayos críticos*, 55-62.

BELMONTE, F. (2006), “Los mecanismos de difusión del discurso oficial en la prensa cultural del primer franquismo (1937-1946)” in DELGADO IDARRETA, J. M. (a cura di), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 29-49.

BENEDETTI, A. (1941), “Il custode della città. Racconto di Arrigo Benedetti”, *Legioni e Falangi*, I, 11, 46–47.

___ (1943), “Una sera d’autunno”, *Legioni e Falangi*, III, 3, 22–23.

___ (1943), “Una noche de otoño”, *Legiones y Falanges*, III, 27, 36–37.

BENEDETTI, M. (1984), “Como Greenwich”, in *Geografías*, Madrid, Alfaguara.

BENEYTO PÉREZ, J. (1987), “La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres”, *Dialogos Hispanicos de Amsterdam*, 5, 27- 40.

BENET, J. (1979), *Cataluña bajo el régimen franquista*, Barcelona, Editorial Blume.

BENVENUTO, B. (2002), *Elzeviro*, Palermo, Sellerio.

BERNAYS, E. (1928), *Propaganda*, New York, Liveright.

BERNER, T. (1986), “Literary Newswriting: the Dead of an Oxymoron”, *Journalism Monographs*, Chicago, AEJMC.

BERTONI, C. (2013), *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci Editore.

BIANCHI, C./ DEMARIA, C./ NERGAARD, S. (a cura di) (2002), *Spettri del potere: ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS, LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LÍNEA
http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sanchez_silva.htm [ultimo acceso: 21.05.2017].

BLANCO AGUINAGA, C. (2006), *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, México, El Colegio de México.

BLAS, A. de (1999), “El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 12, 281-302.

___ (2008), “La censura de libros durante la guerra civil española” in RUIZ BAUTISTA, E. (a cura di), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Ediciones Trea, 19-44.

BLOOM, H. (1994), *The Western Canon: The Books and the Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace.

BODEI, R. (2004), “L’arcipelago e gli abissi”, in RICOEUR, P. *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, VII-XV.

BOE (Boletín oficial del Estado), 23/04/1938, 549, 6915 [ultimo acceso: 30/11/2018].

BOE (Boletín oficial del Estado), 24/04/1938, 550, 6938 [ultimo acceso: 30/11/2018].

BORRÁS, T. (1942), “Exemplario. Exemplo del Secretario de Moralejas”, *Legiones y Falanges*, II, 22, 1942, 42–43.

___ (1943a), “El secretario moralista”, *Legioni e Falangi*, III, 5, 17–19.

___ (1943b), “La mancha en la pintura”, *Legiones y Falanges*, III, 31, 36–37.

___ (1943c), *Cuentos con cielo*, Madrid, Aguilar.

BOSCH, J. (1989), “Conferencia sobre periodismo y literatura”, *Textos culturales y literarios*, Santo Domingo, Alfa y Omega.

BRITISH STANDARDS INSTITUTION
(http://www.bristol.ac.uk/arts/exercises/referencing/referencing%20skills/page_24.htm)
[ultimo acceso: 14/04/2017].

BRIZ GÓMEZ, A./Grupo Val.Es.Co. (2000), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel.

BURGUERA NADAL, M. L. (2004), “Los relatos de guerra de Edgar Neville: *Frente de Madrid* (1941)”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, Juan de la Cuesta, 109-116.

BUXÓ DE ABAIGAR, J. (1946) *Cuentos de Balneario*, Prologo di Wenceslao Fernández Flórez, Barcelona, Editorial Juventud.

CABAÑAS BRAVO, M. (2010), *Analogías en el arte : la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CABRÉ, M. D. (1953), “En torno a Azorín”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 16, 353-360.

CAILLOIS, R. (1966), *Images, images. Essais sue le rôle et les pouvoirs de l’imagination*, Paris, José Corti.

___ (1975), *Obliques. Précédé de Images, images*, Paris, Stock.

CAMPS, A. (2012), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

CALLES, J. M. (2004), “La Voluntad de Azorín y la renovación de la novela española a principios del siglo XX”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 26, <https://webs.ucm.es/info/especulo/> [ultimo acceso: 02/09/2019].

CANNISTRARO, P. V. (1975), *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Bari, Laterza.

CANO, J. L. (1988), “Breve historia de «Ínsula»”, *Ínsula*, 499-500, 1-2.

CANTAVELLA, J. (2002), *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*, Oviedo, Septem Ediciones.

___ (2012), *La columna periodística*, Lima, Universidad de San Martín de Porres.

CAPOTE, T. (1966), *In Cold Blood*, New York, Random House.

CARABIAS ÁLVARO, M. (2010), *Imágenes de una metáfora circunstancial. La mujer falangista como mujer moderna (Y. Revista para la mujer, 1938-1940)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”.

CARDINI, A. (2011), *Mario Pannunzio. Giornalismo e liberalismo. Cultura e politica nell’Italia del Novecento (1910-1968)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

CAREDDU, S. (2005), “La critica teatrale tra giornalismo e letteratura”, in COSTA, G./ZANGRILLI, F. (a cura di), *Giornalismo e Letteratura, Simposio tra due mondi, Atti*

del Simposio Internazionale su «Giornalismo e Letteratura», Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 235-246.

CASALS CARRO, M. J. (2000), “La columna periodística: de esos embusteros días del ego inmarchitable”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 6, 31-51, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

CATÁLOGO COLECTIVO DE LA RED DE BIBLIOTECAS DE LOS ARCHIVOS ESTATALES MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE <http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/registro.cmd?id=187346> [ultimo acceso: 21/10/19]

CAVALLARO, M. E. (2012), *La Spagna oltre l'ostacolo, la transizione alla democrazia: storia di un successo*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino.

CECCHETTI, V. (2012), *I cultural studies. Cosa sono e come funzionano*, Chieti, Edizioni Solfanelli.

CELA, C. J. (1942), *La familia de Pascual Duarte*, Madrid, Aldecoa.

CENARRO, A. (2017), “La Falange es un modo de ser (mujer): discurso e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)”, *Historia y Política*, 37, 91-120.

CESARI, M. (1978), *La censura nel periodo fascista*, Napoli, Linguori.

CHARAUDEAU, P. (2003), *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, Barcelona, Gedisa.

___ (2009), “Il n’y a pas de société sans discours propagandiste”, in OLLIVIER-YANIV, D. C./ RINN, M. (a cura di), *Communication de l'État et gouvernement du social, pour une société parfaite?*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 19-38.

CHEVALLET, F. (2011), “*Index thématique de l'édition française de Signal*”, www.chevallet.eu [ultimo acceso: 4/07/2018].

CHILLÓN, LL. A. (1999), *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

___ (2006), “Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno”, *Trípodos*, 19, 9-23.

CHIRICO, A. F. A. de (1941), “Vendetta postuma”, *Legioni e Falangi*, I, 11, 33–35.

___ (1941), “Venganza póstuma”, *Legiones y Falanges*, I, 12, 30–31.

___ (1942) “Máscaras y escenarios. Lope de Vega. Teatro español en Italia. «El monstruo de naturaleza», contemporáneo de Shakespeare. Su misma vida fue una larga comedia dramática”, *Legiones y Falanges*, 24, II, 32-33.

___ (1943), “Uomo eterno”, *Legioni e Falangi*, III, 7, 17-19.

CHOMSKY, N. (2014), *Media e potere*, Lecce, Bepress Edizioni.

CASAS JANICES, A. (2004), “El cuento en las revistas literarias de la posguerra: recepción y difusión de los narradores del exilio”, *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 3 (*Literatura española, siglos XVIII y XX*), 123-130.

___ (2007), *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*, Madrid, Marenostrum.

CONTRERAS, M. (1978), “Ideología y cultura: la revista Escorial (1940-1950)”, in **RAMIREZ**, M. et al. (a cura di), *Las fuentes ideológicas de un régimen (España, 1939-1945)*, Zaragoza, Libros Pórtico, 55-80.

COLLADO GÓMEZ, J. (2013), “Azorín y el imaginario: al margen de los clásicos”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 4, 604-629.

CORTÁZAR, J. (1971), “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 25, 403-406.

CROCE, B. (1940), *Il giornalismo e la storia della critica*, 1908, in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza.

CUNQUEIRO, A. (1942), “Las aguas de Roma”, *Legiones y Falanges*, I, 13, 18.

CURVADIC, D. (2013), “La estética del reposo en la representación de las pequeñas ciudades provincianas de la prosa de Azorín”, *Revista de Humanidades*, 3, 1-21.

DELGADO IDARRETA, J. M. (2006), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)*, Logroño, Universidad de la Rioja.

DE MAURO, T. (1988), “Introduzione” in **DE MAURO**, T./ **GENSINI**, S./ **PIEMONTESE**, M. E. (a cura di), *Dalla parte del ricevente: percezione, comprensione, interpretazione*, Bulzoni, Roma, I-IX.

DE SANCTIS, F. (2005), “La Terza pagina ieri e oggi” in **COSTA**, G./**ZANGRILLI**, F. (a cura di), *Giornalismo e Letteratura, Simposio tra due mondi, Atti del Simposio Internazionale su «Giornalismo e Letteratura»*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 247-264.

DESIDERI, P. (2012), “L’operazione auto traduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio”, in RUBIO ARQUEZ, M./D’ANTUONO, N. (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED, 11-32.

DE ZUANI, E. (1941), “Caracteres de la nueva literatura española”, *Legiones y Falanges*, I, 4, 37–38.

DÍAZ GARCÍA, E. (1993), “La revista «Triunfo»: cultura y democracia en España”, *Sistema: Revista de ciencias sociales*, 113, 111-118.

DÍAZ HERNÁNDEZ, O. (2007), “Las revistas culturales en la España de la posguerra (1939-1951): una aproximación”, *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*, 10, 201-224.

DÍAZ NAVARRO, E./ GONZÁLEZ, J. R. (2002), *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

DÍAZ PLAJA, G. (1975), *En torno a Azorín*, Madrid, Espasa-Calpe.

DICCIONARIO DE TÉRMINOS CLAVE DE ELE, Centro Virtual Cervantes, <http://www.cervantes.es/default.htm> [ultimo accesso 04/04/2018].

DIEGO, G. (1932), *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo.

___ (1934), *Poesía Española: antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo.

___ (1939) “Soneto a José Antonio” in *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, Barcelona, Jerarquía, Editora Nacional, 5.

___ (1949) “Elegía heroica del Alcázar” in *La luna en el desierto y otros poemas*, Santander, Artes Gráficas, 71-80.

___ (1943a), *Alondra de verdad*, Madrid, Escorial.

___ (1943b), “Proceso de una imagen”, *Legiones y Falanges*, III, 30, 18.

___ (1977), “Prólogo” in *Carmen: revista chica de poesía española; y Lola : amiga y suplemento de Carmen*, Madrid, Ediciones Tuner, 10- 21.

DÍEZ ALBÉNIZ, E. (2016), *El cuento en la literatura española del siglo XX*, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2006a), “Introducción” in MARTÍNEZ RUIZ, J., *El enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 9-47.

___ (2006b), *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*, Valladolid, Universidad de Valladolid

DÍEZ RODRÍGUEZ, M. (1985), “Estudio preliminar”, in *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra, 1-32.

DI FIGLIA, M. (2015), “Un lessico fascista per un ordine mondiale. Il lemmario politico di *Legioni e Falangi*”, in SINATRA, C. (a cura di), *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una “Rivista d’Italia e di Spagna”*, Bern, Peter Lang, 127-150.

DI GESÙ, F. (2016), “El lenguaje de la experiencia en *Diario de un falangista de primera línea (Legiones y Falanges)*”, in PRESTIGIACOMO, C. (a cura di), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, Palermo, UniPaPress, 197-209.

___ (2018), “Las estrategias de autotraducción, manipulación y persuasión en *30 Días en Madrid/30 Giorni a Madrid*, sección habitual de actualidad de la revista *Legiones y Falanges/Legioni e Falangi*” in DI GESÙ, F./ PINTO, A./ POLIZZI, A. (a cura di), *Media, Power and Identity: Discursive strategies in ideologically-oriented discourses*, Palermo, UniPaPress, 195-212.

DOMENACH, J. M. (1968), *La propaganda política*, Buenos Aires, Eudeba.

DOMÍNGUEZ ARRIBAS, J. (2009), *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936–1945)*, Madrid, Marcial Pons.

DONADIO, R. (2007), “Books on the Canon Wars”, *New York Times*, 16 settembre <https://www.nytimes.com/2007/09/16/books/review/16donalist.html?action=click&contentCollection=Sunday%20Book%20Review&module=RelatedCoverage®ion=Marginalia&pgtype=article> [ultimo accesso 11/05/19].

D’ORS, M. (1982), “Manuel Machado y Galicia”, *Letras de Deusto*, 12.

DOSSE, F. (2007), *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universitat de Valencia.

DOVIFAT, E. (1964), *Periodismo*, I, Città del Messico, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.

DURANTE, M./**PAGALLO** U. (2013), “Diritto, memoria ed oblio”, in PIZZETTI, F. (a cura di), *Il caso del diritto all’oblio*, Torino, Giappichelli Editore, 65- 84.

DUPUICH DA SILVA, M./**SÁNCHEZ DIANA**, J. M. (1965), “Historia de una Revista. Consideraciones sobre *Escorial*”, *Boletín de la Institución Fernán González*, XVI, 714-741.

ECO, U. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.

___ (1973), “Per una guerriglia semiologica”, in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana*, Milano, Bompiani, 290-298.

___ (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

___ (2016), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo.

EDWARDS, V. (1938), *A Group Leader's Guide to Propaganda Analysis*, New Haven, The Institute For Propaganda Analysis.

ENCINAR, Á/ PERCIVAL, A. (a cura di) (1993), *El cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra.

ENTRAMBASAGUAS, J. (1941), “La novela romántica en España”, *Legiones y Falanges*, I, 13, 8–9.

EBERENZ, R. (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos.

NÚMEROS SUELTOS, LA HEMEROTECA DE FAXÍMIL EDICIONES DIGITALS <http://www.numerossueltos.com> [ultimo accesso: 16/09/2018].

ESPINA, C. (1941), “Emilia Pardo Bazán”, *Legiones y Falanges*, I, 11, 13.

___ (1942), “Rosalía de Castro”, *Legiones y Falanges*, II, 24, 8–9.

ESTÉREZ MOLINERO, A. (1998a), “Relaciones entre literatura y periodismo: claves, en portada, de un (des)encuentro”, *Alfinge. Revista de Filología*, 10, 37-52.

___ (1998b), “Relaciones entre literatura y periodismo: implicaciones históricas (y en páginas interiores, Larra, Galdós y Umbral)”, *Epos*, XIV, 253-275.

EZAMA GIL, Á. (1992), *El cuento en la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato entre 1890-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

EZCURRA, J. (1995), “Apuntes para una historia”, in ALTED, A./AUBERT, P. (a cura di), *Triunfo en su época*, Madrid, Pléyades, 43-54.

FALQUI, E. (1965), *Nostra “Terza Pagina”*, Roma, Canesi.

FANDIÑO PÉREZ, R. G. (2006), “Cuando convencer forma parte de la victoria ¿Consenso o imposición del terror? Propaganda, historia local y primer franquismo” in DELGADO IDARRETA, J. M. (a cura di), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)*, Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 79-110.

FATTORELLO, F. (1938), “Verso una scienza del giornalismo”, *Rivista Letteraria*, 3, 2-3.

FARKAS, A. (2011), “L’anti-canone di Bloom”, *Corriere della Sera*, 20 luglio, https://www.corriere.it/cultura/libri/11_luglio_20/farkas-anti-canone-bloom_c2920cbc-b2cf-11e0-97dd-09b07ad852d4.shtml [ultimo accesso 03/06/2019].

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1941), “Valle-Inclán y Roma”, *Legiones y*

Falanges, I, 3, 48-49.

FERNÁNDEZ BARREIRA, D. (1942), “La pareja del 13”, *Legiones y Falanges*, II, 21, 40-41.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ-CUESTA, J. M. (2015), “De totalitarios a neutralistas. El semanario «El Español» y el giro de la política exterior española en la Segunda Guerra Mundial (1942-1945)” in GÓMEZ BRAVO, G./ PALLOL, R. (a cura di), *Actas del Congreso Posguerras, 75 aniversario del fin de la guerra civil española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 203 (comunicaciones) https://www.academia.edu/19771932/De_totalitarios_a_neutralistas._El_semanario_El_Espa%C3%B1ol_y_el_giro_de_la_pol%C3%ADtica_exterior_espa%C3%B1ola_en_la_Segunda_Guerra_Mundial_1942-1945_ [ultimo acceso: 10/10/2019].

FERNÁNDEZ ESPINOSA, M. (2013), “El origen a descubrir de un «pensamiento cardinal» unamuniano: la «intrahistoria»”, *La Razón Histórica, Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, 24, 22-31.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1946), “Prólogo” in BUXÓ DE ABAIGAR, J., *Cuentos de Balneario*, Barcelona, Juventud, 3, 5, 3-6.

FERNÁNDEZ PARRATT, S. (2006), “Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 12, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 275-284.

FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2000), *El cuento fantástico español 1939-1975*, tesi dottorale, Universidad de Murcia, https://www.researchgate.net/publication/290814465_EL_CUENTO_FANTASTICO_ESPANOL_1939-1975 [ultimo acceso: 08/08/18].

FERRARA, P./GIANNETTO, M. (a cura di) (1992), *Il Ministero della Cultura Popolare. Il Ministero delle poste e telegrafi*, Bologna, Il Mulino.

FERRARI, M. (a cura di) (2005), *Le ali del ventennio: l'aviazione italiana dal 1923 al 1945. Bilanci storiografici e prospettive di giudizio*, Milano, Franco Angeli.

FORNO, M. (2005), *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

FOX, E. I. (1967), “El anarquismo de José Martínez Ruiz (Azorín)”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 327-330.

___ (1993a), “Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda”, *Anales azorinianos*, 4, 81-118.

___ (1993b), “Azorín en la posguerra: estética y psicología de la vejez y la soledad”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 556, 1-30.

___ (1997a), “José Martínez Ruiz, estudio sobre el anarquismo del futuro Azorín: estudio sobre el interés del joven Azorín por los problemas sociales y la falta de preocupación estética”, *Anales azorinianos*, 6, 27-38.

___ (1997b), “Azorín y la coherencia: ideología, política y crítica literaria”, *Anales azorinianos*, 6, 39-52.

___ (2000), “Azorín: periodista político”, *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 18, 71-79.

FOXÁ, A. de (1938), *Madrid, de corte a cheka*, San Sebastián, Librería Internacional.

___ (1940), “Lettera al Delegado Nacional del Servicio Exterior de FET y de las JONS” (Roma, 26 agosto 1940), Alcalá de Henares, *Archivos Generales de la Administración* (A. G. A.), 25/ 19244, n. 15.

FRAILE, M. (1972), *Samuel Ros (1904–1945): Hacia una generación sin crítica*, Madrid, Prensa Española.

___ (1986), *Cuento español de Posguerra*, Madrid, Cátedra.

FRASSON, A. (1983), *Vittorio G. Rossi*, Camposampiero, Edizioni del Noce.

FRIGO, A. (2010), “Estetica della ricezione e storia dell’arte: H. R. Jauss, F. Haskell e un preteso Vermeer”, *Intersezioni. Rivista di storia delle idee*, XXX, 2, 307-326.

FUENTES VÁZQUEZ, M. (1998), *La poesía de la revista Escorial (1940-1950)*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.

FUNDACIÓN FERNÁNDEZ XESTA, <http://fernandez-xesta.es> [ultimo acceso 11/01/2019].

GALÁN, D. (1997), “El cine español de los años cuarenta”, in GUBERN, R. (a cura di), *Un siglo de cine español*, Madrid, Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1, 113-128.

GALLEGO CORTÉS, A. (1942-43), “Diario de un falangista de primera línea”, *Legiones y Falanges*, II, 18, 1942, 38 – III, 26, 1943, 38.

GARCÍA, R. L. (1999), “«Novela de no-ficción»: polémica en torno a un concepto contradictorio”, *Letras*, 51, 41-53.

GARCÍA BERRIO, A./ HERNÁNDEZ FERNANDEZ, M. T. (2004), *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA COLLADO, M. A. (2015), “Cine ítalo-español y actualidad cinematográfica en la prensa falangista”, in SINATRA, C. (a cura di), *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una “Rivista d’Italia e di Spagna”*, Bern, Peter Lang, 371-394.

GARCÍA GONZÁLEZ, G. (2011), “Activismo periodístico y compromiso político. La revista *Triunfo* por la ruptura democrática (1976-1977)”, in Ludec, N./ Sarría Buil, A. (a cura di), *Prensa, política e historia I*, 111-130.

GARCÍA POSADA, M. (1996), “Juventud creadora”, *El País*, 11 diciembre, https://elpais.com/diario/1996/12/11/cultura/850258809_850215.html [ultimo accesso: 03/04/19]

GARCÍA QUEIPO DE LLANO, G./ TUSSELL, J. (1985), *Franco y Mussolini : la política española durante la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA URBINA, G. (2009), *La reconstrucción del espejo: el cuento español en la Antología de cuentistas españoles contemporáneos de Francisco García Pavón*, tesi dottorale, Universitat Autònoma de Barcelona, <http://hdl.handle.net/2072/40658> [ultimo accesso: 09/06/2019].

GENETTE, G. (1988), *L’opera dell’arte II. La relazione estetica*, Clueb, Bologna.

___ (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil.

___ (1994), *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma.

___ (2003), “Fiction et diction”, *Poétique*, 134, 131-139.

GODOY GALLARDO, E. (1979), *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1948), “Azorín”, Buenos Aires, Losada.

GÓMEZ MOMPART, J. L. (2002), “Ecosistema comunicativo franquista y construcción simbólica y mental de España”, in GARCÍA GALINDO, J. A./GUTIÉRREZ LOZANO, J. F./SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (a cura di), *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, Cedma, 597-608.

GÓMEZ REDONDO, F. (a cura di) (1991): “Prólogo” in ATXAGA, B./ AYALA, F./ DELIBES, M. et al., *Cuentos contemporáneos*, Zaragoza, Luis Vives, 9-46.

GÓMEZ SANCHO, A. (2010), “Una ÍNSULA en vaqueros”, *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, 5, 101-105.

GOMIS, L. (1989), “Gèneres literaris y gèneres periodístics”, *Periodística*, 1, Barcelona, 129-141.

GONZALES ALONSO, L. (1941), “Cine italo-español”, *Legiones y Falanges*, I, 5, 47–48.

GONZÁLEZ RODAS, P. (1980), “Introducción”, in FUERTES, G. (1980), *Historia de Gloria. (Amor, humor y desamor)*, Madrid, Cátedra, 26-50.

GRACIA, J. (1994), *Crónica de una deserción, ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960) (Antología)*, Barcelona, PPU.

___ (2004), *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.

GRAMSCI, A. (1975), *I quaderni del carcere*, volume I, Torino, Giulio Einaudi Editore.

GUBERN, R. (1977), *Raza: un ensueño del General Franco*, Madrid, Ediciones 99.

GUARDIA, R. M. de la (2006), “Los medios de comunicación social como formas de persuasión durante el primer franquismo”, in DELGADO IDARRETA, J. M. (a cura di), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 15- 28.

GUERRERO RODRÍGUEZ, A. L. (1997), *La revista Ínsula en el contexto literario de su época. Primera etapa 1946-1956*, Granada, Universidad de Granada.

GUZMÁN MORA, J. (2018), “La División Azul en Y. Revista para la mujer (1941-1943)”, *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 6, 526-551, www.creneida.com. [ultimo acceso: 10/08/2018]

HALBWACHS, M. (1925), *Le cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Les Presses Universitaires de France.

___ (1987), *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli.

HALL, S. (2006), *Politiche del quotidiano. Cultura, identità e senso comune*, Milano, Il saggiatore.

___ (2006), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, MELLINO, M. (a cura di), Roma, Meltemi.

HALL, S./MELLINO, M. (2011), *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*, Madrid, Amorrortu editores.

HELLMAN, J. (1981), *Fables of fact: the new journalism as new fiction*, Urbana, University of Illinois Press.

HEMEROTECA MUNICIPAL DE MADRID, (2016), *Revistas de cine. Catálogo*, Sección de historia de la prensa, Fascículo 9,

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/revistas-de-cine--catalogo/> [ultimo accesso: 12/04/2019].

HERAS PEDROSA, C. de la (2000), *La prensa del movimiento y su gestión publicitaria (1936-1984)*, Universidad de Málaga.

HERMAN, E./ CHOMSKY, N. (1988), *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon.

HERNÁNDEZ-BLASCO, F. (1942), “«Raza» e «Rojo y negro». Modelli ed esempi di stile spagnolo”, *Legioni e Falangi*, II, 12, 22–23.

___ (1943), “El cine español en 1942”, *Legiones y Falanges*, III, 26, 34-35.

HITLER, A. (1940), *La mia battaglia*, Milano, Bompiani.

HOLUB, R. C. (1989), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi.

HOMBRAVELLA, F. J. (1973), *Qué es la literatura*, México, Salvat Editores.

IÁÑEZ PAREJA, E. (2008), *Falangismo y propaganda cultural en el «Nuevo Estado»: la revista Escorial (1940-1950)*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.

IRAVEDRA, A. (2001), *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ISGRÒ, P. (2004), “Scritture di serie B?”, in GIOVIALE, F. (a cura di), *La parola ‘quotidiana’. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Firenze, Olschki.

JACKALL, R. (1995), “Introduction” in *Propaganda*, New York, New York University Press.

JAKOBSON, R. O. (1921), *Novejšaja russkaja poèzija. Nabrosok pervyj*, Viktor Chlebnikov, Praga, Politika.

___ (1985), *Poetica e poesia. Questioni di poesia e analisi testuali*, Torino, Einaudi.

___ (2002), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.

JAMESON, F. (1982), *La prigioniera del linguaggio. Interpretazione critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, Bologna, Cappelli.

JAUSS, H. R. (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp.

___ (1977), *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 2001.

JIMENÉZ LOZANO, J. (2004), “Cultura y poder”, *Cuadernos de pensamiento político 4*, Fundación FAES, 167-186.

JULIÁ, S. (2004), *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus.

LAFUENTE FERRARI, E. (1970), “«Ínsula», presencia y testimonio”, *Ínsula*, 3, 284-285.

KRAMER, M. (1995), “Breakable rules”, in SIMS, N., KRAMER, M. (a cura di), *Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction*, New York, Ballantine Books, 21–34.

LA MONACA, D. (2015), “«Scrisse di tutto e fu sempre lui»: Orio Vergani e la parabola di *Legioni e Falangi* tra reportage e racconto”, in SINATRA, C. (a cura di), *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una “Rivista d’Italia e di Spagna”*, Bern, Peter Lang, 301-318.

LANGA NUÑO, C. (2007), *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: La aportación del ABC de Sevilla*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

___ (2011) “La prensa en la guerra civil y el franquismo (1936-1966)” in REIG GARCÍA, R./ LANGA NUÑO, C. (a cura di), *La comunicación en Andalucía. Historia, estructura y nuevas tecnologías*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces

LANZ, J.J. (2007), “Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana”, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 8, 9, 43-70.

LARRA, M. J. (1976), “Un periódico nuevo” in *Artículos varios*, Madrid, Castalia, 445-453.

LARRINAGA RODRÍGUEZ, C. (2002), “El paisaje nacional y los literatos del 98: el caso de Azorín”, *Lurralde: Investigación y espacio*, 25, 183-196.

LÁZARO CARRETER, F. (1976), *Qué es la Literatura?*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

___ (2000), “La literatura como fenómeno comunicativo” in *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 173-192.

LIARTE ALCÁINE, M. R. (2010), “Franco y la censura”, *Revista de Claseshistoria* *Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 3, 48-60.

LICATA, G. (1976), *Storia del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli.

LIPPMANN, W. (1927), *The Phantom Public*, New York, Macmillan.

LO CASCIO, V. (2009), *Persuadere e convincere oggi. Nuovo manuale dell'argomentazione*, Città di Castello, Academia Universa Press.

LONDERO, R. (2012), “Azorín y el teatro áureo: del ensayo al relato”, in PEYRAGA, P. (a cura di), *Azorín: los clásicos redivivos y los universales renovados: VIII coloquio internacional*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 97-110.

LÓPEZ, F. (1990), “Las obras extranjeras anunciadas en la *Gaceta de Madrid*. Estudio diacrónico. Elementos de una estadística”, in *Periodismo e Ilustración en España. Estudios de Historia Social*, 52-53, 303-311.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1990), “La crítica literaria en Azorín”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Extra 141, 65-94.

LÓPEZ DE ZUAZO, A. (1981), *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ PAN, F. (2010), “Periodismo literario: entra la literatura constitutiva y la condicional”, *Ámbitos*, 19, 97-116.

LUGNANI, L. (1983), “Per una delimitazione del ‘genere’”, AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 37-73.

LUPERINI, R. (2001), *La questione del canone, la scuola e lo studio del Novecento letterario* in OLIVIERI, U. M. (a cura di), *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Mondadori, Milano.

LUPO, S. (2013), *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Milano, Feltrinelli.

LLORENS GARCÍA, R. F. (1994), “Legiones y Falanges: una experiencia insólita”, *Relaciones culturales entre Italia y España: III Encuentro entre las Universidades de Macerata y Alicante*, Alicante, Universidad de Alicante, 91–103.

LLERA ESTEBAN, L. de (1996), *El último exilio español en América : grandeza y miseria de una formidable aventura*, Madrid, Mapfre.

MACHADO, A. (1912), *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento.

___ (1978), “Las encinas” in *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 54-57.

MACHADO, M. (1940) *Antología*, Madrid, Espasa Calpe.

___ (1941), “Madrid, 1900. D. Francisco Villaespesa y el Modernismo”, *Legiones y Falanges*, I, 14, 6–7.

___ (1942), “Luces de antaño”, *Legiones y Falanges*, III, 25, 12–13.

___ (1943a), “Voyou” in *Cadencias de cadencias (Nuevas dedicatorias)*, Madrid, Editora Nacional, 139.

___ (1943b), “Saludo a Franco” in *Cadencias de cadencias (Nuevas dedicatorias)*, Madrid, Editora Nacional, 67-68.

MAGRIS, C. (2005), *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori.

MAINER, J. C. (1971), *Falange y literatura*, Barcelona, Labor.

___ (1972), “Le revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)” in *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas 1890-1950*, Madrid, Edicusa, 241-262.

___ (1983), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

___ (1989), *La Corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU.

___ (1999), “José Luis Cano en su *Ínsula*”, *Almoraima*, 22, 37-47.

___ (2005), “La vuelta de *Garcilaso*”, *Revista de Libros*, 103-104, 51-52.

MARABINI, C. (1995), *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Milano, Camunia.

MARQUERÍE, A. (1941), “Pirandello y Unamuno”, *Legiones y Falanges*, I, 14, 1941, 16.

___ (1941), “Pirandello e Unamuno”, *Legioni e Falangi*, I, 8, 34-35.

___ (1942), “Leonor, Luis y la otra”, II, 24, 36-37.

MARTÍN, F. J. (1998), “Introducción”, in **MARTÍNEZ RUIZ**, J., *Antonio Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 11-38.

___ (2000), “Introducción”, in **MARTÍNEZ RUIZ**, J., *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 11-39.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L. (1974), *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*, Barcelona, A.T.E.

___ (2004), *Curso general de redacción periodística*, Madrid, Paraninfo.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1994), *Antología del cuento español 1990-1939*, Madrid, Castalia.

MARTÍNEZ DEL PORTAL, M. (2014), “Introducción”, in **MARTÍNEZ RUIZ**, J., *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 11-116.

MARTÍNEZ RICO, E. (2010), “Literatura y periodismo, el tema-problema”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 28, 317-327.

MARTÍNEZ RUIZ, J., **AZORÍN** (1897), *Bohemia*, Madrid, V. Vela Impresor.

___ (1940), *Pensando en España*, Madrid, Biblioteca Nueva.

___ (1941a), *Madrid, (La generación y el ambiente del 98)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

___ (1941b), “El viaje de Italia”, *Legiones y Falanges*, I, 8-9, 7-8.

___ (1941c), “Las nubes”, *Legiones y Falanges*, I, 10, 1.

___ (1941d), “Serenidad en Bolonia”, *Legiones y Falanges*, I, 13, 24-25.

___ (1942a), “Tragedias españolas”, *Legiones y Falanges*, II, 16, 13.

- ___ (1942b), “Aventura en Tarragona”, *Legiones y Falanges*, II, 21, 10–11.
- ___ (1942c), “Vita e sfortuna di Cervantes”, *Legioni e Falangi*, III, 1, 20-21.
- ___ (1943a), “Viaggio in Italia”, *Legioni e Falangi*, III, 9, 10–12.
- ___ (1943b), “Mar de Levante. Sus pescadores”, *Legiones y Falanges*, III, 28, 6–7.
- ___ (1943c), *Memorias in Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ___ (1947a), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- ___ (1947b), *El alma castellana in Obras completas (tomo I)*, 583-585, Madrid, Aguilar.
- ___ (1969), *El escritor*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ___ (1981), *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ___ (1984), *El político*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ___ (1996), *Castilla*, Madrid, Edaf.
- ___ (1998), *Obras escogidas (II, Ensayos)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ___ (1998), *Antonio Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ___ (1999), *Castilla*, Espasa Libros.
- ___ (2000), *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ___ (2005), *La ruta de Don Quijote*, Madrid, Cátedra.
- ___ (2006), *El enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ___ (2008), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ___ (2014), *La voluntad*, Madrid, Cátedra.
- MARX, K.** (2011), *Per la Critica dell'Economia Politica*, Firenze, Clinamen.
- MEDIANO FLORES, E.** (1943), “La llave del féretro”, *Legiones y Falanges*, III, 29, 36-37.
- ___ (1947), *Desierto y camino. Poemas*, Madrid, Imprenta Biosca.
- MEMITÀ** (International Network), <http://memita.scienzeumanistiche.eu/> [ultimo accesso: 19/07/18].
- MENÉNDEZ ALZAMORA, M.** (2009), *La generación del 14: una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.** (1955), “Prólogo” in *Antología de cuentos de la literatura universal*, Barcelona, Labor, XLII-LXIII.
- MESEGUER CUTILLAS, P.** (2015) *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*, Berlin, Peter Lang.
- MILLÁN JIMÉNEZ, J.** (1988), “El cuento literario español en los años 40. Un género a flote”, *Las Letras. Revista de arte y pensamiento*, 8, 80-86.

___ (1991), *El cuento literario español (1939-1949)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MILLÁS, J. J. (2014), “Articuentos de Juan José Millás”, <https://www.youtube.com/watch?v=1KcnJJ36oJE> [ultimo accesso 12/10/19].

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
<http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/registro.cmd?id=187346> [ultimo accesso: 12/02/19].

MOLL, M. (1986) “«Signal». Die NS-Auslandsillustrierte und ihre Propaganda für Hitlers «Neues Europa»”, *Publizistik. Vierteljahresheft für Kommunikationsforschung*, 31, 357-400.

MONTANELLI, I. (1942), “Hoy en Farsalia con César”, *Legiones y Falanges*, II, 25, 10–11.

___ (1942), “Oggi a Farsalo con Cesare”, *Legioni e Falangi*, II, 11, 15–17.

___ (1988), *Storia di Roma*, Milano, Rizzoli.

MONTERO CALDERA, M. (2003), “La revista «Triunfo» y el exilio: la reconstrucción de la razón” in **ALTED VIGIL, A./ LLUSIA, M.** (a cura di), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, 493-506.

MORA GARCÍA, J. L. (2006), “El significado de la revista Ínsula en la cultura y la filosofía españolas del último medio siglo (1946-2000)” in **RIBAS, P./ TUR, A./ NÚÑEZ, D./ OVIEDO, A./ MORA, J. L./ GONZÁLEZ, M./ PLÁ, R./ BERMEJO, A./ GUADARRAMA, P./ ROMERO, E.** (a cura di), *Pensamiento español y latinoamericano contemporáneo II*, Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 79-112.

MORÁN, G. (1998), *El maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets.

MURIALDI, P. (2008), *La stampa del regime fascista*, Bari, Laterza.

NANETTI, M. (2005) “Schmitz – Samigli – Svevo: cronaca di un percorso giornalistico e letterario” in **COSTA, G. /ZANGRILLI, F.** (a cura di), *Giornalismo e Letteratura, Simposio tra due mondi, Atti del Simposio Internazionale su «Giornalismo e Letteratura»*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 85-100.

NAPOLITANO, G. G. (1943), “La morte davanti al bar”, *Legiones y Falanges*, I, 10, 27-30.

___ (1943), “Il camerata”, *Legioni e Falangi*, III, 6, 17-20.

NATOLI, C. (2012), “Presentación”, in **ANDRÉS**, G., *La batalla del libro en el primer franquismo. Política del libro, censura y traducciones italianas*, Madrid, Huerga & Fierro editores.

NAVAJAS, G. (2008), *La utopía en las narrativas contemporáneas. (Novela/Cine/Arquitectura)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

NAVAS, A. (2015), “Gráfica y totalitarismo. El caso de la revista *Legiones y Falanges*», in **SINATRA**, C. (a cura di), *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una “Rivista d’Italia e di Spagna”*, Bern, Peter Lang, 43-63.

NAVAS OCAÑA, M. I. (1995), *Vanguardistas y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la «Juventud Creadora»*, Almería, Universidad de Almería.

NEVILLE, E. (1939), “Carmen fra i rossi. Racconto dal fronte di Madrid”, *Nuova antologia*, XVII, 197-216, 319-336.

___ (1941), *Frente de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe.

___ (1941), “La Calle Mayor”, *Legioni e Falangi*, I, 9, 27-30.

___ (1965), *El día más largo de Monsieur Marcel*, Madrid, Afrodisio Aguado.

___ (1969), *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

___ (1996), *El baile y Cuentos y relatos cortos*, Madrid, Castalia.

NIETZSCHE, F. (1927), *Così parlò Zarathustra*, Milano, Monanni.

NÚÑEZ, A. (1970), “La pequeña historia (*Ínsula*, 1946-1970)”, *Ínsula*, 284-285, 24-26.

NUÑEZ LADEVÉZE, L. (2004), “Ni los hechos son libres ni las opiniones sagradas”, in **VALERO**, J. L. (a cura di) *Estudios de Periodística XI: El periodismo, motor de cultura y de paz*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 103-111.

OMIL, A./ **PIÉROLA**, R. (1969), *El cuento y sus claves*, Buenos Aires, Nova.

ONÍS, F. de (1923), “Critical Introduction” in **MARTÍNEZ RUIZ**, J., *Las confesiones de un pequeño filósofo*, New York, D.C. Heath and Co. Publishers, III-XV.

ORTEGA CANTERO, N. (2001), *Paisaje y excursiones. Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*, Caja Madrid y Raíces, Madrid.

ORTEGA Y GASSET, J. (1927), “Sobre un periódico de las letras”, *La Gaceta literaria*, 1.

___ (1957), “Primores de lo vulgar” in *Obras completas (tomo II)*, Madrid, Alianza.
___ (1987), *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia.

ORTEGA MUÑOZ, J. F. (1973), “Azorín el filósofo de la sensibilidad”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Extra 78, 33-64.

ORTEGO MARTÍNEZ, O. (2013), “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*” in Ruiz Carnicer, M. A. (a cura di), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, 2, 394-407.

OSKAM, J. (1992), “Las revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo”, *Letras peninsulares*, 5.3, 389-405.

PACCAGNI, E. (2001), “Letteratura e giornalismo”, in CECCHI, E./ SAPEGNO, N. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo I*, Milano, Garzanti, 497-560.

PALENQUE, M. (1998), “Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)” in GARCÍA CONCHA, V. de la/ ROMERO TOBAR, L. (a cura di), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe.

PARES, *Portal Archivos Españoles*
<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/32273> [ultimo acceso 6/04/2019].

PAVESE, C. (2014), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi.

PAYNE, R. (1973), *The Life and Death of Adolf Hitler*, New York, Preager.

PECOURT, J. (2006), “El campo de las revistas políticas bajo el franquismo”, *Papers*, 81, 205-228.

PENALVA, J. J. (2005), *La revista Escorial: Poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*, tesi dottorale, Alicante, Universitat d’Alacant, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/10413> [ultimo acceso: 18/06/2019].

PEÑA, V. (2010), “España y la segunda guerra mundial: doctrina política y cultura militante en *Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna (1940–1943)*”, *RSEI, Revista de la sociedad española de italianistas*, 6, 119–143.

PEÑALVER, M., “Más allá de la traducción: la autotraducción”, *TRANS*, 15, 193-208.

PERCIVAL, A. (1988), “El cuento en la posguerra”, *Las Letras. Revista de arte y pensamiento*, 8, 87- 93.

PÉREZ-BUSTAMENTE MOURIER, A. (1996), “El cuento literario en la posguerra: imágenes de infancias”, *Cuadernos Draco*, 2 (*Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*), 141-173.

PÉREZ DEHESA, R. de la (1967), “Un desconocido libro de Azorín: «Pasión (Cuentos y crónicas)» 1897”, *Revista Hispánica Moderna*, Anno 33, 3/4, 280-284.

PÉREZ LÓPEZ, M. (1991), “Introducción” in MARTÍNEZ RUIZ, J., *Antonio Azorín*, Madrid, Cátedra, 21-23.

___ (1993) “De Martínez Ruiz a Azorín: aspectos de una crisis”, in AA. VV., *José Martínez Ruiz (Azorín), Actes du I Colloque International*, Université de Pau et des Pays de l’Adour, Pau, 25-26 aprile 1985, Biarritz, J&D Éditions, 90-92.

PÉREZ SINUSÍA, Y. (2001), “El cuento literario español en el siglo XX: José María Merino y su concepto de literatura”, *Études Romanes de Brno*, 22, 45-53.

PIGLIA, R. (1999), “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas.

PINELLO, A. (2016), “Azorín en Legiones y Falanges: creador desengañado de microcosmos felices”, in PRESTIGIACOMO, C. (a cura di), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, Palermo, UniPaPress, 343-358.

PINELLO, A./ **POLIZZI**, A. (2017), *Literatura, Autoritarismos y Prensa. Los artículos literarios en la revista bilingüe Legioni e Falangi/Legiones y Falanges (1940–1943)*, Palermo, UniPaPress.

PINILLA GARCÍA, A. (2006), “La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista *Medina* (1940-1945)”, *Arenal*, XIII (1), 153-179.

PIRANDELLO, L. (2003), *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Arnoldo Mondadori.

PIZARROSO QUINTERO, A. (2005), “La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda”, *El Argonauta español*, 2, <https://journals.openedition.org/argonauta/1195> [ultimo accesso 9/09/2019].

___ (2002), “Italia y España franquista: información y propaganda (1939-1945)”, in GARCÍA GALINDO, J. A./ GUTIÉRREZ LOZANO, J. F./ SÁNCHEZ, (a cura di), *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, Cedma, 33-54.

PIL’ŠČIKOV; A. I. (2011), “Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane moderne”, *Enthymema, Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura*, V, 70-102.

POLIZZI, A. (2015), “Scrittura autoreferenziale negli articoli letterari di *Legioni e Falangi/ Legiones y Falanges*” in SINATRA, C. (a cura di), *Stampa e Regimi. Studi su*

Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una "Rivista d'Italia e di Spagna", Bern, Peter Lang, 277-300.

___ (2016), "Intersticios conflictivos en la sección «Un cuento mensual» de la revista *Legiones y Falanges* (1940-1943)", in PRESTIGIACOMO, C. (a cura di), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, Palermo, UniPaPress, 359-372.

___ (2017) "El espacio literario en *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges*" in PINELLO, A./ POLIZZI, A. (a cura di), *Literatura, Autoritarismos y Prensa. Los artículos literarios en la revista bilingüe Legioni e Falangi/Legiones y Falanges (1940-1943)*, Palermo, UniPaPress, 23-43.

POLO GARCÍA, V. (1963), "Aspectos de España vistos por Azorín", *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 44, 4-28.

PRESTIGIACOMO, C. (a cura di) (2016), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, Palermo, UniPaPress.

___ (2018), "La forja de la posverdad en el discurso nacional-sindicalista: Y (1938-1945)", in DI GESÙ, F./ PINTO, A./ POLIZZI, A. (a cura di), *Media, Power and Identity: Discursive strategies in ideologically-oriented discourses*, Palermo, UniPaPress, 147-166.

___ (2019), "Traducción e ideología en *Legiones y Falanges/Legioni e Falangi*", in MARIMÓN LLORCA, C./ SANTAMARÍA PÉREZ, M. I. (a cura di), *Ideologías sobre la lengua y medios de comunicación escritos. El caso del español*, Berlin, Peter Lang, 95-114.

PRESTON, P. (2004), "Fascismo y militarismo en el régimen franquista", in SUEIRO, S./ TUSELL, J./GENTILE, E./DI FEBBO, G. (a cura di) *Fascismo y franquismo cara a cara. Semejanzas y diferencias de dos dictaduras*, Madrid, Biblioteca Nueva, 43-55.

PRIMO DE RIVERA, J. A. (1935), "Homenaje y reproche a don José Ortega y Gasset», *Haz*, 12, 1.

PROPP, V. (1984), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

___ (1987), *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

QUIROGA, H. (1925), "El manual del perfecto cuentista", *El Hogar*, 21.808, 10 aprile, 7.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* (23^a ed.), <https://dle.rae.es/> [ultimo accesso: 08/10/2019].

- RAGONE**, G. (1989), “Editoria, letteratura e comunicazione”, in ASOR ROSA, A. (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia, III, L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1047-1105.
- RAMPERTI**, M. (1942), “L'ultima corrida”, *Legioni e Falangi*, III, 2, 17-19.
- ___ (1960), *Quindici mesi al fresco*, Milano, Ceschina.
- RAVEGGI**, A. (2008), *Ricezione e finzione. Una teoria della lettura tra struttura e risposta estetica*, tesi dottorale, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, <http://amsdottorato.unibo.it/836/> [ultimo accesso: 22/04/2019].
- RENAN**, E. (1882), *Qu'est-ce qu'une nation?*, Parigi, Calmann Lévy.
- REY BRIONES**, A. del (2008), “Introducción”, in *El cuento literario*, Madrid, Akal, 9-101.
- RICOEUR**, P. (2000), *La Memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- ___ (2004) *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino.
- ROMERA CASTILLO**, J. (2003), “Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo”, *Forma breve*, 1, 15-38.
- RUBIO CREMADES**, E. (2012), *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y 'El seminario Pintoresco Español'*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6s8> [ultimo accesso: 16/07/2019]
- RILKE**, R. M. (1988), *Il canto di amore e morte dell'alfiere Christoph Rilke*, Pordenone, Studio Tesi.
- RIOPÉREZ Y MILÁ**, S. (1996), “El tiempo y el recuerdo en la narrativa azoriniana”, *Anales Azorinianos* 5, 227-235.
- RÍOS CARRATALÁ**, J. A. (2008), “El enigma de Carlos Arévalo”, *XIII Congreso de la ARHC*, Castellón, 2008, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-enigma-de-carlos-arvalo0/html/01dd1078-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html [ultimo accesso: 26/08/2019].
- RIQUER PERMANYER**, B. de (2010), *La dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica.
- RISALITI**, R. (1977), *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa, Goliardica.

RISCO, A. (1993), “El paisaje en Azorín: su elaboración y destrucción”, in *José Martínez Ruiz. Actes du premier colloque international (Pau 1985)*, Biarritz, J&D Editions.

RIVAS, M. (1997), *El periodismo es un cuento*, Madrid, Alfaguara.

RODRÍGUEZ PELLICER, R. (2015), “Escritores valencianos y referencias a Valencia en *Legiones y Falanges*”, in SINATRA, C. (a cura di), *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una “Rivista d’Italia e di Spagna”*, Bern, Peter Lang, 351-371.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1986), *Literatura fascista española*, I-II, Madrid, Akal.

ROLANDINO, (1941), “Voces de la Pantalla. ¿Puede el cine mejorar una comedia? – «Adiós Juventud» y «Sin Mañana» – La culpa del cinematógrafo en la derrota de Francia”, *Legiones y Falanges*, I, 4, 50-51.

ROMERO MENDOZA, P. (2012), *Azorín (ensayo de crítica literaria)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc126g5> [ultimo accesso: 28/06/2019]

ROMERO TOBAR, L. (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.

ROSÓN, M. (2016), *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid, Cátedra.

ROS, S. (1939), *Dolor y memoria de España en el segundo aniversario de la muerte de José Antonio*, Madrid, Jerarquía.

___ (1942), “La extraña limosna”, *Legiones y Falanges*, II, 19, 62-63.

___ (1942), “Tercer aniversario. Desde Alicante al Escorial”, *Legiones y Falanges*, II, 24, 6–7.

ROSSI, V. G. (1938), *Oceano*, Milano, Bompiani.

___ (1941), *Cobra*, Milano, Bompiani.

___ (1942), “Naso Blu”, *Legioni e Falangi*, II, 8, 15-17.

___ (1942), “Nariz Azul”, *Legiones y Falanges*, II, 23, 41-44.

___ (1941), “Strada indiana”, *Legioni e Falangi*, I, 8, 27–30.

___ (1941), “Camino de la india”, *Legiones y Falanges*, I, 10, 32–35.

ROSSI, G./ SOFO, G. (2015), *Sulla traduzione. Itinerari fra lingue letterature e culture*, Chieti, Solfanello.

RUBIO, C. (2007), “Pérez Reverte. Periodismo y visión del mundo”, <http://www.icorso.com/cola4.html> [ultimo acceso: 4/09/18].

RUBIO, F. (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.

___ (1981), “Garcilaso. ‘Juventud creadora’” in RICO, F. (a cura di), *Historia y crítica de la literatura española*, 8, 139-145.

RUIZ ALBÉNIZ, V. (1942), “Chi è il Tebib?”, *Legioni e Falangi*, II, 12, 15-17.

RUGGERI, N. (1941), “Vida del duce”, *Legiones y Falanges*, I, 3, 1941, 14.

RUNDLE, C. (2004), “Importazione avvelenatrice: la traduzione e la censura nell’Italia fascista”, *Il traduttore nuovo*, LIV, LX, 63-76.

RUNDLE, C./STURGE, K. (a cura di) (2010), *Translation Under Fascism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

RUIZ BAUTISTA, E. (a cura di) (2008), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Ediciones Trea.

___ (2008), “La censura en los años azules”, in *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Ediciones Trea, 19-43.

___ (2017), “¿Una censura católica? Censura editorial y catolicismo durante el franquismo (1939-1966)”, *Historia Actual Online*, 42 (1), 71-85.

RUIZ CARNICER, M. A. (1996), “La voz de la juventud. Prensa universitaria del SEU en el franquismo”, *Bulletin Hispanique*, tomo 98, 1, 175-199.

RUIZ CONTRERAS, L. (1946), *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, cap. V, 126-148.

RUIZ DE LA CIERVA, M. C. (2011), “El periodismo y la literatura: un estudio contrastivo de estructuras poéticas compartidas” in CALVO REVILLA, A./HERNÁNDEZ MIRÓN, J. L./RUIZ DE LA CIERVA, M. C., *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, CEU, 31-37.

___ (2012), “Interdiscursividad entre literatura y periodismo: La columna”, in PILAR COUTO-CANTERO, P./ ENRÍQUEZ VELOSO, G./ PASSERI, A./ PAZ GAGO, J. M. (a cura di), *10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS): Culture of Communication-Communication of culture*, 1735-1748.

RUIZ FRANCO, R./ RUBIO LINIERS, M. C. (2003), “Presencia, participación e ideología de las mujeres en la Guerra Civil española a través de dos revistas: *Mujeres libres* e *Y. Revista para la mujer*”, in NASH, M./TAVERA, S. (a cura di), *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria, 502-525.

RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, M. (2002), “*Carmen y Lola, las revistas de Gerardo Diego*”, *Monteagudo*, 7, 87-100.

S. A., (1939), *Dolor y memoria de España en el segundo aniversario del muerte de José Antonio*, Barcelona, Ediciones de Jerarquía.

S. A., (1940), “Manifiesto editorial” in *Escorial*, 1, 7-12.

S. A., (1973), “Ha fallecido Eugenio Mediano”, *ABC*, 29 marzo, 65.

S. A., (2003), “Las crónicas madrileñas de Víctor Ruiz Albéniz”, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/12/10/historia/1071079646.html> [ultimo acceso: 22.09.2017].

SÁBATO, E. (1999), *Antes del fin*, Barcelona, Seix Barral.

SAGRERA, L. (1969), *Agustín de Foxá y su obra literaria*, Madrid, Cuadernos de la Escuela Diplomática.

SALABERT, M. (1988), *El exilio interior*, Madrid, Anthropos.

SÁNCHEZ CAMACHO, A. (2007), “La depuración de prensa en el franquismo”, *Cuadernos de periodistas: revista de la Asociación de la Prensa de Madrid*, 9, 76-84.

SÁNCHEZ ILLÁN, J. C. (2011), *Diccionario biográfico del exilio español de 1939: los periodistas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

SÁNCHEZ MILLÁN, A. (2002), “La vanguardia cinematográfica en el cine-club español y «La Gaceta Literaria»: (nota informativa)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc319w0> [ultimo acceso: 18/08/2018]

SÁNCHEZ-PUERTA Y DE LA PIEDRA, G. S. (1942), “Máscaras y escenarios. La fecundidad de los dramaturgos españoles en la Edad de Oro”, *Legiones y Falanges*, 22, II, 30-31.

SÁNCHEZ-SILVA, J. M. (1934), *El hombre de la bufanda* Madrid, Graphia.

___ (1942), “La chica del impermeable”, *Legiones y Falanges*, II, 20, 42-43.

___ (1943), *No es tan fácil*, Madrid, Cigüeña.

___ (1953), *Marcelino pan y vino*, Madrid, Cigüeña.

SANCHO SAEZ, A. (1973), “La poesía en Azorín”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Extra 78, 95-118.

SAN JUAN, G. (2000), «Luis Antonio de Vega, un novelista búbaino en tierras del Garb y Yebala», *Pérgola*, 142, XI en <http://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/33574> [ultimo acceso:17.04.2017].

SANI, G. (2005) [1981-1982], "Propaganda", in BOBBIO, N./ MATTEUCCI N./ PASQUINO G. (a cura di), *Diccionario de Política*, 2, Madrid, Siglo XXI.

SANZ VILLANUEVA, S. (1991), "El cuento de ayer a hoy", *Lucanor: Creaciones e investigación : Revista del cuento literario*, 6, 13-26.

SARTRE, J. P. (1948), "Qu'est-ce que la littérature?" in *Situations II. Littérature et engagement*, Parigi, Gallimard, 55- 330.

SCALIA, M. (2018), "I processi di decostruzione e ricostruzione del Sé autoriale nelle autotraduzioni di Juan Ramón Masoliver e Orio Vergani in Legioni e Falangi/Legiones y Falanges", in DI GESÙ, F./ PINTO, A./ POLIZZI, A. (a cura di), *Media, Power and Identity: Discursive strategies in ideologically-oriented discourses*, Palermo, UniPaPress, 213-237.

SCHÄFFNER, C. (2003), "Translation and Intercultural Communication: Similarities and Differences. Studies", *Communication Sciences/Studi di scienze della comunicazione*, 3 (2), 79-107.

SCHIFANO, P. (2007) "Los problemas financieros, administrativos y políticos de Tempo edición española", *Sección prensa Archivo Digital Fernández-Xesta* <http://fernandezxesta.es/PRENSA/ARTICULOS/LOS%20ARTICULOS.%20Esp/%20ITALIA%20Tempo%20en%20Espa.esp.pdf> [ultimo accesso: 9/06/2016].

SCOTTO DI LUZIO, A. (1995), "«Gli editori sono figliuoli di famiglia»: Fascismo e circolazione del libro negli anni trenta", *Studi storici* 36.3, 761-810.

SEDLA, G. (2010), *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le Lettere.

SEGOVIA, T. (2007), *Sobre exiliados*, México, El Colegio de México.

SEGRE, C. (1979), *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino.

SERAFINI, C. (a cura di) (2010), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, Roma, Bulzoni.

SEVILLANO CALERO, F. (1998), *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Alicante, Universidad de Alicante.

___ (2000), *Ecos de papel. La opinión de los españoles en la época de Franco*, Madrid, Biblioteca Nueva.

___ (2002), "Propaganda y dirigismo cultural en los inicios del nuevo Estado", *Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, 1.

SINATRA, C. (a cura di) (2015), *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una "Rivista d'Italia e di Spagna"*, Bern, Peter Lang.

___ (2015), “Note su un’iniziativa editoriale di regime” in SINATRA, C. (a cura di), *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una “Rivista d’Italia e di Spagna”*, Bern, Peter Lang.

___ (2016), “Hacia una identidad común: la traducción en la prensa falangista de los años azules”, in PRESTIGIACOMO, C. (a cura di) *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, Palermo, UniPaPress, 153-176.

SINOVA, J. (1989), *La censura de prensa durante el Franquismo*, Madrid, Espasa.

___ (2006), *La censura de prensa durante el Franquismo*, Barcelona, DeBolsillo.

SPEIER, H. (1995) “The Rise of Public Opinion”, in JACKALL, R. *Propaganda*, New York, New York University Press Propaganda, 28.

SPROULE, M. J. (1997), *Propaganda and Democracy: The American Experience of Media and Mass Persuasion*, New York, Cambridge University Press.

STEINER, P. (1991), *Il formalismo russo*, Bologna, Il Mulino.

TALESE, G. (1962), “Joe Louis: the King as a Middle-Aged Man”, *Esquire*, giugno, <https://classic.esquire.com/joe-louis-the-king-as-a-middle-aged-man/> [ultimo accesso: 12/09/2018].

TANQUEIRO, H., “Un traductor privilegiado: el autotraductor” in *Quaderns. Revista de traducció*, 3, 19-27, 1999, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=230750> [ultimo accesso: 18/08/18].

THOMPSON, E. M. (1971), *Russian formalism and Anglo-American new criticism: a comparative study*, The Hague-Paris, Mouton.

THOMSON, O. (1977), *Mass Persuasion in History: a Historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques*, New York, Crane Russak & Co.

TODOROV, T. (a cura di) (1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi.

___ (2000), *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

TOSATTI, G. (1992), “La banca dati del Casellario politico centrale presso l'Archivio centrale dello Stato”, in *Archivi e computer*, 2, 134-144.

___ (1997), “La repressione del dissenso politico tra l’età liberale e il fascismo. L’organizzazione della polizia”, *Studi Storici*, Anno 38, 1, 217-255.

TRANFAGLIA, N. (2005), *Ma esiste il quarto potere in Italia? Stampa e potere politico nella storia dell’Italia unita*, Miano, Badini Castoldi Dalai.

TRAPIELLO, A. (1984), “¿Quién piensa en 1936?”, *El País*, 18 novembre, s.p.

___ (1997), “Franco Voyou”, *El País*, 19 gennaio, 35.

- ___ (2014), *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936–1939)*, Barcelona, Destino.
- TRECCANI**, vocabolario on line <http://www.treccani.it/vocabolario/> [ultimo accesso: 09/09/2019]
- TUTTLE ROSS**, S. (2002), “Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art”, *Journal of Aesthetic Education*, 36, 1.
- UMBRAL**, F. (1994), *Las palabras de la tribu: de Rubén Darío a Cela*, Barcelona, Planeta.
- UNAMUNO**, M. de (1905), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Fernando Fe.
- ___ (1907), “Castilla” in *Poesías*, Madrid, Fernando Fe.
- ___ (1914), *Niebla*, Madrid, Renacimiento.
- URRUTIA**, J. (1976), “El escritor de Azorín: literatura y justificación”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología de Oviedo*, Tomo 26, págs. 461-483.
- ___ (1997), *La verdad convenida*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALIS**, N. (1995), “Introduction” in UCEDA, J., *The Poetry of Julia Uceda*, New York, Peter Lang.
- VALLS**, F. (2001), “Prólogo. Los articuentos de Juan José Millás en su contexto” in MILLÁS, J. J., *Articuentos*, Madrid, Alba, 7-14.
- VAN DIJK**, T. (2009), *Discurso y poder*, Barcelona, Gedisa editorial.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN**, M. (1985), *Crónica sentimental de la Transición*, *El País semanal*, 6 gennaio-4 agosto.
- VEGA**, L. A. de (1943), “El presente del Gadiri”, *Legiones y Falanges*, III, 26, 36–37.
- VENUTI**, L. (1995), *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge.
- VERA**, P. J. (1995), “Periodismo y literatura ¿Trabajos excluyentes?”, *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 52, 12-13.
- VERGANI**, O. (1940), “L’assedio di Alcazar. Film di un popolo”, *Legioni e Falangi*, I, 1, 44-47.
- ___ (1941a), “La strada di Sagunto”, *Legioni e Falangi*, I, 4, 31–33.
- ___ (1941b), “Amica Giralda”, *Legioni e Falangi*, I, 6, 34–36.
- ___ (1949), “Sin novedad en el Alcazar. La película de un pueblo”, *Legiones y Falanges*, I, 1, 44-47.
- ___ (1942), “Dafne”, *Legioni e Falangi*, II, 9, 17-19.

- ___ (1942), “Dafne”, *Legiones y Falanges*, II, 22, 28-29.
- ___ (1942), “Susanna”, *Legioni e Falangi*, III, 1, 15–17.
- ___ (1943), “La sirena”, *Legioni e Falangi*, II, 4, 15–17.
- ___ (1943), “La grande vasca”, *Legioni e Falangi*, III, 9, 17–18.
- ___ (1943), “La sirena”, *Legiones y Falanges*, III, 30, 34–35.
- VILANOVA**, M (1971), *La conformidad con el destino de Azorín*, Barcelona, Ariel.
- WILLIAMS**, R. (1961), *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin.
- ___ (1977), *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- ___ (1979), *Marxismo e letteratura*, Roma-Bari, Laterza.
- WOLFE**, T/ **JOHNSON**, E. W. (1973), *The new journalism*, New York, Harper and Row.
- WOLLER**, H. (1997), *I conti con il fascismo. L'epurazione in Italia 1943-1948*, Bologna, il Mulino.
- ZALBIDEA BENGEOA**, B. (2002), “Prensa del movimiento y prensa del estado: un modelo de dirigismo institucional” in GARCÍA GALINDO, J. A./ GUTIÉRREZ LOZANO, J. F./ SÁNCHEZ, (a cura di), *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, Cedma, 557-570.
- ZAVALA**, I. M. (1990), “La prensa decimonónica”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 522, 7.
- ZAVALA**, L. (a cura di) (1993), *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ___ (a cura di) (1995), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZAVARZADEH**, M. (1976), *The mythopoetic reality: the postwar American nonfiction novel*, Urbana, The University of Illinois Press.
- ZENGRILLI**, F. (2010), *La favola dei fatti. Il giornalismo nello spazio creativo*, Milano, Edizioni Ares.
- ZOMPETTA**, M. (2013), “Bloom: un canone occidentale per l'Europa”, *Sinestesiaonline. Periodico quadrimestrale di letteratura e arti della modernità*, 4, A. II, 1-9.
- ZULIANI**, E. (2005), “Le falangiste. La Sección femenina all'interno del falangismo e del primo franchismo (1934-1959)”, *Zapruder*, 6, 92-95.

Riproduzioni del corpus

Nelle pagine seguenti sono riportati i testi analizzati nel VI capitolo in copia fotostatica, ottenuti a partire dalla digitalizzazione effettuata dalla *Biblioteca Nacional de España*. A seguito del proficuo incontro – avvenuto nel novembre 2017 – con la dott.ssa Yolanda Ruiz Esteban, direttrice del *Departamento de Adquisiciones e Incremento del Patrimonio*, infatti, si è ottenuta la digitalizzazione di *Legiones y Falanges*, reperibile, dall'aprile 2018, presso l'*Hemeroteca Digital* (<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0053239366&lang=es>). Alla dott.ssa Yolanda Ruiz Esteban vanno, pertanto, i più sentiti ringraziamenti per il decisivo supporto alla presente ricerca.

Questa sezione riproduce, in definitiva, gli articoli originali dell'edizione digitalizzata in modo da consentire la visione dei testi così come apparivano ai lettori della rivista al momento della pubblicazione, seguiti, subito dopo, dalla loro trascrizione inserita al fine di facilitarne la lettura.



EL VIAJE DE ITALIA

Vamos a ver si cuento sin requilorios lo sucedido. Joaquín Acosta Mora, hijo de Justo y de Visitación; nace en Alcalá de Henares; sus padres son propietarios de un molino cercano a la ciudad. Cuando Joaquín tiene seis años muere su madre; el padre no puede atenderle; Joaquín crece en el campo; el padre está cuidando de la molienda, y el niño corretea por los contornos; el padre dormita y es despertado de pronto por la citola—la citola que avisa la falta de trigo en la tolva—, y Joaquín, sentado al borde de un camino, contempla las nubes. Joaquín cuenta ya ocho años; corre por el campo; se detiene ante un hormiguero y observa una hormiga que va llevando trabajosamente, cayendo y levantándose, un grano de trigo. Ve revolotear una mariposa con giros torcidos y posarse con las alas temblorosas en una planta; cerca del molino, en el quijero del caz, poblado de rumoroso cañar, se sienta y echa al agua leves hojas que se van alejando lentamente.

Joaquín Acosta Mora, a los diez años, pierde también a su padre; un pariente lejano lo recoge en Alcalá; este pariente es el clérigo don Fulgencio; el molino está arrendado; pero el arrendatario no paga el arrendamiento. Va creciendo Joaquín; es ya un adolescente y todavía no sabe él, ni sabe don Fulgencio lo que Joaquín va a ser en el mundo. Don Fulgencio es pobre; trae una sotana raída y un sombrero grasiento; vive solitario en un cuartito de una calle apartada; sale por las mañanas a celebrar, y cuando torna no vuelve a salir hasta el día siguiente; tiene unos pocos libros, y Joaquín los lee con avidez. Cuando Joaquín no

lee, sale al campo; contempla las nubes y regresa a casa con un manojito de flores silvestres. Don Fulgencio lee en su breviario y Joaquín permanece silencioso sentado en un rincón. La vida pasando y los años hacen de Joaquín un hombrecito; don Fulgencio no conoce a nadie; tímido y retraído, pobre e ignorado, poco puede hacer por Joaquín. No sirve, además, Joaquín para nada. De pronto, después de haber estado contemplando las nubes..., nubes blancas en el azul..., o tras haber leído diez o doce páginas, se le ocurren a Joaquín unas cosas extrañas; él no podría decir lo que le pasa; pero coge un papel—mientras su tío está en la iglesia—, coge también la pluma y escribe un renglón corto, y debajo otro corto también, y luego, otro; así va escribiendo Joaquín en la soledad, abstraído de todo, y después el papel se lo guarda y no lo enseña a nadie.

Ya es hora de que Joaquín Acosta Mora salga de Alcalá y vaya a Madrid; en Madrid hay más facilidades para abrirse camino. El tío logra vender el molino; Joaquín es ya un hombre hecho y derecho; don Fulgencio no tiene relaciones valiosas en Madrid; recuerda, sin embargo, que su padre fué muy amigo, aquí, en Alcalá, de un cirujano que se llamaba Rodrigo; Rodrigo tenía varios hijos, y uno de ellos, Miguel, es amigo también de don Fulgencio. Miguel estimaba por su candor a don Fulgencio; Miguel vive en Madrid; don Fulgencio le da a Joaquín una esquila para Miguel, y Joaquín se planta en Madrid.

Miguel le pregunta a Joaquín que si sabe algún oficio, y Joaquín le contesta que no; Miguel, entonces, poniéndole la mano en el

hombro, le dice que Dios proveerá y que venga todos los días a su casa a la hora de comer. Ha seducido a Miguel en Joaquín la mirada clara y el gesto sencillo; Joaquín replica al señor Cervantes que él tiene, por fortuna, algún dinerillo, y que no vendrá a la hora de comer; se lo agradece infinito; vendrá todos los días un rato por la tarde. Ha seducido también a Joaquín en Cervantes el tono de la voz—la voz no engaña nunca—y su continente reposado y apacible.

Ya está Joaquín en Madrid y tiene su norma de vida; vive en un cuartito allá, en lo alto de una empinada escalera; su afán es poder tener un pedazo de papel, un tintero y una pluma; por una ventana de su zaguizamí sigue contemplando las nubes; de tiempo en tiempo escribe renglones cortos en el papel; no se los enseñaba a nadie en Alcalá y no los enseña a nadie en Madrid. Todos los días, a una misma hora, sobre tarde, en las proximidades del crepúsculo, Joaquín va a ver a Cervantes. La casa de Cervantes—según él mismo ha dicho—es lóbrega, y el crepúsculo, cuando a poco llega, pone más penumbra en esta estancia en que Miguel se halla retrepado en un sillón y en que Joaquín, sentado frente a él, le contempla con ojos ávidos. Hay avidez en estas miradas de Joaquín—avidez y admiración—, porque Joaquín ha leído los libros de Cervantes y sabe que Cervantes es poeta.... Le ha dicho que los versos de Cervantes valen menos que su prosa, y dice él—y dice el autor de estas líneas—que los versos de Cervantes son admirables. De memoria sabe Joaquín los primeros versos, tan etéreos, de Miguel:

“Cuando un estado dichoso
esperaba nuestra suerte,
bien como ladrón famoso,
vino la invencible muerte
a robar nuestro reposo.

Y metió tanto la mano
aquetes fiero tirano,
por orden del alto cielo,
que nos llevó deste suelo
el valor del ser humano.”

Cervantes pasa horas sentado en su sillón; es viejo y está enfermo; de tarde en tarde viene a verle un amigo; a los pobres los visita poca gente. Cervantes se complace en evocar, como consuelo, ante Joaquín, cuando están solos, su vida pasada.

—Joaquín—dice Miguel—, los días más felices de mi vida son los que he pasado en Italia; tú no puedes figurarte la hermosura de Italia; la he recorrido casi toda; he estado en Roma, en Milán, en Florencia, en Génova, en Luca, en Venecia, en Nápoles. En Italia hay una maravillosa facilidad para todo; las comidas en las hosterías son espléndidas. ¡Y qué vinos, Joaquín! Vinos generosos y vinos de pasto. No soy yo bebedor de oficio; pero me gusta paladear de cuando en cuando un buen vino. Coca, San Martín, Alaëjos, Yepes, Ocaña, tienen famosos vinos; pero no son nada, querido Joaquín, en comparación con un clarete chiarello que yo solía beber en Nápoles. “¡Chiarello”, “chiarello”! He creído que podría volver a Italia para ver Nápoles otra vez y después morir. Confiaba en la amistad, y esa amistad ha fallado. ¡Qué le vamos a hacer! Así es la vida. Habrá que conformarse con lo que venga. “Bisognerà accomodarsi al tempo”.

Joaquín escucha embelesado a Cervantes; Cervantes vuelve un día y otro día a recordar sus deliciosas horas de Italia; en la casa se toma a chunga cariñosa la tema de Cervantes; el famoso vino clarete se ha convertido en personaje; cuando Cervantes comienza a hablar de Italia no falta quien rezongue: “Ya está Miguel hablando de “Chiarello.”

El tiempo va pasando. No viene un día Joaquín a casa de Cervantes; no viene al otro; no viene tampoco al siguiente. No viene porque está muy lejos; ha escondido en una landre de su tabardo el dinero que le dieran por el molino, y sin decir nada a nadie se ha marchado a Cartagena, y en Cartagena se ha embarcado para Italia. Ha recorrido Joaquín ya toda Italia: ha estado en Florencia, en Milán, en Roma, en Venecia, en todos los sitios de que Cervantes le hablara con entusiasmo; por fin, ha recalcado en Nápoles. El cielo de la altiplanicie castellana es puro y resplandeciente; el cielo de Nápoles es tan puro y resplandeciente como el de Castilla. Trae a su mente Joaquín el otro cielo lejano, y pone ahora sus ojos, extasiado, en éste. No se cansa de ver bogar lentamente las nubes blancas por el cielo de Nápoles. Y en las hosterías, con un vaso de “chiarello” en la mano, se acuerda, conmovido, al beber el claro vino, de Miguel de Cervantes.

No podemos detener el tiempo; un gran poeta español—el autor de la epístola moral—le dice a un amigo que venga a verle en su soledad feliz antes de que el tiempo muera en sus brazos.

“Ya, dulce amigo, huyo y me retiro.
De cuanto simple amé, rompí los lazos.
Ven y verás al alto fin que aspiro,
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.”

Nosotros, creadores del tiempo, matamos

el tiempo, y el tiempo—que muere en nuestros brazos—nos mata a nosotros. Joaquín ha llenado de versos muchos papeles en Italia. Si en Italia no se escriben bellos versos, ¿donde se escribirán? Continúa no mostrándoselos a nadie; siendo, como es, poeta verdadero, su miedo consiste en que alguien los pueda leer; al leerlos, alguien desflorará, aunque sólo casi impalpablemente, la visión que el poeta tiene de la vida, del mundo y de lo infinito. Como el tiempo ha pasado, Joaquín ha vuelto a España. Todo llega, todo pasa y todo se aleja en lo pretérito. Al llegar a Madrid, lo primero que hace Joaquín es encaminarse a la casa de Cervantes; va henchido de tierna emoción; le contará a Cervantes todo cuanto ha visto en Italia. Se va acercando a la casa; la puerta está cerrada; da un aldabonazo y espera; no abren, y da otro aldabonazo más fuerte; una vecina le grita desde una ventana que en la casa no vive nadie. Hace dos meses que Cervantes ha

muerto. Aquí estaba Cervantes y ya no está aquí; ésta era su casa, y la casa está vacía. Han llorado, sin duda, su muerte unos pocos fieles amigos y unas piadosas mujeres.

(Al acabar el autor estas líneas, abre una antigua edición de los “Himnos sacros”, de Alessandro Manzoni; tiene el autor predilección por éste librito; está impreso en Florencia, en la imprenta de Coen y Compañía, año 1831. En el libro, titulado “La resurreccione”, el autor lee por centésima vez, igualmente conmovido que la primera, la segunda estrofa, que dice así:

“E risorto: il capo santo
Piú non posa nel sudario:
E risorto: da l'un canto
De l'avello solitario
Sta il coperchio rovesciato:
Come un forte inebriato
Il Signor si risveglió.”)

AZORIN



“El viaje de Italia”

Vamos a ver si cuento sin requilorios lo sucedido. Joaquín Acosta Mora, hijo de Justo y de Visitación; nace en Alcalá de Henares; sus padres son propietarios de un molino cercano a la ciudad. Cuando Joaquín tiene seis años muere su madre; el padre no puede atenderle; Joaquín crece en el campo; el padre está cuidando de la molienda, y el niño corretea por los contornos; el padre dormita y es despertado de pronto por la cítola – la cítola que avisa la falta de trigo en la tolva –, y Joaquín, sentado al borde de un camino, contempla las nubes. Joaquín cuenta ya ocho años; corre por el campo; se detiene ante un hormiguero y observa una hormiga que va llevando trabajosamente, cayendo y levantándose, un grano de trigo. Ve revolotear una mariposa con giros torcidos y posarse con las alas temblorosas en una planta; cerca del molino, en el quijero del caz, poblado de rumoroso cañar, se sienta y echa al agua leves hojas que se van alejando lentamente.

Joaquín Acosta Mora, a los diez años, pierde también a su padre; un pariente lejano lo recoge en Alcalá; este pariente es el clérigo don Fulgencio; el molino está arrendado; pero el arrendatario no paga el arrendamiento. Va creciendo Joaquín, es ya un adolescente y todavía no sabe él, ni sabe don Fulgencio lo que Joaquín va a ser en el mundo. Don Fulgencio es pobre; trae una sotana raída y un sombrero grasiento; vive solitario en un cuartito de una calle apartada; sale por las mañanas a celebrar, y cuando torna vuelve a salir hasta el día siguiente; tiene unos pocos libros, y Joaquín los lee con avidez. Cuando Joaquín no lee, sale al campo; contempla las nubes y regresa a casa con un manojo de flores silvestres. Don Fulgencio lee en su breviario y Joaquín permanece silencioso sentado en un rincón. La vida pasando y los años hacen de Joaquín un hombrecito; don Fulgencio no conoce a nadie; tímido y retraído, pobre e ignorado, poco puede hacer por Joaquín. No sirve, además, Joaquín para nada. De pronto, después de haber estado contemplando las nubes..., nubes blancas en el azul..., o tras haber leído diez o doce páginas, se le ocurre a Joaquín unas cosas extrañas; él no podría decir lo que le pasa; pero coge un papel – mientras su tío está en la iglesia –, coge también una pluma y escribe un renglón corto, y debajo otro corto también, y luego, otro; así va escribiendo Joaquín en la soledad, abstraído de todo, y después el papel se lo guarda y no lo enseña a nadie.

Appendice 1

Ya es hora de que Joaquín Acosta Mora salga de Alcalá y vaya a Madrid; en Madrid hay más facilidades para abrirse camino. El tío logra vender el molino; Joaquín es ya un hombre hecho y derecho; don Fulgencio no tiene relaciones valiosas en Madrid; recuerda, sin embargo, que su padre fue muy amigo, aquí, en Alcalá, de un cirujano que se llamaba Rodrigo; Rodrigo tenía varios hijos, y uno de ellos, Miguel, es amigo también de don Fulgencio; Miguel vive en Madrid; don Fulgencio le da a Joaquín una esquila para Miguel, y Joaquín se planta en Madrid.

Miguel le pregunta a Joaquín que si sabe algún oficio, y Joaquín le contesta que no; Miguel, entonces, poniéndole la mano en el hombro, le dice que Dios proveerá y que venga todos los días a su casa a la hora de comer. Ha seducido a Miguel en Joaquín la mirada clara y el gesto sencillo; Joaquín replica al señor Cervantes que él tiene, por fortuna, algún dinerillo, y que no vendrá a la hora de comer; se lo agradece infinito; vendrá todos los días un rato por la tarde. Ha seducido también a Joaquín en Cervantes el tono de la voz – la voz no engaña nunca – y su continente reposado y apacible.

Ya está Joaquín en Madrid y tiene su norma de vida; vive en un cuartito allá, en lo alto de una empinada escalera; su afán es poder tener un pedazo de papel, un tintero y una pluma; por una ventana de su zaquizamí sigue contemplando las nubes; de tiempo en tiempo escribe renglones cortos en el papel; no se los enseñaba a nadie en Alcalá y no los enseña a nadie en Madrid. Todos los días, a una misma hora; sobre tarde, en las proximidades del crepúsculo Joaquín va a ver a Cervantes. La casa de Cervantes – según él mismo ha dicho – es lóbrega, y el crepúsculo, cuando a poco llega, pone más penumbra en esta estancia en que Miguel se halla retrepado en un sillón y en que Joaquín, sentado frente a él, le contempla con ojos ávidos. Hay avidez en estas miradas de Joaquín – avidez y admiración –, porque Joaquín ha leído los libros de Cervantes y sabe que Cervantes es poeta Le ha dicho que los versos de Cervantes valen menos que su prosa, y dice él – y dice el autor de estas líneas – que los versos de Cervantes son admirables. De memoria sabe Joaquín los primeros versos, tan etéreos, de Miguel:

“Cuando un estado dichoso
esperaba nuestra suerte,
bien como ladrón famoso,
vino la invencible muerte
a robar nuestro reposo.
Y metió tanto la mano
aquetes fiero tirano,

Appendice 1

por orden del alto cielo,
que nos llevó deste suelo
el valor del ser humano."

Cervantes pasa horas sentado en su sillón; es viejo y está enfermo; de tarde en tarde viene a verle un amigo; a los pobres los visita poca gente. Cervantes se complace en evocar, como consuelo, ante Joaquín, cuando están solos, su vida pasada.

Joaquín – dice Miguel –, los días más felices de mi vida son los que he pasado en Italia; tú no puedes figurarte la hermosura de Italia; la he recorrido casi toda; he estado en Roma, en Milán, en Florencia, en Génova, en Luca, en Venecia, en Nápoles. En Italia hay una maravillosa facilidad para todo: las comidas en las hosterías son espléndidas. ¡Y qué vinos, Joaquín! Vinos generosos y vinos de pasto. No soy yo bebedor de oficio; pero me gusta paladear de cuando en cuando mi buen vino. Coca, San Martín, Alaejos, Yepes, Ocaña, tienen famosos vinos; pero no son nada, querido Joaquín, en comparación con un clarete chiarello que yo solía beber en Nápoles. “¡Chiarello”, “chiarrello"! He creído que podría volver a Italia para ver Nápoles otra vez y después morir. Confiaba en la amistad; y esa amistad ha fallado. ¡Qué le vamos a hacer! Así es la vida. Habrá que conformarse con lo que venga. “Bisognerà accomodarsi al tempo”.

Joaquín escucha embelesado a Cervantes; Cervantes vuelve un día y otro día a recordar sus deliciosas horas de Italia; en la casa se toma a chunga cariñosa el tema de Cervantes; el famoso vino clarete se ha convertido en personaje; cuando Cervantes comienza a hablar de Italia no falta quien rezongue: “Ya está Miguel hablando de “Chiarello”

El tiempo va pasando. No viene un día Joaquín a casa de Cervantes; no viene al otro; no viene tampoco al siguiente. No viene porque está muy lejos; ha escondido en una landre de su tabardo el dinero que le dieran por el molino, y sin decir nada a nadie se ha marchado a Cartagena, y en Cartagena se ha embarcado para Italia. Ha recorrido Joaquín ya toda Italia: ha estado en Florencia, en Milán, en Roma, en Venecia, en todos los sitios de que Cervantes le hablara con entusiasmo; por fin, ha recalado en Nápoles. El cielo de la altiplanicie castellana es puro y resplandeciente; el cielo de Nápoles es tan puro y resplandeciente como el de Castilla. Trae a su mente Joaquín el otro cielo lejano, y pone ahora sus ojos, extasiado, en éste. No se cansa de ver bogar lentamente las nubes

Appendice 1

blancas por el cielo de Nápoles. Y en las hosterías, con un vaso de "chiarello" en la mano, se acuerda,

conmovido, al beber el claro vino, de Miguel de Cervantes.

No podemos detener el tiempo; un gran poeta español – el autor de la epístola moral – le dice a un amigo que venga a verle en su soledad feliz antes de que el tiempo muera en sus brazos.

"Ya, dulce amigo, huyo y me retiro.
de cuanto simple amé, rompí los lazos.
Ven y veras al alto fin que aspiro,
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos."

Nosotros, creadores del tiempo, matamos el tiempo, y el tiempo – que muere en nuestros brazos – nos mata a nosotros. Joaquín ha llenado de versos muchos papeles en Italia. Si en Italia no se escriben bellos versos, ¿dónde se escribirán? Continúa no mostrándoselos a nadie; siendo, como es, poeta verdadero, su miedo consiste en que alguien desflorará, aunque sólo casi impalpablemente, la visión que el poeta tiene de la vida, del mundo y de lo infinito. Como el tiempo ha pasado, Joaquín ha vuelto a España. Todo llega, todo pasa y todo se aleja en lo pretérito. Al llegar a Madrid, lo primero que hace Joaquín es encaminarse a la casa de Cervantes; va henchido de tierna emoción; le contará a Cervantes todo cuanto ha visto en Italia. Se va acercando a la casa; la puerta está cerrada; da un aldabonazo y espera; no abren, y da otro aldabonazo más fuerte; una vecina le grita desde una ventana que en la casa no vive nadie. Hace dos meses que Cervantes ha muerto. Aquí estaba Cervantes y ya no está aquí; ésta era su casa, y la casa está vacía. Han llorado, sin duda, su muerte unos pocos fieles amigos y unas piadosas mujeres.

(Al acabar el autor estas líneas, abre una antigua edición de los "Himnos sacros", de Alessandro Manzoni; tiene el autor predilección por este librito; está impreso en Florencia, en la imprenta de Coen y Compañía, año 1831. En el libro, titulado "La resurrezione",¹ el autor lee por centésima vez, igualmente conmovido que la primera, la segunda estrofa, que dice así:

¹ "La resurrezione"

Appendice 1

“É risorto: il capo santo
Più non posa nel sudario:
È risorto: da l'un canto
De l'avello solitario
Sta il coperchio rovesciato:
Come un forte inebriato
Il Signor si risvegliò”)

Azorín.

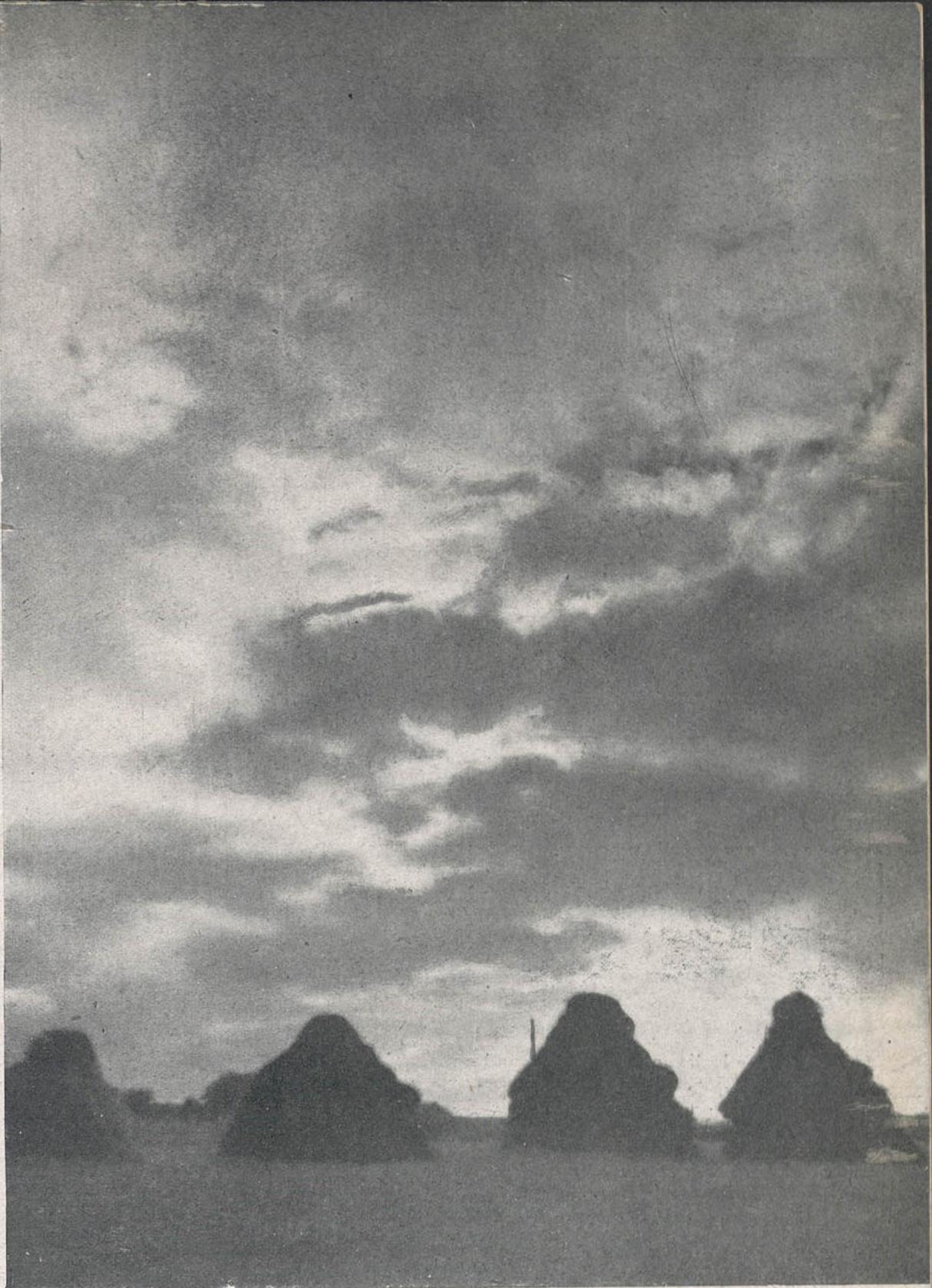
LESIONES Y FALANGES

REVISTA DE ITALIA Y ESPAÑA

MADRID, AGOSTO DE 1941 • AÑO I

Núm. 10

EDICION ESPANOLA



LAS NUBES

«Hay nubes redondas, henchidas de un blanco brillante, que destacan en las mañanas de primavera sobre los cielos translúcidos. Las hay como cendales tenues, que se perfilan en un fondo lechoso. Las hay grises sobre una lejanía gris. Las hay de carmín y de oro en los ocasos inacabables, profundamente melancólicos. Las hay como velloncitos iguales e innumerables, que dejan ver por entre algún claro un pedazo de cielo azul.

Algunas, de color de ceniza, cuando cubren todo el firmamento dejan caer sobre la tierra una luz opaca, tamizada, fina, que presta su encanto a los paisajes otoñales.»

(De Azorín, en «Castilla».)



Campamentos del Frente de Juventudes de la Falange

“Las nubes”

«Hay nubes redondas, henchidas de un blanco brillante, que destacan en las mañanas de primavera sobre los cielos translucidos. Las hay como cendales tenues, que se perfilan en un fondo lechoso. Las hay grises sobre una lejanía gris. Las hay de carmín y de oro en los ocasos inacabables, profundamente melancólicos. Las hay como velloncitos iguales e innumerables, que dejan ver por entre algún claro un pedazo de cielo azul. Algunas, de color de ceniza, cuando cubren todo el firmamento dejan caer sobre la tierra una luz opaca, tamizada, fina, que presta su encanto a los paisajes otoñales.»

De Azorín, en «Castilla».

Serenidad en Bolonia

EL primer escenario: cuatro paredes blancas con una ventana y dos puertas. Semeja, cuando nos hallamos en Galicia, que, estando en España, nos encontramos, después de largo viaje, enfrentados con el Atlántico, en el cabo del mundo. Pero lo suave del ambiente y la amorosidad de los habitantes disipan pronto la inquietud del alejamiento. La soledad de los valles, con verdura inmarcesible, es profunda, y bajo el cielo de un gris de plata, con una luz cernida, divagamos abstraídos en la grata esquividad. Una de las puertas del aposento, el blanco aposento, es de dos hojas con vidrieras veladas por cortinillas rojas, y franquea la alcoba; la otra puerta, de una sola hoja, puerta de cuarterones, da a un ancho corredor. Nos detenemos, y quisiéramos que en la mesa de este aposento hubiera, entre los varios libros, el mismo librito que nosotros tenemos ahora sobre nuestra mesa de trabajo. No sería inverosímil la concomitancia. Abrimos por una señal este volumen, y leemos, en el profundo silencio de la madrugada, cuando al amanecer, dentro de unas horas, nos envolverá de nuevo el maleficio mundano: *Non confidas, nec innitaris super calamum ventosum*: no os apoyéis y confiéis en caña que ondula al viento. El libro es un volumen chiquito, regordete y alongado, con textos fronteros latino y griego; hablo de la "Imitación de Cristo", impresa por el Seminario de la Compañía de Jesús, en Villagarcía de Campos, año 1762.

El anciano que ocupa el aposento ha cerrado la puerta del corredor a prima noche, y la ha cerrado como la cierra todas las noches. No la cerraba, en realidad, como todas las noches. Cuando cerramos una puerta para entregarnos al sueño o para trabajar, ¿estamos seguros de que nos hallaremos en el mismo estado anímico—indemnes de dolor, libres de inquietud—que cuando hayamos de abrirla? Ha cerrado la puerta el anciano—José Francisco de Isla—y se ha entregado, en el silencio de la noche, a la meditación y al estudio. Las estrellas brillan eternas en la inmensa bóveda, y acaso las estrellas,

como sabían los cuidados de un poeta, Francisco de la Torre—él lo dice—, tengan guardado también el secreto de la tragedia inminente.

Al trabajo y a la oración sucede un leve sueño; el tiempo pasa; la tragedia, sin que lo sepamos nosotros, se va acercando: ya podríamos decir que el espectro del mal ha abierto silenciosamente la puerta y se encuentra encuadrado en el marco.

Ligero rumor al principio; estruendo luego; gritos y pasos precipitados momentos después en el corredor; golpes, al fin, que sueñan presurosamente en la puerta. No son inverosímiles los tales pormenores. Ha llegado la tragedia; allí está en forma de soldadesca, calada la bayoneta, que de pronto ha forzado las puertas y ha entrado en la casa. Y allí están acongojados, presos en un recinto, todos los religiosos. Plicas misteriosas han sido abiertas a un tiempo mismo, en idéntica noche, por toda España, y la Compañía de Jesús va a ser desterrada. Cuando se habla de un suceso histórico en los manuales y aun en los libros abultados no se ministran las necesarias circunstancias; sólo el artista, apoyado en ese tejido de pormenores, logra hacer palpitar una vida ya muerta. Los pormenores en este caso son los siguientes: los religiosos, reducidos a prisión, hacinados en una estancia; sus celdas, visitadas y registradas en los más íntimos papeles por manos toscas y brutales; muchos de esos papeles son cartas y consultas confidenciales, y esos secretos íntimos van a ser bárbaramente esparcidos a los cuatro vientos; la espera, horas y horas, días y días, de los religiosos en su encierro; espera de órdenes que no acaban de llegar con el itinerario para el viaje al puerto de embarque; el aislamiento absoluto en que a esos religiosos se les tiene, las vejaciones continuadas que sufren, la falta de cuidado para los enfermos y valetudinarios; enfermos algunos de ellos, casi agonizantes, que se han levantado de la cama para seguir la suerte de sus compañeros; la alimentación irregular y escasa;





La Universidad de Bolonia

la imposibilidad de sueño en el amontonamiento en que conviven. ¿Y qué hace nuestro anciano, a sus sesenta y cuatro años, después que su puerta se ha abierto, como las demás puertas, a la inesperada tragedia? José Francisco de Isla ha tratado de sobreponerse a sí mismo; su carácter, sereno y jovial, le ha impuesto, por el momento, serenidad. No os apoyéis en vana caña, que vuestro apoyo, fuerte apoyo, constante apoyo, esté en Dios. ¡Si durante unas horas, durante unos días, el padre Isla ha podido confortarse a sí mismo y confortar a los demás, al cabo, como el esfuerzo interior ha sido terrible, todo en él se derrumba. No en balde—lo sabemos todos—se puede hacer tan caudaloso gasto de energía nerviosa. Ha sobrevenido un violento ataque de perlesía. El anciano consideraba con angustia que no podía marchar con sus compañeros: No es tampoco arriesgado presumir que esta congoja ha contribuido a ocasionar un nuevo ataque apoplético. Y ahora sí que la perdición era definitiva: decididamente, él se tendría que quedar en España, en un pueblo cualquiera, en manos de desconocidos, que, aun siendo almas piadosas, no tendrían para él la cordialidad de sus compañeros. Y un tercer violentísimo ataque le ha hecho desplomarse súbitamente. Ya no hay ni sombra de esperanza; todos se van—se van hacia el azar doloroso—y él permanecerá en España. Con palabras ininteligibles, con manoteos, él protesta, pide, implora a los demás que le lleven consigo. Van pasando los días, y acaso, vista la marcha de la enfermedad, podrá marcharse. Sus deseos se cumplen; casi baldado, apoyado en un palo, renqueando, sin poder expresarse, allá va él con todos los demás religiosos hacia la costa, en busca del barco que les ha de llevar a otras tierras.

(El autor de estas líneas, al llegar a este punto, en las horas densas de la madrugada en que escribe, abre el libro impreso en la vieja tierra de Campos, la tierra del trigo, y lee las mismas líneas, en la página 152, que ha leído antes: *Non confidas, nec innitaris super calamum ventosum*. No quiere el autor apoyarse, como en una caña vana, en las superfluidades del mundo, sino en su fervor. El fervor,

que implica confianza en nosotros mismos, nos da serenidad. Y esta serenidad es la que nos place contemplar en José Francisco de Isla.)

En Bolonia, otro aposento claro de cuatro paredes blancas, y en él una mesa con recado de escribir y estantes llenos de libros. El tiempo ha pasado. En la misma Italia, cuando ya el padre Isla se creía seguro, se ha visto calumniado y ha sufrido cárcelera; estuvo luego confinado en una aldea cerca de Bolonia; escribiendo desde esa aldea a sus deudos de España, él dice, resignado con su pobreza, que las berzas de que se alimenta le saben mejor que los capones de Pontevedra. Yendo días y viniendo los días, el calumniador de antaño se ha visto en la miseria, y el padre Isla ha intercedido por él, y la miseria ha sido remediada. Serenidad en Bolonia; serenidad al presente en una de las más bellas ciudades de Italia. Le han tendido a Isla generosamente su mano unos aristócratas. Vive actualmente José Francisco de Isla en otro cuartito. ¡Y qué lejos, en el espacio y en el tiempo, los otros dos aposentos de Villagarcía de Campos y de Pontevedra! Sus achaques son muchos; de los pasados insultos le ha quedado el renquear y su habla dificultosa. No le falta nada, sin embargo; espera con serenidad el trance postrero.

Serenidad en Bolonia; pero en estos momentos de serenidad, sentado junto a la ventana, contemplando el azul del cielo, él vuelve la vista atrás y rememora. Surgen en su mente el viaje azaroso hacia el puerto de embarque, rotos y hambrientos los religiosos, entre guardianes inciviles, desatendidos en sus más apremiantes necesidades; luego se ve en la bodega de una nave zorrera, atropados angustiosamente todos, mal comidos y teniendo todos que beber en un solo y sucio vaso. Y ve el arribo a Italia y la imposibilidad de embarcar en aquellas costas, y el tornar a la nave, y el divagar sin rumbo por el mar, y el desembarco en una playa inhospitalaria de Córcega, y el permanecer tiempo y tiempo esperando, hasta volver a un barco y llegar de nuevo a Italia... José Francisco de Isla escribió, con su prosa viva y expresiva, un memorial en que

se relata la tragedia. ¿Acaso los historiadores futuros —pensará él— tendrán en cuenta, al escribir sus historias, este precioso documento? (No lo citan jamás en sus bibliografías de la expulsión.) Con ternura evoca el anciano a los novicios abandonados en España: una legión de adolescentes que en la tragedia ha escrito la más brillante página.



Bolonia.—La plaza de Vittorio Emanuele, vista desde el palacio de Bentivoglio

na. No estaban comprendidos estos muchachos en la extrañación. Quisieron, empero, seguir a sus maestros. Y en seguirlos pusieron energías subhumanas. Criados casi todos en el regalo, hijos de casas ricas, mostráronse resistentes cual forzudos varones. Para disuadirles de su intento se apeló a todo: a la coacción violenta y a la promesa incitadora; se les despojó de su ropa talar y se les hizo caminar por las calles, entre la chacota del populacho, casi desnudos. Se les encerró en compañía de mujerzuelas y truhanes y se les hizo beber hasta embriagarles; se les prohibió pedir limosna por las calles cuando caían debilitados por la inanición. No sirvió de nada todo esto para rendirles. Y allá se fueron, desde Palencia a Santander, pasando por Burgos, a pie, sin saber los caminos, despeados, escualdidos, en busca de los maestros que en Santander iban a embarcarse.

Sí, serenidad en Bolonia. Serenidad y un íntimo consuelo al pensar en la fe y en el tesón de ese tropel de adolescentes. ¿Repararán en esta página soberbia espléndidamente española, los historiadores futuros? (No, no reparan; pero hay ahora, en la madrugada madrileña, un escritor que fija en ella, no por primera vez, su mirada. Juventud, juventud española: arriba siempre, arriba con España, y no os apoyéis nunca, jóvenes, en vanas cañahejas.)

AZORIN

“Serenidad en Bolonia”

En el primer escenario: cuatro paredes blancas con una ventana y dos puertas. Semeja, cuando nos hallamos en Galicia, que, estando en España, nos encontramos, después de un largo viaje enfrentados con el Atlántico, en el cabo del mundo. Pero lo suave del ambiente y la amorosidad de los habitantes disipan pronto la inquietud del alojamiento. La soledad de los valles con verdura inmarcesible es profunda, y bajo el cielo de un gris de plata, con una luz cernida, divagamos abstraídos en la grata esquividad. Una de las puertas del aposento, el blanco aposento, es de dos hojas con vidrieras veladas por cortinillas rojas, y franquea la alcoba; la otra puerta, de una sola hoja, puerta de cuarterones, da a un ancho corredor. Nos detenemos, y quisiéramos que en la mesa de este aposento hubiera, entre los varios libros, el mismo librito que nosotros tenemos ahora sobre nuestra mesa de trabajo. No sería inverosímil la concomitancia. Abrimos por una señal este volumen, y leemos, en el profundo silencio de la madrugada, cuando al amanecer, dentro de unas horas, nos envolverá de nuevo el maleficio mundano: *Non confidas, nec innitaris super calumun ventosum*: no os apoyéis y confiéis en caña que ondula al viento. El libro es un volumen chiquito, regordete y alongado, con textos fronteros latino y griego; hablo de la “Imitación de Cristo”, impresa por el Seminario de la Compañía de Jesús, en Villagarcía de Campos, año 1762.

El anciano que ocupa el aposento ha cerrado la puerta del corredor a prima noche, y la ha cerrado como la cierra todas las noches. No la cerraba, en realidad, como todas las noches. Cuando cerramos una puerta para entregarnos al sueño o para trabajar, ¿estamos seguros de que nos hallaremos en el mismo estado anímico – indemnes de dolos, libres de inquietud – que cuando hayamos de abrirla? Ha cerrado la puerta el anciano – José Francisco de Isla – y se ha entregado, en el silencio de la noche, a la meditación y al estudio. Las estrellas brillan eternas en la inmensa bóveda, y acaso las estrellas, como sabían los cuidados de un poeta, Francisco de la Torre – él los dice – , tengan guardado también el secreto de la tragedia inminente.

Al trabajo y a la oración sucede un leve sueño; el tiempo pasa; la tragedia, sin que lo sepamos nosotros, se va acercando: ya podríamos decir que el espectro del mal ha abierto silenciosamente la puerta y se encuentra encuadrado en el marco.

Appendice 3

Ligero rumbos al principio; estruendo luego; gritos y pasos precipitados momentos después en el corredor; golpes, al fin, que suenan presurosamente en la puerta. No son inverosímiles los tales pormenores. Ha llegado la tragedia; allí está en forma de soldadesca, celada la bayoneta, que de pronto ha forzado las puertas y ha entrado en la casa. Y allí están acongojados, presos en un recinto, todos los religiosos. Plicas misteriosas han sido abiertas a un tiempo mismo, en idéntica noche, por toda España, y la Compañía de Jesús va a ser desterrada. Cuando se habla de un suceso histórico en los manuales y aun en los libros abultados no se ministran las necesarias circunstancias; sólo el artista, apoyado en ese tejido de pormenores, logra hacer palpitar una vida ya muerta. Los pormenores en este caso son los siguientes: los religiosos, reducidos a prisión, hacinados en una estancia; sus celdas, visitadas y registradas en los más íntimos papeles por manos toscas y brutales; muchos de esos papeles son cartas y consultas confidenciales, y esos secretos íntimos van a ser bárbaramente esparcidos a los cuatros vientos; la espera da órdenes que no acaban de llegar con el itinerario para el viaje al puerto de embarque; el aislamiento absoluto en que a esos religiosos se les tiene, las vejaciones continuadas que sufren, la falta de cuidado para los enfermos y valetudinarios; enfermos algunos de ellos, casi agonizantes, que se han levantado de la cama para seguir la suerte de sus compañeros; la alimentación irregular y escasa; la imposibilidad de sueño en el amontonamiento en que conviven. ¿Y qué hace nuestro anciano, a sus sesenta y cuatro años, después que su puerta se ha abierto, como las demás puertas, a la inesperada tragedia? José Francisco de Isla ha tratado de sobreponerse a sí mismo; su carácter, sereno y jovial, le ha impuesto, por el momento, serenidad. No os apoyéis en vana caña, que vuestro apoyo, fuerte apoyo, constante apoyo, esté en Dios. Si durante unas horas, durante unos días, el padre Isla ha podido confortarse a sí mismo y confortar a los demás, al cabo, como el esfuerzo interior ha sido terrible, todo en él se derrumba. No en balde – lo sabemos todos – se puede hacer tan caudaloso gasto de energía nerviosa. Ha sobrevenido un violento ataque de perlesía. El anciano consideraba con angustia que no podía marchar con sus compañeros. No es tampoco arriesgado presumir que esta congoja ha contribuido a ocasionar un nuevo ataque apoplético. Y ahora sí que la perdición era definitiva; decididamente, él se tendría que quedar en España, en un pueblo cualquiera, en manos de desconocidos, que, aun siendo almas piadosas, no tendrían para él la cordialidad de sus compañeros. Y un tercer violentísimo ataque le ha hecho desplomarse súbitamente. Ya no hay ni sombra de esperanza; todos se van – se van hacia el azar doloroso – y él permanecerá en

Appendice 3

España. Con palabras ininteligibles, con manoteos, él protesta, pide, implora a los demás que le lleven consigo. Van pasando los días, y acaso, vista la marcha de la enfermedad, podrá marcharse. Sus deseos se cumplen; casi baldado, apoyado en un palo, renqueando, sin poder expresarse, allá va él con todos los demás religiosos hacia la costa, en busca del barco que les ha de llevar a otras tierras.

(El autor de estas líneas, al llegar a este punto, en las horas densas de la madrugada en que escribe, abre el libro impreso en la vieja tierra de Campos, la tierra del trigo, y lee las mismas líneas, en la página 152, que ha leído antes: *Non confidas, nec innitaris super calamum ventosus*. No quiere el autor apoyarse, como en una caña vana, en las superfluidades del mundo, sino en su fervor. El fervor, que implica confianza en nosotros mismos, nos da serenidad. Y esta serenidad es la que nos place contemplar en José Francisco de Isla).

En Bolonia, otro aposento claro de cuatro paredes blancas, y en él una mesa con recado de escribir y estantes llenos de libros. El tiempo ha pasado. En la Italia, cuando ya el padre isla se creía seguro, se ha visto calumniado y ha sufrido carcelería; estuvo luego confinado en una aldea cerca de Bolonia; escribiendo desde esa aldea a sus deudos de España, él dice, resignado con su pobreza, que las berzas de que se alimenta le saben mejor que los capones de Pontevedra. Yendo días y viniendo los días, el calumniador de antaño se ha visto en la miseria, y el padre Isla ha intercedido por él, y la miseria ha sido remediada. Serenidad en Bolonia; serenidad al presente en una de las más bellas ciudades de Italia. Le han tendido a Isla generosamente su mano unos aristócratas. Vive actualmente José Francisco de Isla en otro cuartito. ¡Y qué lejos, en el espacio y en el tiempo, los otros dos aposentos de Villagarcía de Campos y de Pontevedra! Sus achaques son muchos; de los pasados insultos le ha quedado el renquear y su habla dificultosa. No le falta nada, sin embargo; espera con serenidad el trance postrero.

Serenidad en Bolonia; pero en estos momentos de serenidad, sentado junto a la ventana, contemplando el azul del cielo, él vuelve la vista atrás y rememora. Surgen en su mente el viaje azaroso hacia el puerto de embarque, rotos y hambrientos los religiosos, entre guardianes inciviles, desatendidos en sus más apremiantes necesidades; luego se ve en la bodega de una nave zorrera, atropados angustiosamente todos, mal comidos y teniendo todos que beber en un solo y sucio vaso. Y ve el arribo a Italia y la imposibilidad de embarcar en aquellas costas, y el tornar a la nave, y el divagar sin rumbo por el mar, y el desembarco en una playa inhospitalaria de Córcega, y el

Appendice 3

permanecer tiempo y tiempo esperando, hasta volver a un barco y llegar de nuevo a Italia... José Francisco de Isla escribió, con su prosa viva y expresiva, un memorial en que se relata la tragedia. ¿Acaso los historiadores futuros – pensará él – tendrán en cuenta, al escribir sus historias, este precioso documento? (No lo citan jamás en sus bibliografías de la expulsión). Con ternura evoca el anciano a los novicios abandonados en España: una legión de adolescentes que en la tragedia ha escrito las más brillantes páginas. No estaban comprendidos estos muchachos en la extrañación. Quisieron, empero, seguir sus maestros. Y en seguirlos pusieron energías subhumanas. Criados casi todos en el regalo, hijos de casas ricas, mostrándose resistentes cual forzudos varones. Para disuadirles de su intento se apeló a todo: a la coacción violenta y a la promesa incitadora; se le despojó de su ropa talar y se les hizo caminar por las calles, entre la chacota de populacho, casi desnudos. Se les encerró en compañía de mujerzuelas y truhanes y se les hizo beber hasta embriagarles; se les prohibió pedir limosna por las calles cuando caían debilitados por la inanición. No sirvió de nada todo esto para rendirles. Y allá se fueron, desde Palencia a Santander, pasando por Burgos, a pie, sin saber los caminos, despeados, escuálidos, en busca de los maestros que en Santander iban a embarcarse.

Sí, serenidad en Bolonia. Serenidad y un íntimo consuelo al pensar en la fe y en el tesón de ese tropel de adolescentes. ¿Repararán en esta página soberbia espléndidamente española, los historiadores futuros? (No, No repararán; pero hay ahora, en a la madrugada madrileña, un escritor que fija en ella, no la primera vez, su mirada. Juventud, juventud española: arriba siempre, arriba con España, y nos apoyéis nunca, jóvenes, en vanas cañahejas).

TRAGEDIAS ESPAÑOLAS

NO les diré a ustedes dónde ni cuándo; ya lo sabrán a su tiempo. No quiero, sin embargo, desazonarles enteramente; les daré una idea vaga e inconcreta del

suceso. ¿De qué se trata aquí? ¿Quiénes son los protagonistas de esta ocurrencia? Si le hieera su nombre al héroe principal de la fábula, le despojaría del aura de arcanidad de que quiero circuirle. No le nombro, pues; pero ustedes podrán rastrear de quién se trata. Desde luego es hombre sabido y leído, en el promedio de la vida. Unas veces se forja ilusiones y otras se despeña en desesperanzas. Cuando tiene ilusiones, se exalta y acomete empresas varias; cuando cae en desmayos, permanece días y días, meses y meses, arrumbado en un diván, viendo cruzar las nubes. En uno de sus momentos de exaltación ha imaginado lo que con toda reserva voy a contar. ¿Habrán nadie más apasionado del arte? ¿Y más amante de las cosas de España? Y ¿no reputaremos lo esencial en España, en cuanto a letras, el teatro clásico? Como ven ustedes, voy acercándome ya, sin querer, al asunto. La primera vez que hablé yo con él de estas cosas, como le oprimieron ciertos reparos, él sonrió, me puso la mano en el hombro, me miró de hito en hito y profirió estas palabras:

—Hay dos clases de teatro. El teatro para ganar dinero y el teatro para perderlo. ¿Cómo quieres tú que llamemos a este otro teatro impecuniario? Del modo que tú quieras. El teatro Argentario, o, si quieres, frumentario, en realidad, no es teatro; frúntelo, decir que no tiene medula de arte. Los empresarios, cuando se les presenta una obra artística, dicen, menospreciativamente, que “no da dinero”. Si ellos supieran lo que da o no da dinero, ya supondrás tú que todos ellos serían Fúcares. Dejemos ese cuento. El caso es que yo voy a hacer teatro, no para el público, sino contra el público. Si tú has leído la obra de Federico Nietzsche “El origen de la tragedia”, acaso la más bella obra de Nietzsche, habrás visto que esa era la actitud de Eurípides. No con el público, sino contra el público. Y ¿me vas a decir tú que Eurípides no era autor dramático? Acaso lo diga algún currinche. Y cuando Goethe era director de teatro y ponía en escena alguna obra que no gustaba a los espectadores, y le decía que cómo ponía tal obra, él contestaba: “Ya se acostumbra”. ¿Tienes mucho que hacer pasado mañana? ¿En qué día vivimos? No lo sé, ni me importa. El día en que se vive es indiferente; lo esencial es hacer algo bueno o bello cada día. Creo que hoy es jueves. Si no te afana nada el sábado, pásate, a las tres de la tarde, por donde se expresa en este papelito en que yo voy a escribir unas señas.

No dijo más mi amigo. Estábamos los dos señeros, es decir, solitarios, en el vasto ámbito desierto de un apartado café. Bebió él un vaso de agua alcalina y tomé yo un chisguete de vino generoso. Nos separamos. No me acordé, al día siguiente, de lo que convinimos en el café. Tenía a mi amigo por un hombre un tanto lunático. Ultimamente, registrando ediciones antiguas del Diccionario de la Academia —cosa para mí útil y placentera—, he tropezado con el vocablo opinativo; en las ediciones modernas del léxico oficial ha sido expedida esa palabra. El vocablo es curioso, bonito, expresivo, sonoro; significa esa voz “inclinado a opiniones extravagantes”. No arriesgo mucho si digo que mi amigo puede ser motejado de opinativo. Y si ustedes sonríen, aunque con leve sonrisa, al escucharme decir tales cosas, y

creen, allá para su sayo, que soy también un poco opinativo, ¿qué le vamos a hacer?

El sábado convenido, al ir a sacar del bolsillo una llavecita, tropecé con un papel. No supe, al pronto, explicarme allí su presencia. Pero todo tiene su explicación, como al final de las malas comedias. Lo leí y me encaminé, paso ante paso, al lugar de la cita. Sólo diré a ustedes que el tal encuentro debía efectuarse, como se efectuó, allá por el barrio de Segovia, en la parte más castiza de Madrid. Si la empresa era española, ¿cómo había de ser otro el escenario? Entré en un viejo caserón. Al poner el pie en el umbral —que muchos, incluso don Juan Valera— llaman dintel, miré el reloj: era la hora exacta de la entrevista. El



Manuel Tamayo y Baus



Teatro antiguo

zaguán se ofrecía anchuroso, con piso de pelados guijos y con farolón vetusto. Al fondo se veía la escalera. Me detuve en el primer desembarco, llamé a una puerta y pronto estuve en una espaciosa sala. Unos carpinteros estaban levantando allí un tabladillo, y sonaban estruendosamente los martillazos. Como si no le importara el estruendo, mi amigo paseaba de un lado a otro, abstraído, con un libro en la mano, cual el trágico inglés pinta a Hamlet. Pronto el protagonista de este suceso estuvo a mi lado; estrechéme cordialmente la mano y me dijo estas razones:

—Ya estás en el campo de la batalla; los últimos preparativos para el combate se están haciendo apresuradamente. No te puedo decir cuándo será la primera representación; pero será, con seguridad, muy pronto. ¿De qué la representación?, preguntará tu acaso. No; tú no preguntas nada; estás callado y lo observas atentamente todo. Soy yo el que te digo que preparo una serie de representaciones de teatro español selecto; enténdelo bien: no de farsas frívolas ni de traducciones descoloridas, sino de teatro elegido. ¿Ves allí, en aquel rincón, un hacinamiento de sillas? Son las sillas para los espectadores; suman quinientas y están ya todas pedidas; me van a faltar localidades para las muchas demandas con que me acucian. ¿Teatro contra el público? ¿Teatro que no da dinero? Pues ahí tienes la prueba —en el abono de esas quinientas sillas, a ochenta pesetas cada una— de que el público quiere teatro en contra suya y teatro impecuniario... Y ¿qué es lo que voy a representar? Y ¿con qué actores? No te extrañes —tú no extrañas nada— de la vehemencia con que hablo; hablo a voces, parte porque soy así y parte por do-

minar el estrépito de los martillazos. Voy a dar por abono, ya cubierto, varias tragedias españolas; españolas, si no todas por el asunto, sí por sus autores. Daré en la primera, tando la “Raquel”, de García de la Huerta, el ingenio tan sañudamente perseguido por el conde de Aranda. La “Raquel”, de Huerta, ha sido una de las obras más populares en España. La representaron multitud de compañías, y se dió el caso de ser representada también por agrupaciones de aficionados en cinco casas de Madrid al mismo tiempo. Ya esteros escuchando resonar en este salón los primeros versos de la obra, los cuales siempre se citan mal, puesto que en vez de “toda” se dice, generalmente, “todo”:

*Toda júbilo es hoy la gran Toledo
el popular aplauso y alegría,
unidos al magnífico aparato,
las victorias de Alfonso solemnizan.
Hoy se cumplen diez años que, triunfante,
le vió volver el Tajo a sus orillas,
después de haber las del Jordán bañado
con la persiana sangre y con la egipcia.*

Luego de la “Raquel” daré el “Pelayo”, de Quintana; más tarde, el “Edipo”, de Martínez de la Rosa, la más bella obra del poeta granadino, y, por fin, la “Virginia”, de Tamayo, obra que su autor estuvo trabajando incesantemente. Ya veo en ese escenario a mi primer actor representar a Pelayo como lo representaba Máiquez.

¿Con qué actores cuento?

Con actores de verdad, es decir, con actores que no han pisado nunca las tablas, con actores que se estremezcan ahora con la emoción de quien acomete por vez primera una empresa grata y bella. No todos los actores sirven para lo trágico. Se puede ser buen actor y fracasar en la tragedia. Ni aun los actores que brillan en lo trágico se atreven a todo. Carlos Latorre, gran actor trágico, se sintió sin arrestos para estrenar “El desengaño en un sueño”, del duque de Rivas. ¿Rossi, Vico, Zacconi, m a gníficos actores trágicos! No actuarían,

sin embargo, en ese tabladillo con más fervor que mis actores.

¿Conoces tú la “Virginia”, de Tamayo? ¿La has leído?

El teatro español es un maravilloso tesoro de que todos pueden disponer y que nadie toca. Nadie: ni empresarios, ni actores, ni críticos.

Y ¿por qué no volver la vista a nuestro pasado glorioso?

En tanto, ya puedes considerar lo que se representa por esos escenarios. Y con esto, querido amigo, volvemos a lo del otro día, a lo de hoy y a lo de siempre: a lo que es pecunia y a lo que no es pecunia.

Y ¿qué importará que el teatro no dé dinero, si se exalta con ello a España y se sublima el arte?

Llegaban poco a poco los actores para el ensayo; llegaban — cosa no extraña aquí — con toda puntualidad.

Cesaban los carpinteros en su quehacer ruidoso; despedime de mi amigo, retuve su mano un momento entre las mías y le miré fijamente a los ojos.

¿Opinativo? ¿No opinativo?

“Tragedias españolas”

No les diré a ustedes dónde ni cuándo; ya lo sabrán a su tiempo. No quiero, sin embargo, desazonarles enteramente; les daré una idea vaga e inconcreta del suceso. ¿De qué se trata aquí? ¿Quiénes son los protagonistas de esta ocurrencia? Si le diera su nombre propio al héroe principal de la fábula, le despojaría del aura de arcanidad de que quiero circuirle. No le nombro, pues; pero ustedes podrán rastrear de quién se trata. Desde luego es hombre sabido y leído, en el promedio de la vida. Unas veces se forja ilusiones y otras se despeña en desesperanzas. Cuando tiene ilusiones, se exalta y acomete empresas varias; cuando cae en desmayos, permanece días y días, meses y meses, arrumbado en un diván; viendo cruzar las nubes. En uno de sus momentos de exaltación ha imaginado lo que con toda reserva voy a contar. ¿Habrá nadie más apasionado del arte? ¿Y más amante de las cosas de España? Y ¿no reputaremos lo esencial en España, en cuanto a letras, el teatro clásico? Como ven ustedes, voy acercándome ya, sin querer, al asunto. La primera vez que hablé yo con él de estas cosas, como le opusiera ciertos reparos, él sonrió, me puso la mano en el hombro, me miro de hito en hito y profirió estas palabras:

-Hay dos clases de teatro. El teatro para ganar dinero y el teatro para perderlo. ¿Cómo quieres tú que llamemos a este otro teatro impecuniario? Del modo que tú quieras. El teatro argentario, o, si quieres, frumentario, en realidad, no es teatro; quiero decir que no tiene medula de arte. Los empresarios, cuando se les presenta una obra artística, dicen, menospreciativamente, que “no da dinero”. Si ellos supieran lo que da o no da dinero; ya supondrías tú que todos ellos serían Fúcares. Dejemos ese cuento. El caso es que yo voy a hacer teatro, no para el público, sino contra el público. Si tú has leído la obra de Federico Nietzsche “El origen de la tragedia”, acaso la más bella obra de Nietzsche, habrás visto que esa era la actitud de Eurípides. No con el público, sino contra el público. Y ¿me vas a decir tú que Eurípides no era autor dramático? Acaso lo diga algún currinche. Y cuando Goethe era director de teatro y ponía en 'escena alguna obra que no gustaba a los espectadores, y le decía que cómo ponía tal obra, él contestaba: “Ya se acostumbrarán” ¿Tienes mucho que hacer pasado mañana? ¿En qué día vivimos? No lo sé, ni me importa. El día en que se vive es indiferente; lo esencial es hacer algo bueno o bello cada día. Creo que hoy es jueves ... Si no te afaena nada el

Appendice 4

sábado, pásate, a las tres de la tarde, por donde se expresa en este papelito en que yo voy a escribir unas señas.

No dijo más mi amigo. Estábamos los dos señeros, es decir, solitarios, en el vasto ámbito desierto de un apartado café. Bebió él un vaso de agua alcalina y tomé yo un chisguete de vino generoso. Nos separamos. No me acordé, al día siguiente, de lo que convinimos en el café. Tenía a mi amigo por un hombre un tanto lunático. Últimamente, registrando ediciones antiguas del Diccionario de la Academia - cosa para mi útil y placentera -, he tropezado con el vocablo opinativo; en las ediciones modernas del léxico oficial ha sido expedida esa palabra. El vocablo es curioso, bollito, expresivo, sonoro; significa esa voz “inclinado a opiniones extravagantes”. No arriesgo mucho si digo que mi amigo puede ser motejado de opinativo. Y si ustedes sonríen, aunque con leve sonrisa, al escucharme decir tales cosas, y creen allá para su sayo, que soy también un poco opinativo, ¿qué le vamos a hacer?

El sábado convenido, al ir a sacar del bolsillo una llavecita, tropecé con un papel. No supe, al pronto, explicarme allí su presencia. Pero todo tiene su explicación, como al final de las malas comedias. Lo leí y me encaminé, paso ante paso, al lugar de la cita. Sólo diré a ustedes que el tal encuentro debía efectuarse, como se efectuó, allá por el barrio de Segovia, en la parte más castiza de Madrid. Si la empresa era españolísima, ¿cómo había de ser otro el escenario? Entré en un viejo caserón.

Al poner el pie en el umbral - que muchos, incluso don Juan Valera - llaman dintel, miré el reloj: era la hora exacta de la entrevista. El zaguán se ofrecía anchuroso, con piso de pelados guijos y con farolón vetusto. Al fondo se veía la escalera. Me detuve en el primer desembarco; llamé a una puerta y pronto estuve en una espaciosa sala. Unos carpinteros estaban levantando allí un tabladillo, y sonaban estruendosamente los martillazos. Como, si no le importara el estruendo, mi amigo paseaba de un lado a otro, abstraído, con un libro en la mano, cual, el trágico inglés pinta a Hamlet. Pronto el protagonista de este suceso estuvo a mi lado; estrechóme cordialmente la mano y me dijo estas razones:

– Ya estás en el campo de la batalla; los últimos preparativos para el combate se están haciendo apresuradamente. No te puedo decir cuándo será la primera representación; pero será, con seguridad, muy pronto. ¿De qué la representación?, preguntaras tu acaso. No; tú no preguntas nada; estás callado y lo observas atentamente todo. Soy yo el que te digo que preparo una serie de representaciones de teatro español selecto; entiéndelo bien: no de farsas frívolas ni de traducciones descoloridas; sino de

Appendice 4

teatro elegido. ¿Ves allí, en aquel rincón, un hacinamiento de sillas? Son las sillas para los espectadores; suman quinientos y están ya todas pedidas; me van a faltar localidades para las muchas demandas con que me acucian. ¿Teatro contra el público? ¿Teatro que no da dinero? Pues ahí tienes la prueba - en el abono de esas quinientas sillas, a ochenta pesetas cada una - de que el público quiere teatro en contra suya y teatro impecuniable ... Y ¿qué es lo que voy a representar? Y, ¿con qué actores? No te extrañes - tú no extrañas nada - de la vehemencia con que hablo; hablo a voces, parte porque soy así y parte por dominar el estrépito de los martillazos. Voy a dar por abono, ya cubierto, varias tragedias españolas, si no todas por el asunto, si por sus autores. Daré en la primera tanda la “Raquel”, de García de la Huerta, el ingenio tan sañudamente perseguido por el conde de Aranda. La “Raquel”, de Huerta, ha sido una de las obras más populares en España. La representaron multitud de compañías, y se dio el caso de ser representada también por agrupaciones de aficionados en cinco casas de Madrid al mismo tiempo. Ya estoy escuchando resonar en este salón los primeros versos de la obra, los cuales siempre se citan mal, puesto que en vez de “toda” se dice, generalmente, “todo”:

*Todo júbilo es hoy la gran Toledo:
el popular aplauso y alegría,
unidos al magnífico aparato,
las victorias de Alfonso solemnizan.
Hoy se cumplen diez años que triunfante,
le vio volver el Tajo a sus orillas,
después de haber las del Jordán bañado
con la persiana sangre y con la egipcia.*

Luego de la “Raquel” daré el “Pelayo”, de Quintana; más tarde, el “Edipo”, de Martínez de la Rosa, la más bella obra del poeta granadino, y, por fin, la “Virginia”, de Tamayo, obra que su autor estuvo trabajando incesantemente. Ya veo en ese escenario a mi primer actor representar a Pelayo como lo representaba Máiquez.

¿Con qué actores cuento?

Con actores de verdad, es decir, con actores que no han pisada nunca las tablas, con actores que se estremecen ahora con la emoción de quien acomete por vez primera una empresa grata y bella. No todos los actores sirven para lo trágico. Se puede ser buen

Appendice 4

actor y fracasar en la tragedia. Ni aun los actores que brillan en lo trágico se atreven a todo. Carlos Latorre, gran actor trágico, se sintió sin arrestos para estrenar “El desengaño en un sueño”, del duque de Rivas ¡Rossi, Vico, Zacconi, magníficos actores trágicos! No actuarían, sin embargo, en ese tabladillo con más fervor que mis actores.

¿Conoces tú la “Virginia”, de Tamayo? ¿La has leído? El teatro español es un maravilloso tesoro de que todos pueden disponer y que nadie toca. Nadie: ni empresarios, ni actores, ni críticos.

Y ¿por qué no volver la vista a nuestro pasado glorioso?

En tanto, ya puedes considerar lo que se representa por esos escenarios. Y con esto, querido amigo, volvemos a lo del otro día, a lo de hoy y a lo de siempre: a lo que es pecunia y a lo que no es pecunia.

Y ¿qué importará que el teatro no dé dinero, si se exalta con ello a España y se sublima el arte?

Llegaban poco a poco los actores para el ensayo; llegaban - cosa no extraña aquí – con toda puntualidad.

Cesaban los carpinteros en su quehacer ruidoso; despedíme de mi amigo, retuve su mano un momento entre las mías y le miré fijamente a los ojos.

¿Opinativo? ¿No opinativo?

Azorín.



Ovidio



El Palacio de Augusto en Tarragona

AVENTURA EN TARRAGONA

HABIA estado cerca de dos años recorriendo Cataluña; me había propuesto registrarla toda pausada y minuciosamente. Como me agrada viajar despacio, iba caminando en un carro tirado por una mula y un horrico delantero; mi criado Valero guiaba el carro. Había ya recorrido las provincias de Gerona, Lérida y Barcelona; me restaba conocer Tarragona. Placiente era, en verdad, al menos para mí, viajar tan despaciosamente; ni el tiempo se acaba, ni yo tenía meta fijada en parte alguna. Como llevábamos repuesto de vituallas, lo que más nos gustaba era detenernos en el campo, apartarnos un breve trecho del camino y comer al pie de un árbol; le poníamos primero a la mula pienso, soltábamos el borriquito para que fuera goloseando en los pinchudos cardos de las lindes, y todos, en tanto que resplandecía el cielo, si estaba despejado—casi siempre lo estaba—, reparábamos de consuno nuestras fuerzas. En las casas de campo hablé muchas veces con los labriegos; usaban todavía algunos la barretina de color de amaranto; me senté muchas veces en el escaño familiar, colocado en la cocina, junto al fuego, donde se habrían sentado abuelos, pa-

dres e hijos. Conversé también en los pueblos con los artesanos; he sido siempre lector de manuales de artes y oficios; precisa tal lectura a quien, como yo, es escritor y ha de nombrar directamente las cosas, sin dar vueltas en su derredor para designarlas.

En mis coloquios con carpinteros, herreros, alfareros, guarnicioneros, pellejeros, yo les sorprendía muchas veces por el hecho de que un señor supiera detalles minutísimos de sus oficios. Tuve interés en preguntar si existían todavía tejedores de mano: los había yo visto en mi niñez, instalados en los porches de las casas. Desgraciadamente no pude encontrar ninguno. Digo desgraciadamente para mí: las grandes fábricas textiles son una necesidad moderna; en Cataluña las hay abundantes y magníficas. Cuando, cansado del campo y de los espectáculos rústicos, yo veía una fábrica, cobraba con ello nuevo anhelo para volver después, con el espíritu renovado, al eterno y confortador espectáculo de la Naturaleza. El rumor incesante de las fábricas me atraía; contemplaba los anchos y altos ventanales acristalados—en que siempre hay algún cristal roto—; me embelesaba con las altísimas y delgadas

chimeneas, y estaba largo rato, cual en éxtasis, mirando esos tubos que suelen sobresalir en las techumbres y por donde escapa, a intervalos regulares, un blanco vapor.

En fin, entramos en el campo de Tarragona. De un mundo pasábamos a otro; de la edad moderna saltábamos a lo pretérito. Debo decirlo claramente; no sé por qué voy a andar con rodeos. Ahora mismo, al decir que de la edad moderna saltábamos a lo pretérito, he usado de un eufemismo innecesario y pueril. Saltábamos, sí; pero saltábamos al imperio romano; tal es la pura verdad. En el prólogo de una guía de Tarragona, guía que acabo de leer, se dice: “El desarrollo de la población ibero-romana de Tarragona, en la época de Augusto, fué asombroso, según las pomposas descripciones de los escritores latinos”. En Tarragona había capitolio, circo, arce, foro; tenía allí un palacio el emperador Augusto; en Tarragona pasó Augusto una temporada. Al escribir el nombre de este emperador me siento conmovido; no podría yo definir la clase de sensación que experimento; parece que de remotísimos antecesores llega hasta mí, por la sucesión de las generaciones, algo que no puedo

explicar. Pero todo ello—y esto sí que puedo explicarlo—se resume en el nombre de Augusto... y en otro nombre.

En Tarragona, después de husmear por la ciudad, entré en una librería. No pasé adelante sin consignar mi fruición profunda ante el mar, el mar latino, el mar de la civilización occidental, contemplado, en una mañana clara, desde esta ciudad orgullo de los antiguos romanos. Todo respiraba romanidad en el pueblo y todo sugería sosiego en el mar: sosiego que, en la persona, es dominio de sí. ¿Y cuál rasgo predominante podremos señalar en los ciudadanos de la Roma imperial que no sea este del señorío sobre sí mismo? Sobre sí mismo, para poderlo tener, naturalmente, sobre los demás. ¿He d'cho que entré en Tarragona en una librería? Sí, entré afanosamente, y mi pregunta fué ésta:

—¿Tienen ustedes a Ovidio?

No me contestaron al pronto; no quiero suponer que no supieran quién es Ovidio. Dudaron un instante y, al cabo, me dijeron que tal autor no lo habían tenido nunca; no lo habían tenido porque no se vendía.

Caminábamos por el campo de Tarragona; Valero, sentado en el varal, echaba al aire, de cuando en cuando, una copla para entretener la jornada, y yo necesitaba entretenerla; me hallaba abstraído en mis meditaciones; todo giraba en mi mente en torno a dos nombres: Augusto y Ovidio. No quise decir al principio cuál era el otro nombre que acoplaba yo a Augusto y ya lo he escrito dos veces. El carro entró en un ancho camino bordeado de frondosos olmos; allá al final se descubría una casa; la tarde estaba templada y serena; se experimentaba el goce de vivir. Pero uno de los dos nombres que a mí me obsesionaban dejaba en el curso de mis pensamientos cual una leve estela de melancolía; siempre que se lee a un poeta o se piensa en él sucede lo mismo. No d'go más por ahora; todo se aclarará cuando entremos de lleno en la aventura. Acabaron los olmos, liños de olmos a uno y otro lado del camino, y comenzaron los cipreses. Quedaba poco para llegar a la casa y el camino, en este trecho, se encontraba exornado con cipreses altos y centenarios. En este instante comencé yo a tener cierto presentimiento: dudé de dónde me hallaba y barrunté vagamente algún lance misterioso. Lo más natural es, a veces, lo que más nos sorprende. Entre ciprés y ciprés se veían sarcófagos romanos, pedazos de estatuas antiguas, fustes de columnas y capiteles destrozados. El carrito seguía avanzando y yo iba sumiéndome cada vez más, sin proponérmelo, en el pretérito. Nos detuvimos ante un caserón sólido, labrado con simétricos y dorados sillares; en el dintel de la puerta, con letras de bruñido bronce, se leía: *Roma y Augusto*. Acudió un criado a recibirnos y nos introdujo en el vestíbulo de la mansión: al fondo, sobre pedestal de mármol, se veía de pie, mirando al contemplador, una loba de bronce, la loba que amamantó a Rómulo y Remo. Entramos luego en una espaciosa estancia; había allí armas romanas, bellas estatuas y vitrinas con monetarios riquísimos de monedas romanas de oro y de plata. Esperé un momento. ¿En qué pensaba yo du-



Los labriegos usaban la barretina color amaranto

rante esta espera? Acaso mi pensamiento estaba en el Ponto Euxino. No sé si debo añadir que el Ponto Euxino es el mar Negro. De pronto se abrió una puerta y apareció un caballero, alto, fuerte, con semblante en que se retrataba la serenidad y la energía. Había yo visto muchas veces a este patricio. Sí, lo había visto en las monedas y en los bustos de Roma. Saludóme tendiendo el brazo y yo le contesté del mismo modo. Conversamos con afabilidad.

—Soy anticuario—me dijo—; pero limito mis actividades de coleccionista, de amigo de la historia y del arte antiguo, a la Roma imperial. Y es tal mi entusiasmo, mi entusiasmo de hace treinta años, que me figuro que soy

un ciudadano romano y que me llamo, por ejemplo, Publ'o Nevio. ¿Y por qué no he de ser yo un vecino de Roma? Usted, en su viaje por el campo de Tarragona, habrá encontrado frecuentemente labriegos que son verdaderos tipos romanos. El sedimento que Roma ha dejado en esta tierra es copioso y profundo. Soy Publ'io Nevio, he vivido en Roma bajo el imperio de Augusto y me he retirado a estos campos, que procuro cultivar cuidadosamente. Todo romano es primero conquistador y luego agricultor. Cuando el emperador ha estado en Tarragona yo he ido a rendirle tributo de admiración; ya tenía yo el honor de conocer a Augusto; muchas veces, cuando yo vivía en Roma, estuve en palacio.

Escuchaba yo embebecido al noble y viril caballero cuando llegó en sus palabras al término transcrito; no pude ya contenerme; impetuosamente pregunté:

—¿Habrá usted conocido entonces a Ovidio?

—¡Ah, Ovidio!—exclamó mi interlocutor—. Naturalmente que lo he conocido. Pero ese es un asunto muy delicado, del que yo no quiero hablar. He sido amigo de Ovidio. Estuve con él en su casa la última noche que pasó en Roma antes de salir, al despuntar el día, para el mar Negro. Y ahí tengo todos sus libros; los sé de memoria, tengo también la traducción del primer libro de los *Tristes*, hecha por el duque de Villahermosa.

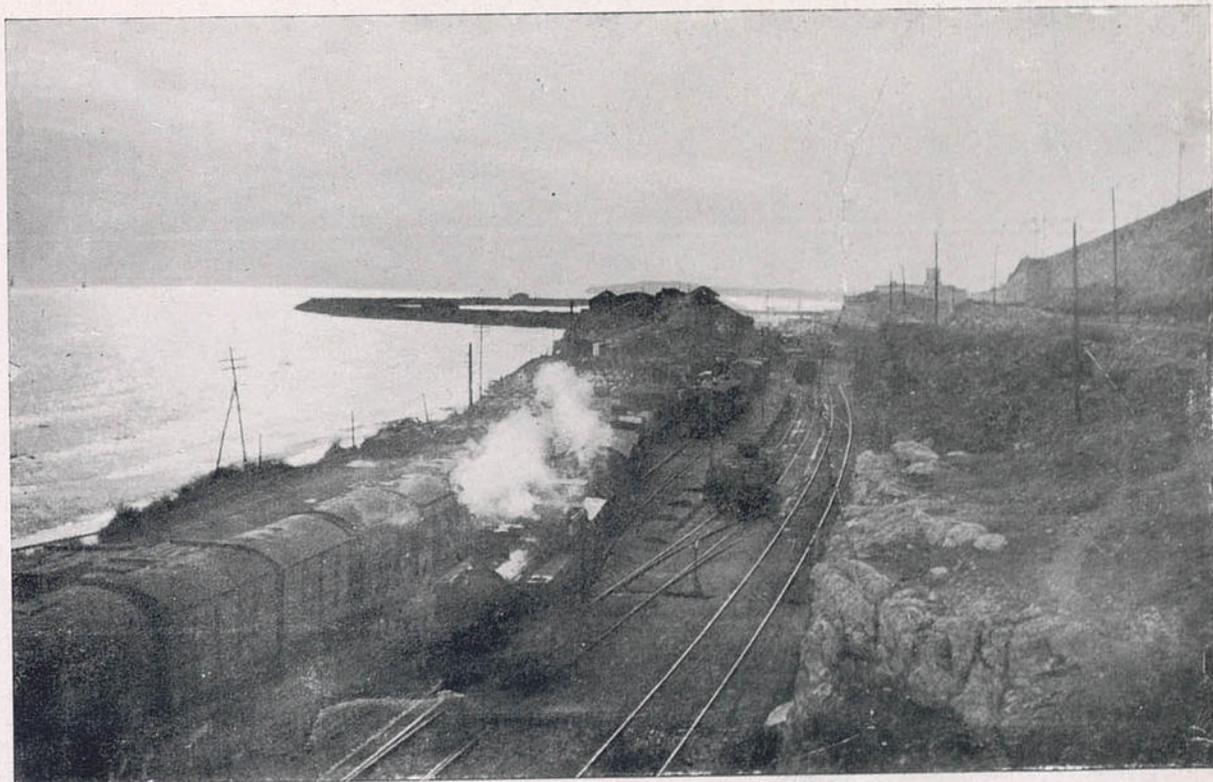
Comencé yo a recitar entonces el comienzo de la mentada traducción: "Parte, pequeño libro; lo permito; irás a la ciudad, donde tu dueño no puede, y bien le pesa, acompañarte..."

—Sí, sí, es verdad; parte, pequeño libro. No mando yo mis libros a la ciudad porque, claro, es que no publico ninguno.

—No se los mando yo a mis amigos—dijo— porque creo que cada vez escribo peor, y cuando publico un libro no quiero yo acordarme de él. Ovidio es un poeta un poco artificioso, pero me encanta. Hay en sus versos verdadero sentimiento. ¿Qué noticias tiene usted de él?

—Excelentes. Su salud es buena—me contestó Publ'io Nevio—; últimamente ha escrito unos versos quejumbrosos en que dice que sus cabellos son ya del color del cisne y que sus miembros son febles por la edad; pero yo creo que nuestro amigo, como les sucede a todos los poetas, exagera un poco cuando habla de sí mismo.

Era la hora de comer y el noble varón romano me invitó a sentarme a su mesa; la comida fué delicada. — AZORIN



El puerto de Tarragona

“Aventura en Tarragona”

Había estado cerca de dos años recorriendo Cataluña; me había propuesto registrarla toda pausada y minuciosamente. Como me agrada viajar despacio, iba caminando en un carro tirado por una mula y un borrico delantero; mi criado Valero guiaba el carro. Había ya recorrido las provincias de Gerona, Lérida y Barcelona; me restaba conocer Tarragona. Placiente era, en verdad, al menos para mí, viajar tan despaciosamente; ni el tiempo se acaba, ni yo tenía meta fijada en parte alguna. Como llevábamos repuesto de vituallas, lo que más nos gustaba era detenernos en el campo, apartarnos un breve trecho del camino y comer al pie de un árbol; le poníamos primero a la mula pienso, soltábamos el borriquito para que fuera goloseando en los pinchudos cardos de las lindes, y todos, en tanto que resplandecía el cielo, si estaba desojado - casi siempre lo estaba - reparábamos de consuno nuestras fuerzas. En las casas de campo hablé muchas veces con los labriegos; usaban todavía algunos la barretina de color de amaranto; me senté muchas veces en el escaño familiar, colocado en la cocina, junto al fuego, donde se habrían sentado abuelos, padres e hijos. Conversé también en los pueblos con los artesanos; he sido siempre lector de manuales de artes y oficios; precisa tal lectura a quien, como yo, es escritor y ha de nombrar directamente las cosas, sin dar vueltas en su derredor para designarlas.

En mis coloquios con carpinteros, herrero, alfareros, guarnicioneros, pellejeros, yo les sorprendía muchas veces por el hecho de que un señor supiera detalles minutísimos de sus oficios. Tuve interés en preguntar si existían todavía tejedores de manos: lo había yo vistos en mi niñez, instalados en los porches de las casas. Desgraciadamente no pude encontrar ninguno. Digo desgraciadamente para mí: las grandes fábricas textiles son una necesidad moderna; en Cataluña las hay abundantes y magnificas. Cuando, cansado del campo y de los espectáculos rústicos, yo veía una fábrica, cobraba con ello nuevo anhelo para volver después con el espíritu renovado, al eterno y confortador espectáculo de la Naturaleza. El rumor incesante de la, fábrica me atraía: contemplaba los anchos y altos ventanales acristalados - en que siempre hay algún cristal roto - me embelesaba con las altísimas y delgadas chimeneas, y estaba largo rato, cual en éxtasis, en esos tubos que suelen sobresalir en las techumbres y por donde escapa, a intervalos regulares, un blanco vapor.

En fin, entramos en el campo de Tarragona. De un mundo pasábamos a otro; de la edad moderna saltábamos a lo pretérito. Debo decirlo chivamente, no sé por qué voy a andar con rodeos. Ahora mismo, al decir que de la edad moderna saltábamos a lo pretérito, he usado de un eufemismo innecesario y pueril. Saltábamos, sí; pero saltábamos al imperio romano; tal es la pura verdad. En el prólogo de una guía de Tarragona, guía que acabo de leer, se dice: “El desarrollo de la población ibero-romana de Tarragona, en la época de Augusto, fue asombroso, según las pomposas descripciones de los escritores latinos”. En Tarragona había capitolio, circo, arena, foro; tenía allí un palacio el emperador Augusto; en Tarragona pasó Augusto una temporada. Al escribir el nombre de este emperador me siento conmovido: no podría yo definir la clase de sensación que experimento; pareceme que de remotísimos antecesores llega hasta mí, por la sucesión de las generaciones, algo que no puedo explicar. Pero todo ello - y esto sí que puedo explicarlo - se resume en el nombre de Augusto... y en otro nombre.

En Tarragona, después de husmear por la ciudad, entré en una librería. No pasaré adelante sin consignar mi fruición profunda ante el mar, el mar latino, el mar de la civilización occidental, contemplado, en una mañana clara, donde esta ciudad orgullo de los antiguos, romanos. Todo respiraba romanidad en el pueblo y todo sugería sosiego en el mar; sosiego que, en la persona, es dominio de sí. ¿Y cuál rasgo predominante podremos señalar en los ciudadanos de la Roma imperial que no sea este del señorío sobre sí mismo»? Sobre sí mismo para poderla tener, naturalmente, sobre los demás. ¿He dicho que entré en Tarragona en una librería? Si. «Miré afanosamente, y mi pregunta fue esta:

- ¿Tienen ustedes a Ovidio?

No me contestaron al pronto; no quiero yo suponer que no supieran quién es Ovidio. Dudaron un instante y, al cabo, me dijeron que tal autor no lo habían tenido nunca: no lo habían tenido porque no se vendía.

Caminábamos por el campo de Tarragona; Valero, sentado en el varal, echaba al aire, de cuando en cuando, una copla para entretener la jornada, y yo necesitaba entretenerla: me hallaba abstraído en mis meditaciones; todo giraba en mi mente en torno a dos nombres: Augusto y Ovidio. No quise decir al principio cuál era el otro nombre que acoplaba yo a Augusto y ya lo he escrito dos veces. El carro entró en un ancho camino bordeado de frondosos olmos; allá al final se descubría una casa; la tarde estaba templada y serena, se

Appendice 5

experimentaba el goce de vivir. Pero uno de los dos nombres que a mí me obsesionaban dejaba en el curso de mis pensamientos cual una leve estela de melancolía; siempre que se lee a un poeta o se piensa en él sucede lo mismo. No digo más por ahora; todo se aclarará cuando entremos de lleno en la aventura. Acabaron los olmos, liños de olmos a uno y otro lado del camino, en este trecho, se encontraba exornado con cipreses altos y centenarios: En este instante comencé yo a tener cierto presentimiento; dudé de dónde me hallaba y barrunté vagamente algún lance misterioso. Lo más natural es, a veces, lo que más nos sorprende. Entre ciprés y ciprés se veían sarcófagos romanos, pedazos de estatuas antiguas. fustes de columnas y capiteles destrozados. El carrito seguía avanzando y yo iba sumiéndome cada vez más, sin ¡proponérmelo, en el pretérito. Nos detuvimos ante un caserón sólido, labrado con simétricos y dorados sillares: en el dintel de la puerta, con letras de bruñido bronce, se leía *Roma y Augusto*. Acudió un criado a recibirnos y nos introdujo en el vestíbulo de la mansión; al fondo, sobre pedestal de mármol, se veía de pie, mirando al contemplador, una loba de bronce, la loba que amamantó a Rómulo y Remo. Entramos luego en una espaciosa estancia; había allí armas romanas, bellas estatuas y vitrinas con monetarios riquísimos de monedas romanas de oro y de plata. Esperé un momento. ¿En qué pensaba yo durante esta espera? Acaso mi pensamiento estaba en el Ponto Euxino. No sé si tengo que añadir que El Ponto Euxino es el mar Negro. De pronto se abrió una puerta y apareció un caballero, alto, fuerte, con semblante en que se retrataba la serenidad y le energía. Había yo visto muchas veces a este patricio. Sí, yo había visto en las monedas y en los bustos de Roma. Saludóme tendiendo el brazo y yo le contesté del mismo modo. Conversamos con afabilidad.

- Soy anticuario - me dijo -; pero limito mis actividades de coleccionista, de amigo de la historia y del arte antiguo, a la Roma imperial. Y es tal mi entusiasmo, mi entusiasmo de hace treinta años, que me figuro que soy titi ciudadano romano y que me llamo, por ejemplo, Publio o Nevio. ¿Y por qué no he de ser yo un vecino de Roma? Usted, en su viaje por el campo de Tarragona, habrá encontrado frecuentemente labriegos que son verdaderos tipo romanos. El sedimento que Roma ha dejado en esta tierra es copioso y profundo. Soy Publio Nevio, he vivido en Roma bajo el imperio de Augusto y me he retirado a estos campos, que procuro cultivar cuidadosamente. Todo romano es primero conquistador y luego agricultor. Cuando el emperador ha estado en Tarragona yo he ido a rendirte tributo de

admiración; ya tenía yo el honor de conocer a Augusto: muchas veces, cuando yo vivía en Roma, estuve en palacio.

Escuchaba yo embobecido al noble y viril caballero cuando llegó en sus palabras al término transcrito: no pude ya contenerme; impetuosamente pregunté:

-¿Habrá usted conocido entonces a Ovidio?

-¡Alt! Ovidio - exclamó mi interlocutor -. Naturalmente que lo he conocido. Pero ese es un asunto muy delicado, del que yo no quiero hablar. He sido amigo de Ovidio. Estuve con él en su casa la última noche que pasó en Roma antes de salir, al despuntar el día, para el mar Negro. Y ahí tengo todos sus libros: los sé de memoria, tengo también la traducción del primer libro de los *Tristes*, hecha por el duque de Villahermosa.

Comencé yo a recitar entonces el comienzo de la mentada traducción, “Parte, pequeño libro; lo permito; irás a la ciudad, donde tu dueño no puede, y bien le pesa, acompañarte...”.

-Sí, sí, es verdad; parte, pequeño libro. No mando yo mis libros a la ciudad porque, claro, es que no publico ninguno.

-No se los mando yo a mis amigos – dije - porque creo que cada vez escribo peor, y cuando publico un libro no quiero yo acordarme de él. Ovidio es un poeta un poco artificioso, pero me encanta. Hay en sus versos verdadero sentimiento. ¿Qué noticias tiene usted de él?

-Excelentes. Su salud es buena—me contestó Publio Nevio -; últimamente ha escrito unos versos quejumbrosos en que dice que sus cabellos son ya del color del cisne y que sus miembros son febles por la edad: pero, yo creo que nuestro amigo, como les sucede a todos los poetas, exagera un poco cuando habla de sí mismo.

Era la hora de comer y el noble varón romano me invitó a sentarme a su mesa: la comida fue delicada.

Azorín.

VIVIO primero en una casa de la montaña; era un hombre alto, esbelto, con una melenita negra, con los ojos negros, con la barba negra. En la negrura resaltaba el ancho y blando cuello de la camisa, cuello doblado y siempre nítido. Desde la puerta de la casa veía todas las mañanas, al levantarse, el mar: lo tenía allá abajo, reverberante, azul intenso, en tanto que el cielo era de un azul blanquecino. No se cansaba nunca de contemplar el mar; el Mediterráneo no era nunca para él un espectáculo cansado. Siempre, en la infinita planicie azul, encontraba algo nuevo. Y como amaba tanto el mar, quiso estar más cerca del mar.

Se trasladó a otra casa que se levantaba en un collado, junto a un ramblizo de tierra bermeja, resquebrajada por el sol, sin una hierba, desnuda, agrietada. La casa estaba circuida por un cerco de chumberas, con sus anchas palas de un gris verdoso. Desde la puerta, mucho más cercano que antes, contemplaba el Mediterráneo. Todos le conocían ya en la contornada; con todos hablaba afablemente; a los menesterosos los acorría, y a los afligidos los consolaba con palabras dulces. Se solía detener en la obrada con los labrantines, y con ellos conversaba de las labores del campo. Si encontraba algún pastor con una punta de cabras u ovejas, echaba con él también una larga parrafada. No había hombre humilde a quien él no conociera y a quien no tratara con su afabilidad acostumbrada. Y siempre, en los momentos de soledad, se sentaba ante la puerta de su casita y se ponía a contemplar el Mediterráneo. No sabía él todavía que andando el tiempo, muy poco tiempo, había de ser, por antonomasia, el pescador de Levante. El mar lo tenía aun muy distante, con estar tan cerca; el mar ejercía sobre él una profunda fascinación. Se trasladó a un pueblecito de pescadores que había a poca distancia de la casa. Allí, como en todas partes, le rodeó el respeto y el cariño de todos. Ya estaba más cerca del mar;

ya podía a todas horas marcar sus plantas, con huellas pasajeras, en la dorada arena de la playa. Ya podía contemplar en la majestad de la noche, más cerca, el faro, con sus destellos rojos y blancos, que se levantaban en un promontorio. Todas las mañanas asistía a la salida de los pescadores, con el lubricán, es decir, con el crepúsculo; todas las tardes, con el entrelubricán, es decir, con el otro crepúsculo, asistía también al regreso de los que habían partido por la mañana. En los anchos cenachos contemplaba los montones de pescado: uno de los peces caídos en las redes era de un azul intenso; otros de color de carmín; otros de plata; algunos acerados, como el pavonado acero. Estaba cerca del mar, orillas del Mediterráneo, y todavía ansiaba estar más metido en sus senos. Compró un ligero esquife y se hizo pescador. Ya era el pescador de Levante; no lo era todavía del todo; para serlo le faltaba pescar algo que nunca nadie había pescado. Las mallas de la red que tendía eran deliberadamente muy claras; no quería él que cayeran en ella pececitos chicos e incautos. En realidad —esto es lo cierto— tampoco quería que cayeran los grandes. Su bondad innata se oponía a tal apresamiento. Cuando en los banastos contemplaba el hacinamiento de la pesca, se placía un momento con la diversidad de colores; pero apartaba prestamente la vista. En su barquilla, él, en tanto que la red estaba tendida en lo hondo de las azules linfas, leía en el libro de algún poeta. Las nubes, si las había, cruzaban por el azul del firmamento, y él, con el libro en la mano, pasaba también, cual pasaban las nubes, hojas y hojas. Cuando terminaba su tarea, en la red no había caído ningún pez. No lo sentía él, y a otro día, con igual fervor, continuaba en sus trabajos. Esos trabajos, con tanto entusiasmo realizados, habían de convertirle, al fin, completamente en el pescador de Levante. Aconteció que un día, al retirar la red, advirtió un peso que no había advertido nunca. Algo iba a salir del seno de las

ondas que no sabía él lo que podría ser. Algo extraordinario se preparaba, en efecto. Lo que salió fué una sirena. Tal como lo estamos diciendo: una joven y bella sirena. No experimentó él sorpresa; diríase que la esperaba. La sirena se sentó en la proa del esquife y él se sentó en la popa. Los dos se contemplaban en silencio. Y de pronto la sirena rompió a cantar: lo que entonaba era, naturalmente, *un canto de sirena*; no cabía la menor duda. Allí estaba la sirena entonando su dulce y engañadora canción. Pero esta sirena no quería engañarle. Sus ojos claros y su sonrisa bondadosa estaban diciendo que se trataba de una sirena inocente. El esquife navegaba con dirección a tierra, y la sirena continuaba en su canción. Entonces él sintió un profundo temor: no sabía lo que, llegado a tierra, tendría que hacer con la sirena. Su espíritu se debatía en un penoso conflicto. ¿Cómo iba a vivir en tierra la sirena? ¿Qué es lo que se hace con las sirenas cuando se las pesca? ¿Acaso ha pescado alguien nunca alguna sirena? No; no había pescado nadie en el Mediterráneo una sirena; era él quien primero había tenido esta feliz aventura. Pero, al tenerla, entraba también su espíritu en perplejidades dolorosas. ¿Dónde poner la sirena? ¿Y es que las sirenas se ponen en algún acuario, como los peces? Estaba ya el esquife tocando la playa, cuando al volver la vista hacia el faro, que ya lucía en el promontorio, se quedó un momento absorto. Lucía ya también la estrella de la tarde; todo era majestad y recogimiento en el dulce crepúsculo. Fué a mirar luego otra vez a la sirena, y la sirena había desaparecido. Ya el esquife encallaba en la blanda arena. Estaba él de pie en el frágil barco, y al saltar a tierra contó su pesca maravillosa a los pescadores que le aguardaban. En este punto termina la primera parte de la aventura; falta la segunda. La segunda es más extraordinaria que la primera.

Contaba él lo que le había acontecido aquel día, y todos prestaban asenso a su relato. Des-

El viejo pescador contempla con amoroso deleite las velas de su embarcación





Con su graznido peculiar, las gaviotas revolotean entre el cordaje de las embarcaciones

cribía él minuciosamente la figura de la sirena, y todos convenían en la verdad de la pintura. No dudaba nadie, ni por asomo, de lo que él iba diciendo. Nadie manifestaba ni la menor sorpresa. Y esto era lo que a él le sorprendía; la no sorpresa de los demás era su gran sorpresa. En las calles del pueblecito, en las casas, en el campo, en todas partes, relataba la pesca de la sirena, y todos, como si se hubieran puesto de acuerdo, convenían en que la sirena pescada debía de ser bonita y en que era una lástima que se le hubiera escapado. El asenso general le comenzó a contristar; si todos creían en la sirena, fatalmente su imagen de la sirena, compartida por todos, había de quedar apocada en su espíritu. Si negando todos la veracidad de la sirena, la imagen permanecía íntegra en el fondo de su ser, aceptando todos la verdad de la maravillosa pesca, parecía—y así era, en efecto—que todos se repartían pedacitos de sirena y que él, afortunado pesca-

dor, el pescador de Levante, se quedaba sin la sirena pescada.

Andaba triste y acongojado; necesitaba alguien que, al fin, negara la existencia de la sirena. Negándola, toda la sirena, toda la imagen de la sirena, sería suya y permanecería íntegra en su conciencia. Y como no encontraba contradictor, sus días y sus noches fueron penosas. Había abandonado ya el pueblo y se había trasladado a una gran ciudad. Pocos le conocían aquí; podía él contar su aventura y seguramente que, al fin, encontraría quien dijese, con aire escéptico, que estaba soñando. No soñaba él nunca; por lo menos, no soñaba cuando en el Mediterráneo contemplaba en la proa de su esquife la bella sirena. Y un día, sentado en un apartado café, vino a colocarse junto a él un anciano vestido de negro, pulcro, y de rasurado semblante. Con un motivo fútil trabaron los dos conversación. El anciano había sido marino; por todos los mares del

planeta navegara y muchedumbre de islas había bojeado. Comenzó a insinuar su aventura nuestro personaje. Al principio hablaba tímidamente; luego, ante cierta sonrisita del viejo marino, se enardeció y hablaba con resolución. Sí, él había pescado una sirena en el Mediterráneo. Sí, la sirena era la más bella mujer del mundo. Sí, tenía una voz encantadora y su sonrisa era inefable. El anciano le miraba en silencio. La sonrisa se acentuaba en sus labios. La imagen de la sirena, antes fragmentaria ya, empalidecida ya, con el asenso antiguo, resurgía límpida e íntegra en la mente de nuestro poeta. Allí, al fin, ante la sonrisa escéptica, ante la incredulidad del antiguo nauta, tenía su sirena adorada. El poeta se levantó, y en silencio, con honda gratitud estrechó la mano del anciano. La aventura del pescador de Levante había terminado.

“ A Z O R I N ”

“Mar de Levante. Sus pescadores”

Vivió primero en una casa de la montaña; era un hombre alto, esbelto, con una melenita negra, con los ojos negros, con la barba negra. En la negrura resaltaba el ancho y blando cuello de la camisa, cuello doblado y siempre nítido. Desde la puerta de la casa veía todas las mañanas, al levantarse, el mar: lo tenía allá abajo, reverberante, azul intenso, en tanto que el cielo era de un azul blanquecino. No se cansaba nunca de contemplar el mar; el Mediterráneo no era nunca para él un espectáculo cansado. Siempre, en la infinita planicie azul, encontraba algo nuevo. Y como amaba tanto el mar, quiso estar más cerca del mar.

Se trasladó a otra casa que se levantaba en un collado, junto a un ramblizo de tierra bermeja, resquebrajada por el sol, sin una hierba, desnuda, agrietada. La casa estaba circuida por un cerco de chumberas, con sus anchas palas de un gris verdoso. Desde la puerta, mucho más cercano que antes, contemplaba el Mediterráneo. Todos le conocían ya en la contornada; con todos hablaba afablemente; a los menesterosos los acorría, y a los afligidos los consolaba con palabras dulces. Se solía detener en la obrada con los labrantines, y con ellos conversaba de las labores; del campo. Si encontraba algún pastor con una punta de cabras u ovejas, echaba con él también una larga parrafada. No había hombre humilde a quien él no conociera y a quien no tratara con su afabilidad acostumbrada. Y siempre, en los momentos de soledad, se sentaba ante la puerta de su casita y se ponía a contemplar el Mediterráneo. No sabía él todavía que andando el tiempo, muy poco tiempo, había de ser, por antonomasia, el pescador de Levante. El mar lo tenía aun muy distante, con estar tan cerca; el mar ejercía sobre él una profunda fascinación. Se trasladó a un pueblecito de pescadores que había a poca distancia de la casa. Allí, como en todas partes, le rodeó el respeto y el cariño de todos. Ya estaba más cerca del mar; ya podía a todas horas marcar sus plantas, con huellas pasajeras, en la dorada arena de la playa. Ya podía contemplar en la majestad de la noche, más cerca, el faro, con sus destellos rojos y blancos, que se levantaban en un promontorio. Todas las mañanas asistía a la salida de los pescadores, con el lubricán, es decir, con el crepúsculo; todas las tardes, con el entrelubricán, es decir, con el entre crepúsculo, asistía también al regreso de los que habían partido por la mañana. En los anchos cenachos contemplaba los montones de pescado: uno de los peces caídos en las redes era de un azul intenso; otros de color de carmín: otros de plata; algunos acerados,

como el pavonado acero. Estaba cerca del mar, orillas del Mediterráneo, y todavía ansiaba estar más metido en sus senos. Compró un ligero esquife y se hizo pescador. Ya era el pescador de Levante: no lo era todavía del todo; para serlo le faltaba pescar algo que nunca nadie había pescado. Las mallas de la red que tendía eran deliberadamente muy claras; no quería él que cayeran en ella pececitos chicos e incautos. En realidad – esto es lo cierto – tampoco quería que cayeran los grandes. Su bondad innata se oponía a tal apresamiento. Cuando en los banastos contemplaba el hacinamiento de la pesca, se placía un momento con la diversidad de colores; pero apartaba prestamente la vista. En su barquilla, él, en tanto que la red estaba tendida en lo hondo de las azules linfas, leía en el libro de algún poeta. Las nubes, si las había, cruzaban por el azul del firmamento, y él, con el libro en la mano, pasaba también, cual pasaban las nubes, hojas y hojas. Cuando terminaba su tarea, en la red no había caído ningún pez. No lo sentía él, y a otro día, con igual fervor, continuaba en sus trabajos. Esos trabajos, con tanto entusiasmo realizados, habían de convertirle, al fin, completamente en el pescador de Levante. Aconteció que un día, al retirar la red, advirtió un peso que no había advertido nunca. Algo iba a salir del seno de las ondas que no sabía él lo que podría ser. Algo extraordinario se preparaba, en efecto. Lo que salió fue una sirena. Tal como lo estamos diciendo: una joven y bella sirena. No experimentó él sorpresa; diríase que la esperaba. La sirena se sentó en la proa del esquife y él se sentó en la popa. Los dos se contemplaban en silencio. Y de pronto la sirena rompió a cantar: lo que entonaba era, naturalmente, *un canto de sirena*; no cabía la menor duda. Allí estaba la sirena entonando su dulce y engañadora canción. Pero esta sirena no quería engañarle. Sus ojos claros y su sonrisa bondadosa estaban dictando que se trataba de una sirena inocente. El esquife navegaba con dirección a tierra, y la sirena continuaba en su canción. Entonces él sintió un profundo temor: no sabía lo qué, llegado a tierra, tendría que hacer con la sirena. Su espíritu se debatía en un penoso conflicto. ¿Cómo iba a vivir en tierra la sirena? ¿Qué es lo que se hace con las sirenas cuando se las pesca? ¿Acaso ha pescado alguien, nunca alguna sirena? No; no había pescado nadie en el Mediterráneo una sirena: era él quien primero había tenido esta feliz aventura. Pero, al tenerla, entraba también su espíritu en perplejidades dolorosas. ¿Dónde poner la sirena? ¿Y es que las sirenas se ponen en algún aquarium, como los peces? Estaba ya el esquife tocando la playa, cuando al volver la vista hacia el faro, que ya lucía en el promontorio, se quedó un momento absorto. Lucía ya también la estrella de la tarde; todo era majestad y recogimiento en el dulce crepúsculo. Fue a mirar luego otra vez a la sirena, y

la sirena había desaparecido. Ya el esquife encallaba en la blanda arena. Estaba él de pie en el frágil barco, y al saltar a tierra contó su pesca maravillosa a los pescadores que le aguardaban. En este punto termina la primera parte de la aventura; falta la segunda. La segunda es más extraordinaria que la primera.

Contaba él lo que le había acontecido aquel día, y todos prestaban asenso a su relato. Describía él minuciosamente la figura de la sirena, y todos convenían en la verdad de la pintura. No dudaba nadie, ni por asomo, de lo que él iba diciendo. Nadie manifestaba ni la menor sorpresa. Y esto era lo que a él le sorprendía; la no sorpresa de los demás era su gran sorpresa. En las calles del pueblecito, en las casas, en el canino, en todas partes, relataba la pesca de la sirena, y todos, como si se hubieran puesto de acuerdo, convenían en que la sirena pescada debía de ser bonita y en que era una lástima que se le hubiera escapado. El asenso general le comenzó a contristar; si todos, creían en la sirena, fatalmente su imagen de la sirena, compartida con todos, había de quedar apocada en su espíritu. Si negando todos la veracidad de la sirena, la imagen permanecía íntegra en el fondo de su ser, aceptando todos la verdad de la maravillosa pesca, parecía – y así era, en efecto – que todos se repartían pedacitos de sirena y que él, afortunado pescador, el pescador de Levante, se quedaba sin la sirena pescada.

Andaba triste y acongojado; necesitaba alguien que al fin, negara la existencia de la sirena. Negándola, toda la sirena, toda la imagen de la sirena, sería suya y permanecería íntegra en su conciencia. Y como no encontraba contradictor, sus días y sus noches fueron penosas. Había abandonado ya el pueblo y se había trasladado a una gran ciudad. Pocos le conocían aquí; podía él contar su aventura y seguramente que, al fin, encontraría quien dijese, con aire escéptico, que estaba soñando. No soñaba él nunca; por lo menos no soñaba cuando en el Mediterráneo contemplaba en la proa de su esquife la bella sirena. Y un día, sentado en un apartado café, vino a colocarse junto a él un anciano vestido de negro, pulcro, y de rasurado semblante. Con un motivo fútil trabaron las dos conversación. El anciano había sido marino; por todos los mares del planeta navegara y muchedumbre de islas había bajado. Comenzó a insinuar su aventura nuestro personaje. Al principio hablaba tímidamente; luego, ante cierta sonrisita del viejo marino, se enardeció y hablaba con resolución. Sí, él había pescado una sirena en el Mediterráneo. Sí, la sirena era la más bella mujer del mundo. Sí, tenía una voz encantadora y su sonrisa era inefable. El anciano le miraba en silencio. La sonrisa se acentuaba en sus labios. La imagen de la sirena, antes fragmentaria ya, empalidecida ya, con el **asenso** antiguo, resurgía límpida e íntegra en la mente de

Appendice 6

nuestro poeta. Allí, al fin, ante la sonrisa escéptica, ante la incredulidad del antiguo nauta, tenía su sirena adorada. El poeta se levantó, y en silencio, con honda gratitud estrechó la mano del anciano. La aventura del pescador de Levante había terminado.

Azorín.



Rubén Darío, genio de la poesía hispánica

brillaban por su ausencia eran los de contabilidad.

No faltaban allí, en cambio, las buenas bebidas, los perfumes de moda, los cigarrillos orientales—rubios, como ahora se dice—. Murattis y Redives... Y un cierto «odor di femina» impregnaba aquellas estancias, tan frecuentemente visitadas por las mujercitas de Montmartre o por aquellas que, habiendo «hecho ya su Barrio Latino», cursaban en la sagrada cima el doctorado de la galantería, en la alegre y desinteresada compañía de artistas, escritores, músicos, pintores, que también comenzaban su carrera, ricos de ilusiones, de juventud y hasta de talento algunas veces.

Ahora bien, en la fecha a que vengo refiriéndome, durante algunos meses del año 99—creo recordar que de febrero a junio—, el entresuelito del Faubourg Montmartre, pleno corazón de París, casi esquina al Bulevar de los Italianos, sirvió de casa o albergue común a Enrique Gómez Carrillo, su inquilino titular, a Rubén Darío, a Amado Nervo y a mí. Vivíamos allí juntos, aunque independientes, y todo lo separados que el espacio permitía. Cada uno de nosotros disfrutaba de su correspondiente gabinete con alcoba. Y en realidad esto bastaba, y aun sobraba a nuestras necesidades sociales de alojamiento, aunque a Rubén Darío le pareciera, a ratos, que un corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires, debiera ocupar más espléndida habitación... El buen Rubén se pagó siempre mucho de las apariencias. Tenía un prurito infantil de grandezas, de elegancias, de exquisita corrección, y un graciosísimo miedo al qué dirán, que contrastaba con el desarreglo de su vida. Abominaba sinceramente del escándalo. Y, sin embargo... «Los caballeros no se emborrachan, se encantan», solía re-

LUCES DE A N T A Ñ O

EL Consulado de Guatemala en París, allá por el año de gracia de 1899, penúltimo del pasado siglo, ocupaba un pisito entresuelo en la calle del Faubourg Montmartre, número 29.

... En realidad, nada se parecía menos a un Consulado—sea cualquiera la idea que podamos formarnos de esta índole de oficinas diplomáticocomerciales—que el famoso Consulado parisién de la simpática República centroamericana en cuestión. Era su jefe, el cónsul general, Enrique Gómez Carrillo, criado casi desde niño en París y el más delicioso y castizamente parisino de los escritores de habla española de aquel tiempo y de todos los tiempos. Y en Gómez Carrillo empezaba y terminaba el personal del Consulado. Bien

es verdad que en todo París, fuera de Carrillo, no había otro guatemalteco que un tal García, graciosísimo golfo boulevardero que, como él mismo decía, entre trago y trago, se permitía el lujo de tener un cónsul para él solo. Y amenazaba maliciosamente a Enrique con dejarlo cesante sin darse más trabajo que el de volverse a su país... Pero de esto no hubo nunca el menor peligro serio y Carrillo siguió aun por varios años «disfrutando» el cargo, con el vago sueldo que tenía asignado—y que acaso le llegaba de cuando en cuando—y de alguna que otra factura consular de exportaciones o importaciones, tan escasas y raras que su aparición era señalada con piedra blanca en el despacho de Gómez Carrillo, donde los únicos libros que

petir del quinto «whisky» en adelante... Pero él se «encantaba» tanto y con tal frecuencia, que llegó a hacerse notar en un medio en que este linaje de «hechizos» era moneda corriente.

Y aun le ocurrieron, con tal motivo, algunos lances chistosos... que a él no le hacían, empero, maldita la gracia por su vaga incompatibilidad con las reverenciadas conveniencias...

Estos malhadados encantamientos no impedían al gran poeta—que era ya el autor de *Abrojos*, *Azul*, *Los raros* y la maravilla de *Prosas profanas*—escribir, con más o menos regularidad para *La Nación*, de Buenos Aires, que lo mantenía en París, admirables crónicas, verdaderos ensayos luminosos y reve-

ladores del Arte y la vida en la vieja Lute-
cia...

De cuando en cuando, también, un nuevo poema iba a aumentar el riquísimo acervo de sus composiciones en verso y su lectura, acaso no definitiva, era para nosotros un gran regalo, no obstante la austera sequedad y la varonil dureza con que en materia de Arte nos tratábamos siempre y nuestra natural repugnancia a las mutuas alabanzas...

Darío comenzaba entonces a escribir sus *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, que cinco o seis años más tarde acabó y publicó en Madrid y a cuya producción, en la mayoría de la obra, me tocó también asistir, a mi vuelta a España, en pintorescas y graciosas circunstancias, que narraré quizá otro día.

Amado Nervo—a quien todos recordarán aquí tan atildado, rasurado pulcramente y bien vestido siempre, sobriamente elegante, de maneras suaves y vagamente diplomáticas—tenía, cuando yo lo conocí, en aquellos días de París, el tipo de foragido que le daban unas aborrecidas barbas negras en una cara pálida y macerada con grandes ojeras, y un indumento tan lamentable y desastrado que él mismo se consideraba impresentable aun en aquellos medios, nada exigentes ni etiqueteros de los cabarets montmartreses del Moulin Rouge, Quat'zarts y la Abeie de Théleme, donde Carrillo y sus huéspedes éramos conocidos y habituales. Gran trabajo nos costaba convencerle de que saliera de casa y, en realidad, no lo conseguimos del todo, hasta que, no sé cómo, mejoraron un tanto sus circunstancias de atuendo y apariencia...

Entre tanto él se quedaba a leer, a soñar y a escribir sus deliciosos y delicados poemas, de los cuales había ya publicado los

primeros volúmenes en su tierra mejicana, de donde sin duda viniera a París de arribada forzosa y a consecuencia, acaso, de alguna de las revueltas que ya empezaban a sacudirla...

Ya había dado Nervo a la estampa sus *Perlas negras, Místicas* y aquellos *Poemas*, de tipo eglógico, en que empezaba a trascender la «dulce amargura» de *Serenidad y Elevación*, obras de madurez cuya hora no era llegada todavía...

Enrique Gómez Carrillo (cito por el orden en que los conocí), Rubén Darío, Amado Nervo y yo cimentamos, en aquellos días de París finiseculares, una firme amistad que había de durar toda la vida.

... Pero la vida, esta vida terrena, acabó para ellos. Yo creo ardentemente en la otra. Ese mundo mago que ellos habitan hoy ya lo dije de joven:

«es el mío también. Es el de todos los que adoran el Arte, cuyo palacio tiene que estar en otra parte».

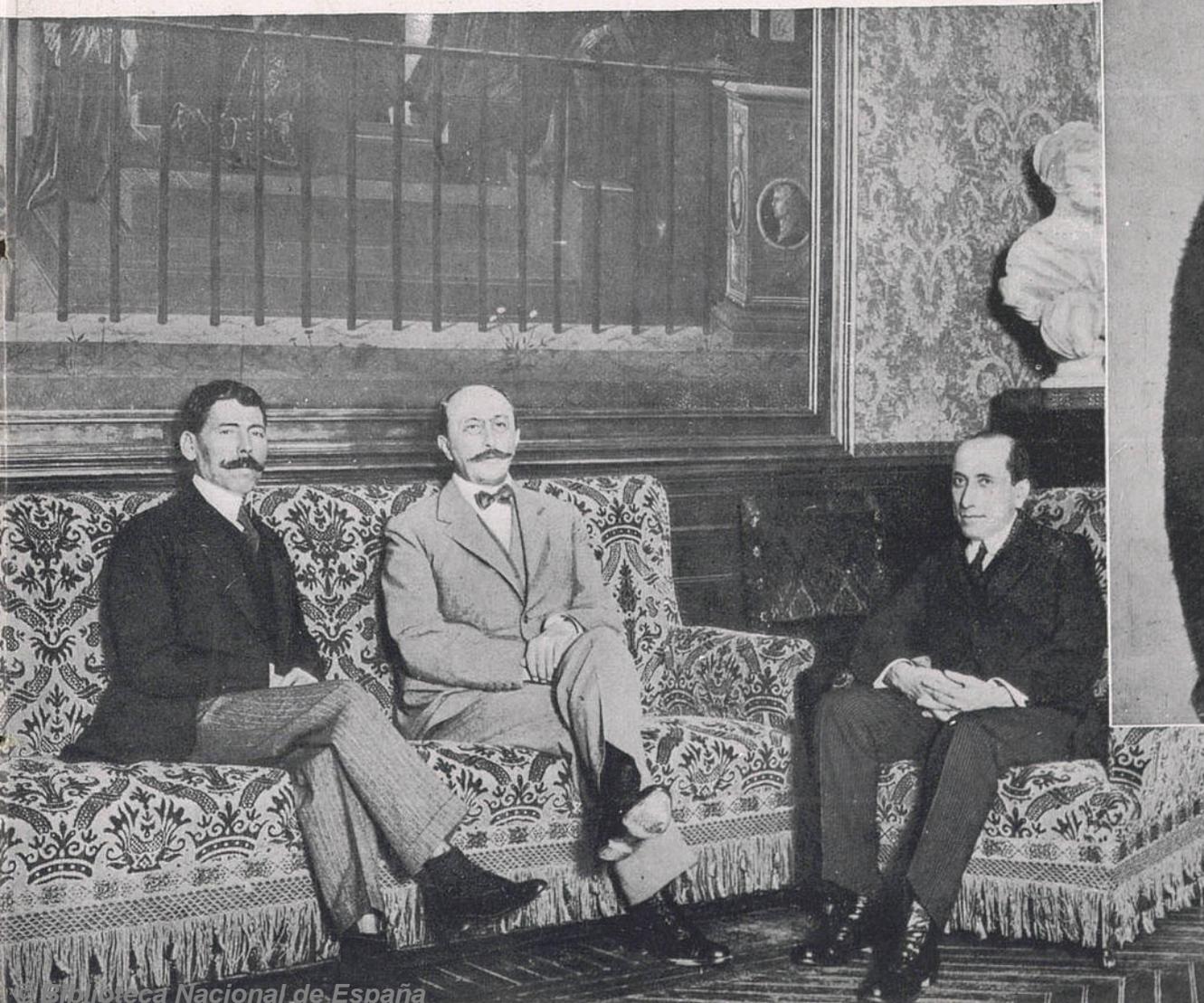
Y ahora, solo, más próximo a su orilla que a la de mi partida, permítidme que, antes de volverlos a evocar en otro capítulo de estas memorias, salude a aquellos amigos con la hermosa palabra que hoy se dice a los que se fueron dejando una obra o un ejemplo:

Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo... ¡Presentes!

MANUEL MACHADO



Amado Nervo, poeta y diplomático, en una audiencia con el Ministro de Estado, excelentísimo Sr. Marqués de Lema



Arriba: Enrique Gómez Carrillo

Abajo: Manuel Machado, en sus días de bohemia dorada

“Luces de antaño”

El Consulado de Guatemala en París, allá por el año de gracia de 1899, penúltimo del pasado siglo, ocupaba un pisito entresuelo en la calle del Faubourg Montmartre, número 29.

...En realidad, nada se parecía menos a un Consulado – sea cualquiera la idea que podamos formarnos de esta índole de oficinas diplomáticomerciales – que el famoso Consulado parisién de la simpática República centroamericana en cuestión. Era su jefe, el cónsul general, Enrique Cómez Carrillo, criado casi desde niño en París y el más delicioso y castizamente parisino de los escritores de habla española de aquel tiempo y de todos los tiempos. Y en Gómez Carrillo empezaba y terminaba el personal del Consulado. Cien es verdad que en todo París, fuera de Carrillo, no había otro guatemalteco que un tal García, graciosísimo golfo bulevardero que, como l mismo decía, entre trago y trago, se permitía el lujo de tener un cónsul para él solo. Y amenazaba maliciosamente a Enrique con dejarlo cesante sin darse más trabajo que el de volverse a su país... Pero de esto no hubo nunca el menor peligro serio y Carrillo siguió aun por varios años «disfrutando» el cargo, con el vago sueldo que tenía asignado – y que acaso le llegaba de cuando en cuando – y de alguna que otra factura consular de exportaciones o importaciones, tan escasas y raras que su aparición era señalada con piedra blanca en el despacho de Gómez Carrillo, donde los únicos libros que brillaban por su ausencia eran los de contabilidad.

No faltaban allí, en cambio, las buenas bebidas, los perfumes de moda, los cigarrillos orientales – rubios – como ahora se dice –. Murattis y Redices... Y un cierto «odor di femina» impregnaba aquellas estancias, tan frecuentemente visitadas por las mujercitas de Montmartre o por aquellos que, habiendo «hecho ya su Barrio latino», cursaban en la sagrada cima el doctorado de la galantería, en la alegre y desinteresada compañía de artistas, escritores, músicos, pintores, que también comenzaban su carrera, ricos de ilusiones, de juventud y hasta de talento algunas veces.

Ahora bien, en la fecha a que vengo refiriéndome, durante algunos meses del año 99 – creo recordar que de febrero a junio –, el entresuelito del Faubourg Montmartre, pleno corazón de París, casi esquina al Bulevar de los Italianos, sirvió de casa o albergue común a Enrique Gómez Carrillo, su inquilino titular, a Rubén Darío, a Amado Nervo y a mí. Vivíamos allí juntos, aunque independientes, y todo lo separados que el espacio

Appendice 7

permitía. Cada uno de nosotros disfrutaba de su correspondiente gabinete con alcoba. Y en realidad esto bastaba, y aun sobraba a nuestras necesidades sociales de alojamiento, aunque a Rubén Darío le pareciera, a ratos, que un corresponsal de *la Nación*, de Buenos Aires, debiera ocupar más espléndida habitación... el buen Rubén se pagó siempre mucho de las apariencias. Tenía un prurito infantil de grandezas, de elegancias, de exquisita corrección, y un graciosísimo miedo al qué dirán, que contrastaba con el desarreglo de su vida. Anominaba sinceramente del escándalo. Y, sin embargo... «Los caballeros no se emborrachan, se encantan», solía repetir del quinto «wisky» en adelante... Pero él se «encantaba» tanto y con tal frecuencia, que llegó a hacerse notar en un pedio en que este linaje de «hechizos» era moneda corriente.

Y aun le ocurrieron, con tal motivo, algunos lances chistosos... que a él no le hacían, empero, maldita la gracia por su vaga incompatibilidad con las reverenciadas conveniencias...

Estos malhadados encantamientos no impedían al gran poeta – que era ya el autor de *Abrojos*, *Azul*, *Los raros* y la maravilla de *Prosas profanas* – escribir, con más o menos regularidad para *La Nación*, de Buenos Aires, que lo mantenía en París, admirables crónicas, verdaderos ensayos luminosos y reveladores del Arte y la vida en la vieja Lutecia...

De cuando en cuando, también, un nuevo poema iba a aumentar el riquísimo acervo de sus composiciones en verso y su lectura, acaso no definitiva, era para nosotros un gran regalo, no obstante la austera sequedad y la varonil dureza con que en materia de Arte nos tratábamos siempre y nuestra natural repugnancia a las mutuas alabanzas...

Darío comenzaba entonces a escribir sus *Cantos de vida y esperanza*, *los cisnes* y otros poemas, que cinco o seis años más tarde acabó y publicó en Madrid y a cuya producción, en la mayoría de la obra, me tocó también asistir, a mi vuelta a España, en pintorescas y graciosas circunstancias, que narraré quizá otro día.

Amado Nervo – a quien todos recordarán aquí tan atildado, rasurado pulcramente y bien vestido siempre, sobriamente elegante, de maneras suaves y vagamente diplomáticas – tenía, cuando yo lo conocí, en aquellos días de París, el tipo de foragido que le daban unas aborascadas barbas negras en una cara pálida y macerada con grandes ojeras, y un indumento tan lamentable y desastrado que él mismo se consideraba impresentable aun en aquellos medios, nada exigentes ni etiqueteros de los cabarets montmartreses del Moulin Rouge, Quat'zarts y la Abeie de Théleme, donde Carrillo y sus huéspedes éramos conocidos y habituales. Gran trabajo nos costaba convencerle de que saliera de

Appendice 7

casa y, en realidad, no lo conseguimos del todo, hasta que, no sé cómo, mejoraron un tanto sus circunstancias de atuendo y apariencia...

Entre tanto él se quedaba a leer, a soñar y a escribir sus deliciosos y delicados poemas, de los cuales había ya publicado los primeros volúmenes en su tierra meicana, de donde sin duda viniera a París de arribada forzosa y a consecuencia, acaso, de alguna de las revueltas que ya empezaban a sacudirla...

Ya había dado Nervo a la estampa sus *Perlas negras*, *Místicas* y aquellos *Poemas*, de tipo eglógico, en que empezaba a trascender la «dulce amargura» de *Serenidad* y *Elevación*, obras de madurez cuya hora no era llegada todavía...

Enrique Gómez Carrillo (cito por el orden en que los conocí), Rubén Darío, Amado Nervo y yo cimentamos, en aquellos días de París finiseculares, una firme amistad que había de durar toda la vida.

...Pero la vida, esta vida terrena, acabó para ellos. Yo creo ardientemente en la otra. Ese mundo mago que ellos habitan hoy ya lo dijo de joven:

«es el mío

También. Es el de todos los que adoran el Arte,

Cuyo palacio tiene que estar en otra parte».

Y ahora, solo, más próximo a su orilla que a la de mi partida, permitidme que, antes de volverlos a evocar en otro capítulo de estas memorias, salude a aquellos amigos con la hermosa palabra que hoy se dice a los que se fueron dejando una obra o un ejemplo:

Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo... ¡Presentes!

MANUEL MACHADO.

PROCESO DE UNA IMAGEN



“Susana en el baño”, por Palma “el Viejo”, que se exhibe en la galería dell’Aco, de Roma

LOS caminos por los que la obra de arte avanza a ciegas y a tientas desde su primaria concepción hasta su definitivo alumbramiento son tan extraños y misteriosos, no ya para el ajeno gozador, sino hasta para el propio artista, que la más noble de las curiosidades justifica todo ensayo de investigación, todo aporte de documento o confidencia que puedan conducir a un vislumbre de esa soterrada etapa de gestación en que lo inconsciente, lo subconsciente y lo supraconsciente se amalgaman en dosis variables contradictorias. Pensándolo yo así creí oportuno acompañar el texto poético de mi *Alondra de Verdad* con unas notas aclaratorias que, en alguna ocasión, rozasen los más íntimos problemas y abismos de la génesis. Tales notas que, como hago yo constar en su encabezamiento, hubiera preferido imprimir aparte para que sólo las topasen quienes decididamente fuesen a buscarlas, han sido recibidas con varia indulgencia por los diversos comentaristas de mi libro, que, por el contrario, se han mostrado unánimes al elogiar su contenido poético en términos tan encomiásticos que quiero aprovechar esta primera ocasión que se me ofrece para agradecerles de corazón tanta benevolencia. Ahora, al aparecer la segunda edición de *Alondra*, me ha parecido oportuno complacer a varios lectores y amigos que solicitaban una ampliación de aquellas confidencias, refiriéndome a un solo punto concreto. Permítaseme reproducir la pieza poética a que pertenece el soneto *Teide*, escrito, como subrayo en el libro, el 2 de julio de 1936, hallándome yo fuera de España:

*Sublime aparición, no; ¿quién engaña
mi corazón, mis ojos, mi estatura?*

*En los aires la nieve se inaugura,
parto del cielo, tienda de campaña.*

*Bruma baja de mar los pies te baña,
nubes al sol nivelan tu cintura
y emerge en ti, memoria de hermosura,
mi Patria, ¡oh derramada, oh santa España!*

*Viene la noche. El buque áncoras leva.
Yo, tumbado en cubierta, el mar me eleva
y me deprime, y tú, ya sin corona.*

*Teide de sombra, te alzas, te hundes, hondo
respiras, pecho único y redondo
de esa gigante, espléndida amazona.*

Pues bien; voy a referirme únicamente al cuarto verso, que en mi primera versión espontánea decía: *parto del cielo, ingravida montaña*. Como hago constar en mi nota del libro,

la insatisfacción por el resultado poético del verso me llevó, al revisar el borrador, a intentar sustituir su segunda parte por una imagen más libre y creadora; y fué así como el pie forzado de la rima me sopló aparentemente al oído la *tienda de campaña*. Pero, claro está, que no se trataba sólo de una sugestión acústica. No había yo recorrido mental y puntualmente, como tantas otras veces, las palabras con rima—*aña*—en busca de una solución que, por ventura, puede convertirse a la vez en sugestión enriquecedora. En esta ocasión vino súbita, totalizadora y sintética. Fué, más que una audición, una visión óptica, rítmica, mental y cordial. Llegó a mí por todos los caminos a un tiempo, como si me despertase una vivencia olvidada que, graciosa y sonriente, viniese a posarse en el hombro y susurrarme al oído: “No busques más que aquí estoy. ¿No te acuerdas de mí?”

Pero, ¿era verdaderamente un recuerdo actualizado al estímulo de la rima? Tratándose de una imagen visual, plástica, hubiera parecido lógico que yo la hubiese visto cuando la naturaleza me ponía delante de los ojos su cifra real, pero lo cierto es que no la vi frente al Teide, ocho años antes de componer el soneto, ni frente o sobre otros volcanes o cumbres nevadas, desde el mar o el aire, en travesías y vuelos mediterráneos o extremorientales. Probablemente ello hubiera quedado para mí en insoluble enigma sin que se me hubiera ocurrido reflexionar un minuto más, a no haber sido por la presencia muda del libro *Piero della Francesca*, por Roberto Longhi (París, Ed. Grès, 1927), que pocos días antes había adquirido y leído. Entonces pensé que al refrescar el recuerdo de mi visita a Arezzo (1934) con las reproducciones del libro, la impresión que me había causado *El Sueño de Constantino* ahincada en mi memoria plástica por su demorada contemplación en la fotografía, hubiera podido ser la causa operante de que la imagen visual, cónica, se erigiese en mi sensibilidad, hecha ya total imagen poética, verbal y cordial. Fué sólo días más tarde, al revolver dulcrosamente las noticias mezcladas con terrores y esperanzas de lo que estaba ocurriendo en España, cuando me estremecí al revisar mi soneto y recordar su febril alumbramiento. Y, entonces, la imagen plástica, se me agigantó revistiéndose de un simbolismo militar del que yo era en absoluto inocente.

Muchas veces después he vuelto a pensar en todos estos misteriosos hilos que ligan sutilmente en nuestra oscura conciencia las más distantes realidades del espíritu y que, en alguna

ocasión, por especial merced providencial, afloran al descubierto para dejarnos maravillados de la delicada organización de su trama y hacernos calcular cuánta magnética matemática hay enterrada en el no pensado misterio de lo cotidiano. En este caso mío, preciso de la “tienda de campaña”, habría que considerar diversos aspectos para tratar de extraerle toda su posible lección. Las dimensiones de un artículo no permiten emprender una investigación a fondo. Pero queden, por lo menos, apuntadas algunas ideas, más bien como problemas a deliberar y resolver, que como conclusiones extensibles a validez genérica y objetiva.

Primera: Eficacia mayor para la creación poética de lo vivido en segundo grado que en primero. En este mi caso, la imagen poética no surge, no se la ve en la realidad directa, sino reflejada en la imagen plástica. Sólo la perfecta adecuación óptica “Tienda de campaña-Volcán nevado”, perdida la perspectiva en la coincidencia de un solo plano aparente (como en la doble realidad de la parusia bíblica profética con respecto a la dimensión de tiempo), es estímulo suficiente a la presentación súbita y perfecta de la imagen verbalizada. *Segunda:* Memoria e imaginación. La imaginación, ¿es simplemente la memoria vuelta del revés, proyectada hacia adelante? Una imagen, por muy nueva que nos parezca, ¿será otra cosa que un recuerdo ya vivido? *Tercera:* Diferencia entre la sensación vital, turbia e indistinta, y la caracterizadamente estética, y entre ésta y la ya singularizada como poética, que ya nos hurga desde el instante mismo de su impresión con la comezón tentadora de su metamorfosis en bellas palabras. *Cuarta:* Oscuro camino por el que pasan en el letargo de la conciencia las emociones generales comunes a todo hombre —la ilusión de amor, el desgarrador doloroso ante la muerte de un ser querido— para llegar a trasmutarse, al cabo de los meses o años, en sentimiento poético. Consiguiente “remordimiento” ante el inevitable placer con que las explotamos para fines de gloria egoísta. Este capítulo podría titularse “De la ilicitud de la elegía”. *Quinta:* Nueva complicación al hacer su aparición el lenguaje con todo lo que comporta, a su vez, de almacén de memorias, máquina de asociaciones y alquimista de nuevas explosivas realidades proféticas. *Sexta:* “Invitación al vals” del esquema rítmico. Larga “Introduzione” cortejadora hasta obtener el “sí” de la esquiva dama del antifaz, la imagen difícil que, al fin, se levanta y se arroja en nuestros brazos para lanzarse, lanzarnos al torbellino triunfal. *Séptima:* La rima. Su puerilidad y su metafísica. De las fronteras, entre la rima y el ripio. De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, el mismo que de la gracia al disparate. *Octava, novena, décima*, etcétera. De todas las combinaciones posibles —dos a dos, tres a tres, cuatro a cuatro— de los elementos expuestos, de sus correspondencias, aleaciones, alquimias, calcomanías, transfiguraciones, astucias, zarabandas. Moraleja final: Puesto que, en definitiva, una solución total del misterio poético es inalcanzable, tanto más debemos esforzarnos por aclarar minúsculas parcelas, espiar por rendijas y resquicios, decir sencilla, humildemente lo que sabemos, lo que aprendemos, lo que sospechamos.

GERARDO DIEGO

“Proceso de una imagen”

Los caminos por los que la obra de arte avanza a ciegas y a tientas desde su primaria concepción hasta su definitivo alumbramiento, son tan extraños y misteriosos, no ya para el ajeno gozador, sino hasta para el propio artista, que la más noble de las curiosidades justifica todo ensayo de investigación, todo aporte de documento o confidencia que pueden conducir a un vislumbre de esa soterrada etapa de gestación en que lo inconsciente se amalgama en dosis variables contradictorias. Pensándolo yo así creí oportuno acompañar el texto poético de mi *Alondra de Verdad* con unas notas aclaratorias que, en alguna ocasión, rozasen los más íntimos problemas y abismos de la génesis. Tales notas que, como he gozado constar en su encabezamiento, hubiera preferido imprimir a parte para que sólo las topasen quienes decididamente fuesen a buscarlas, han sido recibidas con varia indulgencia por los diversos comentadores de mi libro, que, por el contrario, se han mostrado unánimes al elogiar su contenido poético en términos tan encomiásticos que quiero aprovechar esta primera ocasión que se me ofrece para agradecerles de corazón tanta benevolencia: Ahora, al aparecer la segunda edición de *Alondra*, me ha parecido oportuno complacer a varios lectores y amigos que solicitaban una ampliación de aquellas confidencias, refiriéndome a un solo punto concreto. Permítaseme reproducir la pieza poética a que pertenece el soneto *Teide*, escrito, como subrayo en el libro, el 2 de julio de 1936, hallándome yo fuera de España:

*Sublime aparición, no: ¿quién engaña
mi corazón, mis ojos, mi estatura?
En los aires la nieve se inaugura,
parto del cielo, tienda de campaña.*

*Bruma baja de mar los pies te baña,
nubes al sol nivelan tu cintura
y emerge en ti, memoria de hermosura,
mi Patria. ¡Oh derramada, oh santa España!*

*Viene la noche. El buque áncoras leva.
Yo, tumbado en cubierta, el mar me aleva*

Appendice 8

y me deprime, y tú, ya sin corona.

Teide de sombra, te alzas, te hundes, hondo

respiras, pecho único y redondo

de esa gigante, espléndida amazona.

Pues bien: voy a referirme únicamente al cuarto verso, que en mi primera versión espontánea decía: *parto del cielo, ingrávida montaña*. Como hago constar en mi nota del libro, la insatisfacción por el resultado poético del verso me llevó, al revisar el borrador, a intentar sustituir su segunda parte por una imagen más libre y creadora; y fue así como el pie forzado de la rima me sopló aparentemente al oído la *tienda de campaña*. Pero, claro está, que no se trataba sólo de una sugestión acústica. No había yo recorrido mental y puntualmente, como tantas otras veces, las palabras con rima – *aña* – en busca de una solución que, por ventura, puede convertirse a la vez en sugestión enriquecedora. En esta ocasión vino súbita, totalizadora y sintética. Fué, más que una audición, una visión úptica, rítmica, mental y cordial. Llegó a mí por todos los caminos a un tiempo, como si me despertase una vivencia olvidada que, graciosa y sonriente, viniese a posármese en el hombro y susurrarme al oído: “No busques más que aquí estoy. ¿No te acuerdas de mí?”

Pero, ¿era verdaderamente un recuerdo actualizado al estímulo de la rima? Tratándose de una imagen visual, plástica, hubiera parecido lógico que yo la hubiese visto cuando la naturaleza me ponía delante de los ojos su cifra real, pero lo cierto es que no la vi frente al Teide, ocho años antes de componer al soneto, ni frente a sobre otros volcanes o cumbres nevadas, desde el mar o el aire, en travesías y vuelos mediterráneos o extremorientales. Probablemente ello hubiera quedado para mí en insoluble enigma sin que se me huniera ocurrido reflexionar un minuto más, a no haber sido por la resencia muda del libro *Piero della Francesca*, por Roberto Longhi (París, Ed. Grès, 1927). Entonces pensé que al refrescar el recuerdo de mi visita a Arezzo (1934) con las reproducciones del libro, la impresión que me había causado *El Sueño de Constantino* ahíncada en mi memoria plástica por su demorada contemplación en la fotografía, hubiera podido ser la causa operante de que la imagen visual, cónica, se erigiese en mi sensibilidad, hechaya total imagen poética, verbal y cordial. Fué sólo días más tarde, al revolver dolorosamente las noticias mezcladas con terrores y esperanzas de lo que estaba ocurriendo en España cuando me estremecí al revisar mi soneto y

Appendice 8

recordar su febril alumbramiento. Y, entonces, la imagen plástica se me agigantó revistiéndose de un simbolismo militar del que yo era en absoluto inocente.

Muchas veces después he vuelto a pensar en todos misteriosos hilos que ligan sutilmente en nuestra oscura conciencia las más distintas realidades del espíritu y que, en alguna ocasión, por especial merced providencial, afloran al descubierto para dejarnos maravillados de la delicada organización de su trama y hacernos calcular cuánta magnética matemática hay enterrada en el no pensado misterio de lo cotidiano. En este caso, preciso de la “tienda de campaña”, habría que considerar diversos aspectos para tratar de extraerle toda su posible lección. Las dimensiones de un artículo no permiten emprender una investigación a fondo. Pero queden, por lo menos, apuntadas algunas ideas, más bien como problemas a deliberar y resolver, que como conclusiones extensibles a validez genérica y objetiva.

Primera: Eficacia mayor para la creación poética de lo vivido en segundo grado que en lo primero. En este mi caso, la imagen poética no surge, no se la ve en la realidad directa, sino reflejada en la imagen plástica. Sólo la perfecta adecuación óptica “Tienda de campaña-Volcán nevado”, perdida la perspectiva en la coincidencia de un solo plano aparente (como en la doble realidad de la parusía bíblica profética con respecto a la dimensión de tiempo), es estímulo suficiente a la presentación súbita y perfecta de la imagen verbalizada. *Segunda:* Memoria e imaginación. La imaginación, ¿es simplemente la memoria vuelta a revés, proyectada hacia adelante? Una imagen, por muy nueva que nos parezca, ¿será otra cosa que un recuerdo ya vivido? *Tercera:* diferencia entre la sensación vital, turbia e indistinta, y la caracterización estética, y entre ésta y la ya singularizada como poética, que ya nos hurga desde el instante mismo de su impresión con la comezón tentadora de su metamorfosis en bellas palabras. *Cuarto:* Oscuro camino por el que pasan en el letargo de la conciencia las emociones generales a todo hombre – la ilusión de amor, el desgarrador doloroso ante la muerte de un ser querido – para llegar a transmutarse. al cabo de los meses o años, en sentimiento poético. Consiguiente “remordimiento” ante el inevitable placer con que las explotamos para fines de gloria egoísta. Este capítulo podría titularse “De la ilicitud de la elegía”. *Quinta:* Nueva complicación al hacer su aparición el lenguaje con todo lo que comporta, a su vez, de almacén de memorias, máquina de asociaciones y alquimista de nuevas explosivas realidades proféticas. *Sexta:* “Invitación al vals” del esquema rítmico. Larga “Introducción” cortejadora hasta obtener el “sí” de la esquiva dama del antifaz, la imagen difícil que, al fin, se levanta y se arroja en nuestros brazos para lanzarse,

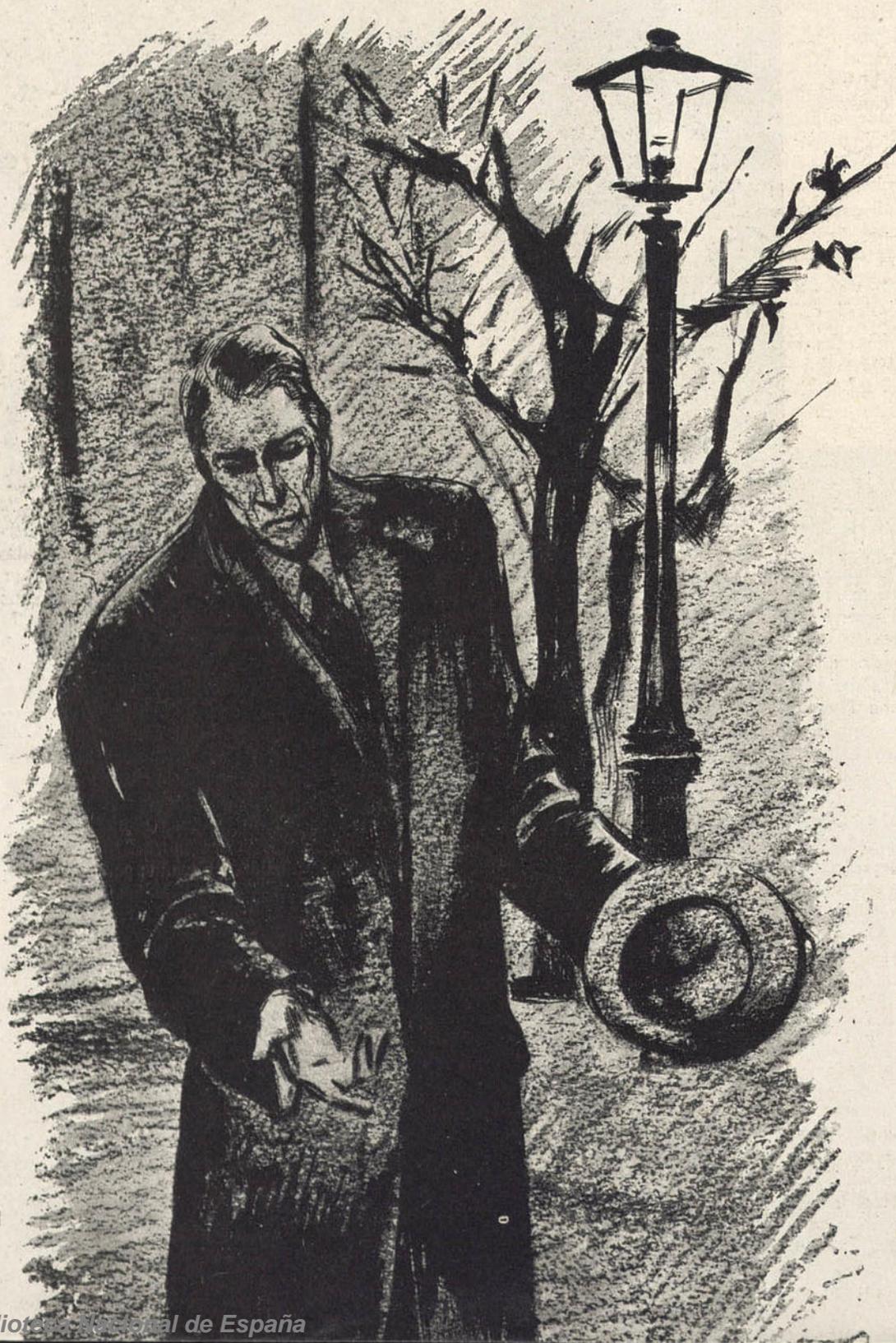
Appendice 8

lanzarnos al torbellino triunfal. *Séptimo*: La rima. Su puerilidad y su metafísica. De las fronteras, entre la rima y el ripio. De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, el mismo que de la gracia al disparate. *Óctava, novena, décima*, etcétera. De todas las combinaciones posibles – dos a dos, tres a tres, cuatro a cuatro – de los elementos expuestos, de sus correspondencias, aleaciones, alquimias, calcomanías, transfiguraciones, astucias, zarabandas. Moraleja final: Puesto que, en definitiva, una solución total del misterio poético es inalcanzable, tanto más debemos esforzarnos por aclarar minúsculas percelas, espiar por rendijas y resquicios, decir sencilla, humildemente lo que sabemos, lo que aprendemos, lo que sospechamos.

Gerardo Diego.

La extraña LIMOSNA

POR SAMUEL ROS



DE los despojos realizados por la revolución roja en Madrid en el año 1936 he oído hablar mucho. He oído hablar en todos los tonos y a toda clase de personas. Estos relatos suelen ser monótonos y, en general, el daño causado a las víctimas, demasiado pequeño en relación a las quejas. Creo, además, que la memoria para aquellos quebrantos es excesivamente firme, comparada con la débil memoria para los duelos importantes de la carne maltratada y de la sangre caída. No obstante...

Confieso que recuerdo haber escuchado algunos casos que lograron conmoverme, no por su magnitud, sino más bien por la ingenuidad de las gentes perjudicadas. Tal fué el relato de la anciana a quien robaron su mecedora con asiento y respaldo de rejilla, no por aprovecharla, sino para romperla con un machete en su presencia. Y tal fué el relato del cochero a quien robaron su viejo caballo para comérselo. De otra índole—y para mí igualmente conmovedora—es la historia de la joven marquesa, a la que dejaron sola en el palacio frente a un espejo quebrado que ponía en su rostro cicatrices de muñeca rota. Pero...

La historia que me propongo relatar es diferente, no se parece en nada a las historias que conocía, y me apresuro a contarla a los lectores antes de que haya formado un juicio claro sobre ella. En realidad no sé qué pensar de esta historia, ni del hombre que me la contó con acentos tan patéticos. Aún me parece estar escuchando la voz sombría que explicaba el daño irreparable: era la voz como una larga queja, como un infinito lamento, apenas modulado en palabras.

Encontré a este hombre la noche del 10 de diciembre en la glorieta del Cisne, a las dos de la madrugada. No hace falta decir que helaba, y que la calle, solitaria, apenas estaba alumbrada por moribundos faroles de gas. Jamás he sufrido asombro tan grande como al escuchar las primeras palabras de aquel hombre en aquella noche. Iba el desconocido correctamente vestido, incluso con elegancia, y hasta añadiría que su largo y recto gabán negro era de paño inglés. Me pedía limosna, a pesar de aquellas ropas, y con el sombrero en la mano; además me pedía la más extraña limosna que pueda imaginarse.

—Una limosna de talento, ¿por caridad!

Salté como si me hubieran insultado. Casi todos los hombres son una pequeñez en los trances difíciles, y yo confieso que nunca la susceptibilidad humana alcanzó a ser tan ridícula como fué la mía en este caso. La petición, tanto por el atuendo del desconocido como por mi condición de escritor, me autorizaba a sospechar una burla sangrienta. No quiero pensar—ni ahora que el peligro ha pasado—en la posibilidad de que aquel hombre se dirigiera a mí sabiendo quién soy yo, y precisamente por ser también él escritor de más mérito y más viejo que yo, aunque peor tratado por el tiempo y la fortuna. No; por suerte, el hombre se dirigía a otro hombre cualquiera, y la duda quedó rápidamente desvanecida.

Las excusas usuales en esta ocasión hubieran sido de una amarga comicidad, que hubiese dejado más fría la noche. ¿Cómo decirle: "otra vez será" o "no llevo suelto"?... Hacer efectiva la limosna era impracticable.

Me sirvió el instinto y le invité a que me siguiera. Mi casa no estaba lejos y la limosna que se me pedía no podía ser otra que un poco de consuelo y de atención para una desgracia que yo ignoraba y que otro hombre necesitaba confiar.

Han pasado varios días y no puedo decir si el mendigo estaba en su sano juicio o desvariaba.

En todo caso, pienso que su historia es igualmente sorprendente y conmovedora, y su voz sombría, lenta y convincente, no puede perder para mí la menor importancia por el hecho de que su dueño fuese loco o cuerdo.

Le hice sentar en la más cómoda butaca de mi biblioteca y le ofrecí una copa de coñac y un cigarro. Sus manos temblaban, como debía temblar toda su alma. Hube de ayudarlo a encender y tuve que reponer en su copa el coñac vertido. Cuando comenzó a hablar estaba extraordinariamente sereno. Antes había mirado despacio y con amarga melancolía los volúmenes, algunos de cuyos títulos y nombres pronunció en voz alta como si leyese las lápidas de los amigos muertos en un cementerio.

—Yo era un hombre de talento, señor. Si me da ocasión podrá probármelo, pero los rojos me lo robaron vilmente. Me robaron hasta la última estado en que me encuentro hoy. Al principio de la brutal expoliación me sentí como liberado de una horrible carga y responsabilidad. Quedarse entonces sin talento, en el Madrid rojo, era alejar el peligro; lo primero era vivir y esperar... Viví, pues, feliz sin mi talento. Después, terminada la guerra, volví a necesitarlo, y comencé a buscarlo con afán. Necesitaba a todo trance mi talento y revolví Roma con Santiago. Pero fué inútil, completamente inútil. Muchas veces creí haberlo encontrado y lo reclamé enérgicamente, brutalmente... En ocasiones, confieso que llegué a verdaderos extremos de injusticia y violencia. Al fin me he convencido de que no recuperaré jamás mi talento. Para mí esto es mil veces peor que la muerte.

Calló cuando el viejo reloj dió solemnemente la hora. Sus ojos estaban fruncidos, como si mirara el vuelo de un pájaro en un punto lejano del horizonte. Yo estaba perplejo y bebía en silencio, casi sin atreverme a mirarle.

De pronto sentí miedo y miré instintivamente al sitio donde guardaba un revólver.

—Si usted me diese un poco de talento —un poco nada más—, salvaría a un hombre desesperado y Dios se lo pagaría.

—Yo no... Los libros, quizá... ellos pueden ayudarlo.

—No sirven para nada—atajó—. Los conozco bien. No nos sirvieron ayer para lo que vivimos hoy. Ni nos servirán hoy para lo que vivamos mañana. ¡Ellos tampoco tienen talento!

—Sin embargo..., saben cosas. Los libros pueden enseñarlas.

—Sí. Como sé yo mi carrera. Soy ingeniero, señor, puedo tender un puente y trazar un camino..., pero no es eso lo que me importa.

—¿Qué es entonces lo que usted desea saber?

—¿Para qué se tienden los puentes y se abren los caminos? ¿A qué enemigo se acerca salvándole el abismo y hasta qué punto escondido se le abre paso al dolor? Pero esto es pedir demasiado, lo comprendo. Quizá usted tampoco lo sepa, quizá nadie lo sepa. Cuando yo tenía talento, tampoco aspiraba a tanto.

Me bastaba con dirigir mi vida a un fin noble y saber de mi actividad en relación con las actividades de los otros hombres. No me creía el mejor ni el más importante, pero no dudaba de mi utilidad y de mi importancia. Sabía que mi muerte no enlutaría ni trastornaría el mundo. Pero también sabía que no estaba mal morir con una esquila como yo iba preparando desde mi juventud... Mañana saldrá el sol y no sabré qué hacer...

—¿Y no sabe usted qué hicieron los rojos con su talento?—pregunté.

—¡Bah!... Con el talento de otros no se puede hacer nada. Yo sé que no soy el único a quien han robado... Hay muchos miles de hombres que se encuentran como yo... Pero yo soy más humilde y por eso pido limosna... Sé que aunque nos devolvieran el talento, no nos serviría para nada, porque el tiempo es otro... Precisamente en

esto está la dificultad. Me han hablado de agrupaciones de hombres que se quedaron sin talento que intentan reclamar y se fían de abogados y detectives. Pero esto es ri-

pación por el encuentro de la pasada noche con aquel extraño señor al que habían robado el talento. Durante el día estuve incómodo y como disgustado conmigo. Sentía como si de golpe todo hubiese perdido para mí importancia: las cosas y las gentes, las ambiciones y los recuerdos.

Después de cenar fuí al casino y contemplé una partida de billar. Sali del casino con la sensación de que ya iba a parecerme siempre la vida como una partida de billar en la que unos juegan y otros miran. ¡Qué tedio!

No pude escribir, como tengo por costumbre; mis ideas y mis invenciones me parecían absolutamente estúpidas... Después de pensar mil cosas, me decía: "—¡Bueno! ¿Y qué?... Todo me parecía igualmente sin importancia... Todos los libros de mi biblioteca, incluso los míos propios, habían perdido interés, podía leerlos con la misma indiferencia del principio al fin,



dículo, señor; son ganas de ladrar a la luna. En el fondo dan lástima, porque eso mismo es lo que hacen los locos en sus manicomios... ¿Sabe usted lo que pienso?... Que acaso mi talento lo tenga un hombre muerto...

Era muy tarde y me levanté para despedirle. No sabía qué decir a aquel hombre que, ayudado por mí, se enfundaba su largo y rico abrigo y que, sin embargo, era pobre, terriblemente pobre, como denunciaban sus ojos asustados y suplicantes. Le tendí la mano y le demostré mi afecto sin palabras. Después bebí de un golpe otra copa de coñac y me acosté.

Confieso que dormí tranquilamente. Soñé que me recibían en el seno de la Academia de la Lengua y que pronunciaba un discurso sobre un filósofo del siglo XVI, del que sabía muy poco, y que me reservaba desde hacía varios años para la gran ocasión de demostrar que sabía mucho. Cuando desperté volvió a mí la preocu-

o viceversa, y me daba igual que afirmasen una cosa o su contraria.

Pensé en el hombre que pedía una limosna sin talento, y decidí escribir un ensayo o un cuento. La verdad es que a lo que llamaba aquel desconocido talento no era más que sus hábitos, sus costumbres y sus previsiones del futuro. Al fin, sólo pude escribir estas cuartillas.

Han pasado tres días y vuelvo a releerlas. Ahora ya me pasó el hastío y la preocupación. Ahora ya me pasó una cosa. Os confieso en voz baja: hace tres noches que salgo a la calle y aguardo en una esquina a que pase un desconocido... Entonces me acerco muy humilde y con el sombrero en la mano:

—Un poco de talento, por caridad... ¡Llevo tres días sin escribir! ¡Dios se lo pagará!

(ILUSTRACIONES DE ESTEBAN)

“La extraña limosna”

De los despojos realizados por la revolución roja en Madrid en el año 1936 he oído hablar mucho. He oído hablar en todos los notos y a toda clase de personas. Estos realtos suelen ser monótonos y, en general, el daño causado a las víctimas, demasiado pequeño en relación a las quejas. Creo, además, que la memoria para aquellos quebrantos es excesivamente firme, comparada con la débil memoria para los duelos importantes de la carne maltratada y de la sangre caída. No obstante...

Confieso que recuerdo haber escuchado algunos casos que lograron conmoverme, no por su magnitud, sino más bien por la ingenuidad de la gente perjuducada. Tal fue el realto de la anciana a quien robaron su mecedora con asiento y respaldo de rejillas, no por aprovecharla, sino para romperla con un machete en su presencia. Y tal fue el relato del cochero a quien robaron su viejo caballo para comérselo. De otra índole – y para mí igualmente conmovedora – es la historia de la joven marquesa, a la que dejaron sola en el palacio frente a un espejo quebrado que ponía en su rostro cicatrices de muñeca rota. Pero...

LA historia que me propongo relatar es diferente, no se parece en nada a las historias que conocía, y me apresuro a contarla a los lectores antes de que haya formado un juicio claro sobre ella. En realidad no sé que pensar de esta historia, ni del hombre que me la contó con acentos tan patéticos. Aún me parece estar escuchando la voz sombría que explicaba el daño irreparable: era la voz como una larga queja, como un infinito lamento, apenas modulado en palabras.

Encontré a este hombre la noche del 10 de diciembre en la glorieta del Cisne, a las dos de la madrugada. No hace falta decir que helaba, y que la calle, solitaria, apenas estaba alumbrada por moribundos faroles de gas. Jamás he sufrido asombro tan grande como al escuchar las primeras palabras de aquel hombre en aquella noche. Iba el desconocido correctamente vestido, incluso con elegancia, y hasta añadiría que su largo y recto gabán negro era de paño inglés. Me pedía limosna, a pesar de aquellas ropas, y con el sombrero en la mano; además me pedía la más extraña limosna que pueda imaginarse.

-Una limosna de talento, ¡por caridad!

Salté como si me hubieran insultado. Casi todos los hombres son una pequeñez en los trances difíciles, y yo confieso que nunca la susceptibilidad humana alcanzó a ser

Appendice 9

tan ridícula como fué la mía en este caso. La petición, tanto por el atuendo del desconocido como por mi condición de escritor, me autorizaba a sospechar una burla sangrienta. No quiero pensar – ni ahora que el peligro ha pasado – en la posibilidad de que aquel hombre se dirigiera a mí sabiendo quién soy yo, y precisamente por ser también él escritor de más mérito y más viejo que yo, aunque peor tratado por el tiempo y la fortuna. No; por suerte, el hombre se dirigía a otro hombre cualquiera, y la duda quedó rápidamente desvanecida.

Las excusas usuales en esta ocasión hubieran sido de una amarga comicidad, que hubiese dejado más fría la noche. ¿Cómo decirle: “otra vez será” o “no llevo suelto”?... Hacer efectiva la limosna era impracticable.

Me sirvió el instinto y le invité a que me siguiera. Mi casa no estaba lejos y la limosna que se me pedía no podía ser otra que un poco de consuelo y de atención para una desgracia que yo ignoraba y que otro hombre necesitaba confiar.

Han pasado varios días y no puedo decir si el mendigo estaba en su sano juicio o desvariaba.

En todo caso, pienso que su historia es igualmente sorprendente y conmovedora, y su voz sombría, lenta y convincente, no puede perder para mí la menor importancia por el hecho de que su dueño fuese loco o cuerdo.

Le hice sentar en la más cómoda butaca de mi biblioteca y le ofrecí una copa de coñac y un cigarro. Sus manos temblaban, como debía temblar toda su alma. Hube de ayudarle a encender y tuve que reponer en su copa el coñac vertido. Cuando comenzó a hablar estaba extraordinariamente sereno. Antes había mirado despacio y con amarga melancolía los volúmenes, algunos de cuyos títulos y nombres pronunció en voz alta como si leyese las lápidas de los amigos muertos en un cementerio.

—Yo era un hombre de talento, señor. Si me da ocasión podré probárselo, pero los rojos me lo robaron vilmente. Me robaron hasta la última porción, hasta dejarme en el lamentable estado en que me encuentro hoy. Al principio de la brutal expoliación me sentí como liberado de una horrible carga y responsabilidad. Quedarse entonces sin talento, en el Madrid rojo, era alejar el peligro; lo primero era vivir y esperar... Viví, pues, feliz sin mi talento. Después, terminada la guerra, volví a necesitarlo y comencé a buscarlo con afán. Necesitaba a todo trance mi talento y revolví Roma con Santiago. Pero fue inútil, completamente inútil. Muchas veces creí haberlo encontrado y lo reclamé enérgicamente, brutalmente... En ocasiones, confieso que llegué a verdaderos

Appendice 9

extremos de injusticia y violencia. Al fin me he convencido de que no recuperaré jamás mi talento. Para mí esto es mil veces peor que la muerte.

Calló cuando el viejo reloj dio solemnemente la hora. Sus ojos estaban fruncidos, como si mirara el vuelo de un pájaro en un punto lejano del horizonte. Yo estaba perplejo y bebía en silencio, casi sin atreverme a mirarle.

De pronto sentí miedo y miré instintivamente al sitio donde guardaba un revólver.

—Si usted me diese un poco de talento —un poco nada más—, salvaría a un hombre desesperado y Dios se lo pagaría.

—Yo no... Los libros, quizá... ellos pueden ayudarle.

—No Sirven para nada—atajó—. Los conozco bien. No nos sirvieron ayer para lo que vivimos hoy. Ni nos servirán hoy para lo que vivamos mañana. ¡Ellos tampoco tienen talento!

- Sin embargo..., saben cosas. Los libros pueden enseñarlas.

—Sí. Como sé yo mi carrera. Soy ingeniero, señor, puedo tender un puente y trazar un camino..., pero no es eso lo que me importa.

- ¿Qué es entonces lo que usted desea saber?

—¿Para qué se tienden los puentes y se abren los caminos? ¿A qué enemigo se acerca salvándole el abismo y hasta qué punto escondido se le abre paso al dolor? Pero esto es pedir demasiado, lo comprendo. Quizá usted tampoco lo sepa, quizá nadie lo sepa. Cuando yo tenía talento, tampoco aspiraba a tanto. Me bastaba con dirigir mi vida a un fin noble y saber de mi actividad en relación con las actividades de los otros hombres. No me creía el mejor ni el más importante, pero no dudaba de mi utilidad y de mi importancia. Sabía que mi muerte no enlutaría ni trastornaría el mundo. Pero también sabía que no estaba mal morir con una esquela como yo iba preparando desde mi juventud... Mañana saldrá el sol y no sabré qué hacer...

—¿Y no sabe usted qué hicieron los rojos con su talento! - pregunté.

—¡Bah!... Con el talento de otros no se puede hacer nada. Yo sé que no soy el único a quien han robado... Hay muchos miles de hombres que se encuentran como yo... Pero yo soy más humilde y por eso pido limosna... Sé que, aunque nos devolvieran el talento, no nos serviría para nada, porque el tiempo es otro... Precisamente en esto está la dificultad. Me han hablado de agrupaciones de hombres que se quedaron sin talento que intentaron reclamar y se fían de abogados y detectives. Pero esto es ridículo, señor; son ganas de ladrar a la luna. En el fondo dan lástima,

Appendice 9

porque eso mismo es lo que hacen los locos en sus manicomios... ¿Sabe usted lo que pienso? Que acaso mi talento lo tenga hambre muerto...

Era muy tarde y me levanté para despedirle. No sabía qué decir a aquel hombre que, ayudado por mí, se enfundaba su largo y rico abrigo y que, sin embargo, era pobre, terriblemente pobre, como denunciaban sus ojos asustados y suplicantes. Le tendí la mano y le demostré mi afecto sin palabras. Después bebí de un golpe otra copa de coñac y me acosté.

Confieso que dormí tranquilamente. Soñé que me recibían en el de Academia de la Lengua y que pronunciaba un discurso sobre un filósofo del siglo XVI, del que sabía muy poco, y que me reservaba desde hacía varios años para la gran ocasión de demostrar que sabía mucho. Cuando desperté volvió a la preocupación por el encuentro de la pasada noche con aquel extraño señor al que habían robado el talento. Durante el día estuve incómodo y como disgustado conmigo. Sentía como si de golpe todo hubiese perdido para mí importancia: las cosas y gentes, las ambiciones y los recuerdos.

Después de cenar fui al casino y contemplé una partida de billar. Salí del casino con la sensación de que ya iba a parecerme siempre la vida como una partida de billar en la que unos juegan y otros miran. ¡Qué tedio!

No pude escribir, como tengo por costumbre; mis ideas y mis invenciones me parecían absolutamente estúpidas... Después de pensar mil cosas, me decía:—"¡Bueno! ¿Y qué?" ... Todo me parecía igualmente sin importancia... Todos los libros de mi biblioteca, incluso los míos propios, habían perdido interés, podía leerlos con la misma indiferencia del principio al fin, o viceversa, y me daba igual que afirmasen una cosa o su contraria.

Pensé en el hombre que pedía una limosna sin talento, y decidí escribir un ensayo o un cuento. La verdad es que a lo que llamaba aquel desconocido talento no era más que sus hábitos, sus costumbres y sus previsiones del futuro. Al fin, sólo pude escribir estas cuartillas.

Han pasado tres días y vuelvo a releerlas. Ahora ya me pasó el hastío y la preocupación. Ahora tengo que hacer una cosa. Os confieso en voz baja: hace tres noches que salgo a la calle y aguardo en una esquina a que pase un desconocido... Entonces me acerco muy humilde y con el sombrero en la mano: .

—Un poco de talento, por caridad... ¡Llevo tres días sin escribir! ¡Dios se lo pagará!

SAMUEL ROS.

La marcha en la

I

M OSEN llegó, con titubeos, al comedor y vió que era el último; mamá abuela estabase ya sentada y paciente, aguardando, la larguísima mesa de ceremonia ante sí, con las bujías encendidas, luz de oro oscuro, nimbo de la plata cenicienta de la cabellera anciana; Julia, paseándose nerviosa por la enorme estancia, y se detenía, ceñuda, y un estremecimiento, escalofrío, la despertaba del ensimismado preocuparse. Iba a un balcón, y la noche, más densa en la masa negra del jardín, era muro ante su mirar: cerco de irritación en las pupilas, como después del llanto. Mosén, a la puerta del comedor, vió a la inquieta, hermosa en su adolescencia sana, las melenas leonadas rebeldes despegándose a los lados del rostro, carnoso, de piel mate, labios glotonos, entrecejo de voluntad; crujía el entarimado al peso del cuerpo macizo y esbelto, en equilibrio de volumen armonioso y ágil gravitación, si la muchacha, absorta en su pensamiento, iba en vagar de acá acullá; y se quedaba el grande comedor paralizado de absoluto silencio al detenerse ella, o mirando a la anciana, o volviendo a la negrura de la noche sus ojos encendidos. Murmuró algo mosén entreverado de vocablos:

—¡Ajo! ¡Peje, y más que repeje! ¡No se sale con la suya! ¡Miento: con la que no es suya!

Al rozarlas aquel bufido, le miraron, y mosén entró, y crujía más la madera del suelo trabado, bajo él, fornido, largo dentro de la sotana y de ancho esqueleto. Mamá abuela le quiso sonreír y se la heló la sonrisa.

—¡Buenas noches nos dé Dios!—exclamó mosén carraspeando. Y Julia.

—Buenas noches.

No le miraba, con educado desdén indiferente. El cura agarró su sillón, que estaba al otro extremo de aquella mesa para veinte, frente a la anciana, y se lo llevó junto a ella.

—¿Qué hace?

Levantaba Julia el rostro.

—Me da la gana—la selló el cura, desabrido. Voceó: —Dimas! ¡Dimas!—el criado acudía en volanda—. Cambia aquí el cubierto.

Mosén bendijo y los tres comensales se dejaron servir el yantar por Dimas y el otro criado. El fuego de la chimenea

de cazadores, capaz para devorar troncos, resplandecía y también, soñolientamente, los brazos de candelabro de la mesa: alrededor de estos ámbitos vivos, lejos, las paredes de piedra abrigadas de tapices estaban, y el artesonado del techo, borrados en vagorosa penumbra, como enlutados: el comedor le recorría, tan lejano de dimensiones, el apresurarse de los sirvientes.

—La digo a usted...—mosén quebró el silencio, le miraron como sorprendidas de oír hablar—que no hay sino mi Santa Teresa de mi vida, y chitón. ¿Sabe usted lo que he leído ahora? Que en servicio de Dios y por una buena causa hay que arriesgarse a todo, pues nada se debe temer. Ella Santa Teresa nada menos, ¿lo oye?, se sintió afligida por el decir que decía el mundo de su servicio a Dios, y Nuestro Señor bajó a consolarla y la dijo: «¿Qué tienes? Porque en esto no puede haber sino dos cosas, que murmuren de ti o que me alaben a mí», significando que los que creyesen por de Dios los hechos, alabarían a Dios, y los que no, la condenarían a ella, y que siendo por un buen fin, en ambas cosas ganaba. ¿Lo comprende? Pues esta razón de Dios, y no hay razón sobre ella, me ha decidido, y que piensen lo que quieran... ¡Tome usted!..

Se había levantado y le dió a la anciana, que le veía acercarse redondos los ojos de asombro, un bofetón. Julia, en salto, a socorrerla; los criados, mudos y quietos; tan inesperada la ofensa que ni la misma viejecilla podía llorar de estupor, y le miraba nada más, le miraba...

—¿Se ha vuelto loco?—le gritó Julia enfrentándosele, roja de ira—. ¡Pegarla!..

Mosén, tembloroso ahora, demudado, violentó su voz, cálida, y su actitud contrita, y se erizó otra vez, violento:

—¡Y la emprendo a linternazos hasta con mi sombra! ¡Y al que se acerque le rompo los hocicos!

Julia parecía en llamas:

—¡Váyase! ¡Si no fuera usted sacerdote!..

Descaecido otra vez, mosén salió dándole otra amenaza:

—Tómelo por donde quemas, que eso es bueno. No olvide que no me importa ni el lucero del alba...

La joven acudió a la abuela, que después de la crisis de sorpresa sollozaba, quejándose:

—¡Ay, Dios mío, Virgen Santísima! Pero, Julita, ¿por qué me ha pegado... por qué?..

II

—Señor capellán, ¿puedo entrarle el desayuno?

El roble de la oscura puerta amortiguaba la cólera del encerrado:

—¡Para desayunos estoy, ¡badajo!, para regalar la gula cochina! ¡Váyase!

Dimas, apresurándose, apartaba el cuerpo en susto y su aprensión como a perro rabioso:

—¡Le tomó un ramo de locura!

La grande puerta labrada en figuras y ramajes a buril chirría al abrirse, y mosén ostenta su cuerpoazo, que tapa el hueco:

—¡Oiga!

Volvíase el viejo dando giro de vals a la bandeja con la leche calentita, bollos molidos y la miel en su orza de labio chorreante.

—Señor capellán!

—¿La señora...?

—En su dormitorio, adolecida de larga congoja...

—Bueno, releñe, pero no habrá peligro.

—Del pueblo vino el doctor; amanecía, todo aterido, con mal humor, como suele...

—Menos detalles. ¿Qué opinó?

—Después de calentarse y sorber el café con el reposo de las dos copitas, como suele también... recetó un calmante para echar en la tila una cucharada... Que no era de cuidado, por fortuna; sólo los nervios, la crisis natural...

—La señorita Julia...

—No se despartó de la señora...

—¡Ah, con la abuelita siempre!

—Una vez fué al jardín; ya era día, a punto del sol, sin echarse siquiera un algo que la abrigase... Hasta la carretera, jardín y huerta a través, parece que llegó. Pasaba un automóvil, oyósele tocar desde aquí...

—¡Claro, más que la luz, peste! ¿Y qué?

—Daría la señorita algún recado para que lo llevasen a la ciudad o al pueblo, a los del automóvil, pienso yo. Este castillo aislado en el monte incomunica tanto...

—Sí, sí, incomunica. ¿Y luego?

—Volvió. Lloraba, aunque a nuestra presencia torcía el rostro por no perder señorío. ¡Cuitada!

—Señoría entre dos luces—murmuró mosén.

Los ojos de Dimas estancaban el llanto, por respeto.

—De modo que se estuvo, y se está, junto a la abuela... Perfecto. Dimas, si te parezco viruta y no comprendes lo de anoche, repite el dicho que te digo y se te abrirá la mollera:

este es el juego de Virimbao, tres galeras y una nao.

Le dió portazo con la maciza robliza hoja resaltada de relieves. Se quedó Dimas afligido, meneando la duda que le runruneaba en la cabeza: «No está loco; se lo hace... y aquí hay algo...». Por la galería de bargueños y armaduras, entre fríos retratos añejos pegados al granito y jaulas de jilgueros aéreos junto a la cristalería alegre, Julia, hinchado el rostro rebrotado de ira, el ceño hondo, le preguntaba con boca seca al hallarle:

—¿Le has visto?

—No se quiso desayunar.

—¿Se va?

—Mi señorita, no se atormente. Fué un venate... no regirá bien...

—Tal creo; eso dice mamá abuela. Pero, ¿no se va? ¡Injuriarnos de tan villana manera quien comió el pan de esta casa!

—Pues no hay indicios de que se castigue marchándose, como era lo decente, y perdón si hablo en daño de un sacerdote.

—Le echará el señor obispo. Ya le mandé una carta con un propio, y le hablé, dándole prisa, por teléfono. Su ilustrísima no atina una explicación, si no es un vergativo de algo que ignoramos, el infame... Y que Dios me perdone y le perdone. ¿Qué pretende? ¿Te ha dicho algo?

—Se le oyó revolverse en la habitación, sin reposar en toda la noche, tal que endemoniado... Qué digo, Jesús, al cabo es un ministro del Señor... La señorita comprenda mi aturdimiento. No sabemos, me refiero a la servidumbre, lo que nos pasa; tanto queremos a los señores... La señora, tan caritativa, ya anciana...

—No es momento de lloros. Yo desharía a ese hombre entre mis uñas y me agunto. Lo que quiero es que se vaya de aquí, que la casa está deshonrada mientras no se le castigue. Me escuece a mí la mejilla... ¡Si soy hombre!... Pero entonces no se hubiese lanzado... Y sin ser sacerdote, tampoco...

III

—«Yo digo que es gran cosa obras y buena conciencia» —leía mosén en su libro aforrado de pergaminos amarillos; se paseaba, sin poder dominar su excitación, repitiéndoselo: «Obras y buena conciencia... buena conciencia de las obras... Santa Teresa, doctora de Dios... Sí, hice bien, pero los escrupulosos... No tienes más que esperar, mosén, que por alguna parte reventará la mina. ¡Refajo, y más que refajo!... Y los escrupulosos, ¡a freir monas!—Se paseaba, encontraba siempre, gruñendo, el desaire de una pared y volvía sobre sus pasos.

Sin avisar abrieron la puertaza oscura y una voz echó dentro, desafiante: «El señor obispo!», y su ilustrísima, suavemente, anciano, entró con pasos de respunte.

—Quédese fuera.

El secretario, que le seguía, se detuvo mirando con recelo a mosén.

—No se preocupe, es muy bueno...

La puerta se cerró y el recogidito obispo sonreía a mosén, más alto que el doble de la figura encorvada.

—¿No es verdad que siempre has hecho el bien?—le preguntaba la suavidad, tuteándole.

Mosén quiso disimular el resuello que le había producido la sorpresa y meterse dentro las lágrimas que le salían... y se derrumbó de rodillas, besando, humilde, la mano del anillo, mano que le acariciaba.

—¡Repaja, que me vea yo así, sin culpa! Señor obispo, la he pegado un bofetón, pero soy inocente de ello...

—Veamos, veamos. Te escucho como un verdadero padre, dispuesto a la justicia con misericordia. Levanta y siéntate. Algo tuvo que ser. ¿Venganza?...

—Incapaz soy de esa baja pasión, créame su ilustrísima, se lo pido por Nuestra Madre, Reina de los cielos.

—Me has tocado en lo vivo. En España no hay quien blasfeme ni mienta invocando a la Suma Pureza. Tampoco estás enfermo de dolencia mental.

Mosén intentaba burlarse de tal explicación:

—En mis cabales, no fué ventolera, ni ataque de nervios para antiespasmódica.

—Tampoco te domina la ira, aunque quieres demostrarte terrible. Te conozco y sé lo blando que eres debajo de esa cáscara dura y rugosa con que te encubres. Siempre te comparé con la nuez.

—Me conoce más su ilustrísima que me conozco yo. Voy a confesarme. Pero déjeme seguir de rodillas; quiero empezar en este punto la penitencia que me aguarda y que me impondría yo, si no me la impusieran.

—Buen síntoma, hijo; se me ensancha el corazón.

—¿Ha leído su ilustrísima la biografía de Miguel Angel?

—¿Qué tiene que ver?...

—¡Demontre! porque le sucedió un lance muy sonado, yo me acordé del suceso en circunstancias semejantes y... ¡cataplán!... la bofetada.

El obispo se envolvió en su capa pluvial.

—Hace frío en tu cuarto. Vivías austeramente en medio del lujo... Continúa.

—Miguel Angel pintaba la bóveda de la Capilla Sixtina; terminaba ya el «Juicio final». Un día, encaramado en los altísimos andamios, quiso apreciar la perspectiva desde un ángulo de la sala. Absorto en la contemplación, retrocedió lentamente por las tablas. Su criado, que es-



pintura

taba en el suelo mirándole a su vez, sofocó de pronto un grito: Miguel Angel hallábase al borde del andamio que recorriera de espaldas, imantada su atención en la obra de que era creador. Un paso más y el artista caería desde lo alto. Si le voceaba, al sobresalto de salir de aquel ensimismamiento, de aquel arrebato, seguiría un movimiento brusco y, perdido el equilibrio, se desplomaría también... El criado cogió un botecillo de color y le lanzó contra el «Juicio final», hacia la parte opuesta a donde se encontraba Miguel Angel. Este, al ver manchada y estropeada su pintura, corrió, loco, a remediar el daño mientras el sirviente removía los aires con un suspiro.

—Excelente idea la del criado. Lo mayor priva sobre lo menor... Pero el pobrecillo...

—Aguantó algunos palos de Miguel Angel, que bajó del andamio más que a paso, colérico, sin querer escuchar las explicaciones que pretendía darle... ¡Rebamba!, así es de pronto y violento el humano. Aunque, después, enterado Miguel Angel del porqué, le colmara de bienes...

—Veo un rayito de luz. Tú, como el criado de Miguel Angel...

—Como él recibiré los palos que me correspondan, ¡polaína!, que para eso me tengo por muy hombre, y sin rechistar la verdad, porque soy cura y muy cura. Pues no he de ver gratitud humana ni recompensa. Me agarraré celestialmente al consuelo del dictamen de mi Santa Teresa de mis ansias y a la bendición de Dios Nuestro Señor, por la mano, que venero, de su ilustrísima.

—¿Tan seguro estás de merecer la aprobación divina?

—Obras, buena conciencia y, ¡paño!, que me caiga detrás el diluvio. Su ilustrísima disimule.

—Sosiégate, no te dejes llevar de tu pronto, que es rudo, y suprime las interjecciones.

—Procuraré eludir los vocablos que desahogan; pero dejarme llevar del primer pronto, lo haré siempre. El pronto no engaña, el corazón avisa lo bueno. Si se medita el considerar lo conveniente o lo peligroso, acaba todo en la comodidad propia: la inhibición, el no hacer nada que signifique sacrificio.

—Pienas a lo español.

—Y siento que es la verdad... Obras, obras, sin analizar, de repente, pase lo que pase, si al fin es loable. Con la buena conciencia se duerme tranquilo y se respira hondo. Lo contrario es falta de caridad y cuquería.

—Pues tú no has dormido tranquilo, según dicen, después del disparate de anoche.

Mosén se quedó atajado, serio.

—Porque tuve que atropellar a un inocente para hacer servicio a Dios—respondió despacio y triste—. La pintura de Miguel Angel era inerte y la señora es un alma santa a quien en apariencia he agraviado y en realidad he causado dolor. Y lo que más me constribe, y lo llevaré hasta que me muera como expiación, es que nunca sabrá esa señora de mis respetos, de mi agradecimiento y de mi amor en Cristo Jesús, el porqué de mi insulto, porque saberlo le causaría más daño. Por eso dije antes que yo no recibiré gratitud humana ni recompensa. Sólo la absolución de mi pecado por su ilustrísima, mi pastor y guía, estoy seguro... Aunque le aviso a su ilustrísima que no me arrepiento de lo que hice.

—Si no te arrepientes, es que no aprecias pecado. Como no te creo de corazón endurecido, tengo que reprocharte tu dureza de mollera.

—Antes dirimí su ilustrísima, sin saberlo, esta causa. El criado de Miguel Angel eligió salvar lo mayor a costa de lo menos.

—De una vez, deja el preámbulo.

—Pues voy con la historia, la digo y no la bullo más.

IV

Mosén se rascó los cabellos rufos como mal estudiante en examen:

—Conoce su ilustrísima a la señorita Julia, la ha visto nacer: criatura bellísima y lozana, en la flor de la edad y en la edad de la flor. El pícaro mundo ronda a ese ángel... ángel patudo, sin mala intención sea dicho. Su hermosura, cantada a todas horas por el espejo, tiene otros trovadores. Tira mucho el imán del amor en un pecho desnudo de la armadura de la virtud, y más tira la curiosidad del amor, perdición de Eva, de Adán y del género humano, ¡diantres de mujeres!, y la señorita Julia, ángel patudo, lo repito, más gusta de galas que de novenas, de marigales que de sermones. Añada su ilustrísima el aburrimiento de este vivir en la sosegada y monótona posesión que habitamos, campo desierto y arqueológico castillo. La imaginación es la loca de la casa y devanar locuras una cabezita de niña-mujer, que no tiene en qué emplearse sino en vagar y divagar, es usual despedañero. Yo la vi, desde poco, perder jugo y tornarse melancólica y malhumorada, andar desmazelada... ¡La mala vecina llamaba a la carne fray Francisco del Niño Jesús! Algún halcón había hecho presa en la paloma, con gusto y regusto de ella, contra ley de esta ceterería. Mientras no eran más que efectos de los embelecios y roncencias del Periquito de los Palotes galán, allá suspirase, desvelada, y declinase su tristura como tallo que se curva empapado en crepúsculo; yo me reía, inhibido, aunque no la quitaba ojo. ¡Peste de la mala vecina! Un día—mosén levantaba un dedo porrón—me enteré... ¡céc-

mo y por dónde?, no lo puedo revelar, que es secreto de confesión... supe que aquella pasión de ánimo manifiesta la desavocaba del deber, y que sus danderías y ensoñaciones eran pasadizos para llevarla al infierno. Sí, señor obispo, un pez de muchas libras había roto la delgadeza de las redes en que la señorita Julia le tenía reducido. El zaratán que la recomía reventó en decisión: escapar con ese hombre y entregárselo. Y aquí entra mosén...

—Una pausa, buen cristiano, que sudas.

—Es que me amarga la boca como la tuerca... Aquel hombre, saco de pecados, que arrastró a la señorita Julia a determinarse por él, sin espíritus, es casado.

—¡Dios de bondad!

—Eso grité yo; ¡Dios de bondad, no lo permitas! Empecé a hurgarme en los soterraños de la conciencia de este modo: mosén, tú eras capellán del regimiento que mandaba el padre de Julia, y sabes que aquel perfecto hidalgo estimaba el honor más que la vida, como lo demostró al morir en tus brazos, dando cara al enemigo, héroe y caballero; mosén, a ti te encomendó en su testamento la guarda de su vieja madre y de su tiernísima hija; te puso de capellán perpetuo de su castillo y casa solariega, y comiste un año su comida y habías de mantenerte en su voluntad toda la vida; mosén, tú eres baturro, eres hombre, eres fiel y no temes más que a Dios y al pecado, porque la muerte te pasó por los ojos en mil combates; no entiendes de conveniencias, ni de acomodos, ni componendas y, menos, de complicidades; mosén, tienes que evitar este crimen.

—Bien pensado.

—Soy sanguíneo, se me altera la sangre, se me sube el humo a las narices, viví como soldado y entre soldados, soy soldado de Dios... ¡Al enemigo!, me animé.

Se le encendía la carita pálida al señor obispo:

—Me gusta, pero repórtate, que no estás en un asalto.

—¡Si hubiese consistido en arrojarse sobre los alambres de una trinchera, bomba...! Muchas veces han cogido el fusil estas manos.

Ciega el más pacífico a la vista del mal, y yo de pacífico no tengo marea. Perdona Su Ilustrísima los tacos: aire que me queda a campamento.

—No andes ahora dando zancadas: me mareas.

—Perdóneme también lo brusco y todos mis defectos, padre mío... Continúo. Me daba ira, lo confieso asimismo, ver que la señorita Julia tiene corazón doblado. ¡Qué disimulo y falacia los suyos! No sale a su casta. Es un féldido cauteloso, de garra aterciopelada, capaz de pegársela al moro Muza. Me avisaron ayer por la mañana del desavío inminente: aquella noche un automóvil esperaba a la señorita Julia en la carretera... y «consumatums». Me encerré en este cuarto, recé, me di en la cabeza con una piedra recriminándome: ¡Discurre algo, mosén! ¡Salva a la hija de aquel soldado cuya sangre bendita tocaste con tus manos al absolverle! ¡Salva el honor de su casa que, en parte, te confió a ti! ¡Agracece el sustento que te dió y su afecto de hijo! ¡No permitas que la bien nacida en tan preclaro apellido pase a ser una pingarrona de las que chapalantean en el fango...! Señor obispo, soy un bolonio, me aturdí, no discurría, remiso... Porque, fíjese en ello Su Ilustrísima: Si le comunicaba a la mamá abuela el irreparable dislate que se preparaba a cometer su nieta única, su único cariño en esta tierra, Julia podía rebelarse y escapar, a pesar de todo, en las mismas narices de la señora; y aunque permaneciese a su lado, humillando su apasionado arrebato, el golpe era funesto para la viejecilla. Y tampoco ésta tenía fuerza para sujetar al basilisco. Y del choque de las dos, ¿no podía resultar hasta la muerte de la pobre abuela? Vea más: si se lo recriminaba a la propia señorita Julia, nada conseguiría: a mí me mira de través, me aborrece y desprecia por toscote, insociable y enemigo de pamplinas, y buena es la niña para que un simple clérigo de misa y olla tuerza sus deseos al rojo. Si salía a darle una de cuello vuelto al raptor, de lo que soy, ¡caja!, más que capaz, se producía un escándalo. Esta palabreja, precisamente, paralizaba mis iniciativas: el escándalo era la deshonra de Julia y de la familia, ¡digo bien?

—Es exacto.

—Por tanto, había de buscar un arbitrio que mantuviese secreta la culpa de la señorita Julia. Nadie debía enterarse del pecado, ni saber siquiera que existía pecador. A secreta culpa, secreto remedio, para que la culpa nunca dejase de ser secreta, por no llegar a realizarse. El tiempo apremiaba; después de la sobremesa de la cena la señorita Julia nos decía la del humo, en martelo íntimo con su donjuán. Y eché la mancha en la pintura. Fué el arbitrio que me ocurrió, agotado el devanar de mis sesos. Y ha salido a qué quieres boca.

La señorita Julia, ante el inusitado y verdaderamente asombroso caso, tuvo que permanecer aquí para consolar y atender a la abuela, y hasta para entablar mi castigo, pues se la rebeló lo noble de una sangre que no tolera ofensas: total, por su parte, que ha salido a la carretera casi pasada la noche a decirle al del automóvil que sopla, insolente, la bocina, que el cobro de la paloma queda para mejor ocasión. Cuanto a la viejecilla, ¿qué va a sospechar, si para ella el soplamocos es agresión a ella y se origina en algo que a ella se refiere únicamente? Y los demás, parientes, criados y chusmá, nada pueden traslucir de la verdadera causa. ¡Ni siquiera la propia señorita Julia, fíjese Su Ilustrísima! Al contrario, señala una pista por otro punto cardinal: que estoy loco, que soy una bestia... cualquier cosa. Pero yo, ¡preperros!, ¿qué significado...?

El prelado se daba golpecitos con los dedos en la frente rugosa amarilla:—¡Tú, tú, tú...!

V

Tres días permaneció Su Ilustrísima en el castillo. Al día tercero llegó un hermano de la agraciada señora y tío de Julia: anunció que se ponía al frente de la casa, como jefe de la familia, por razón de que las solas señoras se exponen a faltas de respeto y ofensas que la autoridad del hombre evita. Era marino retirado, afable y puntilloso, con sus miras puestas en refundir las ramas genealógicas en el tronco único; su hijo llegaba detrás de él, a buen paso, al señuelo de la prima Julia. La cual iba más que melancólica, con furia reprimida, por el parque y la huerta, sin dar conversaciones ni admitir cuidados. El señor obispo entretuvo en permanente tertulia a la vieja con buenas pláticas y ya se reía la inocente del sonado episodio. Por la noche de aquella fecha de la marcha, apareció Su Ilustrísima, cogido a mosén el brazo. Ya estaban convocados y alrededor de la señora, Julia, el marino y todos los servidores. Mosén se inclinó de rodillas ante la dama y la decía, entrañable, con tanta pesadumbre:

—Perdóneme el arrebato, humildemente se lo pido, por mi propio corazón, sin que nadie me lo ordene; necesito que me perdone para apaciguar mi alma.

La ancianita tenía un ahogo, rompió en un zolpito, alargándole los brazos; mosén la besó las manos temblorosas! El señor obispo convoyaba al salir al grandón, renegrido y cejudo que se sonó en su pañuelo áspero, para disimular las lágrimas:

—Su Ilustrísima sabe que lo volvería a hacer, ¡caujo!, aunque no lo justificase Santa Teresa...

T O M A S B O R R A S

“La mancha en la pintura”

I

Mosen llegó, con titubeos, al comedor y vio que era el último: mamá abuela estaba ya sentada y paciente, aguardando, la larguísima mesa de ceremonia ante sí, con las bujías encendidas, luz de oro oscuro, nimbo de la plata cenicienta de la cabellera anciana; Julia paseándose nerviosa por la enorme estancia, ya se detenía, ceñuda, y un estremecimiento, escalofrío, la despertaba del ensimismado preocuparse, iba a un balcón, y la noche, más densa en la masa negra del jardín, era muro ante su mirar: céreo de irritación en las pupilas, como después del llanto. Mosén, a la puerta del comedor, vio a la inquieta, hermosa en su adolescencia sana, las melenas leonadas rebeldes despegándose a los lados del rostro, carnoso, de piel mate, labios glotones, entrecejo de voluntad, crujía el entarimado al peso del cuerpo macizo y esbelto, en equilibrio de volumen armonioso y ágil gravitación, si la muchacha, absorta en su pensamiento, iba en vagar de acá y acullá se quedaba el grande comedor paralizado de absoluto silencio al detenerse ella, o mirando a la anciana, o volviendo a la negrura de la noche sus ojos encendidos. Murmuró algo mosén entreverado de vocablos:

-¡Ajo! ¡Peje, y más repeje! ¡No se sale con la suya! ¡Miento: con la que no es suya!

Al rozarlas aquel bufido, le miraron y mosén entró, y crujía más la madera del suelo trabado, bajo él, fornido, largo dentro de la sotana y de ancho esqueleto. Mamá abuela le quiso sonreír y se la heló la sonrisa.

-¡Buenas noches nos dé Dios! – exclamó mosén carraspeando. Y Julia.

-Buenas noches.

No le miraba, con educado desdén indiferente. El cura agarró su sillón, que estaba al otro extremo de aquella mesa para veinte, frente a la anciana, y se lo llevó junto a ella.

-¿Qué hace?

Levantaba Julia el rostro.

-Me da la gana – la selló el cura, desabrido. Voceó: ¡Dimas! ¡Dimas! – el criado acudía en volada –. Cambia aquí el cubierto.

Mosén bendigo y los tres comensales se dejaron servir el yantar por Dimas y el otro criado. El fuego de la chimenea de cazadores, capaz para devorar troncos,

resplandecía y también, soñolientamente, los brazos de candelabros de la mesa; alrededor de estos ámbitos vivos, lejos, las paredes de piedra abrigadas de tapices estaban, y el artesonado del techo, borrados en vagorosa penumbra, como enlutados; el comedor le recorría, tan lejano de dimensiones, el apresurarse de los sirvientes.

-¡La digo a usted... - mosén quebró el silencio, le miraron como sorprendidas de oír hablar – que no hay sino mi Santa Teresa de mi vida, y chitón. ¿Sabe usted lo que he leído ahora? Que en servicio de Dios y por una buena causa hay que arriesgarse a todo, pues nada se debe temer. Ella Santa Teresa nada menos, ¿lo oyes?, se sintió afligida por el decir que decía el mundo de su servicio a Dios, y Nuestro Señor bajó a consolarla y la dijo: «¿Qué tienes? Porque en esto no puede haber sino dos cosas, que murmuren de ti o que me alaben a mí», significando que los que creyesen por de Dios los hechos, alabarían a Dios, y los que no, la condenarían a ella, y que siendo por un buen fin, en ambas cosas ganaba. ¿Lo comprendes? Pues esta razón de Dios, y no hay razón sobre ella, me ha decidido, y que piensen lo que quieran... ¡Tome usted!...

Se había levantado y le dio a la anciana, que le veía acercarse redondos los ojos de asombro, un bofetón. Julia, en salto, a socorrerla; los criados, mudos y quietos; tan inesperada la ofensa que ni la misma viejecilla podía llorar de estupor, y le miraba nada más, le miraba...

-¿Se ha vuelto loco? Le gritó Julia enfrentándosele, roja de ira –. ¡Pegarla!...

Mosén, tembloroso ahora, demudado, violentó su voz, cálida, y su actitud contrita, y se erizó otra vez, violento:

-¡Y la emprendo a linternazos hasta con mi sombra! ¡Y al que se acerque le rompo los hocicos!

Julia parecía en llamas:

-¡Váyase! ¿Si no fuera usted sacerdote!...

Descaecido otra vez, mosén salió dándole otra amenaza:

-Tómelo por donde quema, que eso es bueno. No olvide que no me importa ni el lucero del alba...

La joven acudió a la abuela, que después de la crisis de sorpresa sollozaba, quejándose:

-¡Ay, Dios mío, Virgen Santísima! Pero, Julita, ¿por qué me ha pegado?... por qué?...

Appendice 10

Señor capellán, ¿puedo entrarle el desayuno?

El roble de la oscura puerta amortiguaba la cólera del encerrado:

-¡Para desayunos estoy, ¡badajo!, para regalar la gula cochina! ¡Váyase!

Dimas, apresurándose, apartaba el cuerpo en susto y su aprensión como a perro rabioso:

-¡Le tomó un ramo de locura!

La grande puerta labrada en figuras y ramajes a buril chirría al abrirse, y mosén ostenta su cuerpazo, que tapa el hueco:

-¡Oiga!

Volvíase el viejo dando giro de vals a la bandeja con la leche calentita, bollos molludos y la miel en su orza de labio chorreante.

-¡Señor capellán!

-¿La señora...?

-En su dormitorio, adolecida de larga congoja...

-Bueno, releñe, pero no habrá peligro.

-Del pueblo vino el doctor; amanecía, todo aterido, con mal humor, como suele...

-Menos detalles. ¿Qué opinó?

-Después de calentarse y sorber el café con el reposo de las dos copitas, como suele también... recetó un calmante para echar en la tila una cucharada... Que no era de cuidado, por fortuna, sólo los nervios, la crisis natural...

-La señorita Julia.

-No desapartó de la señora...

-¡Ah, con la abuelita siempre!

-Una vez fue al jardín; ya era día, a punto del sol, sin echarse siquiera un algo que la abrigase... Hasta la carretera, jardín y huerta a través, parece que llegó. Pasaba un automóvil, oyósele tocar desde aquí...

-¡Claro, más que la luz, peste! ¿Y qué?

-Daría la señorita algún recado para que lo llevarsen a la ciudad o al pueblo, a los del automóvil, pienso yo. Este castillo aislado en el monte incomunica tanto...

-Sí, sí, incomunica. ¿Y luego?

-Volvió. Lloraba, aunque a nuestra presencia torcía el rostro por no perder señorío. ¡Cuitada!

-Señoría entre dos luces – murmuró mosén.

Los ojos de Dimas estancaban el llanto, por respeto.

-De modo que se estuvo, y se está, junto a la abuela... Perfecto. Dimas, si te parezco viruta y no comprendes lo de anoche, repite el dicho que te digo y se te abrirá la mollera: este es el juego de Virlimbao tres galeras y una nao.

Le dio portazo con la maciza robliza boja resaltada de relieves. Se quedó Dimas afligido [...endo] la duda que le runroneaba en la cabeza: «No está loco; se lo hace... y aquí hay algo...». Por la galería de bargueños y armaduras, entre fríos retratos añejos pegados al granito y jaulas de jilgueros aéreos junto a la cristalera alegre, Julia, hinchado el rostro rebrotado de ira, el ceño hondo, le preguntaba con boca seca al hallarle:

-¿Le has visto?

-No se quiso desayunar.

-¿Se va?

-Mi señorita no se atormente. Fue un venate... no regirá bien...

-Tal creo; eso dice mamá abuela. Pero, ¿no se va? ¡Injuriarnos de tan villana manera quien comió el pan de esta casa!

-Pues no hay indicios de que se castigue marchándose, como era lo decente, y perdó si hablo en daño de un sacerdote.

-Le echará el señor obispo. Ya le mandé una carta con un propio, y le hablé, dándole prisa, por teléfono. Su ilustrísima no atina una explicación si no es un vengativo de algo que ignoramos, el infame... y que Dios me perdone y le perdone. ¿Qué pretende? ¿Te ha dicho algo?

-Se le oyó revolverse en la habitación, sin reposar en toda la noche, tal que endemoniado... Que digo, Jesús, al cabo es un ministro del Señor... La señorita comprenda mi aturdimiento. No sabemos, me retiro a la servidumbre, lo que nos pasa; tanto queremos a los señores... La señora, tan caritativa, ya anciana...

-No es momento de lloros. Yo desharía a ese hombre entre mis uñas y me aguanto. Lo que quiero es que se vaya de aquí, que la casa está deshonrada mientras no se le castigue. Me escuece a mí la mejilla... ¡Si soy hombre!... Pero entonces no se hubiera lanzado... Y sin ser sacerdote tampoco...

III

-«Yo digo que es gran cosa obras y buena conciencia» - leía mosén en su libro

aforrado de pergaminos amarillos; se paseaba , sin poder dominar su excitación, repitiéndoselo –: Obras y buena conciencia..., buena conciencia de las obras... Santa Teresa, doctora de Dios... Si, hice bien, pero los escrúpulos... No tienes más que esperar, mosén, que por alguna parte reventará la mina. ¡Refajo, y más que refajo!... Y los escrúpulos, ¡a freír monas! – Se paseaba, encontraba siempre, gruñendo, el desaire de una pared y volvía sobre sus pasos.

Sin avisar abrieron la puertaza oscura y una voz echó dentro, desafiante: «¡El señor obispo!» y su ilustrísima, suavemente, anciano, entró con pasos de pespunte.

-Quédese fuera.

El secretario, que le seguía, se detuvo mirando con recelo a mosén.

-No se preocupe, es muy bueno...

La puerta se cerró y el recogidito obispo sonreía a mosén, más alto que el doble de la figura encorvada.

-¿No es verdad que siempre has hecho el bien? – le preguntaba la suavidad, tuteándolo.

Mosén quiso disimular el resuello que le había producido la sorpresa y meterse dentro las lágrimas que le salían... y se derrumbó de rodillas, besando, humilde, la mano del anillo, mano que acariciaba.

-¡Repaja, que me vea yo así sin culpa! Señor obispo, la he pegado un bofetón, pero soy inocente de ello...

-Veamos, veamos. Te escucho como un verdadero padre, dispuesto a la justicia con misericordia. Levanta y siéntate. Algo tuvo que ser. ¿Venganza?

-Incapaz soy de esa baja pasión, créame su ilustrísima, se lo pido por Nuestra Madre, Reina de los cielos.

-Me has tocado en lo vivo. En España no hay quien blasfeme ni mienta invocando a la Suma Pureza. Tampoco estás enfermo de dolencia mental.

Mosén intentaba burlarse de tal explicación:

-En mis cabales: no fue ventolera, ni ataque de nervios para antiespasmódica.

-Tampoco te domina la ira, aunque quieres demostrarte terrible. Te conozco y sé lo blando que eres debajo de esa cáscara dura y rugosa con que te encubres. Siempre te comparé con la nuez.

-Me conoce más su ilustrísima que me conozco yo, Voy a confesarme. Pero déjeme seguir de rodillas: quiero empezar en este punto la penitencia que me aguarda y que me impondría yo, si no me la impusieron.

Appendice 10

-Buen síntoma, hijo, se me ensancha el corazón.

-¿Ha leído su ilustrísima la biografía de Miguel Ángel?

-¿Qué tiene que ver?...

-¡Demontre!, porque le sucedió un lance muy sonado, yo me acordé del suceso en circunstancias semejantes y... ¡cataplún!... la bofetada.

El obispo se envolvió en su capa pluvial.

-Hace frío en tu cuarto. Vivías austeramente en medio del lujo... Continua.

-Miguel Ángel pintaba la bóveda de la Capilla Sixtina; terminaba ya el «Juicio final». Un día, encaramado en los últimos andamios, quiso apreciar la perspectiva desde un ángulo de la sala. Absorto en la contemplación, retrocedió lentamente por las tablas. Su criado, que estaba en el suelo mirándole a su vez, sofocó de pronto un grito: Miguel Ángel hallábase al borde del andamio que recorriera de espaldas, imantada su atención en la obra de que era creador. Un paso más y al artista caería desde lo alto. Si le voceaba al sobresalto de salir de aquel ensimismamiento, de aquel arrobo, seguiría un movimiento brusco y, perdido el equilibrio, se desplomaría también... El criado cogió un botecillo de color y le lanzó contra el «Juicio final», hacia la parte apuesta a donde se encontraba Miguel Ángel. Este, al ver manchada y estropeada su pintura, corrió, loco, a remediar el daño mientras su sirviente removía los aires con un suspiro.

-Excelente idea la del criado. Lo mayor priva sobre lo menos... Pero el pobrecillo...

-Aguantó algunos palos de Miguel Ángel, que bajó del andamio más que a paso, colérico, sin querer escuchar las explicaciones que pretendía darle. ¡Rebamba!, así es de pronto y violento el humano. Aunque, después, enterado Miguel Ángel del porqué, le colmara de bienes...

-Veo un rayito de luz. Tú, como el criado de Miguel Ángel...

-Como él recibiré los palos que me corresponden, [¡po...laina], que para eso me tengo por muy hombre, y sin rechistar la verdad, porque soy cura y muy cura. Pues no he de ver gratitud humana ni recompensa. Me agarraré celestialmente al consuelo del dictamen de mi Santa Teresa de mis ansias y a la bendición de Dios Nuestro Señor, por la mano, que venero, de su ilustrísima.

-¿Tan seguro estás de merecer la aprobación divina?

-Obras, buena conciencia y, ¡paño!, que me caiga detrás el diluvio. Su ilustrísima disimule.

-Sosiégate, no te dejes llevar de tu pronto, que es rudo, y suprime las

interjecciones.

-Procuraré eludir los vocablos que desahogan; pero dejarme llevar del primer pronto, lo haré siempre. El pronto no engaña, el corazón avisa lo bueno. Si se medita el considerar lo conveniente o lo peligroso, acaba todo en la comodidad propia: la inhibición, el no hacer nada que signifique sacrificio.

-Piense a lo español.

-Y siento que es verdad... Obras, obras, sin analizar, de repente, pase lo que pase, si al fin es loable. Con la buena conciencia se duerme tranquilo y se respira hondo. Lo contrario es falta de caridad y cuquería.

-Pues tú no has dormido tranquilo, según dicen, después del disparate de anoche.

Mosén se quedó atajado, serio.

-Porque tuve que atropellar a un inocente para hacer servicio a Dios – respondió despacio y triste –. La pintura de Miguel Ángel era inerte y la señora es un alma santa a quien en apariencia he agravado y en realidad he causado dolor. Y lo que más me contrista, y lo llevaré hasta que me muera como expiación, es que nunca sabrá esa señora de mi respeto, de mi agradecimiento y de mi amor en Cristo Jesús, el porqué de mi insulto, porque saberlo le causaría más daño. Por eso dije antes que yo no recibiré gratitud humana en recompensa. Sólo la absolución de mi pecado por su ilustrísima, mi pastor y guía, estoy seguro... Aunque le aviso a su ilustrísima que no me arrepiento de lo que hice.

-Si no te arrepientes, es que no aprecies pecado. Como no te creo de corazón endurecido, tengo que reprocharte tu dureza de mollera.

-Antes dirimió su ilustrísima, sin saberlo, esta causa. El criado de Miguel Ángel eligió salvar la mayor a costa de lo menos.

-De una vez, deja el preámbulo.

-Pues voy con la historia, la digo y no la bullo más.

IV

Mosén se rascó los cabellos rufos como mal estudiante en examen:

-Conoce su ilustrísima a la señorita Julia, la ha visto nacer; criatura bellísima y lozana, en la flor de la edad y en la edad de la flor. El pícaro mundo ronda a ese ángel... ángel patudo, sin mala intención sea dicho. Su hermosura, cantada a todas horas por el espejo tiene otros trovadores. Tira mucho el imán del amor en un pecho desnudo de la

armadura de la virtud y más tira la curiosidad del amor, perdición de Eva, de Adán y del género humano, ¡diantres de mujeres!, y la señorita Julia, ángel patudo, lo repito, más gusta de galas que de novenas, de madrigales que de sermones. Añada su ilustrísima el aburrimiento de este vivir en la sosegada y monótona posesión que habitamos, campo desierto y arqueológico castillo. La imaginación es la loca de la casa y devanar locuras una cabecita de niña mujer, que no tiene en qué emplearse sino en vagar y divagar, es usual despeñadero. Yo la vi, desde poco, perder jugo y tornarse melancólica y malhumorada, andar desmazelada... ¡La mala vecina llamaba a la carne fray Francisco de Niño Jesús! Algún halcón había hecho presa en la paloma, con gusto y regusto de ella, contra ley de esta cetrería. Mientras no eran más que efectos de los embelecos y roncerías del Periquito de los Palotes galán, allá suspirase, desvelada, y declinase su tristura como tallo que se curva empapado en crepúsculo; yo me reía, inhibido, aunque no la quitaba ojo. ¡Peste de la mala vecina! Un día – mosén levantaba un dedo porrón – me enteré... ¿cómo y por dónde?, no lo puedo revelar, que es secreto de confesión... supe que aquella pasión de ánimo manifiesta la [desavecinaba] del deber, y que sus damerías y ensoñaciones eran pasadizos para llevarla al infierno. Sí, seños obispo, un pez de muchas libras había roto la delgadeza de las redes en que la señorita Julia le tenía reducido. El zaratán que la recomía reventó en decisión: escapar con ese hombre y entregársele. Y aquí entra mosén...

-Una pausa, buen cristiano, que sudas.

-Es que me amarga la boca como la tuera... Aquel hombre, saco de pecados, que arrastró a la señorita Julia a determinarse por él, sin espíritus, es casado.

-¡Dios de bondad!

-Eso grité yo: ¡Dios de bondad, no lo permitas! Empecé a hurgarme en los soterraños de la conciencia de este modo, mosén, tú eras capellán del regimiento que mandaba el padre de Julia, y sabes que aquel perfecto hidalgo estimaba el honor más que la vida, como lo demostró al morir en tus brazos, dando cara al enemigo, héroe y caballero; mosén, a ti te encomendó en su testamento la guarda de su vieja madre y de su tiernísima hija; te puso de capellán perpetuo de su castillo y casa solariega, y comiste un año su comida y habías de mantenerte en su voluntad toda la vida; mosén, tú eres baturro, eres hombre, eres fiel y no temes más que a Dios y al pecado, porque la muerte te pasó por lo ojos en mil combates; no entiendes de conveniencias, ni de acomodados, ni componendas y, menos, de complicidades; mosén, tienes que evitar este crimen.

-Bien pensado.

Appendice 10

-Soy sanguíneo, se me altera la sangre, se me sube el humo a las narices, viví como soldado y entre soldados, soy soldado de Dios... ¡Al enemigo!, me animé.

Se le encendía la carita pálida al señor obispo:

-Me gusta, pero repórtate, que no estás en un asalto.

-¡Si hubiese consistido en arrojarse sobre los alambres de una trinchera, bomba...! Muchas veces han cogido el fusil estas manos. Ciega el más pacífico a la vista del mal, y yo de pacífico no tengo [marea]. Perdona Su Ilustrísima los tacos; aire que me queda a campamento.

-No andes ahora dando zancadas: me mareas.

-Perdóneme también lo brusco y todos mis defectos, padre mío... Continúo. Me daba ira, lo confieso asimismo, ver que la señorita Julia tiene corazón doblado. ¡Qué disimulo y falacia los suyos! No sale a su casta. Es un férido cauteloso, de garra aterciopelada, capaz de pegársela al moro [Muza]. Me avisaron ayer por la mañana del desavío inminente: aquella noche un automóvil esperaba a la señorita Julia en la carretera... y «consumatum». Me encerré en este cuarto, recé, me di en la cabeza con una piedra recriminándome; ¡Discurre algo, mosén! ¡Salva a la hija de aquel soldado cuya sangre bendita tuviste en tus manos al absolverle! ¡Salva el honor de su casa que, en parte, te confió a ti! ¡Agradece el sustento que te dio y su afecto de hijo! ¡No permitas que la bien nacida en tan preclaro apellido pase a ser una pingarrona de las que chapalatean en el fango...! Señor obispo, soy un bolonio, me aturdí, no discurría, remiso... Porque, fíjese en ello Su Ilustrísima: Si le comunicaba a la mamá abuela el irreparable dislate que se preparaba a cometer su nieta única, su único cariño en esta tierra, Julia podía rebelarse y escapar, a pesar de todo, en las mismas narices de la señora; y aunque permaneciese a su lado, humillando su apasionado arrebató, el golpe era funesto para la viejecilla. Y tampoco ésta tenía fuerza para sujetar al basilisco. Y del choque de las dos, ¿no podía resultar hasta la muerte de la pobre abuela? Ven más: si se lo recriminaba a la propia señorita Julia, nada conseguiría: a mí me mira de través, me aborrece y desprecia por toscote, insociable y enemigo de pamplinas, y buena es la niña para que un simple clérigo de misa y olla tuerza sus deseos al rojo. Si salía a darle una de cuello vuelto al raptor, de lo que soy, ¡[caja!], más que capaz, se producía un escándalo. Esta palabreja, precisamente, paralizaba mis iniciativas; el escándalo era la deshonra de Julia y de la familia, ¿digo bien?

-Es exacto.

-Por tanto, había de buscar un arbitrio que mantuviese secreta la culpa de la

señoritinga. Nadie debía enterarse del pecado, ni saber siquiera que existía pecador. A secreta culpa, secreto remedio, para que la culpa nunca dejase de ser secreta, por no llegar a realizarse. El tiempo apremiaba; después de la sobremesa de la cena la señorita Julia nos decía la del humo, en martelo íntimo con su donjuán. Y eché la mancha en la pintura. Fue el arbitrio que me ocurrió, agotado el devanar de mis sesos. Y ha salido a qué quieres boca.

La señorita Julia, ante el inusitado y verdaderamente asombroso caso, tuvo que permanecer aquí para consolar y atender a la abuela, y hasta para entablar mi castigo, pues se la rebeló lo noble de su sangre que no tolera ofensas; total, por su parte que ha salido a la carretera casi pasada la noche a decirle al del automóvil que soplabla, insolente, la bocina, que el cobro de la paloma queda para mejor ocasión. Cuanto a la viejecilla, ¿qué va a sospechar, si para ella el soplamocos es agresión a ella y se origina en algo que a ella se refiere únicamente? Y los demás, parientes, criados y chusma, nada pueden traslucir de la verdadera causa. ¡Ni siquiera la propia señorita Julia, fíjese Su Ilustrísima! Al contrario, señalo una pista por otro punto cardinal: que estoy loco, que soy una bestia... cualquier cosa. Pero yo, ¡reperros!, ¿qué significo...?

El prelado se daba golpecitos con los dedos en la frente rugosa amarilla: ¡Tú, tú, tú...!

V

Tres días permaneció Su Ilustrísima en el castillo. Al día tercero llegó un hermano de la agraciada señora y tío de Julia; anunció que se ponía al frente de la casa, como jefe de la familia, por razón de que las solas señoras se exponen a faltas de respeto y ofensas que la autoridad del hombre evita. Era marino retirado, afable y puntilloso, con sus miras puestas en refundir las ramas genealógicas en el tronco único; su hijo llegaba detrás de él, a buen paso, al señuelo de la prima Julia. La cual iba más que melancólica, con furia reprimida, por el parque y la huerta, sin dar conversaciones ni admitir cuidados, El señor obispo entretuvo en permanente tertulia a la vieja con buenas pláticas y ya se reía la inocente del sonado episodio. Por la noche de aquella fecha de la marcha, apareció Su Ilustrísima, cogido a mosén el brazo. Ya estaban convocados y alrededor de la señora, Julia, el marino y todos los servidores. Mosén se inclinó de rodillas ante la dama y la decía, entrañable, con tanta pesadumbre:

-Perdóneme el arrebató, humildemente se lo pido, por mi propio corazón, sin que

Appendice 10

nadie me lo ordene; necesito que me perdone para apaciguar mi alma.

La ancianita tenía un ahogo, rompió en un zollipo, alargándole los brazos; mosén la besó las manos temblorosas. El señor obispo convoyaba al salir al Grandón, renegrido y cejudo que se sonó en su pañuelo áspero, para disimular las lágrimas:

-Su Ilustrísima sabe que lo volvería a hacer, ¡cuajo!, aunque no lo justificase Santa Teresa...

Tomás Borrás.

LA CHICA DEL IMPERMEABLE

EN cambio, esta primavera, se cuajaba intranquila y levantisca por encima de las nubes persistentes y silenciosas. Diríase que la estación jugase a su capricho y levantase sin orden alguno fuertes vientos que hacían temblar las desnudas ramas como niños desamparados, o bien estrujase las nubes para salpicar graciosamente algún pequeño rectángulo de tierra invernal y todavía seca o, aun, metiese su áureo dedo infantil, de pronto, entre las nubes para iluminar de sol, como la arena de un circo taurino, pequeñas parcelillas frías, esquilgadas, ateridas, invernalizas.

—¡Esta primavera...!—Y los habitantes de las provincias alzaban al aire sus bastones con un falso y tierno módulo de llamamiento paternal ante la travesura abrilena. En la capital, entre tanto, los funcionarios no ocultaban su mal humor:—¡No sabe uno nunca a qué atenerse! Si te pones el impermeable, haces el ridículo bajo un sol espléndido, y si sales a cuerpo, te mojas hasta en el tranvía.

No estallaba, no, la señorita Primavera, por fin. Su revolución se anunciaba con breves avisos de sofocos imprevistos, de olores nocturnos indecibles, con mítines de nubes que disolvía de pronto la angélica policia solar, con impetuosos discursos de lluvia fina y, si acaso, con algún delicado menester de orfebrería artesana al aire libre en el brote de suaves capullos verdes y recogidos sobre los troncos delicados y olorosos.

Había llovido y la cosa sucedió así. Era la hora apresurada del regreso. Los tranvías ciudadanos, soñolientos y cansinos, empujaban hacia su destino a una apretujada muchedumbre que leía el periódico de la noche o bostezaba impaciente en las plataformas. Ambos habían tomado el tranvía en el mismo lugar. El la había hallado, de pronto, junto a sí en la parada. Se miraba una 'bota' brillante tan 'alta'—esas botas de lluvia—, que, apenas si dejaba ver entre ella y el impermeable un pequeño trozo de pierna. Luego subieron. El pudo, al principio, tenerla próxima, a pesar de ir colgado en el estribo; pero poco a poco la muchacha se fué alejando como esas estrellas que corren siempre ante nosotros. De pronto, desapareció tras un individuo alto y corpulento. Entonces él deseó con toda su alma, primero, ganar el centro de la plataforma y luego que ella no se sentase.

—¡Bien!—pensaba—. Heme aquí rogando a Dios que una señorita no se siente.

Jamás había él pensado en las señoritas de otro modo que en las farolas de gas. ¡Dios mío, qué sorpresa permanente nos pones dentro!

Por fin, pudo colocarse a su lado. Ahora se fijó en que era rubia, tal vez teñida. Era todavía muy difícil mirarla sin ostentación de su curiosidad. Así, cuando llegó el cobrador aporreando con su libro metálico los cristales, él pudo volverse y quedar tranquilamente frente a ella como la cosa más natural del mundo, tan natural como aquella pareja, quizá, que mira con sus manos apretadas las grandes fotografías que anuncian la película.

El tranvía, en esas paradas misteriosas que sólo conocen sus conductores, se había vaciado y llenado otra vez. Las gentes subían y bajaban sin ver nada, sin enterarse de nada, como si una tremenda preocupación tirase de ellas y no las dejase atención sino para sus oscuros designios. La muchacha miraba hacia su hombro izquierdo y él intentó varias veces recoger



y alzar aquella mirada hacia la de sus propios ojos. ¡Era tan difícil todo! Su cara, como siempre, no tenía nada de particular. Apenas iba pintada. O tal vez la lluvia la hubiese sorprendido en la calle para desnudarle el rostro. Sólo de una cosa estaba seguro él: la muchacha le había visto. No había duda. Iba quieta, fingiendo indiferencia. O cansancio, tal vez. ¡Se está ahora tan cansado, después de la guerra! Siempre le coge a uno de improviso la Primavera, silbando estúpidamente y con las manos en los bolsillos.

Se acercaba su parada. ¿Se bajaría? ¡Cómo llaman los lugares! ¿Y dejar «aquello», así? Cuando el tranvía se acercó renqueando a su calle, la olvidó un instante y se acordó de la hora, de la oficina, de don Eugenio y, sin saber por qué, de la boina sucia del vendedor de periódicos que subió en la Glorieta para apearse, después de gritar unos títulos, a pocos pasos de la parada. Su casa. Allí le esperaban. Sin duda, estaban ya poniendo la mesa. Cerca de la mesa, vestida ahora ante los cristales de la plataforma con prodigiosa realidad, él vió claramente a... Bueno, a ellos. Rechazaba con fuerza el recuerdo de su mujer y su hijo por temor a que ella lo pudiese sorprender. Alguno le miraba con una penosa sorpresa por encima del freno eléctrico. Entonces él dió un paso hacia la puerta de salida y rozó imperceptiblemente con su mano el hombro del conductor como si le ordenase parar. Pero, de golpe, fué el corazón lo que se le detuvo y le devolvió la realidad del instante. Cómica, apresuradamente, sacó un brazo afuera como si quisiera saber si llovía. En vano; las estrellas, a trechos, fulgían gloriosamente como anuncios de la Eternidad lejana. Su parada había pasado. La mesa y las caras se habían borrado con la misma suavidad

y ante él, delante de los cristales sucios, se extendía la vía, la calle, la... La libertad.

¿Se habría dado cuenta ella? ¿Le habría estado espiando mientras él caía en las redes de la memoria? Parecía que no. Ella seguía allí, de pie, mirando exactamente a la altura de su hombro izquierdo. Pero pronto empezó a intranquilizarse y entonces le miró. Fué una mirada velocísima que pasó sobre él como un roce, como una luz que resbala, indiferente y rápida, sobre uno. Sí, como esas luces de los escaparates que le ponen al conductor, sobre el capote azul oscuro, unas vetas doradas que le convierten en casulla no se sabe cómo.

El notaba muy bien que en ella crecía la intranquilidad. ¿Se acercaba, acaso, su parada? El se rió. Se rió hacia dentro, con una risa penosa, difícil, escondida. La muchacha se agitaba dentro de su impermeable. Todo su cuerpo parecía pedir algo, parecía ser requerido por algo; por un imán, quizá. El la observaba. Nadie más hubiese podido notar lo. La chica vibraba como si algo la atrajese en varias direcciones al mismo tiempo. Sonó el timbre del cobrador y el vehículo se detuvo. Entonces ella dió un paso hacia adelante, como si fuese a salir. Pero... Cómica, apresuradamente, volvió hacia atrás y tropezó con el señor que salía. Luego se estuvo un instante quieta como quien quiere ocultarse en la inmovilidad y en el silencio interiores. Y, de pronto, le miró. Le miró con una pregunta tan clara en los ojos, que él hubo de volver la cabeza para no contestar:—No se apure; yo no me he enterado de nada.

El tranvía se había puesto en marcha otra vez. ¿Se habría quedado allí atrás, cortada como un queso por las luces de los faroles moribundos, la parada de ella? Entonces a él se le hinchó algo dentro del pecho y, como un ga-

llo que alza su pico al amanecer sobre el corral dominado, sintió gana de cantar y hasta, ridículamente, aplastó sus dedos contra las palmas enguantadas como si antes del combate, probase el filo de sus espolones.

La chica del impermeable iba solamente a unos pasos de él por la calle mal iluminada y silenciosa. Serían las diez aproximadamente y sólo unas pocas gentes apresuradas les adelantaban o alguna pareja regresaba con la calma dramática de quienes van a despedirse pronto. La luna reinaba como un hada en medio de su amplio halo luminoso. Dicen que cuando la luna tiene este halo va a ser muy irregular el siguiente día. Pero, ¿dicen eso? ¡Ah! Sobre la altura pelada de un terraplén cercado reposa una larga fila de camiones. En el suelo sin secar se adivina esa hierba raquítica que le suele crecer a la tierra estéril que una barba enfermiza. Ellos, que pasaban, no sabían que aquella mañana, allí mismo, entre los camiones, un hombre había empujado con un palo a unas vacas tristes y descarnadas, para que arrancasen los hierbajos. Pero, ¿qué importa todo esto?

La chica del impermeable andaba y él tras ella. Andaba con unos pasos tan firmes, tan rectos, tan seguros, que bien claramente decían ignorar el camino. El, varias veces, se había reído hacia dentro. En las esquinas, casi imperceptiblemente, ella solía detenerse un instante, indecisa. Iba orientada por la larga sombra del hombre que proyectaban ante ella las llamas vacilantes de los faroles.

¿Cómo se había producido el acuerdo para bajar ambos a un tiempo del tranvía? Esto no podría saberse nunca. De pronto, ambos se habían debido encontrar andando. ¿Habían elegido esta calle por su apagada tranquilidad? ¿La perseguía él, realmente? Juraría que era él el único perseguido. Aquella mesa, aquellas personas esperando... Hasta cuándo iba a durar aquello? ¿Cómo concluiría?

La luna iluminaba ahora mejor la figura completa de la muchacha y daba a sus cabellos un tinte celeste, un reflejo apagado y dulcísimo. También en sus caderas, dibujadas a veces bajo el ancho impermeable por una ráfaga repentina, se colgaba la luz como si intentase señalar los caminos de la vida. Sonaban bien sus tacones sobre el pavimento. En cambio, los pasos de él no se oían y llegaban a parecer los pasos de una sombra. El impermeable era, debía ser, de fondo oscuro con lunares blancos. Seguramente azul. Como la bóveda que los cubría. Plagado de estrellas bamboleantes, cobertoras de la armonía aquella en movimiento. Debajo, una mujer. Una mujer joven, un bello animal lleno de vitalidad, con las aletas de la nariz bien abiertas y las manos sin guantes dejándose flotar en el aire indescriptible de la noche primaveral, cargada de efluvios olorosos, sugestivos. Llevaba el brazo derecho doblado ligeramente hacia afuera y lo movía con un ritmo brillante de batuta sobre el garbo oscuro y caliente de su juventud en marcha.

De pronto, junto a un portal, la chica se detuvo. El también, indeciso al principio. La muchacha dió unas palmadas. Unas palmadas, precisamente, como si lo que intentase fuese no llamar a ningún sereno. El lo comprendió así y se adelantó, con una repentina claridad en la mirada.

—No se moleste, señorita. el sereno soy yo.

Luego se quitó el sombrero mientras ella reía. Prosiguió él, lento y seguro:

—Sé que no vive usted aquí. No se esfuerce. Hagamos todo esto tan natural como si hubiese ocurrido siempre.

Ahora, sería, ella caminaba a su lado. No sabía bien lo que la había pasado. El tampoco. Hablaban como refiriéndose a otros. La calle se iba haciendo arrabal y amenazaba convertirse pronto en campo.

No se habían visto nunca, decía él, y sin embargo, parecía... Iba a decir una tontería, seguramente. Parecía que se hubiesen visto todos los días sin conseguir nunca esto de hoy. Sí, a ella le sucedía lo mismo. Posiblemente estaba avergonzada. No, de todos modos no había que avergonzarse.

¿Quién fué el primero en pronunciar la palabra «amor»? Esto tampoco podría saberse nunca. Ella tenía veinte años y no había conocido novio alguno. El treinta y... ¡Demonio, qué difícil esquivar la mesa puesta y los... las personas!

En fin, lo importante era andar juntos, así como iban, hablando de otros. Se gustaban indeciblemente, y esto se veía en el extraño arrastrar de las palabras, en el ritmo de los pasos, en la dulce pereza de los movimientos. Ella tenía unos ojos como él no había visto nunca. No. Eran unos ojos corrientes. Precisamente, dijo él. Corrientes como las cascadas, como las estrellas que huyen sin gritos en la apagada inmensidad de la noche.

Habían llegado al campo. Estaba húmeda la tierra y silenciosa como nunca. Ahora que inconscientemente se habían cogido del brazo, podían oír bien sus corazones latiendo a contratiempo, atropelladamente, como los de dos corredores que ven avanzar juntos la meta. Se detuvieron para mirarse. Estaban muy cerca y los labios de ella podían abrirse de un momento a otro como se abren en primavera, de golpe, las flores azules y rojas pequeñitas de los campos.

La noche caía sin peso; es más, parecía alzar a la tierra hasta sí; pero esto sólo fué a principio. Porque luego se fué como hundiéndose en los ojos de ella singularmente y llegó a parecer el pecho de un muerto. Sí, ahora el terreno se hundía un poco, como quien oculta su tremenda verdad. Entonces él se fijó bien y fué reconociendo el

lugar. Era el campo sombrío de la Ciudad Universitaria, cercado por las arquitecturas mutiladas que habían sostenido como manos la guerra.

¿Qué le pasaba? ¿Por qué no hablaba ahora? Podían volver, ir a otro sitio. O no volver más ni ir, ya, a ninguna parte. Pero él seguía mudo y quieto. Por su memoria pasaban ahora en un fantástico «galop» sus meses de trinchera. Allí estaba el escenario. Era aquél, sin duda. Aquí estuvo la primera línea.

Allí abajo debía caer la pasarela. Junto a la sombra de ese edificio lejano atravesado de pálida luz cayó el camarada aquél que cantaba tan bien.

Regresarían. No dijo más. ¿Qué era la vida entera sino aquello? En el hombro le molestaba algo. ¿Sería la correa del fusil? Pero, ¿qué tonterías pensaba? ¡Si no tenía fusil!

¿O sí tenía fusil? ¿O el fusil se tenía siempre y la vida no era sino armas al hombro, sino cuerpo a tierra y disparar?

Anduvieron de prisa. En el pelo de ella, más caído bajo la luna alta, se balanceaba un leve desencanto. ¿Fracaso? Tal vez, fracaso. Pero la calle, ¡era tan larga! ¡Costaba tanto regresar!

Regresar. Regresar siempre, quizá sin haber llegado. Juraría que en la cintura le pesaban las cartucheras. Y de vez en vez, bajo el silencio, una explosión lejana llegada sobre el corazón fatigado le hacía detenerse casi como si aun mandase su compañía.

Llegaron a la parada. Ya bajaba el tranvía. Le dió la mano y luego la vió subir, sin mirarla apenas.

—Adiós.

—Adiós.

Y cuando el coche partió pesadamente, él se quedó un rato allí. Le olían a ella, a su brazo, las manos. Un instante vaciló. Pero luego, ¡qué demonio! le esperaban. Y, como quien se carga el fusil al hombro, entre fatigado y lleno de esperanza, echó a andar de nuevo, solo, bajo la alta luna impenetrable.

JOSE M.^a SANCHEZ-SILVA



“La chica del impermeable”

En cambio, esta primavera se cuajaba intranquila y levantisca por encima de las nubes persistentes y silenciosas. Diríase que la estación jugase a su capricho y levantase sin orden alguno fuertes vientos que hacían temblar las desnudas ramas como niños desamparados, o bien estrujase las nubes para salpicar graciosamente algún pequeño rectángulo de tierra invernal y todavía seca o, aun, metiese su áureo dedo infantil, de pronto, entre las nubes para iluminar de sol, como la arena de un circo taurino, pequeñas parcelillas frías, esquilmadas, ateridas, invernizas.

- ¡Esta primavera...! – Y los habitantes de las provincias alzaban al aire sus bastones con un falso y tierno módulo de llamamiento paternal ante la travesura abrileña. En la capital, entre tanto, los funcionarios no ocultaban su mal humor: - ¡No sabe uno nunca a que atenerse! Si te pones el impermeable, haces el ridículo bajo un sol espléndido, y si sales a cuerpo, te mojas hasta en el tranvía.

No estallaba, no, la señorita Primavera, por fin. Su revolución se anunciaba con breves avisos de sofocos imprevistos, de olores nocturnos indecibles, con mítines de nubes que disolvía de pronto la angélica policía solar, con impetuosos discursos de lluvia fina y, si acaso, con algún delicado menester de orfebrería artesana al aire libre en el brote de suaves capullos verdes y recogidos sobre los troncos delicados y olorosos.

Había llovido y la cosa sucedió así. Era la hora apresurada del regreso. Los tranvías ciudadanos, soñolientos y cansinos, empujaban hacia su destino a una apretujada muchedumbre que leía el periódico de la noche o bostezaba impaciente en las plataformas. Ambos habían tomado el tranvía en el mismo lugar. Él la había hallado, de pronto, junto a sí en la parada. Se miraba una bota brillante tan alta – esas botas de lluvia -, que apenas sí dejaba ver entre ella y el impermeable un pequeño troco de pierna. Luego subieron. Él pudo, al principio, tenerla próxima, a pesar de ir colgado en el estribo; pero poco a poco la muchacha se fue alejando como esas estrellas que corren siempre ante nosotros. De pronto, desapareció tras un individuo alto y corpulento. Entonces él deseó con toda su alma, primero, ganar el centro de la plataforma y luego que ella no se sentase.

- ¡Bien! – pensaba -. Heme aquí rogando a Dios que una señorita no se siente.

Jamás había él pensado en las señoritas de otro modo que en las farolas de gas. ¡Dios mío, qué sorpresa permanente nos pones dentro!

Appendice 11

Por fin, pudo colocarse a su lado. Ahora se fijó en que era rubia, tal vez teñida. Era todavía muy difícil mirarla sin ostentación de su curiosidad. Así, cuando llegó el cobrador aporreando con su libro metálico los cristales, él pudo volverse y quedar tranquilamente frente a ella como la cosa más natural del mundo, tan natural como aquella pareja, quizá, que mira con sus manos apretadas las grandes fotografías que anuncian las películas.

El tranvía, en esas paradas misteriosas que sólo conocen sus conductores, se había vaciado y llenado otra vez. Las gentes subían y bajaban sin ver nada, sin enterarse de nada, como si una tremenda preocupación tirase de ellas y no las dejases atención sino para sus oscuros designios. La muchacha miraba hacia su hombro izquierdo y él intentó varias veces recoger y alzar aquella mirada hacia la de sus propios ojos. ¡Era tan difícil todo! Su cara, como siempre, no tenía nada de particular. Apenas iba pintada. O tal vez la lluvia la hubiese sorprendido en la calle para desnudarle el rostro. Sólo de una cosa estaba seguro él: la muchacha le había visto. No había duda. Iba quieta, fingiendo indiferencia. O cansancio, tal vez. ¡Se está ahora tan cansado, después de la guerra! Siempre le coge a uno de improviso la Primavera, silbando estúpidamente y con las manos en los bolsillos.

Se acercaba su parada. ¿Se bajaría? ¿Cómo llaman los lugares! ¿Y dejar «aquello» así? Cuando el tranvía se acercó renqueando a su calle, la olvidó un instante y se acordó de la hora, de la oficina, de don Eugenio y, sin saber por qué, de la boina sucia del vendedor de periódicos que subió en la Glorieta para apearse, después de gritar unos títulos a pocos pasos de la parada. Su casa. Allí le esperaban. Sin duda, estaban poniendo la mesa. Cerca de la mesa, vestida ahora ante los cristales de la plataforma con prodigiosa realidad, él vio claramente a... Bueno, a ellos. Rechazaba con fuerza con fuerza el recuerdo de su mujer y su hijo por temor a que ella lo pudiese sorprender. Alguno le miraba con una penosa sorpresa por encima del freno eléctrico. Entonces él dio un paso hacia la puerta de salida y rozó imperceptiblemente con su mano el hombro del conductor como si le ordenase parar. Pero, de golpe, fue el corazón lo que se le detuvo y le devolvió la realidad del instante. Cómica, apresuradamente, sacó un brazo afuera como si quisiera saber si llovía. En vano: las estrellas, a trechos, fulgían gloriosamente como anuncios de la Eternidad lejana. Su parada había pasado. La mesa y las caras se habían borrado con la misma suavidad y ante él, delante de los cristales sucios, se extendía la vía, la calle, la... La libertad.

¿Se había dado cuenta ella? ¿Le habría estado espiando mientras él caía en las redes de la memoria? Parecía que no. Ella seguía allí, de pie, mirando exactamente a la altura

Appendice 11

de su hombro izquierdo. Pero pronto empezó a intranquilizarse y entonces le miró. Fue una mirada velocísima que pasó sobre él como un roce, como una luz que resbala, indiferente y rápida, sobre uno. Sí, como esas luces de los escaparates que le ponen el conductor, sobre el capote azul oscuro, unas vetas doradas que le convierten en casulla no se sabe cómo.

Él notaba muy bien que en ella crecía la intranquilidad. ¿Se acercaba, acaso, su parada? Él se rió. Se rió hacia dentro, con una risa penosa, difícil, escondida. La muchacha se agitaba dentro de su impermeable. Todo su cuerpo parecía pedir algo, parecía ser requerido por algo; por un imán quizá. Él la observaba. Nadie más hubiese podido notarlo. La chica vibraba como si algo la atrajese en varias direcciones al mismo tiempo. Sonó el timbre del cobrador y el vehículo se detuvo. Entonces ella dio un paso hacia adelante, como si fuese a salir. Pero... Cómica, apresuradamente, volvió hacia atrás y tropezó con el señor que salía. Luego se estuvo un instante quieta como quien quiere ocultarse en la inmovilidad y en el silencio interior. Y, de pronto, le miró. Le miró con una pregunta tan clara en los ojos, que él hubo de volver la cabeza para no contestar: - No se apure; yo no me he enterado de nada.

El tranvía se había puesto en marcha otra vez. ¿Se había quedado allí atrás, cortada como un queso por las luces de los faroles moribundos, la parada de ella? Entonces a él se le hinchó algo dentro del pecho y, como un gallo que alza su pico al amanecer sobre el corral dominado, sintió gana de cantar y hasta, ridículamente, aplastó sus dedos contra las palmas enguantadas como si antes del combate, probase el filo de sus espolones.

La chica del impermeable iba solamente a unos pasos de él por la calle mal iluminada silenciosa. Serían las diez aproximadamente y sólo unas pocas gentes apresuradas le adelantaban o alguna pareja regresaba con la calma dramática de quienes van a despedirse pronto. La luna reinaba como un hada en medio de su amplio halo luminoso. Dicen que cuando la luna tiene este halo va a ser muy irregular el siguiente día. Pero, ¿dicen eso? ¡Ah! Sobre la altura pelada de un terraplén cercado reposa una larga fila de camiones. En el suelo sin secar se adivina esa hierba raquílica que le suele crecer a la tierra estéril como una barba enfermiza. Ellos, que pasaban, no sabían que aquella mañana, allí mismo, entre los camiones, un hombre había empujado con un palo a unas vacas tristes y descarnadas, para que arrancasen los hierbajos. Pero, ¿Qué importa todo esto?

LA chica del impermeable andaba y él tras ella. Andaba con unos pasos tan firmes, tan rectos, tan seguros, que bien claramente decían ignorar el camino. Él, varias veces, se

había reído dentro. En las esquinas, casi imperceptiblemente, ella solía detenerse un instante, indecisa. Iba orientada por la larga sombra del hombre que proyectaban ante ella las llamas vacilantes de los faroles.

¿Cómo se había producido el acuerdo para bajar ambos a un tiempo del tranvía? Esto no podría saberse nunca. De pronto, ambos se habían debido de encontrar andando. ¿Habían elegido esta calle por su apagada tranquilidad? ¿La perseguía él, realmente? Juraría que era él el único perseguido. Aquella mesa, aquellas personas esperando... Hasta cuándo iba a durar aquello? ¿Cómo concluiría?

La luna iluminaba ahora mejor la figura completa de la muchacha y daba a sus cabellos un tinte celeste, un reflejo apagado y dulcísimo. También en sus caderas, dibujadas a veces bajo el ancho impermeable por una ráfaga repentina, se colgaba la luz, como si intentase señalar los caminos de la vida. Sonaban bien sus tacones sobre el pavimento. En cambio, los pasos de él no se oían y llegaban a parecer los pasos de una sombra. El impermeable era, debía ser, de fondo oscuro, con lunares blancos. Seguramente azul. Como la bóveda que los cubría. Plagado de estrellas bamboleantes cobertoras de la armonía aquella en movimiento. Debajo, una mujer. Un mujer joven, un bello animal lleno de vitalidad, con las aletas de la nariz bien abiertas y las manos sin guantes dejándose flotar en el aire indescriptible de la noche primaveral, cargada de efluvios olorosos, sugestivos. Llevaba el brazo derecho doblado ligeramente hacia afuera y lo movía con un ritmo brillante de batuta sobre el garbo oscuro y caliente de su juventud en marcha.

De pronto, junto a un portal, la chica se detuvo, Él también, indeciso al principio. La muchacha dio unas palmadas. Unas palmadas, precisamente, como si lo que intentase fuese no llamar a ningún sereno. Él lo comprendió así y se adelantó, con una repentina claridad en la mirada.

- No se moleste, señorita, el sereno soy yo.

Luego se quitó el sombrero mientras ella reía. Prosiguió él lento y seguro:

- Sé que no vive usted aquí. No se esfuerce. Hagamos todo esto tan natural como si hubiese ocurrido siempre.

Ahora, seria, ella caminaba a su lado. No sabía bien lo que había pasado. Él tampoco, hablaban como refiriéndose a otros. La calle se iba haciendo arrabal y amenazaba convertirse pronto en campo.

No se habían visto nunca, decía él, y, sin embargo, parecía... Iba a decir una tontería, seguramente. Parecía que se hubiesen visto todos los días sin conseguir nunca esto de

hoy. Sí, a ella le sucedía lo mismo. Posiblemente estaba avergonzada. No, de todos modos no había que avergonzarse.

¿Quién fue el primero en pronunciar la palabra «amor»? Esto tampoco podría saberse nunca. Ella tenía veinte años y no había conocido novio alguno. Él treinta y... ¡Demonio, qué difícil esquivar la mesa puesta y los... las *personas*!

En fin, lo importante era andar juntos, así como iban, hablando de otros. Se gustaban indeciblemente, y esto se veía en el extraño arrastrar de las palabras, en el ritmo de los pasos, en la dulce pereza de los movimientos. Ella tenía unos ojos corrientes. Precisamente, dijo él. Corrientes como las cascadas, como las estrellas que huyen sin gritos en la apagada inmensidad de la noche.

Habían llegado al campo. Estaba húmeda la tierra y silenciosa como nunca. Ahora que inconscientemente se habían cogido del brazo, podían oír bien sus corazones latiendo a contratiempo, atropelladamente, como los de dos corredores que ven avanzar juntos la meta. Se detuvieron para mirarse. Estaban muy cerca y los labios de ella podían abrirse de un momento a otro como se abren en primavera, de golpe, las flores azules y rojas pequeñitas de los campos.

La noche caía sin peso: es más, parecía alzar a la tierra hasta sí; pero esto sólo fue a principio. Porque luego se fue como hundiendo en los ojos de ella singularmente y llegó a parecer el pecho de un muerto. Sí, ahora el terreno se hundía un poco, como quien oculta su tremenda verdad. Entonces él se fijó bien y fue reconociendo el lugar. Era el campo sombrío de la Ciudad Universitaria, cercado por las arquitecturas mutiladas que habían sostenido como manos la guerra.

¿Qué le pasaba? ¿Por qué no hablaba ahora? Podían volver, ir a otro sitio. O no volver más ni ir, ya, a ninguna parte. Pero él seguía mudo y quieto. Por su memoria pasaban ahora en un fantástico «galop» sus meses de trinchera. Allí estaba el escenario. Era aquél, sin duda. Aquí estuvo la primera línea.

Allí abajo debía caer la pasarela. Junto a la sombra de ese edificio lejano atravesado de pálida luz cayó el camarada aquel que cantaba tan bien.

Regresarían. No dijo más. ¿Qué era la vida entera sino aquello? En el hombro le molestaba algo. ¿Sería la correa del fusil? ¿O el fusil se tenía siempre y la vida no era sino armas al hombro, sino cuerpo a tierra y disparar?

Anduvieron de prisa. En el pelo de ella, más caído bajo la luna alta, se balanceaba un leve desencanto. ¿Fracaso? Tal vez, fracaso. Pero la calle, ¡era tan larga! ¡Costaba tanto regresar!

Appendice 11

Regresar. Regresar siempre, quizá sin haber llegado. Juraría que en la cintura le pesaban las cartucheras. Y de vez en vez, bajo el silencio, una explosión lejana llagada sobre el corazón fatigado le hacía detenerse casi como si aún mandase su compañía.

Llegaron a la parada. Ya bajaba el tranvía. Le dio la mano y luego la vio subir, sin mirarla apenas.

– Adiós.

– Adiós.

Y cuando el coche partió pesadamente, él se quedó un rato allí. LE olían a ella, a su brazo, las manos. Un instante vaciló. Pero luego, ¡qué demonio! Le esperaban. Y, como quien se carga el fusil al hombre, entre fatigado y lleno de esperanza, echó a andar de nuevo, solo, bajo la luna impasible.

José María Sánchez-Silva.