



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA**

PROGRAMA DE DOCTORADO

“LENGUAJES Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS”

MATERIA

**“LITERATURA COMPARADA, LITERATURA EUROPEA Y
COMUNICACIÓN”**

TESIS DOCTORAL

“Bodini y España”

Presentada por:

Pantaleo Luceri

Dirigida por:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Madrid, abril de 2017

Tesis para la obtención del título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid presentada por el Licenciado D. Pantaleo Luceri bajo la dirección del Doctor D. Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Madrid, abril de 2017

Stin mana mu ce sto ciuri mu

Agradecimientos

Ringraziamenti

A:

- El Profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, por la confianza que siempre ha tenido en mí a lo largo de estos años, por sus consejos, su atención, sus profundos y extensos conocimientos;
- El Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid; a todas y a cada una de las personas que lo conforman, por haberme recibido con disponibilidad y amabilidad desde el primer momento, como lector y como estudiante;
- Il Professor Antonio Lucio Giannone, per la disponibilità, l'aiuto, i consigli, i libri, per i suoi lavori su Vittorio Bodini;
- Il Professor Fabio Moliterni, per l'aiuto, la disponibilità, l'accoglienza all'Università del Salento;
- La Profesora Filipa Valido Viegas, por su amistad, su apoyo, sus consejos;
- Dña. Paloma Sánchez, por su amabilidad y su ayuda con los papeles;
- Meine Schulfreundin in Ost-Berlin der 80er Jahre, Elisa Vázquez de Gey, por su ayuda en dar una forma más "española" a este trabajo;
- Manuel Alcaraz Pérez, amigo de muchos recursos lingüísticos, por sus consejos en las traducciones, su apoyo psicológico, su amistad;
- Tutta la mia famiglia (sorelle, cognato, nipoti e pronipoti) per il sostegno, l'aiuto e l'affetto che non mi hanno mai fatto mancare;
- Antonio Martire, per essermi stato vicino e aver condiviso tanti momenti durante questo lavoro;
- Marco e Giovanni, per avermi sempre accolto con affetto nella loro casa di Madrid;
- Alberto Andreaux, amico indimenticato, per le nostre chiacchierate nei caffè tra la Slovacchia e la Repubblica Ceca.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| RESUMEN | 13 |
| ABSTRACT IN ITALIANO | 18 |
| INTRODUCCIÓN | 24 |
| I. VITTORIO BODINI: LA VIDA Y LA OBRA | 34 |
| II. <i>CORRIERE SPAGNOLO</i> | 57 |
| III. OPCIONES LINGÜÍSTICAS EN <i>CORRIERE SPAGNOLO</i> | 77 |
| 1. Palabras o expresiones traducidas literalmente al italiano | 83 |
| 2. Palabras o expresiones españolas no traducidas al italiano | 88 |
| 3. Palabras o expresiones en español y traducidas o explicadas en italiano | 105 |
| 4. Palabras inexistentes en italiano | 113 |
| 5. Palabras o expresiones no habituales en italiano | 114 |
| 6. Palabras o expresiones italianas que hacen referencia a España | 115 |
| 7. Posibles interferencias lingüísticas | 119 |
| 8. Referencias al arte y a la literatura | 122 |
| 9. Citas | 126 |

| | |
|---|---------|
| IV. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE VITTORIO BODINI EN ESPAÑA | 135 |
| 1. <i>I poeti surrealisti spagnoli</i> | 142 |
| 2. Edición de <i>Versione celeste</i> | 209 |
| 3. <i>Estudio estructural de la literatura clásica española</i> | 265 |
| 4. Las traducciones | 290 |
| 5. Poesía y prosa | 315 |
| 6. Varias | 340 |
| CONCLUSIONES | 352 |
| CONCLUSIONI | 378 |
| BIBLIOGRAFÍA | 404 |
| Las obras de Vittorio Bodini | 404 |
| Las traducciones | 406 |
| Los reportajes de <i>Corriere spagnolo</i> | 407 |
| Bibliografía general | 410 |

“Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud”

(Vittorio Bodini)

RESUMEN

La presente tesis se propone investigar la estrecha relación existente entre Vittorio Bodini y España, considerada desde un doble enfoque:

- la influencia que dicha relación tuvo en la vida y en la obra del autor salentino, restringiendo nuestro análisis a su trabajo más revelador en este aspecto, *Corriere spagnolo*, y analizando detalladamente la presencia de la lengua española en el interior de los relatos que lo conforman;
- la recepción que a la obra de Vittorio Bodini ha reservado y sigue reservando el ambiente cultural y académico español.

Vittorio Bodini (Bari 1914 – Roma 1970) desde muy joven colabora en revistas literarias de su ciudad de origen, Lecce, y participa activamente en el movimiento futurista local. Su adhesión al futurismo fue en realidad más un acto de rebelión hacia el ambiente provinciano en el que vivía que una participación ideológica. De hecho la relación con su tierra era ambivalente: por un lado amor y por el otro malestar. Por esa razón decide alejarse y matricularse en la universidad de Florencia. Aquí se encuentra por fin en una ciudad con importante vida cultural, abierta a horizontes europeos, frecuenta el grupo de poetas herméticos y empieza a publicar composiciones que reflejan sus nuevas influencias. Pero al estallar la guerra se ve obligado, a su pesar, a regresar a Lecce.

En el Salento frecuenta a Oreste Macrì que, como él, había dejado Florencia para establecerse en Maglie, su ciudad natal. Juntos se encargan de la página cultural de *Vedetta Mediterranea* que, pese a ser de orientación fascista, les permite reseñar autores extranjeros y a Bodini publicar sus primeras traducciones de Juan Larrea y de Juan Ramón Jiménez. Pero Macrì pronto dejará el Salento y Bodini hará lo mismo en cuanto se le presente la ocasión. En 1944 se muda a Roma y allí vive el final de la

guerra. Es un periodo importante de su vida en el que se forjan de manera más clara tanto la inspiración central de su perspectiva poética, el Sur, como el interés hacia la literatura española. Y es también cuando empieza a proyectar su viaje a España.

En 1946 obtiene una beca para una actividad de investigación en el Istituto Italiano di Cultura de Madrid. Llega en España en noviembre con una estancia prevista de seis meses, pero, conformándose con pequeños trabajos una vez terminada la beca, se queda hasta la primavera de 1949 porque está totalmente fascinado con la ciudad y con el país. Todo lo que descubre lo asocia a su tierra, en un primer momento notando las diferencias y más adelante las similitudes. Es como si España fuera una especie de espejo que le sirve para reconocerse y así valorar sus propias raíces, que siente más cercanas a las de los españoles que a las de los florentinos o de los romanos.

Se sumerge totalmente en la vida cultural de la ciudad, frecuenta las tertulias literarias, conoce a muchos poetas y escritores, algunos de la Generación del 98, pero sobre todo a los de la Generación del 27, y con muchos de ellos mantendrá contacto a lo largo de su vida. Viaja por España, estudia y traduce. Al mismo tiempo escribe algunos reportajes que entrega a la prensa periódica italiana.

Con este equipaje de experiencias vuelve a Italia y emprende su carrera como hispanista, consigue la cátedra de literatura española antes en la universidad de Bari y después en la de Pescara y publica importantes estudios críticos y traducciones de obras españolas fundamentales.

Prosigue paralelamente su actividad de poeta y escritor. En 1952 publica *La luna dei Borboni*, su primera colección de poesía, a la que seguirán otras colecciones (*Dopo la luna* de 1956, *La luna dei Borboni e altre poesie* de 1962, *Metamor* de 1967) que Oreste Macrì reunirá, junto a las inéditas, en una edición póstuma de 1972 y después en la definitiva edición crítica de *Tutte le poesie* en 1983.

Respecto a su obra en prosa, no consigue publicar en volumen, como hubiera sido su deseo, los escritos que habían visto la luz en la prensa

periódica. *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, el primer libro de relatos a aparecer, es de 1980, y después seguirán *I fiori e le spade* (1984), *Corriere spagnolo* (1987), *Il Sei-Dita e altri racconti* (1998), *Barocco del Sud* (2003).

Corriere spagnolo (1947-1954), recoge los reportajes que Bodini entrega desde Madrid en el año 1947 y otros que publica entre 1950 y 1954 cuando ya vivía de nuevo en Italia. Se trata de veinte escritos que Antonio Lucio Giannone recopila para la edición en volumen, eligiendo como título el nombre que el propio Bodini utilizara en una sección del semanal *Libera Voce* donde había publicado tres de ellos. Los temas tratados son los clásicos tópicos sobre España, las tradiciones, los aspectos folclóricos como la corrida o el flamenco, ciertos personajes típicos como los serenos o Don Juan, pero también figuran algunos relatos dedicados a argumentos literarios. Bodini no transmite una visión estereotipada del país y de los españoles, sino que siempre logra ir más al fondo, hasta descubrir las motivaciones de los fenómenos que describe, haciendo reiterados paralelismos con su tierra y expresando opiniones. Es por eso que su prosa se puede definir más como literaria que como periodística.

Desde el punto de vista lingüístico, se nota un uso frecuente de la lengua española. Términos y locuciones en español o que Bodini traduce de manera literal al italiano, sin preocuparse de que puedan resultar extrañas. Además hay que destacar la presencia de muchos términos que tienen una fuerte connotación española aunque estén en italiano y de otros que son italianos pero se usarían en otro contexto. Cuando están en español, se trata en general de formas comprensibles por similitud con sus correspondientes italianas, pero muchas veces la comprensión no resulta tan evidente. En otros casos el autor opta directamente por traducir o por explicar las palabras españolas. Semánticamente este material lingüístico pertenece a varios campos léxicos, como el mundo taurino o del flamenco, las comidas y las bebidas, los saludos o las tradiciones. Hay tanto locuciones de uso coloquial como otras más connotadas que Bodini utiliza para transmitir la manera de pensar y de actuar de los españoles. La cantidad de este material es tanta que casi parece una estrategia por parte del autor para

acercar el lector a la lengua española y darle la sensación de como se habla en España.

La segunda parte de la tesis adopta la perspectiva inversa para analizar cómo España recibe la obra de Vittorio Bodini, cuáles autores mencionan su nombre, citan algún pasaje de sus trabajos o traducen sus poemas, cómo sus traducciones o sus ensayos críticos han sido reseñados, empezando por la primera vez que se publican algunos poemas suyos en 1947 para llegar a nuestros días.

De las diferentes facetas de su actividad, la que resulta más conocida es la de crítico y las obras más citadas son las que tuvieron edición española. El primer lugar en importancia lo ocupa *Los poetas surrealistas españoles* (1971), ensayo que se encuentra citado en la edición italiana (*I poeti surrealisti spagnoli* de 1963) en los años sesenta y en la española a partir de los setenta. Su publicación causó fuerte polémica porque los propios poetas antologizados no aceptaban ser definidos como surrealistas y aún menos ser relacionados con el surrealismo francés. Aunque muchos críticos muestren su desacuerdo con algunas de las teorías que expone Bodini, en general su obra es valorada positivamente y se le reconoce el mérito de haber contribuido a que en el extranjero se conocieran más los poetas de la Generación del 27. Las críticas se refieren tanto a la definición del surrealismo español, como a la inclusión o a la exclusión en el ensayo de algún poeta o grupo de poetas (por ejemplo la exclusión de los poetas catalanes o del grupo de Tenerife).

Otra de sus obras traducida al español es *Estudio estructural de la literatura clásica española* (1971) que recoge dos estudios publicados separadamente en Italia: *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) y *Segni e simboli nella "Vida es sueño" – Dialettica elementare del dramma calderoniano* (1968). Aunque menos que la anterior, esta obra aparece citada con bastante frecuencia, y en general muy positivamente, tanto por sus teorías relativas a Góngora, en especial sus estudios sobre "las lágrimas

barrocas”, como por su análisis de los símbolos y de los personajes de la obra de Calderón.

Pero una de las más referenciadas es, sin lugar a duda, su edición de la poesía de Juan Larrea *Versione celeste* (1969), publicada en Italia antes que en España. Vittorio Bodini se puede casi considerar el “descubridor” de este poeta, que figuraba en la *Antología* de poesía española de Gerardo Diego de 1932, pero que desde entonces no había prácticamente vuelto a ser publicado en España. Bodini, que ya le había asignado un papel central entre los poetas surrealistas, se encarga de traducir sus poemas y dedicarle un breve ensayo introductorio. A partir de esta obra Luis Felipe Vivanco cuidará, sólo un año después, la edición española de *Versión Celeste* consagrando el retorno de Larrea en el panorama poético español.

El Bodini traductor, a excepción de las traducciones de *Versione celeste*, es el menos citado porque evidentemente la traducción es un aspecto que solo puede apreciar bien quien conozca las dos lenguas. Aun así hay estudios que subrayan sus traducciones del teatro de Lorca y trabajos, sobre todo de hispanistas italianos que, comparando las variantes de algunos términos o frases en las traducciones italianas del *Don Quijote*, citan también la edición de Bodini por Einaudi de 1957.

Su obra literaria resulta menos conocida. No existe ninguna publicación de sus textos en prosa y sólo cabe señalar la reseña a la segunda edición de *Corriere spagnolo* (2013) a cargo de Vicente González Martín (2014).

Han aparecido algunos poemas sueltos, en italiano o en español, en revistas, una primera vez en 1947 (nueve poemas), otra en 1959 (dos poemas), y tres más en los años sesenta (en total ocho poemas). Habrá que esperar hasta 1979 para encontrar una publicación enteramente dedicada a la poesía de Vittorio Bodini, en la que figuran diez de sus composiciones poéticas (*Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini* de José Carlos Rovira). Y mencionar también, por su relevancia, el estudio de Eva Muñoz Raya “*Tu nonosci il Sud, le case di calce...”: magia y realidad en la obra bodiniana* (2016).

Abstract

Scopo principale di questa tesi è analizzare la stretta relazione esistente tra Vittorio Bodini e la Spagna da una duplice prospettiva:

- l'influenza che questa relazione ha avuto sulla vita e sull'opera dell'autore salentino, con particolare riferimento al suo lavoro forse più emblematico da questo punto di vista, *Corriere spagnolo*, di cui si è esaminato soprattutto l'aspetto linguistico, e segnatamente la presenza della lingua spagnola nelle prose che lo compongono;
- l'accoglienza dell'opera di Vittorio Bodini da parte dell'ambiente culturale ed accademico spagnolo.

Vittorio Bodini (Bari 1914 – Roma 1970) fin da giovane collabora con alcune riviste letterarie della sua città d'origine, Lecce, e prende parte attiva nel gruppo futurista locale. La sua adesione al futurismo va vista, però, più come un atto di ribellione all'ambiente provinciale nel quale vive che come una vera partecipazione ideologica. Difatti la sua relazione con Lecce, e con il Salento in generale, è ambivalente e caratterizzata sia dall'amore che dall'insofferenza. È per questo che decide di allontanarsene e, al momento di iscriversi all'università, sceglie di andare a studiare a Firenze. In questa città trova finalmente un ambiente culturale vivace, aperto agli orizzonti letterari europei, frequenta il gruppo dei poeti ermetici e pubblica le sue prime poesie che riflettono queste nuove influenze. Ma allo scoppio della guerra si vede costretto, suo malgrado, a ritornare a Lecce.

Nel Salento frequenta Oreste Macrì che, come lui, aveva lasciato Firenze per stabilirsi a Maglie, sua città natale. Insieme curano la terza pagina di *Vedetta Mediterranea* che, nonostante fosse di chiaro orientamento

fascista, consente loro di scrivere contributi su autori stranieri e a Bodini di pubblicare le sue prime traduzioni di Juan Larrea e di Juan Ramón Jiménez. Evidentemente però la vita provinciale va un po' stretta ad entrambi, perché Macrì molto presto lascerà il Salento e Bodini farà lo stesso appena gli si presenterà l'occasione. Nel 1944, infatti, si trasferisce a Roma, dove assiste alla fine della guerra. Questo periodo romano è di fondamentale importanza nella vita di Bodini perché è allora che iniziano a prendere contorni più precisi tanto l'ispirazione centrale della sua poetica, il Sud, quanto il suo interesse nei confronti della letteratura spagnola. Ed è anche allora che inizia a progettare il suo viaggio in Spagna.

Nel 1946 Bodini ottiene una borsa di studio per svolgere un'attività di ricerca presso l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid. Arriva in Spagna nel novembre dello stesso anno per un soggiorno che deve durare sei mesi, ma che prolungherà fino alla primavera del 1949, accontentandosi anche di piccoli lavoretti per sopravvivere, perché è assolutamente affascinato dalla città e dal paese. Tutto ciò che scopre lo associa alla sua terra, al Salento, all'inizio notando soprattutto le differenze e poi, a mano a mano, sempre più le somiglianze. La Spagna è come uno specchio in cui si riflette per riconoscersi e in questo modo impara a dare il giusto valore alle proprie radici che, sorprendentemente, sente più vicine a quelle spagnole che non a quelle fiorentine o romane.

Si immerge totalmente nella vita culturale della città, frequenta i circoli letterari, conosce molti poeti e scrittori, alcuni della Generazione del '98, ma soprattutto quelli della generazione del '27, con molti dei quali resterà in contatto per tutta la vita. Viaggia per il paese, studia e traduce. Contemporaneamente scrive anche alcuni reportage che invia per la pubblicazione alla stampa periodica italiana.

Con questo bagaglio di esperienze rientra in Italia e intraprende la sua carriera di ispanista, prima presso l'università di Bari e poi presso quella di Pescara, che lo porterà alla pubblicazione di importanti studi critici e alla traduzione di opere fondamentali della letteratura spagnola.

Prosegue parallelamente la sua attività di poeta e scrittore. Nel 1952 pubblica *La luna dei Borboni*, la sua prima raccolta di poesie, alla quale faranno seguito altre raccolte (*Dopo la luna* del 1956, *La luna dei Borboni e altre poesie* del 1962, *Metamor* del 1967) che Oreste Macrì riunirà, insieme alle raccolte inedite, in un'edizione postuma del 1972 e poi nella definitiva edizione critica di *Tutte le poesie* per Mondadori nel 1983.

Per quanto riguarda la sua opera in prosa, Bodini non riesce a pubblicare in volume, come desiderava, i suoi scritti disseminati in vari giornali e riviste. *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, il primo libro di prose bodiniane ad essere pubblicato, è del 1980; seguiranno *I fiori e le spade* (1984), *Corriere spagnolo* (1987), *Il Sei-Dita e altri racconti* (1998), *Barocco del Sud* (2003). Tutti postumi.

Corriere spagnolo (1947-1954) raccoglie i reportage che Bodini invia da Madrid nell'anno 1947 e altri che pubblica tra il 1950 e il 1954 quando è già tornato a vivere in Italia. Si tratta di venti scritti che Antonio Lucio Giannone riunisce per l'edizione in volume, scegliendo come titolo il nome che lo stesso Bodini aveva utilizzato in una rubrica del settimanale salentino *Libera Voce* in cui aveva pubblicato tre di essi. Gli argomenti trattati sono i classici topici sulla Spagna, le tradizioni, gli aspetti folclorici come la corrida o il flamenco, certi personaggi tipici come i "serenos" o "Don Juan", ma non mancano alcuni racconti dedicati a tematiche letterarie. Bodini non trasmette un'immagine stereotipata del paese e degli spagnoli, riesce ad andare più a fondo, ogni volta tenta di scoprire le motivazioni profonde dei fenomeni che descrive, spesso facendo anche dei parallelismi con la propria terra ed esprimendo giudizi ed opinioni. Per questo la sua prosa è più vicina allo stile letterario che a quello giornalistico.

Dal punto di vista linguistico si nota un uso frequente della lingua spagnola: termini e locuzioni sono inseriti direttamente in spagnolo o tradotti alla lettera in italiano, senza che l'autore si curi che possano sorprendere il lettore. C'è inoltre da segnalare la presenza di molti termini che hanno una forte connotazione spagnola pur essendo espressi in italiano e di altri che sono totalmente italiani ma che forse si userebbero in contesti diversi. In

genere le parole o le espressioni in spagnolo risultano comprensibili grazie alla loro vicinanza con le corrispondenti forme italiane, ma a volte la comprensione non appare così evidente. In altri casi invece l'autore opta per tradurre o per spiegare le parole riportate in spagnolo. Semanticamente questo corpus appartiene a vari campi lessicali, come il mondo delle corride o del flamenco, i cibi e le bevande, i saluti o le tradizioni. Sono presenti sia locuzioni di uso colloquiale come altre più connotate che a Bodini servono per trasmettere alcune caratteristiche degli spagnoli, il loro modo di pensare, il loro modo di agire. La quantità di questo materiale linguistico è tale che sembra proprio una strategia utilizzata dall'autore per avvicinare il più possibile il lettore alla lingua spagnola e trasmettergli la sensazione di come si parla in Spagna.

La seconda parte della tesi si propone, in una prospettiva inversa, di analizzare come la Spagna accoglie l'opera di Vittorio Bodini, quali autori menzionano il suo nome, citano qualche passaggio dei suoi lavori o traducono sue poesie, come le sue traduzioni o i suoi saggi critici sono stati recensiti, a partire dal 1947, quando per la prima volta si pubblicano alcune sue poesie, per arrivare ai nostri giorni.

La più nota tra le sue attività è senza dubbio quella di critico e le opere più menzionate risultano quelle che hanno avuto un'edizione spagnola. Il primo posto per frequenza di citazioni lo occupa *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), saggio che si trova citato nell'edizione italiana negli anni Sessanta e poi in quella spagnola (*Los poetas surrealistas españoles* del 1971) a partire dagli anni Settanta. La sua pubblicazione provocò forti polemiche, anche perché alcuni degli stessi poeti antologizzati non accettavano di essere definiti surrealisti e ancor meno di essere associati al surrealismo francese. Nonostante vari studiosi esprimano dubbi su alcune delle teorie esposte da Bodini, in generale l'opera è giudicata positivamente, soprattutto gli si riconosce il merito di aver contribuito a far conoscere all'estero i poeti della Generazione del '27. Le critiche invece si riferiscono tanto alla definizione del surrealismo spagnolo quanto all'inclusione o all'esclusione di alcuni poeti o

gruppi di poeti (per esempio l'esclusione dei poeti catalani e del gruppo di Tenerife).

Un'altra opera pubblicata in Spagna è *Estudio estructural de la literatura clásica española* (1971) che raccoglie due studi pubblicati separatamente in Italia: *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) e *Segni e simboli nella "Vida es sueño" – Dialettica elementare del dramma calderoniano* (1968). Anche quest'opera, seppur meno della precedente, appare citata abbastanza spesso, e in genere con giudizi molto positivi, in particolare per gli studi sulle "lacrime barocche" e per l'analisi dei simboli e dei personaggi dell'opera di Calderón.

Una delle più recensite, tuttavia, è senz'altro la sua edizione di *Versione celeste* (1969), l'opera poetica di Juan Larrea, pubblicata in Italia prima che in Spagna. Vittorio Bodini può quasi considerarsi lo "scopritore" di questo poeta che, presente nell'*Antologia* della poesia spagnola di Gerardo Diego del 1932, non aveva da allora pubblicato praticamente nulla in Spagna. Bodini, che già gli aveva assegnato un ruolo centrale tra i poeti surrealisti, si occupa di tradurre le sue poesie e di dedicargli un breve saggio introduttivo. Anche grazie all'edizione italiana Luis Felipe Vivanco curerà un anno dopo l'edizione spagnola di *Versión Celeste*, consacrando in questo modo il ritorno di Larrea nel panorama poetico spagnolo.

Il Bodini traduttore, se si escludono le traduzioni di *Versione celeste*, si rivela il meno citato, forse non sorprendentemente considerando che la traduzione è un aspetto che può apprezzare solo chi conosca bene le due lingue coinvolte. Ciononostante esistono studi che sottolineano l'importanza delle sue traduzioni del teatro di García Lorca o altri, soprattutto di ispanisti italiani che, comparando le varianti di alcuni termini o di intere frasi nelle traduzioni italiane del Don Chisciotte, citano anche l'edizione di Bodini per Einaudi del 1957.

L'opera letteraria del nostro autore appare meno conosciuta. Per quanto riguarda i suoi scritti in prosa, mai tradotti o pubblicati, si può solo segnalare la recensione della seconda edizione di *Corriere spagnolo* (del 2013) a cura di Vicente González Martín (2014).

La sua produzione poetica è presente solo con poesie sciolte, in italiano o in spagnolo, in riviste specializzate, una prima volta (nove componimenti) nel 1947, un'altra nel 1959 (due componimenti) e altre tre volte negli anni Sessanta (in totale otto poesie). Bisognerà aspettare fino al 1979 per trovare l'unica pubblicazione interamente dedicata alla poesia di Vittorio Bodini nella quale, oltre a un saggio introduttivo, figurano dieci componimenti poetici (*Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini* di José Carlos Rovira). Tra gli studi critici segnaliamo anche quello importante di Eva Muñoz Raya "*Tu non conosci il Sud, le case di calce...*": *magia y realidad en la obra bodiniana* (2016).

INTRODUCCIÓN

Es prácticamente imposible mencionar a Vittorio Bodini (Bari, 1914 – Roma, 1970) sin relacionarlo con España. Las numerosas traducciones y los importantes estudios académicos que publicó a lo largo de una carrera, por desgracia prontamente truncada, testimonian la enorme pasión que el hispanista y poeta profesaba hacia este país que, desde muy temprano, ocupó un lugar fundamental en su vida y en su obra.

La influencia que tuvo España, su cultura, y en especial su literatura, sobre la vida y la obra de Vittorio Bodini está ampliamente documentada por investigadores y estudiosos. En general se puede afirmar que casi ninguno de los trabajos dedicados al autor salentino, a cualquiera de sus facetas, ha podido obviar su relación con España, empezando, sólo por citar algunos ejemplos, por el ensayo introductorio que Oreste Macrì incluyó en la edición crítica de su poesía, continuando por los trabajos de Donato Valli, uno de los primeros críticos que analizó en profundidad su obra, por Antonio Lucio Giannone, que ha cuidado la edición de algunas de sus obras, destinando al autor notables estudios, o por Laura Dolfi, que, en el año 2015 dedicó su publicación *Vittorio Bodini e la Spagna* a este tema en particular.

Todos coinciden en que, aunque su interés hacia España se remontaba a los años previos a la guerra y se incrementó durante la misma, el momento fundamental para su vínculo definitivo, intelectual y afectivo, con este país fue su viaje a Madrid en noviembre de 1946, adonde llega con una beca inicial de seis meses, que él prolonga hasta la primavera de 1949 sin

importarle realizar pequeños trabajos con tal de permanecer más tiempo, transformando así su estancia en una experiencia trascendental para su vida profesional y humana en el sentido más amplio.

En España Bodini ve un reflejo de lo que podría ser su tierra, encuentra un nuevo Sur parecido al suyo pero diferente, un Sur que expresa sus valores y le enseña la aceptación de su ser meridional. Es como si por primera vez realizase que, desde una perspectiva poética y civil, el Salento y en particular la ciudad de Lecce, de la que es originario, también tienen derecho a convertirse en protagonistas.

De hecho, cuando regresa a Italia, focaliza los intereses de su carrera académica de hispanista y crítico, en dos ejes fundamentales: la literatura del Siglo de Oro y los poetas de la Generación del 27, a muchos de los cuales había conocido personalmente durante su estancia en España. Y paralelamente a su labor de crítico, prosiguió en su actividad literaria, dirigiendo sus intereses hacia una poética más centrada sobre el Sur, atesorando tanto la lección recibida por el hermetismo en la época en la que vivió en Florencia y frecuentó a los poetas herméticos, como la influencia recibida por los poetas españoles que él denominará surrealistas, pero al mismo tiempo convirtiendo en algo personal estas influencias y reforzando su atención hacia las problemáticas civiles, especialmente las relacionadas con su tierra.

Tomando como punto de arranque estas consideraciones, la finalidad de esta tesis es delimitar con claridad la estrecha conexión que existió entre Vittorio Bodini y España desde una doble perspectiva:

- Evidenciar las repercusiones que dicha relación tuvo sobre su vida y su creación literaria, para lo cual nuestro análisis se centrará en su obra *Corriere spagnolo*, examinando más atentamente la presencia de la lengua española al interior de los relatos en ella incluidos;
- Investigar y valorar la recepción que el ambiente cultural español dispensó y sigue dispensando a las obras de Vittorio Bodini como crítico, traductor,

poeta y escritor, para lo cual detallaremos las ocasiones en las que dichas obras han sido referenciadas a lo largo del tiempo, desde la fecha de su publicación hasta el momento actual.

Nuestra investigación comienza con el acercamiento a la vida de Vittorio Bodini, sus primeras intervenciones en el ambiente cultural de Lecce, su periodo florentino, su regreso al Salento durante la guerra, su traslado a Roma en 1944, y sobre todo su etapa española. Para dicho análisis nos apoyaremos en:

- los estudios existentes
- las publicaciones de especialistas
- la obra completa de Vittorio Bodini
- la documentación, en su mayoría correspondencia y documentos personales del autor, disponible en el “Archivio Vittorio Bodini”, conservado en la Biblioteca Interfacoltà de la Università del Salento, en la ciudad de Lecce, especialmente su sección *Corrispondenza spagnola*.

Gracias a esta documentación hemos podido acceder a datos importantes sobre su vida en Madrid, constatar el entusiasmo hacia el país que visita, el cual queda patente en las cartas enviadas a Italia, tener constancia de su actividad en el *Istituto Italiano di Cultura* y como corresponsal extranjero para la prensa italiana, averiguar sus estudios, sus intereses y conocer sus relaciones con los poetas y escritores españoles de la época, las cuales se prolongarán a su regreso a Italia y con muchos de ellos toda la vida.

En una segunda fase analizaremos su trabajo académico y de intelectual muy presente en la vida cultural italiana y en las polémicas literarias de un periodo particularmente férvido para el país. Hablaremos de la importancia de *L'Esperienza Poetica*, revista que fundó y dirigió entre 1954 y 1956, con la que supo capturar el interés del ambiente literario nacional y obtuvo la colaboración de grandes firmas.

Pasaremos a continuación a presentar brevemente su obra, diferenciando las vertientes que la caracterizan, y que Bodini siguió cultivando a lo largo de su vida sin abandonar ninguna de ellas. Subrayaremos la importancia de la parte de su obra más relacionada con España, empezando por sus múltiples traducciones, la más notable, sin duda, la de *Don Chisciotte della Mancia*, sin olvidar otra de Cervantes, los *Intermezzi*, o el *Lazarillo de Tormes*, *I sonetti amorosi e morali* de Quevedo, el *Teatro* de Federico García Lorca, y los poemas de Alberti, Salinas, Aleixandre, Moreno Villa. Deteniéndonos para hacer hincapié en su traducción de la poesía de Juan Larrea ya que supuso una novedad absoluta para la época.

Una parte notable de la obra de Vittorio Bodini está centrada en la crítica literaria, de la que tendremos en cuenta sólo los estudios consagrados a la literatura española, en modo especial los más importantes, que corresponden a *I poeti surrealisti spagnoli*, *Studi sul Barocco di Gongora* y *Segni e simboli nella "Vida es sueño" - Dialettica elementare del dramma calderoniano*.

En lo que concierne a su obra literaria en el sentido más estricto, es decir las producciones en poesía y en prosa, al ser imposible examinarlas en su totalidad, las trataremos de manera más concisa. Nos referimos en particular a sus diferentes colecciones de poesía, desde *La luna dei Borboni* hasta *Metamor* y a las póstumas, que consideraremos en la edición crítica de la que se encargó Oreste Macrì para Mondadori; también a sus escritos en prosa, que Bodini no llegó a publicar en una sola edición y que, por estar diseminados en revistas literarias y prensa periódica, no fueron recopilados para ser publicados hasta después de su muerte. Es el caso de los relatos incluidos en *La lobbia di Masoliver e altri racconti* (1980), *Il Sei-Dita e altri racconti* (1998), *Barocco del Sud* (2003), de sus escritos más centrados en el compromiso civil de *I fiori e le spade* (1984), de sus relatos de viaje desde España que conformarán *Corriere spagnolo* (1987) o de su novela inconclusa *Il fiore dell'amicizia* (2014).

Hemos decidido analizar más detenidamente la obra que por su contenido está más íntimamente relacionada con España y que por lo tanto puede ofrecer, en nuestra opinión, mayores inspiraciones de reflexión sobre lo que significó para Vittorio Bodini su viaje a Madrid y el verdadero enamoramiento de un país y una cultura que llegó a sentir como suyos y que le ayudaron a tomar conciencia y reconsiderar su relación con su propia tierra de origen. Estamos hablando de los reportajes desde España que Bodini entregaba a distintos periódicos italianos y que, como apuntábamos antes, no vieron la luz hasta 1987 y gracias a Antonio Lucio Giannone que se ocupó de recopilarlos en el volumen titulado *Corriere spagnolo*.

Se trata de una veintena de escritos sobre España y la vida de los españoles, de los que Vittorio Bodini publicó una serie durante el primer año de su permanencia en Madrid, entre enero y junio de 1947, cinco en el diario romano *Risorgimento Liberale* y uno en la revista *La Fiera Letteraria*. Una segunda serie vio la luz después de su retorno definitivo a Italia, entre 1950 y 1954, mayoritariamente en el diario de Bari *La Gazzetta del Mezzogiorno* donde, considerando también los relatos que Bodini ya había entregado a otros periódicos y que volvió a proponer, se publicaron dieciocho de los veinte textos.

La recopilación en volumen de estos relatos ha sido fundamental, no sólo porque proporcionan una imagen de la España de finales de los años cuarenta y principio de cincuenta nada común, sino también para la comprensión de algunos aspectos que conciernen la relación que se establece entre el autor y el país visitado. De hecho los relatos no son simples reportajes de viaje, el autor no aporta solamente una perspectiva periodística a lo que narra, sino también y sobre todo personal, literaria. Están escritos en primera persona y en todos el autor interviene, bien directamente como personaje que interactúa con otros personajes, o bien por medio de sus propias reflexiones.

Nos centraremos principalmente en los pasajes que prueban la fascinación que Bodini muestra hacia España y en las consideraciones que expresa cuando nota concordancias extrañas y al mismo tiempo disimilitudes sorprendentes entre España y su tierra, ya que estas observaciones ayudan a comprender el cambio de actitud del autor en la visión del Sur en general y del Salento en particular. Este cambio no será solamente de tipo psicológico, sino que, gracias a su conocimiento más profundo de la literatura española y a las relaciones asiduas con los poetas españoles de la época, empieza a afectar también a su horizonte poético, tanto en los contenidos como en las formas. Por lo que podemos afirmar que este viaje resultó fundamental para él.

En la segunda fase del análisis consideraremos esencialmente el aspecto lingüístico, e interlingüístico, de los relatos. Una vez averiguada la presencia sustancial de la lengua española en los textos, trataremos de examinar las modalidades que Bodini utiliza.

Todos los relatos presentan un corpus léxico fuertemente connotado por la lengua española, como si el autor hubiese querido transmitir lo más posible no solo del país sino también de la forma de hablar de sus habitantes. Se puede considerar un aspecto más de la sugestión que tiene Bodini para la que llegará a considerar su segunda patria. El hecho de que viva totalmente inmerso lingüísticamente lo lleva a dar más valor a las palabras y a las diferencias de connotación que pueden tener los términos correspondientes en las dos lenguas. Es también por esa razón que los primeros relatos, los que entrega durante su estancia en Madrid, contienen muchas más palabras y locuciones en español que los relatos posteriores.

A partir de estas reflexiones analizaremos la totalidad de las locuciones y de los términos que están en relación con la lengua española, primero para investigar el ámbito semántico al que se adscriben y después para examinar en qué manera Bodini las introduce en el texto. Para este último análisis hemos definido las siguientes categorías:

1. Palabras o expresiones traducidas literalmente al italiano;

2. Palabras o expresiones no traducidas al italiano;
3. Palabras o expresiones en español y traducidas o explicadas en italiano;
4. Palabras inexistentes en italiano;
5. Palabras o expresiones no habituales en italiano;
6. Palabras o expresiones italianas que hacen referencia a España;
7. Posibles interferencias lingüísticas.

A continuación realizaremos un estudio sistemático de todas las referencias al arte y a la literatura española, que ya en una primera lectura sobresalen de manera evidente. Trataremos de averiguar por ejemplo las referencias a la pintura de Goya que están presentes en el primero de los relatos, al igual que otras numerosas referencias a escritores y poetas españoles.

Para terminar pasaremos a registrar todas las citas que Bodini introduce con frecuencia en sus textos, en general traduciéndolas al italiano, pero en algún caso dejándolas en español. Se trata en su mayoría de citas de poetas y escritores, pero también hay canciones populares de la época y versos de cantos flamencos. No siempre son referencias explícitas, sobre todo en lo que se refiere a las citas musicales, así que parte de nuestro trabajo consistirá en rastrear las huellas de los versos citados en italiano para averiguar los originales españoles.

Dedicaremos la segunda parte del presente trabajo a investigar la otra vertiente de la relación Bodini-España, es decir que centraremos nuestro análisis ya no sobre el propio Bodini sino sobre España. Trataremos de averiguar, pues, cuál ha sido la recepción de su obra en este país. Quién ha mencionado cada uno de sus trabajos, cómo han sido reseñadas sus obras, dónde se citan pasajes de sus escritos, cuál de sus facetas (crítico, traductor, poeta, escritor) resulta más conocida y referenciada.

En este contexto nuestra investigación no puede apoyarse en estudios específicos, ya que, por lo que nos consta, no existen ensayos o artículos que hayan abordado este tema in extenso. Como apuntábamos anteriormente, una válida ayuda la aporta el trabajo de Laura Dolfi *Vittorio*

Bodini e la Spagna, que analiza de manera exhaustiva las relaciones del hispanista y poeta italiano con España y con el ambiente literario de este país, pero que trata el tema de la recepción de su obra solo al margen de estas relaciones. Otro crítico que facilita algunas informaciones a este propósito es Oreste Macrì, que en la introducción a la edición de 1988 de *I poeti surrealisti spagnoli* subraya que a este libro de Bodini siguieron en España varias publicaciones generales sobre el mismo tema, pero que “solo in alcune di esse è più o meno citato” y a continuación indica algunos títulos de trabajos que citan el ensayo de Bodini. Otros datos se pueden encontrar de manera más esporádica en estudios italianos que mencionan a veces la publicación de algunos de sus poemas en español y también en documentos y recortes de prensa española conservados en el “Archivio Vittorio Bodini”.

Para nuestra investigación consideramos necesario diferenciar las distintas facetas profesionales y artísticas de Bodini. Así hemos dividido el trabajo en tres líneas de análisis partiendo del Bodini hispanista, para continuar con el traductor y finalmente con el poeta y escritor.

Otra operación indispensable consiste en indagar cuáles de sus obras han sido traducidas al español. Lo cual nos ofrece un primer dato sobre cual aspecto de Bodini puede haber interesado más en el ambiente cultural español. Resulta que ninguna de sus obras de poesía o de prosa se han publicado en España, excepto poemas sueltos, pero en cambio se han traducido tres de sus estudios críticos un año después de su muerte: *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), publicado por Tusquets en 1971 con el título *Los poetas surrealistas españoles*, y *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) que junto a *Segni e simboli nella “Vida es sueño” – Dialettica elementare del dramma calderoniano* (1968) ha sido publicado por Martínez Roca también en 1971 en un único volumen titulado *Estudio estructural de la literatura clásica española*.

La antología bodiniana sobre el surrealismo ya resultaba conocida en España en su versión italiana de 1963 entre los especialistas del sector. Las

cartas de Juan Larrea, Rafael Alberti y Luis Cernuda que Bodini añade, directamente en español, en el apéndice del libro, en las que los dos primeros rechazan la vinculación con dicho movimiento y Cernuda la limita “a los poemas escritos entre 1929 y 1931” habían desatado la polémica sobre la existencia del surrealismo en España y aún más sobre su conexión con el surrealismo francés. Esa polémica por supuesto se alimenta más todavía y crece después de la edición española del ensayo introductorio que Bodini había redactado para la antología publicada en Italia.

Juan Larrea es un nombre que en España se asocia con mucha frecuencia al de Vittorio Bodini. Esta asociación está motivada porque desde la aparición de la famosa *Antología* sobre la poesía española entre 1915 y 1931 que Gerardo Diego había publicado en 1932 y en la que había incluido algunos poemas de su amigo Larrea, prácticamente no se había vuelto a publicar nada de él en España. Bodini, no solamente vuelve a proponerlo en su antología, sino que le llamaba “il padre misconosciuto” del surrealismo español y, además, en 1969 se encarga de la primera edición absoluta de su poesía en *Versione celeste*, que en España se publica un año después gracias a Luis Felipe Vivanco (*Versión Celeste*, 1970).

Sabemos además que los trabajos de Vittorio Bodini relacionados con la literatura clásica española eran conocidos y apreciados, en particular sus escritos sobre Góngora, por lo que se puede suponer que con la publicación en España de su *Estudio estructural* las referencias a esta vertiente de sus estudios deben ser numerosas .

En lo que concierne su actividad como traductor que, como apuntábamos antes, fue intensa e importante habida cuenta de los autores traducidos, es de suponer, por evidentes razones, que haya despertado menos interés en España que en Italia. Aun así una línea de investigación puede encontrarse en los trabajos de hispanistas que se ocupan del tema específico de las traducciones en las dos lenguas, por ejemplo en congresos dedicados a este aspecto de la literatura.

De las referencias en España al Bodini poeta y escritor hemos encontrado alguna mención, no muchas en realidad, en los estudios de

críticos italianos. Se sabe por ejemplo que Juan Ramón Masoliver publicó algunos poemas suyos en 1947, como que Alberti tradujo dos para la revista *Poesía Española* en 1967, pero poco más. Nuestro intento consiste en averiguar dónde y quién ha publicado poemas o extractos de escritos en prosa de Vittorio Bodini y al mismo tiempo analizar los trabajos críticos que en España se han ocupado de esta faceta de su actividad, para llegar a tener una visión completa sobre la recepción de su obra.

Desde el punto de vista metodológico centraremos la investigación, eminentemente bibliográfica, en los títulos mencionados y, en lo que se refiere a las obras del Bodini hispanista, en torno a los temas tratados, es decir el surrealismo y la Generación del 27, la poesía de Juan Larrea, Góngora y el teatro de Calderón. A continuación analizaremos las publicaciones que se han ocupado de traducciones, dirigiendo la búsqueda más concretamente hacia los autores que han sido traducidos por Bodini, y finalmente para lo que concierne su producción literaria, iremos investigando en las revistas de poesía y en los trabajos de los italianistas españoles. Por supuesto tendremos en cuenta la información existente en la red, pero, considerando los años en los que Bodini publicó sus obras, la mayoría de la investigación se realizará en catálogos de grandes bibliotecas, sobre todo la Biblioteca Nacional de España en Madrid y la Biblioteca de Catalunya en Barcelona, pero también las bibliotecas de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid, de la Universidad de Barcelona y de la Universidad Autónoma de Barcelona.

VITTORIO BODINI: LA VIDA Y LA OBRA

Vittorio Bodini fue poeta y escritor pero también traductor del español y uno de los más importantes hispanistas italianos del siglo XX. Ya desde joven se interesó por la poesía; durante una breve temporada se apasionó por el futurismo y más tarde frecuentó a los poetas herméticos. Su perspectiva poética cambió después de la guerra, cuando consideró que el hermetismo era inadecuado para la nueva situación. Estudió el surrealismo – del que recibió influencias-, y hacia el final de su vida abordó nuevas formas poéticas. Con todo, siempre tuvo como punto de referencia el Sur, su tierra, el Salento amado/odiado, al centro de sus actividades la pasión para España, y nunca olvidó su compromiso humano y civil.

Bodini nació el 6 de enero de 1914 en Bari, Apulia, pero cuando él todavía era muy pequeño la familia se trasladó a Lecce, de donde era originaria. Aunque Lecce forma parte de Apulia, es la capital de una provincia que siempre ha percibido las diferencias que la separan del resto de la región. Incluso su posición geográfica, en medio de la península del Salento, y relativamente alejada del resto del país, contribuye a crear en sus habitantes el mito de la diversidad. Mito este, construido sobre un sentimiento de superioridad aristocrática, afirmado por el hecho de que Lecce era el lugar de residencia de muchas familias nobles y de ricos terratenientes que vivían en exuberantes palacios barrocos; se apoyaba en

que Lecce era una de las ciudades del reino de Nápoles con más iglesias y conventos¹, construidos cuando, tras la batalla de Lepanto, la ciudad adquirió importancia estratégica y tranquilidad respecto a la amenaza turca; y también en su fisionomía urbana, única en Italia por su desenfrenado estilo barroco, por el que la ciudad ha merecido el apodo de “Firenze del Sud”. Pero un mito de diversidad alimentado al mismo tiempo por sentimientos de inferioridad, de exclusión, de abandono, por sentirse periferia del reino de Nápoles y aún más periferia de la propia Italia unitaria. Aun así, en Lecce, a pesar de su relativo aislamiento, había también una buena tradición cultural, sobre todo humanista, con academias y revistas literarias. Donato Valli y Anna Grazia D’Oria la definen desde este punto de vista como “la città più vivace della Puglia” en cuya región:

Lecce e il Salento occupano una particolare posizione del tutto autonoma rispetto agli esiti delle altre provincie. Non è un caso che mentre, ad esempio, la cultura barese continua i suoi rapporti con Napoli, vecchia capitale del Sud [...], Lecce nel Novecento predilige i rapporti con Firenze, Roma, Pisa.

(Lecce y el Salento ocupan una posición particular completamente autónoma con respecto a los éxitos de las otras provincias. No es casual por ejemplo que mientras la cultura de Bari continúa sus relaciones con Nápoles, antigua capital del Sur [...], Lecce en el siglo XX haya preferido las relaciones con Florencia, Roma, Pisa).²

Bodini interioriza y vive todas estas contradicciones:

Qui c'erano accademie
e monaci sapientissimi:
o città gloriose
di sporcizia e abbandono!

(Aquí había academias

¹ Sobre este tema véase: Pellegrino, Bruno, *Storia di Lecce: Dagli Spagnoli all'Unità*, Bari, Laterza, 1995.

² Valli, Donato; D’Oria, Anna Grazia, *Novecento letterario leccese*, Lecce, Manni, 2002, pág. 5.

Todas las traducciones al español de los textos de Vittorio Bodini y de los demás autores citados son del autor del presente trabajo.

y monjes cultísimos:
¡oh ciudades gloriosas
de suciedad y abandono!)³

Desde muy joven se interesa por la literatura, empezando a colaborar con *La Voce del Salento*, un semanal local de cuya edición se encarga Mario Marti, su abuelo materno, y a la edad de 18 años está al frente del grupo futurista leccés, publicando 22 escritos en diferentes revistas de la ciudad.⁴ Sin embargo, como bien aclara Antonio Lucio Giannone⁵, su adhesión al citado movimiento fue más por reacción ante el ambiente atrasado y conformista de la provincia que por convencimiento profundo. De hecho así se expresa el propio Bodini en un *Manifesto ai Pugliesi della Provincia* que publica en la revista *Vecchio e Nuovo*⁶:

Storicamente vivete come ai tempi dei Borboni. Invece di guardare in uno slancio d'amore meccanico veloce bramoso di possesso in direzione di Sole – Acciaio – Domani, preferite riposarvi d'un lavoro che non fate all'ombra della Magna Grecia, o del periodo Bizantino, o secolo del Dominio Normanno, o francese o spagnolo. Da quasi un secolo i vostri orizzonti sono tutti retrospettivi, ebbene!: dovete riconquistare il tempo perduto [...]. Siete piatti e lisci come la vostra regione.

Históricamente vivís como en los tiempos de los Borbones. En vez de mirar en un ímpetu de amor mecánico veloz anhelante de posesión en dirección a Sol – Acero – Mañana, preferís descansar de un trabajo que no hacéis a la sombra de la Magna Grecia, o del periodo Bizantino, o del siglo de la Dominación Normanda, o francesa o española. Desde hace casi un siglo vuestros horizontes son todos

³ Bodini, Vittorio, *Nella penisola salentina* versos 7-10, en *Tutte le poesie*, (ed. e introducción de Oreste Macrí), Milano, Mondadori, 1983; nuevas ediciones: Nardò, Besa, 1997 y ediciones siguientes; todas las citas presentes en este trabajo se refieren a la edición de Besa de 2004: *Nella penisola salentina*, perteneciente a la colección *Dopo la Luna*, pág. 82.

⁴ Cfr. Macrí, Oreste, "Introduzione", en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 19.

⁵ Giannone, Antonio Lucio, *Bodini prima della «Luna»*, Lecce, Milella, 1982, pág. 20.

⁶ La cita original de Bodini, que no hemos podido encontrar, puede leerse en: Bonea, Ennio, *Comi, Bodini, Pagano. Proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1998, pág. 113.

retrospectivos, enfin!: tenéis que reconquistar el tiempo perdido [...]. Sois llanos y lisos como vuestra región.

A la hora de matricularse en la universidad, decide estudiar filosofía en Florencia, donde trabajará en el *Automobil Club* para vivir. Allí entra en contacto con los poetas del movimiento hermético, frecuenta el *Caffè Giubbe Rosse*, donde tiene oportunidad de conocer a muchos de los principales protagonistas de la rica vida literaria de la época, “da Montale a Luzi, da Gadda a Bo, da Landolfi a Pratolini, da Bigongiari a Parronchi”⁷ y colabora con las revistas literarias de la ciudad, publicando algunos poemas de tipo hermético. Es interesante un comentario que hace Oreste Macrí, otro eminente hispanista italiano, su gran amigo y él también salentino, en el amplio y detallado ensayo filológico de introducción a la primera edición crítica de las poesías completas de Vittorio Bodini, publicada por Mondadori en 1983:

Si badi che in quel tempo di «fiorentino» puro in libro era uscita solo la *Barca* di Luzi, quindi quello che fosse l'hermetismo di Bodini, ancorché non coagulato in libro, riuscì originale e alla pari.

(Nótese que en aquel tiempo de «florentino» puro en libro sólo había salido la *Barca* de Luzi, así que lo que fuera el hermetismo de Bodini, aunque no coagulado en libro, era original y del mismo nivel)⁸.

Como si desease que a su amigo se le reconociese la importancia debida y la autonomía de su inspiración.

Por otro lado el hermetismo se reveló una fase transitoria en su horizonte poético y quizás lo que Bodini más asimila es “solamente la lezione linguistica, non ritenendo possibile per un poeta eludere con

⁷ Giannone, Antonio Lucio, “Momenti della prosa di Bodini”, en Macrí, Oreste; Bonea, Ennio; Valli, Donato (a cura di), *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, Galatina, Congedo, 1984, págs. 351-393, pág. 352.

⁸ Macrí, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Tutte le Poesie*, op. cit. pág. 21.

indifferenza la realtà” (“solamente la lección lingüística, no considerando posible por un poeta eludir con indiferencia la realidad”)⁹.

En Florencia, ciudad que seguía siendo unos de los centros más importantes de la vida cultural del país, Bodini se había encontrado muy a gusto entre poetas como él, que tenían horizontes literarios abiertos a las influencias europeas (la presencia de Oreste Macrì y Carlo Bo en la misma ciudad testimonia el interés hacia la literatura española). Pero cuando estalla la guerra tiene que volver a Lecce, sin gana y con sentimientos contradictorios hacia su ciudad, como puede claramente entenderse en unas frases que Oreste Macrì refiere¹⁰:

Questi dunque i termini del contrasto: «[...] un altro conflitto [...] m'era toccato superare ben più sostanziale per la mia città, che viene denominata la Firenze del Barocco, e la Firenze vera, fra l'asimmetria, il capriccio assoluto della prima e il rigore geometrico che si fa sublime eleganza dell'anima nella seconda [...] M'ero lasciato dietro Lecce ancora troppo giovane [...] e ora mi ero posto per intiero dalla parte di Firenze [...] mi ci volle non poco tempo per rendermi conto che si trattava di due ipotesi altrettanto motivate e legittime dell'universo».

(Estos por lo tanto los términos del contraste: «[...] otro conflicto [...] me había tocado superar, mucho más sustancial, por mi ciudad, que es denominada la Florencia del Barroco, y la Florencia verdadera, entre la asimetría, el capricho absoluto de la primera y el rigor geométrico que se hace sublime elegancia del alma en la segunda [...] Había dejado atrás Lecce aún demasiado joven [...] y ahora me había puesto enteramente de parte de Florencia [...] me hizo falta no poco tiempo para darme cuenta de que se trataba de dos hipótesis igualmente motivadas y legítimas del universo»).

O sea que todavía no le concede a Lecce la posibilidad de ser “una hipótesis legítima del universo”.

En el octubre de 1941 empieza a trabajar como profesor de italiano y latín en el *liceo* de Galatina, a pocos kilómetros de Lecce, entretanto

⁹ Astremo, Rossano, “Bodini e le struggenti inchieste”, en *Nuovi Argomenti*, nº 32, octubre-diciembre 2005, Mondadori, págs. 236-245, pág. 238.

¹⁰ Macrì, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 22.

estrecha su amistad con Oreste Macrì, que por entonces también había vuelto de Florencia y vivía en Maglie. Con él está a cargo de la página literaria de *Vedetta Mediterranea*, que “fu una terza pagina strepitosa, le collaborazioni venivano da tutta Italia, particolarmente da Firenze” (“fue una página literaria excepcional, las colaboraciones llegaban de toda Italia, particularmente de Florencia”)¹¹, y en la que, a pesar de ser un periódico de la federación fascista provincial, gracias a la disponibilidad del director Ernesto Alvino, logran hablar de literatura extranjera. El propio Bodini publica dos interesantes artículos, uno sobre James Joyce y el otro sobre Edgar Allan Poe y Franz Kafka, autores seguramente no muy amados por el régimen, y también las primeras traducciones de Juan Ramón Jiménez y Juan Larrea¹². Más tarde colabora con *Letteratura* y prosigue su participación en el movimiento *Giustizia e Libertà*, que ya había conocido cuando vivía en Florencia.

Pero Bodini en Lecce no es feliz, se siente demasiado lejos de la Europa literaria y, además, como dice Macrì, “odiava Lecce, ma di un odio gelosissimo, filiale, esclusivo” (“odiaba Lecce, pero con un odio celosísimo, filial, esclusivo”)¹³.

Así que en cuanto puede, en 1944, decide mudarse a Roma donde acepta trabajar como secretario particular de Meuccio Ruini, secretario general del partido *Democrazia del lavoro*¹⁴ y en Roma vive el fin de la guerra y la liberación del fascismo.

En este periodo, que Macrì llama “Barocco romano”, Bodini profundiza en su interés hacia la poesía española, por eso no es casual que sea entonces cuando escribe los poemas *Lydia Gutierrez*¹⁵, fechándolo “Caffè

¹¹ Bonea, Ennio, *Bodini 1962 – 1972 – 1983: quale edizione?*, in “Apulia”, marzo 2001: <http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/2001/1/art/R011026.html> (fecha del último acceso: 22 de febrero de 2017).

¹² Cfr. Giannone, Antonio Lucio, “Momenti della prosa di Bodini”, op. cit. pág. 356.

¹³ Macrì, Oreste, “Introduzione”, en *Vittorio Bodini – Tutte le Poesie*, op. cit. pág. 29.

¹⁴ Cfr. Astremo, Rossano, “Bodini e le struggenti inchieste”, op. cit. pág. 239.

¹⁵ *Lydia Gutiérrez – Caffè Greco, 1945*, en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 66: “Teste di serpenti dondolano lentamente / nei caffè dove a Lydia Gutiérrez

Greco, 1945”, y *Processione del Venerdì Santo (alla maniera di Federico García Lorca)* – Roma, 1945¹⁶. Oreste Macri da testimonio de este interés:

Altre poesie «spagnole» si riscontrano in questa fase: d’una Spagna previssuta e pregustata nelle voraci letture e fitte traduzioni specialmente di poeti novecenteschi (nostro progetto di un’antologia)[...].¹⁷

(Otros poemas «españoles» se observan en esta fase: de una España previvida y presaboreada en las voraces lecturas y densas traducciones especialmente de poetas del siglo XX (nuestro proyecto de una antología) [...]).

Al mismo tiempo empieza a conformarse en él la poética relativa al Sur y la génesis de algunas composiciones que terminarán en *La Luna dei Borboni*, su primer libro de poesía, de 1952, cuyo título no puede ser más italiano meridional y más español al mismo tiempo.

/ non sarebbe bastato il mantello della sua chioma / se con ogni capello avesse potuto salvare la vita di un uomo. / Gli stucchi delle sale sempre in penombra / (dove l’ora è tappata in una bottiglia verdognola) / sono lo sconcolato limite dei suoi fasti, / il ponte miserabile ai giovani della nostra epoca, / quelli che da ragazzi giuravano non senza rossore / che la musica non era che un suo attributo. / Oh, ditemi dove abita, a quale stanza ammobiliata / io busserò schernendomi del mio batticuore, / nei giorni di pioggia in cui il giallo delle case di Roma / sembra un loro modo curioso di piangere”;

(“Cabezas de serpientes se balancean lentamente / en los cafés donde a Lydia Gutiérrez / no le hubiera sido suficiente el manto de su melena / si con cada cabello hubiese podido salvar la vida de un hombre. / Los estucos de las salas siempre en penumbra / (donde la hora está tapada en una botella verdosa) / son el desconsolado límite de sus fastos, / el puente miserable hacia los jóvenes de nuestra época, / que de chicos juraban no sin rubor / que la música no era más que un atributo suyo. / Oh, decidme dónde habita, cuál habitación amueblada / yo llamaré avergonzado por mis palpitaciones, / en los días de lluvia en los que el amarillo de las casas de Roma / parece su curiosa manera de llorar”).

¹⁶ *Processione del Venerdì Santo (alla maniera di Federico García Lorca)*, en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. p. 168:

Lacrime nere stillavano / gli occhi della Madonna, / lacrime rosse l’argenteo / stiletto da fina avventura. / Seguivano, un inno di menta / cantando, tremante lucignolo, / le fanciulle cristiane, / come u vestite di viola;

Procesión del Viernes Santo (a la manera de Federico García Lorca)

Lagrimas negras destilaban / los ojos de la Virgen, / lagrimas rojas el plateado / estilete de fina avventura. / Seguían, un himno de menta / cantando, trémulo pábilo, / las niñas cristianas, / como u vestidas de color morado.

¹⁷ Macri, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit., pág. 24.

En noviembre de 1946, siguiendo “un impulso del cuore”¹⁸, llega a Madrid, donde se quedará hasta la primavera de 1949, a excepción de un breve periodo en Roma en el verano de 1947. Cuando se le acaba una beca de seis meses que le había otorgado el Ministerio de Asuntos Exteriores español (gracias a la cual había financiado el viaje y su “attività di ricerca presso l’Istituto italiano di cultura di Madrid”¹⁹) se pone a trabajar como ayudante de un anticuario para poder subsistir en la ciudad.

Bodini colaboró con el citado Istituto Italiano di Cultura impartiendo algunas conferencias y, a modo de curiosidad documental, podemos mencionar un folleto de enero 1947, conservado en el “Archivio Vittorio Bodini”²⁰ de la Università del Salento, en Lecce, que el “Istituto de Cultura Italiana de Madrid” difunde para “informar a sus amigos que va a reanudar los cursos monográficos en su nueva sede del Palacio de Santa Coloma, Ríos Rosas, 37”²¹ y, entre las actividades propuestas, las primeras corresponden al:

“Prof. Vittorio Bodini – Letteratura Italiana Contemporanea

Viernes 17 de Enero – La poesia italiana contemporanea

Viernes 24 de Enero – La prosa italiana contemporanea

Viernes 31 de Enero – Movimenti letterari e riviste in Italia”.

En realidad Bodini, pocos días después de llegar a Madrid, el 29 de noviembre, solicita también “la concesión de la tarjeta de Corresponsal extranjero”, por lo que recibe una carta que la Dirección General de Prensa del Ministerio de Educación Nacional le envía el 7 de diciembre a la Pensión

¹⁸ Valli, Donato, *Poeti salentini, Comi-Bodini-Pagano*, Fasano, Schena Editore, 2000, pág. 31.

¹⁹ Giannone, Antonio Lucio, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, (a cura di Antonio Lucio Giannone), Lecce, Piero Manni, 1987; aquí en la nueva edición, Besa, Nardò, 2013, pág. 9.

²⁰ Folleto conservado en el “Archivio Vittorio Bodini”, sección “Rassegna stampa attinente all’attività di ispanista di Bodini”, Busta 28, Fascicolo 146.

²¹ El “Istituto Italiano de Cultura” de Madrid se encuentra actualmente en el Palacio de Abrantes, un edificio del siglo XVII, en el número 86 de la Calle Mayor.

Varela de la Calle Valverde 5²², donde evidentemente se alojó en un primer momento. La posesión de la tarjeta le servirá, como veremos más adelante, para escribir y enviar reportajes a la prensa periódica italiana, en particular en un primer momento al diario romano *Risorgimento Liberale* que le había nombrado corresponsal, pero también para disponer de mayor libertad de movimiento.

A lo largo de su permanencia en Madrid Bodini desempeña una intensa función de puente cultural entre Italia y España, manteniendo contactos con intelectuales de ambos países. Tanto es así, que el 3 de febrero de 1947, pocos meses después de su llegada, el periódico madrileño *Pueblo* publica una breve entrevista a Vittorio Bodini, presentándolo como una “personalidad italiana, cuya labor de confraternidad hespérica en la esfera cultural no puede pasar inadvertida”²³.

Desde el principio Bodini se muestra absolutamente fascinado con España, como pone en evidencia Antonio Lucio Giannone en el apéndice a su introducción a la nueva edición de *Corriere spagnolo* donde recoge los reportajes que Bodini escribía desde España. En dicho apéndice pueden leerse cuatro cartas inéditas que se remontan al periodo inmediatamente sucesivo a su llegada a Madrid y en las que “balza già in primo piano l’accesso entusiasmo nei confronti del paese visitato, definito più volte meraviglioso”²⁴ (“resalta ya en primer plano el encendido entusiasmo hacia el país visitado, definido más veces maravilloso”). Y, efectivamente, en la carta dirigida a Enrico Falqui, fechada “Madrid, 27 nov. ‘46”, escribe “La Spagna è un paese meraviglioso”; la carta dirigida a Giuseppe Ungaretti, fechada “Madrid, 1 dicembre 1946”, empieza con “Illustre Ungaretti, Che meraviglioso paese è questo!”; y la dirigida a Giacinto Spagnoletti, fechada

²² Carta del Ministerio de Educación Nacional, Subsecretaría de Educación Popular, Dirección General de Prensa, en “Archivio Vittorio Bodini”, Busta 11, Fascicolo 32.

²³ “El culto de las letras españolas en la Italia de hoy”, (entrevista a Vittorio Bodini), en *Pueblo*, 3 de febrero 1947. No consta el nombre del entrevistador. Una copia recortada del periódico original se conserva en el “Archivio Vittorio Bodini”, sección “Rassegna stampa attinente all’attività di ispanista di Bodini”, Busta 28, Fascicolo 146. Esta entrevista está tratada de manera más completa en el capítulo dedicado a “La recepción de la obra de Vittorio Bodini en España”.

²⁴ Giannone, Antonio Lucio, “Appendice”, in Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 31.

“Madrid, 21/12/46”, empieza con “Caro Giacinto, Che paese meraviglioso è la Spagna!”²⁵. Además, expresa los mismos sentimientos, pero con mayor evidencia, y por primera vez asociándolos a su tierra natal, en otra carta que envía a Oreste Macrì prácticamente en los mismos días (fecha el 24 de diciembre) en la que escribe:

Come abbiamo avuto ragione di studiare la letteratura di questo paese, segretamente attratti dal sospetto del gran popolo che doveva esservi dietro, e infonderle sangue e spirito! Grande paese, dove sono realizzati in forma pura e altissima di nazione quegli ideali, e aspirazioni segrete, e umori, nonché follie, difetti della nostra terra meridionale, che più facilmente può riconoscersi nel Portale in stile churrigueresco del Museo di Madrid, che non nel divino Brunelleschi, o persino Bernini.

¡Cuánta razón tuvimos al estudiar la literatura de este país, secretamente atraídos por la sospecha del gran pueblo que tenía que estar detrás, e instilarle sangre y espíritu! Gran país, donde están realizados en forma pura y altísima de nación aquellos ideales, y aspiraciones secretas, y humores, y locuras, defectos de nuestra tierra meridional, que más fácilmente puede reconocerse en el Portal en estilo churrigueresco del Museo de Madrid, que en el divino Brunelleschi, o hasta en Bernini)²⁶.

En Madrid entra en contacto con las obras de los poetas y escritores de las generaciones del 98 y del 27. Frecuenta las tertulias y conoce personalmente a muchos de los protagonistas del ambiente literario de la época como Camilo José Cela, Pío Baroja, pero también a “Aleixandre, Diego, Ridruejo e moltissimi giovani poeti, Panero, Rosales, Nieto, Cano, Saura e almeno venti altri”²⁷. Empieza a traducir los poemas de Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Ridruejo o de Miguel Hernández, que por

²⁵ Ibid., págs. 31, 33, 34.

²⁶ Carta de Vittorio Bodini a Oreste Macrì, del 24 diciembre 1946, en Bodini, Vittorio; Macrì, Oreste, *“In quella turbata trasparenza” – Un epistolario – 1940 -1970*, (a cura di Anna Dolfi), Roma, Bulzoni, 2016, pág. 190.

²⁷ Ibid.

entonces era todavía poco conocido²⁸. Esta es la atmósfera psicológica y cultural en la que se va a ir concretando su poética.

S'internò nel paese e nel lare iberico secondo Américo Castro (indissolubilità vitale-patetica di io e ambiente, sincronia multipla di tradizioni di ogni punto del percorso storico), nelle fibre del sanguigno, orgiastico, isterico, inconscio singolo e collettivo. Rifece, insomma, lo stesso viaggio orfico interiore, attraverso simboli e oggetti esteriori fluidificati, dei poeti del 98 e del 25 alle radici di Castiglia (Unamuno, Machado) e Andalusia (Juan Ramón, Lorca, Alberti) con la loro stessa rischiosa semplicità nel rappresentare e significare gli aspetti più manierati e turistici della Spagna romantica, folclorica e pittoresca.

(Se internó en el país y en el lar ibérico según Américo Castro (indisolubilidad vital-patética de yo y ambiente, sincronía múltiple de tradiciones de cada punto del recorrido histórico), en las fibras del sanguíneo, orgiástico, histérico inconsciente individual y colectivo. Rehizo, en definitiva, el mismo viaje órfico interior, a través de símbolos y objetos exteriores fluidificados, de los poetas del 98 y del 25 a las raíces de Castilla (Unamuno, Machado) y Andalucía (Juan Ramón, Lorca, Alberti) con su misma arriesgada sencillez al representar y significar los aspectos más amanerados y turísticos de la España romántica, folclórica y pintoresca)²⁹.

Este “descubrimiento español llega a ser visceralmente catalizador en muchos aspectos”³⁰. Como si en España hubiese encontrado el alma de su tierra³¹, en Bodini se inicia una especie de salentinización de España y de hispanización del Salento, como diría Macri³². Y no es casual que en *Madrieno a Madrid*, uno de sus relatos de esta época, escriba:

²⁸ Cfr. Giannone, Antonio Lucio, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 30.

²⁹ Macri, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 29.

³⁰ Rovira, José Carlos, *Tiempo y sur en la poesía de Vittorio Bodini*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro regional de Elche, 1979, pág. 1.

³¹ Sobre este tema véase también: Luceri, Pantaleo, “Vittorio Bodini - La scoperta del Salento a Madrid”, en Blanco Valdés, Carmen Fátima; Garosi, Linda; Marangon, Giorgia; Rodríguez Mesa, Francisco Javier (a cura di), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2016, págs. 383-390.

³² Oreste Macri usa esta expresión en la mencionada introducción a *Tutte le poesie* de Bodini, op. cit., pág. 19.

[...] per Madrid ho delle ragioni speciali. Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud, e questa dovrebbe essere la vera capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e di realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo. E il basilico, la chiocciola, il gelsomino sono parole che pronunziamo con l'identica intimità un po' dialettale, come se le accompagnassimo d'una strizzatina d'occhi. In Italia queste cose non le capiscono: vi son considerate costumi di arretrate provincie meridionali.

([...] para Madrid tengo razones especiales. Yo soy casi español: soy un italiano del Sur, y ésta tendría que ser la verdadera capital de mi país. Hay en nosotros la misma combinación de locura y realismo, las mismas inercias febriles, el mismo blanco de la cal contra el cielo. Y la albahaca, el caracol, el jazmín son palabras que pronunciamos con idéntica intimidad casi dialectal, como si las acompañásemos con un guiño. En Italia estas cosas no las entienden: son consideradas costumbres de atrasadas provincias meridionales)³³.

Para comprender su manera de comparar el Salento con España, resulta muy interesante lo que revelan estos versos de la poesía *Omaggio a Góngora (Via De Angelis 1956-1960)*, cuando contempla la ciudad de Córdoba, a la que había ido en busca de la tumba del poeta:

Venuto qui non oso domandare
se è piena o vuota la realtà.
Cordova è una dolce tempesta
di bianco verde e nero e in quell'accordo
di calce e di limoni e di freschi cancelli
trovo il mio Sud ma con più aperta coscienza
con più aperta tristezza e più valore.

(Llegado aquí no me atrevo a preguntar
si está llena o vacía la realidad.
Córdoba es una dulce tempestad
de blanco verde y negro y en tal concordancia
de cal y de limones y de frescas rejas
encuentro mi Sur pero con más abierta conciencia
con más abierta tristeza y más valor).³⁴

³³ Bodini, Vittorio, *Madrieno a Madrid*, en *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 102.

³⁴ *Omaggio a Gongora*, en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 90.

“Su Sur” lo ve aún más identificado en una ciudad andaluza como Córdoba, donde el blanco de la cal y el amarillo de los limones son idénticos a los colores que se pueden encontrar en el Salento. Pero, al mismo tiempo, nota aquí más conciencia de ser Sur. Quizás más aceptación. De ahí deriva que la tristeza no sea ocultada, sino expresada como parte de su propia identidad. Y es esta aceptación de sí mismo lo que necesita más valor y es un valor en sí.

La aceptación de sí mismo comporta la aceptación del otro, tal como es. Y en este punto Bodini descubre otra diferencia con la actitud de la gente de su tierra, que no le agrada mucho:

[In Spagna] la vita altrui potrà essere giudicata con severità, se lo merita, o con asprezza, con odio, ma sempre alla base di quel giudizio vi sarà una *gravedad*, un rispetto per quella scintilla di divino che la più miserabile vita d'uomo racchiude. E si riscontra di rado quel gusto vigliacco a ridurla a un mucchietto di ceneri di pettegolezzi e di scherno. (Fra tante affinità che andavo scoprendo tra la mia terra e la Spagna, io non vorrei che vi fosse proprio su questo punto così capitale una divergenza).

([En España] la vida de los demás podrá ser juzgada con severidad, si lo merece, o con dureza, con odio, pero siempre en la base de ese juicio habrá una *gravedad*, un respeto para esa chispa de divino que la más miserable vida de hombre encierra. Y se halla raramente ese gusto cobarde de reducirla a un montón de cenizas de chismes y de escarnio. (Entre tantas afinidades que iba descubriendo entre mi tierra y España, no me gustaría que hubiese justo en este punto tan capital una divergencia).)³⁵

España es como una lente a través de la cual observa su propia tierra, un ambiente humano que continuamente le recuerda a su Salento, no sólo como referencia, como comparación, sino también como reconocimiento de sí mismo y de su tierra. Como bien dice Luca Isernia “la Spagna aveva rivelato Bodini a se stesso. Aveva cioè reso possibile l'agnizione della propria terra nelle sue figure e nei caratteri dominanti” (“España había revelado a Bodini a sí mismo. O sea había hecho posible la

³⁵ Bodini, Vittorio, *Torero per grazia di Dio*, en *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 98.

agnición de su propia tierra en sus figuras y en los caracteres dominantes”)³⁶. Y al mismo tiempo le había hecho tomar conciencia, de manera más clara, de que esta necesidad de “agnición” de su tierra estaba justificada por el olvido al cual la cultura oficial italiana había relegado al sur de Italia:

– Ci sono stati gli Aragonesi da voi, non è vero? – Sì, ci sono stati. Ma sappiamo poco di quei tempi. A scuola dovevamo studiare le più miserabili zuffe di campanile fra le città del Nord. Battaglie campali in cui talvolta moriva solo un malcapitato ch’era andato a finire sotto le zampe di un cavallo. E invece di noi niente, nessuna notizia di ciò che frattanto avveniva nelle nostre città.

(– Estuvieron los Aragoneses en tu tierra, ¿verdad? – Sí, estuvieron. Pero sabemos poco de aquellos tiempos. En la escuela teníamos que estudiar las más miserables peleas de barrio entre las ciudades del Norte. Batallas campales en las que a veces moría sólo un desventurado que se había metido entre las patas de un caballo. Pero de nosotros nada, ninguna noticia de lo que, mientras tanto, sucedía en nuestras ciudades)³⁷.

Frecuenta con asiduidad artistas y cafés, sobre todo el Gijón (el relato *Amici e nemici per il poeta andaluso* empieza allí), o también la librería Insula, en calle del Carmen, de su amigo José Luis Cano, al mismo tiempo que encuentra miembros de las organizaciones antifranquistas. Sus encuentros con personajes de la oposición están documentados por Macrí:

[...] ebbe contatti intimi, anche nei viaggi seguenti, con le organizzazioni antifranchiste. Nostra visita a Tierno Galán (*sic*) piantonato.

([...]) tuvo contactos íntimos, también en los viajes siguientes, con las organizaciones antifranquistas. Nuestra visita a Tierno Galán (*sic*) vigilado)³⁸.

³⁶ Isernia, Luca, *Vittorio Bodini prosatore*, Ravenna, Luongo Editore, 2005, pág. 61.

³⁷ Bodini, Vittorio, *Madrieno a Madrid*, en *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 102.

³⁸ Oreste Macrí, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Tutte le Poesie*, op. cit. p. 29; se trata de un probable error del editor: evidentemente es “Tierno Galván” y no “Tierno Galán”.

Lee mucho, a su querido Federico García Lorca en primer lugar, “che diverrà la guida ideale di Bodini in questa ricognizione della realtà profonda del paese iberico” (“que se convertirá en la guía ideal de Bodini en esta exploración de la realidad profunda del país ibérico”)³⁹ y se interesa más también en el barroco de Góngora y de Quevedo.

En los textos en prosa de este periodo, fundamentalmente reportajes destinados a la prensa periódica italiana, escribe mucho sobre los aspectos más folklóricos y pintorescos de la España turística: las corridas, las peleas de gallos, la Nochevieja a Puerta del Sola, los vinos andaluces, Don Juan, el flamenco... pero lo hace desde una mirada profunda que va más allá de la simple descripción. Y siempre encuentra algo especial que contar, algún personaje extraordinario, utilizando a veces un enfoque hiperrealista y a veces totalmente surrealista.

De vuelta a Italia trabaja como profesor de Literatura Española en la Universidad de Bari y empieza su actividad de hispanista, que le llevará a realizar importantes traducciones: el *Quijote*, el teatro de García Lorca, los sonetos de Quevedo, los poemas de Salinas, de Rafael Alberti y de los poetas que él antes que nadie define “surrealistas”.

De hecho dentro de su faceta de crítico, su trabajo más importante se puede considerar *Los poetas surrealistas españoles*⁴⁰. Obra que en España provocó vehementes reacciones dado que nadie hasta entonces había relacionado a la generación del 27 con el surrealismo francés. Hubo poetas que no aceptaron ser definidos como “surrealistas” o que rechazaron cualquier contacto con los surrealistas franceses. Aun así es indiscutible que se trata de un estudio muy significativo sobre la denominada Generación del 27, que impulsó el conocimiento de dicha generación de poetas fuera de España. Es una amplia antología poética de Juan Larrea, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda,

³⁹ Giannone, Antonio Lucio, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo*, op. cit., pág. 11.

⁴⁰ Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963; edición española: *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.

José Moreno Villa y Manuel Altoaguirre, precedida por un detallado estudio sobre esta generación y cada uno de los poetas referenciados firmado por el propio Bodini.

De la importancia de esta obra, tanto desde el punto de vista crítico como por su influencia en la poesía del propio Bodini, nos ha dejado testimonio Oreste Macri⁴¹ en la introducción a la nueva edición de 1988:

Data la convergenza nell'autore di critica e poesia (originale e tradotta poeticamente), quest'opera è, quindi, fondamentale per due aspetti: critico-storiografico dell'invenzione logica e strutturazione della categoria [...] del surrealismo spagnolo (in sé e nelle differenze dal surrealismo francese); e di abbrivo modellistico e tecnico-mimético alle raccolte che compongono il secondo libro, dopo la *Luna dei Borboni*, della poesia bodiniana (da *Zeta* a *Collage*).

(Dada la convergencia en el autor de crítica y poesía (original y traducida poéticamente), esta obra es, por lo tanto, fundamental por dos aspectos. Crítico-historiográfico de la invención lógica y estructuración de la categoría [...] del surrealismo español (en sí y en las diferencias con el surrealismo francés); y de empuje modelístico y técnico-mimético a las compilaciones que componen el segundo libro, después de la *Luna dei Borboni*, de la poesía bodiniana (desde *Zeta* hasta *Collage*).

Otra obra, publicada en 1964 (y de alguna manera relacionada con la Generación del 27 dada la trascendencia que Góngora tuvo para dichos poetas), es *Studi sul Barocco di Góngora*⁴². Como declara la contraportada del libro:

Ciò che questi saggi si propongono è di liberare Gongora, inventore e creatore di un mondo autonomo, sufficiente a se stesso nella sua incomparabile unità, dalla cristallizzazione operata da Dámaso Alonso in un chiuso sistema iperclassicistico.

(Lo que estos ensayos se proponen es liberar a Góngora, inventor y creador de un mundo autónomo, que se basta a sí mismo en su

⁴¹ Macri, Oreste, "Introduzione", en Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, segunda edición, Einaudi, Torino, 1988, pág. XV.

⁴² Bodini, Vittorio, *Studi sul Barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

incomparable unidad, de la cristalización obrada por Dámaso Alonso en un cerrado sistema hiperclasicista).

Pocos años después, en 1968, publica *Segni e simboli nella "Vida es sueño" – Dialettica elementare del dramma calderoniano*⁴³, importante estudio sobre la obra de Calderón, que, junto con *Studi sul Barocco di Gongora*, verá la luz en España en una única edición bajo el título *Estudio estructural de la literatura clásica española*⁴⁴.

En 1969 se ocupa del ensayo introductorio y de la traducción de *Versión Celeste*, obra poética de Juan Larrea, que todavía no había sido publicada en España y supuso una verdadera revelación.

Por otro lado sigue su actividad literaria como poeta y escritor muy presente en la vida cultural italiana de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado. En 1954 funda la revista *L'Esperienza Poetica*⁴⁵ "con il dichiarato programma di affrontare l'argomento poesia-nuova" ("con el propósito declarado de abordar el tema poesía-nueva")⁴⁶ y al mismo tiempo de "ricostruire un clima critico e poetico che fosse capace di superare la dicotomia neorealismo/ermetismo" ("reconstruir un clima crítico y poético capaz de superar la dicotomía neorrealismo/hermetismo")⁴⁷. La revista, a pesar de su relativamente breve existencia y de ser editada en una ciudad marginal como Lecce⁴⁸ por su convencida decisión, por "cospirazione provinciale"⁴⁹, fue un éxito, logró captar el interés en aquellos años de

⁴³ Bodini, Vittorio, *Segni e simboli nella "Vida es sueño" – Dialettica elementare del dramma calderoniano*, Bari, Adriatica editrice, 1968.

⁴⁴ Bodini, Vittorio, *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

⁴⁵ *L'Esperienza Poetica*, revista trimestral de poesía y de crítica dirigida por Vittorio Bodini, nº 1, enero-marzo 1954, nº 9-11 enero-septiembre 1956, Bari, Cressati.

⁴⁶ Marasco, Armida, "Introduzione", en *L'esperienza poetica – Ristampa fotomeccanica*, Galatina, Congedo, 1980, pág. X.

⁴⁷ Moliterni, Fabio, "Introduzione", en Bodini, Vittorio; Sciascia, Leonardo, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, (a cura di Fabio Moliterni), Nardò, Besa, 2011, pág. 10.

⁴⁸ La revista se imprimía en Bari pero su redacción efectiva estaba en la casa de Bodini en Lecce.

⁴⁹ Es el título del editorial que Bodini publica en el número 5-6 de la revista (enero-junio 1955).

ferviente polémica en la cultura italiana y alcanzó envergadura nacional, tanto que puede definirse como “fondamentale tassello della storia letteraria italiana” (“pieza fundamental de la historia literaria italiana”)⁵⁰. Entre los autores que colaboraron, por citar a algunos, constan las firmas de Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia, Giorgio Caproni, mientras que Salvatore Quasimodo fue “uno dei principali punti di riferimento, una sorta di nume tutelare anzi, di questa rivista” (“uno de los principales puntos de referencia, una especie de numen tutelar más bien, de esta revista”).⁵¹

En lo que concierne a su producción en prosa, Vittorio Bodini nunca logró publicar un volumen, como él deseaba, que pudiese reunir por lo menos algunos de la gran cantidad de escritos diseminados en la prensa periódica, y así habrá que esperar un decenio después de su muerte para poder leer una primera colección de sus cuentos en *La lobbia di Masoliver e altri racconti*⁵², al cuidado de Paolo Chiarini. En 1984 Fabio Grassi se responsabiliza de la edición de *I fiori e le spade*⁵³, que recoge sus “scritti civili” y que, según Luca Isernia, “rimane eterogenea per ciò che riguarda la natura dei lavori proposti” (“queda heterogénea por lo que corresponde a la naturaleza de los trabajos propuestos”)⁵⁴. En los años siguientes Antonio Lucio Giannone se ocupa de recopilar en *Corriere spagnolo (1947-1954)*⁵⁵ (1987) los mencionados reportajes enviados por Bodini desde España y más tarde en *Barocco del Sud*⁵⁶ (2003) los escritos dedicados, como el título lo indica, al Sur y al Salento en particular. Entretanto la editorial Besa, que en los últimos años se encarga de la mayoría de las publicaciones de Bodini, da

⁵⁰ Barone, Maria Ginevra, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio; Erba, Luciano; *Carteggio (1953-1970)*, (a cura di Maria Ginevra Barone), Nardò, Besa, 2007, pág. 8.

⁵¹ Giannone, Antonio Lucio, “Quasimodo, Bodini e l’ermetismo meridionale”, en *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Lecce, Milella, 2013.

⁵² Bodini, Vittorio, *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, (a cura di Paolo Chiarini), Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1980.

⁵³ Bodini, Vittorio, *I fiori e le spade. Scritti civili (1931-1968)*, (a cura di Fabio Grassi), Lecce, Milella, 1984.

⁵⁴ Isernia, Luca, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit. pág. 11.

⁵⁵ Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, op. cit.

⁵⁶ Bodini, Vittorio, *Barocco del Sud*, (a cura di Antonio Lucio Giannone), Nardò, Besa, 2003.

a luz en 1998 *Il Sei-Dita e altri racconti*⁵⁷. En fin hay que mencionar también el esbozo de una novela titulada *Il duello del contino Danilo*, que Bodini decidió interrumpir, y la novela *Il fiore dell'amicizia*⁵⁸, que, a pesar de estar inconclusa, Besa publicó en 2014, con una introducción de Donato Valli y un prefacio de Antonio Lucio Giannone. Cuento casi autobiográfico de sus años de juventud en Lecce -de hecho el protagonista se llama Vittorio- con características narrativas que se pueden asimilar a la novela de formación⁵⁹.

No es fácil definir la poesía de Bodini, que tuvo influencias diferentes y pasó de un periodo hermético para llegar después de la guerra a una perspectiva poética más abierta que, si por un lado no olvidaba la lección del hermetismo, por el otro se preocupaba también de aspectos más concretos, centrando el interés en su tierra, el Sur del Sur, que diría Carmelo Bene⁶⁰. Un Sur donde el aspecto mágico e irracional de la vida estaba presente con sus santos voladores o sus arañas y escorpiones de veneno misterioso que provocaban el baile irrefrenable. Un Sur inmóvil, sin tiempo, como aplastado por un cielo indiferente a su destino. Una corriente poética, la de Bodini, poco reconocida y que Mario Petrucciani define como:

[...] quel surrealismo di linea italiana che, tra ripresa del magico stregonesco e combinatoria onirica, per la poesia ha avuto proprio in Bodini uno dei maggiori, forse il maggiore rappresentante.⁶¹

⁵⁷ Bodini, Vittorio, *Il Sei-Dita e altri racconti*, Nardò, Besa, 1998.

⁵⁸ Bodini, Vittorio, *Il fiore dell'amicizia*, (a cura di Donato Valli, "Introduzione" de Donato Valli, "Prefazione" de Antonio Lucio Giannone), Nardò, Besa, 2014; anteriormente en *Sud Puglia* (Rassegna trimestrale della Banca Popolare Sud Puglia di Matino), nº 1, 1983, págs. 65-114.

⁵⁹ Cfr. Giannone, Antonio, "Prefazione", en *Il fiore dell'amicizia*, op. cit. pág. III.

⁶⁰ Bene, Carmelo, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Longanesi, 1983, en el primer acto. Nótese que Carmelo Bene en el mismo punto de la obra hace una referencia precisa a San Giuseppe da Copertino, "il santo dei voli", al que también Bodini había aludido en su composición número 12 de *Foglie di tabacco* "Un monaco rissoso vola tra gli alberi". Bene y Bodini, ambos salentinos, se conocían y se frecuentaban en Roma, tanto que Vittorio Bodini participó como actor en el largometraje dirigido por Carmelo Bene *Don Giovanni* de 1970.

⁶¹ Petrucciani, Mario, "Del carro immobile e di altri emblemi. Sulla poesia di Vittorio Bodini", in *Ipotesi per Dino Campana e altri studi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1996, pág. 90.

([...] aquel surrealismo de línea italiana que, entre recuperación de lo mágico brujeril y combinatoria onírica, en la poesía ha tenido justo en Bodini uno de los mayores, quizás el mayor representante.)

Las palabras de Giuseppe Edoardo Sansone, en las que se evidencia también la relación con su experiencia en España, definen acertadamente su complejo mundo poético, entre lo barroco, lo surreal y al mismo tiempo el compromiso civil:

[...] un poeta la cui voce si dice essenzialmente in una pulsazione tra barocamente metafisica e figurativamente surreale (e certi passi fanno pensare addirittura all'allusivismo iperreale di un Magritte), e però carica di una oggettività 'civile' fino al ripudio d'ogni cedimento intimistico e con non rare tramature di soffusa ironia o finanche di serpeggiante protesta. Un poeta perciò dal registro complesso, così collocato com'è a un incrocio ove confluiscono partecipazione al concreto sociale e iperbole metafisica, moderati ingredienti sperimentalistici e certo caratteristico barocco d'un profondo Sud spericolato, patria reale su cui s'innesta, con tutte le sue motivazioni dinamiche, l'altra patria del cuore, la Spagna.⁶²

([...] un poeta cuya voz se dice esencialmente en una pulsación entre barocamente metafísica y figurativamente surrealista (y ciertos pasajes hasta hacen pensar al alusivismo hiperrealista de un Magritte), pero al mismo tiempo cargada de una objetividad 'civil' hasta el repudio de cualquier debilidad intimista y con no raras tesisuras de suave ironía o incluso de serpenteante protesta. Un poeta por tanto con un registro complejo, puesto que se ubica en un cruce en el que confluyen la participación en el escenario social, la hipérbole metafísica, moderados ingredientes de experimentación y un cierto barroco característico de un Sur profundo y temerario, patria real sobre la que se injerta, con todas sus motivaciones dinámicas, la otra patria del corazón, España.)

Y efectivamente a todo esto no es ajena España, el surrealismo de los poetas que estudió y se encargó de traducir, primero Federico García Lorca,

⁶² Sansone, Giuseppe Edoardo, "Del segmento ritmico nella poesia di Vittorio Bodini", in *Le trame della poesia: per una teoria funzionale del verso*, Firenze, Vallecchi, 1988, págs. 297-313, págs. 299-300.

hacia quien Bodini siempre expresó gran admiración, que lo acompaña en el redescubrimiento de las gentes del sur, que lo refuerza en su consideración de los humildes, con los campesinos salentinos que ocupan el lugar de los gitanos andaluces. Desde un punto de vista más técnico también las imágenes surrealistas, los colores densos, las metáforas insólitas tienen resonancias de Lorca. Oreste Macrì evidencia además la presencia de algunos “mitologemi di Lorca” en el propio título de su colección *La civiltà industriale o Poesie ovali* en relación a *Poeta en Nueva York*, y asocia dicha obra junto con *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y *Versión Celeste* de Juan Larrea a la “tavola bodiniana dei valori e dei significati”⁶³.

En vida pudo publicar *La luna dei Borboni*⁶⁴ (1952), *Dopo la luna*⁶⁵ (1956), *La luna dei Borboni e altre poesie*⁶⁶ (1962), *Metamor*⁶⁷ (1967), pero será solamente después de su muerte cuando podrá leerse la obra poética en su totalidad, primero en *Poesie/1939-1970*⁶⁸ (1972) y más tarde en la definitiva edición crítica de Oreste Macrì *Tutte le poesie*⁶⁹ (1983).

Vittorio Bodini fue poeta de gran sensibilidad, que nunca escondió los contrastes de su personalidad, que encontró en España su segunda patria aun preservando el centro de su inspiración en su tierra, un Sur mítico, ancestral, sin tiempo, que se simboliza en las hojas del tabaco (hasta hace pocos años uno los productos más típicos de la agricultura salentina) que secan al sol inmóviles y arrugadas; una tierra de hombres sin memoria, de mujeres plumadas, de animales simbólicos, donde el poeta se vuelve objeto y se asimila al paisaje. Un sur que se odia sin poder evitar amarlo:

⁶³ Macrì, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit. pág. XV.

⁶⁴ Bodini, Vittorio, *La luna dei Borboni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952.

⁶⁵ Bodini, Vittorio, *Dopo la luna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1956.

⁶⁶ Bodini, Vittorio, *La luna dei Borboni e altre poesie / 1945-1961*, Milano, Mondadori, 1962.

⁶⁷ Bodini, Vittorio, *Metamor*, Milano, All’Insegna del Pesce D’Oro, 1967.

⁶⁸ Bodini, Vittorio, *Poesie / 1939-1970*, Milano, Mondadori, 1972.

⁶⁹ Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit.

Qui non vorrei morire dove vivere
mi tocca, mio paese,
così sgradito da doverti amare;
lento piano dove la luce pare
di carne cruda
e il nespolo va e viene fra noi e l'inverno.

Pigro
come una mezzaluna nel sole di maggio,
la tazza di caffè, le parole perdute,
vivo ormai nelle cose che i miei occhi guardano:
divento ulivo e ruota di un lento carro,
siepe di fichi d'India, terra amara
dove cresce il tabacco.
Ma tu, mortale e torbida, così mia,
così sola,
dici che non è vero, che non è tutto.
Triste invidia di vivere,
in tutta questa pianura
non c'è un ramo su cui tu voglia posarti.

(Aquí no quisiera morir donde vivir
me toca, país mío,
tan desestimado que tengo que amarte;
lento llano donde la luz parece
de carne cruda
y el níspero va y viene entre nosotros y el invierno.

Perezoso
como una medialuna en el sol de mayo,
la taza de café, las palabras perdidas,
ya vivo en las cosas que mis ojos miran:
me vuelvo olivo y rueda de un lento carro,
seto de higos chumbos, tierra amarga
donde crece el tabaco.
Pero tú, mortal y turbia, tan mía,
tan sola,
dices que no es verdad, que no es todo.
Triste envidia de vivir,
en toda esta llanura
no hay una rama sobre la cual tú quieras posarte)⁷⁰

Un Sur dominado por la aridez y la ausencia del tiempo:

⁷⁰ Bodini, Vittorio, de *La luna dei Borboni*, composición nº 8, en *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 70.

Tu non conosci il Sud, le case di calce
da cui uscivamo al sole come numeri
dalla faccia di un dado

(Tú no conoces el Sur, las casas de cal
de donde salíamos al sol como números
de la cara de un dado)⁷¹

Bodini falleció inesperadamente en Roma el 19 de diciembre de 1970,
con solo 56 años, cuando todavía tenía muchos proyectos por delante.

⁷¹ Bodini, Vittorio, de *Foglie di Tabacco*, composición nº 1, en *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 61.

II

CORRIERE SPAGNOLO

Durante su permanencia en España y en los primeros años tras su regreso a Italia Vittorio Bodini escribió varios relatos que se publicaron en la prensa periódica italiana entre 1947 y 1954. Fueron en total una veintena de reportajes sobre España y los españoles; el primero, *Capo d'anno a Puerta del Sol*⁷², apareció en el diario romano *Risorgimento Liberale* el 12 de enero de 1947 y el último, *Destino dello scrittore*, en el diario de Bari *La Gazzetta del Mezzogiorno* el 18 de marzo de 1954. De hecho el director de *Risorgimento Liberale*, Mario Pannunzio⁷³, había pedido expresamente a Bodini que escribiera “qualcosa sulla vita a Madrid, come si sta, come si mangia ecc. Vita notturna, spettacoli ecc. Inoltre rapporti tra gli italiani e gli spagnoli” (“algo sobre la vida en Madrid, cómo se está, cómo se come, etc.

⁷² El título con el que aparece en *Risorgimento Liberale*, a. V, nº 10, del 12 de enero 1947 es *Madrid si diverte / La festa fu grande ma poi scoppiarono due bombe* mientras que en *La Gazzetta del Mezzogiorno* del 1 de enero de 1953 figura con el título *Capo d'anno a Puerta del Sol*.

Todas las informaciones bibliográficas relativas a los reportajes de *Corriere spagnolo* proceden de la bibliografía aportada por Antonio Lucio Giannone en las ediciones de 1987 y 2013 de dicha obra.

⁷³ Mario Pannunzio (1910-1968) fue periodista, director de *Risorgimento Liberale* y fundador del diario *Il Mondo*.

Vida nocturna, espectáculos, etc. Además, relaciones entre italianos y españoles”)⁷⁴.

Como informa Antonio Lucio Giannone⁷⁵, Bodini puso muy pronto mano a la obra y empezó a enviar los reportajes “insieme con altri servizi di politica e di attualità, al quotidiano romano” (“junto con otros servicios de política y de actualidad, al diario romano”). En total envió cinco reportajes a *Risorgimento Liberale* en el año 1947, uno cada mes desde enero hasta junio con excepción de marzo. Llegado el mes de junio se interrumpe la serie ya que en el verano regresó a Roma. Los cinco reportajes, tal como había pedido Pannunzio y considerado que se dirigían a un público genérico y, aunque como veremos Bodini los trate siempre de manera personal y nada convencional, se refieren a temas muy característicos de España, quizás un poco folclóricos, que van desde la descripción de Nochevieja en Puerta del Sol, al personaje del sereno, al flamenco, a la costumbre de beber de los españoles y, por supuesto, a la corrida. El único reportaje que trata un tema más literario, *Don Pio Baroja*⁷⁶, Bodini prefirió destinarlo a un público más especialista y lo publicó en *La Fiera Letteraria* el 30 de enero del mismo año.

Otra serie de reportajes empezará a publicarla en el año 1950, es decir cuando ya había vuelto definitivamente a Italia. Ese mismo año, entre octubre y noviembre, verán la luz tres reportajes en el diario de Roma *Il Momento*. En 1951 publica uno más en *La Fiera Letteraria*, evidentemente de argumento literario ya que se trata de *Amici e nemici per il poeta andaluso*, dedicado a Federico García Lorca. Inicia asimismo su colaboración con el diario más importante de Apulia, *La Gazzetta del Mezzogiorno*, en cuya página cultural aparecerán la mayoría de los

⁷⁴ Antonio Lucio Giannone en la introducción a *Corriere spagnolo*, pág. 11, da noticia de estas palabras que Pannunzio escribe a Bodini en una carta del 14 de diciembre de 1946, conservada en el “Archivio Vittorio Bodini”, Busta 2, fascicolo 7.

⁷⁵ Giannone, Antonio Lucio, “Introduzione”, en *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 9.

⁷⁶ En realidad el título con el que aparece en *La Fiera Letteraria*, a. V, n° 34, 9 de febrero 1947, es *Baroja, basco perfetto* mientras que *Don Pio Baroja* es el título que figura en *La Gazzetta del Mezzogiorno* del 29 de octubre de 1952.

reportajes, siete de ellos en ese mismo año y uno más por año en 1952, 1953 y 1954. Además *La Gazzetta del Mezzogiorno* publica ocho de los reportajes aparecidos anteriormente en otros periódicos -cuatro en 1951, uno en 1952 y tres en 1953- por un total de dieciocho reportajes de los veinte.

Como puede entenderse, estos escritos, aparecidos en periódicos diferentes, algunos de ellos publicados hasta tres o cuatro veces y con títulos distintos, en un marco de tiempo que abarca desde 1947 hasta 1954, no resultaban fácilmente accesibles en su totalidad a los seguidores o estudiosos de Bodini. Por lo que la idea de reunirlos en volumen se reveló especialmente acertada. En 1987 la editorial salentina Piero Manni, gracias al cuidado de Antonio Lucio Giannone que los recopila y se encarga de la edición, publica *Corriere Spagnolo (1947-1954)*, recogiendo los veinte reportajes que, conjuntamente, forman una especie de “taccuino di viaggio” (“cuaderno de viaje”)⁷⁷. El título, elegido por el editor literario, toma el nombre que el propio Bodini ya había utilizado en una sección del semanal leccés *Libera Voce* en la que se habían publicado tres de los reportajes (*Capo d’anno a Puerta del Sol, Notti di Spagna, Flamenco*)⁷⁸. Los relatos se presentan en orden cronológico respetando en cada uno de ellos la fecha de la primera publicación.

El hecho de que Bodini siguiese proponiendo sus textos españoles a varios periódicos y revistas revela la consideración en la que tenía estos trabajos. Tanto es así que escribió a Oreste Macrì enviándole cinco de los relatos para una eventual edición en volumen⁷⁹ y, además, como apunta

⁷⁷ Definición utilizada por Antonio Lucio Giannone en la introducción, pág. 9.

⁷⁸ En la “Nota al testo” de *Corriere spagnolo*, A. L. Giannone aclara que *Capo d’anno a Puerta del Sol* se publicó en el nº 2, a. V el 24 de enero 1947 con el título *Corriere spagnolo/Capo d’anno con Goya*, *Notti di Spagna* en el nº 9, a. V el 14 de marzo 1947 con el título *Corriere spagnolo/Notti madrilene* y *Flamenco* en el nº 14, a. V el 26 de abril 1947 con el título *Corriere spagnolo/Introduzione al flamenco*.

⁷⁹ Cfr. Dolfi, Anna, “Autobiografia e racconto: storia di una scrittura negata”, in Macrì, Oreste; Bonea, Ennio; Valli, Donato (a cura di), *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, op. cit. págs. 425-456; en la nota nº 6 de la pág. 427 la autora precisa cuales son los textos enviados a Macrì; entre ellos los que se incluirán en

Giannone: “Le cinque prose figuravano anche in un *Possibile indice* del volume, ritrovato dattiloscritto tra le carte del poeta” (“Los cinco textos en prosa figuraban también en un *Posible índice* del volumen, que se encontró mecanografiado entre los papeles del poeta”)⁸⁰. El proyecto no se llegó a concretar por la muerte prematura del escritor.

Este tipo de literatura de viaje, u odepórica, aunque a partir de finales del siglo XVIII tuvo sus representantes más conocidos en Alemania y Gran Bretaña, en Italia conservaba una larga tradición⁸¹. Sólo por contemplar el siglo XX podemos mencionar, por ejemplo, a Corrado Alvaro⁸² o a Giovanni Comisso⁸³, pero también a Guido Gozzano con sus *Lettere dall’India*⁸⁴. En lo que se refiere a los escritores italianos que viajaron a España hay el caso famoso de Edmondo De Amicis que escribió *España*⁸⁵ en 1871 o, más contemporáneo a Bodini, Mario Tobino y su *Malinconica Spagna*⁸⁶.

Vicente González Martín en la reseña a la edición de *Corriere spagnolo* de 2013⁸⁷, se dice de acuerdo con una “perspicaz” apreciación de Giannone y señala que muchos de los escritores italianos que viajan a España:

[...] no sólo narran lo que ven, dan sus impresiones o manifiestan sus sentimientos ante la vida, la cultura, el arte... españoles, sino que, en muchos momentos, tienden a ver en ellos características semejantes

Corriere spagnolo son los siguientes: *Capo d’anno a Puerta del Sol, Flamenco, Banderillas de fuego, Lotta per la gallina universale, La manuzza d’avorio*.

⁸⁰ Giannone, Antonio Lucio, “Nota al testo”, en *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 129.

⁸¹ Véase: Clerici, Luca (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio*, Vol. I 1700-1861, Milano, Mondadori, 2008; Vol. II 1861-2000, Milano, Mondadori, 2013.

⁸² Entre sus libros de viajes: *Viaggio in Turchia*, Milano, Treves, 1932; *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Milano, Mondadori, 1938; *Un treno nel Sud*, Milano, Bompiani, 1958.

⁸³ Entre sus libros de viajes: *Questa è Parigi*, Milano, Ceschina, 1931; *Cina-Giappone*, Milano, Treves, 1932; *Sicilia*, Cailler, Genève, 1953, *Approdo in Grecia*, Leonardo da Vinci Editrice, Bari, 1954.

⁸⁴ Gozzano, Guido, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall’India*, Milano, Fratelli Treves, 1917.

⁸⁵ De Amicis, Edmondo, *Spagna*, Milano, Cerveteri, 1871.

⁸⁶ Tobino, Mario, *Due italiani a Parigi – Malinconica Spagna*, Firenze, Vallecchi, 1954.

⁸⁷ González Martín, Vicente, “Reseña: BODINI, Vittorio. 2013. *Corriere spagnolo* (1947-1954), a cura di Antonio Lucio Giannone. Lecce: Besa Editrice”, en *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, n. 10, 2014, págs. 211-212.

a las de su país e incluso a sentirse identificados sintiéndolos como propios.

Y menciona los casos de Mario Puccini y su *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio* (1940) y los artículos de Leonardo Sciascia incluidos en *Ore di Spagna* (2000) o publicados en el *Corriere della Sera* en 1983.

Este tipo de actitud resulta evidente también en los relatos españoles de Vittorio Bodini, donde el autor establece frecuentemente relaciones entre el país que visita con ojos atentos y su tierra. Se siente no sólo “identificado” con España, como apuntaba González Martín, sino que va más allá: ve en este país lo que hubiera podido ser su tierra, lo siente en algunos casos como posible modelo para el Sur de Italia. Este “bagno ispanico”, como lo llama Donato Valli⁸⁸, le ayuda en la puesta en discusión de sí mismo, en la recuperación de su identidad cultural y en la toma de conciencia de su ser “meridional”. Es como si realizase por primera vez que el Salento también tenía derecho a un protagonismo literario hasta el momento negado. En Florencia y en Roma huía de Lecce, mientras que en Madrid vuelve a Lecce.

In altre parole i racconti spagnoli di Bodini sono per certi aspetti assimilabili a quella più ampia raccolta novecentesca di scritti in cui il viaggiatore-scrittore, partendo da un iniziale atto di *straniamento* o *spaesamento*, e per mezzo di un'operazione di raffronto culturale e umano con l'universo che visita, giunge ad una più autentica visione di sé.

(En otras palabras, los relatos españoles de Bodini son en algunos aspectos asimilables a esa más amplia colección de escritos del siglo XIX en los cuales el viajero-escritor, partiendo de un inicial acto de *extrañamiento* o *destierro*, y por medio de una operación de comparación cultural y humana con el universo que visita, llega a una más auténtica visión de sí mismo).⁸⁹

⁸⁸ Valli, Donato, “Vittorio Bodini poeta del Sud”, en *L'Albero*, Fascicolo XVI, nº 47, 1971, págs. 82-111, pág. 87.

⁸⁹ Luca Isernia, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit. p. 48.

Con respecto a los temas, como señalábamos antes, la mayoría de los textos abordan tópicos sobre España internacionalmente conocidos. Sin embargo, estos tópicos, como la corrida o el flamenco, sólo son una excusa para ir más al fondo de la realidad de la vida y del carácter de los españoles, descubrir los móviles profundos de sus comportamientos. De hecho las descripciones exteriores son limitadas mientras abundan los personajes que interactúan entre ellos y con el narrador, exactamente como si se tratase de relatos más que de reportajes. La realidad que Bodini ofrece al lector es, en definitiva, una realidad literaria y no periodística. Por eso Luca Isernia afirma que su prosa:

[...] quanto più vuole avvicinarsi ad un modello di tipo documentaristico, più se ne allontana. È guidata, semmai, dal desiderio di aprire uno squarcio sulle ragioni spirituali e culturali delle cose poste al centro della narrazione. [...] Nella prosa bodiniana agisce la consapevolezza che le ragioni della letteratura non contrastano con quelle della storia; [...]. In altre parole, un fenomeno storico, sociale e culturale può essere studiato anche attraverso il suo ribaltamento sul piano letterario, trasposto in una dimensione che è poetica e lirica, senza per questo perdere in conoscenza e in comprensione.

([...] cuanto más quiere acercarse a un modelo de tipo documental, más se aleja de ello. Está guiada, a lo sumo, por el deseo de vislumbrar las razones espirituales y culturales de las cosas puestas en el centro de la narración. [...] En la prosa bodiniana obra la conciencia de que las razones de la literatura no contrastan con las de la historia: [...]. En otras palabras, un fenómeno histórico, social y cultural puede ser estudiado también a través de un vuelco en el plano literario, traspuesto en una dimensión que es poética y lírica, sin por esto perder en conocimiento y en comprensión).⁹⁰

Por ejemplo en el primer reportaje que publica, *Capo d'anno a Puerta del Sol*, que relata la Nochevieja a la que asiste con asombro pocas semanas después de llegar a Madrid, el 31 de diciembre de 1946, el autor describe la escena que se le presenta, en algunos puntos muy crudamente,

⁹⁰ Ibid., pág. 54

como cuando subraya el desenfreno de la gente que espera las doce campanadas:

Passavano di mano in mano le bottiglie di anice; spuntavano bottiglie di anice e di vino da ogni tasca; la cadenza del *requeteo* e delle nacchere si faceva ossessiva, e si cominciava a vomitare. [...] vomiti e *requeteo*; vomiti e nasi finti; i baffi cadevano nel vomito, le teste si arrovesciavano per sgocciolare le bottiglie di anice contro la nebbia.

(Pasaban de mano en mano las botellas de anís; aparecían botellas de anís y de vino de cada bolsillo; la cadencia del *requeteo* y de las castañuelas se volvía obsesiva, y se empezaba a vomitar. [...] vómitos y *requeteo*; vómitos y narices postizas; los bigotes caían en el vómito, las cabezas se echaban atrás para apurar las botellas de anís contra la niebla).⁹¹

Pero al mismo tiempo nos señala que los cuerpos que se agitaban frenéticamente emitían “urli che salivano dalle profondità dell’anima” (“gritos que subían desde la profundidad del alma”) y que bebían y cantaban y vomitaban “con una gioia che metteva paura, tanto era piena di fato, di fondo oscuro dell’anima” (“con una alegría que daba miedo, tanto estaba llena de hado, de fondo oscuro del alma”)⁹². Así que de pronto el plano narrativo va más allá de la realidad descrita para llegar “al alma”.

Lo mismo sucede cuando detalla los disfraces típicos de Nochevieja con los que la muchedumbre que llega de los suburbios acude a Puerta del Sol:

[...] una folla dalle facce crudamente impiasticciate di carbone e rossetto, coperte di baffi finti, di nasi rossi di cartone, di berrettini di carta. E tuttavia quei volti, quanto più mascherati, più sembravano di una naturalezza violenta, come se anziché cosa posticcia, quel trucco fosse una loro condizione interiore: la [...] sensazione d’essere più veri dei volti veri.

([...] una multitud de caras crudamente pintarrajeadas con carbón y pintalabios, cubiertas de bigotes postizos, de narices rojas de cartón, de gorritos de papel. Y, sin embargo, aquellas caras, cuanto más

⁹¹ Bodini, Vittorio, *Capo d’anno a Puerta del Sol*, en *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 44.

⁹² Ibid.

enmascaradas, más parecían de una naturaleza violenta, como si, en vez de algo postizo, aquel maquillaje fuera su condición interior: la [...] sensación de ser más verdaderas que las caras verdaderas).⁹³

Otra vez supera la realidad para ir más allá y descubrir el interior del ser humano, para llegar “al fondo oscuro del alma” hacia donde el mismo autor se siente “segretamente attratto”.

En este primer relato es como si las diferencias con respecto a Italia ganasen a las similitudes, que en cambio irán ganando terreno, paso a paso, conforme Bodini va conociendo mejor el país. Así por ejemplo con una simple imagen da idea de esta diferencia de carácter, que es también estética, cuando imagina como se representaría el año nuevo en los dos países:

Pensai che in Italia avremmo raffigurato l'anno nuovo come un angioletto roseo, dagli occhi sorridenti con bontà e le alucce bianche; e mi venne da ridere. E qui come dovrebbe raffigurarsi? Goya per le allegorie non serve; ma c'era Velásquez (sic!), qualcuno dei suoi buffoni: un nanerottolo con un volto denso d'una tristezza idiota e profonda.

(Pensé que en Italia representaríamos el año nuevo como un angelito de piel rosada, con los ojos sonrientes de bondad y las alitas blancas; y me eché a reír. Y aquí ¿Cómo habría que representarlo? Goya para las alegorías no va bien; pero estaba Velázquez, uno de sus bufones: un enanito con la cara atiborrada de una tristeza idiota y profunda).

Esta referencia al arte español no es la única, ya que todo el relato se basa en alusiones a Goya (no hay que olvidar que el título con el que aparece en el semanal *Libera Voce* es *Capo d'anno con Goya*), por ejemplo cuando compara a “le dame e i cavalieri” que van a celebrar Nochevieja en los hoteles de lujo de la Gran Vía con los personajes de *La Pradera de San Isidro* y el populacho de la Puerta del Sol con “le facce di Goya nei *Caprichos* o nelle scene carnevalesche”.

⁹³ Ibid., págs. 42-43.

Al parecer Bodini estaba totalmente fascinado con Goya porque en una carta que envió a Oreste Macrì tan solo una semana antes, el 24 de diciembre de 1946⁹⁴, mostraba de este modo su rotundo entusiasmo:

Ho visto Goya! Se potessi dirti a viva voce che ho visto Goya ti stringerei forte il braccio, non ti direi altro. Ho avuto una sincera pietà per quanti non hanno veduto, non vedranno mai *Las majas* che in riproduzione, o le *Fucilazioni* del 2 maggio.

(¡He visto Goya! Si pudiese decirte de viva voz que he visto Goya te apretaría fuerte el brazo y no te diría nada más. He sentido una pena sincera por los que no han visto, nunca verán, o verán sólo en reproducción, *Las majas* o los *Fusilamientos* del 2 de mayo).

Termina el relato con una vuelta brusca a la realidad y una frase que parece dicha casi de paso, pero que no deja dudas sobre la verdadera situación en la España de la época:

Ah! Dimenticavo: alle dodici in punto della notte furono lanciate due bombe contro l'Hotel Ritz.

(¡Ah! Se me olvidaba: a las doce en punto de la noche explotaron dos bombas contra el Hotel Ritz).⁹⁵

En el cuento *Banderillas de fuego* Bodini aborda el tema de los toros, que tan peculiar resulta para un público no español, pero una vez más su atención deja a un lado los aspectos folclóricos, que más acogida tienen entre los lectores, y ya desde el principio, cuando describe el ritual de apertura de la fiesta, minimiza el valor de la corrida como espectáculo:

Queste cerimonie e i ricchi abiti delle comitive sono già la corrida, poiché la lotta vera e propria non occupa che pochissimo tempo e tutto il resto dello spettacolo è una successione di punti morti che

⁹⁴ Carta de Vittorio Bodini a Oreste Macrì, del 24 diciembre 1946, en Bodini, Vittorio; Macrì, Oreste, *In quella turbata trasparenza* – *Un epistolario – 1940 -1970*, (a cura di Anna Dolfi), op. cit., pág. 190.

⁹⁵ Bodini, Vittorio, *Banderillas de fuego*, en *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 45.

risulterebbe estremamente noiosa se non la riempissero la decorazione e il balletto.

(Estas ceremonias y los ricos vestidos de las comitivas ya son la corrida, puesto que la lucha en sí ocupa poquísimo tiempo y todo el resto del espectáculo es una sucesión de puntos muertos que resultaría extremadamente aburrida si no la llenasen la decoración y el baile).⁹⁶

Lo que le interesa es ir directo al auténtico sentido de la corrida, a la competición del hombre con la muerte, que es la verdadera protagonista, el objetivo último de la lidia, y que en su opinión está de alguna manera enmascarada por la música, los colores, los vestidos:

[...] lo spettatore resta in dubbio di avere assistito a una scena vera e che una morte vera, la morte coi piedi gialli, con la secchiata di sabbia sulla pozza di sangue, stesse sorvegliando in agguato y moti esatti e graziosi dei toreri.

([...] el espectador se queda con la duda de haber asistido a una escena verdadera y que una muerte verdadera, la muerte de pies amarillos, del cubo de arena sobre el charco de sangre, estuviese vigilando y al acecho los movimientos exactos y graciosos de los toreros).⁹⁷

Pero al mismo tiempo, y casi para rebajar la tensión del relato, imagina una corrida vista con los ojos del toro, un toro pensante, que no quiere atacar, que permanece inmóvil mirando al público y que, cuando todos le gritan “¡Cobarde!”, piensa:

Questa gente va cercando numeri [...] Venite voi al mio posto.

(Esta gente va buscando lío [...] Venid vosotros a mi lugar).⁹⁸

Otra expresión de la cultura y de las tradiciones españolas conocidas internacionalmente es el flamenco. Bodini no puede evitar el tema, y, de

⁹⁶ Ibid., pág. 62.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid., pág. 64.

hecho, lo aborda en dos reportajes, mostrando más interés que hacia las corridas; el primero, publicado el 10 de abril de 1947 en *Risorgimento Liberale*, es *Flamenco*, y el segundo es *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, publicado por primera vez el 20 de noviembre de 1950 con el título *Cantar flamenco è come torear* y luego con su título definitivo en *La Gazzetta del Mezzogiorno* el 11 de septiembre de 1951.

En *Flamenco*, hablando con el famoso bailar José Greco⁹⁹, el cual a modo de confidencia le revela que es italiano, de Campobasso, Bodini le pide su opinión sobre el flamenco:

Il flamenco non è né un canto né un ballo –mi rispose–; è una cosa della loro anima

(El flamenco no es ni un canto ni un baile –me contestó–; es una cosa de su alma)¹⁰⁰.

Y de este descubrimiento parte el recuerdo de un momento de su infancia en el Salento, cuando por la noche escuchaba pasar los “*carrettieri*”, los carreteros, que transportaban las piedras sacadas de las canteras que se encuentran en las afueras de la ciudad de Lecce y lo hacían de noche porque de día el calor del sol era demasiado fuerte. Estos hombres solían cantar cualquier tipo de canción, muchas veces marchas militares, trabucando las letras que no conocían bien. Y en esa manera de cantar que sale del alma, no en las canciones en sí, es donde Bodini establece el paralelismo con el flamenco:

[...] vi era dentro, come avvolta entro stracci neri, una pena disperata di vivere, di avere un cuore e non saperne che fare. [...] e ora so che [...] è una cosa della loro anima; una maniera di gridare della loro anima che non sa dar forma a un'oscura ribellione e vuole dissiparsi

⁹⁹ Su verdadero nombre era Costanzo Greco, pero se hacía llamar José porque no quería que se descubriera que era italiano. Bodini en el mismo cuento escribe: “perché il pubblico spagnolo non tollererebbe che il migliore ballerino di danze classiche spagnole fosse uno straniero” (“porque el público español no toleraría que el mejor bailarín de danzas clásicas españolas fuese un extranjero”). En *Flamenco*, *Ibid.*, pág. 53.

¹⁰⁰ *Ibid.*

nell'aria dietro i loro gridi [...]. Forse ciò che grida, da noi come in Andalusia, è l'antico sangue arabo.

([...] había dentro, como envuelta entre unos trapos negros, una pena desesperada de vivir, de tener un corazón y no saber qué hacer con él. [...] y ahora sé que [...] es una cosa de su alma; una manera de gritar de su alma que no sabe dar forma a una oscura rebelión y quiere disiparse en el aire detrás de sus gritos [...] quizás lo que grita, tanto en nuestra tierra como en Andalucía, es la antigua sangre árabe)¹⁰¹.

También en *Miele d'Italia e limoni di Spagna* vuelve el tema del flamenco. El título es un verso de *Retrato de Silverio Franconetti*¹⁰² del *Cante Jondo* de Federico García Lorca y el relato está dedicado a las figuras del cantaor Silverio Franconetti, el “divino Silverio”, otro “italiano”¹⁰³ que cantaba flamenco, y del *siguiriyero* El Pili. Una vez más Bodini, que había presenciado una exhibición de El Pili “in una taverna di Via Ventura de la Vega”, logra transmitir en pocas palabras el secreto sentido del flamenco:

E la disperata violenza della *siguiriya* sembrava salirgli sensibilmente, attraverso le soles delle scarpe, dall'ultime scaturigini della terra, mostrando il punto dove le pene dell'uomo sulla terra sono pene telluriche, pene della terra stessa.

(Y la desesperada violencia de la *siguiriya* parecía subirle sensiblemente, a través de las suelas de los zapatos, desde los últimos orígenes de la tierra, mostrando el punto donde las penas del hombre sobre la tierra son penas telúricas, penas de la tierra misma)¹⁰⁴

Otra tradición española, ya desaparecida y totalmente desconocida en Italia, es la de las peleas de los gallos; Bodini sabía que podía sorprender al

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² García Lorca, Federico, *Retrato de Silverio Franconetti*, en *Obras completas I*, (edición de Miguel García-Posada), Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997, pág. 327.

¹⁰³ En realidad Silverio Franconetti y Aguilar, nacido y muerto en Sevilla, era hijo de un italiano y de una andaluza.

¹⁰⁴ Bodini, Vittorio, *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, en *Corriere spagnolo*, op. cit., pág. 78.

publico italiano y en el relato *Lotta per la gallina universale*, publicado por primera vez en *La Gazzetta del Mezzogiorno* el 20 de noviembre de 1951, describe una pelea a la que tuvo la oportunidad de asistir. Pero, como siempre, lo hace a su manera. Alterna la cruda descripción del combate mismo con una explicación casi poética de la motivación que empuja a los gallos a pelearse de forma tan violenta y hasta la muerte:

I galli combattono per la gallina universale. C'è sempre una gallina nobile e bianca, con le penne lustre e il petto morbido, che assiste, invisibile a noi, ai loro duelli. Sta su un palco che noi non vediamo e rappresenta il prezzo della lotta.

(Los gallos combaten por una gallina universal. Siempre hay una gallina noble y blanca, con las plumas relucientes y el pecho suave, que asiste, invisible para nosotros, a sus duelos. Está sobre un palco que nosotros no vemos y representa el precio de la lucha)¹⁰⁵.

Algunos de los textos están dedicados a personas concretas, como Pío Baroja o Federico García Lorca, otros a personajes típicos de la España de la época, como los serenos, o a personajes literarios, como Don Juan.

En *Don Pio Baroja*, uno de los primeros relatos, de enero de 1947, Bodini describe una visita que hicieron él y Camilo José Cela a la casa de Pío Baroja con ocasión de su setenta y cuatro cumpleaños. En el momento de comprar unos dulces que querían llevarle de regalo, Cela dice:

– Vedrà che non ce ne offre

(– Ya verá que no nos ofrece ni uno)¹⁰⁶

Y Bodini comenta:

Per diversi tratti che hanno in comune, fra i quali la malignità, Cela è considerato il Moravia spagnolo.

¹⁰⁵ *Lotta per la gallina universale*, Ibid., pág. 109.

¹⁰⁶ *Don Pio Baroja*, Ibid., pág. 46.

(Por diversos rasgos que tienen en común, entre los cuales la malignidad, Cela es considerado el Moravia español)¹⁰⁷.

De todas formas don Pío, efectivamente, no les ofreció ni un dulce. Bodini consigue describirle con pocas pero muy logradas frases:

Col berrettuccio basco in capo, un gran fazzoletto di seta bianca al collo, le mani affondate nelle tasche d'un giacchettone nero, don Pio aveva l'aria di un bambino felice, fra le persone riunitesi per festeggiarlo, e soprattutto fra le scatole di dolci e le bottiglie che coprivano tutti i mobili del suo salotto. Spuntarono per un attimo le mani dalle tasche, come unghioni d'un gatto, sparì dalle nostre la scatola prima che avessimo aperto bocca, poi di nuovo le unghie si ritrassero nelle tasche del giacchettone a maglia.

(Con la boina en la cabeza, un gran pañuelo de seda blanca al cuello, las manos hundidas en los bolsillos de un chaquetón negro, don Pío tenía el aire de un niño feliz, entre las personas que se habían reunido para celebrarle, y sobre todo entre las cajas de dulces y las botellas que cubrían todos los muebles de su salón. Por un segundo sus manos, como garras de gato, asomaron de los bolsillos, desapareció de las nuestras la caja antes de que pudiésemos abrir la boca, y de nuevo las uñas se retrajeron en los bolsillos del chaquetón de punto)¹⁰⁸.

El relato *Amici e nemici per il poeta andaluso*, dedicado a Federico García Lorca, hacia quien Bodini sentía absoluta admiración, empieza en el Café Gijón, donde un grupo de “poetini impiegati pei ministeri” (“poetillos empleados en los ministerios”)¹⁰⁹ le hacen perder la paciencia porque dicen que no entienden el éxito que tiene Lorca en Europa:

– Che cosa ci abbiate trovato in Lorca non si riesce a capire. Il folclore andaluso! È possibile che una critica così scaltrita come pretende di essere quella europea di oggi si sia lasciata incantare da un fatto talmente grossolano?

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ *Amici e nemici per il poeta andaluso*, Ibid., pág. 79.

(– No se puede entender qué es lo que habéis encontrado en Lorca. ¡El folclore andaluz! ¿Es posible que una crítica tan avispada como pretende ser la europea de hoy se haya dejado encantar por un hecho tan burdo?)¹¹⁰.

A lo que Bodini contesta apasionadamente:

– Lorca [...] è come Manolete, che soggiogava il suo toro al punto da potergli accarezzare le corna e voltargli le spalle e fare con esso tutti i giochi che gli piacesse. Il toro di Lorca è l'Europa. E mentre noi vaghiamo ciechi nell'interno delle nostre stesse midolla, il sangue, e gli oggetti dei suoi canti erano cose terribilmente vere e assolute. No, non è l'Andalusia, è la coscienza che l'Europa s'è ormai ridotta a quell'ultimo dimenticato baluardo; sono tutte le regioni d'Europa che gridano vendetta nell'Andalusia di Lorca.

(– Lorca [...] es como Manolete, que subyugaba a su toro hasta el punto de poder acariciarle los cuernos y darle la espalda y hacer con él todos los juegos que quería. El toro de Lorca es Europa. Y mientras nosotros vagamos ciegos en el interior de nuestras mismas médulas, la sangre y los objetos de sus cantos eran cosas terriblemente verdaderas y absolutas. No, no es Andalucía, es la conciencia de que Europa ya se ha reducido a aquel último baluarte; son todas las regiones de Europa las que gritan venganza en la Andalucía de Lorca)¹¹¹.

Pero Federico García Lorca no sólo tiene enemigos... Bodini añade que Manolo, el camarero del Gijón:

mi stava a sentire con un'espressione di gratitudine che sembrava aumentare a ogni parola.

(me estaba escuchando con una expresión de gratitud que aumentaba a cada palabra)¹¹².

Más tarde, cuando asiste con un amigo al tablao El Chispero y terminado el espectáculo de la bailarina Conchita pasan a su camerino para saludarla, allí, entre los peines y los objetos personales de la mujer, descubre una copia del *Romancero gitano*. Bodini abre el libro y observa que

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., pág. 80.

coincidiendo con la boca de la fotografía de Lorca, que aparece en la contraportada, hay una huella del carmín de un beso. Conchita admite que son sus labios y le regala el libro, asegurando que de todas formas lo conoce de memoria. El autor concluye el relato escribiendo:

Il suo libro lo porto sempre con me. Mi serve da barómetro.

(Su libro lo llevo siempre conmigo. Me sirve de barómetro)¹¹³.

García Lorca, que se transforma casi en una guía ideal para Bodini durante su permanencia en España, aunque de manera más breve, está presente en varios de sus relatos, como el ya mencionado *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, *Torero per grazia di Dio* e *La luna e Pedro Domecq*.

El personaje del sereno, totalmente desconocido en Italia, también resultaba interesante para tratar y Bodini lo hace en *Notti di Spagna*. Sin embargo, una vez más, el escritor, que evidentemente tiene que explicar cual es su función, escapa de la imagen costumbrista y se centra más en aspectos inusuales. Lo que más le llama la atención no es tanto el oficio de abrir y cerrar los portales, sino los gritos para dar la hora y el estado del tiempo y la repercusión que éstos tenían en los niños que los oían desde sus camas:

Quella misura del tempo, cantata nella notte con una cadenza che pareva sopravvissuta ad un'antica liturgia dispersa, invadeva la fantasia dei bambini come un ammonimento pieno di un angoscioso mistero, e molti amici spagnoli mi assicurano che tuttavolta dura nel fondo della loro anima una vibrazione inquietante di quel ricordo.

(Aquella medida del tiempo, cantada en la noche con una cadencia que parecía sobrevivida a una antigua liturgia perdida, invadía la fantasía de los niños como una admonición llena de angustioso misterio, y muchos amigos españoles me aseguran que todavía persiste en el fondo de su alma la vibración inquietante de aquel recuerdo)¹¹⁴.

¹¹³ Ibid., pág. 82.

¹¹⁴ *Notti di Spagna*, Ibid., pág. 49.

Al parecer, los gritos que oye en España le impresionan mucho. Ya en *Capo d'anno a Puerta del Sol* había puesto en evidencia “gli urli che salivano dalle profondità dell’anima” (“los gritos que subían desde las profundidades del alma”)¹¹⁵, probablemente porque son como el indicador de un malestar profundo que no logra expresarse. Por ello en *Notti di Spagna* vuelve a insistir en los gritos que se pueden escuchar en las calles de Madrid, en este caso de día, como los de los ciegos que venden los billetes de la lotería (otros personajes desconocidos para un italiano que no haya viajado a España), subrayando el desasosiego que dichos gritos provocan:

[il grido] acuto e tormentoso [...] che si agita nell’aria come una roncola, come la falce che brandisce la Morte nei tarocchi. «*Para hoy! Para hoy!*». Quella *i* finale che i castigliani pronunziano aguzza e sottile, trafigge la nostra anima ogni volta, e il nostro domani non è più certo, come se avessimo udito il verso luttuoso e presago di sventura delle Arpie virgiliane.

([el grito] agudo y tormentoso [...] que se agita en el aire como una podadera, como la hoz que blande la Muerte en el tarot. «*¡Para hoy! ¡Para hoy!*». Aquella *i* final que los castellanos pronuncian aguda y sutil, traspasa nuestra alma cada vez, y nuestro mañana ya no es cierto, como si hubiésemos oído el verso luctuoso y présago de desventura de las Arpías virgilianas).¹¹⁶

La manera en que los madrileños pronuncian la *i*, con toda evidencia, llama la atención de Bodini, porque le recuerda la manera similar que tienen los salentinos de pronunciarla; así en *Torero per grazia di Dio*, hablando de los vendedores de periódicos que gritan el nombre del diario *Madrid*, escribe:

Gridavano *Madrid* pronunciandolo alla madrilenza: *Madriz*, e con quella *i* aguzza e pungente come un piumetto da tiro al bersaglio, in cui riconoscevo la stessa strana passione che hanno per la *i* al mio paese. Non se l’immagina chi non ha sentito chiamare per le vie di Lecce, nomi come «Pici» o «Francisco»; o le madri inseguire i bambini, rapirli dai vicoli, al passaggio d’una automobile, saettandogli sulla nuca la selvaggia *i* di «assassiino!».

¹¹⁵ *Capo d'anno a Puerta del Sol*, Ibid., pág. 44.

¹¹⁶ *Notti di Spagna*, Ibid., pág. 51.

(Gritaban *Madrid* pronunciándolo a la madrileña: *Madriz*, y con aquella *i* aguda y punzante como el dardo del tiro al blanco, en la que yo reconocía la misma extraña pasión que tienen por la *i* en mi tierra. No se lo imagina el que no haya oído gritar por las calles de Lecce nombres como «Pici» o «Francisco»¹¹⁷; o a las madres perseguir a los niños, raptarlos de los callejones, al paso de un automóvil, saetándoles sobre la nuca la salvaje *i* de «¡asesiino!»)¹¹⁸.

Otro personaje que no podía faltar en esta galería tan peculiar es Don Juan. Bodini le dedica el cuento *Ritratto di Don Giovanni*, centrado sobre todo en la relación con la muerte que a él le parece tan diferente entre España y su tierra. Y es que Don Juan, héroe típicamente español, representa muy bien esta relación antagónica entre la vida y la muerte. Para él la seducción “non fu che uno dei mezzi, come i duelli e le beffe, per affermare un frenetico istinto di vita trasformandolo in gesti” (“fue sólo uno de los medios, como los duelos y las burlas, para afirmar un frenético instinto de vida, transformándolo en gestos”)¹¹⁹.

En esta actitud de Don Juan de llevar los actos hasta las extremas consecuencias, con un ansia de vivir que hace casi despreciar la muerte, Bodini reconoce una actitud generalizada en España:

Riconoscevo l'orrore dei morti di Fina in quest'ambizione di forzare la vita, come una cassaforte, di strappare alla morte qualche centimetro dei suoi foschi territori, non importa se tutto ciò col rischio di morire prima del tempo.

(Reconocía el horror hacia los muertos de Fina en esta ambición de forzar la vida, como una caja fuerte, de arrancar a la muerte unos centímetros de sus hoscas territorios, no importa si todo esto es a riesgo de morir antes de tiempo)¹²⁰.

¹¹⁷ “Pici” en dialecto salentino es hipocorístico de “Luigi”; “Francisco” en realidad no existe, ya que la forma salentina para “Francesco” sería “Frangiscu/Franciscu”.

¹¹⁸ Bodini, Vittorio, *Torero per grazia di Dio*, en *Corriere spagnolo*, op. cit., pág. 97.

¹¹⁹ *Ritratto di Don Giovanni*, *Ibid.*, pág. 91.

¹²⁰ *Ibid.*

Fina, una amiga del escritor, que aparece en varios relatos, es uno de los muchos personajes femeninos presentes:

La psicología delle donne spagnole è al centro di varie prose, nelle quali emergono due memorabili figure femminili: la cocotte di *Un inglese a Madrid* che dà una lezione di stile e di dignità a un rozzo italiano, e Fina. Soprattutto il personaggio di Fina, che si incontra in *Ritratto di Don Giovanni*, *Madrileno a Madrid*, *Cristo sull'Escorial* e *I bevitori d'aranciata*, sembra riassumere in sé tutte quelle caratteristiche dell'animo spagnolo, che più colpiscono Bodini: l'odio per le mezze misure, l'amore per il gioco e la sfida, l'estrema fermezza del carattere, l'orgoglio smisurato.

(La psicología de las mujeres españolas está al centro de varios textos, dentro de los cuales emergen dos memorables figuras femeninas: la "cocotte" de *Un inglés a Madrid* que da una lección de estilo y de dignidad a un grosero italiano, y Fina. Sobre todo el personaje de Fina, que se encuentra en *Ritratto di Don Giovanni*, *Madrileno a Madrid*, *Cristo sull'Escorial* y *I bevitori di aranciata*, parece resumir en sí todas las características del alma española que más impresionan a Bodini: el odio por las medias tintas, el amor al juego y al desafío, la extrema firmeza de carácter, el orgullo desmesurado).¹²¹

Podemos concluir diciendo que Bodini descubre y cuenta muchos aspectos de la vida española, tratando siempre de dar su visión personal, y dejando percibir claramente su amor hacia España y su gente. Aquí redescubre sus propias raíces al mismo tiempo que se apasiona para la nueva cultura que va asimilando. No es casual el título del relato publicado en *La Gazzetta del Mezzogiorno* el 26 de septiembre de 1951: *Madrileno a Madrid*, y en el que comenta:

Madrileno a Madrid [...]: è il modo più autentico d'essere italiani.

(Madrileño en Madrid [...]: es la manera más auténtica de ser italiano)¹²².

¹²¹ Antonio Lucio Giannone, "Introduzione", en Bodini, Vittorio, *Corriere Spagnolo (1947-54)*, op. cit., pág. 20.

¹²² Bodini, Vittorio, *Madrileno a Madrid*, ibid., pág. 101.

Subrayar, finalmente, que Vittorio Bodini muestra una imagen singular y única de la España de finales de los años cuarenta, puesto que eran muy poco numerosos los autores extranjeros que en la época visitaban el país. Por ello la traducción de su excepcional diario de viaje no sólo sería deseable sino de un gran interés para el público español.

III

OPCIONES LINGÜÍSTICAS EN *CORRIERE SPAGNOLO*

En los reportajes de *Corriere spagnolo*, Bodini, aún utilizando un material lingüístico que se podría definir en su globalidad de nivel medio, llega frecuentemente a soluciones más personales gracias a la introducción de un corpus léxico de fuerte connotación española¹²³. Abundan además palabras y frases enteras en español, que algunas veces se preocupa de traducir y otras deja sin traducción.

Parece esta una clara opción para despertar en el lector italiano el gusto de España, el color de la lengua española, y por ende proporcionar mayor fuerza, mayor realidad a lo que está contando. Podemos suponer que esto ocurra también porque él mismo está directamente influenciado por la cultura española y por tanto aprecia el valor no exclusivamente lexical, sino también emocional y diferentemente connotado que las palabras tienen en las dos lenguas. Por ello no parece casual que en los primeros relatos el recurso a la lengua española sea más frecuente que en los últimos, dado que los primeros se remontan al periodo de su permanencia en España,

¹²³ Un breve análisis sobre la presencia de la lengua española en esta obra, con un número limitado de ejemplos, en parte correspondiente con este capítulo, puede leerse también en, Luceri, Pantaleo, "Las opciones lingüísticas en el *Corriere spagnolo* de Vittorio Bodini", en *Translatologické Reflexie. Umelecký preklad z/do románských jazykov*, Eds. Jana Páleníková, Paulina Šišmíšová, Bratislava, AnaPress, 2010, págs. 258-270.

cuando se encontraba en estrecho contacto con la vida y la lengua españolas.

Una buena parte de este material lingüístico corresponde a términos técnicos, sobre todo relativos al mundo taurino o al flamenco, y por eso mismo intraducibles. En otros casos se trata de locuciones que resultan “particolarmente pregnanti, che racchiudono in sé una particolare concezione di vita” (“particularmente preñadas, que encierran en sí una particular concepción de vida”)¹²⁴, que le ayudan para transmitir la mentalidad, la forma de actuar de los españoles, su carácter.

En general se trata de términos o expresiones que presentan una afinidad con las correspondientes formas italianas y por eso comprensibles por parte de un público italófono. Pero no siempre es así. A veces opta por vocablos que no traduce y que pueden revelarse de difícil comprensión. Otras, junto a locuciones ricas desde el punto de vista semántico o que tienen un significado particular que mejor se expresa en español, usa términos banales, pero muy comunes en el habla de los madrileños, que le valen para recrear el personaje citado o la emoción del momento.

La cantidad de exotismos o sencillamente de palabras, expresiones o frases enteras en español, o con fuerte connotación española aunque estén en italiano, es tal, que parece más bien una clara voluntad del autor de transmitir al lector lo más posible de España, de los españoles, de su forma de ser y también de su forma de hablar.

Su objetivo lo logra utilizando técnicas diferentes.

A veces traduce literalmente palabras o expresiones españolas que en italiano no existen (“notte vecchia”, “le uve della fortuna”, “Olé! Viva tua madre!”, “non m’importa un peperone”, “aveva molti piedi”, etc.); otras deja directamente en español frases enteras porque sabe que el nivel de intercomprensión italiano-español lo permite, ya sea porque son formas muy parecidas a las italianas, o bien porque forman parte del vocabulario

¹²⁴ Giannone, Antonio Lucio, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo*, op. cit. pág. 23.

internacionalmente conocido, como es el caso por ejemplo de los saludos (“señoras de bien”, “claro”, “buenas noches”, “señor”, “adiós”, “restaurante”, “el momento de la verdad”, etc.).

A menudo, sin embargo, traduce las palabras o locuciones utilizadas y, en algunos casos, las explica porque sabe que una simple traducción no sería suficiente (“requeteo”, “sereno”, “chuzo”, “pandereta”, “chato”, “entrar en situación”, “chorizo”, “ojete”, “chufas”, “tertulia”, etc.).

Hay que mencionar además muchas expresiones que figuran traducidas, pero que en realidad para un italiano resultan extrañas, no habituales, o por lo menos no usadas en el contexto en el cual las usa Bodini (“dame e cavalieri”, “guardia civile”, “quadriglie delle mule”, etc.).

Generalmente son expresiones españolas que Bodini oye en situaciones diferentes en boca de personajes presentes en los relatos y que él repite tal cual o traducidas literalmente al italiano. Se trata con frecuencia de expresiones típicas, inexistentes en italiano y que, por lo tanto, aportan cierto color local para un lector que no conozca España. También hay expresiones que Bodini no pone directamente en boca de personajes, sino que figuran en el relato como si fuera él directamente quien las dice. Al mismo tiempo se intuye que se trata de expresiones que repite por haberlas oído, dejando en el lector la sensación de que está oyendo hablar directamente a la gente de la calle (“Olé! Viva tua madre!”, “Non m’importa un peperone”, “aveva molti piedi”, “ubriachi come un secchio”, “Para hoy! Para hoy!”, “el momento de la verdad”, “me gusta horrores”, “gravedad”, “por gracia de Dios”, “hombre”, “Dios los bendiga!”, “nada”, “chico”, “verdaderamente”, “no importa”, “te lo pido por Dios”, “te lo pido de rodillas”, “tienen muchos pies”, etc).

Asimismo, usa términos que no existen en italiano, que, aparentemente, él mismo inventa (“segnorite”, “socco”).

Muchas son, y no podía ser de manera diferente, las palabras o las expresiones totalmente italianas o integradas de manera estable en el uso del italiano, pero que se refieren directamente a España, a su cultura y

tradiciones (“gitano”, “basco”, “biscaglino”, “flamenco”, “arena”, “patio”, “madrilenismo”, “mantiglia”, etc.).

En algunos casos incurre en interferencias lingüísticas. Aunque no sabemos si involuntarias o a propósito, podemos por lo menos afirmar que entre una forma italiana más común y otra que se parece más a la española, el autor en estos casos opta por la segunda (“naturalezza”, “tuttavia”, “come”, “ossi d’oliva”).

Cuando nombra objetos en español, generalmente se trata de objetos que no están en sus manos sino en las de otros personajes, como si fueran ellos los que los nombran por el simple hecho de utilizarlos:

Non m’ero accorto che il mostro con il naso di cartone che avevo malmenato aveva in mano una lunga *navaja*.

(No me había dado cuenta que el monstruo con la nariz de cartón al que había atizado tenía en la mano una larga *navaja*)¹²⁵.

Desde el punto de vista del ámbito semántico, estas palabras y expresiones, en español o con fuerte connotación española, pertenecen a varios sectores:

- Palabras que se refieren a la vida social y a la manera de tratarse de los individuos (“don”, “señor”, “señores”, “adiós”, “buenas noches”, “muy buenas noches señor”, “caballero”, “buenas noches don Enrique”, “tertulia”, “segnorite”, “novio”, “dame e cavalieri”, “guardia civile”, etc.);
- Términos relativos a las tradiciones o a la religión (“notte vecchia”, “le uve della fortuna”, “Señor ten piedad de mí”, “Semana Santa”, “Paso del Cristo”, etc.);
- Términos que se refieren al mundo taurino, en este caso más o menos exclusivamente en español porque carecen de traducción en italiano (“banderillas”, “banderillas de fuego”, “plaza”, “espada”,

¹²⁵ *Capo d’anno a Puerta del Sol*, Ibid., pág. 45

“espadas”, “picador”, “peón”, “muleta”, “toreo”, “toril”, “cobarde”, “faena”, “matadores”, “alguaciles”, “arena”, “toro manso”, “cappe”, etc.);

- Términos típicos relativos al flamenco, como apuntábamos anteriormente, y al mundo gitano (“gitano”, “gitani”, “solear”, “fandanguillo”, “bulería”, “alegría”, “cante jondo”, “cante grande”, “copla”, “cantaos”, “siguiriya”, “saeta”, “requeteo”, “las palmas”, “flamenco”, etc.) y citas de versos de canciones populares;
- Nombres de bebidas y de comidas (“churros”, “café con leche”, “aguardientes”, “una copita de cognac”, “chirimoya”, “manzanilla”, “callos a la madrileña”, “chato”, “chorizos”, “chufas”, etc.);
- Giros y palabras referidos a lugares (“la passeggiata della Castellana”, “la passeggiata di Recoletos”, “patio”, “restaurante, etc.) y a establecimientos madrileños, ya que Bodini cita numerosos cafés, restaurantes, tabernas, hoteles (el Chicote, el Café Gijón, el Café Pombo, el Café Lhardy, El Chispero, el Molinero, el Reina Victoria, el Hotel Ritz, el Hotel Astoria, el Hotel Felipe II);
- Términos que se refieren a las monedas (“peso”, “peseta”, “pesetas”, “real”, “reali”, “duro”, “duros”, “cagna piccola”, “cagna grande”, “due cagne piccole”).

Mención aparte merecen las referencias al arte español, a la literatura, pero también a la pintura (“Il Don Giovanni di Zorrilla”, “Llanto”, “dinamiteros”, “in un quadro di Goya”, “la Pradera di San Isidro”, “le facce di Goya nei Caprichos o nelle scene carnevalesche”, “I cavalieri e le dame di San Isidro”, “ma c’era Velásquez (sic!), qualcuno dei suoi buffoni”, “una luna verde (la luna è verde in Spagna)”, “(A la cinco de la tarde)”, “Miele d’Italia e limoni di Spagna”, Zurbarán, Solana) y las citas literarias, sobre todo de Federico García Lorca, pero también de Mariano José de Larra y de Francisco Gregorio Salas. Generalmente las citas, de escritores o de canciones populares, están en italiano, traducidas por él mismo, pero a

veces las incluye directamente en español (números 99 a 109 de la lista que incluimos).

Por último señalar los personajes españoles que Bodini nombra o introduce en los relatos, sean figuras típicas (el sereno), literarias (Don Juan), personas famosas o conocidas (Don Pedro Domecq, El Pili, la Niña de la Puebla, lo Zoppo di Huelva, Lola Flores, Silverio Franconetti, José Greco, Manolete, Pedro Romero, Costillares, Pepe Hillo, Joselito el Gallo, Ignacio Sánchez Mejía, la Montera), simplemente desconocidos (Pepe, Fina, la bailarina Pilar, la bailarina Conchita, la cocotte, el camarero Manolo, Enrique, Pepito, Rafael, Miguel, Amparo, Juanito, el anticuario Gómez) o escritores y poetas (Camilo José Cela, Pío Baroja, Federico García Lorca, Francisco Gregorio Salas, Unamuno, José García Nieto, Jesús Garcés, Ángel Ganivet, Lope de Vega, Cervantes, Garcilaso, Juan Ramón Jiménez, Mariano de Larra, Azorín, Valle-Inclán, Gabriel Miró).

A continuación presentamos una lista comentada de todas las palabras y expresiones analizadas:

1. PALABRAS O EXPRESIONES TRADUCIDAS LITERALMENTE AL ITALIANO

En esta sección se encuentra una serie de expresiones típicas españolas que el autor opta por traducir de manera literal, sin miedo a que el lector pueda sorprenderse. Aunque todas puedan ser traducidas de manera más correcta, Bodini prefiere hacer este tipo de elección lingüística porque perderían mucho del significado añadido que tienen en español. No es una sección muy numerosa, pero quizás sea la más interesante para comprender el esfuerzo que hace el autor para acercar el público italiano a la realidad española.

1. Notte Vecchia

(2 veces)

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, págs. 42 y 44.

La palabra correcta en italiano sería “*Capodanno*”, que el autor, por otra parte, utiliza en el título y en el texto en la forma “*Capo d'anno*”. Nótese que “*Notte Vecchia*” (en mayúscula para ambas palabras) aparece ya en la primera línea del relato sin explicación, como si fuese una normal expresión italiana:

“Verso le dieci e mezzo della Notte Vecchia cominció per la Gran Via la sfilata delle dame e dei cavalieri diretti alle feste negli alberghi e nei ritrovi di lusso”.

Aunque la expresión en italiano no exista, y probablemente fuera de contexto para un normal ítalo-hablante resulte incomprensible, la

cercanía del título facilita la intuición. Sólo después de mitad del cuento una frase reveladora explica:

“E non bisogna dimenticare che qui il Capo d’anno si Chiama Notte Vecchia”.

2. **Le uve della fortuna**

Uve

Le uve della sorte

En *Capo d’anno a Puerta del Sol*, págs. 42 y 44.

Hay que señalar que la tradición de las uvas de la medianoche de Nochevieja en Italia no existe y, si ahora puede que algunos italianos conozcan esta tradición española, es muy poco probable que en 1947, en el momento de la primera publicación del reportaje, un italiano de mediana cultura pudiera conocerla.

Desde el punto de vista lingüístico la palabra “*uve*” no puede en absoluto traducir la palabra española “*uvas*”, ya que en italiano sólo se usa el nombre de la fruta en singular: “*uva*”, reservando el uso del plural sólo en caso de que se quieran indicar tipos diferentes de uva, por ejemplo refiriéndose a la producción de un vino. Así que la traducción exacta sería “*i chicchi d’uva della fortuna*”, literalmente “*los granos de uva de la suerte*”. Nótese también que el autor usa una primera vez “*le uve della fortuna*”, usando la palabra “*fortuna*”, que mejor traduce la palabra española “*suerte*”, y más adelante, una vez que es consciente de que el lector sabe de qué se está hablando, escribe “*le uve della sorte*”, usando la expresión totalmente paralela a la española.

3. **Olé! Viva tua madre!**

En *Miele d’Italia e limoni di Spagna*, pág. 78.

Exclamación que Bodini cuenta haber escuchado dirigida como piropo al cantante flamenco El Pili, durante un concierto “in una taverna di Via Ventura de la Vega”. Esta expresión no existe en italiano, como

evidentemente intraducible resulta “Olé!”, pero el significado se puede intuir por el contexto.

Tanto “Olé!” como “Viva tua madre”, resultan inconfundiblemente españoles para un italiano.

4. **Non m’importa un peperone**

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, pág. 81.

Traducción literal de la expresión española “no me importa un pimiento”, que Bodini pone en boca de una clienta de la taberna *El Chispero*. En italiano se diría “non me ne importa nulla” o, respetando el nivel coloquial correspondiente a la expresión española, “non me ne frega niente”. Ciertamente la forma española tiene más colorido que la italiana y por esto el autor la prefiere; además la traducción literal en el contexto resulta de fácil intuición para un italiano.

5. **Aveva molti piedi**

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, p. 73.

Traducción de la expresión española “tenía muchos pies”. Bodini dice que era un piropo que el público del tablao *El Chispero* dedicaba a la bailaora *Conchita*. En italiano resulta totalmente inaceptable y, de hecho, Bodini le añade una explicación:

“era un complimento per l’agilità dei passi e specialmente per i colpi di tacco che si susseguivano così fitti da far pensare veramente che i due minuti piedini si fossero moltiplicati”

(“era un piropo por la agilidad de los pasos y especialmente por el taconeo que se repetía tan rápido que hacía pensar verdaderamente que los dos diminutos piecitos se hubieran multiplicado”).

6. **La passeggiata della Castellana**

En *Madrileno a Madrid*, pág. 103.

La passeggiata di Recoletos

En *Destino dello scrittore*, pág. 125.

Evidente traducción de *Paseo de la Castellana* y de *Paseo de Recoletos*. En otras ocasiones encontramos también la forma en español. En estos dos casos el autor no explica lo qué se entiende por “*passeggiata*”, que él escribe en minúscula (y nótese que cuando lo escribe en español usa la mayúscula). Es probable que en italiano lo escriba en minúscula porque sabe que se refiere, según el diccionario Garzanti, a una “*strada ampia e comoda in cui si può passeggiare: passeggiata a mare*”, o sea que puede indicar un “*Lugar o sitio público para pasearse*” (definición del diccionario de la Real Academia), pero al mismo tiempo difícilmente puede entrar en la denominación oficial de una calle o de una avenida.

7. **Ubriachi come un secchio**

En *Cristo sull'Escorial*, pág. 113.

Traducción de la expresión española “*borracho como una cuba*”. En italiano resulta muy comprensible gracias a la referencia al contenedor, pero la expresión en sí no existe.

8. **Cagna piccola**

Cagna grande (2 veces)

Due cagne piccole

En *La manuzza d'avorio*, págs. 115 y 117.

Traducción literal de “*perra chica*” y “*perra gorda*” que denominaban popularmente las monedas de 5 y 10 céntimos de peseta. En el relato *La manuzza d'avorio* el personaje principal es un tal Gómez, apasionado anticuario sin dinero, que tiene una habilidad sorprendente para hacer cuentas:

“[...] ogni cifra caduta nei suoi discorsi era vertiginosamente tradotta in tutta la complessa scala monetaria spagnola, dal centesimo alla cagna piccola, dalla cagna grande al real, dalla peseta al duro. Faceva venire il capogiro”.

(“[...] cada suma que caía en sus conversaciones era vertiginosamente traducida en toda la compleja escala

monetaria española, del céntimo a la perra chica, de la perra gorda al real, de la *peseta* al duro. Uno se mareaba”.

Hay que notar que las palabras “*real*”, “*peseta*” y “*duro*” están en cursiva, mientras que “*cagna grande*” y “*cagna piccola*” no lo están, como si “*cagna*” fuera la normal traducción de “*perra*”.

2. PALABRAS O EXPRESIONES ESPAÑOLAS NO TRADUCIDAS AL ITALIANO

Se trata de la sección más amplia. Es como si Bodini hubiese decidido utilizar un gran número de palabras y expresiones españolas porque sabe que el nivel de intercomprensión español-italiano lo puede permitir. Aun así la comprensibilidad no siempre está garantizada. De hecho lo que importa al autor no es tanto que el lector entienda perfectamente el significado de cada palabra, sino el sentido general, dejándole el gusto del color auténtico de la lengua española, del valor cultural y emocional de las expresiones.

8. Señoras de bien

(2 veces)

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, pág. 42 y 45.

(*En cursiva en el texto*)

La semejanza con la correspondiente expresión italiana permite dejarla sin traducción ni explicación, aunque Bodini la utilice en sentido irónico. En italiano se diría “*Signore per bene*”:

“Se incontrate di notte delle signore eleganti e sicure di sé, e ne incontrerete, non illudetevi: non sono *señoras de bien*.”

9. Caprichos

Capricho

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, págs. 43 y 44.

(*En cursiva en el texto*)

Esta palabra española, que deriva del italiano “*capriccio*”, aparece en cursiva dos veces en *Capo d'anno a Puerta del Sol*, pero la primera vez en mayúscula porque se refiere a los cuadros de Goya denominados *Caprichos* y la segunda vez en minúscula, refiriéndose

al comportamiento de gente que festeja sin freno la Nochevieja. Probablemente la segunda vez, aunque Goya no sea mencionado, Bodini usa esta palabra para hacer referencia a los personajes pintados por Goya en los *Caprichos*:

“E tutto questo, vi giuro, con una gioia che metteva paura, tanto era piena di fato, di fondo oscuro dell’anima, in pieno *capricho*”.

10. **Navaja**

En *Capo d’anno a Puerta del Sol*, pág. 45.

Navajas

En *La luna e Pedro Domecq*, pág. 93.

(En cursiva en el texto)

La palabra, que en italiano podría traducirse con “*coltello*”, “*coltello a serramanico*”, aparece en español y sin ningún tipo de explicación. Aunque el contexto pueda sugerir de qué se trata, la comprensión no es evidente, porque no tiene un equivalente italiano que se parezca en la forma:

“Diavolo! non m’ero accorto che il mostro col naso di cartone che avevo malmenato aveva in mano una lunga *navaja*”.

11. **Don**

En *Don Pio Baroja*, págs. 46, 47, 48.

(No aparece en cursiva en el texto)

La palabra “*don*”, presente ya en el título del cuento, aparece 4 veces más en el texto, siempre en la forma “*don Pio*” (*Pio* sin tilde, como se escribe en italiano). Pero a veces se refiere al escritor llamándolo sencillamente *Baroja*. Hay que señalar que la forma “*don*” seguida por un nombre de pila no es del todo desconocida en italiano, ya que se usa para los sacerdotes o, en algunas regiones del sur de Italia, como el Salento, región de Bodini, hasta hace pocos años, y exactamente como ocurre en español, a modo de respeto hacia la persona mencionada. Para un italiano del centro o del norte, o actualmente

hasta para un italiano del sur, el “*don*” resulta demasiado obsequioso, o incluso relacionado con el mundo de la mafia, a causa de muchas películas que han tratado este tema (por ejemplo: *don Vito Corleone* en *El Padrino*).

12. **Churros**

En *Don Pio Baroja*, pág. 48.

(En cursiva en el texto)

La palabra, ni traducida ni explicada, es totalmente incomprensible a un italiano, y sólo por el contexto en el cual aparece “mangiavamo churros in un forno madrilenno” (“comíamos churros en un horno madrileño”) se puede comprender que se trata de algo que se come.

13. **Claro**

En *Notti di Spagna*, pág. 50.

(En cursiva en el texto)

Palabra muy española, pero al mismo tiempo comprensible para un italiano por su semejanza con la palabra “*chiaro*”. Está en la frase “*Claro che se uno gli domanda...*” que en italiano correcto tendría que ser “*È chiaro che se uno gli domanda...*”.

14. **“Para hoy! Para hoy!”**

(2 veces)

En *Notti di Spagna*, págs. 51 y 52.

(En cursiva en el texto)

No traduce la frase, ni la explica, sólo nos dice que la gritan los ciegos que venden los cupones del sorteo de la O.N.C.E. (Organización Nacional de Ciegos Españoles), y por eso la pone entre comillas. No resulta de inmediata comprensión para un italiano, que a lo mejor puede entender la palabra “*hoy*”, pero difícilmente podrá comprender que el vendedor quiere decir que el sorteo se hará hoy.

15. **Señor**

(3 veces)

En *Notti di Spagna*, págs. 51 y 52.

(En cursiva en el texto)

Señor

En *Cristo sull'Escorial*, pág. 111.

(En cursiva en el texto)

No necesita traducción por su evidente semejanza con la palabra italiana “*signore*”, al mismo tiempo cualquier italiano sabe que se trata de una palabra española.

16. **Adiós**

En *Notti di Spagna*, pág. 52.

(En cursiva en el texto)

En este caso también se trata de una palabra que cualquier italiano entiende y asocia a la lengua española. En italiano sería “*addio*”, pero sólo se usa en casos muy limitados porque da a la despedida la sensación de algo definitivo. La frase “Adiós, Pepe”, presente en el texto, suena muy española para un italiano.

17. **Muy buenas noches, señor**

En *Notti di Spagna*, pág. 52.

(En cursiva en el texto)

Buenas noches

En *Ritratto di Don Giovanni*, pág. 89.

(En cursiva en el texto)

Un italiano de mediana cultura, tanto ahora como en 1947, cuando apareció por primera vez el relato, conoce el significado de “*buenas noches*” o de “*buenos días*”; quizás más complicado resultaría comprender “*buenas tardes*”.

18. **Restaurante Italiano**

En *Flamenco*, pág. 53.

La palabra “*Restaurante*” no aparece en cursiva en el texto. El hecho de que Bodini escriba en mayúscula tanto “*Restaurante*” como “*Italiano*”, deja pensar que probablemente o era el nombre del restaurante, o era la manera en la que el personaje llamaba el restaurante o quizás que era el único restaurante italiano de Madrid. En cualquier caso la absoluta simetría con la palabra italiana “*ristorante*” no deja dudas para un lector italiano.

19. **Solear**

Fandanguillo / Fandanguillos

Bulerías

Alegría / Alegrías / Por alegría

Cante jondo (2 veces)

Cante grande (2 veces)

Coplas

Cantaos

En *Flamenco*, págs. 55 y 56.

(*Todas en cursiva en el texto*)

Son términos que se refieren al mundo del flamenco, y, por razones evidentes no se pueden traducir al italiano. Pese a ello Bodini no se detiene a explicarlas, sólo se limita a escribir:

“[...] che comprende una complicatissima serie di gradazioni, che vanno da certi *fandanguillos*, attraverso *bulerías* e *alegrías* fino al flamenco stretto, *Cante jondo* o *Cante grande*. Non vi confonda il termine di *alegría*. [...] il *Cante grande* o *jondo* comprende diversi ritmi, sempre più difficili, e sono rarissime le persone che sanno cantarli”.

“[...] que comprende una complicadísima serie de gradaciones, que van de algunos *fandanguillos*, a través de *bulerías* y *alegrías* hasta el flamenco puro, *Cante jondo* o *Cante grande*. Que no os confunda el término *alegría*. [...] el *Cante grande* o *jondo* comprende diferentes ritmos, a cada cual más difícil, y son poquísimas las personas que saben cantarlos”.

20. **Patio**

En *Flamenco*, pág. 57.

(En cursiva en el texto)

Patio

En *Un paradiso per Hemingway*, pág. 59.

(En cursiva en el texto)

Patios

En *Lotta per la gallina universale*, pág. 105.

(En cursiva en el texto)

En los dos primeros casos la palabra “*patio*” está seguida por el adjetivo “sivigliano”. Es como si para Bodini el patio, por antonomasia, solamente pudiese ser sevillano, aunque no se encuentre en Sevilla. Sin embargo el tercer caso no está seguido por el adjetivo “*sivigliani*”, seguramente porque está hablando de Cádiz. Supone que los lectores conocen el significado de la palabra, que no tiene una verdadera traducción en italiano.

21. **Novio**

En *Un paradiso per Hemingway*, pág. 60.

(en cursivas en el texto)

Bodini habla del carácter de las mujeres españolas y escribe:

“[...] la telefonista dell'albergo stava parlando col suo *novio* al teléfono”. La palabra, aunque se pueda deducir por el contexto, no es de comprensión inmediata para un italiano.

22. **Banderillas (3 veces)**

Banderillas de fuego

(en el título y una vez en el texto)

Plaza (en mayúscula)

Espada / Espadas

Picador / Picadores (6 veces)

Peón / Peones (8 veces)

Muleta (3 veces)

Toreo

Toril (también en *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 77)

Cobarde (3 veces)

Faena (2 veces)

En *Banderillas de fuego*, págs. 62, 63, 64, 65.

(*Todas en cursiva en el texto*)

Es terminología que se refiere al mundo de los toros y evidentemente no tiene traducción ni puede ser comprendida por un italiano que no haya asistido por lo menos a una corrida. Bodini opta por no traducirla y no explicarla mucho. Sólo da una explicación general de la fiesta y de lo que ocurre en una corrida, usando las palabras como si fueran naturales para un lector italiano. Cuenta con el hecho de que un italiano más o menos tiene una idea, aunque sea estereotipada, de lo que sucede en una plaza de toros.

23. **El momento de la verdad**

En *Banderillas de fuego*, pág. 65.

(*En cursiva en el texto*)

La expresión resulta comprensible para un italiano, vista su similitud con "*Il momento della verità*". Es de suponer que Bodini prefiere dejarla en español para dar más énfasis y dramatismo al momento.

24. **Peso**

Peseta

En *I misteri di Tangeri*, pág. 67.

Pesetas (4 veces)

En *Un inglese a Madrid*, pág. 71.

Pesetas

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, pág. 80.

Pesetas

En *Cristo sull'Escorial*, p. 111.

Peseta (3 veces)

Pesetas

En *La manuzza d'avorio*, págs. 115 y 117.

(En cursiva en el texto)

Se refiere en el primer caso a la moneda de México y luego a la de España. No tienen traducción en italiano.

25. **Serenos**

En *Un inglese a Madrid*, pág. 70.

(En cursiva en el texto)

En este relato, que publica en 1950, Bodini opta por no explicar el significado de la palabra, pero ya en *Notti di Spagna* de 1947 había descrito ampliamente la función de este personaje tan típicamente español.

26. **Bulerías**

Fandanguillos

Siguiriya (5 veces)

Siguiriyero (2 veces)

Cantaos (2 veces)

Cante chico

Cante hondo

Cante

Copla

Solear

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, págs. 74, 75, 76, 77, 78.

(Todas en cursiva en el texto)

Otra vez trata el tema del flamenco, aunque desde otra perspectiva, sin explicar demasiado cada término. El interés no está en que el lector aprenda a distinguir las variedades tradicionales del cante flamenco, sino en conocer dos figuras extraordinarias, como son Silverio Franconetti y El Pili.

27. **Caballeros**

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 77.

(*En cursiva en el texto*)

Caballero (4 veces)

En *Madrieno a Madrid*, pág. 104.

(*En cursivas en el texto*)

Palabra fácilmente comprensible, y al mismo tiempo “típicamente española”, para un italiano.

28. **Café con leche**

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, pág. 80.

(*En cursiva en el texto*)

La palabra *café* resulta prácticamente idéntica al italiano *caffè*, pero algún problema de comprensión lo puede poner la palabra “*leche*”, un poco diferente del italiano “*latte*”. De todas maneras el contexto no deja dudas:

“Vidi il vassoio di Manolo sussultare con le tazzine di *café con leche* che c'erano sopra”, o sea: “Vi la bandeja de Manolo temblar con las tacitas de *café con leche* que había encima”.

Y no hay que olvidar que la escena tiene lugar en el Café Gijón de Madrid.

29. **Buenas noches, don Enrique**

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, pág. 80.

(*En cursiva en el texto*)

Palabras que Bodini pone en boca al camarero del Café Gijón en la frase:

“ – Buenas noches, don Enrique – disse Manolo a voce alta – .
C'è qui il suo amico italiano che l'aspetta”.

Como se puede notar, sólo el saludo del camarero está en español, mientras que la frase siguiente, de comprensión más complicada, ya pasa a ser en italiano.

Véase también el comentario de los números 11 y 17.

30. **Chulo**

En *Amici e nemici del poeta andaluso*, pág. 80.

(En cursiva en el texto)

Bodini habla de la taberna *El Chispero*, famosa por sus espectáculos de flamenco, y dice que su público “è il più chulo di Madrid, il più becero”. No se entiende bien si quiere decir que “*chulo*” significa “*becero*” o si el público del Chispero es chulo y “*becero*”. El hecho es que la palabra “*chulo*” no corresponde exactamente a la palabra italiana “*becero*”, que mejor se traduciría, según el diccionario de Laura Tam, con “*gazurro*”, “*guarro*”, “*grosero*”, mientras que por “*chulo*” da la traducción de “*disinvolto*”, “*divertente*”, “*grazioso*”, “*carino*”, “*presuntuoso*” o hasta “*magnaccia*”, “*ruffiano*”. De todas formas la palabra resulta totalmente incomprensible para un italiano y, como se puede notar, de difícil traducción.

31. **Aguardiente (2 veces)**

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, págs. 80 y 81.

(En cursiva en el texto)

Aguardiente / Aguardientes

En *Madrileno a Madrid*, pág. 101.

(En cursiva en el texto)

La palabra, que podríamos traducir como “*acquavite*”, aunque no sea evidente, puede resultar comprensible para un italiano, que por lo menos entiende que se está hablando de una bebida alcohólica. Además el contexto de la frase ayuda mucho: “Si beveva vino o birra, cognac, *aguardiente*...”, o sea: “Se bebía vino o cerveza, coñac, *aguardiente*...”. En *Madrileno a Madrid* sólo se hace referencia a “le marche di *aguardiente*” y a “enormi cartelloni di réclame di *aguardiente*”.

32. **Me gusta horrores**

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, pág. 82.

(*En cursiva en el texto*)

Frase que la bailaora Conchita dice refiriéndose a Federico García Lorca. En italiano no tiene correspondiente exacto, tendríamos que decir: “*Mi piace moltissimo*” o si quisiéramos dar un tono más coloquial: “*Mi piace un sacco*”. En ambos casos no hay ningún giro que se parezca a la expresión española, pero tanto el verbo “*gustar*” como el sustantivo “*horror*” resultan comprensibles para un italiano, así que el significado de la expresión se puede deducir.

33. **Banderillas**

En *Ritratto di Don Giovanni*, pág. 89.

(*En cursiva en el texto*)

Aparece en la frase: “Uscii con dieci occhi conficcati nelle mie spalle, come *banderillas*...” (“Salí con diez ojos clavados en mis espaldas, como *banderillas*...”). Bodini no da ningún tipo de explicación de la palabra, simplemente la escribe en cursiva, como si fuera comprensible para un italiano.

34. **A gusto del pintor**

En *Ritratto di Don Giovanni*, pág. 90.

(*En cursiva en el texto*)

Expresión utilizada con ironía para describir la escena teatral montada, sin falta de detalles macabros, durante la representación del “*Don Juan*” de Zorrilla, el 2 de noviembre. En italiano podría ser “*A gusto del pittore*”, como se puede observar, una forma muy parecida a la española.

35. **Valiente**

En *Ritratto di don Giovanni*, pág. 91.

En *Lotta per la gallina universale*, pág. 108.

(En cursiva en el texto)

La palabra no tiene un correspondiente paralelo en italiano y se traduciría por “*valoroso*” o “*coraggioso*”. Por la similitud con “*valoroso*” puede resultar intuible.

36. **Don Juan** (2 veces)

En Ritratto di Don Giovanni, págs. 91 y 92.

(No aparece en cursiva en el texto)

En el mismo texto el autor usa tanto “*Don Juan*” como “*Don Giovanni*”.

37. **Morería**

En La luna e Pedro Domecq, pág. 93.

(No aparece en cursiva en el texto)

Aunque la palabra no aparezca en cursiva, sí aparece con la letra inicial mayúscula y con la tilde sobre la *i*. Es porque el autor se refiere a la Morería en general, a los árabes de Andalucía.

38. **Don Pedro**

En La luna e Pedro Domecq, pág. 93.

(No aparece en cursiva en el texto)

Vale la misma explicación ofrecida para *Don Pio Baroja*.

39. **Señor, ten piedad de mí!**

En La luna e Pedro Domecq, pág. 95.

(En cursiva en el texto)

Expresión que dicen unas mujeres que rezan ante una imagen de Cristo. En italiano sería “*Signore, abbi pietà di me*” y, por lo tanto, resulta comprensible.

40. **Muleta**

Matadores

En Torero per grazia di Dio, pág. 97.

(En cursiva en el texto)

Otra vez giros del mundo de la tauromaquia, que no tienen traducción en italiano y que el autor escribe sin explicarlos.

41. **Gravedad**

En *Torero per grazia di Dio*, pág. 98.

(En cursiva en el texto)

La palabra tiene la forma paralela en el italiano “*Gravità*”. Es de suponer que utilice la forma española porque está hablando del carácter de los españoles.

42. **Coplas gitane**

En *Torero per grazia di Dio*, pág. 99.

(“Coplas” está en cursiva en el texto)

Aquí el autor utiliza el sustantivo español, sin explicarlo, y el adjetivo italiano. Recuérdese que la palabra “*gitano*” en italiano se refiere únicamente al grupo étnico afincado en España.

43. **Por gracia de Dios**

En *Torero per grazia di Dio*, pág. 99.

(En cursiva en el texto)

Esta expresión, que aparece en la traducción italiana ya en el título, resulta comprensible a un italiano por su forma muy similar a “*per grazia di Dio*”.

44. **Hombre**

En *Madrieno a Madrid*, pág. 104.

(En cursiva en el texto)

La palabra no está traducida, pero, aunque no es muy similar a la italiana “*uomo*”, resulta comprensible a un italiano:

“-Pensavo che le avresti pretese, come avrebbe fatto qualsiasi *hombre*”.

45. **Dios los bendiga!**

En *Lotta per la gallina universale*, pág. 105.

(*En cursiva en el texto*)

Expresión que el autor pone en boca de una vieja señora andaluza, que la usa para dar las gracias, y paralela a la italiana “*Dio li benedica*”.

46. **Nada**

En *Lotta per la gallina universale*, pág. 105.

(*En cursiva en el texto*)

La palabra está en cursiva, pero no traducida, ni explicada, como si Bodini supusiera que un italiano la puede entender. En italiano sería “*niente*” o “*nulla*”:

“Tutto era *nada*, ce lo facevano sentire i tori guardando la corriera dall’alto, come senza vederla”.

“Todo era nada, nos lo hacían sentir los toros mirando el autobús desde lo alto, como sin verlo”.

47. **Chico**

En *Lotta per la gallina universale*, pág. 108.

(*En cursiva en el texto*)

La palabra aparece en la frase: “Lo sanno tutti. Mi meraviglio, *chico*”. En italiano sería “*ragazzo*”, por lo tanto una forma bastante diferente a la española. No resulta de evidente comprensión para un italiano que no sepa español, aunque la posición en la frase ayuda a entender por lo menos la función vocativa del término.

48. **Semana Santa**

En *Cristo sull’Escorial*, pág. 111.

(*En cursiva en el texto*)

El paralelismo con la forma italiana “*Settimana Santa*” no deja lugar a dudas para la comprensión. Nótese también que en muchos dialectos de Italia del sur, como el salentino, “*settimana*” se dice “*semana*” o “*simana*”.

49. **Una copita de cognac**

Tres copitas y dos copitas! (2 veces)

Un café con leche!

Dos de aguardiente!

Copitas

Aguardiente

En *Cristo sull’Escorial*, págs. 111, 112, 113.

(*Todas en cursiva en el texto*)

Son las frases que gritan los camareros en un café de El Escorial. Resultan comprensibles para un italiano, a excepción de, quizás, “*copitas*”, que en italiano sería “*bicchierini*”. De hecho Bodini, casi para ayudar al lector, usa en otra frase la palabra italiana “*bicchierini*”. (*Véanse también notas anteriores*).

50. **Saeta / Saetas**

En *Cristo sull’Escorial*, págs. 112, 113.

(*En cursiva en el texto*)

La palabra, evidentemente, no tiene traducción en italiano. El autor, a modo de explicación, sólo dice que:

“Si alzò un grido disperato di donna [...].Risultò che quel grido era un canto. [...]. Sì, –disse Fina– è *la saeta*, è della famiglia dei canti gitani.”

(“Se levantó un grito desesperado de mujer [...]. Resultó que aquel grito era un canto. [...]. Sí –dijo Fina– es la *saeta*, es de la familia de los cantos gitanos”).

51. **Paso del Cristo**

En *Cristo sull’Escorial*, pág. 112.

(La palabra “paso” está en cursiva en el texto)

La palabra “paso” en italiano se puede traducir como “passo”, pero en este contexto no funciona. No existe una palabra equivalente, así que mejor diríamos “*la statua del/di Cristo*”, pero perdiendo la connotación relativa a las procesiones de Semana Santa que tiene en español; probablemente por esta razón Bodini prefiere utilizar la palabra española en cursivas.

52. **Chirimoya / Chirimoyas**

En *La manuzza d’avorio*, pág. 114.

(En cursiva en el texto)

Fruto muy poco conocido en Italia, sobre todo en 1952, cuando fue publicado por primera vez el relato. En italiano existen varias formas para definirlo: “cirimoia”, “cherimoya”, “chirimoya”, y según el Dizionario Treccani también “cerimolia” o “cherimolia”.

53. **Manzanilla**

Moriles

En *La manuzza d’avorio*, pág. 114.

(En cursiva en el texto)

El autor se refiere a los vinos blancos andaluces y deja los nombres sin ningún tipo de explicación. No resultan de evidente comprensión, sólo un italiano que conoce España o los vinos españoles puede entender de qué se habla:

“- Vuoi dei gamberi, Gómez? Vuoi cervella fritte? *Manzanilla, Moriles?*”

54. **Real (2 veces)**

Reali

Duro (3 veces)

Duros (2 veces)

En *La manuzza d'avorio*, págs. 115, 117, 118, 120.

(*Todas en cursiva en el texto*)

Palabras que se refieren a las monedas españolas. El autor no dice exactamente cuánto vale cada uno de estos múltiplos o fracciones de peseta. Nótese la palabra italianizada “*reali*”, por “*reales*”.

55. **Verdaderamente** (2 veces)

En *La manuzza d'avorio*, pág. 117.

(*En cursiva en el texto*)

Comprensible por similitud con el adverbio italiano “*veramente*”. El autor mantiene la palabra en español porque dice:

“Quel *verdaderamente* portava come un'ombra verde entro quelle disilluse dimore”.

(“Aquel *verdaderamente* traía como una sombra verde dentro de aquellas desilucionadas viviendas”).

Es evidente que no puede usar la palabra italiana porque en este caso perdería la paronomasia con “*verde*” (palabra igual en italiano y en español).

56. **Callos a la madrileña**

En *I bevitori d'aranciata*, pág. 121.

(*En cursiva en el texto*)

Un italiano que no conoce España o la cocina española no puede en absoluto comprender el significado de “*callos a la madrileña*”, que en italiano resultaría “*trippa alla madrilenas*”.

57. **No importa**

En *I bevitori d'aranciata*, pág. 123.

(*En cursiva en el texto*)

Expresión casi idéntica a la italiana “*non importa*” y que por lo tanto es de inmediata comprensión.

3. PALABRAS O EXPRESIONES EN ESPAÑOL Y TRADUCIDAS O EXPLICADAS EN ITALIANO

En esta sección recogemos las palabras y expresiones que Bodini deja en español, pero traduciéndolas o explicándolas en italiano. El autor opta por esta solución porque es evidente que un italiano medio no las podría entender, pero al mismo tiempo porque le ofrece la posibilidad de dar una explicación de lo que está describiendo. Es por ejemplo el caso de las palabras que se refieren al sereno, que le sirven para hablar de este curioso personaje.

58. **Requeteo** (3 veces)

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, págs. 43 y 44.

(*En cursiva en el texto*)

Bodini, al no poder traducir este término onomatopéyico, lo explica:

“[...] battendo le mani con una battuta d'una precisione fulminea, fatta di improvvisi controtempi – il *requeteo* dei gitani d'Andalusia – [...]”

“[...] batiendo las manos con una batida de una precisión fulminante, hecha de repentinos contratiempos – el *requeteo* de los gitanos de Andalucía – [...]”.

59. **Sereno / Serenos** (8 veces)

En *Notti di Spagna*, págs. 49, 50, 51.

(*En cursiva en el texto*)

Todo el cuento *Notti di Spagna (Noches de España)* está dedicado al personaje del sereno, con un análisis de las funciones y del significado del sereno en la España de los años '40. No hay que olvidar que este tipo de personaje a un italiano le resulta totalmente *exótico*, porque no existe en Italia, como no existe una palabra que lo defina.

60. **Las cinco en punto y nievando** (*sic*)

Lloviendo

Nublado

Las cinco en punto y sereno

En *Notti di Spagna*, pág. 49.

(*En cursiva en el texto*)

Expresiones típicas de los serenos, que el autor no deja de mencionar:

“Gridavano: «*Las cinco en punto y nievando*», o «*lloviendo*», o «*nublado*», se nevicava o pioveva o era annuvolato; oppure: «*Las cinco en punto y sereno*», se il tempo era sereno. E poiché quest’ultimo caso era il più frequente, ne è derivato il nome e sussiste anche oggi che non gridano più.”

(“Gritaban: «*Las cinco en punto y nevando*», o «*lloviendo*», o «*nublado*», si nevaba o llovía o estaba nublado; o: «*Las cinco en punto y sereno*», si el tiempo estaba sereno. Y como este último caso era el más frecuente, ahí tiene su origen el nombre y subsiste aún hoy que ya no gritan.”).

El “*nievando*” que aparece en el texto puede considerarse como un error típico de un extranjero que no conoce el uso de los diptongos en español, pero resulta imposible saber si el error es de Bodini, lo que sería sorprendente conociendo su dominio de la lengua española, o del editor.

61. **Chuzo** (2 veces)

Pandereta (2 veces)

En *Notti di Spagna*, pág. 51.

(*Ambas en cursiva en el texto*)

Siguiendo con la descripción del sereno, Bodini menciona también estas palabras, tan inseparables del personaje, explicando la función que tenían:

“Portano sotto il braccio una mazza che pende da una cinghia: è il *chuzo*, che serve, più che a scopi difensivi, per rispondere alle chiamate degli impazienti. Si chiama il sereno con batter di mani, ovvero *pandereta*. [...] Tre battute, a ritmo. A cui risponde il *chuzo* picchiato contro il lastrico: altre tre battute, dirigendosi verso il luogo della chiamata [...]”

“Llevan bajo el brazo una porra que cuelga de una correa: es el *chuzo*, que sirve, más que para fines defensivos, para contestar a las llamadas de los impacientes. Se llama al sereno dando palmadas, o sea *pandereta*. [...] Tres golpes a ritmo. A las que contesta el *chuzo* golpeado contra el empedrado: otros tres golpes, dirigiéndose hacia el lugar de la llamada [...]”.

62. **Chato**

En *Un paradiso per Hemingway*, pág. 59.

(En cursiva en el texto)

Hablando de las costumbres españolas relacionadas con el beber, el autor dice:

“Si beve in piedi, e in piccolissime quantità: un *chato* è una misura aurea, un bichiere da vermut. Si beve d'un fiato e si esce, e si entra a bere in un altro posto. Questo lo scopersi per intuito, la prima volta. Dopo due ore che ricorrevo quel paradiso bacchico, alternando, avido di conoscenza, Montilla e Jerez, Manzanilla e Moriles, mi diedi con la mano alla fronte: «Ma allora, ha ragione Hemingway!»”.

“Se bebe de pie, y en pequeñísimas cantidades: un *chato* es una medida áurea, una copa para el vermut. Se bebe de un tirón y se sale, y se entra para beber en otro lugar. Esto lo descubrí por intuición, la primera vez. Después de dos horas recorriendo aquel paraíso báquico, alternando, ávido de conocimiento, Montilla y Jerez, Manzanilla y Moriles, me di con la mano en la frente: «Vaya, ¡Resulta que Hemingway tiene razón!»”.

63. **Alguaciles (2 veces)**

En *Banderillas de fuego*, pág. 62.

(En cursiva en el texto)

Bodini no explica exactamente lo que es un alguacil, pero escribe:

“Due cavalieri traversano in diametro la *Plaza*. Vestono di nero, con un cappelluccio a pitale, ugualmente nero, e montano cavalli neri. Sono gli *alguaciles*, le guardie nell’uniforme dell’epoca di *Felipe Segundo*, il lugubre re che avrebbe tinto di nero il sole e la luna se avesse potuto.”

(“Dos caballeros cruzan en diámetro la *Plaza*. Visten de negro, con un sombrero en forma de orinal, igualmente negro, y montan caballos negros. Son los *alguaciles*, las guardias con uniforme de la época de *Felipe Segundo*, el lúgubre rey que hubiera teñido de negro el sol y la luna si hubiese podido.”).

Nótese también la palabra *Plaza* y el nombre del rey *Felipe Segundo*, que el autor escribe en español.

64. **Bulto**

En *Banderillas de fuego*, pág. 65.

(*En cursiva en el texto*)

En este caso también el autor prefiere dejar la palabra en español, como para dar la sensación de que lo que está contando se lo oye decir a la gente que presencia la corrida:

“A questo toro le cappe interessavano poco, tirava al *bulto*, al corpo dell’uomo.”

(A este toro las capas le interesaban poco, tiraba al *bulto*, al cuerpo del hombre”).

65. **Cantaores (2 veces)**

Las palmas

En *Miele d’Italia e limoni di Spagna*, pág. 75.

(*En cursiva en el texto*)

Aquí también usa dos palabras españolas, la primera sin explicación y la segunda seguida de la traducción exacta en italiano:

“Ho udito molti *cantaores*, e appreso da loro a battere *las palmas*, le palme delle mani [...]”.

(“He escuchado a muchos *cantaores*, y he aprendido de ellos a batir *las palmas*, las palmas de las manos [...]”).

66. **Entrar en situación**

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 76.

(*En cursiva en el texto*)

Hablando del cantaor El Pili, que a veces, después de una larga preparación se negaba a cantar, dice que luego echaba la culpa a alguien que con su presencia:

“non gli aveva permesso di concentrasi, di *entrar en situación*”.

(“no le había permitido concentrarse, *entrar en situación*”).

67. **Chorizos**

En *Amici e nemici per il poeta andaluso*, pág. 80.

(*En cursiva en el texto*)

A propósito del tablao que se encontraba en el café *El Chispero*, Bodini dice que algunos de los clientes:

“[...] addentavano con gusto dei *chorizos*, che è una salsiccia secca e nervosa.”

(“[...] mordían con gusto unos *chorizos*, que es una salchicha seca y con fibra nerviosa”).

68. **Ojete (3 veces)**

Ojetes

En *Lotta per la gallina universale*, pág. 105.

(*En cursiva en el texto*)

Describiendo una pequeña pelea que tuvo con un borracho en una taberna de Sevilla, dice:

“ –Lei è un *ojete*! -mi disse. Non sapevo che significava *ojete*, ma il tono non lasciava dubbi, per lo meno sull'intenzione. [...] Domandai a bassa voce ad Amparo, poiché nessuno dei presenti s'era accorto che ero straniero: –Che significa *ojete*? – Occhiello da scarpa.”

(“ – Usted es un *ojete*! –me dijo. Yo no sabía lo que significaba *ojete*, pero el tono no dejaba lugar a dudas, por lo menos sobre la intención. [...] Pregunté en voz baja a Amparo, porque nadie se había dado cuenta de que yo era extranjero; –¿Qué significa *ojete*? –El *ojete* de los zapatos”.

69. **Nada más**

Te lo pido por Dios

Te lo pido de rodillas

En *Lotta per la gallina universale*, págs. 106 y 107.

(*En cursiva en el texto*)

En este relato, Bodini refiere una conversación que oye en la habitación al lado de la suya en un hotel de Cádiz. Es un diálogo entre una pareja, y la mujer ruega al hombre que le diga algo amable, nada más que “Luisita mía”, sólo una vez, aunque sea de mentira. El autor, para dar más énfasis a las palabras de la mujer, deja en español, pero seguidas por la traducción en italiano, las expresiones que ella utiliza a modo de súplica.

“Dimmi: «Luisita mia!» [...], *nada más*, null’altro. [...] *Te lo pido por Dios*, te lo chiedo in nome di Dio. [...] – *Te lo pido de rodillas* – [...], – te lo chiedo in ginocchio”.

70. **Chufas**

En *La manuzza d’avorio*, pág. 114.

(*En cursiva en el texto*)

Hablando de la horchata, el autor la llama en italiano “orzata di *chufas*”, probablemente para dar una idea a los lectores de lo que es. En realidad la “orzata” italiana es una bebida de color blanquecino, efectivamente parecida a la horchata, pero está hecha a partir de sirope de cebada, que en italiano se llama “orzo”, diluida en agua. Y para explicar lo que son las chufas añade:

“certi noccioli durissimi che non sono mai riuscito a capire di che pianta fossero”

(“unos cuescos durísimos que nunca he podido comprender de qué planta son”).

La chufa, tubérculo poco común en Italia, se llama “*cipero dolce*” o “*zigolo dolce*”.

71. **Tienen muchos pies!**

En *I bevitori d'aranciata*, pág. 121.

(*En cursiva en el texto*)

En un partido de fútbol entre un equipo italiano y uno español en el estadio de Chamartín, un espectador, comentando el hecho de que los italianos estaban jugando mejor, dice: “-*Tienen muchos pies!*”, frase seguida por la traducción del autor entre paréntesis (“*Hanno molti piedi*”). Bodini, conociendo que se trata de una expresión que se usa sobre todo para la danza, y que él mismo había ya utilizado para la bailaora Conchita en *Amici e nemici per il poeta andaluso*, hace preceder la frase por el comentario: “Come se fosse uno spettacolo di danze, disse qualcuno dietro: –*Tienen muchos pies!*” (“Como si fuera un espectáculo de danzas, dijo alguien detrás: –¡*Tienen muchos pies!*”).

72. **Tertulia (2 veces)**

En *Destino dello scrittore*, pág. 125.

(*En cursiva en el texto*)

En *Destino dello scrittore*, dedicado a los escritores y a las tertulias literarias en los cafés de Madrid, el autor intenta explicar al lector italiano lo que es una tertulia:

“Ogni generazione di scrittori ha avuto in Spagna la sua *tertulia* che ha reso famoso un caffè. (*Tertulia* è un vocabolo intraducibile perché indica a un tempo la conversazione, il luogo in cui periodicamente si tiene e il gruppo di persone che vi partecipano).

(“Cada generación de escritores ha tenido en España su *tertulia* que ha hecho famoso un café. (*Tertulia* es un término

intraducible porque indica al mismo tiempo la conversación, el lugar en el cual periódicamente se desarrolla y el grupo de personas que participan en ella)".

4. PALABRAS INEXISTENTES EN ITALIANO

Citamos a continuación el caso de dos falsas traducciones o invenciones lingüísticas del propio Bodini, creadas italianizando términos españoles.

73. **Segnorite**

En *I misteri di Tangeri*, pág. 67.

(No aparece en cursiva en el texto)

Narrando lo que hacen los marineros americanos cuando desembarcan en el puerto de Tánger, Bodini dice que gastan su dinero en “banane, cognac spagnolo e segnorite marocchine”. La palabra *segnorite* es una mezcla entre el italiano “*signorine*” y el español “*señoritas*” y el autor la crea como para darnos la idea de la mezcla lingüística típica de los puertos internacionales, donde los marineros mezclan palabras de diferentes lenguas para entenderse.

74. **Socco Piccolo / Socco Grande**

En *I misteri di Tangeri*, pág. 68.

(No aparece en cursiva en el texto)

Con “*Socco Piccolo*” y “*Socco Grande*” se refiere al *Soq Ed Dakhil* e al *Soq De Barra* de Tánger (en dialecto árabe de Marruecos), llamados también *Petit Socco* y *Grand Socco*, con una transformación de la denominación que les habían dado los españoles: *Zoco Chico* y *Zoco Grande*. La palabra no existe en italiano, lengua en la que se diría más bien “*suq/suk*”, con la misma pronunciación árabe.

5. PALABRAS O EXPRESIONES NO HABITUALES EN ITALIANO

Es una serie de expresiones que el autor escribe en italiano, sin ponerlas entre comillas o en cursiva, como si fueran de uso corriente. En realidad se trata de traducciones directas del español porque, aunque resulten comprensibles, en italiano se usarían en otros contextos.

75. **Dame e Cavalieri** (3 veces)

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, págs. 42 y 45.

En italiano sería mucho más apropiado decir “*signore e signori*”, porque “*dame e cavalieri*” suena más a novela caballeresca o a Edad Media, pero es evidente que así se refleja más el español “*damas y caballeros*” y se mantiene la referencia a la pintura de Goya.

76. **Guardia Civile**

En *Flamenco*, pág. 57.

Guardia Civile

En *La luna e Pedro Domecq*, pág. 93.

guardie civili

En *Lotta per la gallina universale*, pág. 105.

En este caso el autor ha optado por traducir literalmente “*guardia civil*”, aunque en italiano no exista la expresión correspondiente. El cuerpo del estado que en Italia corresponde a la “*benemérita*” son los “*carabinieri*”.

77. **Cappe** (2 veces)

En *Banderillas de fuego*, pág. 63.

No hay una verdadera traducción para el capote de los toreros, así que haría falta especificar “*la cappa del torero*”.

6. PALABRAS O EXPRESIONES ITALIANAS QUE HACEN REFERENCIA A ESPAÑA

Se trata de una serie de palabras y expresiones normalmente utilizadas en italiano pero que hacen clara referencia a España y a la cultura española. Muchas son de origen español integradas en el uso corriente del italiano en épocas diferentes.

78. Gitani

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, pág. 43.

Gitani

En *Flamenco*, págs. 54 y 55.

Gitani

En *Cristo sull'Escorial*, pág. 112.

Gitani

En *La luna e Pedro Domecq*, pág. 93.

Gitano / Gitana / Gitani

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, págs. 74, 75, 76, 77.

La palabra “*gitano*”, de origen español, en italiano se refiere únicamente al grupo étnico afincado en España. En general en Italia se usa la palabra “*zingaro*”.

79. Berrettuccio basco

En *Don Pio Baroja*, pág. 46.

En este caso sólo hay que notar el adjetivo “*basco*” que, utilizado solo, como sustantivo, o como adjetivo acompañando al sustantivo “*berretto*”, designa una “*boina*” típica del país vasco.

80. **Biscaglino**

En *Don Pío Baroja*, pág. 46.

Relativo a “*Biscaglia*” (*Vizcaya*), o sea “*vizcaíno*”. Se trata de un uso amplio de la palabra “*vizcaíno*” (habitante del Señorío de Vizcaya), ya que Pío Baroja había nacido en la provincia de Guipúzcoa y no en la provincia de Vizcaya.

81. **Flamenco** (*varias veces*)

En *Flamenco*, págs. 53, 54, 55, 56.

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*.

En italiano la palabra “*flamenco*” sólo se usa para hacer referencia a la música y a la danza de Andalucía, o sea que tiene una connotación únicamente española, porque para el adjetivo relacionado con la región de Flandes se usa “*fiammingo*” y para el animal que en español tiene la misma denominación, “*fenicottero*”.

82. **Arena** (*2 veces*)

En *Banderillas de fuego*, págs. 62 y 65.

La palabra “*arena*” en italiano se usa sobre todo para indicar el espacio en donde se hacían los juegos en los anfiteatros romanos. En italiano corriente, por antonomasia la “*Arena*” es la de Verona. De importación española es el uso de la palabra para definir el ruedo arenoso utilizado para las corridas en las plazas de toros.

83. **Quadriglie delle mule**

En *Banderillas de fuego*, pág. 62.

En italiano la palabra “*quadriglia*”, que es de importación española, tiene efectivamente la acepción taurina, pero, al no existir en Italia la tradición de los toros, en general hace pensar más bien a una danza llamada del mismo modo, cuyo nombre llega a la lengua italiana a través del francés “*quadrille*”.

84. **La Spagna nera**

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 75.

(*En cursiva en el texto*)

Esta expresión, que Bodini pone en cursiva, aparece en el siguiente pasaje:

“[...] questo mondo fra gitano e andaluso, che una buona metà della Spagna aborre profondamente e cerca di tenere occulto agli stranieri e a se stessa come un vizio segreto, la *Spagna nera*”.

(“[...] este mundo entre gitano y andaluz, que una buena mitad de España aborrece y trata de ocultar a los extranjeros y a sí misma como un vicio secreto, la *España negra*”).

Por otra parte el mismo Bodini, como explica Antonio Lucio Giannone en la introducción al *Corriere spagnolo*, aporta una definición de lo que es la *España negra* en un artículo sobre el *Lazarillo de Tormes* publicado en el diario *La Gazzetta del Mezzogiorno* el 20 octubre de 1951:

“È Spagna nera tutto ciò che è popolare, cioè spagnolo, nelle sue manifestazioni più caratteristiche. Spagna nera l'Andalusia, il flamenco, il gitanismo, e Spagna nera la chitarra e i canti popolari assistiti da una densa grazia poetica; Spagna nera è Lorca, il poeta più cromatico che il mondo conosca”.

(“Es España negra todo lo que es popular, es decir español, en sus manifestaciones más características. España negra es Andalucía, el flamenco, el gitanismo, y España negra es la guitarra y los cantos populares asistidos por una densa gracia poética; España negra es Lorca, el poeta más cromático que el mundo conozca”).¹²⁶

¹²⁶ Cfr. Giannone, Antonio Lucio, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo*, op. cit., nota nº 16, pág. 27.

85. **Accompagnarlo con le palme**

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 76.

Esta expresión, que en italiano mejor se diría “*accompagnarlo battendo le mani*”, por el contexto y por el hecho en sí, suena muy a flamenco para un lector italiano.

86. **Toro manso**

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 77.

En italiano la palabra “*manso*” existe, aunque tenga una acepción más literaria y mejor se diría “*mansueto*”. Una vez más el autor, hablando de toros, prefiere una forma más “española”, y que de todos modos resulta comprensible para un lector italiano.

87. **Madrilenismo**

En *Madrileno a Madrid*, pág. 101.

Trátase de un neologismo, probablemente creado por el propio Bodini, sobre la base del español “*madrileñismo*”.

88. **Mantiglie**

En *Cristo sull'Escorial*, pág. 113.

Mantiglie (2 veces)

Mantiglia

En *La manuzza d'avorio*, pág. 118.

Evidente hispanismo, que se integra en la lengua italiana probablemente en el siglo XVIII.

7. POSIBLES INTERFERENCIAS LINGÜÍSTICAS

Resulta muy difícil saber si son interferencias voluntarias o involuntarias del autor. Lo que sí podemos afirmar es que entre dos formas, una más parecida a la forma española, aunque de uso menos común en italiano, y otra más diferente Bodini prefiere la primera.

89. Naturalezza

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, pág. 43.

Esta palabra aparece en la frase: “[...] quei volti, quanto più mascherati, più sembravano di una naturalezza violenta, [...]”, cuya traducción sería: “[...] aquellas caras, cuanto más enmascaradas, más parecían de una naturaleza violenta, [...]”. Quizás sería más correcta la forma “sembravano di una natura violenta”, a menos que Bodini no quiera decir que eran “espontáneamente violentos”. La duda surge porque en español se usa en ambos casos la palabra “naturaleza”.

90. Tuttavia

En *Notti di Spagna*, pág. 49.

Hablando del personaje del sereno y de su presencia en las noches madrileñas, el autor escribe:

“[...] e molti amici spagnoli mi assicurano che tuttavia dura nel fondo della loro anima una vibrazione inquietante di quel ricordo”

(“[...] y muchos amigos españoles me aseguran que sin embargo perdura en el fondo de su alma una vibración inquietante de aquel recuerdo”).

Pero hay que notar que aquí más que de un adverbio con valor adversativo, como es el “*tuttavia*” italiano, haría falta un adverbio que indique continuidad, como “*ancora*” que significa “*todavía*”: “[...] e molti amici spagnoli mi assicurano che ancora dura nel fondo della loro anima una vibrazione inquietante di quel ricordo” (“[...] y muchos amigos españoles me aseguran que todavía perdura en el fondo de su alma una vibración inquietante de aquel recuerdo”). Aquí se verifica probablemente una interferencia clásica entre dos palabras parecidas en las dos lenguas, que en realidad tienen valor diferente (falsos amigos), como es el caso de “*tuttavia*” y “*todavía*”.

91. **Come**

En *Notti di Spagna*, pág. 50.

Encontramos la conjunción “*come*” (“*como*”) en el siguiente pasaje:

“Oggi che i *serenos* non gridano più, sarebbe facile e Dio sa quanto più comodo sostituirli con le chiavi. Ma come son tanti che vivono passando le notti all’aperto, e aprendo portoni che ognuno potrebbe aprirsi da sé [...] non si può provocarne la disoccupazione”.

(“Hoy en día que los *serenos* ya no gritan, sería más fácil y Dios sabe cuánto más cómodo sustituirlos con las llaves. Pero como son tantos los que viven pasando las noches a la intemperie, y abriendo portales que cada uno podría abrir por sí mismo [...] no se puede dejarles sin trabajo”).

En este caso el “*come*” introduce una proposición causal, lo que en italiano resulta posible, pero demasiado literario. En italiano corriente, mejor sería utilizar la conjunción “*siccome*”. Es evidente que no podemos saber si el autor decide conscientemente utilizar el “*come*” o si se trata de una interferencia causada por la similitud con el “*como*” español.

92. **Ossi d'olive**

En *Un paradiso per Hemingway*, pág. 59.

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 74.

Aquí también tenemos un caso en el que la forma escogida, aunque posible en italiano, no es la más común, pero resulta más similar a la forma española. En italiano, “*huesos de aceitunas*” mejor se diría “*noccioli d'olive*”.

8. REFERENCIAS AL ARTE Y A LA LITERATURA

Numerosas son las referencias directas al arte o a los autores españoles. En general son explícitas, pero a veces quedan sin una explicación clara, dejando al lector la posibilidad de descubrirlas.

93. In un quadro di Goya

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, pág. 42.

La Pradera de san Isidro

En *Capo d'anno a Puerta del sol*, pág. 42.

Le facce di Goya nei *Caprichos* o nelle scene carnevalesche

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, pág. 43.

I cavalieri e le dame di San Isidro

En *Capo d'anno a Puerta del Sol*, pág. 45.

En todo el relato sobre la Nochevieja de 1946, a la que el autor asiste casi estupefacto en sus primeros tiempos de permanencia en Madrid, compara a las damas y a los caballeros que van a festejar en los salones de los grandes hoteles de Gran Vía y a la gente más humilde que se queda para comer las uvas en Puerta del Sol, con los personajes de los cuadros de Goya.

En el primer caso los compara con las escenas del cuadro *La Pradera de San Isidro* (boceto para tapiz de 1788, conservado en el museo del Prado), expresamente citado. Y cuando habla de "I cavalieri e le dame di San Isidro" es de suponer que haga referencia además al cuadro *La ermita de San Isidro* (también del año 1788 e igualmente conservado en El Prado), donde se aprecia una escena con damas y caballeros.

En el segundo caso, cuando habla de la gente humilde que festeja en Puerta del Sol, los compara con las escenas de los *Caprichos*, grabados de carácter satírico o de corrosivo humor, a los que Goya

empieza a dar forma definitiva a partir del año 1793 y conservados también en El Prado. Cuando habla de “scene carnevalesche” cabe suponer que se refiere a *El entierro de la sardina* (1812 o 1814), conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

94. **Ma c’era Velásquez, qualcuno dei suoi buffoni**

En *Capo d’anno a Puerta del Sol*, pág. 44.

Hablando de las diferencias de representación del Año Nuevo en Italia y España, el escritor dice que en Italia la imagen sería la de un “angioletto roseo”, mientras que en España podría ser uno de los bufones de Velázquez (que él escribe Velásquez): “un nanerottolo con un volto denso d’una tristezza idiota e profonda” (“un enanito con una cara atiborrada de tristeza idiota y profunda”).

95. **Miele d’Italia e limoni di Spagna**

En *Miele d’Italia e limoni di Spagna*, pág. 74.

El título de este relato hace referencia explícita a uno de los poemas del *Cante Jondo* de Federico García Lorca, *Retrato de Silverio Franconetti*, cuando dice “La densa miel de Italia con el limón nuestro”¹²⁷.

96. **Il Don Giovanni di Zorrilla**

En *Ritratto di don Giovanni*, pág. 88.

Hablando del mito de Don Juan, era inevitable la referencia al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

97. **Una luna verde (la luna è verde in Spagna)**

En *La luna e Pedro Domecq*, pág. 96.

Hacia el final del relato *La luna e Pedro Domecq* escribe: “[...] poi alzai gli occhi al cielo e la vidi. Vidi lei, la luna: una luna verde (la luna

¹²⁷ García Lorca, Federico, *Retrato de Silverio Franconetti*, en *Obras completas I*, op. cit., pág. 327.

è verde in Spagna)". (“[...] luego levanté los ojos y la vi. La vi a ella, a la luna: una luna verde (la luna es verde en España)”).

Aquí hace una referencia literaria sin nombrar expresamente a nadie, pero, visto que ya había citado antes a Federico García Lorca, traduciendo unos versos del *Romance de la Guardia Civil española*, podemos suponer que, una vez más, la fuente sea su poeta preferido. De hecho la imagen de la “luna verde” está presente en varios poemas de Lorca, como por ejemplo en *Colores de Canciones bajo la luna*¹²⁸:

“Hay una luna verde
en todas las leyendas,
luna de telaraña
y de rota vidriera”

o en *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*¹²⁹:

“Moreno de verde luna
anda despacio y garboso”

e incluso en sus versos en lengua gallega de *Noiturnio do adoescente morto de Seis poemas galegos*¹³⁰:

“¡Ay, cómo cantaban os albres do Sil
sobre a verde lúa, coma un tamboril!”

98. **Dinamiteros**

En *Destino dello scrittore*, pág. 127.

(*En cursiva en el texto*)

Citando una conversación con Camilo José Cela en el Café Gijón, Bodini relata que el escritor, hablando de las diferencias entre Baroja y Azorín, comenta:

“Baroja non sente affatto la preoccupazione del tempo, mentre invece Azorín prova angoscia sentendoselo passare accanto. E

¹²⁸ Ibid., pág. 214.

¹²⁹ Ibid., pág. 434.

¹³⁰ Ibid., págs. 611-612.

poi don Pio detesta il potere, mentre Azorín lo adora. L'uno vive per l'esterno, l'altro sempre all'interno di sé; l'uno inventa dei pianeti popolati di pazzi e di *dinamiteros*, l'altro è un artigiano che monda incessantemente i rami della letteratura.”

(“Baroja no siente en absoluto la preocupación del tiempo, en cambio Azorín se angustia sintiéndolo pasar al lado. Además don Pío detesta el poder, mientras que Azorín lo adora. Uno vive para el exterior, el otro siempre en el interior de sí mismo; uno se inventa unos planetas poblados de locos y de *dinamiteros*, el otro es un artesano que monda sin cesar las ramas de la literatura”).

9. CITAS

Las citas están generalmente traducidas al italiano por el propio Vittorio Bodini. Suelen remitir a escritores o poetas españoles, pero también a canciones de éxito de la época o a cantos de la tradición gitana. No siempre tienen las referencias, por lo que ha resultado bastante complicado localizar el original y, en el caso de un fandanguillo citado en italiano, ha sido imposible encontrar los versos correspondientes.

99. “Senza che la testa si stanchi”

(Francisco Gregorio Salas)

En *Don Pio Baroja*, pág. 46.

En este relato sobre “Don Pio Baroja”, Bodini escribe:

“Mi dicono che Baroja è il perfetto tipo del basco: è biscaglino come Unamuno, e con Unamuno conferma la regola regionale dello scriver molto «senza che la testa si stanchi», osservata due secoli fa da Francisco Gregorio Salas”

(“Me dicen que Baroja es el perfecto tipo del vasco: es vizcaíno como Unamuno, y con Unamuno confirma la regla regional del escribir mucho «sin que la cabeza se canse», observada hace dos siglos por Francisco Gregorio Salas”).

Se refiere probablemente a los siguientes versos de Francisco Gregorio Salas:

“Vizcaya
El Vizcayno severo,
con dureza nunca oída,
prefiere siempre á su vida
la defensa de su fuero:
es amigo verdadero,
es marinero arrestado,
y es capaz con entereza,
sin cansarse la cabeza,

de escribir mas que el Tostado”.¹³¹

100. **Sono la fanciulla di fuoco: nessuno può comprendere come in mezzo a tanta acqua io stia morendo di sete**

En *Flamenco*, págs. 55-56.

En este relato dedicado al flamenco, Bodini afirma: “[...] darei la leggiadria di tutte assieme le danzatrici del mondo per un solo ballo di Lola Flores, per esempio per *La Salvaora* o per *La Niña de fuego*” y prosigue con la cita de los versos traducidos al italiano. El autor probablemente había asistido a algún espectáculo de la artista española, o quizá se refiere a la película musical *Embrujo*, de 1947, en la que Manolo Caracol canta las dos canciones mientras Lola Flores baila. Los versos que menciona Bodini los recita Lola Flores, la niña de fuego, antes de que Manolo Caracol empiece a cantar:

“Dondequiera que llevo
nadie me mire a la cara;
yo soy la niña de fuego;
nadie quiere comprender
que me sobren los caudales
y que me muera de sed”.

101. **Come l'Addolorata
perché cammini a passo lento?**

Volgimi il viso un momento:

Ti voglio offrire la rosa

Più pura del mio tormento

(fandanguillo)

En *Flamenco*, pág. 56.

Cita sin referencias. El autor sólo nos dice: “Sentite le parole di questo *fandanguillo* che ho raccolto alle cinque di notte in una bettola

¹³¹ Salas, Francisco Gregorio de, *Vizcaya*, en *Juicio Imparcial, ó definición crítica del carácter de los naturales de los reynos y provincias de España*; aquí en *Colección de los epigramas, y otras poesías críticas, satíricas y jocosas de Don Francisco Gregorio de Salas*, Madrid, Repullés, 1816, pág. 37.

miserabile” (“Oíd la letra de este *fandanguillo* que he recogido a las cinco de la madrugada en una taberna miserable”). Ha sido imposible descubrir a cual *fandanguillo* se refiere Bodini.

102. **Fra italiano
e flamenco,
come avrà cantato
quel Silverio !
Il denso miele d'Italia
con il limone di Spagna...**

(Lorca)

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 74.

El relato *Miele d'Italia e limoni di Spagna* está dedicado a las figuras del gran cantaor Silverio Franconetti y del menos famoso El Pili. El mismo título ya es un verso, en parte transformado, de Federico García Lorca, y más adelante Bodini cita algún verso más que el poeta andaluz había dedicado al “divino Silverio”, como se le recordaba en la época. Silverio Franconetti era un “italiano” que cuando cantaba la siguiriya “los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos,/ y se abría el azogue/ de los espejos”. Se trata de un poema presente en el *Cante Jondo, Retrato de Silverio Franconetti*¹³²:

“Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia
con el limón nuestro,
iba en el hondo llanto
del siguiyero”

Esta traducción de los versos de Lorca, como todas las traducciones presentes en sus relatos, es del propio Bodini. Nótese la solución que

¹³² García Lorca, Federico, *Obras completas I*, op. cit. pág. 327.

da al verso “con el limón nuestro” traduciéndolo “con il limone di Spagna”.

103. **Se senti suonare la campana,
non domandare chi è morto.
A te chi dovrà dirtelo
è il tuo stesso rimorso.**

(copla)

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 77.

Cita sin referencias. El autor escribe que una noche fue a un concierto donde escuchó a la Niña de la Puebla:

“Cieca, con le palpebre chiuse e il viso bianco come un lenzuolo sulle vesti nere, cantò accompagnandosi da sola sulla chitarra una indimenticabile copla popolare”

(“Ciega, con los párpados cerrados y la cara blanca como una sábana sobre la ropa negra, cantó, acompañándose sola con una guitarra, una inolvidable copla popular”).

La referencia que hemos podido encontrar es a la canción *La muerte del Piyayo*, a su tiempo cantada por Juanito Valderrama, dedicada al Piyayo, Rafael Flores Nieto, cantaor y guitarrista malagueño de origen gitano.

Los versos originales son los siguientes:

“Si oyes doblar las campanas,
no preguntes quién se ha muerto,
que a ti te lo dirá
tu propio remordimiento
si oyes doblar las campanas,
no preguntes quién se ha muerto”.

104. **Per quanto (sic!) io muoia
ti lascio quest'incarico:
che con la cinta dei tuoi capelli neri
mi leghino le mani**
(siguiriya)

En *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pág. 78.

Cita sin referencias. El autor sólo nos dice que una noche escuchó El Pili cantar esta siguiiya en una taberna de la calle Ventura de la Vega.

Seguramente se refiere a la famosa siguiiya *Cuando yo me muera*, que tiene algunas pequeñas variantes en la letra según quien la cante; estos son los versos en la versión de Manolo Caracol:

“Cuando yo me muera
Te pido un encargo
Que con tus trenzas de tu pelo negro
Me amarres mis manos”.

105. **Sì, i loro busti si muovono,
risaltano i vaghi profili.
Ma don Juan non arretra.
Alzatevi, fantasmi vani,
vi ricaccerò con le mie mani
nei vostri letti di pietra !
No, non mi fanno paura
i vostri sembianti schivi ;
 giammai, né morti né vivi,
umiliereste il mio valore.**

(“*Don Juan Tenorio*” de Zorrilla)

En *Ritratto di Don Giovanni*, pág. 90.

Se trata de una cita de la Segunda Parte, Acto Primero, Escena V del *Don Juan Tenorio*¹³³, cuando don Juan dice:

“Sí, sí ¡sus bustos oscilan,
su vago contorno medra...!
Pero don Juan no se arredra:
¡alzaos fantasmas vanos,
y os volveré con mis manos
a vuestros lechos de piedra!

¹³³ Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Labor, 1975.

No, no me causan pavor
vuestros semblantes esquivos;
jamás, ni muertos ni vivos,
humillaréis mi valor”.

106. **Dietro va Pedro Domecq
con tre sultani di Persia.**

(Lorca)

En *La luna e Pedro Domecq*, pág. 93.

-Non so neppur io –rispose-. Probabilmente per associazione di idee con le etichette delle bottiglie che tengono compagnia ai gitani nelle loro feste.

(Lorca)

En *La luna e Pedro Domecq*, pág. 94.

En el cuento *La luna e Pedro Domecq*, hablando de los productores de vino de Jerez de la Frontera, escribe:

“Pedro Domecq emerge su tutti come una specie di Goffredo di Buglione; lo mette Lorca al seguito della Vergine, fra le gerarchie celesti scese in soccorso della città dei gitani che la Guardia Civile ha messo a ferro e fuoco.

Dietro va Pedro Domecq
con tre sultani di Persia.

E di costumi persiani son vestiti, in verde, tre omini sull’etichetta del suo cognac. Ma come gli sia venuto in mente a Lorca di inserire Domecq in quella sacra legione di arcangeli e santi non è facile intendere, o non è tanto facile a chi non sia molto addentro nei segreti congegni della sua poesia. Don Pedro ne fu stupitissimo, e un suo parente –non il figlio che fa il torero, ma un lontano parente accademico di Spagna– fu incaricato di chiedere una spiegazione al poeta.

–Non so neppur io –rispose–. Probabilmente per associazione di idee con le etichette delle bottiglie che tengono compagnia ai gitani nelle loro feste.”

(“Pedro Domecq sobresale entre todos como una especie de Godofredo de Bouillon; lo pone Lorca en el séquito de la Virgen, entre las jerarquías celestes bajadas a prestar socorro a la ciudad de los gitanos que la Guardia Civil ha puesto a hierro y fuego.

Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.

Y con trajes persas están vestidos, de verde, tres hombrecitos sobre la etiqueta de su coñac. Pero cómo se le ocurrió a Lorca incluir a Domecq en aquella sacra legión de arcángeles y santos no es fácil de entender, o no es fácil para quien no conozca muy a fondo los secretos mecanismos de su poesía. Don Pedro se quedó muy sorprendido, y un pariente suyo –no el hijo, que es torero, sino un pariente lejano que es académico de España– fue encargado de pedir una explicación al poeta. –No lo sé ni yo –contestó–. Probablemente por asociación de ideas con las etiquetas de las botellas que hacen compañía a los gitanos en sus fiestas”).

Los versos de Federico García Lorca son extraídos del *Romance de la Guardia Civil española*, incluido en el *Primer romancero gitano*¹³⁴.

107. **Llanto**

[...]

(A las cinco de la tarde)

[...]

**Tarderà molto a nascere, se nascerà,
andaluso sì chiaro e ricco di avventura.**

**Canto la sua eleganza con parole che gemono
e ricordo una brezza triste dentro gli ulivi.**

(Lorca)

En *Torero per grazia di Dio*, pág. 100.

Hablando de algunos toreros famosos, sobre los que un tal Rafael, periodista del diario *La Tarde*, cada día comentaba en una columna dedicada al mundo taurino, la vida memorable o la muerte heroica, Bodini escribe a propósito de Ignazio (sic) Sánchez Mejías:

“Benché non fosse un grande torero, *un torero por gracia de Dios*, la sua morte ispirò a García Lorca una delle più alte creazioni poetiche del nostro tempo. Una superba bellezza di immagini e di canto ha conquistato a tal punto la sorpresa fantasia dei lettori, che io non credo vi sia stato finora nessuno che abbia posto mente al carattere religioso del *Llanto*: alla fulgida pietà che scandita sui moduli ritmici del rito cristiano (*A las cinco de la tarde*) rappresenta l'estrema celebrazione

¹³⁴ García Lorca, Federico, *Obras completas I*, op. cit. págs. 441-445.

dell'uomo e della sua avventura nel sacrificio del sacerdote-torero:

*Tarderà molto a nascere, se nascerà,
andaluso sì chiaro e ricco di avventura.
Canto la sua eleganza con parole che gemono
e ricordo una brezza triste dentro gli ulivi*.

(“Aunque no fuera un gran torero, *un torero por gracia de Dios*, su muerte inspiró a García Lorca una de las más altas creaciones poéticas de nuestro tiempo. Una soberbia belleza de imágenes y de canto ha conquistado hasta tal punto la sorprendente fantasía de los lectores, que yo no creo que haya habido hasta ahora nadie que se haya fijado en el carácter religioso del *Llanto*: a su fúlgida piedad que, escandida sobre los módulos rítmicos del rito cristiano (*A las cinco de la tarde*), representa la extrema celebración del hombre y de su avventura en el sacrificio del sacerdote-torero:

*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de avventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos*”).

Los versos, evidentemente, son los cuatro finales de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*¹³⁵ de Federico García Lorca.

108. **Juan Limón, che aveva un cavallo nero come il cuoio cordovano
e una fidanzata graziosa e bianca come un gelsomino**

(Romance de Juan Limón)

En *Cristo sull'Escorial*, pág. 110.

**Ay, luna, lunita, luna,
ponte una nube delante...;**

(Romance de Juan Limón)

En *Cristo sull'Escorial*, pág. 110.

Se trata de dos pasajes del *Romance de Juan Limón* de Juan Quintero, Rafael de León y Manuel López Quiroga, interpretado por Antoñita Colomé en la película de 1950 *María Antonia la Caramba* de

¹³⁵ Ibid., págs. 615-624, pág. 624.

Arturo Ruiz-Castillo. Fue también uno de los éxitos interpretados por Lola Flores.

109. **Scrivere a Madrid significa piangere**

En *Destino dello scrittore*, pág. 127.

Hablando de la vida literaria de Madrid, de las tertulias y de los cafés literarios, Bodini cuenta a propósito de Camilo José Cela, con el que coincidía en el Café Gijón:

“Cela ci accoglie con la sua solita aria dispettosa. Da quando la letteratura spagnola del secolo passato rintronò –nell’anno 1834– del colpo di pistola con cui Mariano de Larra s’era saltate le cervella davanti allo specchio, dopo aver lasciato scritto: «Scrivere a Madrid significa piangere», ogni generazione ha avuto il suo grande pessimista. Cela lo è della attuale, e questo con altri motivi di affinità, gli ha valso il nome di Moravia spagnolo. Ma c’è da credere che gli farebbe assai più piacere se si chiamasse Moravia il Cela italiano.”

(“Cela nos acoge con su habitual aire enfadoso. Desde que la literatura española del siglo pasado retumbó –en el año 1834– por el disparo con el que Mariano de Larra se reventó el cerebro ante el espejo, después de haber dejado escrito: «Escribir en Madrid significa llorar», cada generación ha tenido su gran pesimista. Cela es el de la actual, y esto con otros motivos de afinidad, le ha valido el apodo de Moravia español. Pero es de imaginar que a él le gustaría mucho más que llamasen a Moravia el Cela italiano”).

Debemos puntualizar que la frase de Mariano José de Larra “Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta” está presente en el artículo “Horas de Invierno”, publicado el 25 de diciembre de 1836 y firmado por el propio Larra –que se suicidó en 1837 y no en 1834– con el seudónimo de Fígaro¹³⁶.

¹³⁶ Larra, Mariano José de (Fígaro), “Horas de invierno” en *Obras completas de Fígaro*, Volumen III, París, Librería de Garnier Hermanos, 1870, págs. 159-164, pág. 163.

IV

La recepción de la obra de Vittorio Bodini en España

Las relaciones de Bodini con España, como hemos visto, fueron siempre muy intensas y proficuas, tanto desde punto de vista profesional como personal. España se convierte casi en el símbolo de su búsqueda íntima del sur, una “ipotesi dell’universo”¹³⁷ que, con su manera de vivir y de ser, le ayuda a entender y aceptar mejor su tierra, el Salento odiado/amado. La literatura española es el centro de sus investigaciones académicas, al igual que la traducción de obras literarias españolas es una constante en su vida profesional. Desde 1946, que llega por primera vez a Madrid, hasta 1970, fecha en la que fallece, al sentirse mal cuando estaba a punto de subir a un tren que le llevaría desde Roma a Pescara, ciudad en la que impartía sus clases de literatura española en la universidad, Bodini frecuenta a muchos poetas, escritores, artistas y personajes del mundo académico y cultural español. Y no solo conoce a los que viven en España sino también a los que viven en el exilio. Con muchos de ellos mantendrá relaciones profesionales pero también de amistad, contribuyendo notablemente a enriquecer las relaciones culturales entre Italia y España. En los años que Alberti residió en Roma, su casa del Trastevere se convirtió en lugar de paso de intelectuales y de gran parte de los representantes de la vida cultural

¹³⁷Cfr. Macri, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Tutte le Poesie*, op. cit. p. 22.

española que viajaban a la capital italiana. Muchos de ellos conocieron también a Bodini, que por entonces frecuentaba asiduamente a Rafael Alberti y María Teresa León.

Con bastantes de estos personajes mantuvo correspondencia durante años y con otros se limitó a intercambiar cartas ocasionales relativas a proyectos profesionales. Para tener una idea de la amplitud de sus contactos, basta con ojear el índice de documentos custodiados en el “Archivo Vittorio Bodini”, en la sección dedicada a la “Corrispondenza Spagnola”. Los nombres que en ella figuran, y que a continuación citamos en orden puramente alfabético, son los siguientes:

| | |
|-------------------------------|----------------------------|
| Rafael Alberti | José Albi |
| Aurora de Albornoz | Vicente Aleixandre |
| Dámaso Alonso | Ángel Álvarez de Miranda |
| Manuel Arce | Ángela Asensio |
| Enrique Azcoaga | Rafael de Balbín |
| José Manuel Blecua | Carlos Bousoño |
| Antonio Bueno | José Camón Aznar |
| José Luis Cano | Gabino-Alejandro Carriedo |
| José María Castellet | Luis Cernuda |
| Ángel Chiclana Cardona | Ángel Crespo |
| Fernando Díaz-Plaja | Carlos Estévez |
| Vicente Gaos | Manuel García Blanco |
| Concha García Lorca | Isabel García Lorca |
| Emilio Garrigues | Luis González Alonso |
| José Luis Gotor | José Agustín Goytisolo |
| Juan Goytisolo | José Greco |
| Jorge Guillén | Manuel Jiménez Quílaz |
| Juan Larrea | Fernando Lázaro |
| María Teresa León | Juan María López Aguilar |
| Leopoldo de Luis | Juan Marichal |
| Wenceslao Martínez de Bujanda | Juan Ramón Masoliver |
| Ramón Menéndez Pidal | Eugenio Montes |
| José Moreno Nieto | Ángel Ortiz Alfau |
| Juan Pérez Creus | Blas Piñar López |
| Enrique de Rivas | José Luis Rodríguez |
| Antonio Rodríguez-Moñino | Luis Rosales |
| Pedro Ruiz Martínez | Pedro Salinas |
| Ángel Sánchez Gijón | Rafael Santos Torroella |
| Manuel Segalá | José Simón Díaz |
| José María Souvirón | Belén Tejerina |
| Enrique Tierno Galván | Amadeo Tortajada Ferrandis |
| José María Valverde | Luis Felipe Vivanco |

Algunas de estas cartas fueron publicadas, por el propio Bodini en el apéndice de su obra *Los poetas surrealistas españoles*, y otra parte de la correspondencia con estos personajes ha sido analizada por expertos, como, por citar un ejemplo, el estudio de Laura Dolfi sobre el epistolario entre Bodini y Larrea¹³⁸, pero todavía está por realizar un análisis general de la sección “Corrispondenza spagnola” del “Archivio Vittorio Bodini”.

Considerando la amplitud de sus relaciones con España y la importancia de sus trabajos críticos, no sorprende que fuera muy conocido y respetado en el mundo académico español, aunque no todos estuviesen al tanto de su obra poética.

Por ello, para analizar la recepción de la obra de Vittorio Bodini en España, es indispensable diferenciar al poeta y escritor del crítico y del traductor. En general, y por evidentes razones, se puede afirmar que en España resulta mucho más conocida su faceta de hispanista que la de poeta o escritor. Ninguna de sus obras en prosa ha sido publicada en dicho país, sus poemas han sido traducido al español sólo ocasionalmente, nunca recopilados en volumen, pero las editoriales españolas publicaron en su día dos obras suyas de crítica literaria. Sus obras como catedrático y crítico, en particular las que se refieren a las letras españolas, se pueden encontrar a menudo citadas en artículos, revistas o ensayos publicados en territorio español e incluso en importantes historias de la literatura española. Al mismo tiempo, considerando su periodo más productivo como crítico y poeta, teniendo en cuenta su muerte prematura y la fecha de publicación de sus obras más relevantes en España, hemos observado que su nombre está presente con más frecuencia en las publicaciones de los años setenta y ochenta, aunque también figura en trabajos muy recientes. De hecho, tanto la traducción de *I poeti surrealisti spagnoli* como la de *Studi sul Barocco di Gongora y Segni e simboli nella “Vida es sueño”* son del año 1971, o sea un año después de su fallecimiento, pero también un año después de la

¹³⁸Dolfi, Laura, “Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de 'Version celeste')”, *FGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 18, diciembre 1995, págs. 119-148; nº 21-22, diciembre 1997, págs. 189-218.

publicación en España de *Versión Celeste* de Juan Larrea, publicación que, aunque haya seguido vías autónomas, fue, de alguna manera, inspirada por *Versione celeste*, la edición italiana, y primera edición mundial, de la obra de Larrea, que ve la luz un año antes, en 1969, gracias a Bodini, su editor y traductor.

Nuestro análisis, sin ser exhaustivo, pretende dejar constancia de las múltiples ocasiones en las que la persona de Vittorio Bodini o sus obras han sido referenciadas, las cuales se han revelado bastante más numerosas de lo que pensábamos, confirmando así que su nombre es muy conocido entre los especialistas, sobre todo teniendo en cuenta que la prensa de aquellos años está solo parcialmente digitalizada lo cual convierte en dificultoso acceder a la totalidad de los documentos.

Nuestro estudio se ha centrado en los temas de la obra bodiniana que consideramos hayan podido despertar más el interés del público español, sobre todo para los estudiosos de literatura, y que han sido más frecuentemente tratados en la prensa literaria española. En dichos casos hemos intentado averiguar la presencia de citas de Vittorio Bodini o de alguna de sus obras. El material encontrado, a pesar de que, como hemos anticipado, no se puede considerar completo, nos permite, aun así, plantear algunas consideraciones sobre hasta qué punto y de qué modo nuestro autor es conocido en España. Con tal propósito es menester excusarnos por la amplitud y a veces la repetitividad de algunas citas, pero hacemos constar que nuestro único empeño ha sido la exactitud y la claridad.

Para la investigación se han revelado fulcros esenciales, por ser los más conocidos en España, los tres ensayos antes señalados, que tienen traducción española, y la edición italiana de los poemas de Larrea, que, como suele ocurrir con Bodini, es la oportunidad para escribir un prólogo que se convierte en un verdadero ensayo.

Las obras en torno a las que hemos abordado nuestra investigación son las que a continuación se citan:

- *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963

- Edición española: *Los poetas surrealistas españoles*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets Editores, 1971
- *Studi sul Barocco di Gongora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964
- *Segni e simboli nella "Vida es sueño" - Dialettica elementare del dramma calderoniano*, Bari, Adriatica Editrice, 1968
- Edición española de los dos títulos anteriores en: *Estudio estructural de la literatura clásica española*, traducción de Ángel Sánchez-Gijón, Barcelona, Martínez Roca, 1971
- Juan Larrea, *Versione celeste*, primera edición mundial, edición, traducción e introducción de Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1969
- Juan Larrea, *Versión Celeste*, primera edición española, Barcelona, Barral Editores, 1970.

En una segunda fase nos hemos centrado en las referencias a su trabajo de traductor al italiano de obras españolas y finalmente en averiguar la presencia de citas del Bodini poeta y escritor, localizando ensayos y/o artículos que mencionan su obra literaria y la publicación de sus poemas en prensa, antologías y hasta en páginas de internet.

Precisamos que en nuestro análisis hemos decidido incluir también obras de autores no españoles editadas en España y en español, así como obras de autores españoles publicadas en otros países.

Por razones de comodidad vamos a dividir las secciones de acuerdo con la obra de Bodini a la que las citas se refieren, aunque en algunos casos

encontraremos citas que pueden remitir a más de una de sus obras o a más de un aspecto profesional.

Esto ocurre, por ejemplo, en el documento que, según nuestra investigación y dentro de los que hemos podido encontrar, resulta el más antiguo en el que se menciona su nombre. El 3 de febrero de 1947 el periódico madrileño *Pueblo* publica, la anteriormente citada entrevista a Vittorio Bodini, titulada “El culto de las letras españolas en la Italia de hoy”¹³⁹. Es seguramente uno de los primeros documentos en el que se hace referencia a él en España, ya que se publica durante su estancia en Madrid. El autor, cuyo nombre no figura mencionado, inicia el artículo presentando a la “personalidad italiana, cuya labor de confraternidad hespérica en la esfera cultural no puede pasar inadvertida” y prosigue:

Trátase del profesor Vittorio Bodini, poeta y escritor italiano, que en la actualidad se encuentra en Madrid dividiendo su labor literaria entre las aulas del Liceo Italiano, la tribuna de conferencista y el estudio y propagación de las letras españolas entre las gentes de Italia.

A continuación, el mismo Bodini, respondiendo al periodista, habla de sus trabajos como traductor, entre otros de *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega, y una antología de Larra y añade:

En la actualidad me empleo en la preparación de una gran antología de la poesía española de este siglo, comenzando con Unamuno, y acompañada de un largo estudio crítico. De esa antología he publicado ya una larga selección en la revista “Poesías” de Milán.

Muy interesante su respuesta a la pregunta del entrevistador sobre cómo “surgió su interés por las letras españolas”, que recuerda directamente el ya mencionado pasaje del relato “Madrileno a Madrid” en el que afirma que Madrid “dovrebbe essere la vera capitale del mio paese”:

¹³⁹“El culto de las letras españolas en la Italia de hoy”, (entrevista a Vittorio Bodini), op. cit.

Ello fue un fenómeno inherente a mi natividad. Soy italiano meridional, y en Lecce, de donde soy oriundo, puedo asegurarle que existe más barroco y plateresco que en Madrid. Desde mi infancia estoy ambientado en lo español y no he tenido que esforzarme mucho para encontrar deleite y pasión en las letras españolas.

Sigue una pregunta sobre el interés en Italia por las letras españolas, a la que Bodini responde indicando que hay “cursos de literatura española que forman parte de los programas académicos” y que:

Existen varios grupos de hispanistas en Roma, Florencia y Milán. Yo, personalmente, he pertenecido al grupo llamado “hermético” y de ese grupo literario han salido hispanistas en persuasivo número. De ellos puedo citar a Carlo Bo, Oreste Macri y Elio Vittorini.

1. I POETI SURREALISTI SPAGNOLI¹⁴⁰

La obra más conocida de Vittorio Bodini y la que con mayor frecuencia aparece referenciada tanto en su edición original italiana de 1963 como en la traducción española, publicada ocho años después, es *Los poetas surrealistas españoles*.

Como afirma Oreste Macrì en la introducción a la segunda edición por Einaudi de *I poeti surrealisti spagnoli*¹⁴¹:

Questa operazione di Bodini ha avuto notevole fortuna, sia pure a scoppio ritardato e ignorato o appena citato l'operatore, nicchiando gli stessi interessati; ma subito ricevuto il consenso pieno del poeta e critico Vivanco, più tardi il conforto della testimonianza di Guillén, postumo il saggio di Puccini.

(Esta operación de Bodini tuvo un éxito considerable, si bien fuese tardíamente, se ignorase o apenas se citase el operador, y vacilasen los propios interesados; pero enseguida recibió la plena aprobación del poeta y crítico Vivanco, más tarde la consolación del testimonio de Guillén y, a título póstumo el ensayo de Puccini).

El "Archivo Vittorio Bodini" conserva algunas cartas que el crítico italiano intercambió con Beatriz de Moura, de la editorial Tusquets, cuando estaba preparando la edición española de su obra. Interesante, para entender la importancia del libro, es una carta que la editora envió a Bodini el 9 de enero de 1971¹⁴², quejándose de que no había recibido algunas correcciones de la edición italiana que el autor quería incluir en la edición española. Es evidente que Beatriz de Moura no estaba al tanto de su muerte, ocurrida el 19 de diciembre, o sea unas tres semanas antes. En

¹⁴⁰ Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit.; edición española: *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit.

¹⁴¹ Macrì, Oreste, "Introduzione", en Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit. pág. XV.

¹⁴² Carta de Beatriz de Moura a Vittorio Bodini, "Archivo Vittorio Bodini", "Corrispondenza Spagnola", Busta 12, Fascicolo 55.

dicha carta la editora pedía a Bodini que no se demorase porque según ella se trataba de un libro “utilísimo, necesarísimo, cojonudísimo” puesto que en España no había ni “un solo libro sobre este periodo, sobre esta gente”.

Ya hemos mencionado que la obra de Bodini es de las primeras que relaciona a los poetas españoles de la Generación del 27 con los surrealistas franceses, y lo hace en un momento en que los propios componentes de la Generación rechazaban claramente cualquier analogía con el surrealismo, sobre todo con el francés. Valga como ejemplo el testimonio de Rafael Alberti que, en una carta mecanografiada, dirigida al propio Bodini y fechada “*Buenos Aires, 7 de octubre, 1959*”, al tiempo que autoriza la publicación de sus poemas en *I poeti surrealisti spagnoli*, manifiesta:

Sirvan estas letras para autorizarle la publicación de sus traducciones de “Sobre los ángeles” y “Sermones y moradas” en esa “Antología del superrealismo español” que aparecerá en la Editorial Einaudi. [...] Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Eluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos influyeran en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La cosa estaba en la atmósfera.¹⁴³

O este otro de Juan Larrea, todavía más contundente:

Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta¹⁴⁴

¹⁴³ Carta de Rafael Alberti a Vittorio Bodini, “Archivio Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12 Fascicolo 43; también publicada en el apéndice a *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit. págs. 115-116.

¹⁴⁴ Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini, “Archivio Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12 Fascicolo 44; también publicada en el apéndice a *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit. pág. 114.

Y ello a pesar de que Bodini opina de él como sigue:

Todavía hoy la crítica lo recuerda de pasada, por su amistad con Diego, Huidobro y Vallejo, como una figura de segundo plano dentro del movimiento creacionista. Por el contrario, Larrea, por lo poco que se conoce de su producción, nunca fue creacionista, sino un surrealista hasta los huesos, padre desconocido del surrealismo en España.¹⁴⁵

No pocos críticos y estudiosos se manifestaron en desacuerdo con Bodini. Pero paradójicamente, los mismos poetas que tanto se oponían a que los definiese como surrealistas, mantenían con él excelentes relaciones, ya fuese porque se ocupaba de traducirlos al italiano o sencillamente, como en el caso de Alberti, porque eran buenos amigos. Y aunque en su momento un gran número de críticos españoles, compartiendo o no su visión, discrepó de su teoría, lo cierto es que en la actualidad, a la hora de analizar el surrealismo en España, el nombre de Bodini se considera casi ineludible.

1965

La primera mención que hemos encontrado es de Guillermo De Torre, que en *Historia de las literaturas de vanguardia*¹⁴⁶ sólo incluye *I poeti surrealisti spagnoli* en la bibliografía del capítulo dedicado al “Ultraísmo” (pág. 601).

¹⁴⁵ Bodini, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit. pág. 50.

¹⁴⁶ De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.

1967

Luis Felipe Vivanco, que, como él mismo nos señala¹⁴⁷, no conoció personalmente a Vittorio Bodini hasta el junio de 1969, pero entretuvo correspondencia con él, cita a menudo la edición italiana (puesto que la obra todavía no se había publicado en español) de *I poeti surrealisti spagnoli*, en su ensayo “La generación poética del 27” en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*¹⁴⁸.

Una primera idea de como Vivanco trata la obra del crítico italiano en este trabajo nos la proporciona Juan Larrea en una carta enviada a Bodini desde Córdoba (Argentina) y fechada “20 noviembre 68”:

Probablemente conocerá usted ya el trabajo de Luis Felipe Vivanco sobre “La generación poética del 27” donde le trata a usted bastante bien, me parece, y a mí con evidente simpatía. Su extensa separata de “Historia General de las Literaturas Hispánicas” me llegó ayer.¹⁴⁹

Dos meses después, el 16 de enero de 1969, Bodini recibirá una carta de Vivanco desde Madrid, en la que el poeta español le escribe:

No tengo el gusto de conocerle personalmente, pero sí conozco su excelente trabajo sobre los poetas surrealistas españoles, que recibí hace ya algunos años.

Ahora, por correo aparte, le envío un nuevo trabajo mío sobre la generación del 27, en el que cito el suyo en varios pasajes, y utilizo sus acertadas precisiones críticas, sobre todo en lo que se refiere a los poetas Gerardo Diego y Juan Larrea.

[...]La dedicatoria de mi trabajo lleva la fecha de julio 1968. Efectivamente, se lo envié entonces a unas señas de Roma, pero lo

¹⁴⁷ Vivanco, Luis Felipe, *Juan Larrea y su “Versión celeste”*, en Larrea, Juan, *Versión celeste*, (ed. Luis Felipe Vivanco), Barcelona, Barral, 1970, pág. 22.

¹⁴⁸ Vivanco, Luis Felipe, “La generación poética del 27”, en Díaz Plaja, Guillermo (bajo la dirección de), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1967, págs. 463-628.

¹⁴⁹ Carta de Juan Larrea a Vittorio Bodini, en Dolfi, Laura, “Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de ‘Versión celeste’)”, *FGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 21-22, diciembre 1997, pág. 203; también en “Archivo Vittorio Bodini”, “Corrispondenza spagnola”, Busta 12, Fascicolo 52.

devolvieron por destinatario desconocido en las mismas. Ahora, a través del Instituto Italiano, me he procurado estas nuevas de Bari, y espero que llegue por fin a sus manos, así como esta carta.¹⁵⁰

Ambos párrafos prueban el aprecio que Vivanco sentía por Bodini y corroboran el hecho de que el español había enviado un ejemplar de su ensayo a Bodini en julio de 1968, es decir, casi al mismo tiempo, que al propio Larrea.

Efectivamente, Vivanco, cita varias veces a Bodini. Por ejemplo en las páginas 501/502 inserta un amplio pasaje de su ensayo para defender la importancia de la figura de Gerardo Diego como eje central en la Generación del 27:

El crítico italiano Vittorio Bodini nos dice en el prólogo a su libro *I poeti surrealisti spagnoli* (Saggio introduttivo e antologia), 1963: “Gerardo Diego es al superrealismo español lo que Pierre Reverdy al francés. Cándido guía de la renovación poética española, dotado de un olfato maravilloso para lo nuevo y para lo que, dentro de lo nuevo, vale la pena; reservado y distraído, solitario, vanguardista puro, con toda la gloria y todos los peligros que implica esta función, se unió siendo muy joven a los ultraístas y continuó durante largo tiempo compartiendo su credo poético de la autosuficiencia y superioridad de la metáfora aislada, que queda fuera de todo contexto y toda psicología, aun cuando dejó a los ultraístas para fundar con el chileno Vicente Huidobro el movimiento afín creacionista, que quería ser un desafío de la poesía a la naturaleza. He citado ya la frase de Huidobro: *Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol*. Pero Diego se muestra mucho más sensible al aspecto literario que a la dimensión cósmica de la creación, y por tanto se dedica más a la búsqueda de lo inédito que de lo nuevo. Sin embargo, el creacionismo debe a Diego y a sus evidentes cualidades de poeta su afirmación en España ya que, de sus otros exponentes, Huidobro y Vallejo no eran españoles, y Larrea no era creacionista.” [...] Hablando todavía de Diego, va a señalar los tres grandes aciertos intuitivos que tuvo en aquellos años. En primer lugar, el descubrimiento y la incorporación de Larrea a la lírica española, pero, además, la convocatoria del Centenario de Góngora, en 1927, y, en 1932, la publicación de su *Antología de poesía española contemporánea*¹⁵¹. “La más perfecta – según Bodini–, la única que un poeta haya hecho de sí y de sus

¹⁵⁰ Carta de Luis Felipe Vivanco a Vittorio Bodini, “Archivio Vittorio Bodini”, “Corrispondenza spagnola”, Busta 12, Fascicolo 53.

¹⁵¹ Diego, Gerardo (ed.), *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

contemporáneos, entresacando de una situación todavía *in fieri*, no decantada aún por el tiempo y la crítica, los ejemplares más válidos, en un panorama impecable, al que no se le puede reprochar una sola exclusión o admisión injustificada. Ejemplo que creemos único en la historia de la poesía, especialmente si consideramos la juventud del antologista y de los antologizados.”

Y más adelante, en la nota n.18, página 614, ofrece una pequeña síntesis de “*I poeti surrealisti spagnoli*”:

VITTORIO BODINI: *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia* (Einaudi, Torino, 1963). Después de una introducción general, documentada y polémica, sobre la importancia del superrealismo español, su procedencia del francés, por un lado, y su independencia propia, por otro, estudia detenidamente, y antologiza, traduciéndolos, a nueve poetas: Larrea, Diego, Alberti, Lorca, Aleixandre, Moreno Villa, Cernuda, Altolaguirre y Prados; y cita a otros tres poetas no incluidos: Picasso, José María Hinojosa y Dámaso Alonso, explicando en cada caso los motivos de su no inclusión. No cita, en cambio, a los poetas de *Gaceta de Arte*, de Tenerife, ni a los de lengua catalana.

Este reproche por no haber incluido a los poetas de lengua catalana y sobre todo al grupo surrealista de Tenerife, como veremos, se repetirá por parte de otros críticos. Para entender la decisión de Bodini, tal vez nos ayuden las aclaraciones de Laura Dolfi:

Cuando Einaudi en mayo de 1959 le había pedido una antología de la poesía del siglo XX español, Bodini había pensado, para no 'competir' con Macrì [que ya había publicado otra antología¹⁵²], en una recolección de sus mejores traducciones que evitara cuidadosamente, en la selección de los textos, toda coincidencia con la antología de Guanda. Debía de tratarse, en pocas palabras, de “Un quaderno del traduttore spagnolo, senza alcuna sistematicità, né apparati critico-bibliografici”, del “quaderno di un poeta che traduce per proprio esercizio e passione”. No obstante la aprobación e incitación del amigo, Bodini seguía dudando entre la posibilidad de renunciar al

¹⁵² Macrì, Oreste, *Poesía spagnola del 900*, Parma, Guanda, 1952.

trabajo y el riesgo de caer en un duplicado inútil; considerando entonces que gran parte del material ya listo correspondía a poetas surrealistas, decidió proponer a Einaudi (y la editorial aceptó con entusiasmo) la publicación de una antología del superrealismo que incluyera: “Larrea – Alberti – Lorca – Aleixandre – Altolaguirre – Cernuda – Prados – con qualche esempio da immagini più confuse o distratte come il creacionismo di Diego o le curiose esplosioni a freddo meccanicamente cerebrali di D. Alonso o gli echi nei più giovani, Otero, forse Bousoño”¹⁵³

Precisando que dichas citas pertenecen a las cartas del 18 de mayo, 3 y 17 de junio de 1959, las cuales podrán leerse en “(Bodini-Macri, *Carteggio*, Edición de Anna Dolfi, en preparación)”¹⁵⁴

Además, en la nota n.17 de la misma página 121, Laura Dolfi explica las dudas del propio Bodini:

Es interesante notar, a este respecto, como Bodini, tras las dudas iniciales (pensaba por ejemplo no incluir a G. Diego, como escribió a Macri el 31 de agosto de 1959 [...]), se había ido convenciendo de la existencia de un movimiento surrealista español. Cfr. “aspetto le bozze del libro, che ho intitolato *I poeti surrealisti spagnoli*, contrariamente a quanto pensavo in partenza e ciò per due motivi: perché mi son convinto che sono dei surrealisti anche se mentono spudoratamente in propósito, e dalla mia introduzione risulterà chiaro, poi in línea subordinata per non creare confusione nel pubblico con il titolo non familiare di superrealismo” (carta a Macri del 11 de octubre de 1962).

Volviendo al trabajo de Vivanco, en la nota n.20 de la misma página 614, refiriéndose a la bibliografía sobre Gerardo Diego, cita otra vez la obra de Bodini:

¹⁵³ Dolfi, Laura, “Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de ‘Version celeste’)”, *FGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 18, diciembre 1995, pág. 121, nota 21.

¹⁵⁴ Bodini, Vittorio; Macri, Oreste, “*In quella turbata trasparenza*” – *Un epistolario – 1940 -1970*, (a cura di Anna Dolfi), op. cit.

Una bibliografía muy completa de los libros y publicaciones de G. D., hasta 1955, así como de los estudios dedicados al poeta en España y en el extranjero, en *Vida y poesía de G. D.*, por Antonio Gallego Morell (Aedos, Barcelona, 1956). Oreste Macrì ha incluido a Diego en su *Poesía spagnola del '900*, ya citada, así como Vittorio Bodini en la suya: *I poeti surrealisti spagnoli*. Otras versiones de Diego al italiano: Rinaldo Frolidi, en "La Fiera Letteraria" (Roma, 26 julio 1923); Francesco Tentori: *Poesie di G. D.* ("La Fiera Letteraria", 14-10-1951); Carlo Bo: *Lirici spagnoli* (Milano, 1941).

[Y prosigue con las versiones al francés y al inglés].

Una parte importante de este estudio sobre la Generación del 27 está dedicada a Juan Larrea, poeta en aquel momento poco conocido en España, con el que Vivanco estaba en contacto y del que años después volverá a ocuparse con motivo de la publicación española de "*Versión Celeste*". Las páginas 511-512 explican la posición de Bodini respecto a la filiación poética de Larrea:

Cernuda no sólo le reconoce a Larrea su condición de poeta auténtico, sino le considera responsable de un fecundo cambio de rumbo. Si Diego representa entre nosotros el creacionismo como juego y como invención verbal estética del poema, Larrea representa el creacionismo como drama o inconformidad radical y la creación del poema como un acto profundo de rebeldía vital en el lenguaje. Por eso Bodini cree que Larrea no ha sido poeta creacionista, sino superrealista. La valoración de Bodini va a ser más positiva aún que la de Cernuda y, sin olvidar la importancia histórica de la obra de Larrea, va a insistir sobre su importancia poética sustantiva. Bodini estudia en los principales poetas del 27, que él considera superrealistas, el paso del verso como mero instrumento al verso como organismo vivo, que coincide con el paso del verso corto tradicional –hasta de once y catorce sílabas– al versículo ilimitado, de más de treinta. Y en el origen de esta "inflación" del verso mismo sitúa –con acierto, a mi juicio– la obra y la métrica de Larrea.

Hay que tener en cuenta que Bodini sostiene la tesis de que entre el superrealismo ortodoxo francés y el español las relaciones han sido mucho más estrechas de lo que después han querido confesar los propios poetas y críticos españoles, con Dámaso Alonso a la cabeza. Se ha exagerado tanto la total independencia de nuestro

superrealismo con respecto al francés, que el crítico italiano se cree obligado a combatir a fondo lo que llama “el mito, muy discutible, de una autonomía literaria nacional”. Volvemos, otra vez, a los orígenes del 27, es decir, a los motivos concretos de ese cambio de rumbo que se produce al final de los años 20, después del Centenario de Góngora. Yo creo que, como en el caso de Juan Ramón, el superrealismo francés hace posible entre nosotros un nuevo clima de arranque, pero que, dentro de éste, pronto adquiere independencia y autonomía la obra de los mejores poetas, Alberti o Lorca, Aleixandre o Cernuda.

Todos estos poetas – incluso Lorca – son posteriores a su momento de arranque superrealista, pero la obra de Larrea se ha quedado parada en el año 34, en las páginas de la *Antología* de Diego. En esa *Antología* y en esa fecha resulta más importante que la de aquellos poetas de la generación que no han logrado todavía su plenitud de forma: Dámaso Alonso, Cernuda o el propio Diego. ¿Es Larrea un poeta superrealista? En una carta del año 60, dirigida a Bodini, y que éste publica en el apéndice de su libro, confiesa entre otras cosas: “Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta.” La etiqueta, creo yo, importa poco; lo decisivo es la cualidad poética sustantiva que hay en su palabra y la dimensión personal que adquiere en su obra el creacionismo en lengua española.

Para Bodini, la poesía de Larrea es “una poesía extraña que lleva en sí un anticuerpo: el *doble*, el *sosias* que atenúa irónicamente las tintas sombrías y apaga los gritos, que interviene para minimizar el drama metafísico del poeta, atormentado por la delicada náusea que le produce el que la poesía pueda ser una traición a la misión vital del hombre”. En un cierto sentido cabe preguntarse, como hace Bodini citando a Durán Gili, si Larrea no es más filósofo que poeta.

Hablando de Rafael Alberti y del “superrealismo” de *Sobre los ángeles*, transcribe de nuevo (página 521) la opinión de Bodini después de citar a Oreste Macri:

Para llegar a la poesía de *Sobre los ángeles* no hace falta echar mano de la estética o antiestética del superrealismo francés ortodoxo. Sin embargo, Oreste Macri cree que “es el texto mayor del superrealismo

puro español”, y califica el arte de Alberti como “límite de una percepción más interna de lo surreal”. Efectivamente, *Sobre los ángeles* es obra de visionario objetivo y enajenado, y está desprovisto, como ya indicaba en mi *Introducción*, de intimidad, por un lado, y de paisaje natural, por otro. Otro crítico italiano ya citado, Vittorio Bodini, cree que el libro representa “la síntesis más afortunada del *ángel* andaluz y el demonismo surrealista”. Para Bodini se trata de “un mundo completo subordinado de ambientes, estados de alma y secretas propiedades de las cosas, al que Alberti da vida con una alucinación exactísima, reduciéndolo a lo esencial por medio de operaciones que tienen la descarada seguridad de una intuición matemática”.

Y cuando analiza la obra de Federico García Lorca *Poeta en Nueva York* menciona (página 534) que, según Bodini, una de sus palabras clave es “*hueco*”:

El *Romancero* era un libro de imaginación poética arraigada en la realidad, pero éste va a serlo mucho más y de una manera más rotunda y desesperada. Lo que descubre su mirada es la tremenda negación del hombre que hay en el fondo de la civilización técnico-capitalista. Por eso, una de las palabras clave dentro de los poemas del libro va a ser –como señala Bodini en su trabajo sobre los poetas surrealistas españoles– la palabra *hueco*. Dándose cuenta del carácter negativo de los descubrimientos de su mirada de 1929 –*hay un dolor de huecos por el aire sin gente*–, el poeta, en el segundo poema del libro, se refugia en su mirada infantil del año 1910, que todavía no ha visto enterrar a ningún muerto, es decir, que todavía no ha descubierto todo aquello que tiene *mariposa ahogada en el tintero*.

Más adelante (página 536) hablando de *Poeta en Nueva York* reproduce otra reflexión de Bodini:

La octava parte contiene *Dos odas* y su primer poema, *Grito hacia Roma*, lanzado desde la torre del edificio Crisler, la más alta de todas en aquella fecha, es una violenta invectiva contra lo que significan la gran cúpula (del Vaticano) y el Papa (*el viejo de las manos traslúcidas*), al que el poeta acusa de complicidad con la mitad del hombre que ignora a la otra mitad [...]

Comentando estos poemas, escribe Bodini: “¡Cuánto camino ha recorrido desde su lejana periferia de cuchillos y guitarras andaluces, el poeta que, ahora ya, no puede sustraerse a la responsabilidad de esta denuncia radical, en la que quedan envueltos los problemas centrales de la existencia!”

En la nota n. 30, página 618, Vivanco nos refiere como Bodini pone en relación el anticlericalismo de Lorca con su estilo surrealista:

Bodini cree que, aunque el anticlericalismo de Lorca procede de la Residencia de Estudiantes, criatura del gran educador Giner de los Ríos, “esta violencia expresiva [la del poema *Grito hacia Roma*] no tiene explicación sino a través de la iconoclastia superrealista”. Y añade: “Ya hemos visto cómo el Papa figuraba en la lista de los *putrefactos*, en el juego demasiado serio que Dalí y Lorca se traían en su Residencia madrileña. Pero el ataque de Lorca supera con mucho en energía y motivación a los superficiales mensajes anticlericales de los superrealistas franceses: “Estamos rodeados de papas arrugados, literatos, críticos, perros, etcétera...” (En el *Message au dalai lama, La révolution surréaliste*, núm. 3, abril 1925).

Y aquí Vivanco sí expresa un pequeño desacuerdo con Bodini al opinar que el anticlericalismo en Lorca y en sus amigos de la Residencia de Estudiantes responde a razones más profundas y no sólo literarias:

“Yo creo que el anticlericalismo de G. L. es, en el fondo, tradicionalmente ibérico y sólo en la forma superrealista. Por las desgraciadas circunstancias especiales de existencia triunfalista de la religión católica en España, nuestro anticlericalismo, respetando la auténtica religión, ha sido casi siempre –no sólo en Lorca y su grupo de la Residencia, sino en el mismo Giner, y en Galdós, Unamuno, A. Machado, G. Miró y tantos otros– algo sinceramente vital y dramático y no sólo un puro juego literario”.

En un estudio sobre la Generación del 27 evidentemente no podía faltar Cernuda, y en este caso también cita algunas veces a Bodini, puesto

que Cernuda tiene un posición importante en su antología. Por ejemplo en la página 569:

“[...] Bodini, después de decirnos que su experiencia superrealista sólo duró tres años, añade: “Mientras en los demás poetas hemos visto cómo la escritura automática termina por romper necesariamente los esquemas métricos y melódicos, esto no sucede en Cernuda, cuya condición melódica conserva casi inmutables las formas de su destrucción, dibujando una parábola poética en la que, bajo este aspecto, no hay la menor fractura ni respecto a su obra anterior ni a la posterior.” Bodini cree que esto sucede porque, de los dos polos entre los que se mueve su poesía –realidad y deseo–, éste permanece fijo y aquél es el único que cambia.

Yo creo que el pensamiento –o escritura– automático es mínimo en la obra de Cernuda, aunque proceda de su desconfianza en la palabra. Hoy día muchos críticos y lectores jóvenes buscan sobre todo en esta poesía el contenido social. En el poema titulado *¿Son todos felices?* hay una estrofa que, traducida al italiano, cita Bodini como muestra de preocupación social:

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
abajo todo, todo, excepto la derrota,
derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
de una cabeza abierta en dos a través de soledades,
sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.

A pesar de su título, no se trata de un libro de exaltación amorosa, sino más bien de *derrota hasta los dientes* y mundo visto a través de esa derrota”.

Y en la correspondiente nota n.44 de la página 622, añade:

“[...]Creo [...] –con Macrì y también con las palabras de Bodini que acabo de citar–, que lo que cambia en la poesía de Cernuda es la realidad, y lo que permanece a lo largo del tiempo, el deseo, aunque no desenfrenado, sino más bien menesteroso y nostálgico, hasta convertirle en poeta desengañado de su misma poesía o misión poética”.

En la página 596 vuelve a hablar de Larrea, pero esta vez no como poeta sino como ensayista:

He dejado para el final la obra ensayística de Larrea, en primer lugar por el momento ya tardío, posterior al año 39, en que brota, y además porque en gran parte se trata de ensayo filosófico. Larrea, al que Bodini llama “padre desconocido del surrealismo español”, es también hoy día en España un ensayista desconocido. Tan valioso, creo yo, y desconcertante como ensayista que como poeta. En una carta suya a Bodini, del año 60, que éste publica en el apéndice de su obra, Larrea declara que sus “convicciones personales acerca de la sacrosantidad de la poesía” le han mantenido siempre alejado – salvo en el momento de amistad juvenil con Gerardo Diego – de la publicación de sus poemas. Bodini sospecha que hay muchos poemas inéditos de Larrea, posteriores a la *Antología* de Diego del año 34. En su carta, Larrea añade que ha publicado muchos libros, pero no de poesía: “Usted que domina el español, le dice a Bodini, entenderá si le digo que ando metido en camisa de once varas. Me embarqué un día, como uno de esos navegantes solitarios, en mi nave poética, y, tras la guerra española que quebró nuestros horizontes, me encontré navegando en el gran océano de la Cultura. Así vinieron *España peregrina*, *Cuadernos americanos*, y los libros que han ido apareciendo.”

Y continúa en la página 597:

Ya hemos visto que en su carta a Bodini cita Larrea las dos revistas, *España peregrina* y *Cuadernos americanos*, que ha fundado en Méjico, en unión con otros exiliados españoles, y que ha dirigido durante algún tiempo. Yo no puedo hacer aquí el estudio detenido que merecen. Limitándome a la obra de Juan Larrea, añadiré que, años más tarde, en la Córdoba argentina, ha publicado también una revista de estudios vallejanos: *Aula Vallejo*.

En la nota número 7 (páginas 611-612), hablando de Pedro Salinas, y en especial de su bibliografía, cita también dos ediciones italianas, una de ellas traducida por Bodini:

Poesie di Pedro Salinas (versión y nota de F. Tentori) en *La Fiera Letteraria* (10-6-1951 y 13-2-1952); *Poesie de Pedro Salinas – Traducción e introducción de Vittorio Bodini* (Lerici, Milano, 1958).

En la nota 22, página 615, vuelve a citar a Bodini a propósito de Larrea:

En su libro citado: *I poeti surrealisti spagnoli*, Bodini concede importancia fundamental a Larrea y cree que su nombre ha sido voluntariamente silenciado y olvidado. “Pudiera suceder –dice– que este olvido se deba, aunque en mínima parte, al inconfesado interés de abolir uno de los lazos más evidentes entre el surrealismo español y el francés.” De acuerdo con su tesis, llama a Larrea “padre desconocido del surrealismo en España”.

Y en la nota 27, página 617, menciona de nuevo el libro de Bodini, esta vez a propósito de la obra de Rafael Alberti. También en la nota 33, página 620, cita varias veces a Bodini:

Guillermo de Torre y Dámaso Alonso, por diversos motivos, niegan la existencia de un surrealismo español (aunque Alonso, para no llamar superrealista a la poesía de V. A., la llame hiperrealista). Bodini, en cambio, la afirma rotundamente, pero cree que los poetas superrealistas españoles estaban “completamente desprovistos de toda vocación teórica e ideológica”. Yo creo que esta carencia les ha sido beneficiosa y les ha permitido llegar a ser tan grandes poetas. Para De Torre, los dos únicos brotes importantes del surrealismo español son los poemas de Larrea –coincidiendo en esto con Bodini– y el grupo canario de “Gaceta de Arte”, en Tenerife, con Eduardo Westerdahl, Agustín Espinosa, García Cabrera y el pintor Oscar Domínguez, grupo del que Bodini no se ocupa en su estudio y antología. Habría que añadir otro grupo importante en lengua catalana, con Sebastià Gasch, J. V. Foix y otros. Volviendo a Aleixandre, Bodini cree que “es, con Juan Larrea, el único profesional del surrealismo, en el sentido de que, mientras para los otros poetas de la generación del 27 el surrealismo fue una experiencia limitada a un período de pocos años o a un solo libro, en él fue la sustancia y la condición de su mensaje poético”. La experiencia superrealista de Aleixandre ha dado lugar a varios libros: *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios*, *La destrucción o el amor* y, en parte,

Sombra del Paraíso y Mundo a solas. Aplicada a este período de su obra –más extenso y duradero que los de otros poetas: Alberti, Lorca, Cernuda–, está justificada la afirmación de Bodini de que, mientras Larrea cultiva un superrealismo internacional, “Aleixandre puede ser considerado como el fundador del superrealismo hispánico, telúrico y radical, del que se pueden buscar las fuentes en Góngora y en Fray Luis de León”.

Por último, en la nota 36, hablando de la bibliografía de Vicente Aleixandre, Vivanco indica:

[...] Hay estudios sobre la poesía de V. A. y traducciones de sus poemas al italiano en las citadas antología de Macrì y de Bodini, así como en F. Tentori en “La Fiera letteraria” (abril 1950).

1968

Andrew Debicki en los “Apuntes bibliográficos” de *Estudios sobre poesía española contemporánea*¹⁵⁵ subraya que “existen varias antologías importantes con traducciones a otras lenguas” entre las que figura *I poeti surrealisti spagnoli* (pág. 325).

1970

Jorge Guillén en “El estímulo surrealista”¹⁵⁶, a propósito del rechazo que tenían algunos poetas a definirse surrealistas, escribe:

¹⁵⁵ Debicki, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid Gredos, 1968.

¹⁵⁶ Guillén, Jorge, “El estímulo surrealista”, en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, (reunido por los estudiantes de filología románica, curso 1968-1969), Madrid, Gredos, 1970, págs. 203-206.

El mejor estudio sobre ese tema es el de Vittorio Bodini. Su libro, tan agudo, brillante y bien informado, se titula: *I poeti surrealisti spagnoli*. Pero ¿son “poeti surrealisti”? Ninguno de ellos se ha presentado como tal, ni perteneciente a un grupo [...]. Cuando se les preguntaba o pregunta, han rechazado esa etiqueta.

1972

Siguiendo un orden puramente cronológico, consideramos otro ensayo en el que se cita varias veces a Bodini. Se trata de un trabajo del crítico americano Cyril Brian Morris titulado, *Surrealism and Spain 1920-1936* publicado en el año 1972, que se imprimió en español en el año 2000 con el título *El surrealismo y España 1920-1936*¹⁵⁷. Aunque no se trata de un autor español, hemos decidido incluirlo en este trabajo, porque ha sido traducido y por ser muy conocido y muy citado en el ambiente literario español.

A diferencia de Vivanco, Morris parece ser más polémico en general con los críticos que se han ocupado del surrealismo español, en especial estigmatiza tanto a los que han negado cualquier influencia surrealista en España, como a los que, en su opinión, le atribuyen una importancia desproporcionada. Con respecto a Bodini, aunque en algunos casos exprese rotundamente su discrepancia, no se priva de citar su nombre una docena de veces. Un ejemplo muy claro es lo que refiere en las páginas 33 y 34 cuando habla de las diferentes opiniones sobre el surrealismo en la literatura española:

La vaga referencia de Dámaso Alonso a «eso que está en el aire», a la cual alude Alberti en su recuerdo de 1959: «La cosa estaba en la atmósfera», marcaba un extremo de la reticencia crítica que, por lo imprecisa, resulta tan estéril como la categórica afirmación de Manuel

¹⁵⁷ Morris, Cyril Brian, *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge University Press, 1972; para este trabajo hemos consultado la versión española, *El surrealismo y España 1920-1936*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Durán: «Cuando el movimiento Surrealista hizo su entrada triunfal, en los años 20, en la escena cultural europea, España ya estaba preparada. Fue un flechazo. En los años subsiguientes, España produjo algunos de los mejores filmes, poemas y cuadros surrealistas».

Afirmaciones como éstas, deslumbrantes pero sin fundamento, eran muy frecuentes. Aunque Albi y Fuster sostienen que «los cuatro poetas más representativos del movimiento –Alberti, Aleixandre, Cernuda y García Lorca (...)– no llegaron al surrealismo ignorantes de su literatura», J. F. Aranda insiste paradójicamente en que «la influencia surrealista y los cánones estilísticos de su nuevo credo permanecían, sin duda alguna, impresos en los compañeros de Buñuel, pero con escasa o nula influencia extranjera». Cernuda defendía a José María Hinojosa como «el primer surrealista español», en tanto que Durán sostenía que fue Gerardo Diego el autor de «los primeros poemas surrealistas publicados en lengua española». En opinión de Bodini, al Lorca de *Poeta en Nueva York* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* se le puede considerar nada menos que como «el más grande de los poetas surrealistas europeos». A. P. Debicki ha visto en *Poeta en Nueva York*, *Espadas como labios*, *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* «una clara influencia surrealista». Lo que enmaraña aún más este nudo de réplicas y contrarréplicas son esas etiquetas en discordia como: *surrealista*, *sobrerrealista* y *superrealista*, a las que los críticos, a veces, han intentado dar un valor falso y un sentido gratuito al entrecomillar una u otra, haciendo un uso indiscriminado de las mismas hasta vaciarlas de contenido.

Esos críticos que ven indicios surrealistas por todas partes en España, resultan tan ineficaces como los que eligen la escritura automática como único criterio para evaluar el impacto del surrealismo en las letras españolas. [...] Las vicisitudes del surrealismo en España se recogen pobremente en afirmaciones igualmente atrevidas que, o bien son obvias, indemostrables o falsas. La insistencia de Bodini en «la absoluta escasez teórica e ideológica» de las tendencias surrealistas entre los escritores españoles, pasaba por lo alto el manifiesto que, según Durán, habían preparado Aleixandre, Cernuda y Prados, pero que nunca llegaron a publicar, así como las declaraciones fraternalmente comprensivas aparecidas en la *Gaceta de Arte*, cuyo décimo primer manifiesto, en especial, demostraba la conciencia de sus colaboradores en cuanto a que el surrealismo no era tanto una técnica como una crítica de la sociedad [...]

Un poco más adelante, en la página 35, atenúa su opinión sobre el trabajo de Bodini al tiempo que confirma sus dudas sobre el de Ilie:

Aunque Bodini no consiguió dar las respuestas exactas, sí planteó al menos, en su antología titulada hábilmente *I poeti surrealisti spagnoli*, las preguntas que debería haberse planteado un historiador literario:

¿Existe el surrealismo poético español? ¿Cuáles son sus vinculaciones con el surrealismo francés? ¿Se corresponde con las características generales del surrealismo francés o difiere del mismo? ¿En qué medida? Y por último, ¿cuál es su vigencia poética?

Sin embargo, dichas preguntas no parecen interesarle demasiado a Paul Ilie en su obra, a la que ha titulado con igual brío, *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (1968). El empeño de Ilie por «emplear la palabra surrealismo de la forma menos doctrinaria y más generosa posible» le llevó a escribir una obra que, aun siendo fascinante, no tiene nada que ver con el surrealismo francés ni con España.

En la página 62 aborda el caso Larrea:

En 1924, el descontento con los grupos y círculos literarios de renombre obligó a Larrea a cambiar España por París. A pesar de lo que él denominó su «voluntarioso y total apartamiento de los medios literarios españoles y mi obstinada ignorancia de sus figuras», Larrea tenía buenos amigos en España, especialmente Gerardo Diego, quien defendió su prestigio con gran celo y dio a conocer sus escritos. Larrea ha citado, con lógica satisfacción, una carta que le escribiera César Vallejo desde Madrid, el 29 de enero de 1932, en la que le decía que: «lo que podría llamarse la *élite* española siente por su obra una gran admiración, y, por encima de todo, un respeto casi religioso». Desde 1932, los críticos han demostrado una devoción similar. Manuel Durán escribió sobre el «verdadero surrealismo» de Larrea; Cernuda manifestó que, a través de Larrea: Alberti, Aleixandre y Lorca encontraron «una nueva técnica literaria»; Bodini, al hablar de su «verdadera escritura automática», le definió como «el padre no reconocido del surrealismo en España», e Ilie ha sugerido que «quizás, más que a ningún otro poeta de la vanguardia española, a Juan Larrea, se le pueda asociar con las prácticas surrealistas de la escuela parisina de los años 20».

Y en la página 63, reflexionando sobre la negativa de Larrea a considerarse surrealista, cita la misma carta, que ya hemos presentado, la de Larrea a Bodini del 4 de octubre de 1960:

Los escritos de Larrea de los últimos años, plagados de una agresividad dirigida, la mayor parte de las veces, contra los detractores de Vallejo, contra el surrealismo, en general, o contra Breton, en particular, revelan su aversión hacia la etiqueta «surrealista»; tal y como escribió a Bodini, el 4 de octubre de 1960: «no puedo imaginar a qué poetas nuestros les conviene verdaderamente ese nombre». La preocupación de Larrea, sin embargo, por quitar importancia a su asociación personal con los surrealistas y al conocimiento de sus obras le expone a la acusación de falta de coherencia. Su explícita declaración, en 1944, en cuanto a que él nunca había tenido conexión alguna con el grupo surrealista choca con la afirmación hecha a Bodini en 1960: «menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca...». En la campaña llevada a cabo contra el surrealismo, y especialmente contra Breton, intentó, mediante el apasionamiento de sus críticas y la acritud de su desprecio, minimizar la deuda que había reconocido abiertamente en otra parte. La confesión que le hizo a Bodini: «Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran más afines», se repitió en su breve testimonio en una carta que me envió el 17 de septiembre de 1968 [...]

En la página 97 vuelve a ser crítico con Bodini a propósito de su opinión sobre el surrealismo de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*:

La pintura y el cine ofrecen una aproximación más fecunda y directa del conocimiento de Lorca sobre el surrealismo, que todo el entramado de respuestas críticas a su *Poeta en Nueva York*. La advertencia de Ricardo Gullón de que, «el término *surrealista* no sirve para definir con rigor esta poesía cargada de elementos tomados de la realidad», demuestra su equilibrio y una medida que no encontramos en la insistencia de Bodini sobre su «automatismo psíquico», ni en el pretencioso comentario de Ilie sobre la «Oda a Walt Whitman»: «Toda la mezcolanza de las sensaciones de la boca y la bebida se destila, gracias a la alquimia surrealista, en una solución acerba y difícil de digerir».

En la página 114, al hablar del surrealismo de Vicente Aleixandre, se refiere de nuevo a las palabras de Bodini:

[...]Aleixandre ha desempeñado con tanta pasión su creencia de que «la imaginación... no es un don de invención, sino de descubrimiento» que muchas de las excéntricas imágenes y visiones que ha creado en su poesía – particularmente en *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* – se han ganado a pulso la etiqueta de «surrealistas». Cernuda ha manifestado categóricamente que esas obras eran «totalmente fieles al surrealismo»; Ángel del Río ha descrito a estas dos últimas como una «poesía verdaderamente surrealista», no así *Pasión de la tierra*, aunque parezca extraño; Bodini ha afirmado que Aleixandre «es junto con Juan Larrea el único profesional del surrealismo»; e Ilie ha abierto una atrevida vía en la historia literaria al afirmar que Aleixandre, «aunque no conocía las obras francesas directamente... cayó en el influjo del *surrealismo* de Juan Larrea a través del *creacionismo*» y suponer así que Aleixandre no conocía la literatura surrealista –cosa que no es cierta– y que conocía el *creacionismo* – que podría ser cierto, pero no está demostrado– y que Larrea inventó su propio estilo de surrealismo –lo cual es discutible.

En el *APÉNDICE D*, Morris reproduce, entre otros, dos documentos tomados de *Los poetas surrealistas españoles*: se trata de dos cartas enviadas a Bodini, la primera por Rafael Alberti y la segunda por Juan Larrea.

Morris cita ambas cartas como sigue: en la página 347 la de Alberti:

De una carta a Vittorio Bodini (7 octubre 1959)

Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. en aquella época conocía muy mal el francés. Paul Éluard fue el único poeta traducido algo en España. tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos influyeran en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La cosa estaba en la atmósfera. «Sobre los ángeles» es un libro profundamente español, producto de ciertas catástrofes internas que entonces sufrí, unidas al ambiente de violencia y disconformidad que imperaba en España

durante el descenso de la Dictadura de Primo de Rivera. «Sermones y moradas», «Elegía cívica», aunque parezca que no, «yo era un tonto...», participan del mismo aire.

Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, pág. civ

En la página 377 la de Larrea:

De una carta a Vittorio Bodini (4 octubre 1960)

Me agrada saber que prepara usted una antología del superrealismo español, aunque no imagino a qué poetas nuestros les conviene verdaderamente ese nombre.

[...] Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Éluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta.

Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, pág. ciii

A continuación, páginas 377-378, Morris publica otra carta que el propio Larrea le envió a él y en la que éste cita a Bodini para comentar que no está de acuerdo con la opinión del crítico italiano a propósito de su estilo surrealista:

De una carta a C. B. Morris (17 septiembre 1968)

Puesto que conoce al libro de Vittorio Bodini, me parece obligado advertirle que en él existe algún error de información en relación conmigo. Como se le expuse al autor posteriormente, en carta que el año pasado deseaba el mismo publicar mas no sé que lo haya hecho, no salí de España atraído por el Surrealismo sino por otras razones, de orden poético sí, pero peculiar y muy maduradamente mías. De hecho me trasladé a París en 1924 antes de que apareciese el primer Manifiesto de Breton. Tuve que regresar a España a comienzo de 1925 por motivos familiares y volví a expatriarme ya casi

definitivamente en febrero de 1926. Claro que aproveché del Surrealismo aquellos elementos que a mi personalidad le eran útiles.

En el mismo año se publicó también la versión española del libro de Paul Ilie *Los surrealistas españoles*¹⁵⁸, que hemos visto mencionado por Morris. El autor en una nota de pág. 9 apunta a propósito de la obra de Vittorio Bodini:

La antología de Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli* (Torino, 1963) tiene una introducción excelente y de amplio alcance que incluye una importante sección sobre fuentes francesas y discusiones individuales sobre el surrealismo de cada poeta.

Más adelante señala de nuevo el ensayo cuando afirma que “sería mejor suponer que los escritores estaban familiarizados con el surrealismo francés aun cuando no lo manifestasen” (pág. 26). Y, a propósito de la conciencia social en la que considera que “la distorsión surrealista tiene sus raíces”, subraya (pág. 271):

Bodini, por otro lado, en su antología pone de relieve la conciencia política de la generación de 1927. En un lugar llama a Alonso «letterato puro» que no ve las implicaciones políticas de lo que Alberti, Lorca y los otros hicieron y dijeron después de 1929. Sobre Lorca, escribe Bodini: «C'è una congiura da parte degli amici e dei nemici (e per questi ultimi lo si può comprendere) per tenere Federico fuori dalla politica, al di sopra di essa».

¹⁵⁸ Ilie, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

1973

Victor García de la Concha nombra sólo un par de veces a Bodini en su obra *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*¹⁵⁹ de 1973. Lo hace en el capítulo primero “Panorama poético de la preguerra” a propósito de la *vexata quaestio* del surrealismo en España. En las páginas 34-35 escribe:

Casi todos los poetas del 27 que publicaron alguna obra surrealista concuerdan en rechazar la existencia de cualquier influjo francés. Aleixandre niega a Vittorio Bodini «haber conocido el surrealismo francés, cuando entre 1928 y 1929 escribió *Pasión de la tierra*» [...]. Alberti dice al propio Bodini: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés... La cosa estaba en la atmósfera [...]». [...] Los esfuerzos de Bodini por documentar un conocimiento de las publicaciones del surrealismo y de sus avatares ilustran sólo un aspecto muy parcial de la cuestión. Él mismo, en definitiva, termina por admitir que en España no hubo surrealismo, sino surrealistas.

Joaquín Marco, en el mismo año, publica un artículo en dos partes en los números 316 y 317 de la revista *Ínsula* con el título “Muerte o resurrección del surrealismo español”¹⁶⁰. En la página 1 del número 316 cita el libro de Bodini, en términos no demasiado positivos:

[...] Pero ¿Qué fue el surrealismo en España? A esta pregunta responden dos libros traducidos recientemente, el de Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, historia externa e incompleta del movimiento español, y el de Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, mucho más ambicioso y agresivo.

¹⁵⁹ García de la Concha, Víctor, *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa española, 1973.

¹⁶⁰ Marco, Joaquín, “Muerte o resurrección del surrealismo español”, en *Ínsula*, números 316 (págs. 1 y 10) y 317 (pág. 14), Barcelona, 1973.

El artículo, que salta a la página 10 de la revista, analiza después el aporte de Juan Larrea al surrealismo español:

Los textos surrealistas de Luis Buñuel constituyen un ejemplo muy claro del lenguaje surrealista español en 1924. Durante este mismo año Juan Larrea se trasladó a París, pero se relacionó principalmente con los creacionistas Vicente Huidobro y César Vallejo. Sus propias declaraciones son confusas: “Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos los miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragón, Desnos, etcétera...). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta”[...].

Y, evidentemente, en las notas correspondientes aclara que las citas vienen de las páginas LII y CIII del libro de Bodini. En el número siguiente de la revista, pág. 14, figura la segunda parte del artículo y en ella Marco menciona otra vez a Bodini hablando de Larrea:

Cuando en 1969 Vittorio Bodini publica “Versión celeste”, de Juan Larrea, introduce en el panorama poético español una constatación, aunque en este caso llegada desde el exterior. A la estética de la claridad se le enfrentaba nuevamente la oscuridad

1974

En el año 1974 encontramos dos trabajos que abordan el tema del surrealismo en la poesía española y citan varias veces la obra de Vittorio Bodini. Uno firmado por Pablo Corbalán y el otro por Carlos Marcial de Onís.

Pablo Corbalán en su *Poesía surrealista en España – antología, reportaje y notas*¹⁶¹ pone en evidencia el modo en que el movimiento surrealista ha sido silenciado en España y felicita el trabajo de autores como Bodini, que han hecho posible el debate sobre este tema. De hecho, en la página 20 afirma:

En la célebre antología de Gerardo Diego de 1932 (*Poesía Española. Antología 1915-1931*) no se habla para nada del surrealismo. Tampoco se alude a este movimiento en la siguiente (*Poesía Española. Antología Contemporáneos*. 1934). El surrealismo es no solamente silenciado en la mayoría de los textos críticos o historiográficos de la poesía de la época, sino que llega a ser negado como corriente viva de la poesía contemporánea nuestra. Bien es cierto que el surrealismo no llegó a constituir entre nosotros movimiento orgánico alguno, como han señalado Vittorio Bodini (*Los poetas surrealistas españoles*) y Paul Ilie (*Los surrealistas españoles*). No hubo manifiestos ni actos públicos de grupo. Pero, desde hace algún tiempo a esta parte, ni aquel silencio es ya posible ni es posible tampoco seguir negando –con todas las distinciones y salvedades que se quieran– la presencia del surrealismo en España. Junto a los libros de Ilie y de Bodini, recordemos a este respecto el de Manuel Durán Gil (*El surrealismo en la poesía española contemporánea*) y la «Antología del surrealismo español», de José Albi y Joan Fuster, aparecida en la revista *Verbo*, de Alicante. El primero, publicado en México, data de 1950; la segunda, de 1954. A ambas publicaciones, así como a las aportaciones más recientes de Bodini e Ilie, rendimos aquí homenaje de gratitud porque sin ellas hubiera sido imposible nuestro trabajo. A todas ellas se debe que la poesía surrealista en España haya obtenido, como tal, la atención que merece.

Y más adelante, en las páginas 23 y 24, da noticia de los contactos que los poetas españoles de la Generación del 27 tuvieron con el surrealismo francés, citando de nuevo a Bodini:

[...] Revistas y libros franceses de las últimas tendencias circularon entre los poetas españoles y hasta Dámaso Alonso, negador impenitente de la influencia surrealista en España, llegó a encontrar

¹⁶¹ Corbalán, Pablo, *Poesía surrealista en España – antología, reportaje y notas*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.

en su biblioteca un ejemplar de *La Révolution surréaliste*. Los vanguardistas del primer cuarto de siglo habían publicado textos y estudios sobre Lautréamont y Rimbaud, como señala Bodini, quien añade que el manifiesto dadaísta fue reproducido por la revista *Cervantes* en 1919. En 1922 Breton pronunció una conferencia en el Ateneo de Barcelona. La *Revista de Occidente* dio a la luz un artículo de Fernando Vela, en el mismo año del *Manifiesto surrealista* (1924), sobre las teorías bretonianas para un año después publicar ese mismo manifiesto. Bodini nos informa también de que un ensayo de Pierre Picon, titulado «La revolución superrealista» fue dado a conocer por la revista *Alfar* en 1925 y que Louis Aragón pronunció una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde vivían Lorca, Dalí, Buñuel y Prados, ese mismo año. Más datos que Bodini facilita: 1926. – *Alfar* reproduce «El desconfiado prodigioso», de Breton, y «Entre peau d'autres» (en francés), de Eluard. 1928. – *La Gaceta Literaria* publica un artículo de Luis Montoyá sobre el surrealismo francés. 1929. – Luis Cernuda publica en *Litoral* un estudio sobre Eluard y una traducción de «L'Amour, La Poésie». Este mismo año, Buñuel y Dalí realizan la película *Le chien andalou*. José Luis Cano ha informado (*Arbor*, junio, 1950) que en la librería de la *Revista de Occidente* se proporcionaban suscripciones a las revistas del surrealismo y se facilitaban los libros de Aragón, Breton y Eluard. Estas suscripciones se hacían también a provincias.

[...] Todos estos datos indican que el surrealismo nunca fue aquí ignorado, como se ha pretendido, y que nuestros poetas conocían sus textos fundamentales de última hora y los libros de sus precursores, como *Los cantos de Maldoror* y los poemas de Rimbaud. Existen también noticias de que Aleixandre, Prados y Cernuda tuvieron el propósito de publicar un manifiesto del surrealismo español que quedó en proyecto. A todo esto hay que sumar el conocimiento de la pintura francesa surreal, tan evidente en los dibujos de Lorca desde 1927.

En la página 26, analizando la influencia de Góngora, transcribe una frase del libro de Bodini:

El centenario de Góngora marca para la Generación de 1927 la culminación de su madurez y la superación de la predilección por la metáfora y de la actitud clasicista. La influencia gongorina iba a congelar a los poetas menores del grupo, iba a deslindar campos entre los mayores –los casos de Guillén y Salinas– e iba a abrir para Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Prados y algún otro el período de las experimentaciones más o menos surreales sobre la base de una

originalidad creativa que no excluía –como señala Bodini- «una deuda de objetivos y estímulos» exteriores.

El otro trabajo de 1974 es el de Carlos Marcial de Onís *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*¹⁶². En este libro el autor cita a Bodini en algunas ocasiones. La primera la encontramos en la página 76 cuando comenta las relaciones entre los poetas españoles y el surrealismo francés y nos indica que “Vittorio Bodini ha investigado, en el prólogo a su *Antología de los poetas surrealistas españoles*, las posibles fuentes francesas”. Y en la nota correspondiente a esta cita escribe:

Entre ellas menciona Bodini: Una conferencia de Breton, en el Ateneo de Barcelona, el 17 de noviembre de 1922; las poesías surrealistas de Juan Larrea, que había estado en París en 1924, en contacto con los surrealistas franceses; la publicación de un artículo de Fernando Vela sobre el surrealismo en la *Revista de Occidente*, en 1924; en 1925, la publicación en dicha revista del manifiesto de Breton; el panorama de Guillermo de Torre, sobre las literaturas de vanguardia, que salió en el mismo año; la amistad de Lorca y Buñuel con Dalí en la Residencia de Estudiantes, de Madrid; la publicación en *Litoral*, por Cernuda, de un estudio sobre Paul Eluard y una traducción de *L'Amour, La Poésie*; el interés por las mismas fechas de Azorín en el superrealismo (dos capítulos de su novela *Superrealismo* fueron publicados en la *Revista de Occidente*); una polémica en el «ABC» sobre el surrealismo, después del estreno de *Brandy, mucho brandy*, de Azorín, etc., etc. Véase VITTORIO BODINI, *Los poetas surrealistas españoles* (Barcelona: Tusquets Editor, 1971), págs. 18 y sigtes.

Más adelante cita dos veces más a Bodini en el capítulo dedicado a Rafael Alberti. La primera en la página 153:

En carta a Bodini, autor de una utilísima antología de los poetas surrealistas españoles, publicada como apéndice al ensayo

¹⁶² Onís, Carlos Marcial de, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974.

introdutorio, declara Alberti: «*Sobre los ángeles* es un libro profundamente español, producto de ciertas catástrofes internas que entonces sufrí, unidas al ambiente de violencia y disconformidad que imperaba en España durante el descenso de la dictadura de Primo de Rivera». Y añade después: «Cuando aparezca, dentro de poco, mi segundo libro de memorias –*La arboleda perdida*– se lo enviaré. En él encontrará usted, bastante bien explicado, el origen de este momento mío de mi poesía».

Y luego en la página 196 cita la carta de Alberti a Bodini, en la que declara que nunca se ha considerado surrealista:

Aunque el crítico no siempre tiene que aceptar al pie de la letra las declaraciones del artista sobre su obra, en este punto hay que creer lo que Alberti dice, en carta a Bodini: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Eluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos, influyeran algo en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La «cosa» estaba en la atmósfera».

1975

Agustín Delgado publica en el año 1975 su libro dedicado a *La poética de Luis Cernuda*¹⁶³. En el capítulo IV “Cernuda, dentro del surrealismo español”, después de subrayar “el largo silencio a que la crítica sometió al movimiento surrealista español”, hace un análisis de los autores que se han ocupado del tema y cita a Bodini en la página 122:

Y un año después [1954], aparece el volumen colectivo de los escritores valencianos José Albi y Joan Fuster, con estudio crítico y Antología, elaborado para la revista de poesía *Verbo*, de Alicante.

¹⁶³ Delgado, Agustín, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

Este texto constituye una denuncia de los insinceros lamentos neoclásicos y constituye, según Bodini, una *rara avis*.

Y como trabajos más especializados y definitivos se ha de reseñar en primer término el de Vittorio Bodini: *I poeti surrealisti spagnoli*, publicado en Italia, donde a una magnífica introducción, recientemente publicada en castellano por separado, siguen colecciones concienzudamente seleccionadas de poemas, y en el que, entre otras cosas, se redescubre un importante eslabón con el surrealismo francés en la figura del poeta Juan Larrea [...].

Vuelve a nombrarlo en la página 125:

[...] el surrealismo es una modalidad estética que inicialmente recibió su nombre en Francia, pero presente en Europa en todas las artes [...]. Su origen no está en unos manifiestos, sino en la condensación en formas de arte de tendencias irracionales presentes en la historia estética europea [...]. En tal sentido hay que entender la existencia de una tendencia surrealista en la poesía española, obstaculizada, como muy bien ha visto Bodini, por la relación más fuerte de la conciencia generacional.

Y prosigue en la página 126 alegando la influencia francesa sobre el surrealismo español:

Que existió tal influencia [francesa] lo han probado documentalmente con creces V. Bodini y C. B. Morris. Bodini polemiza con Dámaso Alonso, que niega que exista surrealismo, en vez de hiperrealismo, basándose en dos argumentos [...]. Tales argumentos son documentalmente destrozados por Bodini y, de rechazo, por Morris. Una vasta lista de revistas y artículos, amén de conferencias dadas por los propios franceses en España, muestra que los poetas españoles estaban muy al tanto de lo que pasaba fuera. Así, para no citar sino algunas de esas fuentes, cuyo detalle está en parte, en Bodini, y mucho más pormenorizado en Morris [...].

En la página 131 añade a propósito del mismo tema:

Para Bodini no existe un surrealismo específico, específicamente español, en el sentido en que sí hay una escuela francesa. En España, según él, prima el aspecto generacional sobre el surrealista. Pero él mismo, a continuación, valora la posibilidad de un estudio del surrealismo español, mediante el análisis de las alternativas poéticas de algunos de los miembros, y su mayor o menor fidelidad en la utilización de las técnicas superrealistas: profecía, sueño, humor negro, satanismo, ironía, objetos surrealistas, cadáveres exquisitos.

Cita a Bodini una vez más cuando se refiere al automatismo en la poesía surrealista, en la página 133:

Como bien señala Bodini, la literatura española utiliza el automatismo en el segundo sentido, es decir, en el que el poeta se decide a reorganizar el material irracional, pero lejos ya de la hipérbole gongorina. Bodini y Morris suministran múltiples ejemplos de ese automatismo [...].

En la página 134 vuelve a citar a Bodini a propósito de las técnicas surrealistas en España: “Otra técnica son los juegos algo truculentos. Juegos como el de los *putrefactos* (contra los tradicionales en el arte), la gallina, la bestia, etc.” y en la nota a pie de página señala la página 42 del libro de Bodini.

Un poco más adelante, en el apartado titulado “La posición de Cernuda dentro del movimiento surrealista” menciona (pág. 141):

Quienes han descrito sobre el entendimiento concreto que Luis Cernuda tuvo del surrealismo –Bodini, Ilie, Harris, y particularmente Müller y C. B. Morris–, han visto de manera dispar el alcance, dentro de la trayectoria poética del sevillano, del movimiento estético a que en este capítulo nos referimos.

Para, a continuación, comentar la posición de Bodini al respecto:

Bodini afirma que el surrealismo de Cernuda se produjo por líneas exteriores, tremendismo y satanismo, y en contradicción, o al menos como corrección a su sensibilidad perezosa y sensual. Después de retomar el aserto de Macrì acerca de Cernuda, calificándolo de poeta árabe-andaluz, afirma que los resultados más puros son esas reducciones de la vida a un mórbido silencio absoluto. Afirma Bodini que Cernuda asumió actitudes extremas [...].

Y sigue el análisis de las opiniones críticas de Bodini sobre Cernuda a lo largo de la página 144. Luego pasa a examinar las opiniones del mismo Cernuda sobre el surrealismo y, en la página 146, escribe: “[...] Cernuda [...] en su «Historial de un libro» nos hace la confesión –de calculada frivolidad, según Bodini– de su propio devenir surrealista.

En el mismo año Domingo Pérez-Minik en *Facción española surrealista de Tenerife*¹⁶⁴ hace hincapié desde el principio en “el silencio que se ha producido a lo largo de más de treinta años alrededor, dentro y fuera, del movimiento literario surrealista de Tenerife” y, entre varios críticos que han eludido el tema, menciona también a Vittorio Bodini, que “en su libro, *Los poetas surrealistas españoles*, publicado en esta misma editorial, no cita ni una sola vez la actividad de esta vanguardia de Tenerife”.

1977

La revista *Ínsula* en el año 1977 dedica los números 368-369 a un “Extraordinario dedicado a la Generación del 27”. En la página 14 incluye el

¹⁶⁴ Pérez-Minik, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.

artículo de Jorge Urrutia “La palabra que estalla (a la vista): «El vals», de Aleixandre”¹⁶⁵, donde aparece la siguiente mención de Bodini:

[...] Además, ya apuntó Vittorio Bodini (que no incluyó el poema en su famosa antología) que Breton había recomendado comenzar con la forma ecuacional *beau comme*, y así hace Aleixandre en «El vals».

En la nota correspondiente precisa que la referencia se encuentra en la página 34 de *Los poetas surrealistas españoles*.

En el mismo número de *Ínsula* encontramos también el artículo de Jaime Siles “Razones de Larrea”¹⁶⁶ que menciona a Bodini a propósito del tipo de escritura del poeta:

La escritura de Larrea participa –sobre todo, en sus inicios– de las notas morfológicas del surrealismo, del ultraísmo y del creacionismo.

Y en la nota n. 3 aclara: “Cf. V. Bodini, «I poeti surrealisti spagnoli», [...] págs. XLIV-LIV”.

1978

Un año más tarde se publica *Rafael Alberti* de Jerónimo Pablo González Martín, en dos volúmenes¹⁶⁷. El primer volumen es un estudio

¹⁶⁵ Urrutia, Jorge, “La palabra que estalla (a la vista): «El vals», de Aleixandre”, en *Ínsula*, núm. 368-369, “Extraordinario dedicado a la generación del 27”, 1977, pág. 14.

¹⁶⁶ Siles, Jaime, “Razones de Larrea”, en *Ínsula*, núm. 368-369, op. cit., pág. 12.

¹⁶⁷ González Martín, Jerónimo Pablo, *Rafael Alberti*, Madrid, Júcar, 1978.

sobre el poeta andaluz, mientras que el segundo es una antología de sus poemas. El autor menciona a Bodini en el primero de ellos. En el capítulo dedicado a *Sobre los Ángeles*, página 90, recuerda la amistad entre el poeta español y el poeta-crítico italiano y hace una primera cita de Bodini:

Vittorio Bodini, gran amigo romano del poeta y excelente traductor de su poesía al italiano, supo ver que el tema de «los ángeles» es un tema muy relacionado con el hablar y el sentir de las gentes de Andalucía [...].

E inserta un largo pasaje de *Los poetas surrealistas españoles*, a continuación del cual (pág. 91), considera:

Si combinamos estos antecedentes, las fuentes señaladas por Bodini, y lo que creía Luis Cernuda sobre la influencia de Larrea en Lorca y Alberti, quizá estemos en la verdadera dirección para señalar los orígenes de *Sobre los ángeles*.

En la página 92 aborda el tema del surrealismo en la obra de Alberti:

Mucho se ha escrito sobre el surrealismo de *Sobre los ángeles*. Quizá haya sido Vittorio Bodini el más empeñado en demostrar la existencia de un surrealismo español paralelo al francés, y en relación con él. El caso es que este libro de Alberti, y el de Lorca *Poeta en Nueva York*, han sido los dos más calificados de surrealistas. Veamos algunas de estas opiniones. Bodini dice con respecto al surrealismo de *Sobre los ángeles*: «No le bastaba con haber escrito un libro originalísimo por el que no existía poeta, surrealista o no, que no tuviese motivos de envidia; necesitaba convencerse de que había inventado el surrealismo por sí solo; y lo mismo hacían en aquella época los demás poetas, excepto Larrea».

El autor continúa citando el pasaje de *Los poetas surrealistas españoles* y pocas líneas después prosigue (pág. 93):

Creo que la cuestión es un poco bizantina. No veo la razón para esa «conspiración de silencio» a que se refiere Bodini. Sin embargo, creo con él y con Cernuda, que el movimiento literario surrealista francés era conocido por Alberti a través de Larrea (y otros como Dalí, Buñuel y Maruja Mallo), pero también estoy seguro de que Alberti bien poco había leído de lo que en Francia se producía y de que su información provenía de conversaciones más que de lecturas.

En la página 152 se inicia el capítulo titulado “Segundo exilio: el poeta en Roma”, donde el autor nos cuenta de la vida de Alberti en Trastevere, de sus amistades romanas, de sus trabajos de la época (pág. 153):

Estamos en 1964, un año después de que haya establecido definitivamente su residencia en Roma, y Alberti ha entrado ya de lleno dentro de la vida artística italiana. A mediados de año da a conocer sus primeros versos romanos bajo el título de *X Sonetos romanos* y Vittorio Bodini traduce al italiano una selección de su *Poesía*.

Ya en la parte dedicada a la bibliografía, en concreto a las “Traducciones de la obra de Alberti” (pág. 255), volvemos a encontrar dos veces más el nombre de Bodini:

Poesie. Bajo la supervisión de Vittorio Bodini. Selección y traducción del original español de Vittorio Bodini, 1ª ed. (Milano, Mondadori, 1964)

Il Poeta nella strada. Poesia civile 1931-1965. Bajo la supervisión de Vittorio Bodini (Milán, 1969).

1980

En el año 1980 hemos encontrado una breve mención a la obra de Bodini por parte de Julio Ortega en “Aleixandre y Paz: el espacio textual”¹⁶⁸, cuando en la página 58 subraya: “Sobre el carácter superrealista de este libro [*La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre], consúltese [...] Vittorio Bodini: *I poeti surrealisti spagnoli* (Torino, Einaudi, 1963)”.

1981

Al año 1981 se remonta el importante ensayo *El surrealismo español*¹⁶⁹ en el que su autor, Francisco Aranda, hace un recorrido por la historia del surrealismo español, tanto desde el punto de vista literario como del artístico en general.

Aranda, aunque no siempre coincide con la opinión del crítico italiano, cita varias veces *I poeti surrealisti spagnoli*. El nombre de Bodini aparece como uno de los más citados en el libro y Aranda le reconoce el mérito de haber contribuido a que se diera a conocer el surrealismo español en Europa.

El autor considera paradójico que se haya negado la existencia misma del surrealismo en España y en la página 11 escribe:

Con motivos podremos hablar de un «surrealismo español», aunque hayan sido los franceses quienes lo enunciaran, definieran y catapultaran como producto exclusivo de París, ya que, aunque se diga lo contrario, se produjo en España al mismo tiempo y, en algunos

¹⁶⁸ Ortega, Julio, “Aleixandre y Paz: el espacio textual”, en *Nueva Estafeta*, Número 20, julio 1980, págs. 58-62.

¹⁶⁹ Aranda, Francisco, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.

aspectos, antes. El surrealismo nació aquí y allí (y poco después acullá), porque en diversos países había intelectuales capacitados para enriquecer lo bueno del materialismo finisecular y ampliar los cauces angostos en que sus forjadores lo habían encerrado con el culto al racionalismo científico y al realismo y psicologismo filosófico y literario.

Abundando en el tema, en la página 14 cita las opiniones de algunos artistas, entre ellos Buñuel, que parece coincidir con la opinión de Bodini sobre la importancia de Juan Larrea:

Buñuel, astuto y cauto: «Existe un surrealismo literario español porque existe Larrea» (Entrevista por Aranda, enero de 1972).

Y Alberti, en la página 15, donde vuelve a referenciar su tan citada carta a Bodini:

Alberti: «Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España – si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, el subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo – existía ya desde mucho antes de que los franceses intentaran definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular» (*La poesía popular en la lírica española contemporánea*, 1933). «El surrealismo español viene de Goya... Nunca me he considerado un surrealista consciente» (carta a V. Bodini, 1959).

A propósito del surrealismo de Alberti, en la página 84 añade el siguiente comentario:

Alberti ha repetido muchas veces que nunca fue surrealista, y dice la pura verdad. Es indudable, no obstante, que el poeta adoptó las formas surrealistas, no sólo con intuición y éxito, sino también con una penetración de sus técnicas mayor que otros de sus compañeros.

Y en la página 36, analizando la importancia del “ultraísmo”, vuelve a citar a Bodini, pero en la página siguiente manifiesta una pequeña divergencia con la opinión negativa del autor italiano sobre dicho movimiento literario:

El «ismo» de origen nacional fue el «ultraísmo». Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre lanzaron a finales de 1918 el «Manifiesto Ultra» (en la revista *Cervantes*, enero) que, según Bodini, «no era más que una preceptiva poética que restringía a un campo puramente técnico lo que podía haber sido la visión del mundo y de las relaciones entre poesía y sociedad de los poetas ultraístas. Su obra confirmó la carencia ideológica del documento». Lo firmaban también César A. Comet, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas, Xavier Bóveda, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero y J. de Acosta. El ultraísmo vivió hasta 1926.

[...]

De Torre se atribuyó la paternidad del movimiento ultra, que quizás produjo algo más que lo indicado por Bodini. Los ultra desmontaron la estrofa y la sustituyeron por el verso, y potenciaron la metáfora hasta llevarla a la alquimia de la «greguería» ramoniana. Estos esteticistas novedosos terminarían por chocar con los nacientes surrealistas y pasarse, con sus búsquedas puristas, al bando de Juan Ramón Jiménez, o sea, al campo enemigo de los surrealistas.

Cuando aborda el surrealismo de Juan Larrea, al contrario, su opinión coincide más con la de Bodini. En la página 40 afirma:

No se trata de un precursor avezado a lo Reverdy sino de un «surrealista hasta la punta de los pelos», como lo califica Bodini.

Y más adelante, en las páginas 40 y 41, hablando de la obra de Larrea, cita la edición italiana de *Versión Celeste*:

[...] él mismo [Juan Larrea] califica de ultras los seis primeros poemas de su *Metal de voz*, que abarca los años 1919 a 1925, seleccionados por él para la edición italiana [...]. [...]este ejemplo nos da la idea de

la calidad del autor y de lo preparada para aflorar que estaba la poesía surrealista en España. [...] nos limitamos a indicar la obra poética sucesiva del autor [...]: *Ailleurs* (1926-28, aproximadamente, inédito hasta la edición italiana trilingüe de 1969, escrito en francés), *Oscuro dominio* (1926-27, publicado en México en 1934), *Pure perte* (1928-1930?) y *Versión celeste* (1930-32), también casi todo escrito en francés y parcialmente inédito hasta la citada edición, que llevó el título genérico de *Versión celeste*. Esta obra, no muy extensa, escatimada a la prensa por la puntillosa sensibilidad del autor, basta para situarlo entre los primeros poetas surrealistas mundiales, si no el primero, tanto en sentido cronológico como de ortodoxia y calidad. El solo justificaría que las letras surrealistas españolas quedasen en lugar preeminente dentro de este movimiento.

La crítica más fuerte al libro de Bodini podemos encontrarla en la página 66 y concierne, sobre todo, a la selección de los poetas antologizados:

La justa fama que la posteridad ha dado a un nutrido manojo de grandes poetas, todos ellos más o menos revestidos del ornato surrealista, ha hecho que los antologistas hayan echado mano a estos nombres a la hora de publicar un conjunto brillante de surrealistas. Así Bodini, tras hacer un ensayo válido, aunque con errores, incluye una larga y desastrosa antología de poetas del 27 (todos andaluces, menos Larrea y el cuestionable Diego), y encima se le escapan los dos más evidentes del automatismo psíquico: Hinojosa y Picasso.

Asimismo, Aranda expresa divergencias con respecto a la opinión de Bodini a propósito de García Lorca. En la página 87, refiriéndose al *Romancero gitano*, considera:

Iniciado en 1924, cuando Federico no conocía del surrealismo más que lo que él mismo había creado por instinto en la residencia, salió en *Revista de Occidente*. «Tiene imágenes magníficas, pero pocas», comentó Buñuel, descontento del lento avance del hasta entonces su íntimo amigo, y esto es todo. Bodini en cambio ve «divergencias entre palabra y sonido» y, «no circunscribiéndose a la investigación», su surrealismo «emplea el mundo onírico y demoniaco popular», consiguiendo expresar el «terror», «el inconsciente colectivo de su pueblo, que para muchos europeos no fue otra cosa que una

formulación teórica abstracta»; todo esto mediante «técnica hipnóticas».

No falta base a Bodini para sus afirmaciones, pero quizás ignoraba que tales cualidades están en toda la poesía de Lorca y en mucha del 27 y también en el romancero tradicional, a pesar de que sería un disparate llamar a todo esto surrealismo. El de Lorca, sería ese «ancestral» propuesto por los marxistas según el ensayista italiano. En cuanto al «misterio», es materia elaborada, ingeniosa pero sencilla: consciente de que «contar una historia» es de un descriptivismo inaceptable en su momento, nos detalla el presentimiento de lo que va a pasar y de allí salta al lamento de lo que pasó. Lorca se sabía poeta dramático y aspiraba a más, a ser trágico, incurriendo para ello en las falacias del «hermetismo».

Y, en la página 104, analizando *Poeta en Nueva York*, vuelve a manifestar su desacuerdo con Bodini:

Poeta en Nueva York (1929-1930) es libro discutido como obra surrealista. Para Bodini es «el mejor libro de poemas surrealistas de todos los tiempos», mientras otros niegan tal adscripción. Vayamos por partes: en primer lugar el libro contiene secciones (el comienzo y final, sobre todo) que ni son surrealistas ni pretenden serlo. El poeta nos va acercando y nos introduce poco a poco, con su infalible sentido de la construcción dramática, en el caos de la cosmópolis. Por otro lado no olvidemos que Lorca, siempre minucioso y lento en las correcciones, no había terminado de organizar el libro cuando le sobrevino la muerte prematura. No podemos, por lo tanto, aventurar una opinión de lo que habría sido el libro, aunque es presumible que el autor habría conseguido mayor unidad.

Pero en la página siguiente declara que “es el contenido el que hace de *Poeta en Nueva York* uno de los más hermosos libros del surrealismo mundial”.

Aranda vuelve a nombrar tres veces más a Vittorio Bodini. En la página 202 nos da una concisa opinión sobre *I poeti surrealisti spagnoli*:

Fue en el año 1963 cuando Vittorio Bodini, que ya había traducido a Alberti y otros, hizo su *I poeti surrealisti spagnuoli* (Editorial Einaudi,

Turín), que fue una pequeña revelación para Europa. Estudio marxista, bien estructurado y con información deficiente y una antología a la que nos hemos referido.

En la página 207, cita la edición italiana de *Versión Celeste* de Juan Larrea:

Desde 1969 aumentó el interés por el surrealismo en sus expresiones más originarias, creció el número de obras y, sobre todo, la literatura de tipo informativo. Ese año apareció *Versión Celeste*, primera edición mundial de la obra de Larrea, ordenada por Bodini para Editorial Einaudi (Milán)¹⁷⁰. [...] *Versión celeste* se edita en 1970 en la Editorial Barral, de Barcelona, con prólogo de Alberti, en versión bilingüe y un ensayo de Luis Felipe Vivanco.¹⁷¹

Y para terminar, en la sección *Traducciones* del capítulo *Culminando el cincuentenario*, cita de nuevo *Los poetas surrealistas españoles*, precisando que la edición española no incluye la antología presente en la edición italiana (pag. 211).

En el mismo año 1981, Jaime Brihuega publica su libro *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*¹⁷². El autor al parecer no está muy de acuerdo con las opiniones de Bodini sobre el surrealismo español y, en la página 43, se pronuncia sin ningún tipo de cortapisa:

[...] en 1963 se había publicado en Italia *I poeti surrealisti spagnoli*, del desaparecido Vittorio Bodini, cuando, según el propio autor, sólo dos veces se había planteado la existencia de un Surrealismo español (después de la guerra, se entiende). Bodini, que se mueve todavía

¹⁷⁰ Es una evidente errata, ya que la editorial Einaudi está en Turín.

¹⁷¹ Nótese que la primera vez escribe *Versión Celeste* y la segunda *Versión celeste*, alternando la mayúscula y la minúscula para el adjetivo “celeste” (a este propósito véase también la “nota preliminar” al capítulo “Edición de *Versione celeste*”).

¹⁷² Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

entre la oscuridad de unas unidades míticas consagradas por la historiografía española (Ramón, Ultraísmo, Creacionismo, Generación del 27) se limita a cimentar, a base de presupuestos tópicos, la dimensión y significados de un área de vanguardia literaria en España y salta directamente al planteamiento de un posible Surrealismo español, polemizando las obstinadas negaciones de Dámaso Alonso. Redacta, en cambio, una de las primeras bibliografías documentales y un esbozo de cronología de los contactos y posibles implicaciones del Surrealismo en nuestro país, si bien con omisiones flagrantes como *L'Amic de les Arts* y criterios tan ligeros como los contenidos en su capítulo «Características y técnicas del Surrealismo en España», extractados de una «exenta» comparación de textos o contruidos sobre afirmaciones excesivas como: «veremos en un plano la absoluta carencia teórica e ideológica, la falta del más pequeño gesto o admisión que revele una toma de posición consciente; en el otro plano, en cambio, tal cantidad de surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la poesía francesa».

En la nota 273, página 253, Brihuega critica otra vez al autor italiano:

No es cierto, como Bodini nos ha hecho creer durante mucho tiempo [...], que la *Revista de Occidente* publicase nunca la traducción del *Manifiesto Surrealista* de Breton. Se trata de uno de esos datos enunciados con mucha convicción, con los que se comete la ligereza de no comprobarlos al disponer de otras traducciones. Lo que sí parece cierto es que la *Revista de Occidente* empezó a proporcionar en seguida ejemplares de «La Révolution Surréaliste».

Y en la página 430 menciona de nuevo el nombre de Bodini, esta vez en una lista de los autores que se han ocupado del surrealismo en España.

1982

En el año 1982 Víctor García de la Concha se encarga de la edición del libro *El Surrealismo*¹⁷³ que recoge artículos de varios autores sobre este tema.

¹⁷³ García de la Concha, Víctor, (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.

El propio García de la Concha en su “Introducción al estudio del surrealismo literario español” (pags. 9-27) cita en una nota el libro de Vittorio Bodini. En la página 15 escribe:

[...]las declaraciones formuladas por algunos miembros de la Generación del 27, de que la escritura surrealista española no está emparentada con la del «Surréalisme» francés, sino que es la condensación de una atmósfera difusa por entonces en toda Europa – Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Alberti– [...].

Y en la correspondiente nota a pie de página (nº 25) aclara que se refiere a la “Carta a Vittorio Bodini, recogida en *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, pp. 115 y ss.”.

En la misma obra, páginas 119-139, Agustín Sánchez Vidal firma “Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)” y cita la carta de Alberti a Bodini (página 134) cuando escribe “[...] Y también ha dejado constancia de ello en carta a Vittorio Bodini en 1959 [...]”, con la indicación bibliográfica en la nota correspondiente de la edición española de *Los poetas surrealistas españoles*.

Dimongo Pérez-Minik en “La conquista surrealista de Tenerife” (págs. 154-159) cita a Bodini para volver a expresar su sorpresa ante el hecho de que *Los poetas surrealistas españoles* no mencione el movimiento surrealista canario. Así en la página 157 escribe:

André Breton declaró a Tenerife isla surrealista, oficialmente, con su bautismo y su dedo denominador, en las Cañadas del Teide. La colonización pacífica estaba realizada. En verdad ha sido así, ya que no hay ningún libro francés, antologías o estudios sobre el surrealismo, en los que este recinto geográfico canario no aparezca con su nombre puesto sobre las lavas del volcán. Todos menos los críticos españoles que nunca se enteraron de esta hazaña. Sólo en

fecha próxima se nos ha recordado en algunos trabajos de José-Carlos Mainer sobre nuestros manifiestos, algunas notas de prensa y el libro de Pablo Corbalán, *La poesía surrealista en España*, ya en estos días. A nivel extranjero los hechos son distintos. basta recordar la obra tan completa del inglés C. B. Morris, de la Universidad de Hull, *Surrealism and Spain*, muchas tesis doctorales en Facultades europeas, sin olvidar los olvidos inexplicables de Bodini y Paul Ilie.

La tercera sección del libro, titulada *Jalones para una historia*, incluye el ya mencionado artículo de Joaquín Marco, “Muerte o resurrección del surrealismo español” (págs. 160-175), que había aparecido en la revista *Insula*, número 315-316, marzo-abril, 1973.

Para terminar, hay que señalar que la segunda sección de la obra, titulada *El problema del surrealismo español*, reproduce un ensayo de Vittorio Bodini con el título “Características y técnicas del surrealismo en España” (págs. 104-116), correspondiente al capítulo homónimo de su libro, como indica la nota bibliográfica:

[De *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, pp. 29-43]

1984

César Antonio Molina en su ensayo *La revista “Alfar” y la prensa de su época (1920-1930)*¹⁷⁴, publicado en el año 1984, cita algunas veces a Bodini. La primera en las páginas 179-180, apartado titulado “El núcleo central del 27 y allegados”, cuando habla de José Moreno Villa:

¹⁷⁴ Molina, César Antonio, *La Revista “Alfar” y la prensa de su época (1920-1930)*, La Coruña, Ediciones Nos, 1984.

J. M. Rozas se refiere a Moreno Villa como uno de los escritores que conviven con el 27, “que por vivir soltero en la residencia de estudiantes varios años, pasa de ser maestro a condiscípulo de ellos, y se les une en publicaciones, e incluso en ideas y estilo”. [...] Germán Gullón, en su *Antología de la poesía española de vanguardia*, lo coloca entre los precursores. *Jacinta la pelirroja* es el poemario con más influencia vanguardistas. Vittorio Bodini lo había rescatado con anterioridad, incluyéndolo entre los poetas surrealistas españoles.

Vuelve a nombrar a Bodini en el capítulo “El surrealismo y su recepción inmediata en las páginas de ‘Alfar’”. En la página 199 empieza hablando de “uno de los temas más debatido de nuestra literatura”, o sea “la existencia o no del movimiento surrealista en el ámbito literario español”, y comenta que Dámaso Alonso, Guillermo de Torre, Jorge Guillén, Ricardo Gullón y Carlos Bousoño eran contrarios a admitir su existencia. Mientras que:

La postura positiva, sin embargo, ha ido adquiriendo últimamente más fuerza y a ello han contribuido algunos trabajos, como los de Manuel Durán, Vittorio Bodini, Paul Ilie, C. B. Morris, Carlos Marcial de Onís [...].

Por cada autor mencionado pone una nota explicativa, pero, en el caso de Bodini, después de las notas bibliográficas acerca de *Los poetas surrealistas españoles*, añade lo siguiente:

Tras un estudio preliminar dedicado a repasar de forma general a todo este movimiento en España, Vittorio Bodini analiza en concreto a poetas como Juan Larrea, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados y a otros más, a los que denomina como “excluidos”: Picasso, José María Hinojosa y Dámaso Alonso. Bodini se equivoca en su libro cuando se refiere a que el artículo de César M. Arconada apareció en el número 50 de *Alfar*, en vez del 47.

En la página 203 sólo cita a Bodini en la nota 240 para señalar que:

Para ampliar este apartado [se refiere a los contactos previos de los poetas españoles con el surrealismo francés] puede consultarse el libro de F. Aranda, el prólogo de P. Corbalán, el de A. Blanch o el de J. C. Mainer [...]. También el de Vittorio Bodini y cualquier otro citado con anterioridad, en los que se estudia este movimiento en relación con las letras españolas de ese tiempo.

Además, encontramos el nombre de Bodini en el capítulo titulado “Perfiles gongorinos”. El autor primero comenta que “los vanguardistas, y con posterioridad el grupo central del 27, se reunieron en torno a la reivindicación definitiva de la figura literaria de Góngora” y, tras explicar dicha aseveración, añade:

Como escribe Vittorio Bodini, “todo empezó con una conversación en París entre un francés y un nicaragüense”. A Verlaine le había atraído el título de “ángel de las tinieblas” con que se apelaba muchas veces al autor de las *Soledades*. Y el poeta francés, atraído por esa equivocada apariencia de malditismo, le había hablado enardecido a Rubén Darío de Góngora.

En la página siguiente continúa explicando que el interés por Góngora es también de carácter formal y, entre otras anotaciones, escribe que “Bodini habla también de otros dos elementos formales en Góngora que sorprendieron a sus jóvenes mentores: la elipsis y la hipérbole”. Y vuelve a recordar el libro del autor italiano en la nota 285, que se refiere a las manifestaciones públicas a favor de Góngora del año 1927.

1989

En noviembre de 1987 tuvo lugar en Málaga el “I Congreso de Literatura Española Contemporánea”, cuyo título era *José Moreno Villa en el contexto del 27*. En las actas¹⁷⁵ de dicho congreso tres autores mencionan a Bodini y a su obra.

Guillermo Carnero en “José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española” (págs. 13-29), apunta (pág. 24):

Bodini adscribe a la etapa superrealista de Moreno Villa *Puentes que no acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936). Un superrealismo que se acerca más a lo canónico en *los carambucos* del primero de ambos libros, y se adelgaza en el segundo.

La nota 29 de página 29 hace referencia a las páginas 93-96 de *Los poetas surrealistas españoles*.

Francisco J. Díaz de Castro en “La poesía vanguardista de Moreno Villa” (págs. 30-67) menciona una sola vez a Bodini en la nota 51 pág. 66:

[...] Bodini no fue muy explícito en su valoración de las *Carambas*, conformándose con señalar las similitudes verbales con *Jacinta la pelirroja*: «Su tono queda lejos en realidad de la verticalidad del grito; el tono al que se conservó fiel fue el hablado, que había constituido uno de los principales encantos de *Jacinta*».

y señala la página 96 del libro de Bodini.

¹⁷⁵ Cuevas García, Cristóbal (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987, Barcelona, Anthropos, 1989.

Antonio Jiménez Millán en su “*La modernidad en la poesía de Moreno Villa. Estudio de *Salón sin muros*”*”, subraya en la página 179 que “Vittorio Bodini resaltaba el carácter innovador de esta poesía, nada ajena a los «mitos y costumbres del siglo»” (pag. 94 del libro de Bodini).

1998

En el año 1998 aparece la obra de Juventino Caminero *Poesía española del siglo XX – Capítulos esenciales*¹⁷⁶, en la que el autor analiza, en seis capítulos, los elementos más importantes de la poesía española del siglo pasado y cita algunas veces a Vittorio Bodini.

En el capítulo titulado “El Neobarroco”, a propósito de “Neobarroquismo y Grupo poético del 27”, Caminero escribe (págs. 151/152):

[...] Rubén Darío lo [a Góngora] promocionó entre los jóvenes poetas, y García Lorca se hizo campeón de su poesía. La obra de especialistas con Dámaso Alonso a la cabeza, completó la revalorización; para él Góngora es el máximo poeta lírico europeo del siglo XVII, y para el gran hispanista británico Alexander A. Parker Góngora los fascinaba también por su hermetismo.

Y en la correspondiente nota n. 16 amplía:

Comenta un crítico al respecto: “L’ermetismo della sua vita coincide in pieno con la predicazione di Ortega y Gasset sulla necessità per il

¹⁷⁶ Caminero, Juventino, *Poesía española del siglo XX – Capítulos esenciales*, Kassel, Reichenberger, 1998.

poeta puro di tenere rigorosamente distinta vita e letteratura” (Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, p. XXV). Ver ahora este estudio publicado en español, *Los poetas surrealistas españoles*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1982

El capítulo titulado “El surrealismo” es el que contiene mayor número de citas de Bodini. La primera en las páginas 199/200:

El contraste surrealismo francés-surrealismo español es genuino pues los datos concretos así lo manifiestan. Prácticamente todos los críticos consideran el tema. He aquí algunos elementos de juicio que tienen cierta relevancia.

Y, después de citar al libro de Morris *Surrealism and Spain*, pasa al de Bodini:

[...] Otra aportación al tema, y de primera magnitud, es la del gran crítico italiano Vittorio Bodini, que incluye un estudio y una antología bilingüe (español-italiano). Bodini realiza una larga introducción en la que estudia las cuestiones relativas al surrealismo español partiendo de las definiciones aportadas por los miembros del Surrealismo francés. Para Bodini el Surrealismo español se caracteriza por la técnica estética común a todo Surrealismo: la escritura automática. Los surrealistas españoles, a diferencia de los franceses (André Breton, Louis Aragon, etc.), no se constituyen en un movimiento coherente, ni promulgan un manifiesto de actuación poética común, ni se adscriben a una ideología político-social concreta (el marxismo en el caso de los franceses). [...] Hay que observar que Bodini tiene un concepto muy amplio del Surrealismo español, incluyendo en su antología y estudio a los siguientes poetas: Juan Larrea, Gerardo Diego, Alberti, García Lorca, Aleixandre, Cernuda, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. En la antología, Bodini reproduce íntegramente *Poeta en Nueva York*, de Lorca y *Sobre los ángeles*, de Alberti. Del resto de los poetas mencionados recoge solamente poemas sueltos.

En la correspondiente nota n. 14 cita otra vez las dos ediciones, italiana y española, de la obra de Bodini.

En la página 205, refiriéndose al surrealismo en la poesía española y a la actitud de negación que han tenido algunos poetas, escribe:

A pesar de lo dicho en páginas atrás por Bodini, Ilie y Morris, permanece una especie de actitud ambigua o desdeñosa por parte de los miembros del '27 (Gerardo Diego, entre otros).

En la página 208, hablando de Emilio Prados, cita de nuevo a Bodini:

Emilio Prados, viajero en Friburgo ya desde 1921, para curarse de sus problemas personales, estuvo en crisis permanentes. Y, durante su estancia en París los años 1925 y 1926 leyó ampliamente a los surrealistas franceses. Fruto de esas lecturas fueron sus obras más conocidas: *La rosa de los orientes* (1927), y *La flor de California* (1928). En su patria chica, Málaga, formó parte de un grupo surrealista, centrando sus intereses editoriales en *Litoral*, en la que propagó su iconoclastia literaria, aunque Bodini disminuye su importancia dentro del Surrealismo e indica que Hinojosa “estaba más dotado de medios financieros que de medios poéticos”, destacando la superficialidad de su adhesión al Surrealismo.

En la correspondiente nota n. 34 indica la edición española del libro de Bodini y luego vuelve a citar al autor italiano en la página 210:

A la hora de calibrar y determinar los rasgos definidores que el surrealismo de García Lorca contiene, me sirvo de estudios concienzudos y minuciosos realizados por Ángel del Río, Vittorio Bodini, Piero Menarini, Paul Ilie, C. B. Morris, García Posada, Eutimio Martín, *et al*, además de otros ya mencionados.

Al final del capítulo dedicado al surrealismo, en la página 246, Caminero añade una lista de antologías, precisando:

Mencionamos solamente algunas de las más útiles para el estudio de la poesía española del siglo XX, que entresaco de varias procedencias.

Y, entre dichas antologías seleccionadas, reseña el libro de Bodini con una pequeña descripción:

Bodini, Vittorio: *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*. Torino, Einaudi, 1963. Con bibliografía. El amplio estudio introductorio está traducido al español publicado por la ed. Tusquets, Barcelona. Según esta antología de Bodini los poetas surrealistas son: Juan Larrea, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados.

Más adelante, en la sección “Breve bibliografía anotada”, página 248, vuelve a reseñar el libro de Bodini, en su versión italiana, y con una descripción más amplia de la obra:

BODINI, Vittorio: *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*. Torino, Einaudi, 1963.

Bodini hace una larga introducción en la que estudia las cuestiones relativas al Surrealismo español, partiendo de las definiciones aportadas por los miembros del Surrealismo francés. Para Bodini el Surrealismo español se caracteriza por la técnica estética común a todo Surrealismo: la escritura automática. Los surrealistas españoles, a diferencia de los franceses (André Breton, Louis Aragon,...) no se constituyen en un movimiento coherente, ni promulgan un manifiesto de actuación poética común, ni se adscriben a una ideología político-social concreta (el marxismo, en el caso de los franceses). Habría que puntualizar aquí que la repercusión social del Surrealismo español es posterior –no simultánea– a la composición de los poemas surrealistas en cuestión. Se trata de la poesía comprometida de Rafael Alberti y del ruralismo en las piezas teatrales de García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*.

Bodini tiene un concepto muy amplio del Surrealismo español, incluyendo en su antología y estudio a los siguientes poetas: Juan Larrea, Gerardo Diego, Rafael Alberti, F. García Lorca, Vicente

Aleixandre, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados.

Además del estudio introductorio, el autor presenta los poemas seleccionados en dos lenguas y en páginas opuestas, reproduciendo íntegramente *Poeta en Nueva York*, de García Lorca y *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti. Del resto de los poetas mencionados en el libro de Bodini recoge solamente poemas sueltos.

Y al final, en la bibliografía, página 281, como no podría ser de otra manera, observamos la referencia a la obra de Bodini en sus ediciones italiana y española.

En el mismo año 1998 Javier Pérez Bazo se ocupa de la coordinación de *La Vanguardia en España: arte y literatura*¹⁷⁷.

En el capítulo “El ultraísmo”, del mismo autor, (págs. 101-159) encontramos el nombre de Bodini en la nota 57, que cita *Los poetas surrealistas españoles* en referencia a algunas observaciones sobre la rima en Gerardo Diego.

En la misma obra (págs. 161-180), José Luis Bernal firma el capítulo “Poesía creacionista” y en las páginas 168-169, hablando de Larrea, Diego y Guillén, refiere:

Precisamente Guillén, y a raíz de la famosa antología de V. Bodini, le formularía a su amigo [DIEGO], creacionista en ejercicio [...] algunas preguntas interesantísimas en el contexto de la confundida delimitación crítica entre Creacionismo y Surrealismo [...]:

[...] – ¿Te parece justo que Bodini, mi amigo Vitorio Bodini, te haya incluido en su antología *I poeti surrealisti spagnoli*? [...].

¹⁷⁷ Pérez Bazo, Javier (coord.), *La Vanguardia en España: arte y literatura*, París, CRIC, 1998.

Y luego recuerda (nota 33):

Carta fechada en Florencia el 7 de enero de 1967 [...]. No obstante, estas cuestiones derivadas de la inclusión de Diego en la antología de Bodini, ya se las había planteado Guillén a su amigo en una carta anterior [...].

En la aportación a dicha obra de Gabriele Morelli, “La poesía surrealista”, págs. 181-208, encontramos el nombre de Bodini desde la primera página a propósito de la polémica sobre el surrealismo español. Prosigue en la página 194, cuando en la nota 37 recuerda que la primera edición de *Versión Celeste* de Juan Larrea se había publicado en Italia y a cargo de Bodini. En la página 203 señala que Bodini opina que “el angelismo de Alberti [...] es frecuente en la poesía española y su presencia connota incluso el lenguaje común” y en la nota correspondiente ofrece algunos ejemplos y cita un pasaje del libro del crítico italiano en el que habla de la poesía de Alberti. Finalmente vuelve a nombrar a Bodini en la página 205 para puntualizar que el capítulo “Características y técnicas del surrealismo en España” del libro de Bodini ha sido incluido en la obra colectiva *El Surrealismo*, dirigida por García de la Concha.

Otro trabajo publicado en el año 1998 es *Federico García Lorca: el color de la poesía*, de Pedro Guerrero Ruiz y Veronica Dean-Thacker¹⁷⁸.

En el capítulo titulado “Primeras canciones y Canciones – El cromatismo de los juegos poéticos”, página 65, los autores, al subrayar la presencia constante de los colores en los versos de Lorca, escriben:

¹⁷⁸ Guerrero Ruiz, Pedro; Dean-Thacker, Veronica, *Federico García Lorca: el color de la poesía*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1998.

[...] Se trata de los juegos de colores en los versos, una afición que Federico García Lorca no dejará nunca, sobre todo en las canciones de corte tradicional y controlada gracia poética, como diría Vittorio Bodini en *Los poetas surrealistas españoles*, en contraposición a lo que pensaba Dámaso Alonso al señalar que Lorca se adelantó al surrealismo francés en *Canciones*, cuestión que rechaza Bodini como “error que nos revela las dimensiones de la falta de objetividad”, aunque reconoce las semejanzas de formas y de ideas posteriormente.

En la página 93 del capítulo “Romancero gitano – Claroscuro misterio de la Pena negra” mencionan de nuevo a Bodini:

Para Vittorio Bodini (*Los poetas surrealistas españoles*), García Lorca, “salta de repente de los claroscuros del octosílabo popular del *Romancero gitano* a los largos versos irregulares, frenéticos y agresivos, de *Poeta en Nueva York*, donde el verso más largo está en ‘Paisaje de la multitud que orina’, según Bodini” (sic!):

Y para que se quemem estas gentes pueden orinar alrededor de un gemido.

Los autores vuelven a referirse a él en la página 100 del capítulo “Poeta en Nueva York – Poesía de vanguardia”:

Dice Bodini que “para quien esté habituado a las inflamadas vibraciones cromáticas de Federico, la mayor sorpresa la constituye el sacrificio o el empobrecimiento de los colores que esa poesía contiene. Es cierto que si Federico hubiese dado rienda suelta en este libro – re refiere a *Poeta en Nueva York* – a sus tonos resonantes hubiera sido por lo menos difícil de creer en su angustia absoluta, en su gemido frente a esa imagen negativa de la vida. Era de esperar esa coherencia, pero ello no atenúa nuestra maravilla ante esa metrópolis de tonos descoloridos, desteñidos, la falsa tristeza de un guante desteñido, la fachada de crin, de humo, anémonas y guantes de goma, los cielos amarillos, que se refugian en los ojos de las vacas, y pájaros de cenizas. En “Fábula” sólo hay blancos: ruinas blancas, piedra blanca, alfileres blancos, dolor blanco. Por último – añade Bodini –, el máximo a que puede llegar el color es una

naturaleza muerta, como ésta, picassiana, de un cubismo desconfiado, mal dispuesto hacia los engaños cromáticos:

...una luna incomprensible que iluminaba por los rincones

los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

o en anotaciones igualmente frías y apagadas ('una aurora de tabaco y de un amarillo bajo'). Estos son los remedios expresivos que le permiten combinar registros en una imaginería surrealista muy personal.

En el mismo capítulo encontramos un par de veces más el nombre de nuestro autor. La primera en la página 112:

Vittorio Bodini, en *Los poetas surrealistas españoles*, dice que *Poeta en Nueva York* está dividido en diez partes, pero internamente en cinco. la primera es una descripción lírica de Nueva York: "Arquitectura inhumana y ritmo furioso, geometría y angustia". La segunda parte es Harlem, los negros y su dolor de esclavos de todas las invenciones del hombre blanco. La tercera parte, Wall Street: "El oro llega en ríos de toda las partes de la tierra y con él llega la muerte...". La cuarta parte, dice Bodini, "es la fuga de Federico al campo, en Vermont: evasión Bucólica, Picasso y Garcilaso de la Vega".

La segunda en la conclusión del capítulo (página 113):

En relación a las variadas polémicas y teoría literarias que sugiere este libro, nos interesa, sobre todas, la opinión de Dámaso Alonso, en *Poetas españoles contemporáneos*, sobre *Poeta en Nueva York* y *Llanto*, cuando afirma de García Lorca que "puede considerarse sin miedo como el mayor poeta surrealista europeo". Ese Lorca que, como Vittorio Bodini afirma en *Los poetas surrealistas españoles*, ejerció un papel más que de piloto, de "quemar en su obra todo lo que estaba en el aire" [...].

Un último libro que hemos encontrado para el año 1998 es *Poetas del 27 – La Generación y su entorno – Antología comentada*¹⁷⁹. Su autor, Víctor García de la Concha, cita, en la página 77 de la introducción, un pasaje de la ya mencionada carta de Rafael Alberti a Bodini, en la que el primero rechaza su vinculación con el surrealismo. Y en la bibliografía relativa a dicha introducción, pág. 85, figuran tanto la carta como *Los poetas surrealistas españoles*.

2001

Habrá que esperar hasta el año 2001 para encontrar nuevas referencias a la obra de Bodini. En dicho año Jaume Pont se ocupa de la edición de *Surrealismo y literatura en España*¹⁸⁰, obra que recoge trabajos de varios autores. En la “Presentación” (págs. 7-31), que redacta el mismo Pont, no falta, en la página 16, otra alusión al olvido del grupo surrealista de Tenerife por parte de Bodini:

Los trabajos de Francisco Hernández y Nilo Palenzuela tienen al foco surrealista canario como objeto de estudio. Nadie niega hoy el papel decisivo de Canarias, y muy en especial su representatividad a través de la facción surrealista de Tenerife, en la difusión y expansión internacionalista del surrealismo. Y, sin embargo, durante mucho tiempo fue ignorado de papeles críticos pretendidamente mayores. Como recuerda Francisco Javier Hernández en “El eje surrealista París-Tenerife”, lo ignoran, pongamos por caso, Vittorio Bodini (1963) y Paul Ilie (1972) en sus trabajos sobre el surrealismo español, aunque en contrapartida fuera justamente valorado por C. B. Morris en *Surrealism and Spain* (1973), un libro cuya traducción española ha tenido lastimosamente que esperar veintisiete años (2000).

¹⁷⁹ García de la Concha, Víctor (edición e introducción), *Poetas del 27 – La Generación y su entorno – Antología comentada*, Madrid, Espasa, 1998.

¹⁸⁰ Pont, Jaume, (edición y presentación), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

En las páginas 30 y 31 Pont habla de las reticencias hacia el surrealismo por parte de algunos poetas españoles de los años 20 y vuelve a mencionar un par de veces a Vittorio Bodini:

Las reticencias de algunas de las voces más significativas de las poéticas de los años 20 respecto al surrealismo parecen argumentarse en nombre de lo que se entiende como un intento de preservación de lo “poético” –los presupuestos teóricos del arte puro– frente a lo “antipoético” del surrealismo; preservación que [...] supone una objeción centrada preferentemente en el automatismo psíquico (Pedro Salinas, Dámaso Alonso). [...] En realidad las tesis de P. Salinas y D. Alonso, muchas veces con la poesía de Aleixandre en el punto de mira, abonan desde un buen principio este camino [...]. Esta línea, tendente a sustituir el término surrealismo por el de “neorromanticismo”, se impondrá con pocos paliativos en la inmediata posguerra, y cuando D. Alonso admitirá el término “surrealismo español”, en 1949, lo hará como denominación ajena al automatismo, lo que recogerán, aunque con matices significativos, tanto Vittorio Bodini (*Los poetas surrealistas españoles*, 1963) como Paul Ilie (*Los surrealistas españoles*, 1968) –con precedentes en los trabajos de José Luis Cano, Manuel Durán, Carlos Bousoño y José Albi y Joan Fuster. Luego los estudios de Joaquín Marco (“Muerte o resurrección del surrealismo español”, 1973) abundarían en “las causas que impidieron la conformación de un grupo surrealista organizado en nuestro país (cuestión que Bodini había también tratado por extenso). Marco habla del carácter importado que la vanguardia tiene en España, de su falta de radicalismo, y concluye: 'Los poetas *hacían* surrealismo, no *eran* surrealistas', 'afectó principalmente a las formas de expresión'.

Joaquín Marcos en su “Surrealismo y surrealismos en España”, págs. 33-40, menciona el nombre de Bodini entre los que contribuyeron a la recuperación del surrealismo español en la posguerra:

Conviene mencionar algunas recuperaciones de los inicios de la posguerra. Por ejemplo, José Albi y Joan Fuster publican en la revista alicantina *Verbo*, en 1952, una *Antología del surrealismo español*,

once años antes que el libro de Vittorio Bodini, aunque sin la penetración crítica del italiano.

La misma obra, páginas 81-93, presenta el artículo “De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti”, de Cyril Brian Morris, el cual vuelve a citar la carta que el poeta español escribió a Bodini a propósito de su pertenencia al movimiento surrealista:

Quien siga dudando de la presencia epidémica del Surrealismo en España habrá habitado otro planeta, insensible ante la evidencia de textos, ediciones, ensayos, libros y catálogos de exposiciones. Alberti, a pesar suyo, se contagió [...] “La cosa estaba en la atmósfera”, dijo a Vittorio Bodini, aludiendo al Surrealismo, y añadió:

Sobre los ángeles es un libro profundamente español, producto de ciertas catástrofes internas que entonces sufrí...

Sermones y moradas, Elegía cívica, aunque parezca que no, *Yo era un tonto...*, participan del mismo aire.

Y en la nota correspondiente añade que la carta de Alberti a Bodini, del 7 de octubre de 1959, se encuentra reproducida en la obra de Vittorio Bodini.

La recopilación sigue con Armando López Castro, “Huellas surrealistas en la escritura de Cernuda”, págs. 95-111, que únicamente cita el ensayo de Bodini en la nota número 5 de la página 104:

Sobre la escritura surrealista en España, en sus diferentes versiones, pueden verse, entre otros, los estudios de V. Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971

Y con María Isabel Navas Ocaña y su “El surrealismo y la crítica española”, págs. 339-359, que cita a Bodini como uno de los críticos que contribuyeron a reafirmar la existencia del surrealismo literario en España:

Pues bien, no resultaría nada fácil hacer frente a toda esta suerte de prejuicios, que tan hondamente parecían haber calado en la crítica española. Por lo pronto, ya en los años sesenta los trabajos de Vittorio Bodini – *Los poetas surrealistas españoles* (1963) – y Paul Ilie – *Los surrealistas españoles* (1968) – propician una puesta al día de la problemática del surrealismo en España que, si en cierta forma continúa la línea establecida por Dámaso Alonso, Durán o Albi y Fuster (no en vano Ilie viene a refrendar la existencia de un surrealismo español claramente diferenciado del francés entre otras razones por la problemática del automatismo), abre también otras posibilidades que van a cuajar en la década siguiente. Por ejemplo, a propósito de la escritura automática, Bodini cita una carta de Breton a Roland de Reneville [André Rolland de Renéville] en la que se reconoce cierta vigilancia nacional aún en los textos más pretendidamente automáticos. Bodini recoge este testimonio para probar, como ya hiciera Dámaso Alonso en 1932, que el automatismo puro no existe.

Luego añade, en las notas 1 y 2:

Nunca hemos pretendido dar un texto surrealista cualquiera como ejemplo perfecto de automatismo verbal. Incluso en el mejor texto “no controlado” se advierten, hemos de reconocerlo, ciertas resistencias. En general, un mínimo control subsiste, en el sentido de equilibrio poético (en Bodini, 1963: 31).

Pero el automatismo puro no es posible, tanto menos en poesía, donde las propias exigencias del poeín, del hacer poético, imponen un mínimo de organización semántica de los mensajes transmitidos por el inconsciente (1963: 31).

2007

En el año 2007 se publica en España, con nota de Carlos Bousoño, el libro *La Generación del 27 y su modernidad*¹⁸¹, que reúne varios artículos de Gabriele Morelli.

En “Neruda en España y su polémica con Huidobro” (págs. 37-55) encontramos una primera cita de Bodini (pág. 41):

En su conocido libro *I poeti surrealisti spagnoli*, el hispanista italiano Vittorio Bodini sostiene que la presencia y la aportación de Neruda en la joven poesía española fue muy importante; por ejemplo, el influjo de su verso amplio se advierte en toda la poesía de Aleixandre (junto con la preferencia al uso del sustantivo), mientras que otros ecos parciales afloran en la obra de Cernuda hasta, quizás, llegar a Lorca. En realidad, Aleixandre, en una carta del 6 de marzo de 1964 a Oreste Macrì, rechaza la tesis de Bodini, negando la influencia de Neruda en los poetas españoles de su generación y, en particular, en su obra. He aquí la dicha misiva que seguía a la lectura del libro antológico de Bodini [...].

En el capítulo titulado “Gerardo Diego, ‘miglior fabbro’, artífice del grupo generacional” (págs. 69-146), hablando de la importancia de su *Antología* y de los ecos que tuvo en el mundo, escribe en la página 143:

La importancia de la colección, que también en Italia empezaba a proponerse y a imponerse como la gran antología poética *avant lettre*, será reconocida después por el mismo Vittorio Bodini en su libro *I poeti surrealisti spagnoli*, donde escribe a propósito de la colección de Diego:[...]

¹⁸¹ Morelli, Gabriele, (nota de Carlos Bousoño), *La Generación del 27 y su modernidad*, Volumen 14 de “Colección Estudios del 27”, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007.

Sigue el pasaje del libro de Bodini (págs. 56-57) y continúa: “Las palabras de Bodini sintetizan de una manera justa el mérito y el crédito que la *Antología* ha tenido y ha ido manteniendo en el tiempo” y termina en la página 146:

[...] resulta significativo observar que cuanto más se aleja la *Antología* en el tiempo y en el espacio, distanciándose de su contexto geográfico e histórico, tanto más gana en el aprecio de todos, hasta devenir –como escribieron Vittorio Bodini y Ricardo Gullón entre otros– un texto clásico e imprescindible para el conocimiento de la poesía española contemporánea.

En “La *jinojopa* de Gerardo Diego” (págs. 163-175), hablando de la importancia de la Residencia de Estudiantes de Madrid como centro de encuentro cultural, en la nota a pie de página incluye como referencia el libro de Bodini, especificando las páginas XXXIX-XL.

En “Alberti y su cancionero italiano del Alto valle de Aniene” (págs. 177-189) cuando alude a los poetas italianos que inspiran a los versos de Alberti (págs. 186-187) cita un pasaje del poema que el poeta andaluz dedicó a su amigo fallecido Vittorio Bodini:

Tras el diario en prosa que refiere las accidentadas visitas del poeta a Picasso, el libro agrega otra sección epigrafiada lacónicamente «Otros versos», escritos entre 1968-1972. Los inspiran nombres consagrados de poetas italianos antiguos y contemporáneos, como Leopardi, Quasimodo y Ungaretti; pero comparten igualmente el espacio del medallón conmemorativo otros autores conocidos o amados de Alberti, como el francés Éluard y otras figuras de amigos, entre las que destaca la del célebre hispanista Vittorio Bodini, traductor y estudioso del poeta. Su imprevista muerte conmueve a la persona y afecta hondamente al sentimiento del gaditano, que quiere recordar al malogrado compañero con palabras llenas de elogios y transidas de tristeza y nostalgia:

hermano trágico
de inmerecido fin tan pronto, ahora
ahora que tocabas,
que se oía
a plena cima de tu voz trazando,

hendiendo en el oscuro
su perdurable signo luminoso...¹⁸²

En “La poesía surrealista española” (págs. 221-248), escribe en nota 249 (pág. 223): “Entre los proclives a admitir el influjo francés sobre los autores españoles, recordamos a Vittorio Bodini” y cita el libro del crítico italiano en las versiones italiana y española. Más adelante (página 234), hablando del creacionismo, y en particular de Larrea, expresa en la nota 280: “Recordemos que la primera edición de *Versión celeste* se publicó en Italia en 1969 a cargo de Vittorio Bodini”. Más adelante, página 243, hablando de Alberti, escribe:

Además, el angelismo de Alberti, apunta Bodini, es un ingrediente frecuente en la poesía española y su presencia connota incluso el lenguaje común.

En la nota correspondiente añade, después de poner varios ejemplos de expresiones con la palabra ángel, otra cita de Bodini (*I poeti surrealisti spagnoli*, pág. LX) sobre la poesía de Alberti.

Finalmente menciona de nuevo a Bodini en el “Apéndice. Últimas tendencias de la crítica” (págs. 245-248, nota 306) cuando señala la presencia del capítulo “Características y técnicas del surrealismo en España” de *Los poetas surrealistas españoles*, en la obra colectiva *El Surrealismo*, dirigida por García de la Concha y vuelve a hablar de la tesis de Bodini a propósito de la influencia francesa en la poesía surrealista española.

¹⁸² El poema entero, de quince versos y titulado “Vittorio Bodini”, puede leerse en: Alberti, Rafael, *Otros versos (1968-1972)*, en *Poesía IV*, (edición de José María Balcells), Barcelona, Seix Barral, 2005, pág. 335.

En el mismo año 2007 encontramos otra breve referencia a la obra de Vittorio Bodini, de nuevo a propósito de la negación del surrealismo por parte de varios poetas españoles, en la página 32 de *El poeta y su invención – Escritos sobre poesía y arte*, de Ángel Crespo¹⁸³:

Eduardo Chicharro venía de Italia y traía una visión nueva en la que la cultura de los «ismos» era algo obviamente natural. [...] por ejemplo, el surrealismo que tanto influyó en el grupo del '27, fue negado por sus componentes hasta que el libro de Bodini demostró contundentemente que una parte importante de aquel grupo había hecho un surrealismo a la española. Por otro lado, Dámaso Alonso negó a nuestro ultraísmo la importancia que en realidad había tenido. Es que la vanguardia se había gestado fatalmente fuera de España y aquellos poetas, que sin dudas fueron originales, pretendían serlo todavía más.

2009

Juan Cano Ballesta en su trabajo de 2009 dedicado a Miguel Hernández¹⁸⁴ cita un par de veces el libro de Vittorio Bodini. En una de ellas expresa su discrepancia respecto a la opinión del crítico italiano sobre el surrealismo español y en otra afirma estar de acuerdo con él. El pasaje se encuentra en las páginas 111 y 112:

El crítico italiano Vittorio Bodini se muestra muy escéptico ante la afirmación de Vicente Aleixandre de que escribió *Pasión de la tierra* (1928-1929) sin conocer el surrealismo francés y sólo inspirado en la tradición del irracionalismo europeo. Este hecho, que no vemos por qué poner en duda, nos parece una prueba más de que los poetas de

¹⁸³ Crespo, Ángel, *El poeta y su invención – Escritos sobre poesía y arte*, (edición y prólogo de Pilar Gómez Bedate), Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2007.

¹⁸⁴ Cano Ballesta, Juan, *La imagen de Miguel Hernández (iluminando nuevas facetas)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2009.

esta décadas no prestaban excesiva importancia a los manifiestos llamativos y actitudes espectaculares del surrealismo francés, que contrastaban con la escasez de grandes obras artísticas de mérito indiscutible. En España se siguió el proceso a la inversa; se comenzó con la creación superrealista antes de formularla teóricamente, y de un modo gradual y en parte no consciente, lo cual no impide que España pueda presentar «una tal cantidad de surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la correspondiente poesía francesa», como formula el mismo Bodini.

2013

Eduardo Becerra en el año 2013 se ocupa de la coordinación del libro *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*¹⁸⁵, que recogen veintiséis estudios sobre dicho movimiento. En dos de ellos se cita a Vittorio Bodini.

El primero es de Raquel Medina, “El surrealismo, el postismo y la revisión de la neovanguardia. Hacia un esclarecimiento terminológico”, págs. 383-391. La autora aborda el problema de la negación de la etiqueta surrealista y en las páginas 385-386 escribe:

Tanto Aleixandre como García Lorca negaron la etiqueta surrealista por entender que esta implicaba aceptar la escritura automática y la conciencia de grupo. Es esta misma concepción del surrealismo como un movimiento exclusivamente francés la que conduce a Ricardo Gullón, en su artículo «¿Hubo un surrealismo español?», a rechazar que existiera un surrealismo español. Por su parte, Paul Ilie, en *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, y Vittorio Bodini, en *I poeti surrealisti spagnoli*, aceptan la existencia de un surrealismo español, pero Ilie lo considera una «modalidad», con sus semejanzas y diferencias con respecto al surrealismo francés. Por último, C. B.

¹⁸⁵ Becerra, Eduardo (coord.), *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada, 2013.

Morris, en *Surrealism and Spain*, alega la existencia de un solo surrealismo, el francés, hablando así de una influencia surrealista en España.

Y, en la bibliografía, página 390, cita el libro de Vittorio Bodini en su versión italiana.

El segundo pertenece a Raquel Arias Careaga, la cual en su “Un poeta surrealista: Luis Buñuel”, págs. 427-444, solamente menciona a Bodini en la bibliografía, página 443:

BODINI, Vittorio: «Características y técnicas del surrealismo en España», en: Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982, 104-116.

2014

Pere Solà Silé, en 2014, publica *Louis Aragon y España*¹⁸⁶. Refiriéndose (pág. 44) a la ya mencionada conferencia que Aragon impartió en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 18 de abril de 1925, cita una consideración que Vittorio Bodini hace en su ensayo:

El surrealismo fue un movimiento subversivo y tomó carácter de provocación, y así fue la conferencia de Aragon con su alegato contra la cultura occidental y la lectura de «Une vague de rêves». Lamentablemente, no nos constan los nombres de quienes asistieron a la conferencia de Aragon en la residencia de estudiantes donde vivían en aquella época García Lorca, Dalí y Buñuel, y el impacto que tuvo sobre los asistentes.

¹⁸⁶ Solà Silé, Pere, *Louis Aragon y España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2014.

Y en la correspondiente nota 65 añade:

Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets editores, Barcelona, 1982, al referirse a esta conferencia, sugiere que Aragon fue invitado «probablemente por iniciativa» de Lorca, Dalí y Buñuel. El crítico literario italiano añade también la observación de Ángel del Río sobre que «Nadie puede afirmar que Lorca escuchase aquella conferencia, aunque sea lo más probable. Lo que es evidente es que cinco años después encontramos un claro eco de las observaciones de Aragon en las poesías de Lorca. Las semejanzas no son solamente de forma o de ideas, sino incluso de palabras: *la era de las metamorfosis, la simiente de la confusión y de la angustia, los pozos negros, los traficantes de estupefacientes, el pan de la ira, el hundimiento de los edificios blancos, la sangre rubia de los adoquines*». Víctor García de la Concha, *El Surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, p. 14, afirma que Lorca y Buñuel estaban ausentes de Madrid el día de la conferencia de Aragon.

Más adelante, en la página 48, cita a Víctor García de la Concha, que, como ya hemos visto en los trabajos de muchos críticos, en su introducción a la antología *Poetas del 27, la generación y su entorno*, menciona también la carta que Alberti escribió a Bodini, en la que el poeta negaba su pertenencia al movimiento surrealista:

Víctor García de la Concha en la «Introducción» al libro *Poetas del 27, la generación y su entorno*¹⁸⁷, matiza las afirmaciones de Dámaso Alonso. García de la Concha, después de recordar algunas de las aseveraciones que Alberti formuló a Vittorio Bodini, insiste en que en la época que se dio a conocer la Generación del 27 [...].

Y en la correspondiente nota 73, añade:

¹⁸⁷ García de la Concha, Víctor (edición e introducción), *Poetas del 27: la generación y su entorno, antología comentada*, op. cit., pág. 77.

Rafael Alberti, «Carta a Vittorio Bodini», en Bodini, V., *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit. pp. 115-116, al referirse a su vinculación con el surrealismo, decía: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Éluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos influyeran en mí. *Sobre los ángeles* es un libro profundamente español, producto de cierta catástrofes internas que entonces sufrí, unidas al ambiente de violencia y disconformidad que imperaban en España durante el descenso de la Dictadura de Primo de Rivera».

Otra carta que Solà Silé esgrime en su ensayo para explicar la reticencia de los poetas españoles a la hora de definirse como surrealistas, es la que escribió Luis Cernuda a Vittorio Bodini y que el crítico italiano incluyó también en el apéndice de *Los poetas surrealistas españoles*:

Luis Cernuda reconoció que su «simpatía por el superrealismo sólo afecta a los poemas escritos entre 1929 y 1931», y, afirmó también, que sólo Prados, Aleixandre y él mismo conocieron directamente a los surrealistas franceses.

Y en la nota precisa:

Luis Cernuda, «Carta a Vittorio Bodini», en Bodini, V., *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit., p. 116

Y cita de nuevo la edición española del libro de Bodini en la bibliografía general, páginas 277-278.

2015

En 2015 Julio Neira publica *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*¹⁸⁸. La obra está dividida en dos partes, “La Edad de Plata (1900-1936)” y “De la guerra al siglo XXI” y ofrece una amplia panorámica sobre la literatura española del siglo XX. En el capítulo titulado “Los ‘otros’ poetas del 27: heterodoxos y transgresores”, hablando de José María Hinojosa, en la página 80, cita una carta de José Bello a Buñuel del 30 de enero de 1933, en la que Bello define a Hinojosa “la Vil Colodra”, mote que le habían puesto a Hinojosa y añade:

Muchos años después Vittorio Bodini afirmará: «La superficialidad de su adhesión al surrealismo queda demostrada por el hecho de que, al aproximarse la guerra civil, recordando que era un rico propietario, tomó una actitud contraria a la de sus compañeros» [en la nota correspondiente advierte que la cita se puede encontrar en la página 102 de *Los poetas surrealistas españoles*]. El planteamiento no podía ser más simplificador, pero servía para descalificar de un plumazo y retroactivamente la trayectoria literaria de quien después se había convertido en un político de extrema derecha muy conocido en la provincia durante el periodo republicano, lo que le valió su detención pocos días después del levantamiento rebelde contra la República en julio de 1936.

¹⁸⁸ Neira, Julio, *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*, Madrid, Editorial UNED, 2015.

2. Edición de “*Versione celeste*”¹⁸⁹

Nota preliminar:

La alternancia mayúsculas/minúsculas en la inicial de la segunda palabra del título de esta obra, que se notará en las páginas siguientes, no se trata de un error. Tanto en la edición italiana, como en la edición española los estudiosos no se han puesto de acuerdo y citan el título unas veces de una manera y otras de otra. A veces el mismo autor alterna las dos formas.

Conviene puntualizar que:

- El título que figura en la portada de la edición italiana, la primera en aparecer, es *Versione celeste*, y la contraportada informa que el “*titolo originale*” es *Versión celeste*, manteniendo por tanto la minúscula en ambos casos. Lo mismo hace Bodini en su introducción.
- En la primera edición española, de 1970, el título, VERSIÓN CELESTE, figura escrito completamente en mayúsculas.
- En su breve introducción, Gerardo Diego usa siempre la mayúscula.
- Vivanco, en la suya, utiliza mayoritariamente la mayúscula para el adjetivo *Celeste*, aunque la alterna a veces con minúscula (por ejemplo págs. 26 y 28/29).
- En la segunda edición, de 1989, Miguel Nieto, utiliza siempre la mayúscula, tanto en el título como en su introducción.
- Al mismo tiempo señalamos que Juan Larrea en las cartas que envía a Vittorio Bodini, escribe siempre “*Versión Celeste*”, con mayúscula.
- Por tanto, en el presente trabajo, hemos decidido decantarnos por la grafía propia del autor de la obra, pero dejando en las citas las formas utilizadas por los distintos autores.

Como ya hemos comentado, en el año 1969 Vittorio Bodini se ocupa de la edición de los poemas de Juan Larrea, con quien mantenía correspondencia desde 1960 con ocasión de la publicación de *I poeti*

¹⁸⁹ Larrea, Juan, *Versione celeste*, (edición, traducción e introducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1969.

surrealisti spagnoli. Dicha correspondencia entre ambos autores continuó de manera más o menos regular hasta 1970, año de la muerte del crítico italiano, y ha sido presentada por Laura Dolfi de manera exhaustiva en su *Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de 'Versión celeste')*¹⁹⁰. Las cartas enviadas por Larrea están custodiadas y disponibles en el “Archivio Vittorio Bodini”, sección “Corrispondenza Spagnola”.

Laura Dolfi, en la página 119, nota 4, de su trabajo, nos proporciona informaciones sobre como Bodini llegó a conocer la dirección de Larrea para escribirle por primera vez:

Bodini había conseguido la dirección de Larrea por medio de Oreste Macrì que, en su viaje a España, se la pidió a Gerardo Diego. Macrì supo además que Larrea enseñaba en la Universidad de Córdoba en Argentina.¹⁹¹

La autora nos indica asimismo que 'la carta de Bodini a Macrì del 22 de septiembre de 1960 y la correspondiente contestación desde Madrid del 26 septiembre' pueden leerse en 'Bodini-Macrì, *Carteggio*, Edición de Anna Dolfi, en preparación'¹⁹²

La primera carta publicada en el ensayo ya es reveladora de algunas discrepancias entre Larrea y Bodini a propósito del surrealismo y en las páginas 120/121 Laura Dolfi escribe:

¹⁹⁰ Dolfi, Laura, *Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de 'Versión celeste')*, op. cit.

¹⁹¹ Bodini ya estaba al tanto a través de Cernuda de que Larrea probablemente trabajaba como profesor en Córdoba (Argentina), como demuestra la carta que Cernuda envió a Bodini el 15 de septiembre de 1959 y que el mismo Bodini incluye en *Los poetas surrealistas españoles* (págs. 116/117): “Larrea, al que apenas conozco personalmente, creo que es en la actualidad profesor de una universidad argentina, acaso la de Córdoba”. La misma Laura Dolfi lo confirma también en *Vittorio Bodini e la Spagna - Itinerario grafico*, Unipr Co-Lab, 2015, pag. 20: dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/2889/1/Dolfi_Bodini_December_2015.pdf (fecha del último acceso: 16 de febrero de 2017).

¹⁹² Bodini, Vittorio; Macrì, Oreste, “*In quella turbata trasparenza*” – *Un epistolario – 1940 -1970*, (a cura di Anna Dolfi), op. cit.

La oportunidad de esta directa y seguida confrontación se presentará en la carta del 1 de abril de 1964 (la primera de las que aquí se publican), que Larrea escribió para agradecer el envío de la ya citada antología *I poeti surrealisti spagnoli*. Mientras se complacía del libro que acababa de recibir, el poeta puntualizaba su distinta manera de concebir el surrealismo, “más amplio y menos ortodoxo” respecto al concepto de Bodini; el cual, a su parecer, quedaba en los “niveles equívocos de la literatura” sin tener en cuenta las ambiciones prioritarias y las esperanzas transcendentales del movimiento.

Larrea quizá se refería en particular a los párrafos que afirmaban, además del papel 'limitador' ejercido por el grupo poético generacional y de la constante cautela hacia experiencias culturales de procedencia francesa, la sustancial carencia teórica e ideológica del surrealismo español.

Por otra parte, ya en la carta de 1960 Larrea había expresado su perplejidad respecto al proyecto antológico de Bodini (“Me agrada saber que prepara usted una antología del superrealismo español, aunque no imagino a qué poetas nuestros les conviene verdaderamente ese nombre” [carta publicada por Bodini en *I poeti surrealisti spagnoli*]), y ahora, delante del libro impreso, evocando su participación en el surrealismo, reivindicaba su precisa y personal individualidad poética.

Según la autora, la lectura del libro de Bodini estimuló a Larrea: la correspondencia que entretuvo con el crítico italiano, le incitó a puntualizar su poética y a explicar su silencio editorial. Silencio del cual saldría gracias a Bodini:

Había sido, en efecto, una vez más, el crítico el primero en escribir, con motivo de pedir la autorización para traducir unos poemas e imprimirlos junto a la carta del 1 de abril de 1964. Habían pasado, sin embargo, varios años desde el fracasado proyecto de publicación de *Orbe* y así cuando (el 19 de agosto de 1966) Larrea recibe la carta de Bodini, le contesta inmediatamente (el 20 de agosto) y, abandonada la intención de publicar paralelamente aquellas prosas desde siempre declaradas indispensable complemento a sus versos, le propone como alternativa la edición y traducción de un “libro personal”, que reúna todos sus textos poéticos, sea los editados en revistas y antologías sea los inéditos, hasta aquel momento negados.

En la nota correspondiente, Laura Dolfi recuerda que en 1960 Larrea había rehusado proporcionar a Bodini nuevos poemas para su antología. Y sigue:

La oferta, como contará el mismo Larrea, nacía de una mera coincidencia. Un mes antes (el 13 de julio de 1966) el poeta había aceptado imprimir en Alemania sus poemas y, reorganizado el libro de *Versión celeste*, lo había enviado a Gudrun Ensslin para que lo publicara en edición bilingüe. Al recibir, pues, el 19 de agosto, la petición de Bodini había pensado en una paralela edición italiana y, obtenido el consentimiento del crítico (el 7 de noviembre), había mecanografiado los textos y a las dos semanas los había mandado (el 23 de noviembre de 1966, como se puede deducir de este epistolario).

Exactamente el 24 de diciembre Bodini informará a Larrea que la editorial Einaudi está dispuesta a publicar el volumen, y antes el mismo Giulio Einaudi escribirá al poeta declarándose no sólo favorable sino hasta orgulloso de imprimirlo.

En las páginas 123/124 se empieza a abordar el tema de la publicación de *Versione celeste* y los problemas que surgieron con respecto a algunas de las opciones tomadas por el traductor con las que el autor no estaba de acuerdo, en especial a propósito de *Oscuro dominio*:

Como escribirá unos años más tarde Larrea a Vivanco, Bodini le había manifestado (carta del 9 de junio del 1968) su duda de incluir en el volumen esta parte, que le parecía decididamente “grotesca” y en desarmonía con las demás”. A dicha petición de supresión el poeta contestaba enseguida, el 20 de junio, con otra carta, aquí publicada, confirmando la importancia (“por tratarse en este libro de mi expresión poética”), la rareza (“por tratarse de un texto prácticamente inédito”), el éxito de *Oscuro dominio* (“no careció, al parecer, de alguna apreciación apasionada”), y sobre todo su “validez vaticinante”, al colocarse “en el momento psicológico más agudo de la ruptura”, y ser indispensable llave de lectura para la poesía sucesiva. De todos modos, considerando que la obra había sido, marginalmente, publicada y que tenía para él, persona exenta de anhelos de notoriedad, sólo un valor de “testimonio de otras sustancias”, dejaba amplia libertad al traductor de eliminar, si siguiera considerándolo oportuno, esta sección del original y el correspondiente párrafo del

prólogo. Y en este sentido obró Bodini (por lo que parece sin escribirsele a Larrea: “No tuve noticia de la decisión de Bodini hasta que recibí el libro impreso”), corrigiendo la numeración de las páginas y borrando con otros rasgos de pluma los doce renglones que introducían “Oscuro dominio”. Por lo demás el prólogo respetó fielmente, en su traducción al italiano, la literalidad del texto.

El texto mecanografiado que Larrea envía a Bodini presenta varias correcciones:

Y será la fidelidad a esta copia que el poeta evidentemente no leyó con atención ante la prisa del envío, lo que ocasionará numerosísimos errores presentes en el libro de Einaudi. Escasas son, en efecto, las inadvertencias o las faltas tipográficas mientras que, como reconoció el autor, “Más de una [de las erratas] proviene de mi texto original, que siempre se le escapan a uno cuando escribe a máquina, sobre todo en idioma extranjero”. Es un hecho que ni Larrea, ni Bodini se habían preocupado de proceder a una mera revisión del volumen que salió “acribillado de erratas”. Por otra parte era también inevitable que las diferentes dudas que el traductor había manifestado en la carta del 21 de junio de 1968 apuntaran, más que a simples problemas gráficos, a implicaciones semánticas más complejas o a ambigüedades polisémicas o, en fin, a las inexactitudes más evidentes.

También están presentes en la edición italiana algunos errores relativos a la lengua francesa y a veces a su traducción, de los que Larrea se quejó con Bodini, debidos probablemente a un conocimiento no profundo de dicha lengua por parte del traductor. Efectivamente, el propio Bodini en la nota 1 de la página XI de su introducción al libro indica:

Dobbiamo confessare che quando Larrea con un gesto del tutto inatteso ce ne affidò il manoscritto, non sapevamo che la maggior parte di esso fosse in francese, e una volta avutolo fra le mani, un senso di gratitudine per tale insperato atto di fiducia ci ha indotto a sconfinare dalla sfera linguistica consueta del nostro lavoro di traduzione.

[Tenemos que confesar que cuando Larrea en un gesto totalmente inesperado, nos confió el manuscrito, no sabíamos que la mayor parte del mismo estaba en francés, y, una vez que lo tuvimos en las manos, un sentimiento de gratitud por este inesperado acto de confianza nos indujo a traspasar los límites de la esfera lingüística que habitualmente solemos utilizar en nuestro trabajo de traducción.]

De todas formas, como nos refiere Laura Dolfi en la página 126:

Aunque Larrea lamentara que la editorial no hubiese utilizado para las pruebas a un corrector francés, escribiendo al editor, prefirió “por no mortificarlo”, limitarse a agradecer y elogiar el trabajo hecho, aplazando para otra ocasión solicitar una segunda edición corregida, una edición que fue en realidad prometida pero nunca realizada. De cualquier modo, fue la edición italiana (la primera impresa según una casualidad guiada casi por un diseño “providencial”) la que indujo al poeta a consentir que se publicara, y esta vez en España, una segunda, completa, edición del libro: «Una vez roto el “sortilegio”, no tengo reparo que oponer a que *Versión Celeste* se publique en edición bilingüe castellana – y hasta francesa –. Debe seguir su suerte propia que la hace depender de los otros más que de mí».

Y de hecho, una carta de Larrea al editor Luigi Einaudi, también publicada a modo de nota en el trabajo de Laura Dolfi en la página 216, deja constancia del aprecio que expresa el autor ante la nueva publicación:

Me es particularmente grato acusarle recibo del primer ejemplar de mi *Versión Celeste*, que ha tenido la atención de remitirme por aéreo.

Aprecio muchísimo su gentileza, tanto más cuanto que la impresión que el libro me ha producido es excelente, inmejorable. Papel, caracteres, diagramado del texto, cuidado tipográfico, encuadernación, nada deja lo más mínimo que desear. Gran acierto el dibujo de Miró en la sobrecubierta! Por lo que he podido apreciar hasta ahora, la traducción de nuestro Bodini ha estado a la altura de mis circunstancias. En fin, creo que al felicitar me a mí mismo, no está fuera de lugar que le felicite a usted también por la hermosa cumplida.

Considerado entonces que, sorprendentemente, la primera edición fue la italiana, resulta evidente que en la edición española del año siguiente, tanto Gerardo Diego como Luis Felipe Vivanco en sus respectivas introducciones a *Versión Celeste*¹⁹³ no pudieron evitar referenciarla.

Diego, en “Larrea traducido”, págs. 11-14, citando las primeras publicaciones de poesía de Larrea en las revistas ultraístas de Madrid, las que siguieron en la revista “Favorables París Poema” (que el mismo Larrea dirigió con César Vallejo en París) y más tarde su *Antología* de 1932, comenta:

Y sin embargo, desde entonces han transcurrido cincuenta o cuarenta años y mientras Larrea ha publicado una copiosa serie de importantísimas obras en prosa, en todas las cuales se exalta a la Poesía y se la considera eje y meta de la vida humana y estrella del Espíritu, en España casi nadie se acuerda de esos libros y de los poemas del autor. Y ha sido necesario que un editor italiano edite en doble texto original e italiano su poesía casi íntegra, *Versión Celeste*, para que los españoles aprendan que Larrea existe. En fin más vale tarde que nunca. Ya tenemos la poesía de Larrea en Europa y ahora en España, donde gozábamos desde hace 35 años su admirable colección arqueológica peruana generosamente regalada por el poeta al pueblo español.

Más extensa y detallada es la introducción de Vivanco titulada “Juan Larrea y su «*Versión celeste*»”, págs. 15-41. Ya en la página 17, en el apartado 1: *Un poeta español en lengua francesa*, menciona a Bodini para recordar que él fue el primero en subrayar la importancia de Larrea dentro del surrealismo español:

[...] hay un momento en que Larrea entra a formar parte – sólo hasta cierto punto y desde lejos – del grupo de los poetas del 27, aunque [...] pronto se separe definitivamente de ellos. Sin embargo – y a

¹⁹³ Larrea, Juan, *Versión Celeste*, (edición de Luis Felipe Vivanco), op. cit.

pesar de todas las limitaciones prácticas derivadas de su actitud personal ante lo que llama “la sacrosantidad de la poesía” – hay que concederle un puesto de excepción, como hace el crítico italiano Vittorio Bodini, en los orígenes de nuestro surrealismo.

Por evidentes razones, y con más frecuencia, vuelve a citar al crítico italiano en el apartado 2: “La edición italiana de Bodini”. En la página 19 Vivanco explica que, de hecho, los únicos poemas accesibles para el lector español eran los que había publicado Gerardo Diego en su *Antología* de 1934, pero que:

Ahora, al nombre de Diego, su amigo y traductor de primera hora al español, debemos añadir el de Vittorio Bodini, su traductor tardío al italiano y primer editor de su obra poética completa.

A continuación Vivanco hace una larga referencia a *I poeti surrealisti spagnoli*, subrayando la importancia del libro de Bodini y sobre todo el hecho de que el crítico italiano asigne un papel fundamental a Larrea dentro del surrealismo español. Pero, al mismo tiempo, y al parecer más de lo que había manifestado algunos años antes en *La generación poética del 27*, Vivanco señala también sus desacuerdos. Así, si en la página 20 escribe:

Y en este libro, no sólo se ocupa de Larrea, sino le da la importancia que merece, llamándole “padre desconocido del superrealismo español”. Porque Bodini cree que Larrea es poeta surrealista “hasta la punta de los pelos”, y no sólo creacionista, como Huidobro o Diego. Cree también que su nombre ha sido voluntariamente silenciado u olvidado. “Pudiera suceder – dice – que este olvido se deba, aunque en mínima parte, al inconfesado interés en abolir uno de los lazos más evidentes entre el surrealismo español y el francés.”

más adelante, y en la misma página, expresa sus divergencias con Bodini:

Yo creo más bien – aún admitiendo esa “mínima parte” de Bodini – que el silencio y el olvido son, casi en su totalidad, culpa del propio Larrea al negarse a publicar sus poemas y al dejar de escribir poesía a partir de 1932. En este sentido, su ausencia voluntaria ha sido mucho mayor que su olvido por parte de los demás.

Tampoco parece estar muy de acuerdo con el catálogo de poetas que Bodini incluye en su antología:

A los nombres de Larrea y Diego, Bodini, añade otros siete para completar su nómina de poetas surrealistas españoles, todos ellos andaluces y no todos superrealistas: Diego, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Moreno Villa, Prados y Altolaguirre. El propio Bodini reconoce que no lo son Diego y Altolaguirre, y hay otros cinco – Lorca, Alberti, Cernuda, Moreno Villa y Prados – que solamente lo son en un momento de su obra o en un solo libro. De manera que los dos únicos de su nómina – por otra parte incompleta – que nos quedan siendo plenamente surrealistas son Larrea y Aleixandre.

Y explica que, según Bodini: “Larrea escribiendo en francés cultiva un surrealismo internacional”, mientras que Aleixandre se puede considerar un poco como el fundador del surrealismo hispánico que tiene sus fuentes lejanas en Góngora y en Fray Luis de León (Cfr. p. 20).

En la página 21 vuelve a señalar la importancia del libro que “Bodini ha realizado con las máximas inteligencia e independencia, basadas en una información rigurosa”. Y añade que las “aportaciones más acertadas” se encuentran en los apartados: *Las fuentes francesas*, *Caracteres y técnicas del surrealismo en España* y *El surrealismo y la lucha política*. Y más adelante, después de haber aclarado que no pretende hacer una reseña del libro de Bodini, Vivanco matiza:

[...]no lo cito sólo por su valor intrínseco, sino porque gracias a él, su autor se pone en contacto epistolar con Larrea, y gracias a este contacto o comunicación, Larrea le va a enviar más adelante el original de su obra poética en español y en francés, para la edición trilingüe italiana que aparece en mayo de 1969.

Como sabemos por la carta que Larrea envía a Bodini en octubre de 1960, y que el propio Bodini publicará en el apéndice de su libro, “en un principio, Larrea se niega a la petición de Bodini de que le envíe poemas inéditos para su antología”. Pero:

[...] a pesar de esta primera negativa, Larrea, al cabo de poco tiempo, cambia de parecer ante otra solicitud del mismo, y “con un gesto completamente inesperado”, según confiesa el propio Bodini, le confía a éste su manuscrito para su publicación.

En el apartado 3: “Génesis de la edición española”, en las páginas 22/23, escribe:

Cuando después de conocer personalmente a Bodini en junio del año pasado, me llegó su edición de la obra poética de Larrea, ya estaba yo en relación epistolar con este último. En la primera carta suya que recibí, fechada en Córdoba, Argentina, en noviembre 1968, y en la que me agradecía el envío de una separata de mi trabajo sobre los poetas del 27, me anuncia la próxima aparición del libro de Bodini: “En cuanto a mí, yo empeñado en quebrar el aro del horizonte y ustedes en recuperarme. Un día llegaremos a un acuerdo, cuando ustedes vengan donde yo estoy. Se diría que usted ya está medio dispuesto a dar el primer paso. Si así fuera, bienvenido. Por cierto, esta mañana he recibido carta de Bodini comunicándome que acaba de entregar al editor, original y traducción de mi vieja obra poética”.

Después de leer la versión italiana, Vivanco se anima a plantear a Larrea la posibilidad de una edición española de su obra, y lo hace en la carta del 15 de julio de 1969. La respuesta de Larrea no se deja esperar y su carta del día 25 del mismo mes figura en gran parte reproducida en las páginas 24/25:

“[...] Me conmueve su interés por *Versión Celeste* que, contra lo previsible y gracias a mi relativa longevidad, las circunstancias

quisieron que se editara por fin. [...] Una vez roto el *sortilegio*, no tengo reparo que oponer a que *Versión Celeste* se publique en edición bilingüe castellana y hasta francesa. Debe seguir su suerte propia que la hace depender de los otros más que de mí. Que sea usted su traductor español y “padrino” me parece en principio tan razonable como conveniente pues que se interesa por ello... Cabría que, aunque fuese principalmente por deferencia, hablase de ello con Gerardo. Y también creo que antes de meterse en faena habría que contar con un editor – así lo hizo Bodini – que en el presente caso no debería desmerecer de Einaudi, cosa que, de ser favorable la opinión de los críticos, no sería imposible.”

Vivanco, en efecto, se puso en contacto con Gerardo Diego y, además, muy pronto se solucionó también el problema del editor, tal como aclara en la página 25:

Por su parte, el poeta y editor Carlos Barral, después de leído el ejemplar de *Versión Celeste* que le enviaron Bodini y Einaudi, escribió también a Larrea sinceramente interesado por su poesía y ofreciéndosele al mismo tiempo como editor y como traductor. Y a través de Larrea, se puso en contacto conmigo, que llevaba ya la traducción muy avanzada. Ya tenía el libro editor que, según el deseo de Larrea, no desmereciera de Einaudi, y la traducción de los poemas franceses se enriquecía con un nombre nuevo de poeta catalán en lengua castellana.

En el siguiente apartado 4: “Superrealismo y versión celeste”, Vivanco aborda más directamente la temática poética de Larrea, así en la página 28 escribe:

Juan Larrea como poeta se mueve en el terreno de la lírica pura. Nunca acepta temas impuestos. Los temas le brotan dentro de su trato con la realidad del mundo. La versión la pone el hombre: ¿quién pone lo celeste? En realidad, en la realidad creada del poema, no se pueden separar los dos términos, y la versión del poeta, de la poesía, es versión celeste. Por otra parte, según Bodini, Larrea es poeta surrealista “sino alla cima dei Capelli”, “hasta la punta de los pelos”. Por lo tanto, Larrea es un surrealista o superrealista que nos da una versión – y no sólo visión – celeste de la realidad. Por eso nos confiesa él mismo, en su ya citada carta a Bodini del año 1960, que aprovechó del movimiento surrealista aquellas tendencias que le eran afines, porque él también quería transferirse a otra realidad, aunque en forma distinta a la de los poetas surrealistas más destacados. Esta

forma o manera distinta de transferencia son los poemas de *Versión celeste*.

Cita de nuevo a Bodini en el apartado 5, titulado “La expresión en castellano”. En la página 31, analizando más al detalle los poemas de Larrea escritos directamente en español, aclara:

En la primera parte del libro, la titulada *Metal de voz*, Larrea ha incluido seis poemas como muestras de su primera manera de hacer poesía en imágenes sueltas. Llamémosla su manera ultra. Estos poemas, en su construcción fragmentaria – es decir, muy contruidos y al mismo tiempo muy fragmentados – contrastan con los que vienen inmediatamente después y en los que Larrea ha conseguido ya lo que Bodini llama “una carga unitaria que extiende su propio dominio sin explícitos puntos de fuerza sobre todo el arco de su escritura, auténticamente automática”.

Y más adelante:

[...] *Razón* – que antes se llamó *Juan Larrea* – [...] es un poema muy corto, confiado a una sola frase amplificada, en que las pequeñas cargas aisladas, según la apreciación de Bodini, se han convertido en una sola carga uniformemente repartida [...]

El apartado 6 de la introducción de Vivanco, “La expresión francesa”, no menciona el nombre de Bodini, como tampoco lo hace Juan Larrea en su breve “Prólogo del autor”.

1969

Desde el punto de vista cronológico, uno de los primeros artículos que cita la edición italiana de la poesía de Larrea por Bodini es el de Joaquim Marco, “Un poeta maldito: Juan Larrea”, publicado en *Destino*¹⁹⁴. Marco parece casi tener que presentar a Larrea al principio del artículo:

¹⁹⁴ Marco, Joaquim, “Un poeta maldito: Juan Larrea”, en *Destino*, Barcelona, 20 de septiembre de 1969, pág. 37. El mismo artículo aparece también en: Marco,

El apelativo de «maldito», grato a los poetas simbolistas, quizá hiera la sensibilidad de los lectores o de los conocedores de Larrea (que suponemos serán escasos). Lo empleamos a sabiendas de sus valores connotativos y de su discrepancia temporal. Juan Larrea es un poeta de la traída y llevada generación del 27, a quienes algunos denominan «generación de la Dictadura» y que otros preferirían denominar más genéricamente «de los años veinte» (como don Jorge Guillén), solución esta última que por su ambigüedad preferiría yo mismo utilizar en esta nota.

Luego pasa a comentar la difusión de la obra poética de Larrea en España y la calificación de “surrealista” por parte de Bodini:

Su obra fue parcialmente divulgada gracias a la inclusión de Larrea en la *Antología* de Gerardo Diego, publicada en 1932. Ya apuntaba entonces el antólogo que varios de los poemas incluidos habían sido traducidos del francés. Ahora, finalmente, acaba de publicarse su obra poética titulada *Versión celeste*. Se incluyen en ella los poemas en español y francés y su equivalente italiano. Desgraciadamente cabe lamentar una vez más la escasa difusión que alcanzará la obra de Larrea en España, deliberadamente escasa, puesto que su obra huye incluso de la propia barrera lingüística. Vittorio Bodini ha escrito un prólogo basado en el capítulo que dedicó a Larrea en su libro *I poeti surrealisti spagnoli* (Torino, año 1963).

Sin embargo, las afinidades de Larrea con los surrealistas franceses, con los que estuvo directamente en contacto alcanzan superficialmente su obra. Es innegable su influencia, pero el propio Larrea escribe a Bodini que «anhelaba transferirme a otra realidad, pero de forma diferente».

Más adelante analiza la poesía de Larrea, lo ubica en la poesía española y concluye:

Joaquín, *La nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, págs. 168-174. Nótese que el poeta y ensayista Marco ha firmado sus trabajos a veces con el nombre catalán “Joaquim” a veces con el nombre castellano “Joaquín”.

Versión celeste descubre un aspecto hasta hoy poco iluminado de la poesía moderna española. [...] Esta edición de Bodini es, pues, un acontecimiento en la literatura española. Lamentablemente nos llega desde Italia y pocos podrán, tal vez, entregarse a la lectura de esta voz mal conocida de nuestra lírica.

En la misma revista y en el mismo año encontramos otro artículo dedicado a Larrea que, de alguna manera, podemos considerar consecuente a la edición italiana de su poesía. Se trata de “Juan Larrea y el surrealismo” de José Luis Cano¹⁹⁵. El autor empieza el artículo abordando el dilema de “si realmente había existido el surrealismo en España” y, tras mencionar el ensayo de Manuel Durán *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, publicado en México en 1950, afirma:

Y recientemente se han publicado dos notables libros que abordan a fondo el problema de la influencia surrealista en nuestra literatura. Me refiero al de Vittorio Bodini *I poeti surrealisti spagnoli* (Einaudi, Torino, 1963), y al más reciente del profesor norteamericano Paul Ilie *The surrealist mode in Spanish literature* (University of Michigan Press, 1968). El debate está abierto, pues, y hay tela cortada para nuevas investigaciones.

A continuación pasa a hablar de Bodini y de su edición de la poesía de Larrea:

El mismo Vittorio Bodini acaba de sorprendernos con un volumen inesperado que entra de lleno en el tema del surrealismo español: la primera edición de las poesías de Juan Larrea reunidas en libro con el título de *Versione celeste* (edición bilingüe, Einaudi, Torino, 1969). Larrea es un *raro* de la generación del 27, y su prestigio se basaba sólo en que Gerardo Diego le había incluido con todos los honores en su famosa antología de poetas españoles contemporáneos, del año 1932. Cuenta Bodini, en su excelente introducción a las poesías de

¹⁹⁵ Cano, José Luis, “Juan Larrea y el surrealismo”, en *Destino*, Barcelona, 13 de diciembre de 1969, págs. 9-10.

Larrea, que cuando Gerardo Diego empezó a mostrar poemas de éste en las tertulias madrileñas de 1927, muchos creyeron que se trataba de un poeta fantasma, de un poeta inventado por el mismo Gerardo. En realidad, Larrea existía, pero una excesiva severidad con su propia obra le hizo resistirse a la publicación de sus poesías en volumen. Sólo ahora, cuarenta años después de aquellos primeros poemas que aparecieron en las revistas ultraístas *Grecia* y *Cervantes*, se ha decidido a reunir y publicar su obra poética, inédita en su mayor parte, encomendando a Vittorio Bodini el cuidado y la responsabilidad de la edición.

Prosigue con una presentación más detallada de Larrea y un comentario sobre los pocos poemas del autor que hasta el momento se habían publicado:

Rompiendo un silencio de casi medio siglo, Larrea nos acaba de dar, en *Versione celeste*, su obra lírica desde 1919, casi tosa ella inédita, si se exceptúan los poemas publicados en las revistas ultraístas – y en *Carmen*, de Gerardo Diego –, y un breve cuaderno de ocho poemas en prosa publicado en México en 1934, en edición limitada, con el título *Oscuro dominio*. Con razón Einaudi, su editor italiano, presenta *Versione celeste* con esta frase en la faja de la cubierta: «La primera edición mundial de un gran protagonista del surrealismo». Y como «padre desconocido» del surrealismo español le sitúa Vittorio Bodini en su notable introducción.

Continúa destacando la importancia de la edición de Bodini:

En todo caso, no hay ninguna duda de que la publicación de este volumen va a significar una revalorización crítica, enteramente justa, del olvidado Juan Larrea como gran poeta auténtico y primer poeta surrealista español. Tras la lectura, apasionante, de *Versione celeste*, el crítico se atreve a escribir: ha nacido un poeta, Juan Larrea.

Y concluye:

Agradecemos a Vittorio Bodini – buen poeta él mismo – el enorme esfuerzo que ha supuesto traducir al italiano los poemas españoles y franceses de Larrea, conservando no sólo su belleza y su ritmo sino también su misterio, ese íntimo aletear del verso surrealista que en Larrea – místico de la poesía, como él se ha llamado – alcanza las más sutiles calidades.

En el mes de noviembre del mismo año 1969 el periódico madrileño *Informaciones* publica el artículo de Pablo Corbalán titulado “Un desconocido: Juan Larrea”¹⁹⁶. El autor comienza explicando a los lectores quien es Juan Larrea, ya que estima que “al margen de cierta minoría, digamos iniciada”, el poeta resulta desconocido en España y, a continuación, pasa a presentar el libro que acababa de ser publicado en Italia por Bodini:

Durante todos estos años, Larrea ha publicado varios libros, todos ellos en prosa, y por primera vez en Italia, donde acaba de aparecer, otro en el que se reúne su obra poética. [...] La obra poética editada ahora en Italia -«Versione celeste»- constituye una revelación. Por primera vez se dispone de toda la producción larreana reunida y dispuesta cronológicamente. El volumen va prologado por Vittorio Bodini y se incluyen en él los textos en castellano y francés de las composiciones, además de su traducción italiana.

Más adelante aborda el tema de la pertenencia a algún “ismo” literario por parte de Larrea y se muestra parcialmente en desacuerdo con la idea de Bodini:

A Larrea le considera Bodini un surrealista. Es posible que quepa estimarlo así en alguna parte de su obra y que la influencia surrealista pueda seguirse en sus poemas más recientes. Pero el “ismo” que mejor cuadra a este lírico, sin duda, es el creacionismo o, más españolamente, el ultraísmo. Claro está que entre tantos “ismos” de época es muy difícil establecer límites o fronteras, porque la influencia

¹⁹⁶ Corbalán, Pablo, “Un desconocido: Juan Larrea” en *Informaciones*, Madrid, 27 de noviembre de 1969.

fue mutua entre ellos, dado el contenido irracionalista en que todos se movían.

Termina el artículo lamentando que la obra se haya publicado en el extranjero porque de esa manera Larrea seguirá siendo desconocido en España. La última frase, que se refiere no solo a la obra de Larrea sino también a la de otros importantes autores españoles publicados al extranjero, resulta contundente: “¿Se decidirá alguien a reeditarlas aquí? Sería un gran servicio”.

1970

En el año 1970 aparece en la *Revista de Occidente* un nuevo artículo de Vivanco dedicado a Larrea y a la publicación italiana y española de *Versión Celeste*, titulado “Poemas de Juan Larrea”¹⁹⁷. El autor empieza comentando lo poco publicado que había sido Larrea en España, recordando la *Antología* de Gerardo Diego, que contenía algunos de sus poemas, la inclusión del poeta por parte de Bodini en su libro *I poeti surrealisti spagnoli* y la edición italiana de *Versión Celeste* (págs. 303-304):

Hasta hace poco, los únicos poemas de Larrea accesibles en una cierta medida al lector español eran los publicados por Diego en su *Antología* del 34. No cuento los ocho poemas en prosa de *Oscuro dominio*, porque de este libro se hizo en México, en 1934, una edición limitadísima de cincuenta ejemplares. De los veinticinco poemas que aparecen en la *Antología* de Gerardo solamente nueve están escritos por Larrea en castellano; los otros dieciséis han sido traducidos por el propio Diego del francés. Ahora, al nombre de Gerardo Diego, su amigo y traductor de primera hora, debemos añadir el del crítico

¹⁹⁷ Vivanco, Luis Felipe, “Poemas de Juan Larrea”, en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 93, diciembre de 1970, págs. 302-307.

italiano Vittorio Bodini, su traductor tardío al italiano y primer editor de su obra poética completa.

Bodini publica en 1963 su libro sobre los poetas superrealistas españoles. Y en este libro, no solo se ocupa de Larrea sino que le da la importancia que merece, llamándole «padre desconocido del surrealismo español». Porque Bodini cree que Larrea es poeta surrealista o superrealista «sino alla cima dei capelli», hasta la punta de los pelos, y no sólo creacionista como Huidobro o Diego. El libro de Bodini no sólo es importante por su valor intrínseco – es decir, por ser el primer estudio documentado de conjunto sobre nuestro peculiar superrealismo –, sino porque gracias a este contacto Larrea le va a enviar más adelante – «en un gesto completamente inesperado», según confiesa el propio Bodini – el original de su obra poética, en español y en francés, para la edición trilingüe italiana que aparece en mayo de 1969.

Pasa después a comentar la edición española y cómo se llegó a ella:

Si antes de conocer *Versión celeste* ya estaba dispuesto a dar el primer paso para la recuperación de Larrea, después de su lectura iba a estarlo mucho más. Desde el primer momento comprendí que era necesario hacer cuanto antes la edición española, ampliando y completando la italiana con nuevos textos.

En la página 305, hablando de una carta que Larrea le había enviado, en respuesta a una suya en la que le proponía la traducción de sus poemas para la publicación española, Vivanco agrega:

En otro pasaje de la carta, Larrea contesta afirmativamente a mis preguntas sobre la posibilidad de una edición española de su obra, autorizada por él. Y añade: «Cabría que, aunque fuese sólo por deferencia, hablase con Gerardo. Y también creo que antes de meterse en faena habría que contar con un editor – así lo hizo Bodini – que en el presente caso no debiera desmerecer de Einaudi, cosa que, de ser favorable la opinión de los críticos, no sería imposible.»

Y prosigue en la misma página:

Diego se mostró de acuerdo con la empresa y añadió, incluso, unas palabras preliminares. Por su parte, el poeta y editor Carlos Barral, después de leído el ejemplar de *Versión celeste* que le enviaron Bodini y Einaudi, escribió también a Larrea sinceramente interesado por su poesía y ofreciéndosele al mismo tiempo como editor y como traductor.

Termina precisando que la edición española se diferencia de la italiana en que contiene los poemas en prosa de *Oscuro dominio* y *Presupuesto vital*:

La edición italiana está formada por cuatro títulos: *Metal de voz*, que recoge poemas escritos en castellano; *Ailleurs*, con un poema en castellano y el resto en francés; *Pure perte* y *Versión celeste*, que recogen poemas en francés. A la edición española, además de los poemas en prosa de *Oscuro dominio*, se añaden el *Presupuesto vital*, escrito y publicado por Larrea al frente del primer número de *Favorables París Poema*, y otros poemas publicados en revista y no recogidos en libro.

1976

En el año 1976 se edita en España el libro del David Bary, profesor en la Universidad de Santa Bárbara (California), *Larrea: Poesía y Transfiguración*¹⁹⁸. Como el autor aclara en su “Advertencia preliminar”, se trata de un “esbozo de historia de la vida y de la obra de Juan Larrea”. Ya el primer capítulo, titulado “El fenómeno Larrea”, empieza nombrando a Vittorio Bodini, cuando Bary explica que hasta el año 1970 “el conocimiento de la obra poética de Juan Larrea esperable en un español culto era por necesidad limitado”. Y sigue:

¹⁹⁸ Bary, David, *Larrea: Poesía y Transfiguración*, Barcelona, Planeta, 1976.

Los materiales disponibles se reducían a unos poemas publicados en las dos ediciones de la antología de Gerardo Diego, que sólo se volvió a editar en 1959, a los breves pero valiosos estudios de Vittorio Bodini y Luis Felipe Vivanco y a referencias elogiosas pero esporádicas [...]. La publicación en 1969 de la edición italiana de las poesías completas de Larrea, seguida en 1970 de la española, vino a mejorar la situación [...].

También nombra a Bodini para expresar su desacuerdo sobre el surrealismo de Larrea. Así escribe en la página 127, en el capítulo dedicado a su periodo mexicano:

Aunque digan que Larrea fue el «padre misconosciuto del surrealismo in Spagna», la verdad es, como espero hacer ver algún día con más detalles, que no se identificó nunca con ese movimiento, que vio nacer en 1924 tras haber seguido desde 1920 las actividades de los que habrían de formar el grupo surrealista, a varios de los cuales conocía personalmente.

Y en la nota correspondiente cita *I poeti surrealisti spagnoli*, en su versión italiana, aunque la española ya había sido publicada.

En el capítulo titulado “Córdoba” vuelve a mencionar el mismo libro y a Vittotio Bodini:

Tras la publicación mexicana de su *Teleología de la cultura* viene la del libro *I poeti surrealisti spagnoli*, en el que Vittorio Bodini pondera a Larrea como «padre misconosciuto del surrealismo in Spagna». El mismo Bodini le empezará a instar a Larrea a que publique por fin el texto completo de *Versión celeste*.

Sigue el apartado titulado “Reconocimiento”, en el que Bary escribe en las páginas 154-155:

Al cumplir en 1967 los 72 años, Larrea sigue experimentando una mejora en su situación personal y profesional. [...] Ya ha aceptado la propuesta de Vittorio Bodini para la publicación italiana de *Versión celeste*. El texto sale en 1969, versión bilingüe, con traducciones al italiano del propio Bodini. Se publicaron sobre el suceso numerosos artículos en la prensa italiana, que pronto hicieron eco en la española. Los autores de estos trabajos desconocían por completo la vida de Larrea. Era un poeta desconocido y casi olvidado que de pronto volvía misteriosamente de un largo exilio.

1981

Tras la muerte de Larrea (9 de julio 1980), que en España no se conoció hasta pasados dos meses, Arturo del Villar le dedica el artículo “Juan Larrea, ultraísta espiritual”¹⁹⁹, que, como indica el propio título, es al mismo tiempo un homenaje al poeta y un intento de definirlo como “ultraísta espiritual”. Del Villar también, como la mayoría de los autores que escriben sobre Larrea, no puede evitar mencionar a Bodini, como hace por ejemplo en la página 78:

[...] desde 1932 parece que dejó de escribir poesía para dedicar toda su atención a la pintura, a la arqueología, a la espiritualidad, y a ensalzar y estudiar a su amigo César Vallejo. Ha sido desde entonces un teórico, si bien es preciso reconocer que sus teorías son poéticas y se basan en apreciaciones subjetivas de su especial contemplación del mundo y de la historia más que en el análisis de realidades objetivadas. Por eso causó enorme sorpresa que en 1969 el editor italiano Giulio Einaudi publicase *Versione celeste*, un volumen que recoge casi todos los poemas de Larrea, gracias al cuidado y la insistencia del hispanista Vittorio Bodini.

Y más adelante, en la página 83, muestra desacuerdo con el crítico italiano, cuando éste trata de establecer la filiación literaria del poeta:

¹⁹⁹ Villar, Arturo del, “Juan Larrea, ultraísta espiritual”, en *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 108, nº 422, 1981, págs. 77-87.

El caso es que, según Diego, cabría considerar creacionista a Larrea. Sin embargo, Bodini, el hispanista al que debemos la realidad de *Versión celeste*, asegura que «nunca fue creacionista, sino un surrealista hasta los huesos, padre desconocido del surrealismo en España». Lo curioso es que en el mismo libro donde hace tal afirmación [*Los poetas surrealistas españoles*] publica una carta de Larrea en la que leemos [...].

Y añade un pasaje de la carta de Larrea a Bodini (publicada en los anexos del libro), en la que Larrea afirma que nunca fue surrealista. Más adelante, en la página 86, subraya aun más su discrepancia con la de Bodini:

Por más que Bodini se empeñara en verlos [los poemas de Larrea] sometidos a la escritura automática superrealista, la unidad conceptual de la obra toda, perfectamente estructurada en su conjunto y en cada uno de sus elementos, hace imposible una concepción ajena al control ejercido por la razón. Por eso a Breton no le gustaban los ensayos de Larrea.

1984

Pedro Aullón de Haro publica en 1984 su “Introducción a la poesía de Juan Larrea”²⁰⁰, en la que cita varias veces a Vittorio Bodini.

En la página 63, a propósito del lenguaje poético de Larrea escribe:

En fin, diríase que Larrea establece un discurso de amplísimo eje combinatorio de automatismo y desautomatización mediante el cual obtiene un raro equilibrio de expresiones semánticamente extremadas que permanecen dentro de los márgenes de la gramaticalidad. Ha

²⁰⁰ Aullón de Haro, Pedro, “Introducción a la poesía de Juan Larrea”, en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 3, 1984, págs. 46-64.

podido escribir Vittorio Bodini, el primer crítico riguroso de Larrea, cómo en su poesía «los sustantivos nacen simultáneamente con sus sorprendentes predicados, y esto es ya el signo de un poeta de raza».

Y en la nota correspondiente, la número 24 de la misma página, añade:

Cf. *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 53. Allí mismo escribe Bodini: «Lo que más sorprende en las visiones o equivalencias de atmósferas que Larrea pesca del propio fondo es la extraordinaria aptitud de las cosas para realizar actos o probar sentimientos que estamos muy lejos de prever, pero que la fuerza de persuasión del poeta nos hace aceptar del modo más llano [...] Los predicados son acciones o relaciones entre las cosas: la tupidísima red que forman entre ellas hace que el universo de Larrea, unitario y sensible, se corresponda de una parte a otra, a punto siempre de registrar hasta las más insospechadas lontananzas, el más pequeño acontecimiento o la más pequeña coincidencia que se verifique en cualquier lugar. Un gesto pone en movimiento una multitud infinita de compensaciones, de equilibrios, de acuerdo con leyes desconocidas para nosotros, pero que adivinamos provistas de íntima necesidad». Para Bodini, por otra parte, Larrea es poeta netamente surrealista. Nosotros hemos preferido, en virtud de importantes indicios ya señalados y en razón de que, sea como fuere, la primera fase de la poesía larreana es creacionista y en modo alguno surrealista, adoptar una postura mucho más *objetiva* por menos generalizadora, además de atenta a las opiniones del propio poeta.

Nuevamente vuelve a citar a Bodini en la página 64 para subrayar que gracias a él se ha podido recuperar la poesía de Larrea y, al mismo tiempo, dejar constancia de la falta de consideración de Francia hacia un poeta que escribió en francés:

El hecho, por otra parte, es que la obra poética de Larrea no estaba disponible para el lector, y esto por reservas personales del propio poeta. Se había editado en 1934 *Oscuro Dominio* por mediación de Gerardo Diego, mas en Méjico y en tirada de cincuenta ejemplares. Es así que el acceso a la poesía larreana ha estado durante muchos

años prácticamente limitado a los poemas introducidos por Diego en su famosa antología *Poesía Española*. La ruptura de tal estado de cosas se produjo en 1969, cuando Bodini consigue que el poeta acceda a la edición italiana de *Versión Celeste* en Torino. Al año siguiente llegaría la edición española. Por otro lado, la habitual indigencia gala para un propósito de esta índole no parece haya de acoger debidamente la obra escrita en lengua francesa por Larrea.

1985

El año siguiente Robert Gurney publica *La poesía de Juan Larrea*²⁰¹. Hemos decidido incluir este libro del profesor inglés, no sólo porque está traducido al español, sino por ser uno de los estudios más amplios y completos dedicados a la poesía de Juan Larrea. Gracias también a una serie de entrevistas del autor con el poeta español en Córdoba (Argentina) en el año 1972, su análisis de la obra poética larreana resulta muy profundo y riguroso. En este trabajo figura citado el nombre de Vittorio Bodini o su edición italiana de *Versión Celeste* en numerosas ocasiones y desde la propia introducción (páginas 9 y 10):

Una razón fundamental por la que no se ha realizado hasta la fecha un estudio serio acerca de la poesía de Larrea radica en el hecho de que hasta la publicación en 1969 de *Versione Celeste*, seguida en 1970 por la edición española, *Versión Celeste*, la poesía publicada de Larrea, a pesar de toda su posible originalidad, había sido limitada. [...] La mayoría de los poemas de *Versione Celeste* no se publicaron antes de 1969 [...].

En el capítulo I, titulado “Larrea y los críticos” (página 30), encontramos una primera referencia directa a Vittorio Bodini. Gurney

²⁰¹ Gurney, Robert, *La poesía de Juan Larrea*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1985.

menciona *I poeti surrealisti spagnoli* de 1963 para reconocer la importancia de esta obra en la promoción de la poesía de Larrea pero también para expresar algunas discordancias con el crítico italiano:

El difunto Vittorio Bodini promovió considerablemente la poesía de Larrea en los años sesenta, aunque su tendencia al uso de superlativos puede haber militado contra la formación de una perspectiva crítica cuidadosa. En su introducción a *I poeti surrealisti spagnoli* describe a Larrea como «un surrealista sino alla cima dei capelli» y como «padre misconosciuto del surrealismo in Spagna». La antología, en su núcleo central, dedica a Larrea un lugar ostensible y califica a los poetas incluidos como «I maestri della lirica Spagnola del Novecento», colocando a Larrea el primero en la lista.

Muchas de las afirmaciones de Bodini son cuestionables. Por ejemplo: «Nessuno credeva alla sua esistenza». Esto es una exageración.

Es interesante señalar que Bodini declara que Larrea nunca fue un *creacionista*: «non fu mai creazionista», opinión que Bodini iba a modificar en 1969 [se refiere a la introducción de Bodini a *Versione Celeste*].

Efectivamente más adelante (página 34), a pesar de que Gurney plantea fuertes reservas sobre los juicios de Bodini, no deja de pronunciar su agradecimiento por la obra:

Ya hemos expresado nuestras reservas en cuanto a los juicios de Bodini acerca de Larrea. No obstante, es en parte gracias a sus esfuerzos que la poesía de Larrea, la mayor parte de la cual no era conocida antes, fue publicada en 1969.

En su introducción a *Versione celeste* Bodini da un importante paso adelante en la apreciación crítica de la poesía de Larrea. El concepto de Larrea como un poeta místico es lanzado por primera vez: «un mistico della poesia per usare una sua autodefinizione».

Mucho en la introducción de Bodini es inventado. Poseyendo datos insuficientes, interpreta el misticismo de Larrea en términos de lo que él, Bodini, entiende por misticismo; por ejemplo «un discorso organico con l'universo», o «l'estensione dell'io sino a includere i più remoti angoli dell'universo».

Bodini se muestra ahora dubitativo acerca de la cuestión del *creacionismo* de Larrea, reflejando el estado general de incertidumbre en lo que respecta al movimiento: «Non sono chiaramente delimitabili le frontiere fra ultraismo e creazionismo», añadiendo que no se puede excluir la posibilidad de encontrar huellas del creacionismo en la poesía de Larrea [...]. Esto supone un cambio con respecto a su posición de 1963. Bodini sale de la incertidumbre en cuanto al *creacionismo* de Larrea [...] colocándolo de lleno en el campo surrealista, (un expediente que molestaba en gran medida a Larrea) [...].

En la nota 91 de la misma página 34 añade:

[...] Antes de que Bodini escribiera a Larrea para solicitarle copias de los poemas que iban a conformar finalmente *Versione Celeste*, una estudiante postgraduada alemana, Gudrun Ensslin [...] recibió copias de estos poemas de Larrea. Había, aparentemente, cierto acuerdo de que los poemas se publicaran en Alemania. [...] Subsecuentemente, Bodini contactó con Larrea con vistas a la publicación de su poesía con Einaudi. [...]

En la página 36, al reseñar la edición de Vivanco de *Versión Celeste*, escribe:

Vivanco suministra un conjunto de estimulantes apreciaciones de la poesía de Larrea pero, como Bodini, no alcanza a atrapar su naturaleza esencial, como el mismo Larrea declaró [...].

En el capítulo III, “1919: Ultraísmo y Creacionismo”, en la página 90, hablando del barco como símbolo de viaje en la poesía de Larrea, escribe: “El mismo Larrea comparó su poesía con un barco cuando escribió a Vittorio Bodini”. A continuación reproduce un fragmento de la carta que el poeta español envió a Bodini el 4 de octubre de 1960 y que figura en el apéndice a *I poeti surrealisti spagnoli*.

Más adelante, en la página 120, en un comentario técnico a propósito del poema *Diluvio* puntualiza:

Diluvio fue publicado en *Grecia XXIV* [...] y fue escrito en el mismo mes que *Otoño* según Bodini, en la edición de Einaudi 1969 *Versione Celeste*, que da «giugno 1919».

En la bibliografía (página 322), cita dos obras de Bodini: *I poeti surrealisti spagnoli* y el artículo “I labirinti di Larrea”²⁰² de 1961.

1988

Pocos años después, en 1988, Juan Manuel Díaz de Guereñu publica el libro *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*²⁰³, que, como precisa el mismo autor, recoge su tesis doctoral sobre Larrea.

Díaz de Guereñu nombra algunas veces la primera edición italiana de Bodini para señalar que, hasta entonces, no se había publicado *Versión Celeste*. En la página 84, reflexionando sobre las palabras de Larrea que declara haber decidido abandonar la poesía en el año 1932, cita una frase del crítico italiano presente en *Los poetas surrealistas españoles*:

Frente a ellas [declaraciones de Larrea], apenas se pueden aducir las suposiciones de algún crítico. Es el caso de Vittorio Bodini: «Larrea no dice nada, sin embargo, sobre otro aspecto: si ha escrito más poesías desde aquella época y si existen. Diego cree que sí.»

En la página 89 cita un pasaje de una carta de Larrea a Bodini, fechada el 2 de julio de 1968, en la que el poeta español responde “a

²⁰² Bodini, Vittorio, “I labirinti di Larrea”, en *Il Mondo*, Roma, 24 de octubre 1961.

²⁰³ Díaz de Guereñu, Juan Manuel, *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, Cuadernos Universitarios Mundaiz, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1988.

preguntas de Bodini acerca de la cronología de sus poemas”.

El apartado titulado “Las ediciones” (págs. 110-123) está dedicado enteramente a “un análisis de las dos ediciones de este libro de poemas”. Y el autor declara:

Nos serán de especial utilidad las cartas de Larrea a Vittorio Bodini y Luis Felipe Vivanco, escritas en las fechas en que preparaban las ediciones italiana y española, pues ofrecen numerosos datos [...].

En la página 111 Guereñu cita otra carta de Larrea a Bodini (1 de abril de 1964) en la que el poeta explica a Bodini el material que le envía para la edición y añade:

Esta descripción se corresponde también, afirma Larrea, con los materiales enviados a Vittorio Bodini para la edición italiana del libro, que se realizará finalmente en 1969, en tanto que la edición alemana nunca llegaría a concretarse.

Aborda luego el tema de la ausencia de *Oscuro dominio* en la edición de Bodini:

La diferencia más llamativa entre la descripción de Larrea y la edición italiana es la ausencia en ésta de *Oscuro Dominio*, que se acompaña con la falta del párrafo que a esa sección se refiere en el «Prólogo del autor», que sí aparece en la edición posterior de Barral.

El crítico español también menciona los errores de la edición italiana:

En la edición de Einaudi hay frecuentes errores en la ortografía de los textos franceses, en especial en el uso de los acentos, guiones y

letras geminadas, confusiones en el uso de las partículas «que» y «qui» y en el género de los adjetivos. Estos errores, sin embargo, casi siempre aparecen ya en una copia mecanografiada del libro que conserva Diego entre sus papeles, realizada por Larrea a juzgar por el mecanografiado, idéntico al de sus cartas en esa época, y por dos notas manuscritas suyas en los textos. El 2 de julio de 1968 Larrea envía a Bodini correcciones para varios errores de su mecanografiados, algunos de los cuales son restos de las versiones previas de los poemas.

Y más adelante nos recuerda también las críticas que hace Larrea a Bodini:

Por lo que se deduce de las cartas a Bodini y Vivanco Larrea era consciente de los defectos de la edición de Einaudi. Critica el descuido del texto, «acribillado de erratas por no haber tomado los editores la precaución elemental de someter las pruebas a un corrector francés», y envía a Vivanco una lista de erratas. En la edición de Barral se corrigen la inmensa mayoría de éstas y, en ese aspecto, esta segunda edición se debe considerar más cuidada que la italiana. [...] También se refiere negativamente Larrea a las traducciones [de los poemas escritos en francés] de Bodini: «aunque no las he estudiado, me he dado cuenta de que sus traducciones no siempre son del todo exactas». Por ello, se aviene a revisar la traducción de Vivanco.

Para terminar (página 184), en el apartado dedicado a la sintaxis en la poesía de Larrea, el autor afirma que:

Repetidamente se ha señalado la importancia de la sintaxis en la construcción de los poemas de Larrea en su época madura. En ello coinciden los dos editores y traductores de Larrea que, por serlo, tienen razones para saberlo.

Y, después de citar un pasaje de Vivanco al respeto, vuelve a citar un fragmento de *Los poetas surrealistas españoles* y escribe:

De modo algo más tortuoso, ya lo había apuntado Bodini: «Al resquebrajamiento de la poesía en imágenes fragmentarias, que era el ideal de Diego y de las poéticas vanguardistas, opuso una carga unitaria, que extiende su dominio sin explícitos puntos de fuerza por todo el arco de la escritura».

1989

En el año 1989, diecinueve años después de la edición de Vivanco, Miguel Nieto se ocupa de la segunda edición española de *Versión Celeste*²⁰⁴. En el prólogo, tampoco puede evitar de nombrar a Bodini. Lo hace desde la primera frase de la página 36, cuando empieza a hablar más propiamente de la obra poética de Larrea:

Versión Celeste se publicó por primera vez en 1969 en Italia, en circunstancias que ni Juan Larrea ni su editor, Vittorio Bodini, han aclarado suficientemente.

Y sigue en las páginas 38-39:

Vittorio Bodini que preparaba hacia 1960 una antología de la poesía surrealista española, se dirigió a nuestro autor en demanda de poemas inéditos, a lo que éste respondió: «Lamento de veras no poder satisfacer sus deseos. Mis convicciones muy personales acerca de la sacrosantidad de la poesía me han mantenido siempre al margen de manifestaciones de esta especie». Estas palabras es cuanto Bodini ha dejado traslucir de su relación con Larrea. No se sabe cuándo ni por qué razón puso éste el manuscrito de *Versión Celeste* a disposición suya, con gesto que el mismo editor italiano calificó de inesperado. Más no ha revelado Bodini sobre los preámbulos de aquella primera edición mundial de *Versión Celeste*. El prólogo, redactado en forma testamentaria por Larrea en octubre de 1966, sólo se refiere a causas vagas, sin que dé a entender

²⁰⁴ Larrea, Juan, *Versión Celeste*, (edición de Miguel Nieto), Madrid, Cátedra, 1989.

inminencia alguna de publicación. Tampoco contiene más aclaraciones sobre la historia del libro, y parece deducirse que procedió Larrea a nueva revisión y disposición de los poemas, por lo que esta *Versión Celeste* habría de contener bastantes variaciones con respecto a la que preparara en 1935. Sólo cabe añadir que hasta entonces se desconocía que la mayor parte de las composiciones estuvieran escritas originalmente en francés, cosa que el mismo Bodini confesaba haberle sorprendido.

En realidad todas estas circunstancias ahora ya están aclaradas y pueden comprobarse. Por ejemplo en el citado trabajo de Laura Dolfi sobre la correspondencia entre Larrea y Bodini y en otro artículo anterior publicado en *Ínsula* en 1995²⁰⁵.

Nieto vuelve a nombrar a Bodini (página 40), cuando aclara: “El original que Larrea puso a disposición de Bodini organizaba los poemas agrupados bajo cuatro secciones”. Luego continúa analizando estas secciones.

En las páginas siguientes se encuentran tan sólo pequeños comentarios sobre la presencia o ausencia de algunas partes en la edición de Bodini o sobre algunas variantes en los versos en francés entre la edición bodiniana y la de Vivanco. Por última vez nombra al crítico italiano (página 43) a propósito de la difícil clasificación de Larrea:

Discernir la filiación estética de Larrea, si debe atribuirse a uno u otro movimiento, no tiene apenas sentido. Para evitar quizá fútiles pesquisas resumió Bodini la cuestión caracterizando el creacionismo como un ultraísmo más elaborado literariamente y de espíritu aristocrático.

²⁰⁵ Dolfi, Laura, “La edición italiana de *Versión Celeste*”, *Ínsula* n° 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, págs. 20-22.

Poco después de la nueva edición de *Versión Celeste*, Juan Manuel Díaz de Guereñu escribe un artículo²⁰⁶, publicado en *Insula*, criticándola duramente. En su opinión, Miguel Nieto no hace un “necesario desbroce de los textos” ya que Larrea los había escrito “entre 1919 y 1932”, o sea muchos años antes de su primera edición. No cita directamente a Vittorio Bodini sino sólo su edición de *Versione celeste*:

Larrea preparaba la edición de *Versión Celeste* en 1936, cuando la guerra civil dio al traste con el proyecto. Y ya no volvió a ocuparse de él sino en 1966, cuando recogió los poemas para su publicación, realizada finalmente en Italia, en 1969 [...]

Más adelante hace hincapié en los abundantes errores de los textos franceses y responsabiliza de ello al poco conocimiento de la lengua por parte de Larrea:

[...] la italiana *Versione Celeste*, Einaudi, 1969, está plagada de errores ortográficos en los textos franceses, que no sorprenderán a quienes conozcan las indecisiones del poeta en esa lengua [...]

1995

En el año 1995, la revista *Insula*, con ocasión del centenario de su nacimiento, dedica todo el número 586 a “Juan Larrea: la invención del más allá”, con varios artículos de autores diferentes entre los que podemos encontrar mencionado el nombre de Vittorio Bodini.

²⁰⁶ Díaz de Guereñu, Juan Manuel, “Una edición inane de *Versión celeste*”, en *Insula*, nº 511, julio 1989, págs. 10-11.

Por ejemplo, en las páginas 7 y 8 de la revista se publica el artículo de Gabriele Morelli “Del Ultraísmo al Creacionismo: los poemas de Larrea en *Grecia*”²⁰⁷. Morelli hace una referencia a “la edición italiana de *Versión celeste*” sin nombrar a Bodini, cuyo nombre sólo aparece en la correspondiente nota número 8: “J. Larrea, *Versión celeste* (sic!), ed. de V. Bodini, Turín, Einaudi, 1969”.

En la página 12 aparece el artículo de Alan E. Smith “«Un color se llamaba Juan»: la elegía y el mito”²⁰⁸, en el que el autor cita la edición italiana de *Versión Celeste*, también sin nombrar a Bodini:

Es gracias a las antologías de Diego por lo que Larrea sobrevive dentro de la cultura española, hasta que en 1969 publica en Italia la casi totalidad de su producción poética con el nombre de *Versione celeste*. [...] Esta colección se editó al año siguiente en España bajo el cuidado de Luis Felipe Vivanco (Barcelona, Barral, 1970). Y, que yo sepa, se ha vuelto a editar una sola vez, en Madrid (Cátedra), en 1989, a cargo de Miguel Nieto.

O sea que Smith cita a los editores de las dos ediciones españolas pero no a Bodini, que fue el primer editor absoluto de la obra.

Uno de los artículos más importantes de la revista es “*Versión celeste, cabeza de puente*”²⁰⁹, de Juan Manuel Díaz de Guereñu, que hace referencia en varias ocasiones a Bodini. En la página 18, el autor, después de hablar de las dificultades que había tenido Larrea en Argentina, escribe:

²⁰⁷ Morelli, Gabriele, “Del Ultraísmo al Creacionismo: los poemas de Larrea en *Grecia*”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, pág. 8.

²⁰⁸ Smith, Alan E., “«Un color se llamaba Juan»: la elegía y el mito”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, pág. 12.

²⁰⁹ Díaz de Guereñu, Juan Manuel, “*Versión celeste, cabeza de puente*”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, págs. 18-20.

En ese contexto crecientemente incierto, no es extraño que Larrea mostrara interés por encaminar sus textos hacia el público europeo y español, poniendo fin a su alejamiento tajante de exiliado con respecto al Viejo Mundo. Así, si en 1960 se negó a facilitar poemas inéditos a Vittorio Bodini para una antología de los surrealistas españoles, al poco su actitud cambió por completo. El 1 de abril de 1964 Larrea escribe a Bodini una larga carta (cinco páginas y media mecanografiadas a un espacio) en que comenta su antología recién aparecida y le proporciona numerosas informaciones acerca de su propia posición como poeta. Comienza reconociéndole su aportación al tema, frente a la «suficiencia provinciana» de los críticos españoles, y, por lo que a él afecta, que «en cierto modo le asiste a usted bastante la razón». Larrea tenía motivos para sentirse satisfecho del tratamiento recibido de Bodini, que le puso al frente de su antología y explicaba la entrada del surrealismo en la Península a partir de sus poemas, hasta el punto de nombrarle «padre desconocido del surrealismo en España». [...]

Esta carta es importante porque marca un decidido giro en la postura de Larrea con respecto a sus poemas, cuya valía se mostrará dispuesto a pregonar en adelante. Así, por ejemplo, aviva el interés del crítico italiano mencionándole *Oscuro dominio* [...]

Esos son los antecedentes de la carta a Bodini del 20 de agosto de 1966, en la que le cuenta que desde Alemania le han pedido permiso para editar sus poemas y, tras argüir que «pudiera ser la hora conveniente de modificar mi vieja actitud, inclusive para los intereses que considero profundos», le hace «el mismo ofrecimiento que les hice a los alemanes», es decir, el de *Versión celeste*, aunque Bodini no había vuelto a solicitarle poemas tras la negativa de 1960. La edición italiana del poemario resultó, por consiguiente, de una propuesta del mismo poeta, y no de su editor. [...] Durante la subsiguiente preparación del libro se limitó a intervenir en lo que afectaba a sus textos: subrayó ante todo la necesidad de que incluyera originales y traducción a un tiempo; defendió, contra la opinión de Bodini, que *Oscuro dominio* formara parte de él (20 de junio de 1968), y resolvió sus dudas en la traducción (2 de julio de 1968).

Y en la página 19 prosigue:

El resultado final le dejó, evidentemente, muy satisfecho [...] Y se lo repite a Bodini: «Ha quedado precioso [...]. Sencillamente una joya», y vuelve a destacar «la caligrafía jeroglífica de Miró que ha venido a realzar muy original y adecuadamente mis lirismos» (30 de junio de 1969). Sin duda el aspecto externo del poemario sobrepasó sus

expectativas, aunque empañaron su satisfacción las abundantes erratas del texto en francés.

Más adelante, refiriéndose a las relaciones de Larrea con Vivanco para la edición española escribe:

[...] aporta [Larrea] las valoraciones y opiniones sobre su obra ya remitidas a Bodini (31 de marzo de 1969), sugiriendo las impriman en cuadernillo publicitario adjunto al libro (9 de septiembre de 1970). [...] Parece lógico deducir de todo ello que la publicación de *Versión celeste* no era para él un fin en sí misma, sino factor de una estrategia que apunta a otras finalidades. En la carta ya citada, cuando propone a Bodini la edición, supone llegada «la hora conveniente» para ésta, pero refiriéndose a «los intereses que considero profundos», que no son los del autor de versos.

En las notas 5, 6, 9, 11 al autor añade informaciones sobre las cartas intercambiadas entre Larrea y Bodini, precisando que una está “publicada en apéndice a Poetas surrealistas españoles” y “las demás cartas a Bodini y a Einaudi [...] han sido publicadas por Laura Dolfi en tres trabajos [...]”²¹⁰.

En las páginas 20-22 aparece el arriba citado artículo de Laura Dolfi “La edición italiana de *Versión celeste*”²¹¹, en el que la crítica italiana vuelve a ocuparse de la edición bodiniana y, por lo tanto, no puede obviar el nombre de nuestro autor. Por ejemplo (página 20) escribe:

²¹⁰ Las indicaciones bibliográficas proporcionadas al respecto por Díaz de Guereñu son las siguientes:

“«Una lettera inédita di Larrea a Bodini», en Bottiglieri, Nicola; Marras, Gianna (a cura di), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1994, págs. 138-151; «L’iter editoriale di *Versión celeste*: dall’epistolario inedito Larrea-Bodini», en Calderone, Antonietta (ed.), *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, págs. 245-267, y «*Versión celeste* secondo Larrea (lettere inedite)», *Quaderni Ibero-americani*, núm. 73, Turín, junio 1993, págs. 5-28”.

²¹¹ Dolfi, Laura, “La edición italiana de *Versión celeste*”, op. cit.

Una importante aportación para aclarar la relación entre Larrea y el primer editor de su obra poética, Vittorio Bodini, nos la ofrecen las cartas escritas por el poeta español a su traductor e inéditas hasta ahora. Ya desde la primera, del 4 de octubre de 1960, se establece entre los dos un coloquio cultural, que implica a Bodini directamente, como crítico y como poeta. [...] En *I poeti surrealisti spagnoli* Bodini ofrece una traducción literal, respetuosa con la letra y el ritmo del autor, dieciséis poemas que enfoca críticamente [...]. En estas páginas Bodini subraya además el papel ejercido por Larrea como iniciador de la emancipación métrica de la poesía española y señala la súbita atracción del poeta por el surrealismo francés. Y si Larrea comenta favorablemente esta antología y estudio [...] lo que impugna, y con decisión, es la improvisada atracción por el surrealismo que Bodini le atribuye [...].

Pero, tal como aclara Dolfi, las afirmaciones de Larrea no acaban de convencer a Bodini, quien “al volver a publicar en España, años más tarde (1971), la introducción de su antología, dejará inalterado este párrafo”. En la carta Larrea habla también de otras cosas (págs. 20-21):

[...] la poca apreciación de su poesía por parte de Dámaso Alonso, su elección del apartamento, la decisión de guardar inéditos sus poemas hasta que se publiquen las prosas de *Orbe* que considera complementarias a su poesía, su ser en el fondo «un místico de la poesía», o sea, como comentará luego Bodini, preocupado exclusivamente de que el íntimo evento del que la poesía es testigo pueda ser falseado o equivocado por su objetivación en un libro.

Pasan así dos años antes que el crítico italiano vuelva a escribirle, y es esta nueva carta lo que indirectamente ocasiona la publicación de *Versión celeste*; una publicación que Bodini en realidad no ha previsto, ni pedido.

[...] al volver a escribir al poeta español en junio de 1966 se limita a solicitar su autorización para imprimir la carta recibida en 1964 como introducción a la traducción italiana de unos poemas que ha recogido [...]. Y es Larrea quien le contesta [...] informándole de haber cambiado su actitud y estar dispuesto a ofrecerle, con su autorización, todos sus poemas, los publicados y los inéditos, que afirma llegan a unos sesenta.

[...] Más o menos en las mismas fechas ha recibido una carta parecida de un alemán, que le pide autorización para traducir y publicar sus poemas juveniles ya impresos en forma suelta y, eventualmente, alguno inédito; el paralelismo de esas solicitudes y su

coincidir en el tiempo le parece, y lo escribe a Bodini, «chistoso y hasta en armonía con [su] tendencia congénita a lo universal, al extrarradio».

[...] Larrea le envía a Bodini un mecanografiado en el que reúne sus cinco colecciones de versos [...]. Bodini, siguiendo la voluntad del poeta, se hace cargo de la doble traducción, de los poemas españoles y de los franceses [...] pero excluye del material recibido los poemas de *Oscuro dominio*, que, a pesar de que el poeta le confiese considerarlos indispensables para el entendimiento de su sucesiva poesía, le parecen en desarmonía con los demás.

[...] Naturalmente, en su edición bilingüe de *Versión celeste*, Bodini volverá a publicar también aquellos dieciséis poemas ya traducidos para la antología *I poeti surrealisti spagnoli*, y es interesante notar que más de una vez su traducción varía, ora siguiendo una más extensa interpretación del texto, ora un efecto rítmico mejor.

[...] Lo que de todos modos sobresale en la traducción de Bodini es la voluntad de respetar los versos en su literalidad, disfrutando de la ventaja que la ausencia de rimas le permite. El constante cuidado en interpretar de manera correcta la letra y mensaje de cada poema lo lleva además a enviar al poeta una lista de preguntas que aclaren sus dudas (carta del 2 de junio de 1966) y que remiten sobre todo a los poemas franceses, siendo el francés una lengua que Bodini conoce bien, pero que confiesa no dominar igual que el castellano [...]

[...] Las preguntas que Bodini dirige a Larrea a lo largo de su trabajo de traducción, autorizadas en efecto por la amable disponibilidad del poeta [...], plantean otra vez el problema de las variantes de autor, de las diferencias a veces sustanciales existentes entre el texto español y francés de sus poemas. Y si, por ejemplo, el traductor varía su versión anterior siguiendo cada vez lo que el diferente texto sugiere, otras veces en cambio se dirige directamente al autor para que resuelva sus dudas, estimulándolo de esta manera a la clarificación de unos versos cuyo sentido quedaría, de otra manera, sobreentendido y opinable.

Siguen algunos ejemplos de las dificultades de traducción (pág. 21):

[...] Si analizamos además las dudas apuntadas por el crítico italiano, es evidente que remiten casi siempre a ambigüedades semánticas, ora reales, ora en cambio ocasionadas por la frecuente construcción sintáctica libre de los poemas. [...] Aunque las preguntas de Bodini, como estímulo-provocación para el poeta, se confirman en su papel fundamental, queda por supuesto sin solución el problema de la insuficiencia de la traducción ante la polisemia del texto. Por otra

parte, el mismo Larrea era consciente de la dificultad de su libro y de la inevitable reducción semántica que el acto mismo del traducir algunas veces implica. Y lo confiesa explícitamente, al agradecer a Bodini el envío del volumen ya impreso [...]

A continuación la autora aporta un ejemplo concreto de estas dificultades, que aparece en el epistolario (págs. 21-22):

Es quizá, precisamente por la conciencia de la dificultad y ambigüedad recurrentes, que Larrea le confiesa a Bodini su disponibilidad a colaborar en la interpretación de sus poemas en el presente, con motivo de la edición italiana, y también en los años venideros si surgiera algún otro hipotético traductor de su obra [...].

Es evidente, pues, que las perplejidades que acompañan a Bodini en la interpretación de estos poemas afectarán también a otros traductores de Larrea.

Y dos ejemplos concretos de diferencias entre la traducción italiana y la sucesiva traducción española:

[...] Variantes escondidas y acepciones co-presentes parecen ser entonces las dificultades más relevantes con las que se enfrentan Bodini y los traductores españoles de Larrea; traductores quizá no casualmente todos poetas – Diego, Bodini, Vivanco, Barral –, y por esto sensibles, más allá de sus conocimientos lingüísticos, a aquellos matices fónico-rítmicos que el género lírico supone. [...]

Y de las notas, añadimos sólo la nº1:

Aparte de la carta de octubre de 1963 ya impresa, son doce (más una rápida nota) las que Larrea le envía a Bodini entre 1960 y 1970, cfr. Laura Dolfi, «Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini (Datos para la historia y edición de *Versión celeste*)», FGL, *Boletín de la Fundación García Lorca*, núm. 18, 1995 (en prensa).

En las páginas 23 y 24 aparece el artículo de Enric Bou “Larrea ante el arte contemporáneo: *El Guernica* de Picasso”²¹². Hablando de la publicación por Pere Gimferrer en 1990 de *Orbe* de Juan Larrea, indica:

Esa sorpresa de 1990 es una prueba más de lo que Bodini definió con precisión a propósito de Larrea: «è un caso senza eguali di discrezione, di dedizione segreta e schiva alla musa» (Nota: Vittorio Bodini, «Introduzione», en Juan Larrea, *Versione celeste. Poesie*, Turín, Einaudi, 1969, p. VII).

Sobre el ensayo de Larrea, *Pablo Picasso: Guernica*, escribe:

De todos modos, adoptemos o no el planteamiento de Larrea, su ensayo es una muestra excelente del surrealismo radical y tardío y presenta algunas iluminaciones sugerentes (Nota 9: Este «surrealismo tardío» tiene sus problemas particulares. Vittorio Bodini, por ejemplo, se mostró crítico con las teorías de Larrea: «Manipolando e amplificando una serie di fatti e di circostanze fortuite secondo un visionarismo retrospettivo, e ricavandone premonizioni, a dir la verità tirate per i capelli, Larrea si è convinto che l'*autre monde* cercato dai surrealisti è il Nuovo Mondo, l'America» (p. XVII) [...]).

También Luis A. Piñer en su artículo “Larrea, entonces”²¹³, cita, de manera indirecta, a Bodini:

[...] En carta a Bodini habla Larrea nada menos que de la «sacrosantidad» de la poesía, y para toda la obra se refiere a «un impulso imaginario de sublimación y desprendimiento del ser», siempre en busca de «una sola y constante revelación».

²¹² Bou, Enric, “Larrea ante el arte contemporáneo: El *Guernica* de Picasso”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, págs. 23-24.

²¹³ Piñer, Luis A., “Larrea entonces”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, pág. 24.

1998

Pilar Yagüe López en el año 1998 publica en la revista *Moenia* su “Epistolario inédito de «Versión celeste» (1970). (Correspondencia de Juan Larrea - Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)”²¹⁴, precisando en la página 170 que:

Contamos ya con abundante documentación sobre la historia de *Versión Celeste* y su tardía publicación. El propio autor nos ha narrado esa historia en "Versión terrestre. Poesía. Teatro. Destinos", publicado en 1978. También, y sobre los pormenores de la edición italiana, que, como es sabido, precede en un año a la española, Laura Dolfi ha publicado el "Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini", en 1995.

En la página siguiente la autora aclara algunas diferencias entre la edición italiana y la edición española con respecto a la participación del propio Larrea:

Pero la edición española se diferencia notablemente de la italiana en lo que respecta a la participación de Larrea, entusiasmado, desde luego, por la calurosa recepción del libro de Bodini, pero, no en menor medida, contagiado por el interés de Vivanco, como se desprende de la lectura de estas cartas. De la edición italiana, Larrea no corrigió tan siquiera pruebas, según cuenta en "Versión terrestre" y el libro le llega ya finalizado sin mayores intervenciones por su parte. La edición española presenta mayor cuidado, pese a algunas deficiencias, por motivos ya ampliamente reseñados: el largo tiempo transcurrido desde la escritura de esos poemas, la prioridad de otros intereses, etc. Y también la complejidad de la factura del libro: cuatro traductores en tres puntos geográficos alejados (sólo Diego y Vivanco están en la

²¹⁴ Yagüe López, Pilar, “Epistolario inédito de «Versión celeste» (1970). (Correspondencia de Juan Larrea - Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)”, en *Moenia*, nº 4, 1998, págs. 169-233.

misma ciudad) y todos ellos en circunstancias de su vida muy especiales, y para la mayoría nada fáciles, como creo queda reflejado en estas cartas.

Muy interesante es el resumen de la génesis de las dos publicaciones, precedidas por una propuesta de publicación en Alemania llegada por parte de un "desconocido", que podemos leer en la página 172:

El acto primero lo abre la carta que en 1966 recibe en Córdoba (Argentina), firmada por un "desconocido" Gudrun Enslinn, solicitando su permiso para traducir al alemán sus poemas: "Por su carácter intempestivo y hasta un tanto extravagante, el caso cosquillea mi imaginación". Desde ese momento, y con la justificación de haber cumplido su exigencia de la publicación de *Orbe*, cuyas principales ideas habían pasado al libro *Rendición de espíritu* (1943), Larrea da luz verde para que su obra poética sea conocida, y las antiguas y elaboradas reticencias desaparecen dando paso a lo que él ahora califica como "la travesura de dar a publicidad en suelo germano la obra de un autor desaparecido hace tres décadas [...], como si yo mismo aterrizase de pronto en un personaje sólo a medias conocido y en un lugar de entretiempos". La "travesura" continúa con el envío a los germanos de los originales. Seguido de la proposición hecha a Bodini, a quien sirve en bandeja la publicación de lo que será la edición italiana, *Versione celeste*, en 1969. Y que surge de la petición de éste solicitando permiso para publicar una larga carta enviada por Larrea en 1964, con motivo de la aparición del libro de Bodini, *I poeti surrealisti Spagnoli*, antología que recogía poemas de aquél. El resto del relato cuenta los pormenores de la intervención de los editores y traductores españoles, aderezado con el misterio, desvelado al final, del mutismo de aquellos alemanes que habían entrado en escena en el primer acto, desencadenando la acción, y que resultaron ser el grupo anarquista Baader-Meinhoff. Y destaca la intervención de los alemanes como "clave providencial que actuó de cebo para sacar del pozo de su olvido a la fase primaveral de mi exorbitación, proyectándola de golpe a los proscenios de la conciencia literaria". Ya en la última etapa de su vida, Larrea entra en el juego de lo que se le muestra como destino favorable para que al fin su obra sea conocida en España.

El Epistolario, publicado al final, evidentemente menciona varias

veces el nombre de Vittorio Bodini. Por ejemplo en la carta que Juan Larrea envía el 20 de noviembre de 1968 a Vivanco, en la que señala:

Por cierto, esta mañana he recibido carta de Bodini comunicándome que acaba de entregar, al editor, original y traducción de mi vieja obra poética, y añade muy lindas cosas.

En otra carta de Vivanco a Larrea del 15 de julio de 1969, Vivanco, mostrándose entusiasta por haber recibido la edición italiana de *Versión Celeste*, y pensando ya en la posibilidad de una edición española, escribe:

Un poco antes de la llegada del libro estuvo en Madrid el propio Bodini, a quien conocía personalmente. Venía con otro profesor italiano, Oreste Macrí, a quien ya conocía, que vive en Firenze y ve mucho a nuestro Jorge Guillén. Hablamos bastante de usted y sobre todo de su poesía.

En la misma carta, Vivanco menciona que no imaginaba que la mayoría de los poemas hubieran sido escritos en francés y declara abiertamente su deseo de ocuparse de la edición y traducción de *Versión Celeste*:

Pero ahora, con su *Versión celeste* en edición italiana, me enfrento con una nueva realidad, que ya existía, pero no había llegado aún hasta mí como lector de su poesía: la de que la mayoría de los poemas están escritos en francés. No importa. Yo los leo traduciéndolos directamente, in mente, al español, sin utilizar apenas la versión -creo que excelente- de Bodini. Me ocuparé del libro -seguramente en las páginas de la nueva *Revista de Occidente*- y de lo que puede significar en estos momentos dentro de la crisis -creo yo- de nuestra poesía joven. Pero será difícil que en esta versión italiana llegue del todo a los jóvenes poetas españoles, andaluces o

vascos. Usted, como me dice en su carta, siempre empeñado en quebrar el aro del horizonte. Bien, ya está quebrado. Pero, ¿no cree que ha llegado el momento de la vuelta, y que se podría hacer una edición española, también bilingüe, aunque "aprovechando" las versiones antiguas de Diego, y añadiendo otras nuevas? Me gustaría participar en una empresa así, haciendo de Bodini español (ya que no de nuevo Gerardo).

2009

Hay que llegar al año 2009 para encontrar *Poesía y revelación*²¹⁵. Gabriele Morelli se ocupa de la edición de esta antología de la obra de Juan Larrea, redactando el prólogo y seleccionando las obras. En la página introductoria a su trabajo, Gabriele Morelli cita por primera vez a Vittorio Bodini:

[Juan Larrea] muere sin haber obtenido el reconocimiento a su extraordinaria obra poética, reunida en el libro *Versión celeste*, que sale por primera vez en Italia en 1969, gracias al interés del hispanista italiano Vittorio Bodini, que lo divulga a través de la editorial Einaudi de Turín.

En el apartado "Larrea y la Generación del 27" de su introducción (página XXIII), hablando de las relaciones entre el poeta bilbaíno y "los compañeros del grupo generacional", Morelli afirma que una "marca de distanciamiento se debe a la idea distinta de poesía" en cuanto que los otros poetas están "más interesados por los problemas vitales o el compromiso social e ideológico" y, al contrario de Larrea, no presentan "inquietud metafísica y religiosa". Sigue citando un pasaje de la carta que el mismo

²¹⁵ Larrea, Juan, *Poesía y revelación*, [Antología], (ed. y prólogo de Gabriele Morelli), Colección Obra Fundamental, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009. Prólogo de Gabriele Morelli, págs. XIII-LVII.

Larrea envió a Bodini el 1 de abril de 1964, en el que el autor explica por qué no hizo “buenas migas con los poetas españoles contemporáneos”, y en la correspondiente nota n. 19 de la página XXIV, precisa que dicha carta se incluye en el ya citado trabajo de Laura Dolfi y que:

La correspondencia informa sobre la relación mantenida entre el crítico y Larrea en vista de la preparación de la edición del libro, de cuya publicación el poeta queda muy agradecido por «esta inesperada aventura de la resurrección de *Versión celeste*», aunque lamenta las numerosas erratas presentes en el texto francés.

En el apartado “La lengua francesa”, en el que Morelli trata de explicar por qué Larrea había escrito la mayoría de sus poemas en francés, en la página XXI escribe:

[...] la elección del francés se convierte en un recurso ideal que ofrece a Larrea una serie de posibilidades léxicas en busca de su oscuro referente ideal, según explica el poeta en su prólogo a la edición de *Versión celeste* de Bodini, donde afirma que a pesar de su larga estancia en Francia dominaba el idioma «sólo relativamente» [...].

Sigue el apartado “Versión celeste: su génesis y recepción” donde, en la nota n. 39 (página XXXII), que se refiere a una cita del “Prólogo del autor” incluida en el libro editado por Bodini, Morelli precisa:

Versione celeste, edición y traducción de Vittorio Bodini, Turín, Einaudi, 1969. El libro, como es sabido, representa la primera edición de la obra, hasta entonces inédita, y va precedido de un interesante prólogo del autor, fechado en octubre de 1966, que informa sobre la génesis de la misma.

Más adelante (página XXXIV), cita un par de veces el nombre de Bodini, pero sólo en referencia a poemas presentes en el libro italiano o para aludir a las frases o palabras que Larrea escribe a Bodini.

El apartado siguiente se ocupa de “Las ediciones de Bodini y Vivanco” y, en la página XXXVI empieza:

Pero volvamos al libro *Versión celeste* para reconstruir, aunque brevemente, su historia y la salida de sus dos primeras ediciones: la primera, a la que ya se ha aludido, estuvo al cuidado del hispanista italiano Vittorio Bodini (autor de la conocida antología *I poeti surrealisti spagnoli*), que la publica en 1969 en Italia, en un texto bilingüe de la editorial Einaudi de Turín. Su preparación originó una interesante documentación epistolar entre los dos autores, formada por once cartas y una tarjeta de Larrea a Bodini y dos de este al poeta bilbaíno. Esta edición, sin embargo, no incluye los poemas en prosa de *Oscuro dominio*, que fueron rechazados por el traductor italiano porque le parecían una parte demasiado «grotesca» y «en desarmonía con las demás», como informa Larrea en carta a Vivanco. [...] Pero queda lanzada la pregunta de por qué Larrea, durante todo este largo tiempo, es decir hasta la época moderna que ve la edición de Bodini, no quiso dar a conocer el libro *Versión celeste*.

En la página XXXVII, el autor explica como Larrea consintió a la edición italiana:

Cuando Larrea, ya residente en la lejana Córdoba (Argentina), había olvidado aquella distante producción poética, debido a sus graves vicisitudes existenciales y al cambio de sus nuevas orientaciones estéticas, el 19 de agosto de 1966 recibió la carta de Bodini con la propuesta de una edición italiana de *Versión celeste*. Entonces relajó su antigua resistencia y se rindió a la petición. No obstante, la decisión del poeta fue favorecida por una precedente y análoga solicitud – según informa el propio Larrea en su carta a Bodini de agosto de 1966 –, proveniente del alemán Gudrum Ensslin, para una edición bilingüe en su país. [...] La propuesta alemana no dio al fin ningún resultado. Como a menudo sucede a Larrea, en casos como estos que están sometidos a la pura fatalidad, ve en la coincidencia el atisbo de un diseño superior de carácter trascendental («Me pareció chistoso y hasta en armonía con mi tendencia congénita a lo

universal, al extrarradio», confiesa a Bodini en la citada carta comentando el episodio).

Y luego aclara:

La edición de Bodini reúne cuatro colecciones de poemas: *Metal de voz*, *Ailleurs*, *Pure perte* y *Versión celeste*, que forman un total de ciento seis poemas, dieciséis en español y noventa en francés.

Comentando (página XXXVIII) las erratas relativas a los versos en francés de la versión italiana, añade:

Naturalmente, la edición posterior española corrige muchas erratas de los versos en francés del libro italiano y elimina errores e inexactitudes de lengua ya presentes en el original enviado a Bodini por Larrea.

Sigue (pág. XXXIX) el apartado titulado “Los poemas de *Oscuro dominio*”:

Pero volvamos a los poemas de *Oscuro dominio* excluidos por Bodini en la edición italiana. En el intento de convencer al hispanista italiano sobre la importancia y el estrecho vínculo de estos textos con el resto de la producción incluida en el volumen, Larrea subraya en su correspondencia al traductor su extraordinaria fuerza poética y su poder vaticinante [...]. Considera indispensable su presencia para comprender la poesía siguiente. Y para justificar todavía más su inclusión, en su carta a Bodini del 20 de junio de 1968, desarrolla una larga exégesis de esta experiencia poética de su primera etapa, anterior a la que llama su «tránsito».

En la correspondiente nota n. 56 de la misma página añade:

Así resume la peroración hecha a Bodini de la inclusión de *Oscuro dominio* en su carta a Vivanco del 25 de julio de 1979, que informa :
[sigue la cita de la carta]

Ya en la página XLII añade y aclara:

Todas estas consideraciones refuerzan la «posible validez insinuante» de *Oscuro dominio* y justifican el empeño de que se incluya en la primera edición de *Versión celeste*, aunque Larrea se somete al criterio del hispanista italiano.

Sigue luego otra cita de la carta de Larrea a Bodini del 20 de junio de 1968, presente en el ya mencionado trabajo de Laura Dolfi.

En las páginas XLIII a XLV se encuentra el apartado “La lengua de *Versión celeste*” en el que podemos leer:

[...] Pero hay que aclarar que el empleo personalísimo que Larrea hace del lenguaje no determina el abandono completo al inconsciente irracional que preconizaba el movimiento surrealista, del que se distancia y del que sólo acepta los postulados que mejor se ajustan a su sensibilidad personal.

Y en la correspondiente nota n. 64 presente en la misma página XLIV añade:

En su primera carta a Bodini (1 de abril de 1965), Larrea aclara cuáles son aquellos elementos (los más afines a su sensibilidad) que comparte con respecto al credo surrealista, en cuanto que el concepto que él tiene de la estética bretoniana es «más amplio y menos ortodoxo» ya que se abre hacia la búsqueda de valores trascendentales.

Gabriele Morelli vuelve a citar una última vez a Vittorio Bodini en el apartado titulado “La peculiar visión surrealista de Larrea” (página XLVIII),

cuando comentando unos versos de amor del poema «Belle Île 10 septembre», que se encuentra en la sección *Ailleurs* del libro, escribe:

A propósito del último verso [je t'aime par transparence bref je te rouille], Bodini notaba como peculiaridad característica de la lengua de Larrea la fuerza de penetración del sentimiento «que tiene el poder de modificar y alterar (químicamente) su objeto».

En el mismo año 2009, Francisco Javier Díez de Revenga reseña la mencionada antología de la poesía de Juan Larrea, editada por Gabriele Morelli, en el número 14 de la revista *Monteagudo*²¹⁶. Aquí también podemos encontrar citado el nombre de Vittorio Bodini en algunas ocasiones. La mayoría de ellas hacen referencia a la edición italiana del libro de Larrea. Por ejemplo, en la página 179:

Recuerda Morelli la escasa fortuna editorial de su obra poética, reunida en el volumen *Versión celeste*, que se publica por primera vez en Italia en 1969, al cuidado del hispanista italiano Vittorio Bodini. En 1970, aparece en la editorial Barral de Barcelona, al cuidado de Luis Felipe Vivanco.

En la página 180 repite que “Su poesía fue muy escasa y apenas conocida hasta la publicación de *Versión celeste*, en 1970 (un año antes apareció una edición italiana)”. Y más adelante, en la misma página, hablando de la difícil asimilación de Juan Larrea a una corriente poética, puntualiza:

²¹⁶ Díez de Revenga, Francisco Javier, “Juan Larrea: poesía y revelación”, en *Monteagudo*, 3ª Época – nº 14, 2009, págs. 179-182.

Ni siquiera, a la hora de clasificar su poesía, se ha llegado a un consenso o a una unanimidad que le haya identificado. Ultraísta, creacionista e incluso surrealista, y como surrealista ha aparecido catalogado por alguno de los estudiosos más importantes del movimiento como Vittorio Bodini. [En la nota correspondiente cita *Los poetas surrealistas españoles*].

2010

Una sola mención de Vittorio Bodini encontramos, en cambio, en el tomo nº6, “Modernidad y nacionalismo”, de la *Historia de la literatura española* de la editorial Crítica²¹⁷. En la página 480, José-Carlos Mainer escribe a propósito de la obra de Juan Larrea:

Aunque en 1936 había entregado a Bergamín los originales de su poesía completa, *Versión celeste*, y su interesante dietario en prosa, *Orbe*, las circunstancias impidieron que vieran la luz; sólo en 1969, el hispanista Vittorio Bodini publicó en Italia el libro de versos que, en una edición más completa, ofreció Luis Felipe Vivanco a los lectores españoles, justo el año siguiente.

2011

Para terminar esta sección pasaremos a analizar una tesis doctoral del año 2011. Hemos decidido incorporarla, aunque no se trate de una

²¹⁷ Mainer, José-Carlos, *Historia de la literatura española*, “6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939”, Barcelona, Editorial Crítica, 2010, pág. 480.

publicación, por ser un documento que confirma el renombre de Bodini entre los estudiosos más jóvenes y porque en ella figura mencionado numerosas veces. El título es *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción*²¹⁸.

Desde el principio de la introducción a su tesis doctoral (página 9), la autora, María Rodríguez Cerezales nombra un par de veces a Bodini, confirmando, de alguna manera, la asociación espontánea del nombre del crítico italiano con el poeta español en el estudio sobre su poesía. La primera vez menciona el nombre de Vittorio Bodini entre una lista de autores que han estudiado la obra de Juan Larrea y más adelante, a propósito de la primera edición italiana de *Versión Celeste*:

Como es sabido, la obra en verso de Juan Larrea (1895-1980) se limita a un solo volumen, *Versión Celeste*, publicado en la editorial italiana Einaudi en 1969 [...]. Esta obra en verso, escrita entre 1919 y 1932, fue redactada en su mayor parte en francés y, también en buena parte, permaneció inédita hasta su edición bilingüe (trilingüe si se tiene en cuenta que *Versión Celeste* incluye asimismo algunas composiciones en castellano) en traducción al italiano de Vittorio Bodini en los años sesenta.

En la página 19, hablando del ultraísmo y de su importancia para la generación poética del 27, explica la posición al respecto de Dámaso Alonso y cita en nota, “sobre estos conceptos de Dámaso Alonso”, la obra de Bodini *Los poetas surrealistas españoles*.

En la página 37, nota 76, cita otra vez el libro más famoso de Bodini:

²¹⁸ Rodríguez Cerezales, María, *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción*, Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra – Université Bordeaux III, 2011:
<http://www.thesisenred.net/bitstream/handle/10803/48673/tmrc.pdf?sequence=1>
(fecha del último acceso: 16 de febrero de 2017).

A propósito del descarte del libro de Alberti como obra vanguardista, véase Guillermo de Torre “Superrealismo cuestionable”, p. 54, y el juicio contrastado de Vittorio Bodini, que incluye a Rafael Alberti en su estudio sobre los poetas surrealistas españoles.

En la página 55 encontramos de nuevo el nombre de Vittorio Bodini, cuando la autora, hablando de la identificación de Larrea con un “ismo”, hace referencia a un pasaje de una carta de Larrea a Robert Gurney:

[...] en 1975, tras la aparición del estudio sobre los surrealistas españoles de Vittorio Bodini y de *Versión Celeste* en sus dos ediciones, preguntado acerca del *ismo* con el que más se identificaba se reivindicó ultraísta [...].

Hablando de la manera de hacer poesía de Larrea, vuelve a citar un pasaje de *Los poetas surrealistas españoles*, en la nota 172 de la página 63, y en esa misma nota nos informa, además, de un pasaje del artículo de Arturo del Villar “Juan Larrea, ultraísta espiritual” (cit.), en el que el autor nombra a Bodini.

En la página 72 figura una referencia a una carta que Larrea escribió a Bodini: “Cuando Vittorio Bodini preparaba la primera edición de su poesía, Larrea explicó en una carta al crítico italiano [...]” y sigue el pasaje de la carta en la que Larrea declara que “en el fondo yo era un místico de la poesía”. La autora precisa en la correspondiente nota, que la carta del 1º de abril de 1964 se puede leer en el citado trabajo de Laura Dolfi sobre el epistolario entre Larrea y Bodini. Vuelve a la misma carta en la página 80, cuando escribe: “En una carta a Vittorio Bodini el poeta se refiere a la presencia temprana de este motivo del ojo en su poesía”.

Otras dos citas de una carta que Larrea escribe a Bodini, en este caso la del 20 de junio de 1968, se encuentran en las páginas 99 y 100.

En las páginas 118 y 119 se cita, por tercera vez la carta de Larrea a Bodini del 1º de abril de 1964.

Hablando de la posible influencia que tuvieron algunos de los poemas de Larrea, sobre todo “Espinass cuando nieva” sobre Rafael Alberti, la autora escribe en las páginas 135/136:

Gerardo Diego, por su parte, a propósito de este interés de Alberti por Larrea, sostenía en 1929 que la influencia de Larrea en los últimos poemas de *Sobre los ángeles* es patente [...]. También Vittorio Bodini y Luis Cernuda atribuyen a la influencia de Juan Larrea el surrealismo de *Sobre los ángeles* (1929), de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y de la poesía de Aleixandre.

Sigue una cita de *Los poetas surrealistas españoles* y otra en la nota correspondiente sobre dicha influencia.

Más adelante, en la página 138 y luego en la 139, encontramos, referenciada por cuarta vez, la carta del 1º de abril de 1964.

En la página 140, hablando del surrealismo en España, María Rodríguez Cereales vuelve a mencionar un pasaje de *Los poetas surrealistas españoles*:

Con la inclusión de Larrea [en la Antología de Gerardo Diego], Gerardo Diego minaba ya entonces la panoplia de argumentos y razones con los que se empezaba a construir la “vanguardia” poética española oficial sobre lo que Vittorio Bodini ha designado como un “mito, bastante discutible, de una autonomía literaria nacional en que desgraciadamente se reflejaba, en el caso de España, un conservadurismo exigido por las condiciones y estructuras enemigas de toda clase de renovación”.

Y más adelante (págs. 140-141):

Los valores estéticos que rigieron la composición de la Antología esbozan un canon alejado, en conjunto, de los presupuestos netamente vanguardistas y, en concreto, del que fue el último movimiento de vanguardia, el surrealismo. Al mismo tiempo, las

particularidades que hemos señalado a propósito de la selección de poetas apoyan, en cierto modo, el criterio de Vittorio Bodini en la relación de poetas surrealistas españoles propuesta en su estudio (en la cual Juan Larrea ocupa la categoría de “padre desconocido del surrealismo en España”).

El nombre de Bodini figura de nuevo (página 143) en la cita del pasaje del mencionado artículo de Laura Dolfi²¹⁹: “Laura Dolfi observa el hecho de que todos los traductores de los poemas de Larrea han sido poetas” y sigue la cita con los nombres de Diego, Bodini, Vivanco y Barral.

En la página 144 la autora afirma:

Fue en traducción como Vittorio Bodini conoció la poesía de Larrea, y realizó sus primeras traducciones al italiano desde traducciones de Gerardo Diego, pudiendo afirmarse así pues que incluso *Versión Celeste* es un fruto del trabajo de traducción de Gerardo Diego.

Las páginas 158 a 162 están dedicadas a “La gestación de la edición italiana de *Versión Celeste*: Vittorio Bodini”. Este apartado de la tesis explica como Bodini se había acercado a la poesía de Larrea a través de las traducciones de Diego, relata el primer contacto epistolar entre Bodini y Larrea en 1960, el rechazo de Larrea a dar más detalles de sus poemas al crítico italiano y las dudas que Larrea albergaba en torno a la posibilidad de definir surrealista algún poeta español. Nos dice la autora también que en 1964, tras recibir *I poeti surrealisti spagnoli*, que Bodini le había enviado a Argentina, Larrea escribe otra carta de agradecimiento y de felicitaciones a Bodini en la que sí esta vez se expande en aclaraciones sobre su poesía, cambiando su actitud al respecto. Dos años después Bodini propuso a Larrea ocuparse de la edición de *Versión Celeste* encontrando sorprendentemente una respuesta positiva por parte de Larrea. El apartado sigue dando más informaciones específicas sobre los poemas que se incluyeron en la edición y los problemas de traducción que se le presentaron

²¹⁹ Dolfi, Laura, “La edición italiana de *Versión Celeste*”, *Ínsula* nº 586, op. cit.

a Bodini al no manejar él el francés con la misma destreza con la que manejaba el español.

Sigue la parte relativa a “Los textos de la *Versión Celeste* española: Luis Felipe Vivanco y Miguel Nieto”. Aquí también figura algunas veces el nombre de Vittorio Bodini. Por ejemplo al principio, páginas 162-163:

Luis Felipe Vivanco se puso en contacto con Juan Larrea en circunstancias análogas a las de Vittorio Bodini, es decir, a raíz de su estudio filológico para la *Historia general de las literaturas hispánicas* [...]. Cuando se puso en contacto con Larrea para preparar la edición española de *Versión Celeste*, Vivanco ya avanzó la posibilidad de “hacer de Bodini español (ya que no de nuevo Gerardo)” y encargarse de la traducción de los poemas [...].

En la página 164 aborda el problema de las erratas en francés:

Los errores de los textos franceses de Larrea habían sido corregidos solo parcialmente por Bodini [...] y se vieron aumentados por una negligencia editorial que en la transcripción añadió faltas ortográficas ausentes en los poemas, con la protesta consiguiente de Larrea, que lamentó que la editorial italiana no hubiera previsto la supervisión de las pruebas por un corrector francés.

En la nota correspondiente la autora cita un pasaje de las quejas que Larrea escribió a Bodini y otro que envió a Vivanco para prevenirle de que tendría que “armarse de precauciones” para la nueva edición. Nos informa también que “Laura Dolfi cita una carta de Bodini a Oreste Macrí en la que el traductor se queja de lo ingrato de la tarea del manuscrito de Larrea”. Y en la página siguiente añade:

Al incorporar las traducciones de Gerardo Diego a la edición española bilingüe de *Versión Celeste*, Vivanco, según le había hecho notar Larrea por carta, observó que dichas traducciones no coincidían del todo con los textos franceses que el poeta había enviado a Vittorio Bodini en el manuscrito para la edición italiana.

Al principio del apartado titulado “La colaboración de Larrea en la traducción” (pág. 179), leemos:

Si, al igual que sucedió con las ediciones italianas y españolas de *Versión Celeste*, en los años treinta Larrea rehusó traducirse, del mismo modo que asesoró a sus traductores Bodini y Vivanco, ayudó en su tarea de traducción a Gerardo Diego.

En el apartado titulado “El francés: las razones de Larrea” encontramos varias veces el nombre de Bodini, por ejemplo en las págs. 218 y 219, hablando de *Oscuro Dominio*, que al final no se incorporará a la edición italiana:

Larrea propuso a Bodini incluir estas prosas por considerarlas una clave esencial de lectura para la poesía que escribió después, sobreentendiendo así que en la posición de *Oscuro Dominio* dentro del poemario late, al menos teóricamente, una razón cronológica [...] A Bodini, sin embargo, este conjunto de textos le causaba “un efecto perturbador” que, en su opinión, tal vez podrían sentir del mismo modo los lectores, y considerando además que dicha sección estaba “en desarmonía con las demás” terminó suprimiendo las prosas de *Oscuro Dominio* [...] habiendo esgrimido Larrea sus argumentos a favor de la inclusión de las prosas [...] pero dejando completa libertad a Bodini para suprimir dicha sección si lo seguía creyendo oportuno así [...]. Según Larrea contó a Vivanco más tarde, no supo que Bodini había prescindido de *Oscuro Dominio* hasta que recibió el libro impreso.

Tanto en las notas de la página 218, como en las de la página 219 están presentes las referencias a las cartas entre Larrea y Bodini.

En la página siguiente, hablando del problema de la traducción, escribe:

Es importante destacar que en 1966 Larrea rehusó la propuesta de Vittorio Bodini de traducir él mismo *Versión Celeste* al español por las implicaciones íntimas que dicha tarea habría supuesto para él [...].

Dijo, además [...] no querer “traicionarse a sí mismo” realizando lo que él encontraba una traducción que convertiría a la de Bodini “en un eco de segunda mano” [...]. Proyectando que fuera el propio Larrea el traductor de los poemas al español, Bodini debía de encontrar el “rodeo” lingüístico en el proceso de traducción al italiano completamente válido y natural. Larrea, como hemos visto, no lo estimó así.

En la página 225 da una explicación sobre el modo en que Vittorio Bodini entiende el empleo del francés en la escritura de Larrea, citando un pasaje de *Los poetas surrealistas españoles*.

Se encuentra otra referencia en la página 226:

“Larrea, al recibir un ejemplar de la Antología de la poesía surrealista española de Vittorio Bodini, señalaba a propósito de las traducciones de este: [...]”

y sigue un pasaje de la carta que Larrea envió a Bodini a este propósito, en la que le felicita por la traducción pero señalándole al mismo tiempo “una pequeña incorrección”.

Finalmente, las páginas 230, 235 y 236 citan a Bodini a propósito de interpretaciones en la traducción del francés, tanto las propias como las de Vivanco.

Por descontado, Vittorio Bodini figura convenientemente referenciado en la bibliografía de la citada tesis por *Los poetas surrealistas españoles*, por la edición de *Versione celeste* y por el trabajo de Laura Dolfi sobre el epistolario entre el poeta español y el crítico italiano.

3. Estudio estructural de la literatura clásica española

En el año 1971 no solo se publica en España *Los poetas surrealistas españoles* en la editorial Tusquets, sino también *Estudio estructural de la literatura clásica española*, en ediciones Martínez Roca. En esta segunda entrega de Vittorio Bodini confluyen dos trabajos diferentes que se habían publicado en Italia por separado: *Studi sul Barocco di Góngora*, de 1964, y *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, *Dialettica elementare del dramma calderoniano*, de 1968²²⁰.

Ángel Sánchez-Gijón, que conocía bien a Bodini por haberlo frecuentado durante su estancia en Roma y haber trabajado con él como lector de español en la Universidad de Chieti-Pescara, se ocupó de la traducción. De la estrecha relación entre ambos da fe una carta, custodiada en el "Archivio Vittorio Bodini"²²¹, que Sánchez-Gijón escribió en 1970 a su amigo italiano cuando trabajaba en la traducción de su libro, pocos meses después de su regreso definitivo a España. En la citada carta, de tono muy confidencial, el traductor tutea a Bodini y, aparte de hacer algún comentario sobre la traducción, lo pone al día de las dificultades de su nueva vida en Madrid, le pregunta por Antonella y Valentina (esposa e hija de Bodini), por "los Alberti"²²² y termina enviándole saludos de parte de Fiorella y Aitana²²³ y "un fuerte abrazo de tu buen amigo".

Los trabajos de Bodini sobre la literatura clásica española, y en particular el Siglo de Oro, son numerosos sea como traductor sea como

²²⁰ Bodini, Vittorio, *Studi sul Barocco di Góngora*, op. cit.; *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, *Dialettica elementare del dramma calderoniano*, op. cit.; *Estudio estructural de la literatura clásica española*, op. cit.

²²¹ Carta de Ángel Sánchez-Gijón a Vittorio Bodini, fechada "Madrid 9 de febrero de 1970", "Archivio Vittorio Bodini", "Corrispondenza Spagnola", Busta 12, Fascicolo 54.

²²² Curiosamente, muchos personajes españoles que escriben a Bodini le preguntan por Alberti o le piden que le dé saludos.

²²³ Fiorella de Angelis, con la que Sánchez-Gijón se había casado en Italia, y la hija de ambos Aitana Sánchez-Gijón, hoy actriz internacional, nacida en Roma.

crítico. Empezando por el *opus magnum* entre sus traducciones, la del *Don Chisciotte della Mancia*²²⁴, y continuando con los *Intermezzi* de Cervantes²²⁵, los *Sonetti amorosi e morali di Francisco de Quevedo*²²⁶ y el *Lazarillo de Tormes*²²⁷. Entre sus trabajos de crítica, merecen ser mencionados los artículos publicados en revistas y en particular la introducción de su *Don Chisciotte* que, como señala Laura Dolfi, tuvo “lusinghiere valutazioni”²²⁸ (halagüeñas evaluaciones), por ejemplo por parte de Italo Calvino, que, en una carta que envió a Bodini, la define como una obra “bellissima” (bellísima), “piena di idee nuove e suscitatrici” (llena de ideas nuevas y suscitadoras)²²⁹.

Pero sus trabajos críticos más conocidos y más citados en España resultan *Studi sul Barocco di Góngora y Segni e simboli nella “Vida es sueño”*.

A propósito del estudio sobre Góngora, Laura Dolfi indica:

Il libro costituiva un indubbio apporto nel panorama degli studi ispanistici e questo fu evidente non solo in Italia, ma anche in Spagna. Il bibliografo José Simón Díaz, presa visione del libro, pensò subito per “tan importante estudio” a una recensione da pubblicare sulla “Revista de Literatura”.²³⁰

(El libro constituía una indudable aportación al panorama de los estudios de hispanística y ello resultó evidente no sólo en Italia, sino también en España. El bibliógrafo José Simón Díaz, una vez tomada

²²⁴ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, (introducción, traducción y notas de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1957.

²²⁵ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Intermezzi*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1972.

²²⁶ Quevedo, Francisco de, *Sonetti amorosi e morali*, (introducción y traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1965.

²²⁷ *Lazarillo de Tormes*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1972.

²²⁸ Dolfi, Laura, *Vittorio Bodini e la Spagna - Itinerario bio-bibliografico*, op. cit. pag. 33.

²²⁹ *Ibid.*, pag. 32. La carta de Calvino a Bodini que menciona Laura Dolfi es del 8 de mayo de 1957 y se encuentra en el “Archivio Vittorio Bodini”, Busta 5, Fascicolo 18.

²³⁰ *Ibid.*, pág. 41. La cita de José Simón Díaz está en una carta que envió a Bodini, fechada “Madrid 4 de noviembre 1964”, consultable en el “Archivio Vittorio Bodini”, Busta 12, Fascicolo 48.

visión del libro, pensó enseguida para "tan importante estudio" en una
recensión para publicar en la "Revista de Literatura")

Y en efecto la publicación del libro obtuvo muchos elogios:

Guillén, ad esempio, parlava di Bodini come di "un verdadero escritor" che era riuscito a trasformare "la erudición en una delicia", percepió la sua interpretazione come 'armonizzata' con quella di Alonso e riteneva "magistral" il capitolo dedicato al *Modello di bilancia gongorina* ("Magnífica «bilancia» la del crítico", concludeva). Questo stesso capitolo era considerato "bellissimo" da Bárberi Squarotti, che giudicava "esemplarmente" svolto anche lo studio dello stile e delle "immagini strutturali".²³¹

(Guillén, por ejemplo, hablaba de Bodini como de "un verdadero escritor" que había logrado transformar la "erudición en una delicia", percibía su interpretación 'armonizada' con la de Alonso y consideraba "magistral" el capítulo dedicado al *Modelo de balanza gongorina* ("Magnífica «bilancia» la del crítico", concluía). Este mismo capítulo estaba considerado "bellísimo" por Bárberi Squarotti, que juzgaba "ejemplarmente" realizado también el estudio del estilo y de las "imágenes estructurales").

Laura Dolfi, en el trabajo citado, nos confirma la recepción muy positiva que obtuvo *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, que en Italia se dio a conocer cuatro años después del dedicado a Góngora; y en particular destaca los párrafos de aprecio que le expresaron Guillén y Fernando Lázaro Carreter:

[...]il poeta Jorge Guillén, considerandolo "de primer orden", gli riconosceva il merito di avere rinnovato e approfondito un argomento

²³¹ Ibid., pág. 37. Las citas de Jorge Guillén se refieren a una carta suya a Vittorio Bodini del 26 de marzo de 1965, "Archivio Vittorio Bodini", "Corrispondenza Spagnola", Busta 12, Fascicolo 49. Las de Giorgio Bárberi Squarotti, están en una carta fechada "Torino 10 novembre 1964", "Archivio Vittorio Bodini", "Corrispondenza Italiana", Busta 9, Fascicolo 25, reproducida en la pág. 212 del trabajo de Laura Dolfi.

considerato ormai “agotado” e il filologo Fernando Lázaro Carreter lo definiva “pieza crítica admirable y llena de originalidad”[...].²³²

Como se puede comprender por la fecha de publicación, el *Estudio estructural de la literatura clásica española* es una obra póstuma y Bodini no pudo llegar a redactar una introducción, como era su propósito, para conectar las dos partes del libro que habían nacido como investigaciones separadas e independientes. Por este motivo su editor español incluye una “Nota preliminar” que menciona la reciente e inesperada desaparición del autor y a la vez informa a los lectores de las intenciones que tenía Bodini:

El propio autor manifestó en diversas ocasiones el temor de que, si aparecían publicados ambos estudios en un solo volumen, se considerara su trabajo por un lado pretencioso [...] y, por otro, excesivamente vulgarizador [...]. Su repentina desaparición nos ha privado de una introducción del propio Bodini destinada a ensamblar estos dos trabajos [...]. Valga, pues, como último homenaje a un gran hispanista hasta ahora desconocido para el lector de habla castellana.²³³

1960

Una primera breve reseña de los estudios críticos de Bodini sobre la literatura clásica figura en el número 90 (junio 1960) de la revista *Poesía*

²³² Ibid., pág. 38. La cita de Jorge Guillén es de una carta que envió a Bodini el 12 de diciembre de 1968, “Archivio Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12, Fascicolo 52. Las palabras de Fernando Lázaro Carreter, están en una carta a Bodini del 24 de septiembre de 1969, “Archivio Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12, Fascicolo 53.

²³³ “Nota preliminar” del editor, en Bodini, Vittorio, *Estudio estructural de la literatura clásica española*, op. cit. pág. 9.

*Española*²³⁴. En la sección “Las Revistas”, pág. 15, José Gerardo Manrique de Lara (que se firma J. G. M. de L.) escribe:

Llega a nuestras manos, como separata de IL VERRI, el valioso estudio de Vittorio Bodini LE LAGRIME BAROCICHE. Bodini expone con sagacidad cuantas observaciones en torno al fenómeno del Barroquismo le sugiere la obra de Quevedo y especialmente la de Góngora.

El ensayo *Le lagrime barocche* confluirá más tarde en *Studi sul barocco di Góngora*.

1964

En el año 1964, poco después de su publicación, aparece la primera cita de *Studi sul Barocco di Gongora*. Es de Francisco Umbral, que publica una reseña del libro en el número 144 de la misma revista *Poesía Española*²³⁵. Su juicio es definitivamente positivo:

Góngora en el barroco y el barroco y el barroquismo de Góngora han sido preclaramente entendidos por Bodini, partiendo de las interpretaciones de Dámaso Alonso.

Umbral hace una concisa descripción del libro:

²³⁴ Manrique de Lara, José Gerardo, “Las Revistas”, en *Poesía Española*, número 90, Junio 1960, pág. 15.

²³⁵ Umbral, Francisco, “«Studi sul Barocco di Gongora» de Vittorio Bodini”, en *Poesía Española*, Número 144, 1964, págs. 4-5.

En el primer capítulo se estudia a Góngora entre el Renacimiento y el Barroco. Otro importante apartado es el [...] de Góngora y los mitos clásicos. Seguidamente se estudia la forma y el estilo gongorinos, con abundantes ejemplos. En la segunda parte del libro, Bodini rastrea presurrealismos en la imaginería del poeta.

Y antes de terminar apunta:

Bodini ha sabido reunir en su obra un selecto material erudito que no coarta, por otra parte, su libre y personal interpretación del autor estudiado.

En el mismo año y en la misma revista (número 140-141) aparece de nuevo el nombre de Bodini, pero esta vez en referencia a sus estudios sobre Garcilaso. Lo menciona José García Nieto, en un breve artículo titulado “Acanto”²³⁶ y dedicado a la revista del mismo nombre que, como el propio García Nieto apunta “[...] fue el primer intento práctico y ordenado de resucitar *Garcilaso*”. El autor hace un resumen de la historia de la revista y cita muchos nombres, entre los cuales se encuentra el de Vittorio Bodini:

Las notas y los textos clásicos son ofrecidos por Bénitez Claros, Martínez Cachero, Segura Covarsí, Cabañas, Guarner, Charles David Ley, Gallego Morell, Vittorio Bodini y, con mayor frecuencia, Entrambasaguas.

²³⁶ García Nieto, José, “Acanto”, en *Poesía Española*, Números 140-141, 1964, pág. 25.

1968

La revista *Filología moderna*, volumen VIII, números 31-32 (Abril-Agosto 1968), en la parte dedicada a bibliografía, incluye una reseña (págs. 311-313) de *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, que acababa de publicarse en Italia²³⁷. Empieza afirmando que “con este ensayo Vittorio Bodini abre perspectivas nuevas sobre la obra más admirada y más discutida de Calderón” y sigue exponiendo que Bodini:

interpretando con esmero crítico los valores semánticos y simbólicos del texto [...] entrevé [...] una estructuración del lenguaje que al profundizar en su análisis se revela muy coherente, casi matemática, tal como la exigía la técnica literaria del siglo barroco.

Continúa haciendo un recorrido por las temáticas principales abordadas por Bodini y define su método crítico como “estructuralismo fenomenológico” ya que:

Bodini observa cuidadosamente el significado, la posición y el alcance de cada palabra colocándola, sobre todo, en un contexto de otros significados, dentro de una estructura.

1971

En 1971 Ángel Cilveti publica *El significado de La vida es sueño*²³⁸, un trabajo que menciona en varias ocasiones el nombre de Vittorio Bodini. De

²³⁷ Anónimo, reseña de *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, en *Filología Moderna*, volumen VIII, números 31-32 (Abril-Agosto 1968), págs. 311-313.

²³⁸ Cilveti, Ángel L., *El significado de La Vida es Sueño*, Valencia, Albatros, 1971.

hecho ya en la segunda página del libro (pág. 18), en el primer capítulo de la primera parte, titulada “*La vida es sueño* y sus críticos”, cuando el autor comenta negativamente algunas opiniones del hispanista A. Farinelli, escribe (nota 7):

V. Bodini, en *Segni e simboli nella Vida es sueño* [...], considera que el mérito de la exploración de Farinelli consiste en “inmunizar (por absurdo) al lector contra la tentación de seguir un camino tan estéril y vano”.

Y en el tercer capítulo de la primera parte, “Interpretación política”, que es donde cita más a menudo a Bodini, dedica una atención particular a su interpretación estructural de la obra de Calderón. En la página 48 escribe:

Otro defensor de la significación política de la *Vida* es el distinguido hispanista V. Bodini. Para éste se trata de un “drama monárquico”, como “el análisis estructural “ de la obra lo muestra. El análisis de Bodini constituye una novedad en el tratamiento de esta obra, de especial interés para nuestro propio punto de vista. Lo cual justifica la extensión que le vamos a dedicar.

El autor sigue citando a Bodini durante todo el tercer capítulo, desde la página 48 hasta la 57, comentando y compartiendo los comentarios del crítico italiano.

Más adelante, en las primeras líneas de la segunda parte, “La estructura lógica y el tema” (pág. 73), escribe:

De las interpretaciones expuestas en los capítulos anteriores las de la escuela inglesa, Bodini y G. Bacca merecen consideración preferente por diferentes conceptos, como ya se ha señalado. Pero todas ellas dejan sin esclarecer un aspecto fundamental de la *Vida*: la estructura lógica, el raciocinio que revela la experiencia de los personajes.

El tercer capítulo de la segunda parte está dedicado a “Basilio, Rosaura, Clotaldo” y, justo hablando de Basilio (página 126) vuelve a citar a Bodini, manifestando esta vez una pequeña discrepancia de su opinión:

Es el tipo de hombre que juega la felicidad propia y ajena a la única carta de su ciencia apriorística, muy lejos del “antagonismo” y del “humor” cortesano que Bodini le atribuye [...].

El nombre del crítico italiano vuelve en el segundo capítulo, “El hipogrifo”, de la tercera parte, “La alegoría”, cuando escribe (página 163): “Rosaura gira en torno a Segismundo, pero no es un personaje caótico, como supone V. Bodini”. Y en la página siguiente:

El descuido de la íntima relación entre Rosaura y el hipogrifo ha dado lugar a una caracterización moral incompleta de la primera. En opinión de M. S. Maurin, la caída de Rosaura desde el caballo es símbolo de su pasión deshonorosa. Y el descuido del aspecto moral de esa caída contribuye a ver en ella el confuso personaje del estudio de Bodini, ya comentado en el capítulo tercero de la primera parte.

Más adelante, en la página 171:

[...] la serie de signos semejantes que Bodini cosecha de diferentes piezas calderonianas para caracterizar al hipogrifo y a Rosaura como “caos”, no dan la individualización apetecida, sino, más bien, una interpretación próxima al caos, por lo genérica.

Y a continuación:

La caída moral de Rosaura (Maurin), la pasión sexual cósmica (Bandera) y el caos de Rosaura (Bodini) caen dentro de la alusión secundaria del símbolo.

En el mismo capítulo encontramos otra vez una mención a Bodini, “cfr. V. Bodini”, en la nota correspondiente al texto que sigue:

[...] si prescindimos de la referencia de la metáfora al propósito concreto de la reparación del honor, el cambio de vestido no puede por menos de significar la función caótica de Rosaura.

Constatamos un nuevo desacuerdo del autor con Bodini en el capítulo tercero de la tercera parte, “La torre” (página 193):

El gigantismo de Segismundo es símbolo de la razón total, “gigante”, que le asiste contra la injusticia del cielo y del guardián de la “ley del cielo”, Clotaldo, no de la incapacidad de los sentidos de Segismundo para elevarse, como V. Bodini afirma.

Y, para terminar, en la página siguiente concluye:

No vamos a repetir aquí el significado que en el capítulo segundo de la segunda parte descubrimos en el simbolismo del águila. Solamente añadiremos que la grandeza y rebeldía que Bodini le asigna no significa ambigüedad entre instinto y razón, sino unidad indivisible entre conciencia del propio destino y rebeldía contra la “fuerza” que lo oprime.

1976

La hispanista italiana Maria Grazia Profeti publica en 1976 *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: el Purgatorio de San*

*Patricio*²³⁹. La totalidad de las citas a Bodini presentes en este ensayo se encuentran en el capítulo IV, “La comedia de Calderón” (págs. 103-151). La primera la encontramos ya en la página 103, cuando, refiriéndose justamente al *Purgatorio de San Patricio* de Calderón, dice que “fue publicado en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1636” y que “tuvo un notable éxito, atestiguado por las múltiples ediciones sueltas” y en la nota a pie de página enumera dichas ediciones y comenta lo siguiente a propósito de la opinión inexacta de Bodini:

Inusitadamente, refiriéndose a la Parte de 1636, V. Bodini, *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, Roma, 1968, p. 17, declara que de su «esistenza non abbiamo trovato altra testimonianza che una citazione di Salvat», prosiguiendo en la p. 18: «la edizione príncipe del 1636, se è esistita...» (subrayado del autor); es decir, Bodini ignora toda una tradición bibliográfica que ya había señalado los ejemplares de París (Toto y Gisbert y Simón Díaz) y los de la Sorbona, de la Vaticana y de Munich (Wilson). Este evidente error no hay que reprochárselo a Bodini con excesiva dureza, sino que debe atribuirse al general desinterés para los estudios bibliográficos.

En la página 114, hablando de la interpretación de la trama en la obra de Calderón, escribe:

[...] A análogos resultados llega Bodini: de la consideración del distinto tejido glosemático que reviste las «dos tramas» de *La vida es sueño*, parece concluir acerca de la existencia de «una linea di demarcazione che ci aiuterebbe a separare la creazione assoluta dell'autore e quella parte che egli deve o ha creduto di dovere al fruitore del suo tempo». Pero a reglón seguido reflexiona: «Ma questa divisione sarebbe forse semplicistica», y nota, por fin, como «simboli e strutture elementari... si riscontrano esclusivamente nell'area della prima trama, della trama A, mentre la trama B ne é quasi del tutto sfornita... Questa discriminazione esclude l'idea della indifferenza con

²³⁹ Profeti, Maria Grazia, *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: “el Purgatorio de San Patricio”*, Barcelona, Planeta, 1976.

cui le metamorfosi naturali sarebbero sparse e disseminate nell'opera, suggerendo al contrario l'idea di una loro consapevole localizzazione».

Y en la nota a pie, apunta algunas páginas más de la obra de Bodini “para una codificación de las dos tramas”.

La autora cita de nuevo (nota 26, pág. 115) el libro de Bodini y en la página 117 vuelve a él a propósito de Rosaura:

Ahora bien, cuando Bodini defiende con cierto arrebató la entrada de Rosaura en *La vida es sueño* y su alocución, recurriendo al fin para justificarla al cuadro cultural en que Calderón se enmarca, bastaría quizá recordar –para disculpa de la «improbabilidad e inverosimilitud» de la escena– que «arte» puede ser a menudo, si no siempre, sinónimo de «construcción», con el mayor o menor grado de improbabilidad e inverosimilitud que esto implica.

En la nota a pie añade otra cita del ensayo de Bodini:

«Le ragioni poetiche per cui Calderón sceglie la forma dell'apostrofe al cavallo assente... sono semplicemente da riportare alle esigenze rettoriche del linguaggio metaforico-cultista in cui, qui come altrove, il personaggio di Rosaura si concreta...».

Más adelante, en la misma página, en dos notas indica de nuevo pasajes del mismo ensayo para demostrar lo que está exponiendo.

Vuelve a referenciar al crítico italiano (página 126), cuando escribe: “Utilizando el consabido esquema de los cuatro elementos constitutivos del universo, Patricio construye una escala descriptiva tierra(t)-fuego(f)-aire(ai)-agua(a) [...]” y en la nota correspondiente subraya: “recuérdese también las reservas de método adelantadas por Bodini [...]”.

Encontramos otra indicación similar en la nota 44 (página 128) a propósito de “la pareja Segismundo-Basilio”.

Además, en la página 131, comentando algunas palabras de Egerio, escribe:

La escalada al cielo [...] se repite en un contexto análogo en *La vida es sueño*, donde Bodini ha podido individuar un «titanismo» de Segismundo que, mientras permanezca a semejante nivel, sólo podrá desembocar en una estéril protesta.

Y finalmente en otras dos notas, la 57 de la página 143 y la 67 de la 151, vuelve a hacer referencia a Bodini.

1977

José María Pozuelo Yvancos en “Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo”²⁴⁰, de 1977, cita una vez la obra de Vittorio Bodini (págs. 562-563), concretamente su estudio titulado “Las lágrimas barrocas” que es parte integrante de *Estudio estructural de la literatura clásica española*, en relación a la “metáfora ígnea en la lírica quevediana”:

Aunque la metáfora ígnea es antiquísima en el vocabulario amoroso, se desarrolla enormemente en el petrarquismo platonizante. El animismo filosófico y especialmente su corriente poética llevó a sus últimas consecuencias la llamada dialéctica del fuego. [...] No hará falta insistir en la enorme permeabilidad de la lírica quevediana hacia la metáfora ígnea, nacida, como V. Bodini ha señalado en contraposición a la de Góngora, bajo el signo del fuego.

²⁴⁰ Pozuelo Yvancos, José María, “Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo”, en (autor corporativo) Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Volumen 2, Universidad de Murcia, Murcia, EDITUM, 1977, págs. 548-568.

En la nota correspondiente, misma página, señala como referencia la pág. 200 del libro de Bodini.

1997

A parte una cita de la que hablaremos luego, hay que esperar veinte años y llegar hasta 1997 para encontrar citas de esta obra de Bodini.

Giuseppe Grilli en “Nueva lectura del calderonismo italiano”²⁴¹ menciona algunas veces su nombre. En el apartado 1. “Hispanismo y calderonismo: dedición y ocasión”, en la página 163, incluye a Bodini entre “los más grandes calderonistas italianos (Meregalli, Bodini, Samonà, Acutis)”. Más adelante, citando las obras de otros hispanistas italianos dedicadas a Calderón, escribe:

Y después tenemos dos ensayos monográficos, casi contemporáneos, de Carmelo Samonà y Vittorio Bodini (1967 y 1968) dedicados ambos a *La vida es sueño* pero abiertos al diálogo y a la confrontación con otras obras calderonianas [...].

El apartado 2. “De Vittorio Bodini a Cesare Acutis, entre naturaleza y cultura” (págs. 164-167) está dedicado a varias interpretaciones de la obra de Calderón y en especial a la de Bodini”. En este caso resulta imposible reportar la cita por su longitud y remitimos al lector directamente al trabajo de Grilli.

²⁴¹ Grilli, Giuseppe, “Nueva lectura del calderonismo italiano”, en Arellano, Iganacio; Cardona, Ángeles (coords.), *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, Volumen 1 de *Anthropos: huellas del conocimiento*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997, págs. 162-168.

1998

En 1998 encontramos sólo una breve cita en el libro de Rosa Romojaro *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*²⁴², en el cual en una nota en la página 177 leemos: “para la obsesión de Góngora con las imágenes acuáticas, véase V. Bodini, *Estudio estructural de la literatura española*, Barcelona, Martínez Roca, 1971”.

1999

El año siguiente Francisco Javier Díez de Revenga en “De Garcilaso a Cervantes, con Petrarca al fondo”²⁴³ hace un estudio sobre las influencias de Petrarca en Garcilaso y de Garcilaso en Cervantes. Nos indica que con Garcilaso y con Boscán entran en España los metros italianos y el italianismo, que en esa época era prácticamente el petrarquismo. En la página 80 escribe:

Hay también que hablar en este campo de la renovación poética de aquello que la crítica decimonónica, y en concreto Adolfo de Castro, denominó la línea Garcilaso-Herrera-Góngora, y que Díaz-Plaja denomina el módulo Garcilaso-Herrera-Góngora, con dos partes muy claras: Garcilaso-Herrera y Herrera-Góngora.

²⁴² Romojaro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.

²⁴³ Díez de Revenga, Francisco Javier, “De Garcilaso a Cervantes, con Petrarca al fondo”, en Ladrón de Guevare, Pedro Luis; Zamora, Antonio Pablo; Mascali, Giuseppina (eds.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Volumen 1, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1999, págs. 79-90.

Y más adelante, nombrando a Fernando de Herrera, dice:

[...] el más egregio discípulo de Garcilaso, el autor de las famosas y controvertidas *Anotaciones*, el seguidor fiel, pero también el decidido renovador del garcilasismo, caminando hacia las innovaciones del siglo siguiente, de acuerdo con la ya citada línea sugerida por Adolfo de Castro (Garcilaso-Herrera-Góngora) o con la línea reformada por Bodini (Garcilaso-Herrera-Quevedo), «probablemente más homogénea que la anterior».

En la nota indica que la cita aparece en la página 175 del *Estudio estructural de la literatura clásica española* de Bodini.

2000

Ya en el año 2000, Francisco Ruiz Ramón en “Sobre La vida es sueño”²⁴⁴ apunta:

En la escena 1 Clarín dobla, parodiándola, la doble condición de prisionero y de soñador de Segismundo, degradados tanto los contenidos del enunciado como la forma de la enunciación, sustituyendo en su monólogo [...] el hambre de libertad por el hambre de alimentos, yendo así de lo metafísico a lo físico, o la serie descendente de las criaturas del ave al arroyo por la serie jilgueros, arañas, ratones transformando el régimen positivo de unas imágenes en el negativo de otras, según mostró ya Bodini [...].

²⁴⁴ Ruiz Ramón, Francisco, “Sobre La vida es sueño”, en Aparicio Maydeu, Javier (ed.), *Estudios sobre Calderón* Tomo II, Madrid, Istmo, 2000.

2006

Ignacio Arellano en “«Decid al rey cuanto yerra» - Algunos modelos de mal rey en Calderón”²⁴⁵, de 2006, aborda el tema de las figuras de reyes en el teatro calderoniano y, en la página 159 menciona el libro de Bodini a propósito de la «basilización» de Segismundo:

Al analizar el enfrentamiento de Segismundo con su padre, parte de la crítica considera que en el último acto Segismundo asimila los métodos de su progenitor en un proceso de «basilización» (en términos de Vittorio Bodini) que al aceptar un «prudencialismo político» de tono maquiavélico sigue manteniendo el orden previo, el mismo sistema que él había denunciado previamente.

En la nota correspondiente, y también en la bibliografía final, indica la edición italiana de *Segni e simboli nella “Vida es sueño”* de 1968.

2007

Fernando Rodríguez de la Flor, en 2007, en su *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*²⁴⁶, página 284, hace una referencia a Vittorio Bodini y en la nota a pie de página cita su “Lágrimas barrocas” del *Estudio estructural de la literatura clásica española*:

²⁴⁵ Arellano, Ignacio, “«Decid al rey cuanto yerra» - Algunos modelos de mal rey en Calderón”, en García Lorenzo, Luciano (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006, págs. 149-180.

²⁴⁶ Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, Edicions Universitat de les Illes Balears, 2007.

Las antiguas «perlas», que aparecen adornando las mejillas de los amantes que siguen protocolos cortesés, y que, en Sor Inés de la cruz, constituyen la metonimia líquida de la materialidad del corazón [...], transmigran, por entonces, y se «democratizan», convirtiéndose en la marca de acogimiento que hacen grandes multitudes arrastradas por el valor de compunción soberano que el líquido humor ostenta: «lágrimas barrocas», en efecto, que tienen mucho que ver con la creciente espectacularización de la emocionalidad de las masas.

2009

Ya en 2009, Aurora González Roldán publica *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*²⁴⁷ y menciona ampliamente el trabajo de Bodini, sobre todo en el capítulo “Retórica del llanto. Antecedentes en la poesía hispánica”, donde, en las páginas 21-22 escribe a propósito del “análisis específico sobre las imágenes del llanto en la poesía española”:

Uno de los estudios más apreciados por la crítica, en cuanto a nuestro tema, es el que llevó a cabo Vittorio Bodini, donde analiza la poesía de Quevedo y de Góngora. Alude el estudioso a un cambio diacrónico en el funcionamiento del tópico, partiendo de Petrarca mismo, pasando por el petrarquismo italiano del XVI, la época que va de Garcilaso a Herrera, y propone enseguida un cambio radical para cuando el Barroco lo cultiva. Sostiene que a Quevedo corresponde efectuar una desvalorización de las lágrimas fundamentada casi siempre en conceptos donde se oponen fuego y agua. En la poesía de Góngora, Bodini advierte una ampliación de perspectivas en el tratamiento del tópico mediante una serie de correlaciones que lo enriquecen y lo alejan de la univocidad en que se encontraba, esto es, de la simple equivalencia con el dolor. Señala, igualmente, en la poesía del cordobés la presencia de las lágrimas como ríos y de las «lágrimas cansadas», sintagma que indicaba una crítica gongorina a los excesos en el uso del tópico.

²⁴⁷ González Roldán, Aurora, *La poética del llanto en sor Juana de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Por la misma época que Bodini, Jacqueline Risset señala la importancia que Maurice Scève concede al tema en su poesía, y hace una comparación de las imágenes lacrimosas en dicha obra y en la de Góngora. Aparentemente sin relación alguna entre su artículo y el de Bodini, Risset coincide con este al ver en la poesía de Scève – y en la de Góngora – una «complication» del universo semántico de las lágrimas, interpreta tal coincidencia como una tendencia común a los dos poetas en la evolución literaria que va del Renacimiento al Barroco.

José Lara Garrido, en su estudio sobre las *Diversas Rimas* de Espinel, siguiendo a Bodini y a Risset, considera a las lágrimas como un signo que evoluciona y cambia su funcionamiento en las épocas literarias que atraviesa; además, propone el análisis de este tema como un elemento particularmente importante del plano significativo, funcionando como elemento formal; se apoya igualmente en los comentarios realizados por E. Chiorbolle [en realidad se llama E. Chiorboli y no Chiorbolle] y Natalino Sapegno sobre la transformación de las lágrimas en las *Rime* de Petrarca. Considera que este signo en particular se ha comportado como síntoma durante el Renacimiento, como signo en el Manierismo y como símbolo en el Barroco.

Al igual que Bodini, Lara Garrido admite una lexicalización de las imágenes lacrimosas y una amplificación o conversión en símbolo que efectuara el Barroco. Por otra parte, señala una operación distinta asociada con una manifestación manierista: la «aclaración explícita de la relación signifiante». Con tal concepto se refiere a una parte de la tradición que, en este caso, suele introducir en la lírica las precisiones del saber médico-filosófico sobre la producción de las lágrimas.

Más adelante, en la página 65, concluyendo el capítulo “Lágrimas en la obra poética de Garcilaso”, la autora puntualiza:

Tomando en cuenta lo anterior, valdría la pena revisar la aparente «lexicalización» de las imágenes del llanto que Bodini y Lara Garrido atribuyen a la herencia petrarquista, cuyos últimos ecos así llegarían al Barroco. Pues tales imágenes no se circunscribirían a ser un simple sinónimo del dolor [...].

2015

Por último, Enrique Rull en su amplia introducción a la edición de Penguin de 2015 de *La vida es sueño*²⁴⁸, alude una vez a Vittorio Bodini cuando, en la página 38, habla del triángulo amoroso formado por Rosaura-Astolfo-Estrella:

Para más complicación, Rosaura no aparece como tal, ni disfrazada de hombre, sino como Astrea, dama de compañía de Estrella, con la que comparte cierta homofonía en el nombre, como observó Bodini.

Y por tanto en su Bibliografía constan dos obras de Bodini: *Segni e simboli nella "Vida es sueño"* y *Estudio estructural de la literatura clásica española*.

Antes de finalizar nuestras tres secciones dedicadas a *Los poetas surrealistas españoles*, a la edición italiana de *Versión Celeste* y a *Estudio estructural de la literatura clásica española*, no queremos dejar de señalar otra obra que, por ser una historia de la literatura española en varios volúmenes, cita las tres obras de Bodini, en capítulos diferentes, según el periodo histórico analizado.

En 1979 empieza a publicarse, al cuidado de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, compuesta por nueve volúmenes más nueve suplementos (para el presente trabajo hemos consultado la edición del año 1983²⁴⁹).

²⁴⁸ Rull, Enrique, "Introducción", en Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, (edición de Enrique Rull), Barcelona, Penguin España, 2015.

²⁴⁹ Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

En el Volumen III, “Siglo de Oro: Barroco”, coordinado por Bruce W. Wardropper, en el capítulo preliminar, “Temas y problemas del Barroco español”, se presenta el subcapítulo de José Antonio Maravall, “La cultura del barroco: una estructura histórica”, págs. 49-53, extracto de su obra *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*²⁵⁰, y en la página 51 escribe:

[...] Toda la multiplicidad de controles que rigen en el Barroco se vincula al centro de la monarquía. Ésta es la clave de bóveda del sistema, como alguna vez hemos dicho. Con razón ve Bodini que, bajo la imagen del «Sol», identificado con el monarca absoluto, *La vida es sueño* es una obra – podríamos añadir que grandiosa adrede – dedicada a la exaltación de la monarquía.

Y luego, en la bibliografía, página 755, señala la obra de Vittorio Bodini:

Segni e simboli nella «Vida es sueño», París (sic!), 1968 [es un evidente error porque el libro fue publicado por la editorial Adriatica en Bari y no en París].

En el Volumen VII, “Época contemporánea: 1914-1939”, coordinado por Víctor García de la Concha, que redacta también las introducciones de cada capítulo, en la bibliografía relativa al capítulo 4. “Ramón y la vanguardia”, Bodini y su obra aparecen citados (pág. 213):

Bodini, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1963 (sic!)

[En realidad el libro fue publicado en 1971, mientras que su edición original en italiano es de 1963]

²⁵⁰ Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980.

En la página 244, en el mismo capítulo 4. Luis Felipe Vivanco en “Juan Larrea y su «Versión celeste»”, págs. 243-246, extracto de su introducción a la edición española de la obra de Juan Larrea *Versión Celeste*, escribe:

[...] Por eso nos confiesa él mismo, en una carta a Bodini del año sesenta, que aprovechó del movimiento surrealista aquellas tendencias que le eran afines, porque él también quería transferirse a otra realidad, aunque en forma distinta a la de los poetas surrealistas más destacados.

Y más adelante, página 245, hablando de la sección titulada *Metal de voz*, Vivanco añade:

[...] Estos poemas, en su construcción fragmentaria – es decir, muy contruidos y al mismo tiempo muy fragmentados –, contrastan con los que vienen inmediatamente después y en los que Larrea ha conseguido ya lo que Bodini llama «una carga unitaria que extiende su propio dominio sin explícitos puntos de fuerza sobre todo el arco de su escritura, auténticamente automática».

En la introducción al capítulo 5. “La Generación de 27: de la vanguardia al surrealismo”, páginas 253/254, Víctor García de la Concha anota:

[...] La declaración que Larrea hace a Bodini [1971], quien le considera «padre desconocido del surrealismo en España», de que, a pesar de haber observado este movimiento desde sus comienzos y aun aprovechando tendencias afines, nunca se comprometió con él, se inscribe en una línea de posición compartida por todos los supuestos surrealistas del 27. Aleixandre, según Bodini, «con Juan Larrea el único profesional del surrealismo» – juicio que suscribe Vivanco [1970] en el estudio preliminar a la edición de *Versión celeste* – afirma [1971] que no ha creído nunca en la base dogmática de este movimiento.

Y más adelante, en la misma página 254:

Un repaso al repertorio de ediciones elaborado por Blanch, descubre que España siguió con atención la aventura surrealista desde sus comienzos. Se ocupan de probarlo expresamente Bodini [1971]; de modo mucho más amplio Morris [...].

Y en la página 255:

En el cuadro del surrealismo español, no cabe, desde luego, hablar de un frente común o de una ideología subyacente; «existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento» (Bodini [1971]).

En la página 257, en la bibliografía de este capítulo, se cita la edición española del libro de Bodini.

El mismo capítulo 5. reproduce un subcapítulo escrito por Bodini, extracto de su ensayo *Los poetas surrealistas españoles*:

Vittorio Bodini, “Características y técnicas del surrealismo en España”, pp. 286-289

En la introducción al capítulo 7. “Poesía de la Generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti”, a propósito de *Sobre los ángeles* (página 371), el coordinador del volumen, escribe:

La densidad de las imágenes, la violencia del verso, la creación poética de un mundo onírico e infernal, fueron un auténtico aldabonazo en los círculos literarios del momento, como registró Bodini [1963].

Y en la bibliografía del mismo capítulo, en la página 374:

Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Turín, 1963; trad. C. Manzano, Tusquets, Barcelona, 1971

En el subcapítulo de Andrés Soria Olmedo, “Sobre los ángeles”, pp. 408-412, extracto del artículo “El producto de una crisis: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti”²⁵¹, página 410:

Las declaraciones del autor niegan toda relación entre sus ángeles y los cristianos [...]. Tanto Bowra [1949] como Bodini [1963] y Spang [1973] los definen desde este punto de vista psicológico, negando su relación estrecha con los ángeles de la religión.

En la introducción al capítulo 8. (pág. 431) “Poesía de la Generación de 1927: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda”, págs. 421-433:

Afirma Ilie [1972] que Cernuda es, junto con Hinojosa, el surrealista español más cercano al modo francés y estima que acepta la nueva vía por cuanto amplía una serie de necesidades de composición. La opinión es más que discutible: me parece que aciertan más Bodini [1971] y Delgado [1975] al distinguir entre el recurso a las técnicas de escritura propias del surrealismo, que Cernuda abandona muy pronto, y el principio de visión poética surrealista al que permanece fiel.

Y en la bibliografía relativa al mismo capítulo, página 433, se cita otra vez la edición española del libro de Bodini.

²⁵¹ Soria Olmedo, Andrés, “El producto de una crisis: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti”, en Orozco Díaz, Emilio (ed.), *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, 1980, págs. 157-198.

En la página 486 de la introducción al capítulo 9. “Poesía de la Generación de 1927: Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre”, págs. 480-497:

Aunque a él le gusta autocitarse como poeta de segundo orden dentro de los de su generación, Gerardo Diego ejerce un relevante papel en la poesía de los años veinte. Tres jalones altamente significativos en la historia de la generación del 27 –aceptación e hispanización del creacionismo, redescubrimiento de Góngora y elaboración de la primera antología conjunta del grupo del 27– llevan el sello impulsor de Gerardo Diego, lo que convierte a éste –es la opinión de Bodini [1963]– en eje de la renovación poética española en la etapa anterior a la guerra civil.

Más adelante, en la página 488, y siempre hablando de Gerardo Diego:

Aunque no han faltado quienes prefieren calificar los poemas más antiguo – *Evasión* – de ultraístas (Videla [1971]), ni quienes han querido ver en los más recientes, de *Biografía incompleta*, concomitancias surrealistas (Fuster [1950]), la crítica ha coincidido a la hora de etiquetar esta producción con el rótulo de creacionista. Las posibilidades que ofrece el uso de la rima en la obra creacionista de Gerardo Diego nunca son desarrolladas con vistas a solicitar respuestas del inconsciente, sino como simple estímulo acústico de la imaginación (Bodini [1963]). Es evidente, sin embargo, que, dentro de los límites del creacionismo, Gerardo Diego evoluciona y varía ampliamente sus presupuestos de unos libros a otros.

Y como no podía ser de otra manera, en la bibliografía del mismo capítulo, página 497, aparece citado el libro de Bodini en sus dos ediciones, la italiana y la española.

4. Las traducciones

En lo que respecta a la frecuencia de citación de las obras publicadas por Victorio Bodini en su faceta de traductor, las referencias que hemos encontrado, a excepción de las correspondientes a la traducción de *Versión Celeste* de Juan Larrea, ampliamente comentada en el presente trabajo, no son muy numerosas. Y si bien es cierto que algunos autores han reseñado ampliamente sus traducciones hemos encontrado muy pocos estudiosos que hablen específicamente de él como traductor.

Tan exiguo resultado no debe sorprendernos porque hay que tener en cuenta que Bodini traducía del español al italiano y por lo tanto es muy lógico que su importante labor como traductor haya recibido mucho más reconocimiento en Italia que en España. No obstante, y a pesar de que al público español en general le hayan llegado tan pocas informaciones relativas a sus numerosas traducciones, ello no ha supuesto ningún óbice para que, en el mundo académico, los trabajos de traducción de Vittorio Bodini sean conocidos y muy respetados.

Habitualmente las citas al Bodini traductor se localizan en trabajos de especialistas o en intervenciones y ponencias de estudiosos presentadas en congresos dedicados a este aspecto de la literatura, casi siempre a cargo de hispanistas italianos o de italianistas españoles, pero también, en ciertos casos, de hispanistas españoles que trabajan en universidades españolas o italianas.

En general, por los ejemplos que hemos podido analizar, y también por las razones expuestas más arriba, parece resultar que son los hispanistas italianos (hablamos evidentemente sólo de los que se han ocupado de traducción y han publicado en español) los que se interesan en los aspectos más técnicos de sus traducciones, con casos concretos de

estudios de análisis de textos, mientras que los académicos españoles suelen citar al Bodini traductor en contextos más amplios.

Entre todos los trabajos como traductor llevados a cabo por Bodini, sin lugar a duda debemos reservar un puesto especial para el *Don Quijote*. El propio Bodini revelaba lo importante que fue para él dicho trabajo en las primeras líneas de su introducción a la obra:

[...]per tre anni ha vissuto ininterrottamente sulle sue pagine, calato nella sua strana avventura fino a scordarsi di sé e a far materia della propria vita le buffe ansie, le collere, ma anche le delicatezze, la generosità, la speranza di elevazione [...].

(durante tres años ha vivido [habla de sí mismo] ininterrumpidamente sobre sus páginas, sumergido en su extraña aventura hasta olvidarse de sí mismo y convertir en materia de su propia vida las cómicas ansiedades, los arrebatos, pero también las delicadezas, la generosidad, la esperanza de superación).²⁵²

Como resultado de este esfuerzo, Laura Dolfi nos dice que en la traducción de Bodini podemos encontrar una:

perfetta sintesi di aderenza alla lettera del testo e di reinvestimento nella valutazione critica [...] la volontà di sfuggire da scelte traduttive troppo scontate per puntare su forme espressive nuove e fedeli al tempo stesso.²⁵³

(perfecta síntesis de adhesión a la letra del texto y de reinversión en la valoración crítica [...] la voluntad de evitar la elección de traducciones demasiado obvias para apuntar hacia formas expresivas nuevas y fieles al mismo tiempo)

²⁵² Bodini, Vittorio, "Introduzione", en Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, op. cit., pág. XI.

²⁵³ Dolfi, Laura, *Vittorio Bodini e la Spagna*, op. cit. pág. 32.

La edición de *Don Quijote* por Einaudi obtuvo un éxito rotundo y supuso varias reimpresiones:

[...] nel 1972 dalla collana “Millenni” si passava agli “Struzzi” e poi nel 1994, con i “Tascabili”, le illustrazioni di Honoré Daumier venivano sostituite da quelle di Gustave Doré [...]. Ma non va dimenticata, accanto a questa edizione di grande tiratura, quella più esclusiva del 1964. Il settimanale “Tempo” infatti ripubblicava la traduzione, senza studio introduttivo, in fascicoli settimanali [...] impreziositi da circa centocinquanta illustrazioni di Salvador Dalí [...].²⁵⁴

([...] en 1972 de la colección “Millenni” se pasó a la colección “Struzzi” y luego, en 1994, con los “Tascabili”, las ilustraciones de Honoré Daumier se sustituyeron por las de Gustave Doré [...]. Pero no hay que olvidar que junto a esta edición de gran circulación editorial, hubo otra más exclusiva de 1964. El semanal “Tempo” reeditó la traducción, sin el estudio introductorio, por entregas semanales [...] embellecidas por casi ciento cincuenta ilustraciones de Salvador Dalí [...].

De Miguel de Cervantes tradujo también los *Entremeses* y, sin tener que salir del Siglo de Oro, nos encontramos con otras dos importantes traducciones suyas: los *Sonetos amorosos y morales* de Francisco de Quevedo y el *Lazarillo de Tormes*.

En lo que respecta al siglo XX, Bodini se encargó de traducir a un buen número de autores de la literatura española. No solo a todos los que figuran antologizados en *I poeti surrealisti spagnoli*, sino también al Juan Larrea de *Versione celeste*, a Pedro Salinas²⁵⁵, a Juan Goytisolo²⁵⁶, Vicente Aleixandre²⁵⁷, José Moreno Villa²⁵⁸ y, por supuesto, Rafael Alberti²⁵⁹.

²⁵⁴ Ibid., págs. 33-34.

²⁵⁵ Salinas, Pedro, *Poesie*, (introducción, traducción y nota bibliográfica de Vittorio Bodini), Milano, Lerici, 1958.

²⁵⁶ Goytisolo, Juan, *Fiestas*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1959.

²⁵⁷ Aleixandre, Vicente, *Picasso*, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Scheiwiller, 1962.

²⁵⁸ Moreno Villa, José, *Giacinta la rossa*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1972.

El mismo Alberti que, en el prólogo a la que fue la última traducción de sus poemas realizada por Bodini, *Roma, pericolo per i viandanti*, volumen publicado por Mondadori en 1972 cuando ya Bodini había fallecido, dedica emotivas palabras de cariño y admiración a su amigo:

In continue sortite diurne e notturne le poesie di questo libro crescevano via via, quando entrò in esso in pieno Vittorio Bodini, già grande amico mio e magistrale traduttore d'una estesa antologia dei miei versi [...]. Vittorio veniva sempre da Bari o da Pescara, con aria stanca, ma pronto in ogni istante a bere un whisky o più di un bicchiere di vino in qualunque osteria, nella più umile. Vittorio allora si mostrava allegro, fantastico, euforico, e il suo strano riso come raschiato da una carta vetrata, tra barcollamenti e spintoni del suo avanzare singolarissimo, si conficcava lassù nel buio della notte trasteverina. [...]

Con Vittorio Bodini mi misi d'accordo per la scelta delle poesie di maggiore interesse e significato. [...] La maggior parte della scelta egli la tradusse con calma, senza fretta, con l'usato rigore per il quale fu uno dei più grandi traduttori della poesia spagnola; quella di ieri e quella di oggi. [...] Ora, in queste poesie che formano oggi l'edizione italiana di *Roma, peligro para caminantes*, sento il respiro di Vittorio, il caldo palpito del suo profondo sangue di poeta. Fu questo forse uno degli ultimi lavori della sua vita. Sta qui la sua parola italiana a fronte della mia parola spagnola, che si guardano, si abbracciano, sul bianco volume d'ogni pagina.[...]

Vittorio Bodini morì a Roma, molto lontano da quella «terra amara», quel lontano sud della sua poesia. Ma io lo sento vivere, lo aspetto sempre nella notte trasteverina [...]

El prólogo a la edición italiana, escrito por Alberti (págs. 11-16), fue traducido por el amigo de ambos poetas Oreste Macrì. Ha sido imposible encontrar la versión original española por lo que la traducción que sigue a continuación es de quien esto escribe:

²⁵⁹ Alberti, Rafael, *Poesie*, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Mondadori, 1964.
Degli angeli, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1966.
Il poeta nella strada, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Mondadori, 1969.
Roma pericolo per i viandanti, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Mondadori, 1972.

En continuas salidas diurnas y nocturnas los poemas de este libro iban creciendo poco a poco, cuando entró en él de lleno Vittorio Bodini, ya gran amigo mío y traductor magistral de una extensa antología de mis versos [...]. Vittorio venía siempre de Bari o de Pescara, con aspecto cansado, pero siempre dispuesto a tomarse un whisky o unas cuantas copas de vino en cualquier taberna, en la más humilde. Vittorio entonces se mostraba alegre, fantástico, eufórico, y su extraña risa como raspada por una lija, entre los tambaleos y empujones de su caminar particularísimo, se incrustaba allá arriba en la oscuridad de la noche trasteverina.

Con Vittorio Bodini me puse de acuerdo sobre la elección de los poemas de mayor interés y significado. [...]La mayor parte de los elegidos los tradujo con calma, sin prisa, con su acostumbrado rigor que lo convirtió en uno de los más grandes traductores de la poesía española; tanto de la de ayer como de la de hoy. [...]Ahora, en estos poemas que hoy forman la edición italiana de *Roma, peligro para caminantes*, yo siento el hálito de Vittorio, el latido cálido de su profunda sangre de poeta. Fue éste quizás uno de los últimos trabajos de su vida. Aquí está su palabra italiana frente a frente con mi palabra española y se miran, se abrazan, sobre el blanco volumen de cada página. [...]

Vittorio Bodini murió en Roma, muy lejos de aquella «tierra amarga», de aquel lejano sur de su poesía. Pero yo siento que vive y lo espero siempre en la noche trasteverina.

Rafael Alberti prosigue con el poema que dedicó a Bodini después de su muerte y que Oreste Macrì se encargó de traducir al italiano. Aquí lo presentamos en su versión original en español²⁶⁰:

VITTORIO BODINI

Tú no estás muerto, oigo,
oigo siempre tu risa,
tu paso roto a veces en la calle de noche,
el brazo tuyo,
tu amistad tan clara,

²⁶⁰ Alberti, Rafael, *Otros versos (1968-1972)* en *Poesía IV*, op. cit. pág. 335.

poeta que en mi lengua repetíamos
tantas cosas iguales
del corazón, hermano,
hermano trágico,
de inmerecido fin tan pronto, ahora,
ahora que tocabas,
que se oía
la plena cima de tu voz trazando,
hendiendo en el oscuro
su perdurable signo luminoso...

Mención aparte merecen sus traducciones de Federico García Lorca, hacia el que Bodini siempre profesó un interés y un amor especial y del que no sólo tradujo los poemas de *Poeta en Nueva York* para *I poeti surrealisti spagnoli*, sino también otros poemas sueltos. Si no llegó a acometer la edición completa de la poesía del poeta granadino fue probablemente porque ya se había ocupado del asunto su amigo Oreste Macri²⁶¹. A cambio, se responsabilizó de la traducción de todo su teatro²⁶².

1954

Justamente, a propósito de dicha traducción encontramos una primera referencia al trabajo de Bodini ya en 1954. Liliana Lo Presti publica en la revista *Alcalá* del 10 de noviembre del mismo año una reseña sobre

²⁶¹ García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*, (introducción y traducción de Oreste Macri), Parma, Guanda, 1949.

²⁶² García Lorca, Federico, *Teatro*, Torino, (prefacio y traducción de Vittorio Bodini), Einaudi, 1952.

los estudios lorquianos en Italia titulada “García Lorca en Italia”²⁶³. En ella cita los trabajos de Oreste Macrì, de Carlo Bo, de Elio Vittorini, de la *Historia de la Literatura Española* de Ugo Gallo y a propósito de Vittorio Bodini escribe:

[...] También para la interpretación de la obra dramática de García Lorca en Italia han dado algunos críticos italianos una aportación valiosa. El trabajo de Vittorio Bodini “Il teatro di Federico García Lorca”, nos presenta la primera recopilación de las obras teatrales del gran español traducidas al italiano. Conserva en la traducción la dulzura musical y la violencia popular del cantor andaluz, ya en los ritos burlescos de la farsa, ya en los acentos más profundos de la tragedia. Precede a la obra un prólogo en el que farsas, comedias y dramas están tratados desde el punto de vista crítico. Ofrece también en este prefacio una biografía breve del poeta y una *definición geográfica* que determina lo mejor de aquel teatro a que el poeta dedicó la mayor parte del breve espacio de su vida.

1998

De nuevo a propósito del teatro de García Lorca, y en relación con la traducción de Bodini, cabe señalar el interesante trabajo de Eva Muñoz Raya para el VII Congreso Nacional de Italianistas, “Sobre el teatro lorquiano en Italia”²⁶⁴.

La autora se centra en el teatro de Federico García Lorca en Italia y en particular subraya la estrecha conexión que siempre tuvo el poeta andaluz con Italia e Italia con él. Así lo expone desde las primeras líneas de su ponencia (páginas 475-476):

²⁶³ Lo Presti, Liliana, “García Lorca en Italia”, en *Alcalá*, 10 de noviembre 1954.

²⁶⁴ Muñoz Raya, Eva, “Sobre el teatro lorquiano en Italia”, en Espinosa Carbonell, Joaquín (ed.), *Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 475-484.

Desde que Federico, en una carta a Melchor Fernández Almagro (1924), confiesa que le gustaría ir a Italia, este país estará relacionado de una u otra forma con él. En su obra encontraremos resonancias de su cultura, de su literatura, así como en la poesía italiana del “secondo novecento” encontramos enseñanzas –aunque no muy llamativas– que ha vertido la lectura lorquiana. Pero como ya el título indica, en esta ocasión, se trata de recordar lo que Italia hizo por el Poeta, particularmente por su verdadera vocación –el teatro– [...].

Más adelante detalla con mayor claridad el objetivo de su trabajo:

¿En qué momento se tiene noticia de la figura de Federico y de su obra? ¿Qué textos son los primeros en conocerse? y ¿cuándo se introducen en Italia?, es decir plantear la recepción, difusión, y repercusión de la obra lorquiana.

Una parte de la respuesta llega ya en las siguientes líneas, donde menciona a Bodini:

Los textos poéticos entran en Italia a través de Francia; Carlo Bo, y su vinculación con los intelectuales franceses (como Éluard), introduce los primeros textos lorquianos en las tertulias de café, en Florencia, surge así en el seno de la escuela florentina –centro de la crítica hermética como no podría ser de otra manera– el primer grupo de lorquianos y lorquistas italianos. Bo, Macrì y después Bodini encabezan por méritos propios este grupo.

En la nota correspondiente, número 7 misma página, lo aclara más con ayuda de una cita de Oreste Macrì:

El propio Macrì lo reconoce: “Mi scuso se comincerò parlando di me stesso come inventore, insieme con Carlo Bo pioniere e Vittorio Bodini, della fortuna italiana di García Lorca poeta e drammaturgo a mezzo dei nostri saggi e traduzioni poetiche, tentati con lo spirito e la

técnica dei grandi poeti della nostra generazione: Luzi, Parronchi, Bigongiari, Caproni, Sereni, Sinisgalli, lo stesso Bodini [...]”²⁶⁵.

(“Pido disculpas si empiezo hablando de mi mismo como inventor, junto a Carlo Bo pionero y Vittorio Bodini, de la fortuna italiana de García Lorca poeta y dramaturgo por medio de nuestros ensayos y traducciones poéticas, intentados con el espíritu y la técnica de los grandes poetas de nuestra generación: Luzi, Parronchi, Bigongiari, Caproni, Sereni, Sinisgalli, el mismo Bodini [...]”)

En la misma página y en la siguiente la autora comenta las primeras traducciones al italiano de la poesía de Lorca y nos recuerda que en realidad al granadino ya se le conocía en Italia por sus obras teatrales en los años treinta. En la página 477 añade:

En estos momentos de la difusión del mensaje del poeta granadino nos encontramos con Elio Vittorini, con las traducciones de Albertina Baldo precedidas por los estudios de Oreste Macrì y a las realizadas por Vittorio Bodini.

En la página 478, después de referirse a varias traducciones, precisa:

Por su parte Vittorio Bodini, figura muy vinculada al proceso que sufrió la obra del poeta granadino en Italia, se estrena con una versión de *El Retablillo de D. Cristóbal* [en la nota: Roma, Arethusa, 1945].

Prosigue presentando en detalle las diferentes traducciones del teatro de Lorca en Italia y, en la página 479, hace hincapié en el valor de la traducción de Bodini:

²⁶⁵ Macrì, Oreste, “Federico García Lorca e la metamorfosi creaturale”, en Barzanti, Roberto; Chiappini, Gaetano; Macrì, Oreste, *Federico García Lorca todo un hombre*, (a cura di Domenico Muscò), Siena, Associazione Culturale “La Collina”, 1991, págs. 95-109, pág. 97.

La segunda postguerra se reveló tan volcada a Lorca y a su obra que terminó siendo perjudicial para los demás poetas españoles pertenecientes al mismo grupo o, incluso, para sus maestros. [...] En este marco de rejuvenecimiento que representa la recién estrenada República, el teatro continuaba navegando con viento favorable entre el público italiano y la crítica. Las obras que más captaron la atención en estos años fueron *La casa de Bernarda Alba*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *D. Perlimpín con Belisa en su Jardín* o *El Retablillo de D. Cristóbal* todas ellas presentes en una recopilación valiosa y decisiva, una importante aportación italiana, nos referimos a *Teatro completo* [en nota: Torino, Einaudi 1952), después *Tutto il teatro di F. García Lorca*, a cargo también de Bodini, que contenía *Il sacrificio della farfalla*, *Mariana Pineda*, *La calzolaia ammirevole*, *Amore di D. Perlimplino*, *Teatrino di D. Cristóbal*, *Aspettiamo cinque anni*, *Il pubblico*, *Nozze di sangue*, *Yerma*, *Donna Rosita nubile o il linguaggio dei fiori*, *La casa di Bernarda Alba*, a los que añadió en la edición de 1968 *I burattini col rondello*, *La passeggiata di Buster Keaton*, *la donzella*, *il marinaio e lo studente* (muchas de estas obras las publicó por separado); se trata de una recopilación, la primera hecha en italiano, precedida de una introducción y de un prefacio que incluye una biografía del Poeta y una definición geográfica, cuyo objetivo es diferenciar o apartar el mejor teatro lorquiano del que refleja aspectos de escaso valor artístico. La crítica ha dicho que esta traducción conserva la dulzura musical y la violencia popular, ya sea en los ritmos burlescos de la farsa como en los acentos profundos de sus tragedias.

Respecto al citado *Tutto il teatro di F. García Lorca*, indica (nota correspondiente) que se trata de una edición de Mondadori del año 1958 y añade:

Recientemente se ha reeditado *I capolavori di F. García Lorca* [Torino, Einaudi, 1990] prueba del gusto aun vigente por el drama lorquiano y, por supuesto, como merecido homenaje a su autor, a su labor de traductor y de hispanista [se refiere evidentemente a Vittorio Bodini].

266

²⁶⁶ García Lorca, Federico, *I capolavori*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1990.

2006

Un trabajo más relacionado directamente con los problemas de la traducción es el ensayo de Patrizia Botta del año 2006, “Algunas calas en la risa áurea y en los problemas de su traducción”²⁶⁷. Como indican los editores, el volumen en el que está incluido este trabajo es el fruto de una investigación y los consiguientes debates de un congreso sobre el Siglo de Oro, organizado por el Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO) y el Department of Hispanic Languages and Literature de la Stony Brook University.

En la página 93, hablando de las traducciones de los múltiples nombres que aparecen en el Quijote, Patrizia Botta escribe:

Los nombres en el *Quijote* son muchísimos, como sabemos, y han merecido detenidos estudios de grandes especialistas como Hatzfeld, Spitzer, Rosenblat. Nada nuevo podemos añadir nosotros salvo traer a colación algún ejemplo de la Primera Parte que viene muy bien al tema de la onomástica burlesca, siendo el *Quijote*, sin duda alguna, obra maestra también por el increíble entramado de los nombres cómicos con que seguramente se rieron mucho los coetáneos, y dichos nombres propios no siempre son fáciles de interpretar y son un verdadero desafío para el traductor que quiera dar cuenta también de este tipo de comicidad que en el original es de lo más lograda (comentaremos alguna que otra solución de las traducciones italianas de Gamba; Giannini, 1923; Carlesi, 1933; Bodini, 1957; La Gioia, 1997; y la nuestra, 2005).

Siguen algunos casos específicos de traducciones al italiano con las variantes elegidas por los traductores. Un primer ejemplo, página 94, es la traducción de “un topónimo burlesco, la laguna *Meona*, digo, *Meótide* (cap. XXIX) donde se juega con un nombre de verdad, Meótide que se encuentra allá por el Mar Negro”. La autora indica que en la traducción realizada por

²⁶⁷ Botta, Patrizia, “Algunas calas en la risa áurea y en los problemas de su traducción”, en Arellano, Ignacio; y Roncero, Victoriano (eds.), *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 77-112.

ella y su equipo de la Primera Parte del Don *Chisciotte della Mancha* con ocasión del IV Centenario (1605-2005), se mantiene “el juego con «Pisciona» y «Pisciotide» respectivamente si bien renunciando al nombre verdadero del lugar”, así como ha hecho La Gioia y a diferencia de Carlesi que prefiere «Cacai» y «Catai», donde se mantiene una referencia geográfica jugando con el pretérito del verbo “cacare” (cagar en español), mientras que “ tanto Giannini como Bodini prefieren no tocar el original y dejar tal cual, «Meona-Meotide»”.

En la misma página encontramos también el ejemplo de la traducción del nombre del gigante *Pandafilando de la Fosca Vista* (cap. XXX):

[...]traducido en «Baroscippando dallo Sguardo Losco» por ser compuesto de *panda* ('trufa en el juego', en it. 'baro') y *filar* (que en germanía significa 'cortar, robar', en it. 'scippare', de ahí «Baroscippando»), mientras que otros lo dejan igual, «Pandafilando», y sólo traducen lo que sigue (Giannini «Pandafilando il Torvo», Carlesi «Pandafilando dalla Foscavista», Bodini «Pandafilando dallo sguardo bieco»).

Más adelante (págs. 94-95) pasa a explicar el caso:

[...] del duque *Alfeñiquén del Algarbe* (cap. XVIII), que juega con 'alfeñique' (dulce) y que por ello mismo lo traducimos como «duca Zuccherino dell'Algarve», mientras que los demás traductores mantienen el nombre en español, sea con grafía española sea con grafía italiana (Giannini y Carlesi «Alfeñiquén», Bodini «Alfegnichén» italianizado), y en casos como éstos el lector italiano no se entera del juego semántico que hay detrás del nombre propio, y se pierde una parte de la risa.

Otro nombre analizado es el de *Juan Haldudo* (cap. IV), que, al derivar de “halda”, hace referencia en italiano a la palabra “gonna”. La autora dice que en la traducción de su equipo se presenta como:

«Juan Ingonnatore», ‘que se mete en las *haldas*’, con matiz distinto de las demás traducciones (Giannini y Carlesi «Gonnella», literalmente ‘faldeta’, Boldini «Gonnalunga», que en cambio significa ‘falda larga’, y La Gioia «Gonna», ‘falda’ a secas), i éste es un buen ejemplo de cuántas maneras de interpretación desencadena un nombre jocoso como Haldudo.

Más adelante, en la misma página, valora negativamente la traducción que hace Bodini de algunos apellidos, y afirma que “se les fue la mano” porque:

[...] traduce los apellidos *Lorenzo Corchuelo* «Lorenzo Tappo» y *Aldonza Nogales* «Aldonza Noci» (cap. XXV), a mi juicio sin necesidad, no tratándose de nombres parlantes sino de apellidos comunes aunque impliquen tal o cual palabra, como ocurre en la mayoría de los apellidos.

En la página 96 se encuentra el ejemplo de:

[...] *soberana señora* (cap. XXV) que Sancho estropea en *sobejana señora* (‘desaliñada señora’), donde el cambio de una sola letra (-r- que pasa a -j-) es suficiente para dar significados muy distintos. Al traducirlo al italiano la palabra *soberana* es «sovra», parecida a la española, y por seguir el juego sólo le mudamos una letra, la -v- que pasa a -p- dando «soprana signora» que produce de inmediato el efecto de un error fonético (aunque no signifique ya ‘desaliñada’), mientras que Bodini opta por «sottomana» jugando con los conceptos de ‘sovra’ e ‘sotto’ (‘arriba’ y ‘abajo’), y por su parte Giannini prefiere trastocar «pregiata» con «pressata».

Sigue el ejemplo del nombre *Fierabrás* que Sancho destroza diciendo *feo Blas* (cap. XV):

En italiano feo se dice «brutto», con otras letras que no darían cuenta cabal del juego y por eso se optó por «fiacco», también de connotaciones negativas (‘flaco, débil’) y que empieza con -f-, base fónica del malentendido («Fierobraccio-fiacco Biagio»), mientras que

los demás traductores mantienen dos veces «fiero» que es la misma raíz de «Fierobraccio» pero que no tiene connotaciones negativas – *fiero* en italiano es positivo ‘orgullosa, valiente’– (así Giannini «fiero Blasso» y Bodini «fiero Biagio»), perdiendo pues el juego del original [...].

Otro nombre que en la boca de Sancho se embrolla es *Catón Censorino*, el Censor (cap. XX), pág. 97:

[...] que se convierte en *Catón Zonzorino* y para más evoca el adjetivo *sonso*, ‘tonto’, que, por seguir el juego, hemos traducido con «Catone Cretinino», mientras que otros dejan tal cual el nombre del original (Giannini y Bodini «Zonzorino»), perdiendo el lector italiano, en este caso también, el chiste alusivo a ‘tonto’.

La autora enumera también casos de malentendidos lingüísticos cometidos por otros personajes que pertenecen al mismo nivel social que Sancho, como por ejemplo:

[...] la palabra *eclipsi* y dicen *cris* en su lugar (cap. XII) y poco después malentienden *estéril* en *estil* (cap. XII), que en italiano se han podido traducir casi tal cual («eclissi-cris», y «sterile-stile»), mientras que los demás deturpan, respectivamente, en: Giannini «ecrisso-stérlile», Bodini «il clisse-strile», y La Gioia «le crisi-strile». También el ama suele malentender alguna cosa, por ejemplo *Frestón* (cap. VII) que muda en *Fritón y Muñatón*, voz de alcahuetería que hemos mantenido con el it. «Mignottone», también de prostíbulo, mientras que otros traductores (Giannini, Bodini, La Gioia) conservan «Mugnatone», que nada significa, perdiendo una vez más el juego picante del malentendido.

El último ejemplo que nos presenta (páginas 97-98) es el del nombre mismo de *Don Quijote* transformado por Dorotea en *Don Azote* y *Don Gigote* (cap. XXX) a modo de burla. Y expone que, para mantener la alusión al significado español, su grupo de trabajo lo traduce por «Don Sferzotte»

(‘sferza’ en italiano es ‘azote’) y «Don Tritotte» («carne tritata» es «carne molida» en italiano), mientras que:

[...] se alejan de este sentido los demás traductores optando por soluciones que significan muy otra cosa (Gamba «Don Cazzotto-Don Ciccio»); Carlesi «Don Ricotte-Don Fischiotte»; La Gioia «Don Ossarotte-Don Prendibotte»), siendo que Giannini y Bodini los dejan igual «Don Azotte-Don Gigotte».

Siguiendo al año 2006 encontramos el trabajo de Nuria Pérez Vicente *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*²⁶⁸ en el que menciona algunas veces el nombre de Vittorio Bodini, aunque sea sólo como referencia o en citas de otros críticos.

En la página 50, hablando de la traducción al italiano por Oreste Macri de “Sonata de Primavera” de Valle Inclán, la autora escribe:

Curiosamente, dicha traducción le procuró la crítica de Bodini, que decía que la fisonomía del autor aparecía en ella violentada.

En el capítulo dedicado a Rafael Alberti nombra varias veces a Bodini. Por ejemplo en la nota n. 84 de la página 74 cita las traducciones de las obras de Alberti por Bodini y en la nota 86 a otro autor italiano, S. Grasso, que refiriéndose a las amistades italianas de Alberti escribe:

En Roma “...Alberti ha attorno a sé un ambiente stimolante. Poeti, artisti, scrittori, critici, traduttori. Giuseppe Ungaretti e Alfonso Gatto. Pier Paolo Pasolini e Vittorio Bodini, Dario Puccini e Ignazio Delogu, Corrado Caglia e Umberto Mastroianni, Renato Guttuso e Dario Bellezza, Alberto Moravia e Dacia Maraini”.

²⁶⁸ Pérez Vicente, Nuria, *La narrativa española del siglo XX: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Studio Alfa, 2006.

(En Roma "...Alberti tiene a su alrededor un ambiente muy estimulante. Poetas, artistas, escritores, críticos, traductores...")

Continúa con Alberti en la página 76:

Se traduce después el primer tomo de sus memorias, *La arboleda perdida (1902-1931)* (1959): *L'albereto perduto* (Roma: Editori Riuniti, 1976; ed. Dario Puccini); éste se abre con un pequeño epígrafe titulado "L'autore e la critica" (pp. VII-VIII) que incluye una breve biografía seguida de la opinión de diferentes personajes del mundo literario (Vicente Aleixandre, Vittorio Bodini, Jean Cassou, Mario De Micheli, Ignazio Delogu).

En la página 78, comentando las traducciones al italiano de Federico García Lorca, cita también *I capolavori*, traducido por Bodini:

I capolavori di Federico García Lorca (Milano: Einaudi, 1990; ed. Vittorio Bodini; incluye: *Mariana Pineda*; *La calzolaia ammirevole*; *Aspettiamo cinque anni*; *Nozze di sangue*; *Yerma*; *Donna Rosita nubile o il linguaggio dei fiori*)

En la página siguiente cita a A. Ederle:

"Da questa prima apparizione ha inizio l'opera sistematica di conoscenza e divulgazione lorchiana ad opera dello stesso Bo, di Oreste Macrì, di Vittorio Bodini e altri, che darà al poeta granadino la consistenza che tutti sanno. [...]"

("A partir de esta primera aparición empieza la obra sistemática de conocimiento y divulgación lorquiana por obra del mismo Bo, de Oreste Macrì, de Vittorio Bodini y otros, que dará al poeta granadino la consistencia que todos saben.")

En la página 133, aborda la llamada “Generación de medio siglo” y afirma que la crítica italiana de los años cincuenta y sesenta se ocupó mucho de estos autores:

Pero lo que parece de fundamental importancia es el hecho de que esta literatura tiene un tinte inconfundiblemente antifranquista. Es decir: el factor político condiciona que igual que son conocidos los autores en el exilio (algunos de ellos en Italia, y más concretamente en Roma [nota]), lo sean también los jóvenes que en aquel entonces configuran un núcleo, por así llamarlo, de “resistencia” [...].

Y luego en la nota correspondiente cita a G. Calabró:

...donde [en Roma] “una piccola schiera di ispanisti, accademici e non, Puccini, Bodini, Di Pinto, R. Rossi, Macrì, Socrate, segue da presso i nuovi fermenti della cultura contemporanea”

(“un pequeño grupo de hispanistas, académicos o no, Puccini, Bodini, Di Pinto, R. Rossi, Macrì, Socrate, sigue de cerca los nuevos fermentos de la cultura contemporánea”)

Sobre las traducciones al italiano de Juan Goytisolo, en la página 170 escribe:

Ya hemos tenido oportunidad de hablar de la descompensación entre las numerosas obras traducidas en los cincuenta y sesenta con respecto a la única en estos últimos veinticinco años.

Y en la nota correspondiente añade: “Entre 1959 y 1964 aparecen: *Fiestas* [*Fiestas*] (Torino: Einaudi, 1959; tr. Vittorio Bodini; [...])” y luego sigue con la lista de las traducciones.

En la página siguiente continúa refiriéndose a Juan Goytisolo:

La única obra traducida después de 1975, *Don Julián [Reivindicación del conde don Julián]* (Roma: Editori Riuniti, 1977; tr. Gabriella Lapasini), aparece en la prestigiosa colección “I David” con una considerable reducción del título [...]. El volumen se abre con “L’autore e la critica” (pp. 7-9), que incluye una pequeña bio-bibliografía en la que se nos dice que en ese momento Goytisolo trabaja en una editorial en París, exiliado. En consonancia con el tinte político y social de la editorial, se explica que sus obras suponen una consciente crítica a la sociedad española, tanto a través de la descripción de una burguesía históricamente inepta como de la presentación de la vida mísera de los emigrantes y subproletariado. Se nombran sus principales novelas y se adjuntan cinco críticas (de Vittorio Bodini, Carlos Fuentes, José María Castellet, Mario Vargas Llosa y Linda Gould Levine).

En mayo 2006 tuvo lugar en la Universidad de Barcelona una conferencia internacional titulada “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización”, cuyas actas²⁶⁹ testimonian dos ponencias que nombran a Vittorio Bodini.

Eva Muñoz Raya, en “La traducción en la IIIª Generazione novecentesca”, págs. 279-288, habla de la importancia de las traducciones para los poetas italianos de la denominada “tercera generación” del siglo XX y, en las páginas 285-286, escribe:

La traducción con el texto original al lado, es decir, las llamadas bilingües, y dentro de una antología de textos maestros era el género literario puesto en práctica en compañía de otros poetas originales que en la mayoría de los casos eran traductores. [...] La vocación europea inicial e incluso planetaria de los pueblos auténticos, no de los estados o de las naciones políticas, inspiraba la relación con la literaturas extranjeras en busca de sentimientos comunes, de expresiones artísticas comunes tanto de modelos nacionales como

²⁶⁹ Camps, Assumpta; Zybatow, Lew, (eds.), *La traducción literaria en la época contemporánea*, Actas de la Conferencia Internacional “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización”, Mayo de 2006, Universidad de Barcelona, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.

Europeos. Estos modelos llegaban de poetas contemporáneos en el valor humano universal y de cada uno de esos pueblos ancestrales: Salerno para Gatto y Siena para Luzi, Parma para Bertolucci y Salento de Bodini, la Ciociaria de De Libero y la Pistoia de Bigongiari o la Venecia de Jacobbi entre otros.

Aldo Ruffinatto, en “El *Quijote* y sus traductores italianos”, págs. 395-410, menciona una vez a Bodini (entre otros), en la página 397, en relación con la traducción de la expresión “sanos de Castilla” en el siguiente pasaje del *Quijote*:

Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los *sanos de Castilla*, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje, y así le respondió [*Quijote*, I. 2].

Y explica que:

“sanos de Castilla” era el título que en ciertos ambientes se les asignaba a los “ladrones disimulados”, de manos limpias, para distinguirlos de los ladrones rateros, sucios y vulgares que se hallaban en determinados lugares del Sur, como la playa de Sanlúcar, desde luego.

Concluyendo que en general los traductores italianos han ignorado o descuidado este aspecto y han mal traducido la expresión. Entre varios ejemplos, cita también a “Vittorio Bodini (1957), quien, aún percatándose de la oposición entre “sanos de Castilla” y “los de la playa de Sanlúcar”, les asigna a los primeros la calificación impropia de “buon diavolo di Castiglia [...]”.

Más adelante, página 403, incide de nuevo en este aspecto a propósito de la traducción de una frase que usa Cervantes en el capítulo IX cuando dice “doncella hubo en los pasados tiempos que al cabo de ochenta

años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, *se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido*”, y comenta:

Se trata, como es evidente, de una frase hecha /”tan entera como la madre la había parido”, correspondiente a la italiana ‘così intatta come mamma l’aveva fatta’), a cuyo significado primitivo Cervantes le da un giro de 180 grados añadiendo un simple y casi imperceptible “que” [...]. Pero no todos los traductores italianos del *Quijote* se percatan del fenómeno, de manera que al lado de traducciones atentas [...] aparecen versiones menos cuidadosas [...]

y, entre otras, apunta la de Vittorio Bodini: “potè andarsene intatta alla sepoltura come l’aveva fatta sua madre”.

Otro ejemplo similar lo encontramos en la página 405. Ruffinatto habla de la traducción de una frase dicha por Don Quijote cuando cuenta una especie de historieta ejemplar a Sancho que le había formulado dudas sobre la identidad de Dulcinea, pues se había dado cuenta de que se trataba de una campesina. La frase en cuestión es “Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra”. El autor pone en relieve que las palabras del héroe tienen un “alto nivel de ambigüedad” ya que vienen después de una frase picante de otro personaje, la viuda de la historieta, la cual al superior que la reprende por haberse entregado a un joven un poco tonto cuando hubiera podido elegir entre los clérigos y teólogos de su tierra, contesta “Vuestra merced, señor mío, está muy engañado, y piensa muy a lo antiguo si piensa que yo he escogido mal un fulano, por idiota que le parece; pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe como Aristóteles” (Don Quijote, I. 25). Y luego subraya que, dada la situación, los traductores hubieran tenido que respetar el tono irónico de Cervantes sin pretender borrar una alusión que puede parecer vulgar en boca de Don Quijote. Siguen una serie de ejemplos de varios traductores italianos que en cambio han preferido pasar por alto dicha alusión. Entre ellos “la [traducción] de Vittorio Bodini (“Cosicché, Sancio, per

come l'amo io, Dulcinea del Toboso vale quanto la più alta principessa della terra””, en la que efectivamente se pierde cualquier rastro irónico.

2008

En el año 2008 la ya citada Patrizia Botta junto a Aviva Garribba, presentan su trabajo (que ya consideramos en páginas anteriores) en el VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, en Alcalá de Henares²⁷⁰. En especial, en “Escollos de traducción en el *Quijote*”, las autoras relatan las dificultades encontradas en la traducción al italiano del *Quijote* llevada a cabo por el equipo de Español del Máster en Traducción Especializada de la Universidad de Roma “La Sapienza” en el año 2005 con la ocasión del IV centenario²⁷¹.

En la página 171 afirman que han tenido en cuenta y consultado todas las traducciones al italiano anteriores a la del 2005 que fue la realizada por su equipo:

Dichas traducciones italianas anteriores son, en el orden, una temprana y de época barroca, la de Lorenzo Franciosini (aparecida en 1622-1625) que ha dominado el mercado por dos siglos; luego, una decimonónica de Bartolomeo Gamba (1818-1819) que se impuso hasta avanzado el siglo XX; y luego, a seguir, nueve traducciones aparecidas en la centuria pasada, desde las primeras décadas hasta los años 90, a saber: Alfredo Giannini (1923), Ferdinando Carlesi

²⁷⁰ Botta, Patrizia; Garribba, Aviva, “Escollos de traducción en el *Quijote*”, en Dotras Bravo, Alexia; Lucía Megías, José Manuel; Magro García, Elisabet; Montero Reguera, José (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, págs. 167-190.

²⁷¹ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione italiana a cura di Patrizia Botta, Modena, Stem Mucchi, 2015.

(1933), Gherardo Marone (1954), Vittorio Bodini (1957), Cesco Vian y Paola Cozzi (1960), Gianni Buttafava, Ada Feliciani y Giovanna Maritano (1967), Letizia Falzone (1989) y por último Vincenzo La Gioia (1997), siendo que cada una de ellas fue varias veces reeditada incluso ahora para el Centenario.

En el estudio de casos concretos, analizan las diferencias en las mencionadas traducciones y la del equipo de “La Sapienza”. En las páginas 175, 176, 177 se remiten a los mismos casos mencionados en el trabajo citado anteriormente, pero en la página 178 abordan otro aspecto interesante de la traducción, “el de las frases hechas y de los modismos cuyos correspondientes italianos suelen tener una forma lingüística distinta”:

Otro modismo frecuente en el *Quijote* es *moler a coces* (I, 8), que hemos traducido con “pestare a calci”, una traducción literal pero que respeta el uso figurado del verbo *pestare* ('moler'), muy usado en el sentido de 'pegar'. En este caso también nos hemos alejado de otras traducciones italianas que optan por soluciones como “lo riempirono di calci” (Bodini), o “gli dettero tanti calci” (La Gioia). Asimismo se distingue nuestra versión de otras en el caso de un modismo de significado similar, *Moler como a cibera* (I, 44), para el que utilizamos uno italiano de cierto sabor dialectal “gonfiare come una zampogna”, mientras que los demás traductores intentaron mantener la imagen original sin acudir a un modismo italiano equivalente (como Bodini, “lo trebbiò come grano sull’aia”, y La Gioia, “tante di quelle legnate da macinarlo”).

Prosiguen (páginas 179-180), exponiendo:

Otras veces las paronomasias cervantinas se complican por la presencia de recursos derivativos y de figuras etimológicas generadoras de picardías y dobles sentidos eróticos, como en el caso de *trucha/truchuela* (I, 2). Dado que era imposible de mantener en una traducción literal, lo dimos en italiano con un juego equivalente entre “luccio/luciole”, siendo el “luccio” también un pescado (como *trucha*) y siendo “luciole” (que literalmente sería 'luciérnagas') un eufemismo para aludir a las prostitutas, como en el caso de *truchuelas*. Aunque entre “luccio” y “luciole” no corre parentesco etimológico como en el original, sí se produce el mismo efecto cómico de pseudo *derivatio*.

Los demás traductores han elegido soluciones distintas y ninguna de ellas parece mantener la alusión erótica: por ejemplo Carlesi tradujo literalmente “trote/trotine”, mientras Bodini eligió “salacco/salacchini” (nombre de pescado) y, en la frase siguiente “pesce grande/pesci piccoli”.

En la página 181 nos repiten los ejemplos de las traducciones de Pandafilando de la Fosca Vista, de Alfeñiquén del Algarbe y de Juan Haldudo, pero añaden también:

Otro nombre de gigante es *Caraculiambro* (l, 1), que traducimos con “Facciaculandro” para mantener su comicidad (a la par que Carlesi lo da como “Visocolonio”, otro correspondiente), mientras que otros, como Giannini y Bodini, lo dejan sin traducir.

En las páginas 181-182 recurren de nuevo al caso del ya mencionado topónimo burlesco *Laguna Meona*.

2012

Julio Neira, en el año 2012, publica en *Analecta malacitana* “El ‘Picasso’ de Vicente Aleixandre”²⁷² y dedica una sección de su breve ensayo (páginas 93-98) a “La edición italiana”.

Comienza citando a Bodini en las primeras líneas de dicha sección:

El poema de Aleixandre tuvo un año más tarde [1962] una nueva impresión, esta vez en Italia, en edición bilingüe con versión italiana de Vittorio Bodini, en las históricas prensas de la Stamperia

²⁷² Neira, Julio, “El ‘Picasso’ de Vicente Aleixandre”, en *Analecta malacitana*, vol. 35, n. 1-2, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, págs. 83-98.

Valdonega de Verona, para el sello *All'insegna del pesce d'oro* de Milán, a cargo del prestigioso editor Vanni Scheiwiller.

Subraya a continuación la importancia del editor italiano Vanni Scheiwiller, que publicó, en ediciones refinadas, no sólo a Vicente Aleixandre, sino a muchos poetas españoles, en especial Jorge Guillén, con quien entretuvo amistad y una interesante correspondencia que duró desde 1956 hasta la muerte del poeta.

En la página 94 cita a Bodini cuando describe la correspondencia entre el editor italiano y Vicente Aleixandre:

Habían entablado contacto epistolar en 1956. El español le escribe el 19 de mayo para agradecerle el envío del tomito navideño *Poeti stranieri del '900*, breve antología en la que había sido incluido su soneto a Fray Luis de León en versión italiana de Vittorio Bodini (Bari, 1914 – Roma, 1970), catedrático de Literatura Española, poeta y traductor, que preparaba entonces su antología *I poeti surrealisti spagnoli* [...].

Y en la página siguiente revela la primera propuesta para la traducción de *Picasso*:

Vanni le propone la edición italiana con traducción de Bodini en una carta del 27 de agosto de 1961 en la que anuncia para fin de año otro librito de Guillén (*La fuente*) y para febrero uno de Dámaso Alonso.

El autor continúa describiendo el intercambio de correspondencia entre Scheiwiller y Aleixandre hasta concretar el proyecto. En prácticamente todas las cartas se menciona a Vittorio Bodini. Por ejemplo en una de mayo 1962, Aleixandre escribe:

Acabo de recibir el proyecto precioso de mi «Picasso». Estoy muy contento con él. El librito va a resultar una delicia en su confección [...]. Me parece bellísima la traducción de Bodini. Un gran acierto. Cuando reciba los ejemplares le he de escribir.

Y, el 24 de octubre de 1962, nada más llegar a sus manos el primer ejemplar, en respuesta al correo de Scheiwiller, escribe:

En este instante recibo mi primer ejemplar de nuestro *Picasso*. ¡Precioso! Un librito que es una joya, como no podía ser menos saliendo de las manos de usted. Muy reconocido a su esmero, a su arte. Estoy muy contento. Voy a escribir a Bodini por su bellísima traducción

5. Poesía y prosa

La producción más personal de Bodini, y paradójicamente la menos conocida en España, es la que se emana de su esfera literaria en el sentido más estricto, es decir su prosa y su poesía. El motivo de dicho desconocimiento no es que los estudiosos ignoren que el crítico italiano era también poeta, sino que para los investigadores españoles la vertiente académica de Bodini es la parte más cercana, atractiva y relevante de su obra y cuando alguno de ellos hace alusión a su faceta de poeta es a menudo para subrayar que la calidad de sus traducciones o la agudeza de sus intuiciones críticas provienen de su familiaridad con los versos. De hecho lo más habitual es que los que se ocupan del Bodini poeta sean también poetas como él (caso de Rafael Alberti o José Agustín Goytisolo, que además eran amigos suyos) o estudiosos de literatura italiana o traductores.

En cuanto a su obra en prosa, ella resulta casi completamente desconocida a excepción de alguna que otra referencia a los relatos de *Corriere spagnolo*, ubicadas generalmente en trabajos que pretenden subrayar la estrecha relación del autor con España y la relevancia de dicha relación para su poesía.

El motivo de que incluso en Italia no se le haya reconocido la importancia que merece, responde quizás al hecho de que su poesía no está directamente relacionada con una corriente literaria particular ni con una escuela específica. Bodini fue, en su juventud y por un periodo muy breve, futurista, fue amigo de los herméticos, estudió a los surrealistas e interiorizó sus influencias, pero, a la hora de definirlo, difícilmente se le podría clasificar en ninguna de esas categorías de manera exclusiva. El haber mantenido una trayectoria tan personal y específica determina su ausencia de la mayoría de los manuales de literatura italiana y es el motivo de que, en los

pocos que sí figura referenciado solamente aparezca en breves reseñas o párrafos cortos. Sin embargo Bodini jugó un papel notable en la poesía italiana a pesar de no pertenecer a ningún movimiento en concreto, en especial después de su alejamiento del hermetismo cuando, llegada la posguerra, lo consideró inadecuado para expresar la nueva situación. Este distanciamiento lo llevó hacia nuevas perspectivas poéticas, en particular hacia el redescubrimiento de su tierra, del sur, o como diría Donato Valli²⁷³ de “la provincial”:

La quale segnó l'autentica novità di Bodini che in essa riconobbe, dopo l'esperienza spagnola, le istanze più vere e originali; una provincia che è insieme liberazione dalle retoriche convenzionali della letteratura nazionale e stimolo di freschezza e genuinità perdute, esaltazione dei propri istinti indigeni, culla di sogni fantastici e infantili [...].

(La cual marcó la auténtica novedad de Bodini que en ella reconoció, tras la experiencia española, las instancias más verdaderas y originales; una provincia que es al mismo tiempo liberación de las retóricas convencionales de la literatura nacional y estímulo de frescura y autenticidad perdidas, exaltación de sus instintos indígenas, cuna de sueños fantásticos e infantiles [...])

Además de considerar su intrínseco valor poético, no debemos olvidar que nuestro autor mantuvo relaciones con los más importantes intelectuales y poetas de la época, tomó parte activa en las polémicas literarias y se ocupó de la edición de la revista *L'esperienza poetica*, que se publicó durante dos años (el primer número fue el de enero-febrero de 1954 y el último correspondió a enero-septiembre de 1956) y cuya importancia reside sobre todo en el esfuerzo de buscar otra forma de hacer poesía y literatura que no fuera la hermética o la neorrealista, las dos corrientes que en aquella época se enfrentaban en Italia:

²⁷³ Valli, Donato, “Vittorio Bodini poeta del Sud”, in *L'Albero*, Fascicolo XVI – n. 47, 1971, págs. 82-111, pág. 92.

[...] la prima rivista nuova, la prima rivista autocritica del dopoguerra, la prima voce di un'equidistanza tra ermetismo e neorealismo che si sforzava di non occupare uno spazio di terza forza.²⁷⁴

([...] la primera revista nueva, la primera revista autocrítica de la posguerra, la primera voz de una equidistancia entre hermetismo y neorealismo que se esforzaba por no ocupar un espacio de tercera fuerza.)

Y es de lamentar que, pese a la relevancia de sus actividades, como apuntábamos antes, bastante poco ha llegado en las publicaciones, las revistas o los estudios literarios españoles de la intensa vida cultural, de la presencia constante en el debate literario italiano, del dinamismo civil, del compromiso poético de Vittorio Bodini.

1947

La primera vez que se publican en España algunos de sus versos es probablemente en el año 1947, mientras vivía en Madrid. El número 24 de *Entregas de poesía* presenta "Poetas italianos de hoy"²⁷⁵, dedicado a cuatro autores: Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Vittorio Bodini y Giorgio Bassani. Al parecer es el propio director de la revista, Juan Ramón Masoliver, que se involucra personalmente en la publicación, ya que en una carta que envía a Bodini el 27 de enero del mismo año le escribe en italiano²⁷⁶:

²⁷⁴ Leone de Castris, Arcangelo, "L'esperienza poetica di Vittorio Bodini", in *Intellettuali del Sud*, Palermo, Palumbo, 1999, págs. 57-63, pág. 60.

²⁷⁵ Masoliver, Juan Ramón, "Poetas italianos de hoy", en *Entregas de poesía*, número 24, Barcelona, 1947.

²⁷⁶ Carta mecanografiada que Juan Ramón Masoliver envía el "27.I.47" desde Barcelona a Vittorio Bodini, indicando en la dirección "Sr. Dn. Vittorio Bodini -

Sto dietro a “Entregas” e concretamente alla vostra antologia. [...] Sto allestendo una copia unica di superlusso, questa sì, corredata da un autografo per poeta. Riceverai quattro fogli di carta a mano affinché mi ci verghi una poesia e chiedi altrettanto ai tuoi tre amici.

(Sigo los trabajos de “Entregas” y concretamente de vuestra antología. [...] Estoy preparando un ejemplar único de súper lujo, este sí, acompañado de un texto autógrafo por poeta. Recibirás cuatro cuartillas para que escribas a mano un poema y pidas lo mismo a tus tres amigos.)

Efectivamente, los tres poetas italianos son amigos de Bodini y cabe suponer que ha sido él mismo quien sugirió sus nombres a Masoliver. Simone Giorgino, editor del epistolario entre Vittorio Sereni y Vittorio Bodini²⁷⁷ nos confirma este punto:

Bodini propone a Sereni di collaborare con alcune poesie a un fascicolo della rivista letteraria spagnola «Entregas de poesía», *Poetas italianos de hoy*, dedicado ai poeti italiani emergenti, che raccoglierà, oltre i loro, anche testi di Caproni e Bassani.

(Bodini propone a Sereni colaborar con algunos poemas en un fascículo de la revista literaria española «Entregas de poesía», *Poetas italianos de hoy*, dedicado a los poetas italianos emergentes, que reunirá, a parte de los suyos, también textos de Caproni y Bassani)

Los poemas que se presentan en la revista figuran todos únicamente en italiano. A cada poeta se le reservan cuatro páginas con un número de poemas que oscila desde diez, en el caso de Caproni, a siete, en el caso de Bassani. Las cuatro páginas dedicadas a Bodini presentan los nueve

Instituto Italiano – Ríos Rosas, 37 - Madrid”, conservada en el “Archivo Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 11, Fascicolo 33.

²⁷⁷ Giorgino, Simone, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio; Sereni, Vittorio, «*Carissimo omonimo*» - *Carteggio (1946-1966)*, (a cura di Simone Giorgino), Nardò, Besa, 2016, pág. 11.

poemas que siguen: “Inferno”, “Per una villa presso Settignano”, “Convergenze”, “Quando tornai...”, “O amore, tu sapessi”, “Appena la conchiglia”, “Luna del sud”, “Notte meridionale”, “Lydia Gutiérrez”.

A continuación, en una breve presentación crítica de los poetas, se subraya que “por primera vez aparecen juntos ante el público” y que:

[...] pertenecen a la generación italiana que sigue a la de los Ungaretti, Montale, Saba y Cardarelli, y a la que, aparecida en los años de 1930 y siguientes, tiene sus exponentes en Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Leonardo Sinigalli, Alfonso Gatto y Mario Luzi.

Generación que empieza a escribir y publicar, entre muchas dificultades, en los años de la guerra y de la difícil posguerra (no olvidemos que hablamos del año 1947):

En clima tan poco propicio, se han publicado *Cronistoria* de Caproni y *Poesie* de Sereni, en 1943, casi por los días del armisticio; de 1945 son las *Storie di poveri amanti*, de Bassani; y sólo ahora se anuncia un primer libro de Bodini: *Notte d'Europa*.

Continúa mencionando que los cuatro poetas están de alguna manera relacionados con el hermetismo y en especial con Montale, “quien constituye el punto de arranque”:

[...] ese legado del hermetismo es el dato común que puede reunir a cuatro voces tan diversas: la melodía evocadora de Sereni, que tiene la pureza de un ánfora antigua; o en Bassani el encendido acuerdo entre la estructura métrica y los elementos pictóricos de un paisaje antiguo revivido modernamente; o la violencia que Bodini busca sin caer en las tentaciones de lo barroco; o en Caproni, el sentimiento de la ausencia, condensado en arquitectura y música, con un rigor técnico que recuerda el de Ridruejo.

En un fascículo aparte se incluye una “Noticia de los autores contemporáneos publicados en esta colección”. Curiosamente, esta “noticia” dedica al poeta salentino, con respecto a los otros tres, mucho más espacio y facilita informaciones sobre sus actividades. Como nos señala Giorgino en el trabajo arriba mencionado²⁷⁸:

Il fascicolo è interessante non solo come documentazione bibliografica, spesso trascurata nei repertori sereniani, ma anche per le indicazioni biografiche, probabilmente autografe, che vi venivano fornite, e quindi per la rappresentazione che i due poeti danno di sé in quel periodo: piuttosto essenziale quella di Sereni [...]; più dettagliata, e centrata sulla propria genealogia letteraria, oltre che sui progetti futuri, quella di Bodini.

(El fascículo es interesante no sólo como documentación bibliográfica, a menudo descuidada en los repertorios de Sereni, sino también por las indicaciones biográficas, probablemente autógrafas, que se habían proporcionado, y por lo tanto por la representación que los dos poetas dan de sí mismos en aquel periodo: más bien esencial la de Sereni [...]; más detallada y centrada sobre su genealogía literaria, y sobre sus proyectos futuros, la de Bodini.)

Teniendo en cuenta la amistad que unía a Vittorio Bodini con Juan Ramón Masoliver²⁷⁹, la cual resulta evidente en su correspondencia, no es de excluir que el editor haya favorecido al amigo concediéndole más espacio y visibilidad:

BODINI, VITTORIO: Bari (6-I-1914). Como el anterior [Giorgio Bassani], pertenece a la generación poética de la guerra. Ha residido largamente en Florencia, formando parte del grupo montaliano (Luzi, Bigongiari, Zampa, etc.), que se reúne en el café «Giubbe Rosse». En Roma ha estado con los de *Aretusa*, *Poesia* y *La Fiera Letteraria*. Ha traducido a poetas españoles contemporáneos, singularmente a

²⁷⁸ Ibid., pág. 11.

²⁷⁹ Vittorio Bodini dedicará a Juan Ramón Masoliver uno de sus cuentos titulado “La lobbia di Masoliver” (la lobbia es un sombrero de alas anchas), que puede leerse en *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, op. cit. y en *Il Sei-dita e altri racconti*, op. cit.

Ridruejo. En la actualidad es lector de italiano en Madrid; trabaja en una antología de poetas italianos modernos que publicará *Adonais*, y manda artículos al romano *Risorgimento Liberale* (*Instituto Italiano de Cultura. Ríos Rosas*, 37).

Obra poética: además de las poesías publicadas en *Letteratura*, *Poesía*, *La Fiera Letteraria*, *Mercurio*, etc., se anuncia ahora un libro suyo, *Notte d'Europa*. Para Guanda, de Modena, prepara también, en colaboración con el hispanista Oreste Macrì, una *Antologia della nuova poesia spagnola*, con traducciones en verso. *Nueve poemas suyos, tres de los cuales, inéditos, se recogen en la presente entrega.*

1959

Habrà que esperar hasta 1959 para que aparezca la que probablemente pueda considerarse una de las primeras traducciones, si no la primera, de poemas de Bodini en lengua española. La revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en su número 120 del mes de diciembre publica "Quasimodo y seis nuevos poetas italianos"²⁸⁰ con la indicación "(Selección y versión castellana libre de Fernando Quiñones)". Empieza con "I. Salvatore Quasimodo", presentando en la pág. 166 "Hombre de mi tiempo" e "Imitación de la alegría", sigue (pág. 167) "II. Vittorio Bodini (Bari, 1914)" con los poemas "Un paese..."²⁸¹ y "Qui non vorrei morire..."²⁸². A continuación dos poemas de Pier Paolo Pasolini ("Per i cigli assolati", "L'Italia. Capitolo quarto"), tres de Bartolo Cattafi ("L'agave", "Treni dell'isola", "Domani"), dos de Giorgio Soavi ("Pensando ai genitori che sono a teatro", "Mia madre parte"), dos de Romeo Lucchese ("Il distacco", "Come il rusignolo in palpiti") y uno de Bruno Conti ("I.H.S."). Todos los poemas, a pesar del título en italiano, excepto los dos de Quasimodo que lo tienen en español, se presentan únicamente en la versión española.

²⁸⁰ Quiñones, Fernando, "Quasimodo y seis nuevos poetas italianos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 120, Diciembre 1959, págs. 166-172.

²⁸¹ En Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit., con el título "Cocumola", págs. 70-71

²⁸² *Ibid.*, pág. 70.

1960

Una referencia a la publicación anterior figura en el número 85 (enero 1960) de la revista *Poesía Española*²⁸³. En la sección “Las Revistas”, pág. 25, se señala que:

El número 120 de *Cuadernos hispanoamericanos*, revista que dirige el poeta Luis Rosales, contiene una serie de poemas navideños. [...] En versión castellana de Fernando Quiñones se incluyen varios poemas de Salvatore Quasimodo y de otros seis poetas italianos. [...] de Vittorio Bodini, «Un paese...», «Qui non vorrei morire» [...].

1961

En noviembre de 1961 José Luis Gotor publica en el número 107 de *Poesía Española* “Cuatro poemas de Vittorio Bodini”²⁸⁴. Consta de una “nota bibliográfica”, como la define el autor en una carta a Bodini²⁸⁵, seguida de cuatro poemas traducidos por el propio Gotor.

El crítico y traductor empieza definiendo a Bodini “poeta verdadero” que “no necesita presentación ni exégesis” y mucho menos en la revista *Poesía Española* de la que dice que es “viejo amigo”. Sigue una breve cronología de la obra poética de Bodini y de su “labor profesional, universitaria de hispanista” que:

²⁸³ Manrique de Lara, José Gerardo, “Las Revistas”, en *Poesía Española* número 85, Enero 1960, pág. 25.

²⁸⁴ Gotor, José Luis, “Cuatro poemas de Vittorio Bodini”, en *Poesía Española*, número 107, Madrid, Noviembre 1961, págs. 14-16.

²⁸⁵ Carta de José Luis Gotor a Vittorio Bodini, fechada “Madrid, 10 octubre 1961”, “Archivio Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12, Fascicolo 45. En la misma carta, Gotor escribe que había hablado por teléfono con García Nieto, quien recordaba perfectamente a Bodini y había dicho que con “mucho gusto” iba a publicar la “nota bibliográfica” y las traducciones de los poemas en la revista.

“es larga, ahincada, tan aficionada como para ser capaz de traducir al italiano *El Quijote* (1957), el teatro de Lorca (1952), las poesías de Salinas (1958) y otras obras más recientes”.

En la carta a Bodini anteriormente mencionada, Gotor le confiesa que hubiera querido hacer una presentación más extensa de su obra, pero que no se había atrevido por miedo “a decir tonterías” ya que eso hubiera requerido un “estudio más hondo”. Así se limita a subrayar su importancia y notoriedad dentro del mundo literario italiano, recuerda el homenaje que le había hecho la revista *Stagione* en los números 19-20 en septiembre de 1959 y hace referencia a “un agudo ensayo” que Vito Amoruso le había dedicado en la revista *Tempo di letteratura*. Pasa a continuación a definir la relación de Bodini con su tierra:

[...] nace poeta umbilicado a su tierra, al Sur. Su pasión del Sur está adensada de conocimiento, impulsada por un intelectualismo que no es artificio lírico, evasión poética (puro paisaje, aguafuerte), sino filosófica conciencia de una determinada circunstancia histórica y social. A veces, casi «ilustradamente», se conforta con la ironía, con el trazo sarcástico.

Para demostrar su teoría proporciona ejemplos de versos de Bodini relacionados con el sur. Pasa después a explicar los lazos profundos que su poesía tiene con España, en especial con Góngora, con Quevedo, “de cuyas poesías actualmente [...] está preparando una edición crítica italiana”, y subraya que:

No en vano [...] se pasó siete años de lector en la Universidad de Madrid, y la cultura española la lleva Bodini en sus venas. Mucho de su cordial señorío, el aspecto pícaro y valentón, a veces de su honor, el sentido de aventura que le ha dado a la vida, recuerdan –no sé en qué medida– influjos ibéricos. Una tertulia en la casa romana de Bodini es volar al corazón de España, airearse de cultura española

[...]. De la labor hispánica de Bodini habrá mucho que hablar más detenidamente y más profundamente. Se lo merece.

A continuación presenta los cuatro poemas, sólo la traducción, sin el texto italiano.

De *Hojas de tabaco*, que son composiciones de los años 1945-1947, presenta la primera de la serie, de solo tres versos, que es también la primera de *La luna dei Borboni e altre poesie*, y está entre los versos más emblemáticos y citados de Bodini. Sigue la tercera composición, formada por diecisiete versos no separados en estrofas. La versión presente en la edición de Oreste Macri²⁸⁶ resulta más larga de nueve versos y dividida en tres estrofas, la primera y la tercera (ausente en la edición de Gotor) de nueve versos, la segunda de ocho. Además, el verso catorce (quinto de la segunda estrofa en la edición de Macri) resulta más corto, ya que le falta la segunda parte “le amare giade dell’insonnia”.

Sigue “Olvido”, que tiene el mismo título español también en la versión original. Se trata de veinte versos, que en la edición de Macri²⁸⁷ resultan divididos en tres estrofas de cuatro, seis y diez versos. A continuación, Gotor presenta “Con este nombre”, de dieciséis versos, poema que, con el título “Con questo nome”, en la edición de Macri²⁸⁸ resulta más largo de tres versos y separado en dos estrofas de nueve y diez versos. Gotor atribuye estos dos poemas a “(«Vecchi Versi II», 1945-1947)”, mientras que Macri coloca “Con questo nome” y “Olvido” como primero y segundo poema de “Altri Versi 1945-1947”, o sea en orden inverso.

El último poema es “El cerco azul, las algas transparentes”, de *Dopo la luna*, que, comparado con “Il cerchio azzurro, le alghe trasparenti”, resulta

²⁸⁶ Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. pág. 61.

²⁸⁷ *Ibid.*, págs. 65-66.

²⁸⁸ *Ibid.*, pág. 65.

de diecisiete versos y no de dieciséis, y es que el cuarto verso de la traducción de Gotor está englobado en el tercero en la edición de Macri²⁸⁹.

Ignoramos si las diferencias encontradas entre las traducciones presentes en *Poesía española* y los poemas de la edición de Oreste Macri se deben a los textos que José Luis Gotor recibió de Bodini o si se trata de problemas de composición de las páginas de la revista. Sin embargo sabemos que en la carta a Bodini ya mencionada, Gotor le adjunta la nota que había escrito y no hace referencia a ningún problema tipográfico.

Nótese que, a pesar del título, los poemas publicados no son cuatro, sino cinco, y es, probablemente, porque los dos primeros pertenecen a *Foglie di tabacco*, que puede considerarse como una unidad poemática articulada en doce composiciones.

1962

El número 7 de la revista *Poesía de España* (año 1962) publica en su suplemento *Poesía del Mundo* “Dos poetas italianos”²⁹⁰, en el que figuran dos breves noticias bio-bibliográficas sobre Vittorio Bodini y Biagia Marniti - poetisa también originaria de la región de Puglia- y la traducción hecha por José Agustín Goytisolo de un poema de Bodini y de dos más breves de Marniti.

La noticia relativa a Bodini explica:

Poeta italiano contemporáneo, nacido en Puglia, en el sur de Italia, y también traductor del castellano. Obras: «La luna dei Borboni» (1952), «Dopo la luna» (1956, Premio Carducci), «Teatro de F. García Lorca»

²⁸⁹ Ibid., pág. 79.

²⁹⁰ Goytisolo, José Agustín, “Dos poetas italianos”, en *Poesía del mundo*, suplemento a *Poesía de España*, número 7, año 1962.

(1952), «Don Chisciotte» (Ensayo y versión, 1957) y «La poesía de Pedro Salinas» (1958).

El poema de Vittorio Bodini que la revista presenta en la sola versión española, es “Calle del Pez” y a pié de texto se indica: “(Traducciones de J. A. G.)”, o sea José Agustín Goytisolo.

En el “Archivo Vittorio Bodini” se conservan algunas cartas que intercambiaron los dos poetas las cuales dan fe del interés mutuo que se tenían. Ya en una carta que Goytisolo envía a Bodini el 24 de febrero de 1961²⁹¹ el poeta español escribe:

[...]Mucho le agradezco el interés de Ud. por mis traducciones de Pavese. [...] No me ha enviado Ud. sus libros, o, por lo menos, yo no los he recibido, y me agradecería leerlos. aguardo su envío con interés.

Al parecer, Bodini le hizo llegar sus libros, ya que en otra carta del 13 de julio del mismo año Goytisolo le reitera su aprecio²⁹²:

Acabo de leer sus libros “La lunda dei Borboni” y “Dopo la luna”, y también el nº 19-20 de “Stagione”, en el que hay diversos estudios y trabajos sobre su poesía. Todo ello me ha interesado mucho y me gustaría su “raccolta” completa, que espero me envíe Ud. cuando Mondadori la publique.

Pocos meses después, otra carta de Goytisolo nos indica que la idea de una traducción toma forma. El 7 de febrero de 1962 escribe²⁹³:

²⁹¹ Carta de José Agustín Goytisolo a Vittorio Bodini, en papel con membrete de la Editorial Praxis de Barcelona y fechada “24.2.1961”, “Archivo Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12, Fascicolo 45.

²⁹² Carta de José Agustín Goytisolo a Vittorio Bodini, en papel con membrete de la Editorial Praxis de Barcelona y fechada “13.7.61”, “Archivo Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12, Fascicolo 45.

Crespo le enviará su revista con los poemas que yo traduje. Celebro que se ocupen de su poesía en España otras personas además de ocuparme yo, pues creo que lo merece.

Probablemente, considerando la fecha, se refiere a las traducciones de José Luis Gotor.

De hecho, Ángel Crespo, en un tarjetón con membrete personal del 15 de diciembre 1961, ya le había anunciado que la traducción iba a aparecer²⁹⁴:

Mi distinguido amigo: Efectivamente, ya están en la imprenta, para aparecer en el nº 7 de "Poesía de España", las traducciones de un poema que nos ha dado José Agustín y que nos han gustado muy de veras.

Y el siguiente 25 de abril, Goytisolo le confirma la publicación de su traducción de "Calle del Pez"²⁹⁵:

Querido amigo: en el nº 7 de "Poesía de España", y en la sección llamada "Poesía del Mundo", aparece la versión castellana del poema de Ud., titulado "Calle del Pez". Dado que no tengo ejemplares de la revista, le ruego se las pida a Ángel Crespo.

²⁹³ Carta de José Agustín Goytisolo a Vittorio Bodini, fechada "Barcelona, 7 de febrero de 1962", "Archivio Vittorio Bodini", "Corrispondenza Spagnola", Busta 12, Fascicolo 46.

²⁹⁴ Tarjetón con membrete personal de Ángel Crespo a Vittorio Bodini, fechado "Madrid, 15-12-1961", "Archivio Vittorio Bodini", "Corrispondenza Spagnola", Busta 12, Fascicolo 45.

²⁹⁵ Tarjetón con membrete (con su nombre y dirección de Barcelona) de José Agustín Goytisolo a Vittorio Bodini, fechado "25-4-62", "Archivio Vittorio Bodini", "Corrispondenza spagnola", Busta 12, fascicolo 46.

1967

De nuevo la revista *Poesía Española* se ocupa de publicar algunos poemas de Bodini. En el número 179 del noviembre 1967 aparece “Dos poemas de Vittorio Bodini traducidos por Rafael Alberti”²⁹⁶. En la página 1 de la revista se presenta el original italiano de “Innesto 13” seguido por su versión española “Injerto 13” y en la página 2 continúa con “Night III”, primero en italiano y después en español, ambos con el mismo título inglés. No figura una introducción ni una presentación del poeta italiano o de los poemas propuestos. Se trata de dos poemas de 1965 pertenecientes a *Metamor*.

1979

El trabajo más importante publicado en España y enteramente dedicado al Bodini poeta pertenece a José Carlos Rovira, que en el año 1979 edita *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini*²⁹⁷. Se trata de un ensayo de diecisiete páginas seguido por la traducción de diez poemas.

El autor comienza presentando la biografía del poeta, su estrecha relación con España, sus trabajos de hispanista, para llegar a su obra poética, que conecta con su experiencia vital:

²⁹⁶ Alberti, Rafael, “Dos poemas de Vittorio Bodini traducidos por Rafael Alberti”, en *Poesía Española*, Número 179, Noviembre 1967, págs. 1-2.

²⁹⁷ Rovira, José Carlos, *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Regional de Elche, 1979.

[...] vida de encuentro –y encuentros–, poesía de encuentro, chocando con la vida y la poesía con una actitud de sorpresa, para alcanzar repetidamente la transformación por medio de cada suerte y cada palabra. (pág. 2)

En pocas frases nos ofrece una imagen bien definida de algunos rasgos de su personalidad entrelazados con su experiencia en España:

[...] su *gitanería*, aquella condición personal resultado de la catarsis operada en su estancia española, no en festiva y externa comprensión de folklore turístico, sino como lorquiana simbología existencial y machadiana afable ironía vital, manera de concebir la vida capaz de permitirle recordar el propio pasado, su vivencia salentina. (pág. 2)

Utilizando como foco central la personalidad de Vittorio Bodini, pasa a delinear su poesía y señala el valor de los objetos en su perspectiva poético-existencial:

Hay un logro de identidad en esto, mantenido y manifestado en la poesía en un plano objetual, en línea de intimidad, encuentro y recuerdo del valor poético-afectivo-evocador del objeto. Amplísimo por otra parte, el mundo objetivo (también político-social filtrado por la palabra poética) se constituye en centro de su producción artística [...]. (pág. 2)

Detalla el universo de los objetos/símbolos, como “la cal y el sol”, “carros y carreteros”, “granadas”, “las olivas símbolos continuos del Sur”, “flores amarillas”, que se transforman en “símbolos-clave de su rememoración de la naturaleza que es historia personal” (pág. 4). Todos estos elementos ejemplares surgen en un paisaje, “la llanura del Sur, ámbito del tiempo humano”, que es concretamente reconocible como el Salento, donde además encontramos “la albahaca”, “las hojas de tabaco”, “jazmines”,

“claveles”, “las permanentes chumberas”, “los techos llenos de calabazas amarillas”, objetos en los que “el poeta nos confiesa vivir” (págs. 5-6):

[...] un universo de naturaleza complementado por el diálogo con los objetos cotidianos, peines, tijeras, agujas, botellas, objetos rememorados en medio de la naturaleza que es la línea de identidad del poeta, llegando a ser ellos también parte de esa identidad, como imágenes a recordar para, entre lo natural y lo cotidiano, seguir viviendo” (pág. 6).

Prosigue abordando el tema del “barroco de Bodini”, que, nos recuerda el autor, ya había tratado Macrì y es “previo al del surrealismo y al del hermetismo”:

El barroco de Bodini se puede ver, junto a las cuestiones internas de su poesía, como razón última de su poética en la relación poesía realidad: el mundo es un texto y el poeta lee en él su mensaje y su sentido. La naturaleza es un libro y el poeta lee y traduce en su lengua los “ocultos sentidos” que va aprehendiendo [...] realizándose la escritura de la naturaleza (que es *Obra* y *Cultura*) en la perspectiva del *a priori* kantiano que, como nos contará una vez, es parte de la condición vital-sabiduría del niño salentino desde su nacimiento. (pág. 7)

Por lo que concierne al surrealismo en la poesía de Bodini, Rovira subraya que “surge de un subconsciente parcial y con una geografía precisa, la de sus zonas vividas” (pág. 9), refiriéndose evidentemente al Salento y a España, y nos recuerda que ya Macrì había señalado:

[...] los elementos de su construcción [...] en la castellanización del surrealismo realizada por la generación del 27, cuyos recuerdos, a nivel lexical y sintagmático, aparecen con relativa frecuencia en Bodini [...] (pág. 9)

Y cita como nombres de referencia a Alberti, Lorca, Larrea, Diego, Aleixandre, Salinas, Cernuda, o sea prácticamente los mismos poetas que Bodini había traducido y, de alguna manera, interiorizado. Pero sin olvidar que la “materia central” del mundo surreal bodiniano hay que buscarla en su tierra, el Sur, que:

[...]le da, seguimos el análisis de Macrì, los elementos de tierra y paisaje, la cualidad de lo sagrado y transcendental realizada en la línea negativa de la no-fe como rebelión arquetípica al Padre, la dinámica de la metamorfosis entre el alma delicada y el alma agresiva y el significado salvífico de la poesía como raíces de su modelo de práctica poética. (pág. 8)

Pasa luego a destacar en Bodini el valor del “tiempo como absoluto”, con la presencia de “relojes omnipresentes y mediodías continuos” (pág. 9).

Dentro de su visión del tiempo y del espacio, que corresponde al Sur, el hombre “se descubre un objeto más”, que “no está entre los significados de la poesía, no puede llegar más que a conversar con las cosas, sin llegar a ser éstas” (pág. 10). Al contrario, por ejemplo, de los animales, que sí tienen un significado específico en el mundo bodiniano. Su bestiario incluye “animales en clima de agresividad como la salamandrea y la tarántula” o “el gato que mira amenazadoramente”, otros en los que el poeta se personaliza como “los lagartos que buscan su voz y su pasado”, las cabras “reflejo de la desolación del sur”, los cuervos “clave de la memoria” (pág. 11) o “el símbolo permanente del caballo, que una vez se pasa la mano sobre la frente en un momento de reflexión sobre el propio pasado” (pág. 12).

La historia para Bodini es “desencanto y desilusión” después de los sueños de la juventud, en “una larga posguerra invierno de la que jamás sabremos decir cuándo terminó”. Rovira señala que en su poesía se nota cansancio, pesimismo en una historia que “es una suerte de eterno presente, que es negación de sí misma” y en la que “el poeta es consciente de lo que ocurre y explica formas de abandono y no de deserción” (pág. 14).

Por lo que se refiere a la muerte, ella es:

[...] preanunciada desde siempre en su poesía y angustiosa en toda relación con el mundo exterior. Porque vivimos en los sueños, aceptando la lección calderoniana [...] y cuando nos despertamos de un sueño en el que creíamos vivir, constatamos la muerte general de las cosas [...] (pág. 16).

Para llegar hasta el mito que conforma la base de la poesía bodiniana:

[...] aparece definido en 1952 con el símbolo central de la luna en *La luna dei borboni* (que es el escudo de la tierra de Otranto, media luna en la boca de un delfín). La luna-fecundidad está asociada al conjunto de objetos del Sur, pero como englobante ellos, como gran mito que vertebra originariamente a todos los demás. (pág. 16)

Sigue una página introductoria en la que Rovira explica que los diez poemas “con características diferentes resumen un ciclo temático y constructivo [...] que es mucho más amplio” (pág. 21) y, a continuación, de la página 23 a la página 33, reproduce los diez poemas de acuerdo con el siguiente orden:

“Tú no conoces el Sur” (pág. 23), “Sobre las llanuras del Sur” (pág. 24) y “Bestiario salentino” (pág. 25), de “Foglie di tabacco” en *La luna dei Borboni*, “Estoy delante de tu caverna” (pág. 26), de *Dopo la luna*, “Yo tenía una piedra” (págs. 27-28), de *Appunti di poesia*, “Conozco apenas las manos” (pág. 29) y “Canción simple del ser nosotros mismos” (pág. 30), de *Metamor*, “Las manos del Sur” (pág. 31), “Plaza de Canalejas” (pág. 32) y “Expone a Leopardi en ocasión de una visita a Recanati los nuevos problemas del lenguaje de la poesía” (pág. 33), de *La civiltà industriale o Poesie ovali*.

2014

Habrá que esperar muchos años para encontrar otra referencia a la obra literaria de Vittorio Bodini y para que, por primera vez, la atención se centre en sus escritos en prosa. En 2014 Vicente González Martín, catedrático de Filología Italiana en la Universidad de Salamanca, reseña en la *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, la segunda edición de *Corriere spagnolo*²⁹⁸, propuesta por Antonio Lucio Giannone en 2013, tras la primera de 1987 que, según nuestras investigaciones, en su momento no fue reseñada en España.

El autor subraya el interés de la obra:

El libro está estructurado en tres partes de diversa consistencia y amplitud, pero todas de indudable interés no sólo para un crítico literario hispanista o italianista, sino para cualquier público cultivado que aprecie la opinión y el juicio contrastados que un hombre culto italiano hace con conocimiento de causa de la España cercana todavía a la guerra civil, pero deseosa de vivir y mirar al futuro.

Prosigue exponiendo que la primera de las tres partes es “la larga Introducción que A. Lucio Giannone realiza y que en realidad es un documentado estudio sobre la peripecia española de Vittorio Bodini [...]”. La segunda parte, “un apartado breve, pero de gran interés”, está constituida por cuatro cartas inéditas que Bodini envía desde Madrid a Enrico Falqui, Giuseppe Ungaretti y Giacinto Spagnoletti, las cuales:

[...]dan fe del entusiasmo inicial con el que nuestro escritor se inserta en la vida cultural y literaria española y de las amplias relaciones y conocimiento que establece con los escritores españoles más

²⁹⁸ González Martín, Vicente, “Reseña: BODINI, Vittorio. 2013. *Corriere spagnolo* (1947-1954), a cura di Antonio Lucio Giannone. Lecce: Besa Editrice”, en *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, n. 10, 2014, pp. 211-212.

destacados del momento [...] así como de los proyectos que en ese momento bullían en su cabeza.

Y termina aclarando:

La parte más consistente cuantitativamente, como es obvio, son las 88 páginas dedicadas a los artículos o reportajes que Bodini escribe en torno a la realidad española que a él más le interesa o le sorprende.

González Martín analiza el trabajo de Giannone, que pone de manifiesto la importancia de la experiencia española para Bodini como “riscoverta delle proprie radici e della propria terra”, y recuerda que dicha estancia le sirve para confirmar “la nueva dirección que había emprendido de su forma de hacer literatura porque en España «trova il suo Sud», fuente entonces de sus preocupaciones literarias”. Define como “perspicaz” la apreciación que hace Giannone a propósito de “una de las características más recurrentes de muchos de los escritores italianos que viajan a España”, o sea que:

Todos ellos no sólo narran lo que ven, dan sus impresiones o manifiestan sus sentimientos ante la vida, la cultura, el arte... españoles, sino que, en muchos momentos, tienden a ver en ellos características semejantes a las de su país e incluso a sentirse identificados sintiéndolos como propios.

El profesor expone el análisis que el editor del *Corriere spagnolo* hace de las temáticas de los reportajes así como de su estudio estilístico que pone de manifiesto:

[...] el iter narrativo de Bodini oscilante entre la narración de tipo periodístico, hasta otra más cuidada y propia de la prosa de arte, donde predomina la metáfora y la analogía.

Continúa la reseña afirmando que los textos bodinianos por un lado manifiestan una tendencia “que se nutre de juicios basados en su conocimiento de la realidad que trata y que suelen ser bastante certeros, como los emitidos sobre Pío Baroja o el mito del Don Juan”, aunque por otra parte en muchas ocasiones caen “en los tópicos recurrentes sobre la realidad española”. Sin embargo:

Lo que predomina es el análisis fino, el conocimiento de primera mano y casi siempre la empatía hacia la realidad y las manifestaciones culturales de un país al que no sólo conoce y por el que se siente atraído, sino también porque se siente congenial con ellas, como si las raíces italianas y españolas se hubieran entrecruzado en los avatares de la historia.

Concluye afirmando que “Giannone acierta al recordarnos a Vittorio Bodini” ya que los reportajes proponen “la visión de un período importante de la historia de España de un italiano culto, que ve este país, como Unamuno veía a Italia: «con ojos de enamorado»”.

2016

En octubre 2014, con ocasión de los trescientos años de la independencia de Nápoles y Sicilia de España (1714), tuvo lugar en Córdoba el congreso de la Sociedad Española de Italianistas dedicado al “Mediodía italiano”. Eva Muñoz Raya volvió a ocuparse de Vittorio Bodini en su

ponencia titulada “«Tu non conosci il Sud, le case di calce...»: magia y realidad en la obra bodiniana”²⁹⁹.

Aunque en el título hace referencia explícita a uno de los versos más famosos de Bodini, la autora analiza la obra del escritor italiano en su conjunto, incluyendo su poesía y su prosa.

Comienza subrayando que “pocos poetas italianos del llamado *Secondo Novecento* han tenido una relación tan estrecha y determinante con nuestro país como es el caso del poeta salentino Vittorio Bodini” y en la primera página aborda este aspecto:

Según el propio Bodini, será en nuestro país donde comience a descubrir realmente el Sur, una realidad que, si bien con anterioridad había tenido presencia en su obra, tras el contacto directo con lo hispánico, facilita su aceptación para convertirse en un símbolo de la condición humana y de la poesía [...].

Pasa a continuación a explicar el “marco crono-geográfico de la poética bodiniana” basándose en Oreste Macrì y su famosa introducción para la primera publicación póstuma de todos los poemas de Bodini, refiere del “rechazo por su ciudad” por parte del autor e indica que:

Por tanto será a partir de su estancia española [...] cuando el Sur adquiera una valencia amplia y compleja, cuando el poeta sufre un proceso de redescubrimiento que se verá plasmado, por ejemplo y de forma casi pictórica, en la composición *Omaggio a Góngora*.

Y la autora hace notar que de esta manera, cuando el poeta regresa a Italia se compromete más con su tierra -ya “aceptada completamente”- su historia y sus tradiciones, puesto que la prosa “que encontramos reunida en

²⁹⁹ Muñoz Raya, Eva, “«Tu non conosci il Sud, le case di calce...»: magia y realidad en la obra bodiniana”, en Blanco Valdés, Carmen Fátima; Garosi, Linda; Marangon, Giorgia; Rodríguez Mesa, Francisco Javier (a cura di), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, op. cit., págs. 391-401.

el volumen *Barocco del Sud*, puede servir como antecedente inmediato de los poemarios *La luna dei Borboni* (1952) y *Dopo la Luna* (1956)", estableciendo así un hilo conductor entre España, el Salento y la poesía de Bodini.

Más adelante (páginas 393-394) pasa a los relatos de *Corriere spagnolo*, donde la relación casi mimética con la cultura española es un "denominador común" para "reconocer los aspectos convergentes e, incluso, divergentes entre ambas culturas".

En la página 395, citando a Donato Valli y a Anna Dolfi, hace hincapié en la conexión de la poética bodiniana con la obra lorquiana que, parafraseando a Macrì, "fue una guía excepcional, una ayuda inestimable para que Bodini se reencontrara con su condición meridional, cuyas raíces e identidad empezará a aceptar con mayor conciencia". Y añade una descripción puntual y completa de las influencias "españolas" en su mundo poético:

Este es el poso en el que se forja una parte importante del universo literario bodiniano que, a su vez, se nutrirá: de la atmósfera surrealista e impresionista, de la tradición popular e incluso primitiva, del simbolismo gongorino, del substrato árabe, de la poesía humana e impura, de la Castilla de Unamuno y la Andalucía de Lorca, de las voces de Machado y J. Ramón Jiménez, de Alexandre y Alberti, y de las voces de los más jóvenes como Blas de Otero.

En la página siguiente vuelve a relacionar la poética bodiniana con la búsqueda del Sur, "mezcla entre realidad y sueño, magia y religión" que Bodini inicia "de la mano del surrealismo" y de los mayores exponentes del surrealismo español, los mismos poetas que él había presentado al público italiano en su *I poeti surrealisti spagnoli*. Es así que Bodini vuelve "a la esencia del desarraigo y de la melancolía de una realidad geográfico-cultural concreta" gracias "a su contacto con lo hispánico" y "pasando por la revalorización de su Salento mítico y misterioso" que le permitirá:

[...]transportarse finalmente a un proceso de fermentación europea. De este modo conseguirá su plenitud o su madurez total, encontrándose al final con la ‘madre Europa’, a través de la cual llega a maestros como Campana, Ungaretti, Montale, Baudelaire o el propio Lorca [...].

En las páginas siguientes analiza las “marcas o los atributos” de inspiración lorquiana, como algunos estilemas “*cielo, terra, luna*”, o “el simbolismo del caballo” que tienen “un barniz claramente lorquiano”. Pasa a analizar el carácter opresivo del cielo y de la tierra del Salento bodiniano, el “binomio *bianco/azzurro*”, el color verde y “su trágico simbolismo”, las hojas del tabaco, y, por supuesto, la *luna*, “símbolo prioritario en el paisaje del Sur del que se extraen tradiciones y ritos” y aclara:

En el mundo poético bodiniano, este elemento posee una significación dialéctica, es un símbolo-mensaje que cuenta una historia personal, pero también aquella de un pueblo que se sirve de esos símbolos para capturar la vida de su presente, de su cotidianidad. El simbolismo lunar se asocia a los grandes temas como la muerte o el amor (de nuevo por influencia lorquiana), afrontándolos desde una perspectiva trágica, recreando imágenes misteriosas y mágicas. [...] La luna será la clave simbólica para la búsqueda de una Andalucía salentina, una luna que sabe mostrar su humanidad y que apenas sobrevivirá en la conciencia en su último poemario, *Metamor* (1967).

Prosigue analizando otros aspectos del simbolismo relativo a la luna, al tiempo y a la naturaleza, propone el paralelismo “en un ámbito silente y atemporal” de la Andalucía de Lorca y el Salento de Bodini y concluye repitiendo que “España es una metáfora” que sirve a Bodini para volver a su dimensión meridional.

web

Para terminar esta sección indicamos también la presencia de algunos poemas de Bodini, en italiano y en español, en el blog de poesía “rincondepoetasmajo”³⁰⁰. Los poemas presentados son las composiciones números 1 (*Tu non conosci il Sud*), 4 (*Quando tornai al mio paese nel Sud*), 8 (*Una funesta mano con languore dai tetti*), 9 (*Cuatro Caminos*) y 11 (*Viviamo in un incantesimo*) de *Foglie di Tabacco* (*Hojas de tabaco*). Curiosamente, hay que señalar varias imperfecciones en la traducción y la falta total de traducción de la composición número 8 que se incluye solo en italiano.

³⁰⁰ <http://rincondepoetasmajo.blogspot.com.es/search/label/POETAS%20ITALIANO%20S?updated-max=2011-12-01T10:51:00-08:00&max-results=20&start=48&by-date=false>

(fecha del último acceso: 24 de enero de 2017).

6. Varias

Señalamos en este apartado trabajos en los que el nombre de Vittorio Bodini aparece mencionado en diferentes contextos, no relacionados directamente con su obra, o por lo menos no con una sola de sus facetas y que, por tanto, no pueden clasificarse dentro de las categorías anteriormente analizadas. Es el caso por ejemplo de un congreso sobre Federico García Lorca, o de trabajos que se refieren a la prensa durante la época del franquismo o a la importancia de la traducción en las relaciones entre Italia y España. Así mismo se incluye en esta sección un artículo publicado con ocasión del décimo aniversario de su muerte.

1980

Carmen Laforet, aprovechando la noticia de la convocatoria, por parte de la Universidad de Roma, de unas jornadas dedicadas a Bodini con ocasión del décimo aniversario de su muerte, publica en *El País* del 10 de agosto de 1980³⁰¹, más que un artículo, un verdadero relato íntimo sobre su personal descubrimiento del escritor. Nos cuenta como, gracias al azar, había podido encontrar repetidamente la personalidad de Vittorio Bodini -y no a él directamente, que ya había fallecido- en sus viajes a la capital italiana, tanto que “parece cosa de predestinación, de horóscopo, de algo así”.

Empieza revelando que el primer encuentro con el poeta italiano, en su primer viaje a Roma, fue gracias a:

³⁰¹ Laforet, Carmen, “Noticia de Vittorio Bodini”, *El País*, 10 agosto 1980, pág. 7.

[...] unas palabras de Rafael Alberti: «Vittorio Bodini era un traductor genial, un hombre genial, un poeta genial». Estas palabras las oí en 1972. Bodini había fallecido dos años antes, cuando acababa de traducir al italiano los poemas de *Roma, peligro para caminantes*. El libro de Alberti, a mi me fascinaba allí, en Roma, en las calles viejas y llenas de vida de los barrios antiguos de Roma. [...] Tampoco sabía que esas palabras de Alberti eran un encuentro mío con Bodini.

Lo que cuenta Alberti sobre Bodini, sus paseos por Roma, sus charlas, sus copas compartidas alegremente despertaron su fantasía:

Yo no pensaba nada, ni sabía nada de mi encuentro con el personaje Vittorio Bodini, pero en mi imaginación tomó la vaga forma neblinosa de un poeta noctámbulo y bohemio, un tipo de mi fantasía más que de realidad alguna.

Prosigue relatando que volvió a Roma tres años después y vivió en el Trastevere, exactamente donde paseaban Alberti y Bodini, y esta vez le hablaron de nuevo de él; fue una joven hispanista que lo había tenido como profesor en la universidad y lo presentaba bajo este aspecto, el del investigador de la literatura española, traductor y crítico que “por primera vez en la historia de la crítica literaria había empleado el método estructuralista en un ensayo magistral sobre Calderón y otro sobre Góngora”. Así decide visitar la casa de Bodini en el barrio Parioli, y es recibida por su esposa Antonella, “una mujer espléndida –en fuerza de carácter y en belleza también”. Las dos mujeres hablan mucho y Antonella le cuenta de cuando Bodini vivía en España, “sintiendo una especie de borrachera de amor por España y sus tipos, y sus raíces de cultura y vida”. Le habla de sus encuentros, de sus trabajos, de su empeño para que se conociera la literatura española en Italia, le muestra documentos y fotos de personajes italianos y españoles y le presta las gafas del escritor cuando se da cuenta que tiene que esforzarse para poder ver, “así veo a Bodini con las gafas de Bodini”:

Así encontré a Bodini esa tarde, sentada en un rincón del sofá, escondiéndome detrás del humo de mis cigarrillos para observar y escuchar mejor aquellas discusiones maravillosas sobre las facetas y calidades de un poeta muy grande, muy actual y ya de siempre que es Vittorio Bodini.

Y termina “esta apresurada noticia” hablando de “los nombres que dan fe a los juicios sobre la importancia de Vittorio Bodini en la literatura”, como Mario Sansone, Mario Agrimi, Donato Valli, Oreste Macrì, Luigi de Nardis, Agostino Lombardo, Paolo Chiarini y Giuseppe Sansone.

Estos son los hombres que en primer lugar supieron y empezaron a dar noticia del interés actual por la obra de Bodini, de la iniciativa del homenaje universitario a esa obra. Yo también lo anuncio aquí [...]. Doy fe de la admiración, del interés de todos ellos por la aportación de Vittorio Bodini a la literatura italiana moderna.

2000

Eva Muñoz Raya en 1998 presenta en el congreso internacional dedicado a García Lorca en Granada, su trabajo “Crónica de un viaje anunciado: García Lorca en Italia”³⁰² en el que, como indica ya desde las primeras líneas:

Con ocasión del centenario del nacimiento de Federico García Lorca, hemos querido recordar algunos momentos de la recepción de la obra poética lorquiana en Italia y contribuir [...] a fijar su trayectoria y fortuna en este país; además ello nos puede ser muy útil para

³⁰² Muñoz Raya, Eva, “Crónica de un viaje anunciado: García Lorca en Italia”, en Soria Olmedo, Andrés; Sánchez Montes, María José; Varo Zafra, Juan (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno: congreso internacional, 1898-1998*, Granada, Agepea Factory S.A., 2000, págs. 689-705.

comprender mejor su efecto en la poesía italiana, principalmente de la desplegada de la segunda postguerra. Los primeros pasos dados por la figura y obra lorquianas se encuentran estrechamente ligados a la propia trayectoria del hispanismo italiano, al paso de la llamada *ispanofilia* – aún presente en la década de los treinta – al *ispanismo* – de la década de los cuarenta – y de éste a la *ispanística*.

La primera mención de Bodini consta en la página 692, cuando, hablando del ambiente literario italiano de los años treinta y cuarenta, la autora subraya el vivo interés hacia la poesía que llegaba del exterior:

Conscientes por lo tanto de que la prueba de lo extranjero puede ser el aprendizaje de lo propio, la llamada *terza generazione novecentesca* o *ermetismo* -siguiendo la teoría literaria de las generaciones propuesta por Macri- (compuesta por poetas y críticos nacidos entre 1906 t 1914 y cuya madurez artística alcanzan entre 1934 y 1944), formada tanto por poetas como por críticos: Poggioli, Landolfi, Baldi, Traverso y Bo, De Libero, Sinisgalli, Gatto, Caproni, Luzi, Parronchi, Bigongiari o Bodini y el propio Macri, se despliega ante el *spirito europeo* –de forma muy particular ante la entonces joven poesía española– con la intención de abolir fronteras y actualizar a un país aislado por un contexto político contaminador, representado por la dictadura de Mussolini, y en el ámbito cultural por el autoritarismo estético de Croce. Pero no sólo Italia, toda Europa mostraba interés por la experiencia republicana española y, posteriormente, por el drama de la Guerra Civil.

Luego hace hincapié en la centralidad cultural de Florencia en la época y en especial en los encuentros de poetas que tenían lugar en el famoso Caffè Giubbe Rosse. Había poetas que traducían a los alemanes o a los rusos o a los ingleses y Carlo Bo que se ocupaba de los franceses y, junto a Oreste Macri, de la traducción de poetas españoles. Después (página 694) añade:

Entre los pioneros de la aventura literaria lorquiana –sin olvidar las iniciativas de Angelo Marcori, al que le debemos la primera traducción de Lorca– contamos con Carlo Bo, Oreste Macri y Vittorio Bodini, aunque tampoco sería justo ignorar las aportaciones que llegaron de

otros centros intelectuales como Milán, Roma o Turín, así como no recordar aquí la labor desempeñada por la editorial Guanda en la difusión de la obra de Federico.

Más adelante, hablando de las revistas literarias en la que se presentaban las obras de los poetas herméticos italianos, comenta:

La empatía que existió desde el principio, como ya hemos mencionado, entre el poeta de Granada y los componentes de esta generación florentina le abrirá estas páginas, donde Federico ve sus versos “recreados” al lado de Luzi, Caproni, Sinisgalli, Parronchi o Bodini como si de uno más de la *terza generazione* se tratara.

Ya en la página 699 la autora nos recuerda que “[...] Vittorini, D’Amico, Fortini, Vigorelli, Bodini, entre otros, trataron algún aspecto de la trágica desaparición del poeta de Fuentevaqueros [...]” y, más adelante, abordando el tema del surrealismo en Lorca, subraya que “la crítica italiana captó muy pronto la vinculación de Federico con el surrealismo” y aclara en un interesante pasaje dedicado casi exclusivamente a la obra de Bodini:

Después de los escasos apuntes que sobre el tema iban apareciendo, en los que se advertían las diferencias entre el surrealismo llamemos “oficial” y el practicado por Lorca (diferencias basadas principalmente en la preocupación espiritual que evidencia *Poeta en Nueva York* a través del simbolismo dramático y universal de la desintegración moral), Vittorio Bodini publica un análisis –el primero que se realizaba hasta el momento– sobre el surrealismo español, *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, con él se completa la traducción del corpus de *Poeta en Nueva York* iniciada por Bo y, en cierto modo, como alternativa y complemento a la realizada por Macrì. Una empresa, la llevada a cabo por el crítico salentino, que no gozó del reconocimiento merecido, al menos en los años siguientes a su publicación; para la confección de esta obra se contó con las valiosas sugerencias de algunos de sus protagonistas y hasta con la complacencia de otros. El surrealismo – mantenía Bodini – es un componente más de la poesía lorquiana, reducido al empleo del mundo onírico y del demónico-popular. En el análisis se establecen dos etapas en la recepción y trayectoria del surrealismo francés en

España, dos momentos que tienen una aplicación paralela dentro del surrealismo lorquiano: la primera entre 1925 y 1928, período de implantación general de esta técnica, en el que Federico reinventa su capacidad de verificar el sentimiento poético en el sentimiento popular, en las raíces de su tierra, que – junto a los filtros del surreal y del sueño – propicia el nacimiento del *Romancero* (Bodini parte de la tesis sobre el inconsciente popular ibérico, “el duende”, que había mantenido Macrì en el estudio preliminar de su antología). Se destaca así la función determinante – desatendida hasta entonces por la crítica – de las “nanas”, traducidas en dramáticas contraposiciones desencadenadas por la división de los hemisferios del sueño y de la vigilia; como muestra de ellos tenemos, entre otras composiciones, el “Romance de la luna, luna”. Pero, tal y como reconoce el crítico, la presencia del inconsciente popular y del mundo hipnótico y onírico puede contemplarse, respecto a la adhesión lorquiana al surrealismo, como mera coincidencia, ya que no existen elementos externos que lo avalen.

Prosigue (página 701) apuntando que “Bodini ve en *Poeta en Nueva York* la obra más orgánica y de mayor empeño humano, ya que Federico salda con ella todas las razones de la revolución humana de nuestro tiempo, centrándose en el simbolismo opuesto a Nueva York”, y en la nota comenta que “la propuesta de Bodini, aunque con matizaciones, tendrá continuidad crítica, entre otros, con D. Puccini [...]”.

De nuevo en la página 701 se menciona a Bodini entre una lista de traductores del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, que como recuerda la autora es “la composición más traducida [...] y una de las más estudiadas por la crítica italiana”.

Este trabajo contiene una de las no muy numerosas referencias al Bodini poeta que hemos encontrado en español. Efectivamente, Eva Muñoz Raya, después de recordarnos que García Lorca tuvo una presencia constante entre los poetas del grupo florentino, dice que “*el efecto Lorca* es bastante palpable en algunos de ellos, por ejemplo en Bodini” y establece un interesante paralelismo entre los dos poetas:

[...] entre ambos poetas quizá no podamos realizar una verdadera confrontación textual, pero sí trazar una matriz temático-simbolista común que podríamos centrar en el “Sur”, en lo que se ha llamado la Andalucía salentina, o incluso establecer paralelismos en la evolución literaria que sufrieron sus respectivas trayectorias; como mera ilustración podemos citar el paralelismo temático-lingüístico que podemos establecer entre *Foglie di tabacco* y “Nueva York –oficina y denuncia”:

Lorca: “Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna”.

Bodini: “Cade a pezzi a quest’ora sulle terre del Sud
un tramonto da bestia macellata.
L’aria è piena di sangue,
e gli ulivi, e le foglie del tabacco,
e ancora non si accende un lume”.

En la página 702 vuelve a citar el nombre de Bodini a propósito de las “otras manifestaciones artísticas desempeñadas por el poeta granadino” para recordarnos que el hispanista italiano tradujo el texto en prosa *Impressioni e Paesaggi*.

2003

Coral García Rodríguez, en su ensayo *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*³⁰³, analizando el teatro de Lorca en Italia, señala (pág. 31):

³⁰³ García Rodríguez, Coral, *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, Firenze, Alinea, 2003.

El segundo espectáculo lorquiano de nuestra cartelera italiana es *Yerma*, puesto en escena el 2 de julio de 1960, en el *Festival dei Due Mondi* de Spoleto. La compañía del Teatro Eslava de Madrid, con Aurora Bautista en el papel de la protagonista, fue dirigida por Luis Escobar, con escenografía y vestuario de José Caballero. En dicha representación participó la hermana del poeta andaluz, Concha García Lorca.

Vittorio Bodini, en una reseña significativamente titulada “Una recita eccezionale”³⁰⁴, destaca dos aspectos fundamentales en esta pieza, la maternidad frustrada y el mundo campesino del sur, resumiendo en breves trazos el argumento [...]

Prosigue con la cita de la crítica de Bodini y, en la correspondiente nota número 19, aclara:

V. Bodini, *Sipario*, junio, 1960, pp. 12-13. Curiosamente, a pesar del título de la reseña que hacía referencia evidente a la puesta en escena, el hispanista se centra exclusivamente en comentar el texto literario, del que también fue, recordémoslo, traductor [...].³⁰⁵

El nombre de Bodini figura también a propósito de una representación de *Bodas de sangre* del 5 de septiembre de 1983 a la que el “público respondió con aplausos insistentes, dirigidos a Regina Bianchi y a Rigillo [Mariano Rigillo, director teatral], que son también los intérpretes más aclamados por la crónica teatral” (pág. 48). A pesar del éxito, la autora señala que (pág. 50):

³⁰⁴ Bodini, Vittorio, “Una recita eccezionale”, en *Sipario*, junio 1960, págs. 12-13.

³⁰⁵ En realidad, como se deduce de una carta que escribió a Concha García Lorca el 11 de agosto de 1960, Bodini no asistió al espectáculo: “Leí con verdadera satisfacción los artículos que vinieron en la prensa italiana sobre *Yerma*, sobre Ud. y la actuación de la Compañía. Siento no haber podido presenciar, pero estaba en el ajetreo de la mudanza de Bari a Roma, donde ahora abito”. “Archivio Vittorio Bodini”, “Corrispondenza Spagnola”, Busta 12, Fascicolo 44.

La nota negativa e incluso radical llega de la mano de Enzo Siciliano, que considera que esta puesta en escena ofrece una versión neorrealista (debido, según él, a la traducción de Bodini) de una obra que debería permanecer en las estanterías de las librerías en lugar de ser trasladada al escenario: se trata, por lo tanto, una vez más, de la consideración de la obra lorquiana como texto literario destinado a la lectura, y no como texto para el teatro [...].

Más adelante, hablando de la puesta en escena en 1991 de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y de *Don Cristóbal*, escribe (pág. 62):

En ocasión de esta puesta en escena se nos ofrece una sumaria descripción de la fortuna de Lorca en Italia, que insiste sin medias tintas en la caducidad de su producción, ligada siempre al franquismo y a la guerra civil española:

È curioso constatare come la popolarità del poeta di Granada sia andata affievolendosi nell'ultimo ventennio. Dopo la scoperta, nel primo dopoguerra, della sua multiforme vena poetica, soprattutto a opera di Carlo Bo e di Vittorio Bodini [...].

Encontramos una última vez el nombre de Bodini en la bibliografía (pág. 139), donde se citan sus traducciones del teatro de García Lorca.

2012

En 2012 se publica *La traducción en las relaciones ítalo-españolas: lengua, literatura y cultura*³⁰⁶, una obra colectiva en la que se menciona el nombre de Vittorio Bodini en dos ensayos.

³⁰⁶ Camps, Assumpta (ed.), *La traducción en las relaciones ítalo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.

Marco Paone en “L’«in»-dipendenza della traduzione. Ángel Crespo e la poesia italiana del Novecento”, págs. 199-226, cita a Crespo cuando escribe (pág. 202):

[...] Chicharro –ma anche sua moglie, la pittrice Nanda Papiri– non solo introdusse Crespo allo studio dell’italiano e di Dante, ma anche alla conoscenza dell’avanguardia culturale e poetica europea e italiana. Così ricorda quei tempi in un’intervista:

Fue entonces, en 1945, cuando entré en contacto con los postistas. Eduardo Chicharro venía de Italia y traía una visión nueva en la que la cultura de los «ismos» era algo obviamente natural. [...] por ejemplo, el surrealismo que tanto influyó en el grupo del 27, fue negado por sus componentes hasta que el libro de Bodini demostró contundentemente que una parte importante de aquel grupo había hecho un surrealismo a la española.

Y de nuevo más adelante, a propósito de la revista *Poesía de España* (pág. 203):

Dopo l’esperienza delle riviste *Deucalión* e *Pájaro de paja*, fonda en 1960 insieme a Gabino–Alejandro Garriedo la rivista *Poesía de España*, offrendo una nuova prospettiva di poesia impegnata grazie anche all’apparizione del supplemento *Poesía del Mundo*, una possibilità di apertura verso la poesia straniera dell’epoca. Ciò fu possibile grazie all’impegno profuso nella traduzione, tanto da parte di Crespo attraverso i suoi amati poeti portoghesi e brasiliani, quanto da parte di altri poeti come Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Carlos Edmundo de Oro e José Agustín Goytisolo. Quest’ultimo fu l’incaricato delle traduzioni dei poeti italiani, come Pavese, Pasolini, Scotellaro, Luisi, Bodini, Marniti e Quasimodo.

Laureano Núñez García vuelve a hablar de *Poesía de España* en su ensayo “La poesía italiana en la revista madrileña *Poesía de España* (1960-1963)”, págs. 283-295. Menciona en dos pasajes a Vittorio Bodini a propósito de la traducción de algunos de sus poemas:

(pág. 289) Centrándonos ya en las traducciones que J. A. Goytisolo publicó en *Poesía de España*, en las que nunca se reproduce el texto original italiano, comprobamos que su interés se centró en catorce poemas de ocho poetas contemporáneos. Cuatro poemas de Cesare Pavese, tres de Salvatore Quasimodo, dos de Biagia Marniti y uno de Pier Paolo Pasolini, Rocco Scotellaro, Roberto Roversi, Luciano Luisi y Vittorio Bodini

(pág. 293) Las siguientes traducciones de Goytisolo aparecieron en el número siete de 1962, y siempre dentro del cuadernillo *Poesía del Mundo*. Bajo el título «Dos poetas italianos», y acompañándolas de unas notas introductorias no tan lacónicas como en la colaboración anterior, se publicó la traducción de un poema del hispanista y traductor Vittorio Bodini y dos poemas de Biagia Marniti. Nos ha sido del mismo modo imposible encontrar el original italiano del poema de Bodini, si bien hemos podido comprobar que el título, «Calle del Pez», tenía que aparecer en español en el original³⁰⁷, pues el poema hace referencia a su experiencia de vida en España entre 1946 y 1949, años en los que trabajó como lector y residió precisamente en la madrileña calle que tiene el mismo nombre que el poema.

En la correspondiente nota 11 de la misma página añade:

En un volumen que recoge la correspondencia entre Vittorio Bodini y Oreste Macri (*Vittorio Bodini–Oreste Macri, Lettere 1940–1970*, Roma, a cargo de Anna Dolfi) se hace alusión a este poema, pues Bodini rechaza el juicio de Macri sobre una posible influencia de la poesía lorquiana en el texto.

2014

Para terminar, señalamos la publicación de Assumpta Camps *Italia en*

³⁰⁷ Efectivamente el título original del poema es “Calle del Pez”. En Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, op. cit. págs. 66-67.

*la prensa periódica durante el franquismo*³⁰⁸, del año 2014, en la que se menciona también a Bodini en dos pasajes.

En el capítulo dedicado a “*La imagen de Italia y su cultura en la prensa barcelonesa: la última etapa del régimen (1967-1975)*” escribe (pág. 141):

El año 1968 presenta unas características similares a las anteriores descritas. Una vez más, una de las fuentes principales de referencias literarias italianas son los artículos y comentarios de Juan Ramón Masoliver. El primero de ellos se encuentra ya en enero de ese año, en su rúbrica habitual «Al margen» (nota 70), donde Masoliver trata del crítico Carlo Bo y su labor como hispanista italiano y difusor de la poesía española en Italia, al igual que Oreste Macrì, Tentori, Gallo, Lumardi, Bodini, Dario Puccini y Carboni Baiardi. Sin embargo, para él, Bo destaca por su obra *La poesía con Juan Ramón*, traducida por Juanito Guerrero [...].

Y finalmente en el capítulo “*Noticias y referencias a la cultura italiana en la revista Serra d’Or (1959-1975)*” apunta (pág. 241):

La sección «Notes de Lectura» nos brinda en la primavera de ese año [1972], de la mano de Pere Gimferrer, dos interesantes referencias literarias italianas que surgen de evocaciones muy personales del autor. En la primera de ellas, Gimferrer comenta los paralelismos entre el soneto que abre el volumen poético *Sol i de dol*, de J. V. Foix [...], y un soneto de Petrarca [...] que el propio Foix cita, en epígrafe, al inicio de su volumen titulado *Krtu*. [...] En su análisis subraya algunos elementos del soneto de Petrarca que se convierten en clichés poéticos del estilo noble de la poesía italiana [...]. Y de esta reflexión surgida al azar de la lectura, Gimferrer pasa, sin más, a exponer en su columna la crítica de los «peligros del estudio estructural», al comentar el trabajo de Vittorio Bodini sobre *La vida es sueño* y su interpretación ígnea que Gimferrer discute en su «Nota de Lectura».

³⁰⁸ Camps, Assumpta, *Italia en la prensa periódica durante el franquismo*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.

Conclusiones

Teniendo en cuenta el estrecho vínculo que Vittorio Bodini tuvo con España a lo largo de su vida, especialmente a partir de su primer viaje a Madrid, y considerando sus estudios de hispanista, de traductor del español, de poeta y escritor, los objetivos principales de esta tesis siguen una doble perspectiva, por un lado, dentro de las influencias que dicho vínculo con España tuvo en su vida y en su obra, analizar su trabajo más peculiarmente relacionado con este país, *Corriere spagnolo*, en particular la presencia de la lengua española en los relatos que lo conforman, y por el otro averiguar la recepción que el ambiente académico y cultural español ha reservado, y sigue reservando, a cada una de las facetas de su actividad.

En lo que concierne a la trascendencia de España para Bodini, hemos podido corroborar en muchos estudios sobre su obra que, casi todos, en algún punto hacen referencia a este tema central (véase O. Macrì, D. Valli, L. Dolfi, A. L. Giannone, E. Muñoz Raya, L. Isernia etc.). En nuestro análisis hemos empezado subrayando los momentos importantes de su vida en los que dicha relación empezó a concretarse, partiendo de sus experiencias juveniles en Lecce para llegar a su estancia en España, al desarrollo de sus estudios críticos sobre la literatura española y a sus contactos con poetas e intelectuales españoles.

Bodini demostró interés por la literatura, y especialmente por la poesía, desde muy joven, colaborando con el semanal *La Voce del Salento* y contribuyendo a fundar en Lecce un grupo futurista. Llegó a publicar un *Manifesto ai Pugliesi della Provincia*, que posee las características típicas

del futurismo, aunque en realidad su adhesión a dicho movimiento fue motivada más por una reacción a la conservadora vida provinciana que por un convencimiento íntimo de carácter ideológico.

De hecho, la relación con su ciudad de origen fue bastante contradictoria y, como dijo Oreste Macrì, la odiaba “ma di un odio gelosissimo, filiale, esclusivo”. Así que, llegado el momento de matricularse en la universidad, decide estudiar en Florencia, que en la época era uno de los centros culturales más importantes del país. Allí entra en contacto con el grupo de los poetas herméticos y empieza a publicar composiciones inspiradas por el hermetismo. En Florencia Bodini se encuentra a gusto entre poetas como él, que mantienen contactos con otras literaturas europeas en un ambiente estimulante culturalmente (la presencia de Oreste Macrì y de Carlo Bo asegura el interés hacia la literatura española), pero al estallar la guerra se ve obligado a volver a su tierra, algo que hace a regañadientes.

Tras su regreso al Salento frecuenta asiduamente a su amigo Oreste Macrì que también había tenido que abandonar Florencia y volver a vivir en Maglie, a pocos kilómetros de Lecce. A este periodo podría remontarse un desarrollo más profundo de su pasión por la literatura española, pasión fervientemente compartida por Macrì, como sabemos. Juntos se hacen cargo de la página cultural de *Vedetta Mediterránea* que, pese a ser un periódico de la federación fascista provincial, les permitió publicar artículos sobre autores extranjeros seguramente no muy respetados por el régimen y, en el caso de Bodini, también sus primeras traducciones de Juan Ramón Jiménez y Juan Larrea.

Pero Bodini, que se veía un poco encerrado en la pequeña ciudad, en cuanto puede se muda a Roma y allí espera el fin de la guerra. Esta época romana va a ser provechosa para sus horizontes literarios y existenciales. Es el momento en el que se refuerza de manera más concreta por una parte la inspiración vital de su poética centrada en el Sur y por otra su predilección definitiva hacia la literatura española. Lo cierto es que en Roma escribe algunas composiciones que desde el propio título evidencian una marca

española, como *Lydia Gutiérrez* y *Processione del Venerdì Santo (alla maniera di Federico García Lorca)*, y además empieza a concebir su viaje a España.

Gracias a una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores español puede realizar su deseo, y en noviembre de 1946 llega a Madrid donde se quedará, con la excepción del verano de 1947, hasta la primavera de 1949. Se conforma con hacer pequeños trabajos con tal de quedarse más tiempo, una vez terminada su beca, porque desde el primer momento se siente totalmente fascinado por el país.

De hecho en varias cartas que envía a Italia pocas semanas después de llegar (a Enrico Falqui, Giuseppe Ungaretti y Giacinto Spagnoletti) expresa su admiración por España calificándola de maravillosa. En otra carta que envía a Oreste Macrì no sólo define España “grande paese” sino que por primera vez hace un paralelismo con su tierra afirmando que aquí “sono realizzati in forma pura e altissima di nazione quegli ideali, e aspirazioni segrete, e umori, nonché follie, difetti della nostra terra meridionale”.

España representa para el poeta lo que su tierra podría ser, lo que su tierra no ha podido realizar. Empieza así una puesta en discusión de su ser meridional, que le llevará a la reconsideración del Salento, asignándole un valor que hasta el momento no le había reconocido. Todo lo que va descubriendo en el país hispano lo relaciona con su tierra, llevando a cabo una especie de “salentinización” de España y de “hispanización” del Salento, como afirma Macrì en la introducción a la edición crítica de la poesía de Bodini.

Paralelamente a este aspecto psicológico hay que tener en cuenta también el aspecto más cultural y literario de su viaje. En la misma carta a Macrì arriba citada, deja constancia de los contactos que muy pronto establece en el ambiente literario español, por ejemplo con “Aleixandre, Diego, Ridruejo e moltissimi giovani poeti, Panero, Rosales, Nieto, Cano, Saura e almeno venti altri”, sin olvidar a otros como Camilo José Cela o Pío

Baroja que conocerá poco tiempo después. No es casual que ya en enero 1947 el diario madrileño *Pueblo* publique una entrevista a Bodini elogiando su actividad de puente cultural entre Italia y España.

En Madrid profundiza tanto en el conocimiento de la literatura clásica española como en el de la contemporánea y de manera particular en las obras de los poetas de la generación del 27, a muchos de los cuales conoce personalmente y empieza a traducir al italiano.

Estos estudios y contactos le servirán, una vez llegado en Italia, para desarrollar su carrera académica de hispanista que le llevará a ser profesor de Literatura Española primero en la Universidad de Bari y después en la de Chieti-Pescara. Entre sus obras de crítica literaria más importantes hay que mencionar las tres que tuvieron edición española: *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) y *Segni e simboli nella "Vida es sueño"* (1968).

Su actividad de traductor fue asimismo importante y de éxito editorial. Incluye obras fundamentales que van desde los clásicos como *Don Chisciotte della Mancia*, los *Intermezzi* de Miguel de Cervantes, el *Lazarillo de Tormes* y los *Sonetti amorosi e morali* de Quevedo, hasta los poetas del siglo XX, como Salinas, Alberti, Aleixandre, Moreno Villa o el teatro de García Lorca.

Por lo que concierne a su obra literaria, Vittorio Bodini sigue escribiendo prosa y poesía durante toda su vida y participa activamente en la vida cultural italiana. Desde 1954 hasta 1956 se ocupa de la dirección de la revista *L'Esperienza Poetica* que propone la superación de la polémica entre el hermetismo y el neorrealismo y cuenta con las firmas de grandes autores como Sciascia, Pasolini, Caproni, Scotellaro y el apoyo de Salvatore Quasimodo.

La producción poética que Bodini llegó a publicar va desde *La luna dei Borboni* (1952) hasta *Metamor* (1967), pasando por *Dopo la luna* (1956) y *La luna dei Borboni e altre poesie* (1962), pero su obra completa la

publicará Oreste Macrì en dos entregas póstumas: *Poesie/1939-1970* (1972) y la definitiva *Tutte le poesie* (1983).

En ella se pueden identificar diferentes influencias, que van desde el hermetismo, que después de la guerra siente como inadecuado para la nueva situación, hasta el surrealismo, de alguna manera conectado también con los poetas españoles que Bodini había estudiado y traducido, especialmente con García Lorca. Sin olvidar la importancia de su compromiso con los problemas del Sur, con los campesinos de su tierra. Un Sur que domina el centro de su mundo poético, transformado en símbolo de la existencia humana. Un Sur abandonado, con un cielo que parece aplastarlo, cuyos personajes son presencias sin cara que salen de la nada y cuyos animales son portadores de símbolos insólitos. Un sur desolado y sin tiempo, “così sgradito” que sólo se puede amar, en el que el poeta se vuelve objeto y casi parte del paisaje.

En lo que se refiere a su obra en prosa, Bodini no logró publicar en edición única, como quería, sus escritos diseminados por los diferentes periódicos y revistas. Solamente después de su muerte se publicarán *La lobbia di Masoliver e altri racconti* (1980), *I fiori e le spade* (1984) que recoge sus “scritti civili”, *Il Sei-dita e altri racconti* (1998), *Barocco del Sud* (2003), que recopila sus relatos “salentinos” y *Corriere spagnolo* (1987) que en cambio reúne sus relatos dedicados a España.

Corriere spagnolo es por sus características la obra que mejor expresa la vinculación de Vittorio Bodini con España, por eso le hemos dedicado un análisis más detallado. Se trata de veinte reportajes que el autor entrega a la prensa periódica italiana, una parte durante su estancia en Madrid y otra en los primeros años después de su regreso definitivo a Italia. En el periodo enero-junio 1947 envía cinco reportajes a *Risorgimento Liberale*, el diario romano cuyo director Mario Pannunzio le había encargado escribir algo “sulla vita a Madrid”. Otro reportaje, *Don Pio Baroja*, lo envía a la *Fiera Letteraria*. Los restantes reportajes los publica entre 1950 y 1954 en diferentes periódicos, pero la parte más consistente verá la luz en el diario

de Bari *La Gazzetta del Mezzogiorno*, donde Bodini vuelve a publicar algunos de los relatos que ya habían aparecido junto a otros nuevos, hasta un total de dieciocho de los veinte.

En 1987 Antonio Lucio Giannone se ocupa de recopilar dichos reportajes para la publicación en volumen y decide el título definitivo tomando el nombre que el propio Bodini había utilizado en una sección del semanal salentino *Libera Voce* en el que había publicado tres de ellos.

Varios de los relatos abordan características peculiares de España y los tópicos que más la identifican a nivel internacional como el flamenco o la corrida, pero también la costumbre de beber de los españoles, las peleas de gallos, el personaje del sereno. No faltan relatos de argumento más literario, como el citado *Don Pio Baroja, Amici e nemici per il poeta andaluso*, dedicado a García Lorca o *Destino dello scrittore*.

Bodini logra abordar estos temas de manera muy personal, sin caer en los estereotipos, buscando siempre lo que subyace en el fondo de los fenómenos que describe, y al mismo tiempo individuando similitudes y diferencias entre lo que va descubriendo y su tierra, aportando un corte más literario que periodístico a su prosa.

En capítulo aparte hemos analizado el lenguaje que Bodini utiliza en estos relatos y de manera particular la presencia de la lengua española en su corpus léxico. Ya a primera vista sobresale el uso frecuente de palabras o locuciones en español y en un análisis más atento se notan también términos o expresiones que aunque estén en italiano tienen una fuerte connotación española. Este uso resulta más frecuente en los primeros relatos, escritos cuando el autor vivía en Madrid y por lo tanto era más sensible a las diferencias semánticas que las palabras pueden tener en las dos lenguas. La cantidad de este material lingüístico es tal que parece un hecho intencionado por parte de Bodini de querer transmitir al lector el color de la lengua española y una idea de la manera de hablar de los españoles, a través de palabras y a veces de locuciones que suenan insólitas en italiano.

En muchos casos se trata del pequeño vocabulario que se puede conocer a nivel internacional, como por ejemplo los saludos, o también de términos muy parecidos a los equivalentes italianos ya que la familiaridad de las dos lenguas lo permite. En otros son expresiones particulares que sirven para transmitir algunas características de los españoles. Pero no siempre es así y a veces el autor opta por usar palabras no fácilmente comprensibles o también expresiones muy coloquiales que no tienen un significado especial.

Desde el punto de vista semántico todos estos términos y expresiones, ya estén en español o en italiano pero con connotación española, pertenecen a sectores como los saludos y la vida social, las tradiciones y la religión, las comidas y las bebidas, los términos que se refieren a la compleja escala monetaria y, por supuesto, todo el vocabulario relativo al mundo taurino y al flamenco que en general no tiene traducción en italiano.

A continuación hemos creado una lista de categorías según la manera en la que Bodini introduce este material lingüístico en el texto y de cada una de ellas hemos enumerado los casos encontrados a lo largo de todos los relatos. Por ejemplo hay palabras o expresiones que resultan traducidas de manera literal al italiano, pero que de por sí no se dirían, como “Notte Vecchia” o “le uve della fortuna”; muchos términos o locuciones en español a veces comprensibles (“adiós”, “señoras de bien”) pero que en otros casos pueden presentar dificultad (“navaja”, “churros”); palabras o expresiones en español que Bodini decide traducir o explicar (“requeteo”, “sereno”, “tertulia”); un par de casos de términos que no existen en italiano; otros de expresiones y palabras poco habituales; varios términos totalmente italianos pero que hacen referencia a España (“gitani”, “basco”, “mantiglia”) y también algunos casos de aparente interferencia lingüística. Hemos incluido asimismo la totalidad de las referencias al arte y a la literatura española que aparecen en los veinte relatos, así como todas las citas, en italiano o en español, tanto de poetas y escritores como de canciones populares o de cantos flamencos, y hemos tratado en todos los casos de identificar el original y dar las referencias.

En la segunda parte de nuestro trabajo hemos intentado averiguar la frecuencia y el modo en que la obra de Vittorio Bodini está presente en el mundo académico y en general en el ámbito cultural español. Más concretamente, cómo su obra ha sido recibida, cuál de sus multiformes facetas de intelectual ha llegado más fácilmente en la prensa española, quienes citan su vida y/o su obra, dónde y por qué se mencionan pasajes de sus trabajos, cuáles autores han analizado su poesía, se han ocupado de sus traducciones, han reseñado sus aportaciones teóricas como hispanista reconocido a nivel internacional.

Cumple especificar que para la investigación hemos considerado también los trabajos de autores extranjeros publicados en España así como los trabajos de autores españoles publicados en el extranjero.

En lo que concierne a la búsqueda del material bibliográfico la hemos organizado en torno a las diferentes vertientes de la actividad de Bodini, poniendo el enfoque cada vez en una de ellas, ya sea la de crítico, la de traductor o la de poeta. Ello no impide que varios escritos puedan enfocar más de una de sus características profesionales.

El obligatorio punto de arranque de la investigación ha sido, como no podría ser de otro modo, las obras bodinianas que, por tener una edición española, considerábamos más probablemente conocidas y citadas.

Dichas obras son las siguientes:

- *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), traducido por Carlos Manzano y publicado por Tusquets en 1971 con el título *Los poetas surrealistas españoles*;
- *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) y *Segni e simboli nella "Vida es sueño" - Dialettica elementare del dramma calderoniano* (1968), traducidos por Ángel Sánchez-Gijón y publicados conjuntamente en España por Martínez Roca en 1971 con el título *Estudio estructural de la literatura clásica española*.

Por exactitud, indicamos también el ensayo “Características y técnicas del surrealismo en España”, correspondiente al homónimo capítulo de *Los poetas surrealistas españoles*, publicado por separado en dos obras que reúnen trabajos de varios autores: *El Surrealismo* (edición Víctor García de la Concha) y (no en su totalidad) *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico).

A continuación nuestra atención se centró sobre otro trabajo que, al estar enteramente dedicado a un poeta español, consideramos pudo haber despertado el interés por lo menos del mundo académico.

De hecho la poesía completa de Juan Larrea tuvo su primera publicación en Italia, en 1969, con el título *Versione celeste* gracias a Vittorio Bodini, que estuvo a cargo de la edición, de la traducción y de la introducción. Es evidente que una publicación de este tipo no habría podido pasar desapercibida en España, más aún si consideramos que ningún poema de Larrea había sido publicado en dicho país desde la famosa *Antología* de Gerardo Diego, que había incluido a Juan Larrea entre los poetas antologizados, pero que se remontaba al año 1932.

Otra parte relevante de la actividad académica y editorial de Vittorio Bodini fue la traducción del español al italiano. A su amor por la literatura española, como apuntábamos antes, debemos importantes traducciones. A excepción del caso de la traducción de la poesía de Juan Larrea, y por razones obvias, esta faceta de su trabajo resulta mucho más conocida y reseñada en Italia que en España. Pese a ello, su nombre parece mencionado como traductor en algunos ensayos y sobre todo con ocasión de congresos dedicados a este aspecto de la literatura hemos constatado la presencia de citas relativas a sus traducciones.

La parte menos representada en la documentación que hemos encontrado, quizás por no estar directamente relacionada con España -al menos en apariencia-, se refiere a la faceta literaria de Vittorio Bodini, es

decir la de poeta, escritor e intelectual muy activo en la vida cultural italiana en los años que van más o menos desde el periodo de la guerra hasta la fecha de su muerte en 1970.

El material bibliográfico que resulta de nuestra investigación, aún sin poder llegar a clasificarlo como exhaustivo, se ha revelado bastante más abundante de lo esperado y suma a más de un centenar de trabajos en los que hemos podido averiguar la presencia del nombre de Vittorio Bodini o de una cita de alguna de sus obras.

Su trabajo más referenciado en España resulta ser *I poeti surrealisti spagnoli*, mencionado o citado en casi cincuenta obras diferentes, tanto en su edición italiana, a partir de los años sesenta, como en la española, una vez publicada en 1971. Las opiniones son controvertidas, ya que desde el primer momento algunos de los poetas traducidos por Bodini e incluidos en la antología se negaron a ser definidos surrealistas y menos aun a reconocer cualquier tipo de relación con el surrealismo francés. Una prueba de esta postura se encuentra en algunas cartas que el propio Bodini recibe y decide publicar en apéndice a su libro, por ejemplo una de Rafael Alberti y otra de Juan Larrea. Esa polémica, sin embargo, no impidió que los propios poetas autorizasen a Bodini para traducir sus poemas ni que continuasen manteniendo fluida correspondencia con él –caso de Larrea- ni que llegasen a convertirse en amigos íntimos suyos, como ocurrió con Alberti.

Hemos podido comprobar asimismo que aunque hay críticos y académicos que se declaran en desacuerdo con su análisis y en ocasiones lo critican, a la hora de estudiar el surrealismo en España no pueden obviar su nombre ni su trabajo.

Uno de los primeros que se ocupa detenidamente y cita amplios pasajes de la obra es Luis Felipe Vivanco en su ensayo “La generación poética del 27” incluido en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (1967). Vivanco, que en una carta a Vittorio Bodini define su trabajo como “excelente”, demuestra gran interés hacia el tema propuesto por el crítico

italiano y se manifiesta de acuerdo con sus teorías, por ejemplo a propósito de la importancia de Gerardo Diego para la Generación del 27 o del valor atribuido a Juan Larrea. Al mismo tiempo le reprocha no haber incluido en su obra a poetas de lengua catalana y del grupo surrealista de Tenerife. Reproche que en los años siguientes harán *otros* estudiosos, como Pérez-Minik en *Facción española surrealista de Tenerife* (1975) y en “La conquista surrealista de Tenerife” (1982) o Jaume Pont en la “Presentación” de *Surrealismo y literatura en España* (2001). Vivanco matiza su acuerdo con Bodini en dos ocasiones más: con respecto a la influencia del surrealismo francés sobre los poetas españoles y cuando Bodini pone en relación el anticlericalismo de Lorca en *Poeta en Nueva York* con su estilo surrealista, ya que según Vivanco el anticlericalismo del poeta granadino y de sus amigos de la Residencia de Estudiantes respondía a razones más profundas y no sólo literarias.

La controversia de las teorías bodinianas sobre la influencia surrealista en los poetas de la Generación del 27 figura en la mayoría de los trabajos que hemos analizado, por ejemplo Jorge Guillén en *El estímulo superrealista* (1970), Paul Ilie en *Los surrealistas españoles* (1972), Juventino Caminero en *Poesía española del siglo XX* (1998). Este último, aún reconociendo el valor de la tesis de Bodini, afirma que el crítico italiano “tiene un concepto muy amplio del Surrealismo español”. También lo citan en términos positivos Joaquín Marco en “Muerte o resurrección del surrealismo español” (1973) y en “Surrealismo y surrealismos en España” (2001), donde reconoce “la penetración crítica del italiano”, y Pablo Corbalán que, en *Poesía surrealista en España* (1974), al recordar como el movimiento surrealista había sido silenciado, subraya la importancia de trabajos como el de Bodini que habían hecho posible el debate sobre el tema.

Carlos Marcial Onís en *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27* (1974) define a Vittorio Bodini “autor de una utilísima antología de los poetas surrealistas españoles” y cita las pruebas que había aportado para evidenciar la relación de dichos poetas con “las fuentes

francesas”. Agustín Delgado en *La poética de Luis Cernuda* (1975), elogiando la “magnífica introducción” se dice de acuerdo con Bodini cuando afirma que el reconocimiento del surrealismo español fue de alguna manera obstaculizado también porque para el grupo de poetas la “conciencia generacional” era más fuerte que la pertenencia a un movimiento. Ángel Crespo en *El poeta y su invención* (2001) afirma que Bodini “demostró contundentemente” que aquel grupo de poetas había hecho un “surrealismo a la española”.

Mencionan asimismo este tema Gabriele Morelli en “La poesía surrealista” (1998) y en *La Generación del 27 y su modernidad* (2007), Víctor García de la Concha en “Poetas del 27 – La Generación y su entorno” (1998), Jaume Pont en el arriba mencionado ensayo, Raquel Medina en “El surrealismo, el postismo y la revisión de la neoavanguardia. Hacia un esclarecimiento terminológico” (2013) o María Isabel Navas Ocaña que en “El surrealismo y la crítica española” (2001) se refiere a Bodini como a uno de los críticos que contribuyeron a reafirmar la existencia del surrealismo literario en España. En cambio Jerónimo Pablo González Martín en *Rafael Alberti* (1978) se muestra en desacuerdo con la “conspiración de silencio” de la que habla Bodini a propósito del surrealismo español.

Juan Cano Ballesta en *La imagen de Miguel Hernández (iluminando nuevas facetas)* (2009), expresa su discrepancia a propósito de algunas declaraciones de Vicente Aleixandre que Bodini había puesto en duda, pero sí subraya la afirmación del crítico italiano de que la poesía de los surrealistas españoles tenía poco que envidiar a la correspondiente poesía francesa.

César Antonio Molina en *La Revista “Alfar” y la prensa de su época (1920-1930)* (1984) abordando el asunto de “la existencia o no del movimiento surrealista en el ámbito literario español” afirma que la posición de Bodini a propósito del surrealismo, pese a cuantos habían negado la existencia de dicho movimiento en España, al final resulta la más aceptada. Destaca que Bodini haya rescatado a José Moreno Villa incluyéndolo en su antología y la única puntualización que hace, más bien una corrección, es a

propósito del número de la revista *Alfar* en la que aparece el artículo de César Molina Arconada citado erróneamente por Bodini.

El nombre de José Moreno Villa se asocia con el de Vittorio Bodini en varios trabajos, en especial en los presentados en el congreso dedicado a “José Moreno Villa en el contexto del 27”, que tuvo lugar en Málaga en noviembre de 1989, donde tanto Guillermo Carnero como Francisco J. Díaz de Castro o Antonio Jiménez Millán citan algún pasaje de *Los poetas surrealistas españoles* relacionado con la obra del autor malagueño.

El mismo tipo de asociación tiene lugar con los otros poetas incluidos en el estudio de Bodini, como Gerardo Diego (en varios trabajos) o Luis Cernuda (véase Agustín Delgado *La poética de Luis Cernuda -1975-* o Armando López Castro “Huellas surrealistas en la escritura de Cernuda” -2001-), y de manera más evidente Juan Larrea que, al margen de la edición de *Versión Celeste*, se asocia al nombre de Vittorio Bodini porque el crítico salentino fue uno de los primeros que volvió a hablar de él y a publicar poemas suyos en su antología. El axioma de Bodini a la hora de citar a Larrea como “el padre desconocido del surrealismo español” (definición que por cierto el propio Larrea siempre rechazó) es el que hemos encontrado citado más frecuentemente.

Otro tanto sucede con el argumento de la conexión de los poetas de la Generación del 27 con la poesía de Góngora. Dado que en su ensayo Bodini analiza algunas características gongorinas que influyen a dichos poetas, no pocos estudiosos citan o referencian a Bodini, como por ejemplo Juventino Caminero, Pablo Corbalán, César Antonio Molina o Luis Felipe Vivanco en trabajos arriba mencionados.

Cyril Brian Morris en *El surrealismo y España 1920-1936* (2000) se muestra más polémico y critica tanto los que han subrayado la importancia del surrealismo en España como los que le han negado cualquier tipo de influencia. Discrepa en varias ocasiones de Bodini, pero al mismo tiempo le reconoce haber planteado bien las preguntas relativas a la cuestión aunque “no consiguió dar con las respuestas exactas”. Por ejemplo define como exagerada su insistencia sobre el “automatismo psíquico” en *Poeta en*

Nueva York y no está de acuerdo con su afirmación de que al Lorca de esta obra y al del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* se le pueda considerar como “el más grande de los poetas surrealistas europeos”.

Otro trabajo en el que figura mencionado en varias ocasiones el libro de Vittorio Bodini es *El surrealismo español* (1981) de Francisco Aranda. A pesar de definir el ensayo “una pequeña revelación por Europa” y reconocerle el mérito de haber contribuido a la difusión de los poetas surrealistas fuera de España, afirma también que presenta una “información deficiente” y discrepa de Bodini más de una vez. Por ejemplo rechaza su juicio restrictivo sobre el ultraísmo cuando habla de Larrea, aunque admite el valor de su tesis sobre el surrealismo de dicho poeta, como también expresa divergencias a propósito de algunas de sus opiniones sobre García Lorca. La crítica más fuerte se refiere a la selección de los poetas que Bodini incluye en su antología, que define como “larga y desastrosa” y al mismo tiempo incompleta por no incluir los casos más evidentes de automatismo psíquico que en su juicio son Pablo Picasso y José María Hinojosa (sobre el caso Hinojosa véase también Julio Neira, *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea -2015-*).

Jaime Brihuega en su famoso ensayo *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (1981) manifiesta igualmente desacuerdos con Vittorio Bodini al considerar que el crítico italiano se basa en la vasta área de la vanguardia literaria para su planteamiento sobre el surrealismo español. Y aunque le reconozca el mérito de haber redactado una de las primeras bibliografías documentales lo critica por los “criterios tan ligeros” presentes en el capítulo “Características y técnicas del Surrealismo en España” en el que, en su opinión, figuran “afirmaciones excesivas” y ninguna comparación de textos.

Otra obra de Vittorio Bodini que resulta muy referenciada (hemos encontrado mención de ella en más de una veintena de trabajos) y que tiene relación tanto con su actividad de crítico como con la de traductor es la edición

italiana, y primera en absoluto, de la obra poética de Juan Larrea *Versión Celeste* de 1969.

Los trabajos de Laura Dolfi “Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de 'Versión celeste')” (1995-1997) y “La edición italiana de *Versión celeste*” (1995) documentan exhaustivamente la génesis de la publicación a través de la correspondencia que los dos poetas mantuvieron de manera más o menos regular hasta la muerte del italiano.

Bodini contactó a Larrea, que vivía en Argentina, pidiéndole permiso de publicar algunos de sus poemas en *I poeti surrealisti spagnoli* y aprovechando la ocasión, ya que sólo conocía de él los poemas que había publicado Gerardo Diego en su *Antología* de 1932, le solicitó otras composiciones, pero Larrea se negó a proporcionárselas alegando que sus intereses estaban ya muy apartados de la poesía. Curiosamente unos años más tarde sería el mismo Larrea el que propusiese a Bodini la edición y traducción de un “libro personal” para reunir todos sus textos poéticos. El traductor no se dejó escapar la ocasión y, cuando recibió la documentación enviada por Larrea, al darse cuenta que la mayoría de los poemas estaban escritos en francés, no supo renunciar a pesar de que su nivel de conocimiento de dicha lengua no era extraordinario. El epistolario nos revela además algunas desavenencias ocurridas entre los dos a propósito de la exclusión de la sección *Oscuro dominio* decidida por Bodini y con relación a las numerosas erratas presentes en el texto francés, que Larrea imputa al editor pero que en realidad constan ya en el texto mecanografiado que él mismo había enviado a Bodini. De todas formas Larrea sólo expresó elogios a Luigi Einaudi, de la editorial turinesa, y a partir de esta primera edición italiana permitió la publicación española.

Versión Celeste apareció en España un año más tarde, en 1970, con una introducción de Gerardo Diego y otra de Luis Felipe Vivanco, o sea el amigo (primer editor de los poemas de Larrea) y el crítico que se ocupó de la edición.

Gerardo Diego en su “Larrea traducido” hace alusión al hecho de que después de tantos años y a pesar de “una copiosa serie de importantísimas

obras en prosa” en España casi nadie se acordaba de Juan Larrea y tuvo que ser un editor italiano quien se ocupase de promover de nuevo su poesía.

Luis Felipe Vivanco en su introducción, bastante más extensa, titulada “Juan Larrea y su «Versión celeste»” recuerda que fue Bodini el primero en subrayar la importancia de Larrea dentro del surrealismo español y dedica todo un apartado a “La edición italiana de Bodini” donde reconoce el valor de *I poeti surrealisti spagnoli* al tiempo que expresa su desacuerdo con el crítico italiano argumentando que fue el propio Larrea el que se negó a publicar otros poemas después de 1932 y se apartó definitivamente del grupo de poetas y no, como opinaba Bodini, que su olvido se debía al “interés en abolir los lazos más evidentes entre el surrealismo español y el francés”. De todas formas reconoce que gracias a Bodini Larrea accedió a publicar sus poemas y que, a partir de la edición italiana, él mismo decidió plantear una operación igual en España.

Las opiniones de Vivanco sobre Bodini se repiten en un artículo titulado “Poemas de Juan Larrea” (1970), en el que señala que la edición española a diferencia de la italiana incluye los poemas en prosa *Oscuro dominio* y *Presupuesto vital*, y en otros trabajos que abordan el tema de la edición de *Versión Celeste*.

Los críticos en general reconocen a Bodini el mérito de haber publicado por primera vez la poesía de Juan Larrea, al mismo tiempo que muchos no están totalmente de acuerdo con su juicio sobre el surrealismo del poeta. Hay que resaltar que no pocos lamentan que el libro se publicase en el extranjero antes que en España.

Cuando se publica la edición italiana algunos artículos aparecidos en la prensa española señalan el acontecimiento y reseñan el libro. Es el caso de “Un poeta maldito: Juan Larrea” (1969) de Joaquín Marco, que recuerda la escasa difusión de la obra poética de Larrea en España y opina, en desacuerdo con Bodini, que a pesar de una “innegable influencia” de los surrealistas franceses con los que estuvo en contacto Larrea, las afinidades con ellos “alcanzan superficialmente su obra”. Para terminar atribuye al

trabajo de Bodini el mérito de haber redescubierto a Larrea y lo define “un acontecimiento en la literatura española” al mismo tiempo que lamenta que llegue desde Italia y que por lo tanto pocos podrán leerlo.

Tres meses después, y en la misma revista *Destino*, José Luis Cano publica “Juan Larrea y el surrealismo” (1969). En torno a la polémica sobre el surrealismo en la poesía española señala “dos notables libros” que habían abordado el tema, uno de los cuales es *I poeti surrealisti spagnoli*. Afirma que “el mismo Vittorio Bodini acaba de sorprendernos con un volumen inesperado que entra de lleno en el tema del surrealismo español”, analiza luego la obra de Juan Larrea, destaca la importancia de la edición italiana y concluye agradeciendo el trabajo de Vittorio Bodini “buen poeta él mismo” que ha sabido traducir los versos de Larrea “conservando no sólo su belleza y su ritmo sino también su misterio”

Otro artículo del mismo año es “Un desconocido: Juan Larrea” (1969) de Pablo Corbalán, que empieza presentando a Larrea y señalando que “la obra poética editada ahora en Italia –«Versione celeste»- constituye una revelación” y va prologada por Vittorio Bodini que se ocupa de la traducción de los textos en castellano y francés. Corbalán igualmente expresa dudas sobre el surrealismo de Juan Larrea, afirma que el “ismo” que mejor puede aplicarse a “este lírico” es el ultraísmo y termina el artículo lamentando que la obra se hubiese publicado en el extranjero.

Unos años más tarde David Bary en *Larrea: Poesía y Transfiguración* (1976) manifiesta, él también, su reconocimiento hacia la obra de Bodini y su desacuerdo acerca del surrealismo de Juan Larrea; lo mismo hacen Arturo del Villar en “Juan Larrea, ultraísta espiritual” (1981) o Pedro Aullón de Haro que, en “Introducción a la poesía de Juan Larrea” (1984), define a Bodini como “el primer crítico riguroso de Larrea” aunque afirma que, a diferencia del hispanista italiano, prefiere ser más objetivo y atenerse a lo que había declarado el propio Juan Larrea que no se consideraba surrealista.

Un poco más crítico con Vittorio Bodini se revela Robert Gurney en su ensayo *La poesía de Juan Larrea* (1985). A pesar de reconocer que con *I poeti surrealisti spagnoli* se había dado “un paso adelante en la apreciación

crítica de la poesía de Larrea” y que gracias a Bodini pudimos conocer su poesía, opina al mismo tiempo que muchas de sus afirmaciones pueden ser cuestionadas, como cuando declara que algunos de los poetas de la época no creían en la existencia de Larrea o que Larrea nunca fue creacionista.

La revista *Ínsula* dedica el número 586 de 1995 enteramente a “Juan Larrea: la invención del más allá” y varios autores hacen referencias en ella a la obra de Vittorio Bodini (Gabriele Morelli, Alan E. Smith, Enric Bou, Luis A. Piñer...). Destacan dos en particular: el ya mencionado “La edición italiana de *Versión celeste*” de Laura Dolfi y el de Juan Manuel Díaz de Guereñu “*Versión celeste, cabeza de puente*” en el que, precisa que la edición italiana había nacido de una propuesta del mismo Larrea y que el poeta había quedado muy satisfecho de la apariencia exterior de la edición pero había lamentado muchas erratas en los textos franceses (Díaz de Guereñu ya se había ocupado de este tema con anterioridad en el ensayo *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido* (1988) y también en otro artículo, de la misma revista *Ínsula*, titulado “Una edición inane de *Versión celeste*” que reseñaba la edición de Miguel Nieto de 1989).

Pilar Yagüe López en “Epistolario inédito de «Versión celeste» (1970). (Correspondencia de Juan Larrea - Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)” (1998) aclara que la edición española se diferencia de la italiana por la participación personal bastante más activa de Juan Larrea y refiere el origen de la edición italiana (sugerida por Larrea a Bodini) y el de la española (que Vivanco propuso a Larrea).

Gabriele Morelli se ocupa de la edición de una antología de Juan Larrea en *Poesía y revelación* (2009). En la introducción hace referencia al “interesante prólogo” de Vittorio Bodini a la edición de *Versión Celeste* y apunta que la edición española había corregido varias erratas de los textos franceses de dicha edición, puntualizando que los errores de lengua ya estaban presentes en el original enviado por Larrea a Bodini.

Algo menos referenciado que las obras anteriores resulta su *Estudio estructural de la literatura clásica española*, otro importante trabajo de

Vittorio Bodini publicado en España en 1971, para el que hemos localizado una quincena de reseñas y menciones en publicaciones diversas, tanto referidas a la edición española como a los ensayos que en ella confluyen, los cuales en Italia se publicaron en momentos diferentes y por separado: *Studi sul Barocco di Gongora* es de 1964 y *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, *Dialettica elementare del dramma calderoniano* es de 1968.

Con el propósito de conectar estos dos ensayos, independientes el uno del otro, Bodini había decidido redactar una introducción a la edición española, pero falleció antes de terminar el trabajo. Por esta razón el editor incluyó una "Nota preliminar" que testimoniaba la intención de Bodini e informaba los lectores de su desaparición.

Una primera cita figura ya en junio 1960; José Gerardo Manrique de Lara reseña en *Poesía Española* el "valioso estudio" *Le lagrime barocche*, donde Bodini "expone con sagacidad" sus observaciones sobre el "barroquismo" de Quevedo y de Góngora. El ensayo acababa de publicarse en Italia en *Il Verri*, pero en 1964 confluyó en *Studi sul Barocco di Gongora*.

En el momento de dicha publicación la revista *Poesía española* se ocupa una vez más de reseñarla: Francisco Umbral hace una valoración totalmente positiva del ensayo afirmando categóricamente que Góngora y el barroco "han sido preclaramente entendidos por Bodini" que "ha sabido reunir en su obra un selecto material erudito". En el mismo año y en la misma revista figura otra breve mención del nombre de Vittorio Bodini por parte de José García Nieto, que en su artículo "Acanto" (1964) lo incluye en un elenco de estudiosos de Garcilaso.

Segni e simboli nella «Vida es sueño», en cambio, fue reseñado poco después de su publicación en *Filología moderna* (1968) donde, una nota sin firma, subraya que el autor "abre perspectivas nuevas sobre la obra más admirada y más discutida de Calderón" y define su método crítico como "estructuralismo fenomenológico".

Ángel Cilveti en *El significado de «La Vida es Sueño»* (1971), dedica una atención particular a la interpretación estructural de la obra de Calderón por parte de Bodini, que "constituye una novedad [...] de especial interés".

En el análisis, muy detallado, de la obra manifiesta su desacuerdo con la opinión de Bodini en casos concretos de interpretación de algunos personajes.

Hemos encontrado referencias al estudio calderoniano de Bodini, tanto en la edición italiana como en la española, en varios trabajos. Maria Grazia Profeti en *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: "el Purgatorio de San Patricio"* (1976) cita a Bodini varias veces a propósito de la trama y del análisis de algunos personajes; Giuseppe Grilli en "Nueva lectura del calderonismo italiano" (1997) incluye al crítico entre los más grandes calderonistas italianos y dedica amplio espacio a su interpretación de la obra de Calderón; Francisco Ruiz Ramón en "Sobre *La vida es sueño*" (2000) lo menciona a propósito de algunas imágenes simbólicas en *La vida es sueño*; Ignacio Arellano en "«Decid al rey cuanto yerra» - Algunos modelos de mal rey en Calderón" (2006) cita "Segni e simboli nella «Vida es sueño»" con relación a la "basilización" de Segismundo; Enrique Rull en la introducción a la edición de Penguin de *La vida es sueño* (2015) menciona una vez a Bodini cuando habla del triángulo amoroso formado por Rosaura, Astolfo y Estrella; José Antonio Maravall en "La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica" (1980) afirma que Bodini tiene razón cuando opina que *La vida es sueño* es una obra dedicada a la exaltación de la monarquía.

Asimismo, otros muchos trabajos mencionan o remiten a sus consideraciones sobre Góngora y Quevedo, especialmente al análisis que se refiere a las lágrimas barrocas: José María Pozuelo Yvanco en "Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo" (1976) cita una vez "Las lágrimas barrocas" en relación a la "metáfora ígnea en la lírica quevediana"; Rosa Romojaro en *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo* (1998) menciona el *Estudio estructural de la literatura clásica española* a propósito de la "obsesión de Góngora con las imágenes acuáticas"; Fernando Rodríguez de la Flor en *Era melancólica: figuras del imaginario barroco* (2007) alude él también a "Las lágrimas barrocas"; lo mismo que hace Aurora González Roldán en *La poética del*

llanto en sor Juana Inés de la Cruz (2009) donde cita ampliamente la obra de Bodini, en el capítulo que se refiere a “la retórica del llanto” y una vez más a propósito de la “lexicalización de las imágenes del llanto”.

Las traducciones al italiano de obras españolas ocupan una parte importante en la vida profesional y académica de Vittorio Bodini y son trabajos que abarcan desde la literatura clásica hasta los autores del siglo pasado, pero esta faceta de su actividad, que en Italia es altamente conocida por su valor y su relevancia editorial, no aparece especialmente mencionada en España. Evidentemente no incluimos en este apartado las traducciones que forman parte de *I poeti surrealisti spagnoli* ni la edición de *Versione celeste* (analizadas en capítulos aparte y ampliamente reseñadas en España desde el punto de vista de la crítica literaria pero no en lo que se refiere propiamente a la traducción).

Una primera mención al Bodini traductor figura ya en la revista *Alcalá* del 10 de noviembre 1954. Liliana Lo Presti en “García Lorca en Italia” reseña muy positivamente la edición bodiniana de *Il teatro di Federico García Lorca*, la define “una aportación valiosa” y opina que “conserva la dulzura musical y la violencia popular del cantor andaluz”. Otra referencia a su traducción del teatro de Lorca se encuentra en el ensayo “Sobre el teatro lorquiano en Italia” (1998) en el que Eva Muñoz Raya afirma que en el seno del grupo hermético florentino se había formado un primer grupo de “lorquianos y lorquistas” encabezado por Carlo Bo, Oreste Macrì y Vittorio Bodini y, haciendo hincapié en la importancia de las traducciones del teatro de Lorca en Italia, subraya el valor de las realizadas por Bodini. La misma autora en “La traducción en la IIIª Generazione novecentesca” (2008) señala el interés de la traducción para los poetas italianos de dicha generación del siglo XX, que se abren a los otros pueblos sin perder la relación ancestral con su propia tierra, como es el caso de Bodini y el Salento. Asimismo Nuria Pérez Vicente en *La narrativa española del siglo XX: traducción e interculturalidad* (2006) menciona en varias ocasiones el nombre de Bodini a modo de referencia, por ejemplo por su traducción de la poesía de Rafael

Alberti o del teatro de García Lorca. Julio Neira en “El ‘Picasso’ de Vicente Aleixandre” (2012) dedica una sección a la edición italiana de la obra, traducida por Vittorio Bodini, y reproduce un extracto de una carta de Vicente Aleixandre al editor Vanni Scheiwiller en la que el poeta agradece el envío del primer ejemplar de su libro y define “bellísima” la traducción de Bodini.

Otras valoraciones más técnicas de sus traducciones figuran en trabajos de hispanistas italianos presentados en congresos en España. Patrizia Botta en “Algunas calas en la risa áurea y en los problemas de su traducción” (2006) se centra sobre los nombres de personajes o lugares presentes en el *Don Quijote* y sus traducciones al italiano. Examina y critica la elección hecha en algunos casos concretos por diferentes traductores italianos y entre ellos incluye algunos nombres traducidos por Bodini. La misma Patrizia Botta con Aviva Garribba presentan en el VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas “Escollos de traducción en el *Quijote*” (2008), trabajo en el que se ocupan, como en el anterior, de casos concretos de traducción de nombres, ampliando esta vez el estudio a las “frases hechas” y a los “modismos” que en italiano “suelen tener una forma lingüística distinta”. En este caso también analizan las variantes presentes en las traducciones italianas del *Quijote* entre las que no falta la de Vittorio Bodini. Una operación similar expone Aldo Ruffinatto en “*El Quijote* y sus traductores italianos” (2008) donde menciona a Bodini, entre otros traductores del *Don Chisciotte*, a propósito de la traducción de tres frases concretas presentes en diferentes capítulos del libro.

Por lo que concierne su obra literaria remarcamos que nuestra atención se ha centrado tanto en la publicación de poemas de Bodini –no nos consta ninguna traducción de sus obras en prosa– como en trabajos que hagan referencia a este aspecto de su actividad.

Según nuestro análisis las publicaciones de sus poemas remontan en casi todos los casos a la época de su mayor actividad y en general los promotores son poetas o traductores con los que Bodini tenía relación.

Es el caso de Juan Ramón Masoliver, muy amigo suyo y el primero en publicar (conjuntamente con otros de Giorgio Caproni, Vittorio Sereni y Giorgio Bassani) nueve de sus poemas en 1947, cuando Bodini aún vivía en Madrid, en “Poetas italianos de hoy”, aparecido en el número 24 de *Entregas de poesía*.

No sabemos si Fernando Quiñones tenía algún tipo de contacto con el poeta salentino, puesto que no hay constancia de correspondencia entre los dos en el “Archivo Vittorio Bodini”, pero sí se conserva una carta, posterior y no relacionada con esta publicación, de Luis Rosales, que era director de *Cuadernos Hispanoamericanos*, revista que publicó en 1959 “Quasimodo y seis nuevos poetas italianos”, donde aparecen traducidos por Fernando Quiñones dos poemas de Vittorio Bodini y otros más de Salvatore Quasimodo, de Pier Paolo Pasolini, Bartolo Cattafi, Giorgio Soavi, Romeo Lucchese y Bruno Conti.

En el número 107 de *Poesía Española* (1961) José Luis Gotor presenta “Cuatro poemas de Vittorio Bodini”. El profesor y traductor español igualmente mantenía vínculo de amistad con el poeta italiano, prueba de ello es que en una carta que le envía el 10 de octubre de 1961, se dirige a él como “Amigo Vittorio”.

También con José Agustín Goytisolo, que se ocupó de traducir y publicar en 1962 “Calle del Pez” en *Poesía de España*, Bodini mantenía muy buenas relaciones y las cartas conservadas en el “Archivo Vittorio Bodini” dan fe del respeto recíproco que ambos se profesaban.

Otro gran amigo que se encargó de traducir dos de sus poemas fue Rafael Alberti, el cual publicó sin comentarios, en 1967, “Injerto 13” y “Night III” en la revista *Poesía Española*.

Habrà que esperar hasta 1979, o sea nueve años después de que Bodini hubiese fallecido, para encontrar otra publicación de sus poemas. José Carlos Rovira edita ese año *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini*. Nos consta que es la última vez que sus versos aparecen en la prensa española y curiosamente es también la única edición autónoma dedicada exclusivamente a él como poeta. Por ello la consideramos, no solo

por el número de poemas traducidos, diez en total, sino por la calidad del ensayo introductorio sobre su poesía, el trabajo más importante publicado en España.

Ninguna otra publicación de poemas de Bodini tiene lugar en los años siguientes y resta sólo señalar un blog de poesía en internet que, entre poemas de los más importantes poetas italianos, publica cinco composiciones de *Foglie di tabacco*, lo que demuestra que Bodini sigue siendo conocido y amado.

A modo de recapitulación, los poemas de Vittorio Bodini publicados en España son, en orden cronológico:

- “Inferno”, “Per una villa presso Settignano”, “Convergenze”, “Quando tornai...”, “O amore, tu sapessi”, “Appena la conchiglia”, “Luna del sud”, “Notte meridionale”, “Lydia Gutiérrez”, que se reproducen únicamente en italiano en *Entregas de poesía* (1947);
- “Un paese...” [Cocumola], “Qui non vorrei morire”, en español, a pesar del título en italiano, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1959);
- “Hojas de tabaco I”, “Hojas de tabaco III”, “Olvido”, “Con este nombre”, “El cerco azul, las algas transparentes”, únicamente en español en *Poesía Española* (1961);
- “Calle del Pez”, sólo en la versión española, en *Poesía de España* (1962);
- “Injerto 13”, “Night III”, en italiano y en español, en *Poesía Española* (1967);
- “Tú no conoces el Sur” [“Hojas de tabaco I”], “Sobre las llanuras del Sur” [“Hojas de tabaco III”], “Bestiario salentino”, “Estoy delante de tu caverna”, “Yo tenía una piedra”, “Conozco apenas las manos”, “Canción simple del ser nosotros mismos”, “Las manos del Sur”, “Plaza de Canalejas”, “Expone a Leopardi en ocasión de una visita a Recanati los nuevos problemas del lenguaje de la poesía”, todos

presentados únicamente en español, en *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini* (1979).

En resumen, tenemos seis publicaciones: una primera en el año 1947, otra en 1959, tres en los años sesenta y una en 1979.

Respecto a esta lista, cabe matizar que dos de los poemas se repiten porque las dos primeras composiciones ofrecidas por José Luis Gotor coinciden con las dos primeras de José Carlos Rovira, aunque Gotor utilice como título la denominación numérica de *Hojas de tabaco* y Rovira prefiera el primer verso de cada composición.

La lista no comprende los poemas encontrados en la web por tratarse de otro tipo de publicación y también porque entendemos que la página dedicada a Bodini precisaría mayor control editorial y de la traducción.

En esta sección hemos incluido también el ensayo de Eva Muñoz Raya “«Tu non conosci il Sud, le case di calce...»: magia y realidad en la obra bodiniana” (2016), que con el ensayo introductorio de *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini* de José Carlos Rovira son, según nuestros datos, los únicos que dedican un estudio profundo a su poesía.

No queremos dejar de citar la única crítica que hemos encontrado destinada a la prosa de Vittorio Bodini: la publicada en 2014 por Vicente González Martín y dedicada a la reseña de la segunda edición (Besa, 2013) de *Corriere spagnolo*.

En conclusión señalamos dos interesantes trabajos que, por sus especiales características, no se ajustan a las categorías que hemos propuesto.

El primero es el emotivo artículo que Carmen Laforet publicó en *El País* del 10 agosto 1980 con ocasión del décimo aniversario de la muerte de Bodini. Titled “Noticia de Vittorio Bodini”, está dedicado a su personal descubrimiento del poeta a través de encuentros casuales que la llevaron a visitar su casa y a conocer su esposa.

En el segundo, “Crónica de un viaje anunciado: García Lorca en Italia”, Eva Muñoz Raya aclara que la llamada *terza generazione novecentesca o ermetismo* (2000), grupo en el que ubica también a Vittorio Bodini “se despliega ante el *spirito europeo*”, particularmente ante la poesía española, con la intención de abrir las letras italianas al exterior después del autoritarismo cultural del periodo fascista. Recuerda la centralidad cultural de Florencia y los primeros traductores de Lorca entre los que se encuentra también el nombre de Bodini junto a los de Bo y Macrì. Subraya que “la crítica italiana captó muy pronto la vinculación de Federico con el surrealismo” y cita ampliamente a Bodini para reforzar su afirmación. En su opinión “el efecto Lorca” fue evidente en los poetas del grupo de Florencia y como ejemplo propone un pasaje de *Nueva York – oficina y denuncia* de Lorca y otro de *Foglie di Tabacco* de Bodini, haciendo un paralelismo entre los dos poemas.

Antes de finalizar, sólo expresar nuestro deseo de que la presente tesis haya podido transmitir algunas ideas nuevas a propósito del especial vínculo que une a Vittorio Bodini con España, así como ejemplos concretos del modo en que el autor introduce la lengua española en los relatos de *Corriere spagnolo* y un corpus de pruebas documentales que testimonian la recepción de su obra en el mundo académico y cultural español a lo largo de los años, desde su publicación hasta el momento actual.

Valga nuestro esfuerzo como homenaje a la figura de Vittorio Bodini, en cuyos escritos nos hemos reconocido tantas veces.

Conclusioni

Considerando lo stretto legame che unisce Vittorio Bodini alla Spagna, soprattutto a partire dal suo primo viaggio a Madrid, e, allo stesso tempo, i suoi studi di ispanista, di traduttore dallo spagnolo, di poeta e di scrittore, gli obiettivi principali di questa tesi seguono una doppia prospettiva:

- da un lato, all'interno delle influenze che questo legame con la Spagna ha avuto sulla sua vita e sulla sua opera, si analizza il suo lavoro più strettamente relazionato con questo paese: *Corriere spagnolo*, e in particolare la presenza della lingua spagnola nei reportage che lo compongono;
- dall'altro, si esamina l'accoglienza che l'ambiente accademico e culturale spagnolo ha riservato, e continua a riservare, ad ognuna delle sue attività.

Per quanto riguarda l'importanza della Spagna per Bodini, abbiamo potuto comprovare che nella maggior parte degli studi sulla sua opera è presente in qualche punto un riferimento a questo tema centrale (vedasi O. Macrì, D. Valli, L. Dolfi, A. L. Giannone, E. Muñoz Raya, L. Isernia etc.). La nostra analisi inizia quindi dai momenti importanti della sua vita nei quali questa relazione prende forma, partendo dalle sue esperienze giovanili a Lecce per arrivare al suo soggiorno in Spagna, allo sviluppo dei suoi studi critici sulla letteratura spagnola e ai suoi contatti con poeti e intellettuali spagnoli.

Bodini fin da giovane dimostra interesse per la letteratura e per la poesia in particolare, collabora con il settimanale *Libera Voce* e contribuisce

a fondare a Lecce un gruppo futurista. Arriva a pubblicare un *Manifesto ai Pugliesi della Provincia* che possiede le caratteristiche tipiche del futurismo, benché la sua adesione al movimento sia in realtà motivata più da una reazione alla vita conservatrice e provinciale della città in cui vive che da una convinzione intima di tipo ideologico.

La relazione con Lecce è, infatti, piuttosto contraddittoria e, come afferma Oreste Macrì, Bodini odiava la sua città “ma di un odio gelosissimo, filiale, esclusivo”. Anche per questo motivo, al momento di iscriversi all'università sceglie di allontanarsi e di andare a studiare a Firenze che all'epoca era uno dei centri culturali più importanti del paese. Qui entra in contatto con il gruppo dei poeti ermetici e inizia a pubblicare i suoi primi componimenti ispirati dall'ermetismo. Bodini si sente a suo agio nell'ambiente culturalmente stimolante della città, tra poeti come lui, che conoscono le letterature straniere e hanno contatti con intellettuali europei (la presenza di Oreste Macrì e Carlo Bo assicura l'interesse per la letteratura spagnola), ma allo scoppio della guerra, suo malgrado, è costretto a ritornare a Lecce.

Nel Salento riprende a frequentare assiduamente il suo amico Oreste Macrì che, a sua volta, aveva dovuto abbandonare Firenze e tornare a vivere a Maglie, sua città natale, a pochi chilometri da Lecce. A questo periodo potrebbe risalire un approfondimento della sua passione per la letteratura spagnola, passione come sappiamo fervidamente condivisa da Macrì. Insieme curano la terza pagina di *Vedetta Mediterranea* che, nonostante sia un organo della federazione fascista provinciale, consente loro di pubblicare articoli su autori stranieri sicuramente non benaccetti dal regime e, nel caso di Bodini, anche le sue prime traduzioni di Juan Ramón Jiménez e Juan Larrea.

Ma Bodini, che sente un po' stretto l'ambiente della piccola città, appena ne ha l'occasione si trasferisce a Roma e lì aspetta la fine della guerra. Questa epoca romana sarà fertile per i suoi orizzonti letterari ed esistenziali. È il momento in cui si rafforzano in modo più concreto da una parte l'ispirazione vitale della sua poetica incentrata sul Sud e dall'altra la

sua definitiva predilezione per la letteratura spagnola. Difatti a Roma scrive alcune poesie che fin dal titolo evidenziano un'impronta spagnola, come *Lydia Gutiérrez* e *Processione del Venerdì Santo (alla maniera di Federico García Lorca)* e inizia a progettare il suo viaggio in Spagna.

Grazie ad una borsa di studio del Ministero degli Affari Esteri spagnolo riesce a realizzare il suo progetto e nel novembre del 1946 arriva a Madrid, dove si fermerà, ad eccezione dell'estate 1947, fino alla primavera del 1949. Farà anche piccoli lavoretti pur di restare più a lungo, una volta scaduta la borsa di studio, perché fin dal primo momento è totalmente affascinato dalla Spagna.

E, infatti, in alcune lettere che spedisce in Italia poche settimane dopo essere arrivato (a Enrico Falqui, Giuseppe Ungaretti e Giacinto Spagnoletti) dichiara la propria ammirazione per la Spagna definendola "meravigliosa". In un'altra lettera che invia a Oreste Macrì nello stesso periodo non solo la definisce "grande paese" ma per la prima volta fa un parallelismo con il Salento affermando che in questo paese "sono realizzati in forma pura e altissima di nazione quegli ideali, e aspirazioni segrete, e umori, nonché follie, difetti della nostra terra meridionale".

La Spagna rappresenta per il poeta ciò che la propria terra sarebbe potuta essere, ciò che la propria terra non ha potuto realizzare. Inizia così una messa in discussione del proprio essere meridionale che lo condurrà alla riconsiderazione del Salento, riconoscendogli un valore che fino ad allora non gli aveva accordato. Tutto ciò che scopre a mano a mano nel paese iberico lo relaziona con la propria terra, realizzando una specie di "salentinizzazione" della Spagna e di "ispanizzazione del Salento", come afferma Macrì nell'introduzione all'edizione critica delle sue poesie.

Parallelamente a questo aspetto psicologico bisogna tener presente l'aspetto culturale e letterario del suo viaggio. Nella citata lettera a Macrì fornisce informazioni precise sui contatti che molto presto stabilisce con l'ambiente letterario spagnolo, per esempio con "Aleixandre, Diego, Ridruejo e moltissimi giovani poeti, Panero, Rosales, Nieto, Cano, Saura e almeno

venti altri”, senza dimenticare altri come Camilo José Cela o Pío Baroja che conoscerà poco dopo. Non appare perciò casuale che già a gennaio 1947 (due mesi dopo essere arrivato) il quotidiano madrilenno *Pueblo* pubblichi un'intervista a Vittorio Bodini in cui si elogia la sua attività di ponte culturale tra l'Italia e la Spagna.

A Madrid approfondisce i suoi studi sulla letteratura spagnola, sia di quella classica che di quella contemporanea, e in modo particolare delle opere dei poeti della generazione del '27, molti dei quali conosce personalmente e inizia a tradurre in italiano.

Questi studi e contatti gli serviranno, una volta tornato in Italia, di impulso per la propria carriera accademica di ispanista che lo porterà alla cattedra di Letteratura Spagnola prima presso l'Università di Bari e poi presso l'Università di Chieti-Pescara. Tra le sue opere di critica letteraria più importanti bisogna menzionare tre che hanno avuto un'edizione spagnola: *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) e *Segni e simboli nella "Vida es sueño"* (1968).

Anche la sua attività come traduttore è importante e coronata dal successo editoriale. Comprende opere fondamentali che vanno dai classici come *Don Chisciotte della Mancia* e gli *Intermezzi* di Miguel de Cervantes, il *Lazarillo de Tormes* o i *Sonetti amorosi e morali* di Quevedo, fino ai poeti del secolo XX, come Salinas, Alberti, Aleixandre, Moreno Villa e al teatro di García Lorca.

Per quanto riguarda la produzione letteraria, Bodini continua a scrivere prose e versi e a partecipare attivamente alla vita culturale italiana. Dal 1954 al 1956 dirige la rivista *L'Esperienza Poetica* che si propone di superare la polemica tra l'ermetismo e il neorealismo e può contare sulla collaborazione di grandi autori come Sciascia, Pasolini, Caproni e sull'appoggio di Salvatore Quasimodo.

Le raccolte in versi che Bodini riesce a pubblicare vanno da *La luna dei Borboni* (1952) fino a *Metamor* (1967) passando per *Dopo la luna* (1956) e *La luna dei Borboni e altre poesie* (1962), ma la sua opera poetica

completa la pubblicherà Oreste Macrì in due edizioni postume: *Poesie/1939-1970* (1972) e la definitiva *Tutte le poesie* (1983).

Nella sua produzione poetica si possono identificare differenti influenze che vanno dall'ermetismo, che dopo la guerra sente inadeguato per la nuova situazione, fino al surrealismo, da cui è influenzato anche attraverso i poeti spagnoli che egli aveva studiato e tradotto, primo fra tutti García Lorca. Ma nei suoi versi si riflette anche l'impegno civile, con i problemi del Sud e le condizioni dei contadini della sua terra. Un Sud che domina il centro del suo mondo poetico, trasformato in simbolo dell'esistenza umana. Un Sud abbandonato, con un cielo pesante che sembra schiacciarlo, i cui personaggi appaiono come presenze senza volto che escono dal nulla: uomini immemori del proprio cuore, donne piumate, animali portatori di simboli insoliti. Un Sud desolato e senza tempo, "così sgradito" da doverlo amare, nel quale il poeta diventa oggetto e quasi parte del paesaggio.

Per quanto riguarda la sua produzione in prosa, Bodini non riuscì a pubblicare in volume, come desiderava, i suoi scritti disseminati tra riviste e giornali. Solo dopo la sua morte verranno pubblicati *La lobbia di Masoliver e altri racconti* (1980), *I fiori e le spade* (1984) che raccoglie i suoi "scritti civili", *Il Sei-dita e altri racconti* (1998), *Barocco del Sud* (2003) con le prose "salentine" e *Corriere spagnolo* (1987) che riunisce gli scritti di tema "spagnolo".

Corriere spagnolo è per le sue caratteristiche l'opera che meglio rappresenta lo stretto legame tra Vittorio Bodini e la Spagna e ci è sembrato per questo motivo la scelta più adatta per un'analisi più approfondita. Si tratta di venti reportage che l'autore pubblica sulla stampa periodica italiana, una parte durante la sua permanenza a Madrid e un'altra nei primi anni dopo il suo rientro definitivo in Italia. Nel periodo gennaio-giugno 1947 invia cinque reportage a *Risorgimento Liberale*, giornale romano il cui direttore, Mario Pannunzio, gli aveva chiesto di scrivere qualcosa "sulla vita a Madrid", e un altro reportage, di argomento più letterario, alla *Fiera Letteraria*. I restanti scritti li pubblica tra il 1950 e il 1954 su diversi giornali e riviste, ma la parte

più consistente (ben diciotto scritti) appare sul quotidiano pugliese *La Gazzetta del Mezzogiorno* nel quale Bodini pubblica alcuni reportage già apparsi in precedenza su altri giornali insieme ad altri che si pubblicano per la prima volta.

Nel 1987 Antonio Lucio Giannone raccoglie queste prose e ne cura l'edizione in volume. Il titolo definitivo, *Corriere spagnolo*, è preso dal nome che lo stesso Bodini aveva usato in una rubrica del settimanale *Libera Voce* nel quale aveva pubblicato tre reportage.

In vari di questi scritti Bodini tratta temi che appaiono tipicamente spagnoli, facendo riferimento ad alcune caratteristiche peculiari del paese che lo identificano a livello internazionale come il flamenco o la corrida, ma anche ad altre meno conosciute come l'abitudine di bere degli spagnoli, la lotta dei galli, il personaggio del "sereno". Non mancano, come menzionato, racconti di argomento letterario (*Don Pio Baroja, Amici e nemici per il poeta andaluso, Destino dello scrittore*).

Bodini riesce ad affrontare questi temi in modo molto personale, senza cadere negli stereotipi, andando sempre alla ricerca di ciò che si nasconde nei fenomeni che descrive, di ciò che si trova nel fondo dell'animo degli spagnoli, e individuando spesso somiglianze e differenze tra quanto scopre in Spagna e la sua terra, il Salento. Per questi elementi, e anche per i frequenti commenti personali, si può affermare che la sua prosa è caratterizzata da un taglio letterario più che giornalistico.

In un capitolo separato abbiamo analizzato il linguaggio che Bodini usa nei racconti di *Corriere spagnolo*, in modo particolare la presenza della lingua spagnola nel corpus lessicale. Già ad una prima lettura risalta l'uso frequente di termini o locuzioni in spagnolo e ad un'analisi più attenta si notano anche parole o espressioni che pur essendo in italiano hanno una forte connotazione spagnola. Questa particolarità si evidenzia maggiormente nei primi racconti, scritti quando l'autore viveva a Madrid e per tanto era più sensibile alle differenze semantiche che le parole possono avere nelle due lingue. La quantità di questo materiale linguistico è tale che sembra una

chiara intenzione da parte di Bodini di trasmettere al lettore il colore della lingua spagnola e un'idea del modo di parlare degli spagnoli attraverso parole e a volte locuzioni intere che possono apparire insolite ad un lettore italiano.

In molti casi si tratta del piccolo vocabolario che si può conoscere a livello internazionale, come per esempio i saluti, o anche di termini molto simili agli equivalenti italiani, fenomeno non raro considerata la familiarità fra le due lingue. In altri casi sono presenti espressioni particolari che servono a trasmettere alcune caratteristiche degli spagnoli. Ma non sempre è così. A volte l'autore inserisce parole non facilmente comprensibili o anche espressioni molto colloquiali che non sono portatrici di un significato speciale.

Dal punto di vista semantico questi termini o locuzioni, che siano in spagnolo o in italiano ma con una forte connotazione spagnola, appartengono a campi come i saluti e la vita sociale, le tradizioni e la religione, il cibo e le bevande, la complessa scala monetaria e, naturalmente, il mondo delle corride e del flamenco che posseggono un vocabolario in genere non traducibile in italiano.

Di seguito abbiamo predisposto una lista di categorie per differenziare il modo in cui Bodini introduce questo materiale linguistico nel testo e per ognuna di esse abbiamo enumerato i casi ritrovati nelle pagine di tutti i racconti. Sono presenti parole o espressioni che appaiono tradotte alla lettera dallo spagnolo, ma che di per sé non hanno significato nell'uso italiano, come "Notte Vecchia" o "le uve della fortuna"; molti termini o locuzioni in spagnolo, a volte comprensibili ("adiós", "señoras de bien") ma che in altri casi possono presentare difficoltà ("navaja", "churros"); parole o espressioni in spagnolo che Bodini decide di tradurre subito dopo o di spiegare ("requeteo", "sereno", "tertulia"); un paio di termini che non esistono in italiano; alcune espressioni e parole poco abituali; vari termini totalmente italiani ma che si riferiscono alla Spagna ("gitani", "basco", "mantiglia") e vi sono anche alcuni casi di apparente interferenza linguistica. Abbiamo, inoltre, incluso tutti i riferimenti all'arte e alla letteratura spagnola che

compaiono nei venti racconti, come anche le citazioni, in italiano o in spagnolo, tanto di poeti e scrittori come di canzoni popolari o di canti della tradizione flamenca. In tutti i casi abbiamo cercato di identificare l'originale e di darne i riferimenti.

Nella seconda parte della tesi abbiamo esaminato quanto e come l'opera di Vittorio Bodini è conosciuta nel mondo accademico ed in generale nell'ambito culturale spagnolo. Più concretamente, come è stata accolta la sua opera, quale tra le sue varie attività di intellettuale è arrivata più facilmente sulla stampa spagnola, chi menziona Vittorio Bodini, dove e perché vengono citati passaggi tratti dai suoi lavori, quali studiosi hanno analizzato la sua poesia, si sono occupati delle sue traduzioni, hanno recensito i suoi contributi teorici di ispanista conosciuto a livello internazionale.

Precisiamo che in questa ricerca abbiamo incluso anche i lavori di autori stranieri pubblicati in Spagna ed i lavori di autori spagnoli pubblicati all'estero, sempre che fossero in lingua spagnola.

Abbiamo organizzato la ricerca del materiale bibliografico considerando le diverse attività di Bodini, quella del critico, del traduttore o del poeta e scrittore, focalizzando l'attenzione volta per volta su una di esse. Ciò non esclude che vari scritti esaminati possano trattare più di uno di questi lati professionali di Bodini.

Punto di partenza quasi obbligatorio sono state le opere bodiniane che, avendo un'edizione spagnola, potevano prevedibilmente essere più conosciute e citate.

Queste opere sono le seguenti:

- *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), tradotto da Carlos Manzano e pubblicato da Tusquets nel 1971 con il titolo *Los poetas surrealistas españoles*;
- *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) e *Segni e simboli nella «Vida es sueño» – Dialettica elementare del dramma calderoniano* (1968),

tradotti da Ángel Sánchez-Gijón e pubblicati in unico volume da Martínez Roca nel 1971 con il titolo *Estudio estructural de la literatura clásica española*.

Per completezza indichiamo anche il saggio “Características y técnicas del surrealismo en España”, corrispondente all’omonimo capitolo de *Los poetas surrealistas españoles*, pubblicato separatamente in due opere che raccolgono lavori di diversi autori: *El Surrealismo* (edizione di Víctor García de la Concha - 1982) e *Historia y crítica de la literatura española* (a cura di Francisco Rico - 1983).

In seguito abbiamo centrato le ricerche su un altro lavoro bodiniano che, essendo interamente dedicato ad un poeta spagnolo, abbiamo supposto potesse aver suscitato interesse almeno tra gli addetti ai lavori.

Difatti l’opera poetica di Juan Larrea è stata pubblicata per la prima volta assoluta in Italia nel 1969 con il titolo *Versione celeste* grazie a Vittorio Bodini che aveva curato l’edizione, la traduzione e l’introduzione. È evidente che una pubblicazione di questo tipo non poteva essere stata ignorata in Spagna, ancor più se si considera che Juan Larrea non aveva più pubblicato nessuna poesia dai tempi della famosa *Antología* di Gerardo Diego che risaliva al lontano 1932.

Una parte rilevante dell’attività accademica ed editoriale di Vittorio Bodini è costituita dalle sue traduzioni dallo spagnolo. Al suo amore per la letteratura spagnola dobbiamo importanti traduzioni, ma, ad eccezione di quella relativa all’opera di Juan Larrea, e per ovvie ragioni, questa sua attività si rivela molto più conosciuta e recensita in Italia che in Spagna. Nonostante ciò il suo nome come traduttore appare menzionato in alcuni studi, mentre la presenza di citazioni di sue traduzioni si riscontra soprattutto in occasione di congressi dedicati a quest’aspetto della letteratura.

La parte meno rappresentata nella documentazione in nostro possesso, forse perché non è direttamente in relazione con la Spagna – almeno in apparenza-, è quella relativa alla produzione del Vittorio Bodini poeta, scrittore ed intellettuale particolarmente attivo nella vita culturale italiana negli anni che vanno più o meno dal periodo della guerra fino alla sua morte nel 1970.

Il materiale bibliografico che risulta dalla nostra ricerca, pur non potendosi definire completo, si è comunque rivelato più abbondante delle nostre previsioni e annovera più di un centinaio di lavori nei quali abbiamo potuto riscontrare la presenza del nome di Vittorio Bodini o di qualche citazione delle sue opere.

La sua opera più recensita in Spagna è senz'altro *I poeti surrealisti spagnoli*, menzionata e citata in una cinquantina di lavori differenti, tanto nell'edizione italiana, già negli anni Sessanta, come in quella spagnola a partire dal 1971. Le opinioni sono controverse e fin dal primo momento alcuni dei poeti tradotti da Bodini e inclusi nell'antologia si rifiutarono di essere definiti surrealisti e ancor meno di riconoscere qualsiasi legame con il surrealismo francese. Una prova di questa presa di posizione si riscontra in alcune lettere che lo stesso Bodini riceve e decide di pubblicare nell'appendice del libro, in particolare una lettera di Rafael Alberti ed un'altra di Juan Larrea. Questa polemica tuttavia non impedì che gli stessi poeti autorizzassero Bodini a tradurre le loro poesie né che restassero in corrispondenza con lui per molti anni, è il caso di Larrea, o che diventassero intimi amici suoi, come accadde con Alberti.

Abbiamo, inoltre, potuto verificare che malgrado alcuni critici e studiosi si dichiarino in disaccordo con l'analisi di Bodini e in certe occasioni lo criticano, nei loro studi sul surrealismo in Spagna non possono tuttavia tralasciare di menzionare il suo nome o la sua opera.

Uno dei primi ad occuparsi attentamente de *I poeti surrealisti spagnoli* e a citarne ampi passaggi è Luis Felipe Vivanco nel suo studio "La

generación poética del 27” inserito in *Historia General de las literaturas Hispánicas* (1967). Vivanco, che in una lettera inviata a Vittorio Bodini definisce l’opera “excelente”, esprime grande interesse verso l’argomento proposto dal critico italiano e si mostra d’accordo con le sue teorie, per esempio a proposito dell’importanza di Gerardo Diego per la Generación del 27 o del valore attribuito a Juan Larrea, ma allo stesso tempo disapprova l’esclusione dei poeti di lingua catalana e del gruppo di Tenerife. Critica, questa, che negli anni seguenti faranno altri studiosi, come Pérez-Minik in *Facción española surrealista de Tenerife* (1975) e in “La conquista surrealista de Tenerife” (1982) o Jaume Pont nella “Presentazione” di *Surrealismo y literatura en España* (2001). Vivanco, inoltre, esprime qualche riserva a proposito dell’influenza del surrealismo francese sulle opere dei poeti spagnoli e fa un appunto a Bodini quando mette in relazione l’anticlericalismo di Lorca in *Poeta en Nueva York* con il suo stile surrealista perché, a suo parere, l’anticlericalismo del poeta granadino e dei suoi amici della Residencia de Estudiantes era dovuto a ragioni più profonde e non solo letterarie.

La controversia riguardo alle teorie bodiniane sull’influenza surrealista nei poeti della Generación del 27 è presente nella maggior parte dei lavori che abbiamo analizzato, per esempio in *El estímulo superrealista* (1970) di Jorge Guillén, *Los surrealistas españoles* (1972) di Paul Ilie o *Poesía española del siglo XX* (1998) di Juventino Caminero. Quest’ultimo, pur riconoscendo il valore delle tesi di Bodini, afferma che il critico italiano “tiene un concepto muy amplio del Surrealismo español”. Lo citano in termini positivi Joaquín Marco in “Muerte y resurrección del surrealismo español” (1973) e in “Surrealismo y surrealismos en España” (2001), in cui riconosce “la penetración crítica del italiano”, e Pablo Corbalán che in *Poesía surrealista en España* (1974), ricordando come il movimento surrealista fosse stato sottaciuto in Spagna, sottolinea l’importanza di studi come quello di Bodini che avevano reso possibile il dibattito sull’argomento.

Carlos Marcial Onís in *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27* (1974) definisce Vittorio Bodini “autor de una utilísima antología de los

poetas surrealistas españoles” ed elenca le prove che egli aveva apportato per mettere in evidenza la relazione di questi poeti con “las fuentes francesas”. Agustín Delgado in *La poética de Luis Cernuda* (1975), elogiando la “magnífica introducción” dell’opera di Bodini, si dice d’accordo con lui quando afferma che il riconoscimento del surrealismo spagnolo era stato ostacolato anche perché per il gruppo di poeti la “conciencia generacional” era più forte dell’appartenenza ad un movimento. Ángel Crespo in *El poeta y su invención* (2001) sostiene che Bodini “demostró contundentemente” che quel gruppo di poeti aveva realizzato un “surrealismo a la española”.

Menzionano, inoltre, questo argomento Gabriele Morelli in “La poesía surrealista” (1998) e in *La Generación del 27 y su modernidad* (2007), Víctor García de la Concha in “Poetas del 27 – La Generación y su entorno” (1998), Jaume Pont nel citato studio, Raquel Medina in “El surrealismo, el postismo y la revisión de la neoavanguardia. Hacia un esclarecimiento terminológico” (2013) e María Isabel Navas Ocaña che in “El surrealismo y la crítica española” (2001) sottolinea che Bodini era stato uno dei critici che avevano contribuito a riaffermare l’esistenza del surrealismo letterario in Spagna. Al contrario, Jerónimo González Martín in *Rafael Alberti* (1978) si mostra in disaccordo con la “conspiración de silencio” di cui parla Bodini a proposito del surrealismo spagnolo.

Juan Cano Ballesta in *La imagen de Miguel Hernández (iluminando nuevas facetas)* (2009) esprime il suo dissenso con Bodini quando mette in dubbio alcune dichiarazioni di Vicente Aleixandre, ma allo stesso tempo mette in risalto la sua affermazione che la poesia dei surrealisti spagnoli aveva poco da invidiare alla corrispondente poesia francese.

César Antonio Molina in *La Revista “Alfar” y la prensa de su época (1920-1930)* (1984), quando affronta il problema della “existencia o no” del movimento surrealista nell’ambito letterario spagnolo, afferma che la posizione di Bodini, nonostante ci fosse chi aveva negato l’esistenza del movimento, si era rivelata comunque quella più accettata. Rimarca, inoltre, il fatto che Bodini avesse riscattato José Moreno Villa inserendolo nella sua

antologia e l'unica puntualizzazione che gli fa, più che altro una correzione, è a proposito del numero della rivista *Alfar* nel quale è pubblicato l'articolo di César Molina Arconada citato erroneamente da Bodini.

Il nome di José Moreno Villa viene associato a quello di Bodini in vari studi, specialmente in quelli presentati nel congresso dedicato a "José Moreno Villa en el contexto del 27", tenutosi a Malaga nel novembre del 1989, in cui tanto Guillermo Carnero come Francisco J. Díaz de Castro o Antonio Jiménez Millán citano qualche passaggio de *Los poetas surrealistas españoles* che si riferisce all'opera dell'autore malaghegno.

Lo stesso tipo di associazione si verifica con gli altri poeti inclusi nello studio di Bodini, come Gerardo Diego (in vari studi) o Luis Cernuda (vedasi Agustín Delgado *La poética de Luis Cernuda -1975-* o Armando López Castro "Huellas surrealistas en la escritura de Cernuda" -2001-), e in modo più evidente con Juan Larrea che, anche senza considerare l'edizione di *Versione celeste*, si associa al nome di Vittorio Bodini perché il critico salentino era stato uno dei primi a riscoprirlo pubblicandolo nella sua antologia. La sua affermazione che Larrea era il "padre misconosciuto del surrealismo spagnolo" (definizione decisamente rifiutata dallo stesso Larrea) è quella che viene citata con maggiore frequenza.

Anche le teorie di Bodini a proposito della relazione tra i poeti della Generación del 27 e la poesia di Gongora, e in particolare la sua analisi su alcune caratteristiche gongorine che influenzano questi poeti, vengono citate da vari studiosi, come per esempio Juventino Caminero, Pablo Corblán, César Antonio Molina o Luis Felipe Vivanco nei lavori summenzionati.

Cyril Brian Morris in *El surrealismo y España 1920-1936* (2000) si mostra più polemico e critica sia quanti hanno esaltato l'importanza del surrealismo in Spagna sia coloro che ne hanno negato qualsiasi tipo di influenza. Dissente da Bodini in varie occasioni, gli riconosce di avere posto bene le domande relative alla problematica sul surrealismo ma che "no consiguió dar con las respuestas exactas". Per esempio giudica esagerata la sua "insistencia" sull'automatismo psichico in *Poeta en Nueva York* ed esprime disaccordo con l'affermazione che il Lorca di quest'opera e del

Llanto por Ignacio Sánchez Mejía possa considerarsi come “el más grande de los poetas surrealistas europeos”.

Un altro studio nel quale il libro di Vittorio Bodini appare menzionato in varie occasioni è *El surrealismo español* (1981) di Francisco Aranda. Nonostante l'autore consideri il saggio bodiniano “una pequeña revelación por Europa” e gli riconosca il merito di avere contribuito alla diffusione dei poeti surrealisti spagnoli all'estero, afferma che tuttavia presenta una “información deficiente” e dissente più volte da Bodini. Per esempio contesta alcune affermazioni su García Lorca e il giudizio restrittivo sull'ultraismo quando parla di Larrea, ma riconosce il valore delle sue tesi a proposito del surrealismo dello stesso poeta. La critica più forte si riferisce alla selezione dei poeti che Bodini inserisce nell'antologia. Aranda la definisce “larga y desastrosa” e allo stesso tempo incompleta per avere escluso i casi più evidenti di automatismo psichico che a suo giudizio sono Pablo Picasso e José María Hinojosa (sul caso Hinojosa vedasi anche Julio Neira, *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea* -2015-).

Anche Jaime Brihuega, nel suo famoso saggio *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (1981), dissente da Vittorio Bodini perché considera che per le sue tesi si sia basato sulla vasta “area de vanguardia literaria en España”. Pur riconoscendogli il merito di avere redatto una delle prime bibliografie documentali sul surrealismo spagnolo, lo critica per i “criterios tan ligeros” presenti nel capitolo “Características y técnicas del Surrealismo en España” nel quale, secondo la sua opinione, sono presenti “afirmaciones excesivas” e non esiste una comparazione di testi.

Un altro lavoro di Vittorio Bodini che appare molto recensito (l'abbiamo trovato menzionato in più di una ventina di studi), in relazione sia con la sua attività di critico che con quella di traduttore, è l'edizione italiana, e prima assoluta, dell'opera di Juan Larrea *Versión celeste* del 1969.

Gli studi di Laura Dolfi “Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de 'Versión celeste')” (1995-1997) e “La edición italiana de *Versión celeste*” (1995) documentano esaurientemente la genesi

della pubblicazione attraverso la corrispondenza che i due poeti si sono scambiati in modo più o meno regolare fino alla morte di Bodini.

Vittorio Bodini aveva contattato Larrea, che viveva in Argentina, chiedendogli il permesso di pubblicare alcune sue poesie in *I poeti surrealisti spagnoli* e, approfittando dell'occasione, visto che del poeta spagnolo si conoscevano solo le poesie pubblicate da Gerardo Diego nella sua antologia del 1932, lo invitò espressamente ad inviargli eventuali nuovi componimenti. Larrea acconsentì alla pubblicazione delle poesie già conosciute ma si rifiutò di inviargliene altre nuove asserendo che i suoi interessi erano ormai abbastanza lontani dalla poesia. Curiosamente, però, qualche anno dopo fu lo stesso Larrea a proporre a Bodini l'edizione e la traduzione di un "libro personal" che raccogliesse tutti i suoi testi poetici. Il traduttore non si lasciò sfuggire l'occasione e, una volta ricevuta la documentazione inviata da Larrea, rendendosi conto che la maggior parte dei componimenti era scritta in francese, non volle rinunciare nonostante il suo livello di conoscenza di questa lingua non fosse eccezionale. L'epistolario rivela, inoltre, alcune divergenze tra i due poeti a proposito dell'esclusione della sezione *Oscuro dominio* decisa da Bodini e dei numerosi refusi presenti nel testo in francese. Larrea imputa questi errori del testo francese all'editore, ma in realtà sono ben evidenti nel testo dattiloscritto che egli aveva inviato a Bodini. Ad ogni modo Larrea si complimentò molto con Luigi Einaudi per la bella edizione e fu proprio a partire da questa che si crearono le premesse per l'edizione spagnola dell'anno seguente.

Nel 1970 si pubblica in Spagna *Versión Celeste* con un'introduzione di Gerardo Diego, amico di Larrea e primo editore delle sue poesie, e un'altra di Luis Felipe Vivanco, critico che cura l'edizione che raccoglie la totalità della sua produzione poetica.

Gerardo Diego in "Larrea traducido" sottolinea che dopo tanti anni e nonostante "una copiosa serie de importantísimas obras en prosa" in Spagna quasi nessuno si ricordava di Juan Larrea ed era dovuto essere un editore italiano a occuparsi di nuovo della sua poesia.

Luis Felipe Vivanco nella sua introduzione, alquanto più ampia, intitolata “Juan Larrea y su «Versión celeste»” ricorda che era stato Vittorio Bodini il primo a rimarcare l’importanza di Larrea all’interno del surrealismo spagnolo e dedica un capitolo a “La edición italiana de Bodini” in cui riconosce il valore de *I poeti surrealisti spagnoli*. Però esprime anche il suo dissenso asserendo che era stato lo stesso Larrea a rifiutarsi di pubblicare altre poesie dopo il 1932 e ad allontanarsi definitivamente dal gruppo di poeti e non, come aveva affermato Bodini, che era stato dimenticato per nascondere i legami più evidenti tra il surrealismo spagnolo e quello francese. Ad ogni modo riconosce che grazie a Bodini Larrea aveva accettato di pubblicare le sue poesie e che, a partire dall’edizione italiana, egli aveva deciso di proporre la stessa operazione in Spagna.

Vivanco ripete le stesse opinioni su Bodini in altri lavori che trattano l’argomento dell’edizione di *Versión Celeste* e in particolare nell’articolo “Poemas de Juan Larrea” (1970) in cui segnala che l’edizione spagnola a differenza di quella italiana comprende i poemi in prosa *Oscuro dominio* e *Presupuesto vital*.

Tutti i critici in genere riconoscono a Bodini il merito di avere pubblicato per primo l’opera poetica di Juan Larrea, ma allo stesso tempo molti si dimostrano almeno parzialmente in disaccordo con il suo giudizio sul surrealismo del poeta. Inoltre non pochi lamentano che il libro sia stato pubblicato prima all’estero che in Spagna.

Quando si pubblica l’edizione italiana alcuni articoli apparsi sulla stampa spagnola la segnalano e recensiscono l’opera. Lo fa per esempio Joaquín Marco in “Un poeta maldito: Juan Larrea” (1969) in cui ricorda la scarsa diffusione della poesia di Larrea in Spagna e afferma, in contrasto con Bodini, che nonostante un’innegabile influenza dei surrealisti francesi con i quali era stato in contatto il poeta, le affinità con il surrealismo “alcanzan superficialmente su obra”. Attribuisce al lavoro di Bodini il merito di avere riscoperto Larrea e lo definisce “un acontecimiento en la literatura española” ma esprime il suo rammarico perché pochi potranno leggerlo essendo apparso in Italia e non in Spagna.

Tre mesi più tardi, nella stessa rivista *Destino*, José Luis Cano pubblica “Juan Larrea y el surrealismo” (1969). A proposito della polemica sul surrealismo nella poesia spagnola segnala “dos notables libros” che hanno trattato l’argomento, uno dei quali è *I poeti surrealisti spagnoli*. Poco dopo afferma che Vittorio Bodini aveva di nuovo sorpreso tutti con un volume inatteso, *Versione celeste*, che entrava direttamente nell’argomento del surrealismo spagnolo, e dopo aver analizzato l’opera di Juan Larrea, sottolinea l’importanza dell’edizione italiana. Conclude ringraziando Vittorio Bodini “buen poeta él mismo” perché ha saputo tradurre i versi di Larrea “conservando no sólo su belleza y su ritmo sino también su misterio”.

Un altro articolo dello stesso anno è “Un desconocido: Juan Larrea” (1969), di Pablo Corbalán, che inizia presentando Larrea e segnalando che la sua opera poetica appena pubblicata in Italia “constituye una revelación”. Ricorda che Vittorio Bodini si occupa dell’introduzione e della traduzione dei versi in spagnolo e in francese ed esprime dubbi sul surrealismo di Larrea, affermando che “el ismo” che meglio si può applicare a “este lírico” è l’ultraismo. Anche Corbalán termina il suo articolo lamentando che l’opera sia stata pubblicata all’estero.

Qualche anno più tardi David Bary in *Larrea: Poesía y Transfiguración* (1976) esprime anch’egli il suo riconoscimento per l’opera di Bodini ed il suo disaccordo circa il surrealismo di Juan Larrea; lo stesso fanno Arturo del Villar in “Juan Larrea, ultraísta espiritual” (1981) e Pedro Aullón de Haro che in “Introducción a la poesía de Juan Larrea” (1984) considera Bodini “el primer crítico riguroso de Larrea”, pur affermando che a differenza dell’ispanista italiano preferisce essere più obiettivo e attenersi a ciò che aveva dichiarato lo stesso Juan Larrea che non si considerava surrealista.

Un po’ più critico con Vittorio Bodini si rivela Robert Gurney nel suo studio *La poesía de Juan Larrea* (1985). Malgrado riconosca che con *I poeti surrealisti spagnoli* si era fatto un passo avanti nella critica della poesia di Larrea e che grazie a Bodini si era potuta conoscere la sua opera poetica, esprime allo stesso tempo dubbi su alcune sue affermazioni, per esempio

quando sostiene che alcuni poeti dell'epoca non credevano nell'esistenza di Larrea oppure quando afferma che il poeta non era mai stato creacionista.

La rivista *Ínsula* dedica il numero 586 del 1995 interamente a “Juan Larrea: la invención del más allá” e diversi autori che pubblicano degli articoli fanno qualche riferimento all'opera di Vittorio Bodini (Gabriele Morelli, Alan E. Smith, Enric Bou, Luis A. Piñer). Si distinguono in particolare il già menzionato articolo “La edición italiana de *Versión celeste*” di Laura Dolfi e “*Versión celeste, cabeza de puente*” di Juan Manuel Díaz de Guereñu che precisa che l'edizione italiana era nata da una proposta dello stesso Larrea e che il poeta era rimasto molto soddisfatto dell'aspetto esteriore dell'edizione ma si era lamentato per i molti errori dei testi francesi (Díaz de Guereñu si era già occupato di questo argomento nel saggio *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido* (1988) e anche in un altro articolo, apparso sulla stessa rivista *Ínsula*, dal titolo “Una edición inane de *Versión celeste*” che recensiva l'edizione della stessa opera curata da Miguel Nieto nel 1989).

Pilar Yagüe in “Epistolario inédito de «Versión celeste» (1970). (Correspondencia de Juan Larrea - Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)” (1998) chiarisce che l'edizione spagnola si differenzia da quella italiana per la partecipazione personale alquanto più attiva di Juan Larrea e riferisce l'origine dell'edizione italiana (suggerita da Larrea a Bodini) e della spagnola (che Vivanco propone a Larrea).

Gabriele Morelli cura l'edizione dell'antologia di Juan Larrea *Poesía y revelación* (2009). Nell'introduzione menziona “el interesante prólogo” di Vittorio Bodini all'edizione di *Versión celeste* e ricorda che l'edizione spagnola aveva corretto diversi errori dei testi francesi che vi erano presenti, ma puntualizza che detti errori di lingua si trovavano già nell'originale inviato da Larrea a Bodini.

Un po' meno citato rispetto alle opere precedenti appare *Estudio estructural de la literatura clásica española*, altro importante saggio di Vittorio Bodini pubblicato in Spagna nel 1971. Abbiamo localizzato una quindicina tra recensioni e citazioni presenti in pubblicazioni diverse e che si riferiscono sia

all'edizione spagnola sia ai due saggi in essa riuniti ma pubblicati separatamente in Italia: *Studi sul Barocco di Gongora* del 1964 e *Segni e simboli nella «Vida es sueño» – Dialettica elementare del dramma calderoniano*, del 1968.

Una prima recensione la si trova già nel giugno del 1960, ma si riferisce al saggio *Le lagrime barocche*, pubblicato in Italia su *Il Verri*, che successivamente Bodini decide di inserire in *Studi sul Barocco di Gongora*. José Gerardo Manrique de Lara sulla rivista *Poesía Española* presenta il “valioso estudio” *Le lagrime barocche*, in cui Bodini “expone con sagacidad” le sue osservazioni sul “barroquismo” di Quevedo e di Gongora.

La stessa rivista *Poesía Española* recensisce qualche anno dopo anche *Studi sul Barocco di Gongora*. Francisco Umbral valuta molto positivamente il saggio e afferma con chiarezza che Gongora ed il barocco erano stati “preclaramente entendidos por Bodini” il quale aveva saputo riunire nell’opera un “selecto material erudito”. Nello stesso anno e sulla stessa rivista troviamo un’altra menzione del nome di Vittorio Bodini da parte di José García Nieto che nel suo articolo “Acanto” (1964) lo inserisce in un elenco di studiosi di Garcilaso.

Anche *Segni e simboli nella «Vida es sueño»* risulta recensito poco dopo la sua pubblicazione (1968). Su *Filología Moderna* si legge una nota senza firma nella quale l’autore mette in risalto il lavoro di Bodini affermando che “abre nuevas perspectivas sobre la obra más admirada y más discutida de Calderón” e definisce il suo metodo critico “estructuralismo fenomenológico”.

Ángel Cilveti in *El significado de “La vida es sueño”* (1971) dedica un’attenzione particolare all’interpretazione strutturale dell’opera di Calderón che propone Bodini e sostiene che “constituye una novedad [...] de especial interés”. Nell’analisi, molto dettagliata, del saggio bodiniano manifesta anche qualche dissenso in casi specifici di interpretazione di alcuni personaggi.

Lo studio di Bodini su Calderón de la Barca appare citato in vari saggi, sia nell’edizione italiana che in quella spagnola. Maria Grazia Profeti in *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: “el Purgatorio*

de san Patricio” (1976) cita ripetutamente Bodini a proposito della trama e dell’analisi di alcuni personaggi; Giuseppe Grilli in “Nueva lectura del calderonismo italiano” (1997) inserisce il nome del critico tra i più grandi calderonisti italiani e dedica ampio spazio alla sua interpretazione dell’opera di Calderón; Francisco Ruiz Ramón in “Sobre *La vida es sueño*” (2000) lo menziona parlando di alcune immagini simboliche nella *Vida es sueño*; Ignacio Arellano in “«Decid al rey cuanto yerra» - Algunos modelos de mal rey en Calderón” (2006) cita “Segni e simboli nella «Vida es sueño» in riferimento alla “basilización” di Segismundo; Enrique Rull nell’introduzione all’edizione di Penguin de *La vida es sueño* (2015) menziona una volta Bodini quando parla del triangolo amoroso formato da Rosaura, Astolfo ed Estrella; José Antonio Maravall in “La cultura del Barroco. Análisis de la estructura histórica” (1980) sottolinea che Bodini ha ragione quando afferma che l’opera di Calderón è dedicata all’esaltazione della monarchia.

Diversi saggi citano lo studio su Gongora e Quevedo oppure rimandano alle considerazioni di Bodini su questi autori, specialmente all’analisi che si riferisce alle “lagrime barocche”. José María Pozuelo Yvanco in “Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo” (1976) cita una volta “Las lágrimas barrocas” in relazione alla “metáfora ígnea en la lírica quevediana”; Rosa Romojaro in *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo* (1998) fa un riferimento a *Estudio estructural de la literatura clásica española* a proposito della “obsesión de Góngora con las imágenes acuáticas”; anche Fernando Rodríguez de la Flor in *Era melancólica: figuras del imaginario barroco* (2007) fa un richiamo a “Las lágrimas barrocas”; Aurora González Roldán in *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz* (2009) cita ampiamente lo studio di Bodini nel capitolo che si riferisce alla “retórica del llanto” e un’altra volta a proposito della “lexicalización de las imágenes del llanto”.

La traduzione di opere spagnole ricopre un ruolo importante nella vita professionale e accademica di Vittorio Bodini, anche perché si tratta di opere fondamentali che vanno dai classici del Siglo de Oro ai poeti del XX secolo,

ma questa parte della sua attività, che in Italia è molto rispettata per il valore e per la rilevanza editoriale, non risulta particolarmente conosciuta in Spagna. Non consideriamo, naturalmente, in questo paragrafo le traduzioni dei componimenti poetici compresi ne *I poeti surrealisti spagnoli* e le poesie di Juan Larrea in *Versione celeste* (lavori trattati nei paragrafi precedenti e ampiamente recensiti in Spagna dal punto di vista della critica letteraria ma non in ciò che concerne propriamente la traduzione).

Un primo riferimento al Bodini traduttore è presente nella rivista *Alcalà* del 10 novembre 1954. Liliana Lo Presti in “García Lorca en Italia” recensisce molto positivamente l’edizione bodiniana de *Il teatro di Federico García Lorca* e la definisce “una aportación valiosa” che conserva “la dulzura musical y la violencia popular del cantor andaluz”. Un altro riferimento alla sua traduzione del teatro di Lorca la ritroviamo nel saggio “Sobre el teatro lorquiano en Italia” (1998) nel quale Eva Muñoz Raya ricorda che all’interno del gruppo ermetico fiorentino si era formato un primo gruppo di “lorquianos y lorquistas” guidato da Carlo Bo, Oreste Macrì e Vittorio Bodini e, sottolineando l’importanza delle traduzioni del teatro di Lorca in Italia, mette in evidenza il valore di quelle realizzate da Bodini. La stessa studiosa in “La traducción en la IIIª Generación novecentista” (2008) segnala l’interesse nei confronti della traduzione che dimostrano i poeti italiani di quella generazione i quali si aprono alle culture degli altri popoli senza, tuttavia, perdere la forte relazione con la propria terra, com’è il caso di Bodini per il Salento. Anche Nuria Pérez Vicente in *La narrativa española del siglo XX: traducción e interculturalidad* (2006) menziona in varie occasioni il nome di Bodini come riferimento, per esempio per le sue traduzioni della poesia di Rafael Alberti o del teatro di García Lorca. Julio Neira in “El ‘Picasso’ de Vicente Aleixandre” (2012) dedica una sezione all’edizione italiana dell’opera e riporta un estratto di una lettera di Vicente Aleixandre all’editore Vanni Scheiwiller nella quale il poeta ringrazia per l’invio del primo esemplare del libro e definisce “bellísima” la traduzione di Vittorio Bodini.

Altre considerazioni di tipo più tecnico sulle traduzioni bodiniane compaiono in lavori di ispanisti italiani presentati in congressi spagnoli.

Patrizia Botta in “Algunas calas en la risa áurea y en los problemas de su traducción” (2006) esamina come siano stati tradotti in italiano alcuni nomi di personaggi e di luoghi presenti nel *Don Chisciotte*. In particolare analizza e critica la scelta fatta in alcuni casi specifici dai diversi traduttori italiani e tra di essi inserisce anche Bodini. La stessa Patrizia Botta insieme con Aviva Garribba presentano nel VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas “Escollos de traducción en el *Quijote*” (2008), in cui si occupano non solo, come nel precedente studio, di esempi concreti di traduzione di nomi, ma anche di frasi fatte e di modismi presenti nell’opera di Cervantes. Anche in questo caso le autrici esaminano le varianti presenti nelle traduzioni italiane del *Chisciotte*, inclusa quella di Vittorio Bodini. Un’operazione simile espone Aldo Ruffinatto in “*El Quijote y sus traductores italianos*” (2008) in cui menziona Bodini, tra gli altri traduttori del *Don Chisciotte*, a proposito della traduzione di tre frasi specifiche presenti in capitoli diversi del libro.

Per quanto concerne l’opera letteraria di Bodini, precisiamo che la nostra ricerca si è orientata tanto sulla pubblicazione di suoi componimenti poetici (non risulta nessuna traduzione delle sue prose) come sugli studi che facciano riferimento alla sua attività di poeta e scrittore.

Secondo i dati in nostro possesso le pubblicazioni di poesie di Bodini in Spagna risalgono in quasi tutti i casi all’epoca della sua maggiore attività e in genere i curatori sono poeti o traduttori con i quali egli era in relazione di conoscenza o di amicizia.

È per esempio il caso di Juan Ramón Masoliver, amico di Bodini e il primo a pubblicare nove suoi componimenti poetici (insieme ad altri di Giorgio Caproni, Vittorio Sereni e Giorgio Bassani) in “Poetas italianos de hoy”, apparso sul numero 24 di *Entregas de poesía* nel 1947, quando Bodini ancora viveva a Madrid.

Non sappiamo se Fernando Quiñones avesse qualche tipo di contatto con il poeta salentino. Nella documentazione conservata presso l’Archivio Vittorio Bodini non c’è traccia di loro corrispondenza. Tuttavia è presente una lettera, posteriore e non in relazione con questa pubblicazione, di Luis

Rosales che era il direttore di *Cuadernos Hispanoamericanos*. Questa rivista pubblica nel 1959 “Quasimodo y seis nuevos poetas italianos”, dove compaiono tradotte da Quiñones due poesie di Vittorio Bodini ed altre di Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Bartolo Cattafi, Giorgio Soavi, Romeo Lucchese e Bruno Conti.

Nel numero 107 di *Poesía Española* (1961) José Luis Gotor presenta “Cuatro poemas de Vittorio Bodini”. Anche il professore e traduttore spagnolo era in rapporti di amicizia con il poeta e difatti in una lettera che gli scrive il 10 ottobre del 1961 si rivolge a lui chiamandolo “Amigo Vittorio”.

José Agustín Goytisolo nel 1962 traduce e pubblica “Calle del Pez” in *Poesía de España*. Anche in questo caso la relazione di amicizia e considerazione reciproca è documentata da alcune lettere che il traduttore ed il poeta si scambiano tra il 1959 ed il 1965.

Altro famoso amico di Bodini è Rafael Alberti il quale traduce due sue poesie, “Innesto 13” e “Night III”, e le pubblica senza nessun commento nel 1967 sulla rivista *Poesía Española*.

Bisognerà aspettare fino al 1979, nove anni dopo che Bodini era già scomparso, per trovare un'altra pubblicazione di suoi componimenti poetici. José Carlos Rovira dà alle stampe *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini*. A quanto ci consta è l'ultima volta che in Spagna si pubblicano suoi versi e curiosamente si tratta anche dell'unica edizione autonoma dedicata esclusivamente a Bodini. Per questa ragione, ma anche per il numero di poesie tradotte, dieci in totale, e per la qualità del saggio introduttivo si può considerare il lavoro più importante pubblicato in Spagna.

Resta solo da segnalare un blog di poesia in internet che, tra i versi dei più importanti poeti italiani, pubblica cinque componimenti tratti da *Foglie di tabacco*, a riprova che Bodini continua ad essere conosciuto ed amato.

A titolo di riepilogo, le poesie di Vittorio Bodini pubblicate in Spagna sono, in ordine cronologico:

- “Inferno”, “Per una villa presso Settignano”, “Convergenze”, “Quando tornai...”, “O amore, tu sapessi”, “Appena la conchiglia”, “Luna del sud”, “Notte meridionale”, “Lydia Gutiérrez”, presentate solo in italiano in *Entregas de poesía* (1947);
- “Un paese...” [Cocumola], “Qui non vorrei morire”, in spagnolo, nonostante il titolo in italiano, in *Cuadernos Hispanoamericanos* (1959);
- “Hojas de tabaco I”, “Hojas de tabaco III”, “Olvido”, “Con este nombre”, “El cerco azul, las algas transparentes”, soltanto in spagnolo, in *Poesía Española* (1961);
- “Calle del Pez”, solo nella versione spagnola, in *Poesía de España* (1962);
- “Innesto 13”/“Injerto 13”, “Night III”, in italiano e in spagnolo, in *Poesía Española* (1967);
- “Tú no conoces el Sur” [“Foglie di tabacco I”], “Sobre las llanuras del Sur” [“Foglie di tabacco III”], “Bestiario salentino”, “Estoy delante de tu caverna”, “Yo tenía una piedra”, “Conozco apenas las manos”, “Canción simple del ser nosotros mismos”, “Las manos del Sur”, “Plaza de Canalejas”, “Expone a Leopardi en ocasión de una visita a Recanati los nuevos problemas del lenguaje de la poesía”, tutte presentate unicamente in spagnolo, in *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini* (1979).

Riassumendo, esistono sei pubblicazioni: la prima nel 1947, un'altra nel 1959, tre negli anni Sessanta e una nel 1979.

Riguardo alla lista bisogna precisare che due delle poesie si ripetono perché i primi due componimenti proposti da José Luis Gotor coincidono con i primi due di José Carlos Rovira, nonostante Gotor utilizzi come titolo la denominazione numerica di *Foglie di tabacco* e Rovira preferisca utilizzare il primo verso.

La lista non comprende le poesie presenti nel blog non solo perché si tratta di un tipo diverso di pubblicazione, ma anche perché, a nostro parere,

la pagina dedicata a Bodini avrebbe bisogno di un maggiore controllo nell'edizione e nella traduzione.

In questa sezione abbiamo inserito anche il saggio di Eva Muñoz Raya “«Tu non conosci il Sud, le case di calce...»: magia y realidad en la obra bodiniana” (2016) che con il saggio introduttivo di *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini* di José Carlos Rovira sono, secondo i nostri dati, gli unici che dedichino uno studio approfondito alla poesia di Vittorio Bodini.

Non si può non citare l'unica critica destinata alla prosa dell'autore salentino, quella pubblicata nel 2014 da Vicente González Martín e dedicata alla recensione della seconda edizione (Besa, 2013) di *Corriere spagnolo*.

Infine segnaliamo due interessanti lavori che, per le loro speciali caratteristiche, non rientrano nelle categorie proposte.

Il primo è l'emotivo articolo che Carmen Laforet pubblica su *El País* del 10 agosto 1980 per il decimo anniversario della morte di Bodini. Intitolato “Noticia de Vittorio Bodini”, è dedicato alla sua personale scoperta del poeta attraverso incontri casuali che la porteranno a visitare la sua casa romana e a conoscere sua moglie.

Nel secondo, “Crónica de un viaje anunciado: García Lorca en Italia” (2000), Eva Muñoz Raya chiarisce che la denominata “*terza generazione novecentesca o ermetismo*”, gruppo nel quale include Bodini, si apre alle altre letterature, in particolare a quella spagnola, dopo l'autoritarismo del periodo fascista. Ricorda la centralità culturale di Firenze ed i primi traduttori di Lorca tra i quali si trova anche il nome di Bodini insieme a quelli di Bo e di Macri. Sottolinea che la critica italiana aveva capito molto presto “la vinculación de Federico con el surrealismo” e cita ampiamente Bodini a questo proposito. Secondo la studiosa “el efecto Lorca” fu evidente nei poeti del gruppo di Firenze e come esempio propone un passaggio di *Nueva York – oficina y denuncia* di García Lorca ed un altro di *Foglie di tabacco* di Bodini facendo una comparazione tra le due poesie.

Per concludere non resta che esprimere la speranza che la presente tesi abbia potuto apportare qualche idea nuova riguardo al legame che unisce Vittorio Bodini e la Spagna, così come qualche esempio concreto del modo in cui l'autore introduce la lingua spagnola nei racconti di *Corriere spagnolo* e delle prove documentali che testimoniano l'accoglienza della sua opera da parte del mondo accademico e culturale spagnolo nel corso degli anni.

Valga il nostro sforzo come umile omaggio alla figura di Vittorio Bodini nei cui scritti ci siamo così spesso riconosciuti.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Vittorio Bodini

- *Barocco del Sud*, (a cura di Antonio Lucio Giannone), Nardò, Besa, 2003.
- “Características y técnicas del surrealismo en España”, en García de la Concha, Víctor (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 104-116; presente parcialmente también en Rico, Francisco (al cuidado de), *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983, págs. 286-289.
- *Corriere spagnolo, (1947-1954)*, (a cura di Antonio Lucio Giannone), Lecce, Piero Manni, 1987; nueva edición: Nardò, Besa, 2013.
- *Dopo la luna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1956.
- “El culto de las letras españolas en la Italia de hoy”, (entrevista a Vittorio Bodini), en *Pueblo*, 3 de febrero 1947. No consta el nombre del entrevistador. Una copia recortada del periódico original se conserva en el “Archivo Vittorio Bodini”, sección “Rassegna stampa attinente all’attività di ispanista di Bodini”, Busta 28, Fascicolo 146.
- *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.
- *I fiori e le spade. Scritti civili (1931-1968)*, (a cura di Fabio Grassi), Lecce, Milella, 1984.
- “I labirinti di Larrea”, en *Il Mondo*, Roma, 24 de octubre 1961.

- *Il fiore dell'amicizia*, (a cura di Donato Valli) con Introduzione de Donato Valli y Prefacio de Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa, 2014; anteriormente en *Sud Puglia* (Rassegna trimestrale della Banca Popolare Sud Puglia di Matino), nº 1, 1983, págs. 65-114.
- *Il Sei-Dita e altri racconti*, Nardò, Besa, 1998.
- *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.
- *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, (a cura di Paolo Chiarini), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1980.
- *La luna dei Borboni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952.
- *La luna dei Borboni e altre poesie / 1945-1961*, Milano, Mondadori, 1962.
- "Le lagrime barocche", *Il Verri*, Milano, III, nº 6, 1959, págs. 26-44.
- *L'Esperienza Poetica*, revista trimestral de poesía y de crítica dirigida por Vittorio Bodini, nº 1, enero-marzo 1954, nº 9-11 enero-septiembre 1956, Bari, Cressati; *L'esperienza poetica – Ristampa fotomeccanica*, Galatina, Congedo, 1980.
- *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- *Metamor*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967.
- *Poesie / 1939-1970*, Milano, Mondadori, 1972.
- *Segni e simboli nella "Vida es sueño" – Dialettica elementare del dramma calderoniano*, Bari, Adriatica, 1968.
- *Studi sul Barocco di Gongora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- *Tutte le poesie*, (edición e introducción de Oreste Macrí), Milano, Mondadori, 1983; nuevas ediciones: Nardò, Besa, 1997 y ediciones siguientes.
- "Una recita eccezionale", en *Sipario*, junio 1960, págs. 12-13.

Las traducciones

- Alberti, Rafael, *Degli angeli*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1966.
- Alberti, Rafael, *Il poeta nella strada*, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Mondadori, 1969.
- Alberti, Rafael, *Poesie*, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Mondadori, 1964.
- Alberti, Rafael, *Roma pericolo per i viandanti*, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Mondadori, 1972.
- Aleixandre, Vicente, *Picasso*, (traducción de Vittorio Bodini), Milano, Scheiwiller, 1962.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Manica*, (introducción, traducción y notas de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1957.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Intermezzi*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1972.
- García Lorca, Federico, *I capolavori*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1990.
- García Lorca, Federico, *Teatro*, (prefacio y traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1952.
- Goytisolo, Juan, *Fiestas*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1959.
- Larrea, Juan, *Versione celeste*, (edición, traducción e introducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1969.
- *Lazarillo de Tormes*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1972.

- Moreno Villa, José, *Giacinta la rossa*, (traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1972.
- Quevedo, Francisco de, *Sonetti amorosi e morali*, (introducción y traducción de Vittorio Bodini), Torino, Einaudi, 1965.
- Salinas, Pedro, *Poesie*, (introducción, traducción y nota bibliográfica de Vittorio Bodini), Milano, Lerici, 1958.

Los reportajes de “Corriere Spagnolo”

La siguiente bibliografía relativa a la historia editorial de los reportajes incluidos en *Corriere spagnolo*, que presentamos aquí con el único objetivo de la documentación, se debe en su totalidad al editor del mismo volumen: Antonio Lucio Giannone.

- *Capo d'anno a Puerta del Sol*, en *Risorgimento liberale*, a. V, n. 10, 12 de enero de 1947, con el título *Madrid si diverte / La festa fu grande ma poi scoppiarono due bombe*. Luego publicado con el título *Corriere spagnolo / Capo d'anno con Goya*, en *Libera Voce*, a. V, n. 2, 24 de enero de 1947; con el título *Capo d'anno a Puerta del Sol*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXVI, n. 1, 1 de enero de 1953; con el título *La Notte Vecchia*, en *La Giustizia*, a. LXXVIII, n. 122, 24 de mayo de 1963.
- *Don Pio Baroja*, en *Fiera letteraria*, a. II, n. 5, 30 de enero de 1947, con el título *Baroja, basco perfetto*; con el título *Don Pio Baroja*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXV, n. 300, 29 de octubre de 1952.
- *Notti di Spagna*, en *Risorgimento liberale*, a. V, n. 34, 9 de febrero de 1947, con el título *Lettere dalla capitale della spagna / Faticosissimi mestieri per riuscire a non lavorare*. Luego publicado

con el título *Corriere spagnolo / Notti madrilene*, en *Libera Voce*, a. V, n. 9, 14 de marzo de 1947; con el título *Il «sereno» e le chiavi di Madrid*, en *Risorgimento*, a. IV, n. 96, 24 de abril de 1947; con el título *Notti di Spagna*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXVI, n. 29, 29 de enero de 1953.

- *Flamenco*, en *Risorgimento liberale*, a. V, n. 84, 10 de abril de 1947, con el título *Introduzione al Flamenco / Non è né un canto né un ballo, è una cosa della loro anima*. Luego publicado con el título *Corriere spagnolo / Introduzione al Flamenco*, en *Libera Voce*, a. V, n. 14, 26 de abril de 1947; con el título *Introduzione al Flamenco*, en *Risorgimento*, a. IV, n. 140, 15 de junio de 1947; con el título *Flamenco*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXVI, n. 140, 21 de mayo de 1953.
- *Un paradiso per Hemingway*, en *Risorgimento liberale*, a. V, n. 125, 29 de mayo de 1947, con el título *Corriere da Madrid / Hemingway in Spagna*; luego con el título definitivo en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 192, 13 de julio de 1951.
- *Banderillas de fuego*, en *Risorgimento liberale*, a. V, n. 140, 15 de junio de 1947, con el título *Corriere dalla Spagna / Il toro si voltò dall'altra parte*. Luego publicado con el título definitivo en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 163, 14 de junio de 1951 y en *La Giustizia*, a. LXXVIII, n. 44, 21 de febrero de 1963.
- *I misteri di Tangeri*, en *Il Momento*, a. VI, n. 297, 27 de octubre de 1950, con el título *A Tangeri si incontrano i continenti / Un ladro al guinzaglio conteso da 3 tribunali*; luego con el título definitivo en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 298, 28 de octubre de 1951.
- *Un inglese a Madrid*, en *Il Momento*, a. VI, n. 308, 7 de noviembre de 1950, con el título *Da Chicote si consulta il museo dei vini della Gran Via*.
- *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, en *Il Momento del lunedì*, a. V, n. 46 (321), 20 de noviembre de 1950, con el título *Cantar flamenco è come torear*. Luego publicado con el título *Miele d'Italia e limoni di Spagna* en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 251, 11 de septiembre de 1951 y con el título *Limoni di Spagna e miele d'Italia* en *La Giustizia*, a. LXXVIII, n. 56, 7 de marzo de 1963.

- *Amici e nemici per il poeta andaluso*, en *La Fiera letteraria*, a. VI, n. 4-5, 4 de febrero de 1951.
- *Il Cane da Anime*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 46, 16 de febrero de 1951.
- *Ritratto di Don Giovanni*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 140. 22 de mayo de 1951.
- *La luna e Pedro Domecq*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 208, 29 de julio de 1951. Luego con el título *La luna e Pedro*, en *La Giustizia*, a. LXXVIII, n. 72, 26 de marzo de 1963.
- *Torero per grazia di Dio*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 222, 12 de agosto de 1951.
- *Madrieno a Madrid*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 266, 26 de septiembre de 1951.
- *Lotta per la gallina universale*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 321, 20 de noviembre de 1951, con el título *Per la gallina universale*; luego con el título definitivo en *Il Raccoglitore de La Gazzetta di Parma*, a. II, n. 28, 27 de noviembre de 1952.
- *Cristo sull'Escorial*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXIV, n. 346, 15 de diciembre de 1951.
- *La manuzza d'avorio*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXV, n. 285, 14 de octubre de 1952; luego con el título *Un racconto di Bodini / L'antiquario Gómez*, en *La Fiera letteraria*, a. XI, n. 18, 29 de abril de 1956.
- *I bevitori d'aranciata*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXVI, n. 184, 4 de julio de 1953.
- *Destino dello scrittore*, en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, a. LXVII, n. 77, 18 de marzo de 1954.

Bibliografía general

- Alberti, Rafael, “Dos poemas de Vittorio Bodini traducidos por Rafael Alberti”, en *Poesía Española*, Número 179, Noviembre 1967, págs. 1-2.
- Alberti, Rafael, *Poesía IV*, (ed. José María Balcells), Barcelona, Seix Barral, 2005.
- Alvaro, Corrado, *Viaggio in Turchia*, Milano, Treves, 1932.
- Alvaro, Corrado, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Milano, Mondadori, 1938.
- Alvaro, Corrado, *Un treno nel Sud*, Milano, Bompiani, 1958.
- Anónimo, reseña de Bodini, Vittorio, *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, en *Filología Moderna*, volumen VIII, números 31-32 (Abril-Agosto 1968), págs. 311-313.
- Aranda, Francisco, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Arellano, Ignacio, “«Decid al rey cuanto yerra» - Algunos modelos de mal rey en Calderón”, en García Lorenzo, Luciano (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006, págs. 149-180.
- Arias Careaga, Raquel, “Un poeta surrealista: Luis Buñuel”, en Becerra, Eduardo (coord.), *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada, 2013, págs. 427-444.
- Astremo, Rossano, “Bodini e le struggenti inchieste”, en *Nuovi Argomenti*, nº 32, ottobre-dicembre 2005, Mondadori, págs. 236-245.

- Aullón de Haro, Pedro, “Introducción a la poesía de Juan Larrea”, en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 3, 1984, págs. 46-64.
- Barone, Maria Ginevra, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio; Erba, Luciano, *Carteggio (1953-1970)*, (a cura di Maria Ginevra Barone), Nardò, Besa, 2007.
- Bary, David, *Larrea: Poesía y Transfiguración*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Becerra, Eduardo (coord.), *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada, 2013.
- Bene, Carmelo, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Longanesi, 1983.
- Bernal, José Luis, “Poesía creacionista”, en Pérez Bazo, Javier (coord.), *La Vanguardia en España: arte y literatura*, París, CRIC, 1998, págs. 161-180.
- Bonea, Ennio, *Bodini 1962 – 1972 – 1983: quale edizione?*, en *Apulia*, marzo 2001; también en línea:
<http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/2001/II/art/R01I026.html>
(fecha del último acceso: 22 de febrero de 2017).
- Bonea, Ennio, *Comi, Bodini, Pagano. Proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1998.
- Botta, Patrizia, “Algunas calas en la risa áurea y en los problemas de su traducción”, en Arellano, Ignacio; Roncero, Victoriano (eds.), *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 77-112.
- Botta, Patrizia; Garribba, Aviva, “Escollos de traducción en el *Quijote*”, en Dotras Bravo, Alexia; Lucía Megías, José Manuel; Magro García, Elisabet; Montero Reguera, José (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, págs. 167-190.

- Bou, Enric, “Larrea ante el arte contemporáneo: El *Guernica* de Picasso”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, págs. 23-24.
- Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- Caminero, Juventino, *Poesía española del siglo XX – Capítulos esenciales*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- Camps, Assumpta, *Italia en la prensa periódica durante el franquismo*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.
- Camps, Assumpta (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.
- Camps, Assumpta; Zybatow, Lew (eds.), *La traducción literaria en la época contemporánea*, Actas de la Conferencia Internacional “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización”, Mayo de 2006, Universidad de Barcelona, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.
- Cano, José Luis, “Juan Larrea y el surrealismo”, en *Destino*, Barcelona, 13 de diciembre de 1969, págs. 9-10.
- Cano Ballesta, Juan, *La imagen de Miguel Hernández (iluminando nuevas facetas)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2009.
- Carnero, Guillermo, “José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 13-29.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Manzia*, (traduzione italiana a cura di Patrizia Botta), Modena, Stem Mucchi, 2015.

- Cilveti, Ángel L., *El significado de La Vida es Sueño*, Valencia, Albatros, 1971.
- Clerici, Luca (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio*, Vol. I 1700-1861, Milano, Mondadori, 2008; Vol. II 1861-2000, Milano, Mondadori, 2013.
- Comisso, Giovanni, *Approdo in Grecia*, Bari, Leonardo da Vinci Editrice, 1954.
- Comisso, Giovanni, *Cina-Giappone*, Milano, Treves, 1932.
- Comisso, Giovanni, *Questa è Parigi*, Milano, Ceschina, 1931.
- Comisso, Giovanni, *Sicilia*, Genève, Cailler, 1953.
- Corbalán, Pablo, *Poesía surrealista en España – antología, reportaje y notas*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- Corbalán, Pablo, “Un desconocido: Juan Larrea”, en *Informaciones*, Madrid, 27 de noviembre de 1969.
- Crespo, Ángel, *El poeta y su invención – Escritos sobre poesía y arte*, (edición y prólogo de Pilar Gómez Bedate), Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2007.
- Cuevas García, Cristóbal (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987, Barcelona, Anthropos, 1989.
- De Amicis, Edmondo, *Spagna*, Milano, Cerveteri, 1871.
- Debicki, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968.
- Delgado, Agustín, *La poética de Luis Cernuda*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.

- Díaz de Castro, Francisco J., “La poesía vanguardista de Moreno Villa”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 30-67.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel, *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, Cuadernos Universitarios Mundaiz, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1988.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel, “Una edición inane de *Versión celeste*”, en *Ínsula*, nº 511, julio 1989, págs. 10-11.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel, “*Versión celeste*, cabeza de puente”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, págs. 18-20.
- Diego, Gerardo, “Larrea traducido”, introducción a Larrea, Juan, *Versión Celeste*, (ed. Luis Felipe Vivanco), Barcelona, Barral, 1970, págs. 11-14.
- Diego, Gerardo (ed.), *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, “De Garcilaso a Cervantes, con Petrarca al fondo”, en Ladrón de Guevara, Pedro Luis; Zamora, Antonio Pablo; Mascali, Giuseppina (eds.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Volumen 1, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1999, págs. 79-90.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, “Juan Larrea: poesía y revelación”, en *Monteagudo*, 3ª Época – nº 14, 2009, págs. 179-182.
- Dolfi, Anna, “Autobiografia e racconto: storia di una scrittura negata”, en Macrì, Oreste; Bonea, Ennio; Valli, Donato (a cura di), *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bordini*, Galatina, Congedo, 1984, págs. 425-456; también en *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, págs. 115-147.

- Dolfi, Anna, (a cura di), Bodini, Vittorio; Macrì, Oreste, “*In quella turbata trasparenza*” – *Un epistolario – 1940-1970*, Roma, Bulzoni, 2016.
- Dolfi, Laura, “Epistolario inédito de Larrea a Vittorio Bodini (Para la historia y edición de 'Version celeste')”, en *FGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 18, diciembre 1995, págs. 119-148; nº 21-22, diciembre 1997, págs. 189-218.
- Dolfi, Laura, “La edición italiana de Versión Celeste”, *Ínsula* nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, págs. 20-22.
- Dolfi, Laura, “L’iter editoriale di *Versión celeste*: dall’epistolario inedito Larrea-Bodini”, en Calderone, Antonietta (ed.), *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano, 1993, págs. 245-267.
- Dolfi, Laura, “Una lettera inedita di Larrea a Bodini”, en Bottiglieri, Nicola; Marras, Gianna (a cura di), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1994, págs. 138-151.
- Dolfi, Laura, “*Versión celeste* secondo Larrea (lettere inedite)”, *Quaderni Ibero-america*, nº 73, Torino, junio 1993, págs. 5-28.
- Dolfi, Laura, *Vittorio Bodini e la Spagna – Itinerario bio-bibliografico*, Unipr Co-Lab, 2015:
dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/2889/1/Dolfi_Bodini_December_2015.pdf
 (fecha del último acceso: 16 de febrero de 2017).
- García de la Concha, Víctor, “Introducción al estudio del surrealismo literario español”, en García de la Concha, Víctor (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 9-27.
- García de la Concha, Víctor, *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa española, 1973.
- García de la Concha, Víctor (edición e introducción), *Poetas del 27 – La Generación y su entorno – Antología comentada*, Madrid, Espasa, 1998.

- García Lorca, Federico, *Canti gitani e prime poesie*, (introducción y traducción de Oreste Macrì), Parma, Guanda, 1949.
- García Lorca, Federico, *Obras completas*, (edición de Miguel García-Posada), Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997.
- García Nieto, José, “Acanto”, en *Poesía Española*, Números 140-141, 1964, pág. 25.
- García Rodríguez, Coral, *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, Firenze, Alinea, 2003.
- Giannone, Antonio Lucio, *Bodini prima della «Luna»*, Lecce, Milella, 1982.
- Giannone, Antonio Lucio, “Introduzione”, “Appendice”, “Nota al testo” en Bodini, Vittorio, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, (a cura di Antonio Lucio Giannone), Nardò, Besa, 2013.
- Giannone, Antonio Lucio, “Momenti della prosa di Bodini”, en Macrì, Oreste; Bonea, Ennio; Valli, Donato (a cura di), *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, Galatina, Congedo, 1984, págs. 351-393.
- Giannone, Antonio Lucio, “Prefazione”, en Bodini, Vittorio, *Il fiore dell’amicizia*, (a cura di Donato Valli), Nardò, Besa, 2014.
- Giannone, Antonio Lucio, “Quasimodo, Bodini e l’ermetismo meridionale”, en *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Lecce, Milella, 2013.
- Giorgino, Simone, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio; Sereni, Vittorio, «*Carissimo omonimo*» - *Carteggio (1946-1966)*, (a cura di Simone Giorgino), Nardò, Besa, 2016.
- González Martín, Jerónimo Pablo, *Rafael Alberti*, Madrid, Júcar, 1978.
- González Martín, Vicente, “Reseña: BODINI, Vittorio. 2013. *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di Antonio Lucio Giannone. Lecce: Besa Editrice”, en *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, n. 10, 2014, págs. 211-212.

- González Roldán, Aurora, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Gotor, José Luis, “Cuatro poemas de Vittorio Bodini”, en *Poesía Española*, número 107, Madrid, Noviembre 1961, págs. 14-16.
- Goytisolo, José Agustín, “Dos poetas italianos”, en *Poesía del mundo*, suplemento a *Poesía de España*, número 7, año 1962.
- Gozzano, Guido, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall’India*, Milano, Fratelli Treves, 1917.
- Grilli, Giuseppe, “Nueva lectura del calderonismo italiano”, en Arellano, Ignacio; Cardona, Ángeles (coords.) *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, Volumen 1 de *Anthropos: huellas del conocimiento*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997, págs. 162-168.
- Guerrero Ruiz, Pedro; Dean-Thacker, Veronica, *Federico García Lorca: el color de la poesía*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1998.
- Guillén, Jorge, “El estímulo surrealista”, en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, (reunido por los estudiantes de filología románica, curso 1968-1969), Madrid, Gredos, 1970, págs. 203-206.
- Gurney, Robert, *La poesía de Juan Larrea*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1985.
- Ilie, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.
- Isernia, Luca, *Vittorio Bodini prosatore*, Ravenna, Luongo, 2005.
- Jiménez Millán, Antonio, “La modernidad en la poesía de Moreno Villa. Estudio de *Salón sin muros*”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 176-191.

- Laforet, Carmen, "Noticia de Vittorio Bodini", *El País*, 10 agosto 1980, pág. 7.
- Larra, Mariano de (Fígaro), "Horas de invierno", en *Obras completas de Fígaro*, Volumen III, París, Librería de Garnier Hermanos, 1870.
- Larrea, Juan, *Poesía y revelación*, [Antología], (ed. y prólogo de Gabriele Morelli), Colección Obra Fundamental, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009.
- Larrea, Juan, *Versión Celeste*, (edición de Luis Felipe Vivanco), Barcelona, Barral, 1970.
- Larrea, Juan, *Versión Celeste*, (edición de Miguel Nieto), Madrid, Cátedra, 1989.
- Leone de Castris, Arcangelo, "L'esperienza poetica di Vittorio Bodini", en *Intellettuali del Sud*, Palermo, Palumbo, 1999, págs. 57-63.
- López Castro, Armando, "Huellas surrealistas en la escritura de Cernuda", en Pont, Jaume (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, págs. 95-111.
- Lo Presti, Liliana, "García Lorca en Italia", en *Alcalá*, 10 de noviembre 1954.
- Luceri, Pantaleo, "Las opciones lingüísticas en el *Corriere spagnolo* de Vittorio Bodini", en Páleníková, Jana; Šišmíšová, Paulina (eds.), *Translatologické Reflexie. Umelecký preklad z/do románskych jazykov*, Bratislava, AnaPress, 2010, págs. 258-270.
- Luceri, Pantaleo, "Vittorio Bodini - La scoperta del Salento a Madrid", en Blanco Valdés, Carmen Fátima; Garosi, Linda; Marangon, Giorgia; Rodríguez Mesa, Francisco Javier (a cura di), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2016, págs. 383-390.
- Macrì, Oreste, "Federico García Lorca e la metamorfosi creaturale", en Barzanti, Roberto; Chiappini, Gaetano; Macrì, Oreste, *Federico García Lorca todo un hombre*, (a cura di Domenico Muscò), Siena, Associazione Culturale "La Collina", 1991, pp. 95-109.

- Macrì, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, segunda edición, Einaudi, Torino, 1988.
- Macrì, Oreste, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1983.
- Macrì, Oreste, *Poesia spagnola del 900*, Parma, Guanda, 1952.
- Mainer, José-Carlos, *Historia de la literatura española*, “6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939”, Barcelona, Editorial Crítica, 2010.
- Manrique de Lara, José Gerardo, “Las Revistas”, en *Poesía Española* número 85, Enero 1960, pág. 25.
- Manrique de Lara, José Gerardo, “Las Revistas”, en *Poesía Española*, número 90, Junio 1960, pág. 15.
- Marasco, Armida, “Introduzione”, en *L’esperienza poetica – Ristampa fotomeccanica*, Galatina, Congedo, 1980.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980.
- Marco, Joaquim, “Un poeta maldito: Juan Larrea”, en *Destino*, Barcelona, 20 de septiembre de 1969, pág. 37; también en Marco, Joaquín, *La nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, págs. 168-174.
- Marco, Joaquín, “Muerte o resurrección del surrealismo español”, en *Ínsula*, números 316 (págs. 1 y 10) y 317 (pág. 14), Barcelona, 1973; también en García de la Concha, Víctor (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 160-175.
- Marco, Joaquín, “Surrealismo y surrealismos en España”, en Pont, Jaume (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Leida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, págs. 33-40.
- Masoliver, Juan Ramón, “Poetas italianos de hoy”, en *Entregas de poesía*, número 24, Barcelona, 1947.

- Medina, Raquel, “El surrealismo, el postismo y la revisión de la neovanguardia. Hacia un esclarecimiento terminológico”, en Becerra, Eduardo (coord.), *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada, 2013, págs. 383-391.
- Molina, César Antonio, *La Revista “Alfar” y la prensa de su época (1920-1930)*, La Coruña, Ediciones Nos, 1984.
- Moliterni, Fabio, “Introduzione”, en Bodini, Vittorio; Sciascia, Leonardo, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, (a cura di Fabio Moliterni), Nardò, Besa, 2011.
- Morelli, Gabriele, “Del Ultraísmo al Creacionismo: los poemas de Larrea en Grecia”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, pág. 8.
- Morelli, Gabriele, (nota de Carlos Bousoño), *La Generación del 27 y su modernidad*, Volumen 14 de “Colección Estudios del 27”, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007.
- Morelli, Gabriele, “La poesía surrealista”, en Pérez Bazo, Javier (coord.), *La Vanguardia en España: arte y literatura*, París, CRIC, 1998, págs. 181-208.
- Morris, Cyril Brian, “De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti”, en Pont, Jaume (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, págs. 81-93.
- Morris, Cyril Brian, *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge University Press, 1972; versión española: *El surrealismo y España 1920-1936*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- Muñoz Raya, Eva, “Crónica de un viaje anunciado: García Lorca en Italia”, en Soria Olmedo, Andrés; Sánchez Montes, María José; Varo Zafra, Juan (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno: congreso internacional, 1898-1998*, Granada, Agapea Factory S.A., 2000, págs. 689-705.
- Muñoz Raya, Eva, “La traducción en la IIIª Generazione novecentesca”, en Camps, Assumpta; Zybatow, Lew (eds.), *La*

traducción literaria en la época contemporánea, Actas de la Conferencia Internacional “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización”, Mayo de 2006, Universidad de Barcelona, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, págs. 279-288.

- Muñoz Raya, Eva, “Sobre el teatro lorquiano en Italia”, en Espinosa Carbonell, Joaquín (coord.), *Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 475-484.
- Muñoz Raya, Eva, “«Tu non conosci il Sud, le case di calce...»: magia y realidad en la obra bodiniana”, en Blanco Valdés, Carmen Fátima; Garosi, Linda; Marangon, Giorgia; Rodríguez Mesa, Francisco Javier (a cura di), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2016, págs. 391-401.
- Navas Ocaña, María Isabel, “El surrealismo y la crítica española”, en Pont, Jaume (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, págs. 339-359.
- Neira, Julio, *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*, Madrid, Editorial UNED, 2015.
- Neira, Julio, “El ‘Picasso’ de Vicente Aleixandre”, en *Analecta malacitana*, vol. 35, n. 1-2, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, págs. 83-98.
- Núñez García, Laureano, “La poesía italiana en la revista madrileña *Poesía de España* (1960-1963)”, en Camps, Assumpa (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, págs. 283-295.
- Onís, Carlos Marcial de, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974.
- Ortega, Julio, “Aleixandre y Paz: el espacio textual”, en *Nueva Estafeta*, Número 20, julio 1980, págs. 58-62.
- Paone, Marco, “L’«in»-dipendenza della traduzione. Ángel Crespo e la poesia italiana del Novecento”, en Camps, Assumpta (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y*

cultura, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, págs. 199-226.

- Pellegrino, Bruno, *Storia di Lecce: Dagli Spagnoli all'Unità*, Bari, Laterza, 1995.
- Pérez Bazo, Javier, "El ultraísmo", en Pérez Bazo, Javier (coord.), *La Vanguardia en España: arte y literatura*, París, CRIC, 1998, págs. 101-159.
- Pérez-Minik, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.
- Pérez-Minik, Domingo, "La conquista surrealista de Tenerife", en García de la Concha, Víctor (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 254-259.
- Pérez Vicente, Nuria, *La narrativa española del siglo XX: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Studio Alfa, 2006.
- Petrucciani, Mario, "Del carro immobile e di altri emblemi. Sulla poesia di Vittorio Bodini", en *Ipotesi per Dino Campana e altri studi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1996.
- Piñer, Luis A., "Larrea entonces", en *Ínsula*, nº 586, "Juan Larrea: la invención del más allá", 1995, pág. 24.
- Pont, Jaume, (edición y presentación), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, págs. 7-31.
- Pozuelo Yvancos, José María, "Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo", en (autor corporativo) Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Volumen 2, Universidad de Murcia, Murcia, EDITUM, 1977, págs. 548-568.
- Profeti, Maria Grazia, *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: "el Purgatorio de San Patricio"*, Barcelona, Planeta, 1976.

- Quiñones, Fernando, “Quasimodo y seis nuevos poetas italianos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 120, Diciembre 1959, págs. 166-172.
- Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- Romojaro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Rodríguez Cerezales, María, *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción*, Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra – Université Bordeaux III, 2011:
<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/48673/tmrc.pdf?sequence=1>
 (fecha del último acceso: 16 de febrero de 2017).
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, Edicions Universitat de les Illes Balears, 2007.
- Rovira, José Carlos, *Tiempo y sur en la poesía de Vittorio Bodini*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro regional de Elche, 1979.
- Ruffinatto, Aldo, “El *Quijote* y sus traductores italianos”, en Camps, Assumpta; Zybatow, Lew (eds.), *La traducción literaria en la época contemporánea*, Actas de la Conferencia Internacional “Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización”, Mayo de 2006, Universidad de Barcelona, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, págs. 395-410.
- Ruiz Ramón, Francisco, “Sobre La vida es sueño”, en Aparicio Maydeu, Javier (ed.), *Estudios sobre Calderón* Tomo, Madrid, Istmo, 2000.
- Rull, Enrique, “Introducción”, en Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, (ed. de Enrique Rull), Barcelona, Penguin España, 2015.

- Sánchez Vidal, Agustín, “Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)”, en García de la Concha, Víctor (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 119-139.
- Sansone, Giuseppe Edoardo, “Del segmento ritmico nella poesia di Vittorio Bodini”, en *Le trame della poesia: per una teoria funzionale del verso*, Firenze, Vallecchi, 1988, págs. 297-313.
- Siles, Jaime, “Razones de Larrea”, en *Ínsula*, nº 368-369, “Extraordinario dedicado a la generación del 27”, 1977, pág. 12.
- Smith, Alan E., “«Un color se llamaba Juan»: la elegía y el mito”, en *Ínsula*, nº 586, “Juan Larrea: la invención del más allá”, 1995, pág. 12.
- Solà Silé, Pere, *Louis Aragon y España*, Lleida, Edicoins de la Universitat de Lleida, 2014.
- Soria Olmedo, Andrés, “El producto de una crisis: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti”, en Orozco Díaz, Emilio (ed.), *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, 1980, págs. 157-198.
- Tobino, Mario, *Due italiani a Parigi – Malinconica Spagna*, Firenze, Vallecchi, 1954.
- Umbral, Francisco, “«Studi sul Barocco di Gongora» de Vittorio Bodini”, en *Poesía Española*, Número 144, 1964, págs. 4-5.
- Urrutia, Jorge, “La palabra que estalla (a la vista): «El vals», de Aleixandre”, en *Ínsula*, nº 368-369, “Extraordinario dedicado a la generación del 27”, 1977, pág. 14.
- Valli, Donato, *Poeti salentini, Comi-Bodini-Pagano*, Fasano, Schena, 2000.
- Valli, Donato, “Vittorio Bodini poeta del Sud”, en *L’Albero*, Fascicolo XVI, nº 47, 1971, págs. 82-111.
- Valli, Donato; D’Oria, Anna Grazia, *Novecento letterario leccese*, Lecce, Manni, 2002, pág. 5.

- Villar, Arturo del, “Juan Larrea, ultraísta espiritual”, en *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 108, nº 422, 1981, págs. 77-87.
- Vivanco, Luis Felipe, “*Juan Larrea y su «Versión celeste»*”, en Larrea, Juan, *Versión Celeste*, (edición Luis Felipe Vivanco), Barcelona, Barral, 1970, págs. 15-41.
- Vivanco, Luis Felipe, “La generación poética del 27”, en Díaz Plaja, Guillermo (bajo la dirección de), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1967, págs. 463-628.
- Vivanco, Luis Felipe, “Poemas de Juan Larrea”, en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 93, diciembre de 1970, págs. 302-307.
- Yagüe López, Pilar, “Epistolario inédito de «Versión celeste» (1970). (Correspondencia de Juan Larrea – Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)”, en *Moenia*, nº 4, 1998, págs. 169-233.
- Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Labor, 1975.
- Blog, “rincondepoetasmajo”:
<http://rincondepoetasmajo.blogspot.com.es/search/label/POETAS%20ITALIANOS?updated-max=2011-12-01T10:51:00-08:00&max-results=20&start=48&by-date=false>
 (Último acceso: 24 de enero de 2017).