

# García Lorca en Italia: la primera recepción

## García Lorca in Italy: first reception

Laura DOLFI

**Autoría:**  
Laura Dolfi  
Università degli Studi di Parma, Italia  
[laura.dolfi@unipr.it](mailto:laura.dolfi@unipr.it)  
<https://orcid.org/0000-0002-8507-6762>

**Citación:**  
DOLFI, Laura (2024). «García Lorca en Italia: la primera recepción», *Anales de Literatura Española*, (40), pp. 61-80. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.25438>

**Fecha de recepción:** 30/06/2023  
**Fecha de aceptación:** 24/07/2023

© 2024 Laura Dolfi

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



### Resumen

El artículo presenta un análisis de la recepción de la obra de Federico García Lorca en Italia durante las dos primeras décadas después de su muerte. A pesar de la dificultad histórica y bibliográfica de la época, varios hispanistas e hispanófilos italianos, incluyendo traductores, críticos y escritores, jugaron un papel importante en la introducción de la obra de Lorca en Italia.

En el estudio se mencionan los primeros comentarios y reseñas de las obras lorquianas en la prensa italiana, así como entrevistas que se centraron tanto en su trabajo como director teatral como en su personalidad (de entre los primeros receptores, cabe destacar la labor de Levi y Marconi). Estas páginas, publicadas en revistas y diarios, ofrecen una visión temprana de la recepción de Lorca en Italia, pese a la hostilidad del gobierno italiano de la época.

En una época en la que las traducciones predominaron sobre la interpretación crítica, se presta atención sobre todo a las figuras de tres hispanistas y comparatistas: Carlo Bo, Vittorio Bodini y Oreste Macrí. Los tres traducen y editan parte sustancial de la obra del poeta granadino, haciéndola accesible al público lector italiano a partir de la década de los cuarenta. Más allá de su labor traductográfica, los tres maestros hispanistas son los principales promotores también de la interpretación de la poesía, el teatro y la prosa de Lorca en Italia, convirtiéndose el autor español en uno de los escritores españoles contemporáneos más leídos y publicados en el país transalpino.

**Palabras clave:** Federico García Lorca, comparatismo Italia-España, Carlo Bo, Vittorio Bodini, Oreste Macrí, hispanismo italiano

## Abstract

The article presents an analysis of the reception of Federico García Lorca's work in Italy during the first two decades after his death. Despite the historical and bibliographical difficulty of the time, several Italian hispanists and hispanophiles, including translators, critics and writers, played an important role in the introduction of Lorca's work in Italy.

The study mentions the first comments and reviews of Lorca's works in the Italian press, as well as interviews that focused both on his work as a theater director and on his personality (among the first recipients, it is worth highlighting the work of Levi and Marconi). These pages, published in magazines and newspapers, offer an early vision of Lorca's reception in Italy, despite the hostility of the Italian government of the time.

In a period in which translations predominated over critical interpretation, attention is paid above all to the figures of three Hispanists and comparatists: Carlo Bo, Vittorio Bodini and Oreste Macrí. The three translated and edited a substantial part of the work of the poet, making it accessible to the Italian reading public from the 1940s onwards. Beyond their translation work, the three Hispanist masters are also the main promoters of the interpretation of Lorca's poetry, theater and prose in Italy, making the Spanish author one of the most read and published contemporary Spanish writers in the transalpine country.

**Keywords:** Federico García Lorca, Italy-Spain comparatism, Carlo Bo, Vittorio Bodini, Oreste Macrí, Italian Hispanism

Es un hecho que la polifacética personalidad, la variedad de la obra y el destino trágico que marcó la breve vida de García Lorca levantaron en Italia, y siguen levantando, mucho interés y que numerosos son los trabajos dignos de mención<sup>1</sup>. Sin embargo, aquí nos interesa centrarnos en algunas figuras asociadas a las primeras décadas de la recepción del poeta y que, en un período histórica

---

1. Basta pensar en libros de amplia circulación como los impresos en las colecciones «Il Castoro» (Melis, 1976), «Invito alla lettura» (Caravaggi, 1980), «Gli scrittori» (Menarini, 1993), o en las actas de jornadas y congresos organizados en Bergamo (Morelli, 1988), en Salerno (Dolfi, 1989) y Parma (Dolfi, 1999), en Udine (Ricci, Luque de Toro & Río Zamudio, 2001); o por lo que se refiere a la traducción, en los dos tomos de más de tres mil páginas (edición bilingüe) que von Prellwitz cuidó para los «Classici Rizzoli» en 1994 (García Lorca, 1994); por mencionar solo pocos ejemplos. Además, a las publicaciones se podrían añadir los varios encuentros celebrados con motivo de algún aniversario y no publicados: «Federico García Lorca. Nel 60° anniversario della morte» (organizado en Parma por Piero Menarini del 10 al 12 de abril de 1996), «1898-1998. Un secolo di Lorca: tra Spagna e Italia» (en Trento por Pietro Taravacci del 23 al 24 de abril de 1998), «Federico García Lorca. 1898-1998. Studiosi italiani di fronte a Lorca» (en Bolonia por Piero Menarini el 30 de abril, 4 y 7 de mayo de 1998), etc.

y bibliográficamente más difícil, contribuyeron a la difusión de su poesía y de sus dramas.

Como es sabido, es a finales de los años veinte e inicio de los treinta cuando empezaron a aparecer los primeros comentarios: reseñas (la de José de Quijano sobre el estreno de *Mariana Pineda*<sup>2</sup>), noticias sueltas en boletines sobre las novedades literarias o teatrales (las de Ettore De Zuani<sup>3</sup>), o párrafos en artículos sobre la poesía española contemporánea (Angiolo Marcori con motivo de la publicación del *Romancero gitano*<sup>4</sup> o Ezio Levi sobre la «freschezza» de inspiración, el ritmo llano, y la presencia de la memoria en los versos juveniles<sup>5</sup>).

Otras páginas, más llamativas para el lector común, se remontan a pocos años más tarde; se trata de las crónicas de dos entrevistas realizadas en España por el ahora mencionado filólogo Ezio Levi (1934) y por el crítico teatral Silvio D'Amico (1935)<sup>6</sup>. Las publican una importante revista teatral (*Scenario*) y un diario (*Tribuna*<sup>7</sup>). Ahora el objeto de atención no es ya la obra, sino el personaje García Lorca y su papel de director de La Barraca. Se le describe mientras en Santander, antes de una representación, trabaja junto a los demás, con su mono azul, destornillador y cuerdas en las manos (Levi, 1934: 530) o

- 
2. En el teatro Fontalba de Madrid, con Margarita Xirgu y la escena «stilizzata con buon gusto decorativo» de Salvador Dalí (Quijano, 1928: 28-29, lo señala Lozano Miralles, 2010: 1-2).
  3. Que definía «bellissime» las páginas del *Romancero gitano* (De Zuani, 1930: 258). Para un análisis más detallado de esta reseña y de otros artículos mencionados en nuestras páginas, remito a Dolfi (2006: 175-352).
  4. Marcori, 1930: 172-176. Las cinco páginas dedicadas a Federico, completadas por la traducción de la *Canción del jinete*, se detenían en el eterno contraste entre gitanos y guardia civil y en la sensualidad, la técnica impresionista, la fuerza dramática y la fluidez de los versos del *Romancero gitano*; en cambio, se mencionaba solo rápidamente *Canciones*.
  5. Levi, 1932: 1. Se trataba de la tercera y última parte de un artículo publicado en diferentes números de la revista y que, como el título «La poesia spagnola contemporanea» anunciaba, ampliaba su mirada a varios poetas: Rubén Darío, Antonio Machado, Unamuno, Pérez de Ayala, Jiménez, Valle-Inclán, García Lorca, Alberti). De García Lorca se traducía una selección de la *Balada de la placeta*.
  6. Que, alrededor de 1935, habían pensado en representar en Italia *Bodas de sangre* (carta de Levi del 29 de mayo de 1935 señalada por Menarini en su «Le traduzioni del teatro di Lorca in Italia» en el coloquio «Un secolo di Lorca: tra Spagna e Italia» citado en la nota 1); aunque este proyecto no se concretó y tampoco pudo concretarse en los años inmediatamente siguientes por los cambios en la actitud política italiana. Pero, a propósito de las posibilidades no realizadas, hay que recordar también el papel de intermediario que Levi ejerció en septiembre de 1934 escribiendo a Lorca para anunciarle la invitación a participar en el congreso Volta que Guglielmo Marconi y Luigi Pirandello querían enviarle (invitación que Lorca acabó por no aceptar para seguir la puesta en escena de *Yerma* (García Lorca, 1997: 804 n.).
  7. Este artículo aparecía por las mismas fechas y ligeramente acertado incluso en *La Gazzetta del popolo*.

mientras –no alto, cabellos negros y ojos centelleantes– habla de sus trabajos con entusiasmo y timidez (D’Amico, 1935: 3). De las representaciones, a las que los dos acuden, les impresiona la eficacia dramática, con espectadores atentos también bajo la lluvia, y el hecho de que –lejos de las costumbres del teatro comercial– se dirigen a un público no seleccionado, de forma gratuita y guardando el anonimato de actores y director. Incluso Giovanni Maria Bertini (futuro catedrático de literatura española) acudió a Santander y a los espectáculos de La Barraca, pero lamentablemente no escribió una crónica parecida, limitándose a evocar privadamente ese encuentro que, incluso muchos años más tarde, consideraría inolvidable<sup>8</sup>. Por otra parte, por aquellas fechas no existía todavía un hispanismo organizado<sup>9</sup> y, además, la Guerra Civil y la muerte de Lorca –con la hostilidad del gobierno italiano hacia un autor que se había vuelto incómodo<sup>10</sup>– no facilitaron la recepción de su obra<sup>11</sup>.

Sin embargo, y a pesar de las escasas informaciones bibliográficas disponibles, durante el trienio 1936-39, alguna otra página se publicó<sup>12</sup>. En 1937, por ejemplo, Angiolo Marcori (que ya se había acercado a Lorca en 1930) entregó

8. Véase en la carta a Jorge Guillén del 12 de enero de 1955: «La voz de Federico no se apagará nunca en mi alma» (Dolfi, 2003: 90).

9. Vale recordar que la primera cátedra universitaria de Lengua y literatura española se remonta a 1938 (la ganará el ahora mencionado Bertini; la segunda oposición llegará solo en 1956, con Macrí, Mancini, y Meregalli), que la primera revista se fundó en 1946 (los *Quaderni ibero-americani* dirigidos por el mismo Bertini), que la Asociación de los hispanistas italianos (A.ISP. I.) nació en 1973 y que su primer congreso se celebró en 1974 (para más datos véase Dolfi, 1998).

10. Como observamos hace tiempo esta actitud no caracterizó siempre la dictadura fascista que, al contrario, antes de su asesinato miraba con simpatía e interés a un poeta en cuya poesía se podían detectar algunas componentes ‘socialpopulares’. En enero de 1935, por ejemplo, un diario dirigido a los italianos residentes en Tunis lo definía un poeta de «grande fama, amato dagli intellettuali ultrasensibili e dal popolo sano e tradizionale» (Dolfi, 2006: 57-70).

11. Los resultados de nuestro análisis (Dolfi, 2006) nos han llevado a fijar cuatro fases de recepción: la inicial del ‘descubrimiento’, en una Italia gobernada por la dictadura de Mussolini; la que corresponde a la guerra civil española y a la IIª guerra mundial (incluida, pues, la caída del fascismo); la de la posguerra y de los años sucesivos hasta 1975; y la que desde esa fecha llega hasta nuestros días. En efecto, solo después de la muerte de Franco, los investigadores pudieron acercarse libremente a la obra de Lorca, mientras durante las décadas anteriores, hasta en una Italia ya democrática, el peso político y simbólico de su asesinato siguió influyendo en la valoración positiva o negativa de su persona y de su obra (un ejemplo significativo es la polémica que en 1972 implicó durante tres meses la revista *La fiera letteraria*). A este propósito véase Dolfi (2015a).

12. Es significativo que el *Almanacco letterario Bompiani*, que antes de la guerra había elogiado el *Romancero gitano*, después de 1936 (sin mencionar la muerte o la obra de Lorca) se centrara sobre autores como Giménez Caballero o Gregorio Marañón quien en seguida –el reseñador Boselli lo destacaba– se había convertido al nacionalismo: cfr. Dolfi (2006: 55).

a la revista florentina *Letteratura* su «Poesia spagnola contemporanea» donde ofrecía datos biográficos más detallados y ampliaba su mirada a varios poemas (Marcori, 1937); en 1939 Cesco Vian valoraba los versos y los dramas en la milanesa *Vita e pensiero*, aunque seguía la versión de la muerte del poeta apoyada por el fascismo (Vian, 1939). Y en 1938-39 salieron algunas traducciones: *La sposa infedele*, *Città insonne*, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* de Carlo Bo en la misma *Letteratura* (García Lorca, 1938); *Il grido*, *Il silenzio*, *Quartiere di Córdoba* y *Dopo che è passato* de Raffaele Spinelli en el *Meridiano di Roma* en 1938<sup>13</sup>; y finalmente la *Ode a Salvador Dalí* de Oreste Macrí en la revista milanesa *Corrente* en 1939<sup>14</sup>.

Se trata de ocho poemas, ofrecidos solo en italiano, pero importantes por diferentes razones. Los de Spinelli porque –impresos en un diario de Roma– completaban, e indirectamente subrayaban, el artículo de Mario Intaglietta (publicado al lado) que divulgaba la versión de un Lorca ‘falangista’ asesinado por un grupo de «rojos armados»<sup>15</sup>; los de Bo y Macrí porque remiten a nombres de traductores y críticos cuya aportación a la primera recepción italiana de Lorca y a su consolidación fue fundamental. Además, las tres traducciones de Carlo Bo ejercieron una función de empuje para otros traductores: para el mismo Macrí, que unió a él y a sus lecturas del *Llanto*, su versión de la *Oda a Salvador Dalí* (y su proyecto de antología de la poesía española del siglo XX<sup>16</sup>), y para el común amigo Luigi Panarese, que en 1940 tradujo la *Canzone della morte piccina* e *In morte di José Ciria y Escalante* en los números de enero y mayo de *Corrente*.

13. Con el título «Da Cante jondo di F. García Lorca» en el número del 27 de noviembre (VIII). En 1947 Spinelli volverá a publicar *Dopo che è passato*, junto con la traducción de otros tres poemas (*Malagueña*, *Clamore*, *Il pianto*) en la romana *Fiera letteraria* (Spinelli, 1947: 3).

14. El texto, impreso en el núm. 11 del 15 de junio, se ha vuelto a imprimir –siguiendo las correcciones que Macrí anotó luego en la revista– en Dolfi (1999: 472-475; para su análisis: 422-423).

15. Además, Mario Intaglietta, no solo publicó este artículo en el *Meridiano di Roma* del 27 de noviembre de 1938, sino volvió a proponerlo (algo recortado) el año siguiente, precisamente el 7 de mayo de 1939, y bien dos veces: en el mismo *Meridiano di Roma* y en la *Illustrazione italiana* (lo comento en Dolfi, 2006: 80-85 y Dolfi, 2011a).

16. «Il primo proposito [di antología] nacque segretamente alla morte di García Lorca negli ardenti e mitici anni fiorentini (1936-42) della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto per Ignacio*, il povero Marcori si spegneva dopo averci porto un felice ragguglio di tale poesia e noi si venne dietro a tentare i metallici alessandrini dell'*Oda a Salvador Dalí*» (Macrí, 1952: VII).

Más allá de esos dos poemas de Panarese y de otros dos de Roberto Rebora –*Luna y Canzone della piccola morte*<sup>17</sup>, salidos en la revista romana *Prospettive* (núms. 3 y 8-9)–, el año 1940 está dominado inevitablemente por Carlo Bo, que por fin ponía a disposición del lector, aunque solo en traducción italiana, una primera y amplia muestra de versos: la *Oda a Salvador Dalí*, la *Oda al Santísimo Sacramento del altar*, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y treinta y cinco poemas sacados de libros diferentes (de *Libro de poemas*, *Canciones*, *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo* y *Poeta en Nueva York*). Las ciento y cincuenta páginas de esa antología, titulada *Poesie* e impresa por la editorial Guanda en la colección Fenice, se abría –como sobrentendido homenaje al poeta asesinado– con la cita del verso final del *Llanto* y se cerraba con algunas noticias biográficas y una bibliografía de las obras<sup>18</sup> que informaba también sobre el estado de la situación editorial: muchos poemas impresos sueltos en revistas, las ediciones americanas llenas de erratas, y pocos libros disponibles<sup>19</sup>. Además, las veinte páginas de introducción no se limitaban a una mera descripción temática de los versos, sino que rechazaban su aparente facilidad, los relacionaban con la obra de Juan Ramón Jiménez, intentaban interpretarlos y descubrir su sustancia y finalidad, seguían su evolución remitiendo en particular a algunos poemas (*Cuatro baladas amarillas*, *Thamar* y *Amnón*, la *Ciudad insomne*, el *Llanto*, por ejemplo), y subrayaban el papel de los objetos<sup>20</sup>.

Era, pues, una publicación que no podía pasar desapercibida; y en efecto, en aquel mismo 1940 revistas y diarios la señalaron ofreciendo valoraciones muy elogiosas –las de Umbro Apollonio (1940), de Ettore Settanni (1940) y del poeta Luigi Fallacara (1940)–, parcialmente elogiosas –de Oreste Frattoni (1940)–, o que no compartían su interpretación. Oreste Macrí, por ejemplo, pocos meses más tarde destacaba que Bo no había diferenciado las características de la poesía de Lorca de la de otros poetas de su generación y que, colocándolo en una zona indiferenciada de poesía pura, no había evidenciado

17. Que, por consiguiente, salió a distancia de pocos meses en dos traducciones y en dos revistas diferentes (la milanese *Corrente* y la romana *Prospettive*): la de Panarese en el número de enero y la de Rebora en el de agosto-septiembre.

18. Por lo que se refiere a la muerte se limitaba a observar: «È una delle primissime vittime della guerra civile: luglio '36. Pare che la sua morte sia dovuta (Granada) a un errore» (García Lorca, 1940: 145); y por los textos: *Un poema*, impreso por Alcantía en México, la edición granadina de *Impresiones y paisajes*, la malagueña de *Canciones*, las madrileñas de *Libro de poemas*, del *Primer romancero gitano*, del *Poema del cante jondo* y del *Llanto*; *Mariana Pineda* en Madrid por Rivadeneira (García Lorca, 1940: 147).

19. O sea, los cinco tomos de la edición Losada, la bibliografía de Rosenbaum y Guerrero Ruiz de 1935 y un par de Homenajes de 1937 (García Lorca, 1940: 147-148).

20. Esta introducción salió también como artículo en la revista *Prospettive* (Bo, 1940) y luego en volumen (Bo, 1948).

la «invenzione» de su «mito sacro-profano», los colores y, en sentido técnico y métrico, los elementos épico-dramáticos, animísticos, mitológicos y románticos de su «rebeldía» (Macrí, 1940: 20-21).

Que ese libro hubiera o no hubiera valorado bastante los elementos hondos que caracterizaban la personalidad del poeta o –como escribía Macrí (1940: 21)– «l'impulso all'identità nel flusso qualitativo della parola e dell'immagine», es un hecho que con su publicación la recepción de Lorca en Italia dio un importante paso adelante, que por otra parte se confirmó en 1943 con la segunda edición (completada por el original español) y por las siguientes ediciones ampliadas y revisadas<sup>21</sup>. Por lo que se refiere a la introducción, a pesar de las palabras de Macrí<sup>22</sup>, Bo no la cambió (volvió a publicarla hasta la octava de 1961), limitándose a añadir a las páginas originarias de 1939 otras, fechadas 1945. Lo que destacaba era la pasión poética de Lorca, la importancia de su experiencia teatral, su fe en las cosas, su fuerza vital y su fantasía, la «fuerza» y «necesidad» de sus versos (volvía a relacionarlos con los de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado), el profundo cambio que marcaba su evolución desde las canciones hasta la madurez del *Llanto* y, finalmente, la presencia dominante de realidad y muerte. Mucho más prudente sobre la huella juanramoniana era, en cambio, la introducción a la edición de la poesía completa que, después de la primera de 1962, salió revisada en 1964 (por la misma Guanda)<sup>23</sup>.

21. Alguna otra traducción suelta de Bo se publicó en revistas. Me limito a mencionar *Ballo* en el núm. 9 de *Il Barco* en mayo de 1942 o *Il frammento di un'ode a Whitman* y *Ballata della piazzetta*, respectivamente en *Le tre arti* del 1 de octubre y en *Il Politecnico* del 22-29 de diciembre de 1945. Además, en otra antología bilingüe (los *Lirici spagnoli, del siglo XX*), Lorca estaba representado por siete de los poemas ya traducidos: *Cazador*, *Canción del jinete*, *La casada infiel*, *Romance sonámbulo*, *Ciudad sin sueño*, *Oda a Salvador Dalí*, *Oda al Santísimo Sacramento del altar* (Bo, 1941: 271-323).

22. Confirmadas en el estudio preliminar a su *Poesía spagnola del Novecento* (Macrí, 1952: LII).

23. En esta segunda edición, en efecto, afirmaba: «Se Lorca avesse mosso i primi passi secondo le regole, oggi le sue prime prove sarebbero soltanto di letteratura, renderebbero l'eco degli atteggiamenti di moda in quegli anni: nel suo caso, sarebbero stati echi di Jiménez. Ora ci sono nelle prime poesie anche quelli ma in minima parte e, comunque, non fanno testo: la verità sta altrove, per esempio nei tentativi di organizzare un discorso, un teatro, nel bisogno di animare il mondo della realtà. Abbiamo fatto il nome di Jiménez non a caso o per capriccio ma per stabilire che Lorca nelle prime ricognizioni ha saltato tutta la siepe dei simboli, sciogliendo così la riserva simbolista della poesia di Jiménez [...]. Soltanto in un secondo tempo Lorca sarebbe arrivato a restituire la carica simbolica agli oggetti della sua poesia ma si sarebbe trattato di altri simboli, di simboli evocatori, cioè di altre cariche vitali» (García Lorca, 1964: XV-XVI). Asimismo, se interrogaba sobre las motivaciones del éxito de la poesía de Lorca en Italia, la relacionaba con el contexto literario español y europeo, reflexionaba sobre el papel de los poetas, sobre la

Además, en los años cuarenta la aportación de Bo no se limitó a la poesía, puesto que, en 1944, la editorial milanesa Rosa e Ballo imprimió su traducción de *Yerma* para celebrar (como hace suponer la fecha 1934 añadida después del título) el décimo aniversario de la composición y estreno del drama (García Lorca, 1944). Sin embargo, y a pesar de su confirmado interés por la obra del poeta granadino, Bo no fue el primero en acercarse al teatro de Lorca: otros tres traductores le habían precedido. Antes que nadie Elio Vittorini, que en 1941 tradujo *Bodas de sangre* para una antología dedicada al teatro español de diferentes épocas y que, al año siguiente, volvió a proponerla como volumen aislado, completado por la traducción del *Llanto* y del *Diálogo del amargo*<sup>24</sup>. Otra versión de *Bodas de sangre* la añadió Giuseppe Valentini en 1943 (aunque se remontaba a cuatro años antes<sup>25</sup>). Siempre en 1943, apareció en Guanda la de *Doña Rosita la soltera (Donna Rosita nubile)* con introducción de Oreste Macrí y traducción de su mujer, Albertina Baldo; y en 1944 la de *Yerma* de Ruggero Jacobbi (en O.E.T.-Edizioni del Secolo, un par de meses después de la de Bo). La atención para el teatro se amplió, finalmente, a piezas menores con Vittorio Bodini, que propuso en el número de noviembre de 1945 de la revista *Aretusa* la traducción de la «farsa guiñolesca» *Retablo de don Cristóbal (Teatrino di don Cristóbal)*.

En la primera mitad de los años cuarenta, pues, tanto la obra poética, como la dramática empezaron a circular y afirmarse<sup>26</sup>; y en ambos casos fue la traducción –igual que en los años que siguieron inmediatamente después– la

---

ausencia en la poesía de Lorca de meditación y cálculo, en su inocencia, en su ser lectura de la realidad, en la lucha del autor con las cosas, etc. (García Lorca, 1964: VII-XXXIV).

24. Ambos libros, el correspondiente al solo drama y la antología *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, fueron impresos por la editorial milanesa Bompiani. Fue esta traducción de Vittorini la que en otoño-invierno de 1941 se utilizó para una representación para títeres organizada por Ezio y Marta Latis en casa de la acomodada familia milanesa de Ezio Ferrieri (lo señala Lozano Miralles, 2010: 59). Una representación pública llegó solo dos años más tarde cuando –ya caído Mussolini en julio de 1943– la Accademia d'Arte Drammatica de Roma la eligió para que se representara el 14 de noviembre de 1944 en el Teatro Eliseo con la dirección de Mario Landi (Dolfi, 2006: 195).
25. García Lorca, 1943a. Cfr. *infra*, la nota 27. Publicada (ya destituido Mussolini el 25 abril de aquel 1943) en el núm. 410-411 del 15 de septiembre-1 de octubre de la revista *Il dramma*. Vale recordar que Valentini era el diplomático que el 3 de abril de 1938 había ofrecido en *Quadribo* una versión no alterada de la muerte de Lorca, atribuyéndola de manera explícita a la C.E.D.A., aunque la consideraba solo un «penoso equivoco» (cfr. Dolfi, 2006: 78-80 y Dolfi, 2011a). Como vimos, Mario Intaglietta ofreció, e insistentemente, una versión opuesta.
26. Por lo que se refiere a la poesía dejamos *a latere* los cuarenta y un poemas publicados por Bertini (1943: 133-176), tratándose de textos solo en español y probablemente pensados para sus estudiantes.



que caracterizó la recepción italiana de García Lorca, quedando reducida la parte crítica casi exclusivamente a sus introducciones. Las que acompañaban las versiones de Valentini y de Bodini eran muy breves, dirigidas solo a informar sobre la vida y obra del autor, y estaban completadas, la primera, por informaciones sobre el reparto de la representación celebrada el 4 de mayo de 1939 en el Teatro delle Arti de Roma<sup>27</sup> y, la segunda, por algunas noticias sobre el texto –que se anunciaba como una novedad absoluta– y sobre el personaje protagonista (una máscara popular andaluza).

Las introducciones de los otros tres, en cambio, eran mucho más amplias. Sus enfoques no siempre se referían al texto que se publicaba, sino a datos más generales sobre un autor y una obra que se suponían todavía poco conocidos. Macrí, por ejemplo, abría su premisa con algunas noticias biográficas y se refería a la poética de Lorca valorando las fases iniciales de su poesía y reconstruyendo su evolución; subrayaba la autenticidad de sus versos, una autenticidad que había que buscar en las pausas, en los silencios, en las fracturas de la superficie de la crónica y del folklore. Solo luego pasaba al teatro: alababa *Bodas de sangre*, donde poesía y tragedia alcanzaban sus niveles máximos, y de *Doña Rosita la soltera*, que consideraba menos compleja, destacaba el tono dramático y hondamente poético y el tema de las flores que (igual que los objetos) era perfectamente funcional al personaje y a la atmósfera de la pieza (García Lorca, 1943b: 7-22).

También para Vittorini *Bodas de sangre* era una verdadera obra maestra, con escenas que alcanzaban una hermosura «libera e acuta» parecida a la del *Llanto* y, en general, todos los dramas tenían méritos, a pesar de estar negativamente embellecidos por los «festones» de su mundo poético. Menos positivo era su juicio sobre la poesía, cuyos versos le parecían impresionistas, muy «visivos» y (en oposición a la verticalidad de los de Montale y de Eliot) asociados a un movimiento horizontal que desembocaba en fáciles efectos y en pura elegancia. En cambio, el joven Ruggero Jacobbi valoraba positivamente los poemas, mientras destacaba en el teatro defectos evidentes: diálogos inciertos entre prosa y verso, una rigidez que no llevaba a personajes sino a tipos, el gusto de la estilización arcaica, etc. Sin embargo, cuando de esa valoración general pasaba a cada drama reconocía que *Doña Rosita* tenía una gracia hábil y maliciosa y que *Bodas de sangre* parecía un «turbine affocato», un «bellissimo exploit di rapidità, di calore, di eloquenza» (García Lorca, 1944: 12-13) donde la fuerza de la palabra daba unidad al simbolismo de la Muerte-mendiga, a

---

27. Esta noticia era falsa y verdadera al mismo tiempo; en efecto, aunque los ensayos se realizaron, el estreno no se efectuó puesto que, al llegar la noticia de que Lorca no era falangista sino republicano, el Ministerio italiano lo anuló (lo relata D'Amico, 1946: 13).

conversaciones veristas, etc. Además, era la pieza que publicaba, *Yerma*, la que desde un punto de vista teatral le parecía más significativa; alababa la presencia de escenas corales o íntimas, el valor abstracto y simbólico de la protagonista (la definía una «statua sanguinosa e funebre») y el cuidado con el que marcaba el paso del tiempo y el cambio de situaciones.

Otras traducciones se añadieron en 1946. Se trataba de textos publicados en varias ciudades (Turín, Milán, Modena-Parma, Roma) y, una vez más, bien en revistas, bien como volumen. La *Mariana Pineda* de Lando Languasco con *La zapatera prodigiosa*, el *Perlimplín* y *El retablillo de don Cristóbal* del mismo Languasco y de Dimma Chirone se imprimió en el núm. 12-13 de *Il dramma*; *La casa de Bernarda Alba* de Amedeo Recanati en el siguiente núm. 19-20<sup>28</sup>, y la *Mariana Pineda* de Albertina Baldo en Guanda, o sea en la misma editorial que había publicado su *Doña Rosita* (además de la antología de Bo de 1940). Con estas piezas, pues, buena parte del teatro no solo resultaba disponible (faltaban *Así que pasen cinco años* y algo del teatro menor), sino que en algunos casos llegaba a tener más versiones. *Bodas de sangre*, por ejemplo, la habían vertido al italiano Elio Vittorini y Giuseppe Valentini, *Yerma* Carlo Bo y Ruggero Jacobbi, *Mariana Pineda* Albertina Baldo y Nardo Languasco, y *El retablillo de Don Cristóbal* Vittorio Bodini y Dimma Chirone.

Las aportaciones a la difusión del teatro, sin embargo, no se limitaron a estos títulos, puesto que, si ampliamos nuestra mirada de lo concretamente impreso a los trabajos realizados, hay que recordar otras traducciones que se remontan a esos mismos años, aunque quedaron durante largo tiempo inéditas. Es el caso de las piezas para títeres *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y de *El retablillo de don Cristóbal* que Macrí tradujo y entregó a la editorial milanesa Rosa e Ballo en 1945, pero que, por el largo retraso en la publicación, retiró y que luego –añadiendo la de *La zapatera prodigiosa* que, mientras, había traducido– propuso a Guanda pensando en un volumen de teatro menor<sup>29</sup>. Sin embargo, tampoco este proyecto llegó a concretarse<sup>30</sup>. Igualmente tardía fue la llegada a la imprenta de su versión de *Bodas de sangre*, que consiguió hacer

28. En ambos casos, en esta revista teatral, las piezas estaban completadas por el subtítulo que fijaba su género: *Mariana Pineda. Storia popolare in tre stampe* (1 y 15 de mayo: 15-34), *La zapatera prodigiosa. Farsa violenta in due atti* (37-52), *Amore di don Perlimplín con Belisa nel suo giardino. Farsa amorosa in un prologo e tre quadri, riduzione da camera* (53-60), *Quadretto di don Cristobal. Farsa per marionette* (63-67); y finalmente *La casa de Bernarda Alba. Dramma di donne nei villaggi di Spagna* (15 agosto y 1 de septiembre: 13-29).

29. Cuya publicación anunció en el artículo que imprimió en mayo de 1946 en *La Rassegna d'Italia* (Macrí, 1946); cfr. *infra*, nota 32.

30. Salió en Dolfi, 1999: 513-578.

pública con una lectura dramatizada que dirigió en Reggio Emilia en los años de la inmediata posguerra y que luego, en 1962, llegó a representarse en el Piccolo Teatro de Florencia<sup>31</sup>.

Inevitablemente en 1946, con el décimo aniversario de la muerte del poeta, se asistió a una intensificación de las iniciativas que implicaron, al lado de los que eran (o que más tarde serían) conocidos hispanistas, también escritores y poetas. En efecto, a los nombres de Bodini, Bo, Macrí, Mario Socrate (y a *latere* del lusitanista Panarese) que intervinieron en revistas y en periódicos<sup>32</sup>, hay que acercar los de Elio Vittorini, Franco Fortini y Sergio Solmi que (junto con el crítico y director teatral Vito Pandolfi<sup>33</sup>) publicaron sus páginas en el núm. 28 del 13 de julio de la revista *La Lettura*: en el caso de Solmi se trataba de la versión italiana de *Reyerta, Canción, Muerto de amor* y de la atribuida *España*; y en el de Vittorini y de Fortini de breves artículos que reflexionaban sobre la muerte de Lorca relacionándola con su ser poeta; además, Fortini mencionaba algunos poemas y libros siguiendo su evolución<sup>34</sup>.

Si, pues, 1946 es una fecha simbólicamente importante para la recepción, desde un punto de vista bibliográfico –al lado de otras, paralelas aportaciones<sup>35</sup>– hay que llegar a 1949 para encontrar otra importante publicación de

31. Véanse el texto de esta traducción y los comentarios sobre su representación publicados en los periódicos: Dolfi, 1999: 579-625 y 489-495.

32. Bodini con su «García Lorca e A. Machado» y con cinco traducciones (*Il pianto, Arietta di Malaga, Poema doppio del lago Eden, Ballata dell'acqua del mare, Gazzella della Presenza terribile*) respectivamente en el núm. 6 de *La fiera letteraria* del 16 de mayo (Bodini, 1946: 130-135) y en el volumen V de *Poesia* dirigido por Enrico Falqui (Milán, julio: 130-136); Bo con la traducción *Il pianto* en la revista *Lettere ed arti* del 2 de febrero de 1946 (7); Panarese con otra en el citado volumen *Poesia (Canzone della morte piccina*: 136); Mario Socrate con su «Federico García Lorca poeta del popolo spagnolo» que, junto con el poema *Romanza della luna, luna*, salió en el diario *L'Unità* el 21 de julio (3); y Macrí con el citado artículo que ampliaba su introducción a *Mariana Pineda* de A. Baldo ofreciendo una importante aportación en la que destacaba en los textos de Lorca algunos fundamentales valores dramáticos: la pasión, la humanidad, la acción, el espacio y el tiempo, el destino (Macrí, 1946).

33. Que, al contrario de Macrí, en su «Lorca dalla poesia al dramma», consideraba ese teatro demasiado apoyado en la poesía, aunque reconocía su vivo sentido dramático, su madurez y estilo unitario.

34. Al año siguiente, y precisamente el domingo 25 de mayo, Fortini volvió a publicar parte de este artículo, junto con la traducción *Scena del Tenente Colonnello della Guardia Civile*, en el diario *Avanti!*

35. Vito Pandolfi, por ejemplo, el 17 de mayo de 1947 llevó a las tablas del Teatro Nuovo de Milán *La casa di Bernarda Alba* (con este motivo su ya impreso «Lorca dalla poesia al dramma» salió en el núm. 9-10 de *La rassegna d'Italia* de septiembre-octubre: 118-122) y Giovanni Maria Bertini ese mismo año dedicó a Lorca sus clases en la universidad. Para datos más detallados sobre estos años remito a Dolfi, 2006.

versos: los *Canti gitani e prime poesie* que Macrí cuidó para Guanda<sup>36</sup> en la misma colección «Fenice» dirigida por Attilio Bertolucci donde se habían impreso las *Poesie* de Bo (llegadas en aquel 1949 a la cuarta edición aumentada y revisada). Pensando en los hispanistas italianos, naturalmente, no hay que olvidar que en 1948 la editorial Arethusa de Asti había publicado la *Antología lírica* de Giovanni Maria Bertini, que reunía hasta setenta y cinco poemas: ocho de *Libro de poemas*, tres de *Primeras canciones*, diecisiete de *Canciones*, catorce del *Romancero gitano*, trece del *Poema del cante jondo*, diez del *Diván del Tamarit*, dos de los *Poemas póstumos*, cinco de *Poeta en Nueva York* con tres de *Introducción a la muerte*. Los versos iban acompañados de un glosario y una introducción que reflexionaba sobre el personaje del gitano y destacaba la técnica de las imágenes (comparada con la de Góngora), la importancia otorgada a los cinco sentidos (colores, perfumes, sonidos), el «ímpetu lírico» con el que Lorca conseguía describir los aspectos de la civilización racional y mecanizada del mundo americano. Era una amplia selección que –como escribió más tarde Macrí (1996: 229)– ofrecía «una chiarificazione ordinata e concreta dell'iter poetico del granadino»; sin embargo, el hecho de que los poemas (como ya los cuarenta y uno publicados en 1943<sup>37</sup>) no estuvieran traducidos sobrentiende que su finalidad seguía siendo sobre todo didáctica y su circulación inevitablemente más limitada.

Mucha fue, en cambio, la difusión alcanzada por la ahora recordada antología de Macrí que –como la de Bo– tuvo numerosas reimpresiones y ampliaciones. Para que no obstaculizara la del amigo (publicada en la misma editorial Guanda), el crítico no incluyó los poemas ya seleccionados por él, con la única excepción del *Llanto* que también añadió. Su recolección se presentaba, pues, como del todo complementaria<sup>38</sup> y centrada ahora en el *Poema del cante jondo*<sup>39</sup>, que traducía por completo, integrándolo con muestras del *Romancero*

36. El papel que esta editorial ejerció en los años cuarenta con vistas a la circulación en Italia de las obras de García Lorca es fundamental y único. Esto no impide que también otros editores hayan promovido de vez en cuando su nombre y obra. Pienso, por ejemplo, en Vanni Scheiwiller que el 28 de febrero de 1959 escribió a Jorge Guillén manifestándole su interés en publicar *Federico en persona* y que, impreso el libro, organizó una llamativa presentación que fue ampliamente comentada en los periódicos (cfr. Dolfi, 2003: 92, 94-96; y Dolfi, 2002).

37. Véase *supra* la nota 26.

38. Lo declaraba, justificando su selección: «il nostro lavoro mira a integrare il volume delle *Poesie* a cura di Carlo Bo, stampate presso questa stessa Casa» («Dedica, giustificazione e nota bibliografica», en García Lorca, 1949: 23).

39. Antes de escribir sus páginas preliminares Macrí –lo confesaba explícitamente– había ido a España para acercarse al mundo flamenco guiado por un gitano y por algunos amigos españoles (cfr. García Lorca, 1949: 25).

gitano (ocho poemas), con cinco «Poesie postume», y con un grupo de «Prime poesie» que había añadido a petición del editor<sup>40</sup> (dieciocho de *Canciones*, una de *Libro de poemas*, tres de *Primeras canciones*).

La introducción, dividida en dos párrafos, evidenciaba con sus títulos dos polos temáticos –la interpretación del *Romancero gitano* y el andalucismo de Lorca– que resultaron aún más evidentes desde la segunda edición ampliada de 1951<sup>41</sup>, cuando la antología pasó a titularse *Canti gitani e andalusi* y el estudio preliminar (García Lorca, 1951: 7-21) se enriqueció con otro párrafo sobre «Demone y arte» (VII-XIII) correspondiendo al intento de ofrecer un análisis más hondo delle «sorgenti popolari e tradizionali del canto» del poeta (VIII). Además, otros poemas se añadieron<sup>42</sup> y las notas, escasas en la primera, volvieron más numerosas y amplias. Análogamente en las siguientes ediciones hasta la sexta de 1958 el número de los poemas aumentó<sup>43</sup> y nuevos análisis se sumaron: sobre la primera poesía andaluza (3.<sup>a</sup> ed.), los campos semánticos (4.<sup>a</sup> ed.), el diálogo con Bagaría, la edición de las obras de Aguilar (5.<sup>a</sup> ed.), la edición crítica y los estudios de Albert Henry, las aportaciones biográficas de Marie Laffranque y Schonberg (6.<sup>a</sup> ed.). Finalmente, la séptima –salida después de treinta cinco años<sup>44</sup>– completaba el enfoque preliminar de las anteriores con otros dos ensayos publicados en el apéndice: «Il primo sonetto (inedito)

40. Se lo precisaba a Bodini el 29 de enero de 1948 (Bodini & Macrí, 2016: 209).

41. Al año siguiente catorce poemas sacados de *Libro de poemas*, *Canciones*, *Poemas póstumos*, *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit* aparecerán en su bilingüe *Poesia spagnola del Novecento* (Guanda). Se trata precisamente de *Lombra della mia anima*, *Il diamante*, *I gattici d'argento*, *Mare*, «*La gente andava*», *Canzoncina del primo desiderio*, *Misure*, *Solitudine*, *Il poeta chiede al suo amore che gli scriva*, *Sonetto*, *Notturmo del vuoto*, *Fuga da New York* (I. *Piccolo valzer viennese*, II. *Valzer sui rami*), *Casida del ferito dall'acqua*, *Casida delle colombe oscure* (Macrí, 1952: 250-278). Es significativo que Macrí se preocupara de subrayar el hecho de que esos poemas correspondían solo en mínima parte a una selección «antológica», puesto que su elección había estado condicionada por otros libros publicados en la colección «Fenice». Por eso transcribía los títulos de los poemas que en su día había preparado con el amigo Bodini en vista de un proyecto de una antología común (Macrí, 1952: LII y LXXI).

42. Bien doce de *Canciones*, cuatro de *Libro de poemas*, uno de *Primeras canciones*, tres de las «Poesie postume».

43. En la III<sup>a</sup>, de enero de 1953, por ejemplo, aparecían otros treinta poemas que –como declaraba la «Avvertenza alla nuova edizione e aggiunta bibliografica» (3)– pertenecían a *Poemas*, *Canciones* y a las «Postume». Las fechas de impresión de las sucesivas ediciones son una prueba significativa del éxito que lograron: después de la segunda de 1951, la tercera de 1953, la cuarta de 1954, y la quinta de 1958. Al final de cada premisa se dejaba constancia de su fecha.

44. Fueron los problemas surgidos con Guanda, de los que encontramos alguna huella en las cartas de Bodini y Macrí de los años 1961-62 (Bodini & Macrí, 2016) los que ocasionaron esta larga interrupción.

di Federico García Lorca. Orìgini e continuità dell'*amor oscuro*» y «*Canto herméutico* di Federico García Lorca» (García Lorca, 1993: 479-499 y 500-512)<sup>45</sup>.

Además, a propósito de Macrí, no podemos dejar de constatar como su hispanismo no solo se abre, sino también se cierra con García Lorca. En efecto, si su primera prueba en lo hispánico fue la traducción de la *Oda a Salvador Dalí* en 1939<sup>46</sup>, la última –casi sesenta años más tarde– fue el mensaje crítico que, ya enfermo, dictó con motivo de un congreso internacional celebrado en Parma en 1998<sup>47</sup>. Se trataba de un texto intenso donde volvía a insistir sobre los dos elementos, el gitano y el andaluz, que el cante jondo expresaba (con el pueblo andaluz creador y el gitano ejecutor escénico), invitaba a los futuros críticos a estudiar la instrumentación técnica «musicalverbale» del cante gitano de Lorca y, sobre todo, evidenciaba las cuatro raíces de su poesía<sup>48</sup>: la morada vital (Andalucía con sus tres culturas), el sacro (el estudio sobre el duende), el significado salvífico (que destacaba en las páginas donde recorría la historia de la poesía en sus valores y emblemas) y finalmente, y la consideraba la más importante, la raíz lingüístico-literaria «d'investimento e metamorfosi del simbolo e dell'archetipo» (Dolfi, 1999: 14).

Pero volviendo a nuestro *excursus*, la fecha 1952 que –como vimos– corresponde a los poemas que Macrí incluye en su bilingüe *Poesía spagnola del Novecento*, es fundamental también (y, pensando en Lorca, sobre todo) por otro libro: el *Teatro* que Vittorio Bodini publicó en la conocida editorial de Turín, Einaudi. Se trata de un volumen que, con sus casi seiscientas páginas, ofrecía la versión italiana de todos los dramas (*Mariana Pineda*, *Aspettiamo cinque anni*, *Nozze di sangue*, *Yerma*, *Donna Rosita nubile*, *La casa di Bernarda Alba*) y de gran parte de las obras breves: *La calzolaia ammirevole*, *L'amore di don Perlimplino*, *Teatrino di don Cristóbal*, *Il pubblico*. En su premisa (García Lorca, 1952: VII-XXV) Bodini se detenía sobre la muerte de Lorca y sobre el «miserabile arbitrio» que había borrado del mundo «la libertà e la bellezza» de sus versos, destacaba en su poesía y en su teatro una «straordinaria potenza di captazione d'ogni essenza vitale», recordaba el entusiasmo que había acompañado su grupo teatral itinerante y, pasando a sus piezas, intentaba clasificarlas. Subrayaba la «rara potenza» de los personajes vivos y concretos que

45. Pocas páginas de justificación y una puesta al día bibliográfica (García Lorca, 1993: 59-61) seguían al análisis preliminar que, como de costumbre, reunía todos los anteriores.

46. Sin olvidar aquella función de estímulo que los versos del *Llanto* habían ejercido en 1937-38 en el formarse de su citada «secreta intención» de antología de la poesía española del siglo XX.

47. Cfr. «Messaggio di Oreste Macrí», en Dolfi, 1999: 11-14.

48. Que por vez primera había fijado al analizar los versos de un poeta de su nativo Salento: cfr. Macrí, 1972: 99-114.

los protagonizaban, la belleza y el «cupo senso di religiosità» de los coros, la importancia de la acción, la rapidez de las imágenes, la «acuta prontezza» y habilidad con la que había conseguido fijar el punto misterioso que marcaba el paso del individuo al espíritu de la colectividad (en esto le recordaba a Verga) y, finalmente, destacando el ritmo teatral del *Llanto* y el uso del diálogo en los romances, subrayaba como había sabido fundir versos y teatro en un superior concepto de poesía. Era, además, a este propósito que –de manera opuesta a quienes acusaban a Lorca por haber escrito un teatro demasiado lírico– se preguntaba cuánto la poesía debía a su vocación dramática.

Como era previsible –igual que las *Poesie* de Carlo Bo y los *Canti gitani* de Macrí–, incluso este libro tuvo mucho éxito, hasta el punto que Einaudi decidió desglosarlo imprimiendo los dramas también de forma independiente: en aquel 1952 y en 1963 *Nozze di sangue* (que, en la temporada 1963-64, se estrenó en el Teatro Valle de Roma), en 1961 *La casa di Bernarda Alba* (que ya en la temporada 1954-55 había llegado a las tablas del Piccolo Teatro de Milán<sup>49</sup>) y en 1964 *Yerma: poema tragico in tre atti e sei quadri*. Además, en 1967 esos tres dramas, junto con *Donna Rosita nubile*<sup>50</sup>, aparecieron reunidos en la colección económica de los Oscar Mondadori. Naturalmente, y de forma paralela, el volumen completo del *Teatro* fue reeditado y reimpresso varias veces. Entre estas ediciones hay que señalar en particular la 4.ª ed. de 1968, puesto que Bodini no solo la revisó siguiendo la edición de Arturo del Hoyo, sino que añadió otras tres traducciones: *I burattini col randello*, el *Teatro breve* (con *El paseo de Buster Keaton*, *La doncella*, *el marinero y el estudiante* y *Quimera*) y *El maleficio de la mariposa*. Sin embargo, esta última pieza no la colocó en orden cronológico, como las demás, sino que la relegó en un apéndice puesto que –lo declaraba explícitamente<sup>51</sup>– la consideraba inmadura y discutible, así que la publicaba solo por aceptar la petición del editor (opuesta sería, años más tarde, la opinión del poeta Giorgio Caproni, quien la tradujo para que se transmitiera al amplio público de la radio italiana el 26 de julio de 1971<sup>52</sup>).

Correspondiendo al teatro completo esta edición era objetivamente importante y era inevitable, pues, que obstaculizara el surgir por las mismas

49. Sobre esta puesta en escena, con sus correspondientes imágenes, cfr. Dolfi, 2015b: 49-51. A esta representación siguió hasta un proyecto de transposición cinematográfica.

50. El texto de la traducción fue transformado en libreto para una ópera en tres actos que se estrenó en febrero de 1963 en el Teatro della Piccola Scala di Milano (para más datos, véase Dolfi, 2015b: 51).

51. Al final de la «Advertencia» (García Lorca, 1968: XXI) que cerraba el prefacio a la primera edición, allí reproducido (V-XX).

52. Se publicó al año siguiente en el número de enero-abril de la revista de la RAI *Terzoprogramma*; véase ahora en Caproni (2020: 36-119).

fechas de iniciativas parecidas. En efecto, Macrí, que a comienzos de los años cincuenta había pensado en un volumen misceláneo que reuniera algunas piezas ya publicadas con otras por salir a la luz o por hacer, renunció a llevar adelante su proyecto, a pesar de haberlo ya planeado con Guanda<sup>53</sup>. El índice que había preparado era detallado y los nombres de los traductores habían sido seleccionados casi todos: a *La casa de Bernarda Alba*, el *Teatro breve* y *Los títeres de Cachiporra* por asignar se añadían *Doña Rosita* y *Mariana Pineda* de Albertina Baldo, *Yerma* de Carlo Bo (que se ocuparía también de *Así que pasen cinco años* y *El público*), y algunas traducciones del mismo Macrí. O sea, las todavía inéditas *Don Perlimplín*, *Retablillo* y *Zapatera*; la ya recordada *Bodas de sangre* que, pensando en un volumen aislado, había traducido en 1951 a petición de Guanda y que luego no se había impreso<sup>54</sup>; y *El maleficio de la mariposa* que había vertido al italiano precisamente para este volumen colectivo<sup>55</sup>.

Si, pues, esta recolección teatral no salió, otro libro se sumó en 1954 a los tres ya mencionados: el de las *Prose* que Carlo Bo cuidó para la colección Cederna de la editorial florentina Vallecchi (García Lorca, 1954). En este volumen se reunían, sin introducción, tres conferencias (*L'immagine poetica di don Luis de Góngora*, *Le ninnananne*, *Teoria e gioco del demone*), algunas páginas de *Impresiones y paisajes* (*La Certosa*, *Clausura*, *Monastero de Silos-Il convento*, *Città perduta-Baeza*, *Un grido nel pomeriggio*, *I crocifissi*, *Granada-Albayzín*) y las «Prose postume» *Santa Lucia e San Lazzaro*, *Decollazione del Battista*, *Granada-Paradiso chiuso per molti*, *Settimana Santa a Granata*, *Parole sul teatro*. Por cierto, no se trataba de traducciones tan llamativas como las de los poemas o de los dramas. En efecto, Vittorio Bodini lo destacó reseñándolas en la revista *Nuova Corrente* (Bodini, 1954: 118): no añadían mucho a la grandeza de la poesía y el teatro de Lorca. Solo dos conferencias, que relacionaba con los

53. En este caso, a la no oportunidad editorial, se sumaba el respecto amistoso que caracterizó la relación de Oreste Macrí y Vittorio Bodini. En efecto, en las cartas que se intercambiaron en estos años no es raro encontrar referencias a involuntarias interferencias en el trabajo y, dentro de lo posible, a la voluntad de evitarlas (o de explicarlas). Véanse como únicos ejemplos las cartas de Macrí del 14 de octubre de 1947 y del 18 de abril de 1951: «Un'altra interferenza è nei riguardi di Lorca, da cui da più di un anno ho dato allo stesso Guanda tutti i *Canti gitani*, progettato prima delle tue intenzioni nei riguardi dello stesso Lorca»; «Lorca. Mi accorgo che coincidiamo [...]. Potrei cederti la parte maggiore del Lorca, riservandomi qualche mia versione [de los poemas] più indovinata» (Bodini & Macrí, 2016: 200 y 254).

54. Se representó —como decíamos— en el Piccolo Teatro de Florencia en 1962, y se imprimió en Dolfi (1999: 579-625 y 487-496) donde también se reconstruye la historia de este proyecto editorial.

55. Véase Dolfi, 1999: 627-662 (y para otros datos sobre estas versiones quedadas inéditas: 487-510).



versos, le parecían dignas de comentario: la dedicada al *duende*, que se ajustaba bien al *Cante jondo*, y la titulada *Las nanas infantiles* que, a la par del *Romancero gitano*, remitía a un fluctuar de sentidos entre vigilia y sueño.

Sea como sea, y a pesar de que estas *Prose* resultaran menos atractivas, es un hecho que con su publicación otro diferente aspecto de la obra de Lorca se puso al alcance del lector. Si pensamos, además, que en aquel mismo 1954, junto con este de Bo, se imprimieron la quinta edición ampliada y revisada de las *Poesie* del mismo Bo, la sexta ampliada y anotada de los *Canti gitani e andalusi* de Macrí y que solo dos años antes había salido la del *Teatro* de Bodini, nos damos cuenta de que –en medio de las figuras diversas que se acercaron a la obra de Lorca o que le rindieron homenaje<sup>56</sup>– fue sobre todo por mérito de estos tres hispanistas amigos<sup>57</sup>, y de sus cuatro libros (que tuvieron un eco también más allá de la página escrita<sup>58</sup>), que en la primera mitad de los años cincuenta en Italia se pudo disfrutar de una muestra significativa de la producción literaria de García Lorca, en sus diferentes géneros.

56. En 1953, por ejemplo, Luciana Stegagno Picchio tradujo *Yerma* para la antología *Teatro di tutti i tempi* de Pavolini, en el siguiente 1955 Amedeo Recanati publicó como libro en las romanas ediciones L.E.O. *La casa di Bernarda Alba* (ya publicada en *Il Dramma* en 1946) y en 1956, con motivo del segundo décimo aniversario de la muerte, la revista *Quaderni ibero-americani* dedicó a Lorca las pp. 242-249 del núm. 19-20 (diciembre) publicando unas palabras de José Corral Maurell y Daniel Devoto y dos cartas de Federico a Jorge Guillén; el mismo Oreste Macrí comentó la entrevista de Bagaría en *Il nuovo Corriere e Il Caffè politico-letterario* y volvió a proponer sus reflexiones sobre Lorca y los gitanos en *Il Critone*; el poeta Giorgio Caproni tradujo para *Il punto* los poemas *Arbolé, arbolé* y *La casada infiel* a los que dos años más tarde añadiría su versión del *Llanto* para la antología *Poesia straniera del Novecento* preparada por Attilio Bertolucci en 1958; y así podríamos seguir.

57. Cabe recordar en particular el espíritu de colaboración que guió el naciente hispanismo de Macrí y de Bodini, que en los años 1945-1951 trabajaron juntos para organizar un proyecto orgánico de antología de la poesía española del siglo XX (a este propósito véase Dolfi, 2011b). Aunque este proyecto no se concretó como tal, no deja de ser importante puesto que dio origen a dos antologías autónomas (que, por supuesto, incluyeron poemas, y muy distintos, de García Lorca): la ya recordada de la poesía española del siglo XX de Macrí en 1952 y, diez años más tarde, la de los poetas surrealistas españoles de Bodini (Einaudi, 1963; una nueva edición póstuma salió en 1988, en dos tomos y en la misma editorial, al cuidado de Oreste Macrí que añadió al estudio preliminar del amigo otras páginas suyas, donde comentaba la selección realizada por Bodini, analizaba su método, las finalidades del libro y la extraordinaria recepción que lo había acompañado).

58. Además de las representaciones teatrales de los dramas, basta pensar en los dos discos con las versiones italianas del *Llanto* de Carlo Bo y de Macrí que se gravaron respectivamente en 1955 con la voz de Arnoldo Foà (Collana letteraria documento – Cetra) y en 1960 con la de Enrico Maria Salerno (Istituto Internazionale del Disco – Ricordi); o en el disco (*Lorca flamenco*) con las versiones de Bodini de dieciocho poemas del *Romancero gitano* y de otros siete de *cante jondo* que salió por las mismas fechas en Ricordi y con la voz de Salerno.

### Bibliografia citada

- APOLLONIO, U. (1940), «F. García Lorca», *Meridiano di Roma*, 21, domingo 26 de mayo, p. IX.
- BERTINI, G. M. (ed.) (1943), *Poeti spagnoli contemporanei*, Turín, Chiantore.
- BO, C. (1940), «Introduzione a Lorca», *Prospettive*, 3, 15 de marzo, pp. 15-18.
- BO, C. (ed.) (1941), *Lirici spagnoli*, Milán, Corrente, pp. 271-323.
- BO, C. (1948), *Carte spagnole*, Florencia, Marzocco.
- BODINI, V. (1946), «García Lorca e A. Machado», *La Fiera letteraria*, I, 6, 16 de mayo, p. 4.
- BODINI, V. (1954), «I segreti di Lorca», *Nuova corrente*, 2, septiembre, p. 118.
- BODINI, V. & Macrí, O. (2016), «In quella turbata trasparenza». *Un epistolario, 1940-1970*, ed. de A. Dolfi, Roma, Bulzoni.
- CAPRONI, G. (2020), «Pianto per Ignazio» *Versioni da García Lorca e altri poeti ispanici*, ed. de L. Dolfi, Milán, Feltrinelli.
- CARAVAGGI, G. (1980), *Invito alla lettura di García Lorca*, Milán, Mursia.
- D'AMICO, S. (1935), «Teatro sulla sabbia», *Tribuna*, 18 de septiembre, p. 3 (y más reducido, en *La Gazzetta del popolo*, 17 de septiembre, p. 3).
- D'AMICO, S. (1946), «Incontro con Federico García Lorca», *Il Dramma*, Nuova serie, 12-13, 1-15 de mayo, pp. 12-13.
- DE ZUANI, E. (1930), «L'annata letteraria in Spagna», *Almanacco letterario 1929*, Milán, Bompiani.
- DOLFI, L. (ed.) (1989), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca. Atti del convegno di studi, Salerno, 9-10 maggio 1988*, Nápoles, E.S.I.
- DOLFI, L. (1998), *Storia dell'A.ISPI. (1973-1997)*, Roma, Bulzoni (y on line: [cvc.cervantes.es/literatura/aispi/storia/htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/storia/htm)).
- DOLFI, L. (ed.) (1999), *Federico García Lorca e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998*, Roma, Bulzoni.
- DOLFI, L. (2002), «La recepción en Italia de Federico in persona de Jorge Guillén (1960)», en *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 32, pp. 47-56.
- DOLFI, L. (2003), «En torno a Federico García Lorca. Ecos sueltos de las estancias de Jorge Guillén en Italia», en N. Delbecque, N. Lie & B. Adriaensen (eds.), *Federico García Lorca et Cetera, Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian De Paepe*, Leuven, Universitaire Press, pp. 89-103.
- DOLFI, L. (2006), *Il caso Federico García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.
- DOLFI, L. (2011a), «La muerte de García Lorca en la prensa italiana», en R. Sánchez García & R. Martínez López (coords.), *Literatura y compromiso. Federico García Lorca y Miguel Hernández*, Madrid, Visor Libros, pp. 229-251.
- DOLFI, L. (2011b), *Bodini e la poesia spagnola del Novecento: storia di un'antologia*, en A. Baldissera, G. Mazzocchi & P. Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova*,

- Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, vol. III, pp. 555-572.
- DOLFI, L. (2015a), «García Lorca y una larga polémica (*La fiera letteraria*, 1972)», *Quaderni ibero-americaeni*, 107, enero-diciembre, pp. 95-107.
- DOLFI, L. (ed.) (2015b): *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Parma, Unipr-Co-Lab; open access <https://hdl.handle.net/1889/2889>.
- FALLACARA, L. (1940), «Poesie di F. García Lorca», *Incontro*, 13, diciembre, p. 6.
- FRATTONI, O. (1940), «Poesie di F. García Lorca», *Rivoluzione*, II, 1-2 del 5 de noviembre, p. 4.
- GARCÍA LORCA, F. (1938), «La sposa infedele e altre poesie», C. Bo (trad.), *Letteratura*, II, 2 (abril de 1938), pp. 95-106.
- GARCÍA LORCA, F. (1940), *Poesie*, C. Bo (trad. e introd.), Guanda, Parma.
- GARCÍA LORCA, F. (1943a), *Nozze di sangue*, G. Valentini (trad.), *Il Dramma*, 410-411, 15 de septiembre-1 de octubre, pp. 29-44.
- GARCÍA LORCA, F. (1943b), *Doña Rosita la soltera (Donna Rosita nubile)*, O. Macrí (introd.) y A. Baldo (trad.), Parma, Guanda.
- GARCÍA LORCA, F. (1944), *Yerma. 1934*, C. Bo (trad.), Milán, Rosa e Ballo.
- GARCÍA LORCA, F. (1944), *Yerma*, R. Jacobbi (trad.), Roma, O.E.T.-Edizioni del Secolo.
- GARCÍA LORCA, F. (1949), *Canti gitani e prime poesie, Dal «Romancero gitano» e dal «Poema del cante jondo», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»; da «Poemas» e «Canciones»*, O. Macrí (trad. e introd.) Parma, Guanda.
- GARCÍA LORCA, F. (1951), *Canti gitani e andalusi, Dal «Romancero gitano» e dal «Poema del cante jondo», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»; da «Poemas» e «Canciones»*, O. Macrí (trad. e introd.), IIª ed. ampliada y anotada, Parma, Guanda.
- GARCÍA LORCA, F. (1952), *Teatro*, V. Bodini (trad. e introd.), Turín, Einaudi.
- GARCÍA LORCA, F. (1954), *Prose*, C. Bo (trad.), Florencia, Vallecchi.
- GARCÍA LORCA, F. (1964), *Poesie* [edición completa], IIª ed. revisada, Parma, Ugo Guanda.
- GARCÍA LORCA, F. (1968), *Teatro*, V. Bodini (pref. y trad.), IVª ed., Turín, Einaudi.
- GARCÍA LORCA, F. (1993), *Canti gitani e andalusi*, O. Macrí (ed.), Parma, Guanda.
- GARCÍA LORCA, F. (1994), *Poesie*, N. von Prellwitz (ed. y trad.), Milán, Rizzoli.
- LEVI, E. (1932), «La poesia spagnola contemporanea», *Il Marzocco*, 45, 6 de noviembre, pp. 1-2.
- LEVI, E. (1934), «La Barraca di García Lorca», *Scenario*, III, 10 (ottobre), pp. 528-530.
- LOZANO MIRALLES, R. (2010), «Le prime rappresentazioni di Federico García Lorca in Italia», *Mediazioni online*, 9, pp. 1-10.
- MACRÍ, O. (1940), «Poesia perfetta», *Prospettive*, IV, 10 del 15 de octubre, pp. 20-21.

- MACRÍ, O. (1946), «Teatro di Federico García Lorca», *La Rassegna d'Italia*, I, 5, mayo de 1946, pp. 30-39.
- MACRÍ, O. (ed.) (1952), *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, pp. VII-LXIX.
- MACRÍ, O. (1972), «Lo spazio domestico in Ercole Ugo D'Andrea», *L'Albero*, 48, pp. 99-114.
- MACRÍ, O. (1996), «Ispanismo militante di G. M. Bertini», en *Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a Giovanni Maria Bertini*, ed. de G. Depretis, Milán, All'insegna del Pesce d'Oro, 1989, luego en: O. Macrí, *Studi ispanici*, II. *I critici*, ed. de L. Dolfi, Nápoles, Liguori, pp. 227-231.
- MARCORI, A. (1930), «Poeti nuovi di Spagna (Lorca, Ortega, Maldonado)», *Rassegna nazionale*, noviembre de 1930, pp. 172-176.
- MARCORI, A. (1937), «Poesia spagnola contemporanea», *Letteratura*, 2, pp. 124-138.
- MELIS, A. (1976), *Federico García Lorca*, Florencia, la Nuova Italia.
- MENARINI, P. (1993), *Introduzione a García Lorca*, Bari, Laterza.
- MORELLI, G. (ed.) (1988), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena.
- QUIJANO, J. de (1928), «Lettere dalla Spagna», *Comoedia*, enero de 1928, pp. 28-29.
- RICCI, G. – Luque Toro, L. & del Río Zamudio, S. (eds.). *La luna e la morte. Atti dell'«Incontro internazionale su Federico García Lorca» (Udine, 16-17 aprile 1998)*, Udine, Forum.
- SETTANNI, E. (1940), «F. García Lorca», *Meridiano di Roma*, 44, domingo 3 de noviembre, p. IX.
- SPINELLI, R. (1947), «Poesie di F. García Lorca», *Fiera letteraria*, II, 6, 6 de febrero, p. 3.
- VIAN, C. (1939), «Note sulla poesia e sul teatro di Federico García Lorca», *Vita e pensiero*, XXV, vol. XXX, fasc. II, pp. 66-74.