

I rapporti editoriali tra Italia e Spagna nel Novecento: i casi di Camilo José Cela e Darío Fernández Flórez

CAMILLA MONTANARO
Università degli Studi di Torino

Sommario

Attraverso uno sguardo panoramico sui rapporti editoriali tra Italia e Spagna, l'articolo si propone di indagare quanto le scelte delle case editrici siano fondamentali per definire il profilo identitario del paese iberico sedimentato nella nostra cultura e per comprendere il significato che le due nazioni conferiscono l'una all'altra. In particolare, si approfondiscono due casi editoriali specifici: l'opera narrativa del premio Nobel Camilo José Cela e il romanzo *Lola, espejo oscuro* (1950) di Darío Fernández Flórez. La ricezione dei due autori, ostacolata sia in Italia sia in Spagna nonostante le profonde differenze, risulta esemplificativa di quanto l'immagine nel nostro paese della letteratura spagnola degli anni Quaranta e Cinquanta fosse parziale e limitata.

Abstract

Taking a panoramic view at the editorial relations between Italy and Spain, the present article aims at investigating the fundamental role the publishing houses decisions play in defining the profile of Spain in Italy and in understanding the importance these two countries attribute to each other. The specific editorial cases explored in this article are the narrative work of Nobel Prize winner Camilo José Cela and the novel *Lola, espejo oscuro* (1950) by Darío Fernández Flórez. The reception of the two authors, hindered both in Italy and in Spain despite the profound differences between their respective cultural and socio-political contexts, illustrates the partial and limited image of the Spanish literature of the 1940s and 1950s in Italy.



La selezione che le case editrici operano ai fini della traduzione, dell'importazione e della diffusione di testi stranieri è cartina tornasole dell'ideologia dominante. Non a caso lo studioso israeliano Even-Zohar individua nella traduzione uno dei cardini del "polisistema letterario", ovvero l'insieme degli elementi che costituiscono ciò che definiamo "cultura" e che, oltre a influenzare lo sviluppo del paese dominato da quel "polisistema", contribuiscono a determinare una certa immagine del paese dal quale arriva l'opera oggetto di traduzione; lo studioso, infatti, considera "la letteratura tradotta non solo come un sistema a pieno diritto, ma come un sistema che partecipa pienamente alla storia del polisistema come parte integrante di esso, in rapporto a tutti gli altri co-sistemi" (Even-Zohar, 2002: 227). Se i libri "sono indispensabili per aprire una finestra sul mondo e costituiscono le tessere del puzzle con cui si compone, nella mente del lettore, l'identità di un Paese e di una cultura stranieri" (Zagolin, 1989: 3), allora ogni scelta editoriale alimenta una determinata prospettiva e "il metatesto, inteso come prodotto già immesso nella cultura di arrivo, diventa così [...] portavoce di un messaggio culturale che il lettore tende ad assimilare come paradigma di un'intera cultura" (Cerullo, 2017: 109). Uno sguardo panoramico sui rapporti editoriali tra Italia e Spagna nel Novecento

risulta dunque fondamentale per mettere in evidenza il profilo identitario del paese iberico sedimentato nella nostra cultura ed è imprescindibile per comprendere il significato che le due nazioni conferiscono l'una all'altra nonché per comprendere a fondo il contesto in cui operano i principali autori. In tal senso mi pare particolarmente interessante un approfondimento sulla ricezione delle opere appartenenti al fenomeno letterario spagnolo del "tremendismo"; si tratta di una tendenza che, come uno specchio, rivela il vero volto della Spagna nei duri anni che seguono la guerra civile e che vedono l'esordio della dittatura di Francisco Franco, rappresentando gli aspetti più negativi e inquietanti, talvolta persino ripugnanti, dell'esistenza umana. Come indagheremo più avanti addentrandoci nei casi editoriali di *La familia de Pascual Duarte* di Camilo José Cela, considerato capostipite del movimento, e di *Lola, espejo oscuro* di Darío Fernández Flórez, che ne rappresenta uno degli ultimi esempi, la libera espressione delle voci del tremendismo incontra paradossalmente resistenze sia in Spagna, durante la dittatura franchista, sia in Italia, nel periodo di rinascita che segue la fine del conflitto mondiale, per ragioni diametralmente opposte.

Luca Cerullo (2017), nei suoi studi dedicati ai rapporti editoriali tra Italia e Spagna, sottolinea come un numero elevato di traduzioni corrisponda a un ventaglio di immagini rappresentative più complesso, mentre un numero esiguo rischi di dare forma a una rappresentazione parziale, e talvolta errata, della cultura accolta. Secondo lo studioso, l'immagine del paese iberico in Italia coincide con questo secondo caso, vista la tendenza delle case editrici italiane a non prendere in considerazione la produzione letteraria sviluppatasi negli anni della dittatura franchista. Spagna e Italia, infatti, nei primi anni del secondo dopoguerra, poggiano su due posizioni ideologiche molto distanti: l'Italia, in seguito allo smantellamento del regime, tenta di rifondare il sistema culturale basandosi sull'apertura, la circolazione e l'integrazione di idee, in linea con il quadro di rinnovamento dei principali paesi europei; la Spagna, invece, con l'imporsi della dittatura, si chiude alle culture estere imponendo un severo sistema censorio. Il mondo culturale italiano, controllato soprattutto da coloro che hanno combattuto il fascismo e che riconoscono nella dittatura di Francisco Franco le caratteristiche dei regimi totalitari di epoca prebellica, manifesta una spiccata indifferenza nei confronti della produzione letteraria spagnola contemporanea, affievolendo il dialogo che aveva invece caratterizzato i decenni precedenti al conflitto. Aldo Ruffinatto, che ricostruisce la storia dell'ispanismo in Italia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, osserva che in quel periodo non furono specialisti del settore a introdurre un discorso sulla letteratura spagnola, ma filosofi come Benedetto Croce, critici militanti come Giovanni Boine, germanisti come Arturo Farinelli, eruditi come Ezio Levi e comparatisti come Cesare de Lollis (Ruffinatto, 1997: 125-130). Già le relazioni che si sviluppano tra Italia e Spagna nel primo Novecento, per quanto intense, non si collocano infatti all'interno di un quadro ben organizzato e fondato su scambi continuativi, ma sono legate ad episodi e fatti personali: Unamuno mantiene uno scambio epistolare con Papini, Croce e Boine, consolidato da alcuni viaggi all'inizio del primo conflitto mondiale (González Martín, 1978); Baroja viaggia in Italia immortalando i suoi ricordi in *Ciudades de Italia*, memoria delle visite a Firenze, Roma, Bologna, Napoli, Milano e Genova, colmo di descrizioni e informazioni biografiche¹; Valle-Inclán dal 1933 al 1935 dirige la Academia Española a Roma; Gómez de la Serna vive un periodo a Napoli. E ancora, Montale segue *La revista de Occidente* di Ortega y Gasset e traduce Guillén, lo scrittore Mario Puccini si occupa spesso del lavoro degli autori spagnoli nelle proprie cronache, Mario Casella cura *Cervantes. Il Chisciotte*, Sergio Solmi traduce i saggi di Ortega. Si tratta, però, di iniziative personali che "rientrano nella sfera dell'intimità" (Bo, 1996: 67-68), non connesse a progetti editoriali di ampia portata. Bisogna aspettare la guerra civile, come scrive Carlo Bo, affinché si prenda atto

¹ I racconti di ambientazione italiana sono *César o nada*, *La sensualidad pervertida*, *El mundo es así*, *El laberinto de las sirenas*, *Ciudades de Italia*.

“di quella realtà [...]. Fu una grande scoperta, ci si accorse che la cultura spagnola non era stata ferma [...] aveva cercato di superare l’ostacolo dei Pirenei [...] e di stare al passo con quanto si faceva in Francia e in Germania” (Bo, 1996: 67-68). Non a caso, la prima cattedra di Letteratura Spagnola, tenuta presso l’Università di Torino da Giovanni Maria Bertini, fu fondata proprio alla fine degli anni Trenta. Dal 1936, quindi, le cose cambiano: l’Italia “scopre” la grande Spagna e l’intelligenza europea si schiera per la maggior parte con i repubblicani:

chi subiva e assisteva a un altro clamoroso abuso delle coscienze, rafforzava lo spirito di opposizione e resistenza. In questo modo, quel Paese di cui si sapeva così poco prese un altro rilievo, diventò un simbolo di libertà e di indipendenza. La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione. Non ci si accontentava più di quello che della cultura spagnola ci trasmetteva la Francia. (Bo, 1996: 67-68)

Tra le iniziative più importanti per l’introduzione della letteratura spagnola in Italia Nuria Pérez Vicente (2006) ricorda quella della casa editrice Bompiani, di Milano, che nel 1941 pubblicò due raccolte di testi: *Teatro Spagnolo*, a cura di Elio Vittorini, e *Narrativa Spagnola*, a cura di Carlo Bo. Ciononostante, l’interesse italiano per la Spagna, fatta eccezione per i grandi classici, rimane circoscritto al mondo intellettuale, quasi mai a servizio di un progetto editoriale programmatico e relegato all’attività di pochi traduttori. Tra questi, merita ricordare Giovanni Papini, Giovanni Boine, Silvio Pellegrini, promotore della scuola ispanistica pisana, e Salvatore Battaglia, grande filologo romano al quale dobbiamo “una splendida edizione del *Poema de Mio Cid* [...] oltre alla traduzione della *Ribellione delle masse* di Ortega y Gasset e alla diffusione in Italia della narrativa tremendista di Camilo José Cela” (Ruffinatto, 1997: 126); infatti la sua traduzione de *La familia de Pascual Duarte* esce in Italia a soli due anni di distanza dalla sua prima apparizione in Spagna. Con lo scoppio della guerra civile, quindi, cresce l’interesse per la Spagna e aumenta il numero di traduzioni, ma si nota una certa tendenza delle maggiori case editrici alla “staticità, nel senso che difficilmente vengono accolte proposte estranee ai soliti nomi noti, e alla iteratività, con la costante riproposizione delle stesse opere” (Ruffinatto, 1997: 130). Gli studi di Nancy de Benedetto rafforzano questa tesi dimostrando che la letteratura spagnola in Italia negli anni Trenta, “pur essendo complessivamente tradotta, rientra molto poco nella ricerca di innovazione culturale che si imperniò dapprima sulla letteratura di lingua francese e poi su quella inglese” (De Benedetto, 2018: 61).

La situazione, con il consolidarsi della dittatura franchista, si fa ancora più complessa. L’editoria italiana, dopo lo smantellamento del regime fascista, cerca di risollevarsi: Einaudi, Mondadori, Rizzoli, Bompiani e altri puntano a pubblicazioni di qualità e libere da restrizioni ideologiche, rilanciando autori italiani messi a tacere dal regime e opere straniere fino a quel momento proibite dalla censura. In questo panorama è difficile collocare la letteratura di un paese dominato da una dittatura dai tratti tanto simili al regime appena faticosamente sconfitto. Luca Cerullo definisce la situazione del paese iberico con una semplificazione forse eccessiva, ma efficace: da un lato ci sono gli scrittori che abbandonano il paese, generando quella che viene ricordata come letteratura d’esilio; dall’altro ci sono gli scrittori che restano in patria, i quali contribuiscono o alla letteratura dei vincitori, dai toni trionfalisti, o a nuove forme di realismo, base di alcuni fenomeni letterari che si svilupperanno nelle decadi successive (Cerullo, 2017: 112). È in questo secondo gruppo che possiamo collocare Camilo José Cela, Darío Fernández Flórez, Carmen Laforet, Miguel Delibes e altri grandi autori del Novecento spagnolo. Nel complesso, l’editoria italiana degli anni Quaranta e Cinquanta, avendo posto come base per la ricostruzione socio-culturale del paese proprio il principio di opposizione al fascismo, fatica a tenere in considerazione la produzione letteraria contemporanea sviluppatasi all’interno dei confini spagnoli; tende, invece, a valorizzare la

letteratura di opposizione e le opere di coloro che si trovano in esilio o manifestano un'ideologia apertamente antifranchista. Indubbiamente, qualche studioso riconosce il valore della prosa spagnola contemporanea: Giuseppe Bellini, per esempio, riconosce Camilo José Cela e Carmen Laforet come fautori di un grande e inaspettato rinnovamento della letteratura spagnola. Rimangono, però, iniziative per lo più individuali e sporadiche. In questo modo, si veicola un'immagine incompleta e parziale della penisola iberica, affidata soprattutto ai classici: "nell'epoca a cui facciamo riferimento, si pubblicano più edizioni del *Quijote* che in tutta la storia nazionale. Numerose, inoltre, le versioni italiane del *Lazarillo*, de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca e delle *Novelas ejemplares* di Cervantes" (Cerullo, 2017: 121). Bisogna aspettare la fine della dittatura franchista (1975) affinché l'editoria italiana si spinga oltre i grandi classici e la letteratura d'esilio e di opposizione, dando voce in maniera più sistematica anche alla produzione letteraria sviluppatasi all'interno dei confini spagnoli dopo la guerra civile.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, grazie all'incremento delle relazioni, dei progetti comuni e dei premi internazionali, si realizza un mutuo scambio tra i due paesi: in Italia iniziano a circolare i nomi principali della cerchia culturale antifranchista e i capolavori del cosiddetto boom sudamericano e in Spagna i grandi della letteratura italiana del dopoguerra. Figura chiave in questo processo è Carlos Barral, esponente della generazione del '50 e editore presso la Seix Barral, che programmaticamente intende "aprire una breccia nel muro di ottusità eretto dal franchismo e dalla sua censura contro la nuova cultura di avanguardia, tendenzialmente di sinistra" (Barral, 2011: 19). Il suo viaggio a Firenze nel 1952 dà inizio alla sua personale e, come egli stesso racconta,

duratura intimità con la cultura e la civiltà italiane. Anche con la lingua, nei cui ambiti mi muovo con assoluta scioltezza, permettendomi anche sfumature [sic] dialettali, e nella quale posso anche improvvisare, senza grande sforzo, una conferenza. Me la cavo bene con l'italiano, sia per la strada, con la gente comune e il suo mondo di gesti e di allusioni, sia con il parlato degli intellettuali e con le civetterie delle signore. A dirla tutta, mi sento molto più a mio agio in qualunque posto d'Italia che nell'Iberia [...] e gli usi sociali degli italiani mi risultano, quasi senza eccezioni, simpatici. (Barral, 2011: 145)

Carlos Barral collabora con i "Papeles de Son Armadans" e non manca alle "Conversaciones Poéticas" organizzate da Cela a Maiorca, presso l'Hotel Formentor,

un angolo remoto [...] sul quale regnava la raffinatezza di Camilo José Cela [...] sostenuta dalla generosa disponibilità dei proprietari dell'albergo [...] Diventammo veramente di casa a Formentor, perché il luogo si trasformò nel riferimento costante dell'avanguardia editoriale europea e nell'agorà letteraria più importante e famosa della decade degli anni Sessanta. (Barral, 2011: 205)

Parte delle conversazioni maiorchine si svolgono presso il "Circolo dei poeti",

un improbabile club nautico situato in un anfratto roccioso, di fronte a un isolotto sul quale pascolavano alcune capre selvatiche, così battezzato da Cela per l'occasione. Il circolo era arredato con grandi gabbie contenenti splendidi pappagalli [...] era, mi pare, dotato di un servizio bar aperto in permanenza. Come potrei, in caso contrario, situare l'immagine di Cela che, brandendo un bicchiere di whisky in una mano, con l'altra sollevava una preoccupatissima signora, afferrandola per la vita, sotto un sole allo zenit? (Barral, 2011: 208)

Alle conversazioni di Cela, apripista del dialogo con il mondo editoriale internazionale², seguono gli incontri sulla narrativa proposti dalla casa Seix Barral, con la partecipazione tra gli altri di "Salinas, Cela, Celaya, Goytisolo [...] Victor Seix, Castellet, Joan Petit [...] Ana María Matute, Alain Robbe-Grillet, Henry Green, Italo Calvino [...]" (Barral, 2011: 210). Le giornate di Formentor culminano con l'istituzione del *Prix Formentor*, da attribuire a un giovane autore inedito, e del *Prix International des Éditeurs* (chiamato dal 1962 *Prix International de Littérature*), assegnato a un romanzo chiave per il rinnovamento del genere e la ricerca letteraria più avanzata. Tali riconoscimenti letterari furono definiti da Einaudi gli "anti Nobel o meglio il superamento del Nobel" (Bresadola, 2018: 25). I motivi che spingono Italo Calvino, già in contatto epistolare con Carlos Barral, a recarsi a Palma di Maiorca sono differenti: l'interesse di un intellettuale "con un fiuto ben sviluppato" (Luti, 2014: 182); la curiosità di vedere da dentro un paese in piena dittatura; l'ambizione di farsi conoscere come scrittore in Spagna, "poiché [...] era sì già tradotto in spagnolo ma pubblicato solo in Argentina, e questo Calvino lo considerava un handicap" (Luti, 2014: 182); la voglia di esporre le proprie teorie e contribuire a nuove prospettive confrontandosi con grandi scrittori di fama nazionale e internazionale. È proprio Italo Calvino che, dopo aver legato personalmente con Carlos Barral, presenta l'editore a Giulio Einaudi, insistendo affinché questi contravvenga al proprio proposito di non mettere piede in Spagna prima della fine della denominazione franchista. In questo modo prende avvio un'intensa amicizia che cambierà le sorti dell'editoria internazionale. Nelle proprie memorie, Barral racconta le prime conversazioni con Einaudi, l'incontro con il dottor Rubino, "medico torinese di origini meridionali, era stato l'ultima persona ad aver visto Pavese la notte del suicidio, dettaglio forse non tanto importante ma che mi impressionò molto, essendo le mie febbri pavesiane relativamente recenti" (Barral, 2011: 211) e i viaggi condivisi con Ernest Hemingway, "già intento a tracannare, al posto del caffè, la sua seconda bottiglia di vino bianco" (Barral, 2011: 211), interessato a conoscere lo stato di salute della "vecchia baldracca" (Barral, 2011: 211), ovvero della letteratura spagnola. L'iniziale scetticismo di Giulio Einaudi sfuma con il passare dei giorni e l'accumularsi degli incontri, l'atmosfera della casa editrice Barral inizia a ricordargli quella che animava un tempo la propria casa editrice:

i giovani artisti, scrittori e poeti che giravano intorno a Carlos Barral [...] mi ricordavano i giovani che durante il fascismo gravitavano intorno alla casa Einaudi. Giravano spavaldi, parlavano di letteratura, di arte e di poesia, si preparavano e vivevano già allora nel futuro. Il loro passato era già passato, non lo dimenticavano, ma volevano e sapevano che non sarebbe più tornato. (Einaudi, 1988: 127)

Grazie ai consigli e agli scambi con l'editore catalano, la casa editrice Einaudi si appropria di una nuova letteratura, per la maggior parte ancora sconosciuta in Italia: la letteratura latino-americana³. Calza a pennello il paragone espresso da Francesco Luti:

se già Pavese e Vittorini, negli anni delle loro immersioni nella letteratura nordamericana, intuirono la necessità di distinguerla da quella prodotta dalla vecchia madre Inghilterra, lo stesso, un ventennio dopo, avvertiva Calvino nei confronti della Spagna e dell'America Latina. Calvino teneva a puntualizzare che erano, non solo

² Gli incontri a Formentor saranno seguiti da diversi convegni e conversazioni con sede in altri paesi europei, come il Convegno della Comunità Europea degli Scrittori, tenutosi a Firenze nel marzo 1962, al quale parteciparono anche Camilo José Cela e Josep Maria Castellet.

³ Tra gli autori pubblicati da Einaudi, ricordiamo Lezama Lima, Onetti, Rulfo, Carpentier, Fuentes, Cortázar, Sábato, Vargas Llosa, Bryce Echenique, Galeano, Arguedas.

da un'ottica letteraria, ma anche editoriale, due universi distanti benché parlassero la stessa lingua. (Luti, 2014: 187)

Nel frattempo, Carlos Barral coltiva sincera stima e profonda gratitudine nei confronti del grande editore italiano e intensifica i propri viaggi all'estero, frequentando Torino e tutto l'entourage che gravita attorno a casa Einaudi, in particolare Bassani, Foà, Moravia e Vittorini, "la cui casa divenne luogo di aggregazione degli antifranchisti spagnoli in Italia" (Bresadola, 2018: 22). Conosce, inoltre, altri editori italiani come Mondadori, Garzanti e Feltrinelli, grande rivale di Einaudi, e altre case editrici internazionali.

È in questo contesto di fermento, scambi internazionali e collaborazioni che, per la prima volta, l'editoria italiana sviluppa un piano programmatico verso la letteratura spagnola contemporanea, dando particolare risalto al realismo sociale. Nel 1963 Einaudi pubblica *Il Jarama* di Rafael Sánchez Ferlosio (traduzione di Renato Solmi); la casa editrice Lerici pubblica nel 1961 *La miniera* di Armando López Salinas e *Centrale elettrica* di Jesús López Pacheco; Emilia Mancuso traduce per Feltrinelli *I vinti* di Antonio Ferrer nel 1962; Editori Riuniti pubblica *Cronaca di un'estate* di Jesús Fernández Santos, tradotto da Rosa Rossi, mentre Dario Puccini traduce *Testa* per Rizzoli nel 1964. Particolarmente fortunato è il successo editoriale di Ana María Matute: Aldo Martello pubblica *Infedele alla terra* (1951), tradotto da Cesco Vian; Lerici cura l'edizione de *I bambini tonti* (1964), con la traduzione di Raimondo del Balzo; Einaudi pubblica *Festa al Nordovest* (1961), tradotto da Paolo Pignata. Riscuote ancora più successo Juan Goytisolo, tanto che nel giro di soli due anni (1962-1963) sono pubblicati cinque romanzi: *Fiestas* (Einaudi), *Lutto in paradiso* (Feltrinelli), *Giochi di mani* (Lerici), *La risacca* (Feltrinelli), *Per vivere qui* (Feltrinelli). L'editoria italiana è fortemente attratta dai grandi autori in esilio: Mondadori cura le opere di Max Aub, Longanesi quelle di Francisco Alaya; Rafael Alberti e Juan Ramón Jiménez sono forse tra gli scrittori che riscuotono un successo maggiore in Italia. Non mancano, però, gravi scompensi: l'Italia fa propri gli scrittori dichiaratamente antifranchisti o impegnati in qualche forma di resistenza, escludendo grandi nomi della letteratura spagnola come Juan Benet, Juan Marsé e Francisco Umbral, che saranno riscoperti solo negli anni Ottanta. Luca Cerullo pone in luce come nel secondo Novecento, in Italia, le grandi case editrici che trainano l'economia editoriale diano voce, tendenzialmente, a coloro che si oppongono o comunque tentano di resistere al regime; coloro che scrivono all'interno dei confini spagnoli, senza sbilanciarsi dal punto di vista ideologico, vengono tenuti in considerazione da realtà editoriali minori e spesso in crisi, come Aldo Martello e Perrella: "per gli scrittori che scrivono dalla Spagna franchista, il passaggio alle grandi case editrici non è mai frutto di un investimento sull'autore e raramente oggetto di ristampa" (Cerullo, 2017: 124).

L'impostazione ideologica adottata da chi è alle redini del mondo culturale italiano negli anni del dopoguerra può essere confermata anche da un'analisi della ricezione della letteratura spagnola sulle riviste letterarie del tempo. Tra tutte, ricordiamo la rivista interdisciplinare "Belfagor", fondata da Luigi Russo e pubblicata ininterrottamente con cadenza bimestrale dal 1946 al 2012. Ines Ravasini ha esaminato sistematicamente i numeri della rivista: su un piano strettamente numerico, gli articoli relativi alla Spagna, includendo le sezioni di letteratura, cultura, storia, politica, considerando l'Isipano-America e anche gli articoli a firma di ispanisti ma non necessariamente di materia strettamente ispanistica, si limitano a un centinaio scarso di occorrenze, quota decisamente minore rispetto ai contributi sul mondo culturale francese o tedesco (Ravasini, 2018: 316). Analizzando nel dettaglio la sezione di letteratura risulta che la maggioranza dei contributi consiste in recensioni, sia di romanzi di recente pubblicazione sia di saggi critici; i ritratti critici di contemporanei dedicati a figure del mondo ispanico sono sedici in totale:

Jorge Luis Borges (a cura di Enrique Luis Revol, 1949), Jorge Guillén (Mario Pinna, 1959), Rafael Alberti (Francesco Guazzelli, 1974), Gabriel Ferrater (Giuseppe Grilli,

1975), José Lezama Lima (Alessandra Riccio, 1977), Guillermo Cabrera Infante (Alessandra Riccio, 1979), Osvaldo Soriano (Alessandra Riccio, 1982), Luis Buñuel (Giorgio Tinazzi, 1985), Gabriel García Márquez (Dario Puccini, 1988), José Jiménez Lozano (Rosa Rossi, 1988), Ernesto Guevara (Enzo Santarelli e Alessandra Riccio, 1998), Octavio Paz (Dario Puccini, 1999), Jorge Luis Borges (Franz Haas, 2002), María Zambrano (Alessandra Riccio, 2007), Victoria Ocampo (Alessandra Riccio, 2008), Eusebio Leal (Alessandra Riccio, 2011). (Ravasini, 2018: 318)

Cinque spagnoli, un catalano e una netta preminenza di autori ispano-americani. Questo studio conferma che, in ambito letterario, l'attenzione verso il panorama ispano-americano è decisamente più viva rispetto all'interesse ispanico; inoltre, gli scrittori selezionati si collocano tendenzialmente sulla medesima scia ideologica dell'Italia del dopoguerra. Sul piano storico-politico, la Spagna di Franco non è presente. Emergono, invece, testi che propongono al lettore italiano una riflessione sugli anni che precedono la dittatura, sui passi che possono contribuire a spiegarne lo sviluppo e su episodi che tengono accesa la memoria della Repubblica. Dagli anni Ottanta in poi, dopo la fine del regime franchista, si verifica un rinnovato interesse per la storia. L'analisi condotta da Ines Ravasini contribuisce a dimostrare quanto sia frammentaria l'immagine del panorama culturale spagnolo veicolata in Italia: la rivista, infatti, non tiene in considerazione i giovani narratori degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, motivo per cui "resta una vasta zona grigia di non esplorato; permane la sensazione di uno sguardo distratto, la consapevolezza di una distanza che lascia in bocca un lieve retrogusto amaro di marginalità" (Ravasini, 2018: 337).

Gli studi di Andrea Bresadola si concentrano invece sulle pagine de "L'Europa letteraria" (1960-1965), fondata a Roma da Giancarlo Vigorelli. Scopo della rivista è "superare le divisioni tra l'Europa occidentale e quella orientale per stimolare un dialogo tra l'intelligenza marxista e quella cattolica in nome della letteratura e dell'arte" (Bresadola, 2020: 67). Un principio portante de "L'Europa letteraria" è la consapevolezza della necessità di un impegno politico da parte degli intellettuali nella società contemporanea: per questo gli scrittori di tutti i paesi, liberi e non, trovano in queste pagine uno spazio per far sentire le proprie voci, autorizzati a manifestare anche il proprio dissenso. L'abbondanza di contributi di ambito iberico è giustificata dalla collaborazione con grandi autori della Spagna contemporanea come Jorge Guillén e Josep Maria Castellet, figure rilevanti dagli esordi al tramonto della rivista. Molti interventi pongono l'attenzione sugli effetti della Guerra nel presente, problematizzando il clima asfissiante e di repressione cui è sottoposta la Spagna durante la dittatura franchista. Secondo Bresadola, gli autori citati e studiati all'interno della rivista possono essere ricondotti a quattro categorie: gli intellettuali che vissero nel primo Novecento, componendo le opere principali prima della Guerra; i martiri della guerra civile; gli esiliati repubblicani; i giovani della nuova generazione, chiamati "niños de la Guerra" (Bresadola, 2020: 69). L'opera de "L'Europa Letteraria", oltre ad essere culturale, è militante: il suo scopo è dare voce a coloro che raccontano la resistenza alla repressione e alla propaganda franchista, a coloro che denunciano la censura e accusano la proibizione di libri, a coloro che descrivono senza filtri i luoghi più desolati e arretrati del paese, a coloro che restituiscono un ritratto drammatico della Spagna di Franco. Camilo José Cela trova spazio in queste pagine: in "L'Europa letteraria"⁴, è presente il contributo di Angela Bianchini intitolato "Ritratto immaginario di Camilo José Cela". Per quanto il numero di interventi ispanici in "L'Europa letteraria" sia sicuramente maggiore rispetto a quello di altre riviste contemporanee, si tratta comunque di una selezione che si sviluppa secondo criteri ideologici e politici, contribuendo così ancora una volta alla ricezione in Italia di un'immagine parziale e incompleta della Spagna del tempo.

⁴ Anno II, febbraio 1961, n°7.

Per quanto riguarda il processo inverso, ovvero la ricezione della letteratura italiana in Spagna, è opportuno affidarsi agli studi di María de las Nieves Muñiz Muñiz, la quale descrive accuratamente la crisi dell'italianistica nel primo Novecento: quando si esaurisce la voga dannunziana e il nascente pirandellismo non ottiene lo stesso successo, la letteratura italiana perde, agli occhi del pubblico spagnolo, la possibilità di essere identificata come uno stile, un nome, un gruppo o un mito fondativo; il lettore spagnolo si perde in un gruppo di nomi eterogenei difficilmente riconducibili a un denominatore comune. Se da un lato l'Italia rinnova la propria narrativa con la pubblicazione dei testi di Italo Svevo, dall'altro in Spagna si sgretola l'immagine culturale italiana: il paese iberico non è pronto ad accogliere tali novità, la narrativa negli anni Quaranta e Cinquanta è incline ai modi realistici dell'impegno sociale e non è interessata "alle analisi circostanziate di una coscienza perplessa" (Muñiz Muñiz, 1990: 249); inoltre, i problemi posti dallo scrittore triestino, di natura mitteleuropea, impediscono di identificare i suoi romanzi come prodotti "made in Italy". La prima traduzione della *Coscienza di Zenò*, pubblicata nel 1956 da Seix Barral, inaugura la collana "Biblioteca nueva", rivolta esplicitamente a un pubblico esigente e minoritario. Il "silenzio perplesso intorno alla letteratura postdannunziana" (Muñiz Muñiz, 1990: 249) si rompe con l'introduzione dell'ermetismo e del neorealismo. Tra i poeti ermetici riscuotono maggior successo Quasimodo e Ungaretti, mentre Montale è accusato di eccessivo classicismo. Nella Spagna del Novecento risuonano con forza autori che in Italia vengono considerati minori e, al contrario, sono posti ai margini alcuni fra i più grandi: la sensibilità religiosa di Giovanni Papini colpisce il cattolicesimo inquieto degli anni del franchismo; Leopardi, Verga, Pascoli e Svevo sono quasi tutti tradotti, ma poco letti e poco citati; si conserva l'alone di gloria intorno alla figura di D'Annunzio e sono particolarmente apprezzati De Amicis e l'arcifamoso Tomasi di Lampedusa. Mentre in Italia prendono piede i grandi della letteratura antifranchista e di esilio, in Spagna si diffondono gli autori italiani del dopoguerra: Alberto Moravia, facilmente traducibile, e Cesare Pavese sono i due classici contemporanei più tradotti, con una fama paragonabile a quella di Italo Calvino; raggiunge una notorietà forse anche maggiore Leonardo Sciascia e cresce la curiosità per Pasolini. Sia il mito biografico di Pavese e Pasolini, sia la mediazione cinematografica delle opere di Moravia, Lampedusa, Pasolini e Bassani, contribuiscono a far conoscere gli scrittori italiani al grande pubblico spagnolo. Un momento chiave nello scambio culturale tra i due paesi è, infatti, il 1951, quando si celebra presso l'*Instituto Italiano de Cultura de Madrid* la *Primera Semana del Cine Italiano*, seguita da una *Segunda Semana* nel 1953: De Sica, Zavattini, Lattuada, Emmer e Zampa rendono nota la cultura neorealista italiana nella Spagna di Franco. Il direttore Cardillo, democratico e antifascista, permette la visione di *Umberto D*, *Bellissima*, *Il cappotto*, *Processo alla città*, *Due soldi di speranza*, e ancora *Roma, città aperta*, *Ossessione*, *Paisà*, facendo conoscere al pubblico spagnolo un nuovo cinema che elude i dettami della censura franchista e offre una nuova prospettiva sulla realtà, riscontrabile anche nella letteratura dei grandi autori italiani del dopoguerra (Muñoz Suay, 1996: 251-259). La censura franchista cerca di ostacolare, fra gli altri, anche la pubblicazione dei testi di Cesare Pavese, già avvolto dall'alone di mito: è Italo Calvino l'agente culturale che riesce, nel giro di poco tempo, a far pubblicare *La playa y otros relatos* (Barcelona: Seix Barral, 1958), includendo alcuni racconti meno censurabili tratti da *Ferie d'agosto*. Paradossalmente, nonostante la stretta amicizia con gli esponenti della scuola di Barcellona e la stima reciproca con Carlos Barral, Italo Calvino stesso ebbe enormi difficoltà a essere pubblicato in Spagna. La diffusione delle sue opere in castigliano⁵ non si deve alla Seix Barral, ma a Jaime Salinas che, negli anni Ottanta, curando le edizioni Alfaguara⁶, permetterà di diffonderlo in tutta la Spagna. Per quanto la

⁵ Risalgono invece agli anni Sessanta le traduzioni in catalano curate da Josep Maria Castellet, direttore editoriale di *Edicions 62*, di Italo Calvino (*El baró rampant*, 1965), Vasco Pratolini (*Crònica dels pobres amants*, 1965) e Elio Vittorini (*Conversa a Sicilia*, 1966).

⁶ La casa editrice Alfaguara fu fondata da Camilo José Cela.

censura franchista non sia propizia all'esterofilia e quindi qualsiasi operazione di traduzione risulti complessa, Carlos Barral si mostra profondamente interessato a tradurre Calvino già nei primi anni Cinquanta, ancora prima del consolidamento dei rapporti tra le due case editrici. È Erich Linder, agente letterario di Calvino, a impedire alla casa editrice di ottenere i diritti su *Il visconte dimezzato*, *Il cavaliere inesistente* e diverse altre opere. Per quanto Calvino stesso esprimesse ripetutamente il desiderio di essere tradotto in castigliano, non essendo soddisfatto delle edizioni argentine e volendo farsi conoscere nel paese iberico, Erich Linder non cedette, sostenendo che non avesse senso tradurre nuovamente le opere in spagnolo. Una delle ultime soddisfazioni di Italo Calvino, che muore nel 1985 a soli sessantadue anni, è proprio quella di essere finalmente ben tradotto in spagnolo grazie al lavoro di Aurora Bermúdez, moglie di Julio Cortázar, autore profondamente amato dallo scrittore italiano e acquisito, grazie al suo lavoro, da casa Einaudi (Luti, 2014: 190).

Due casi editoriali mi sono sembrati particolarmente emblematici a dimostrazione del fatto che, nonostante contesti socio-politici diametralmente opposti, la ricezione del fenomeno letterario del "tremendismo", peculiare della Spagna franchista, sia stata difficoltosa sia nel paese di origine sia in Italia. Con le memorie dell'assassino protagonista de *La familia de Pascual Duarte* (1942), grande capolavoro giovanile di Cela, prende avvio il movimento tremendista che si esaurisce negli anni Cinquanta e trova uno degli ultimi esempi nelle avventure della prostituta Lola, personaggio grazie al quale Darío Fernández Flórez sale alle luci della ribalta. Si tratta di una manifestazione letteraria che dà voce agli aspetti più inquietanti dell'esistenza umana e che ostenta la degenerazione, la follia e la corruzione di un paese fortemente in crisi, contribuendo in tal modo a esorcizzare l'atmosfera stagnante della società spagnola del tempo. Nelle pagine dei due romanzi incontriamo protagonisti primitivi, isolati nella loro profonda solitudine esistenziale, in insanabile contrasto con una società degenerata che li condiziona secondo rigide leggi deterministiche. Non desta stupore il fatto che il severo sistema censorio spagnolo, nonostante entrambi gli autori ne siano membri attivi in quanto censori, voglia ostacolare la pubblicazione di opere che infrangono certi tabù in un contesto storico in cui gli istinti umani, e in particolare la sessualità, sono considerati nocivi alla morale comune; dall'altra parte, l'editoria italiana degli anni Quaranta e Cinquanta evita autori la cui posizione politica è ambigua, come nel caso di Cela, o dichiaratamente franchista, come nel caso di Fernández Flórez. Se la bibliografia dedicata quest'ultimo è decisamente rada, non mancano edizioni, traduzioni e commenti su Camilo José Cela la cui fama cresce vertiginosamente in seguito alla vittoria del Premio Nobel nel 1989. Gli studi di Nuria Pérez Vicente, in particolare *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad* (2006), sono fondamentali per uno sguardo d'insieme sulla traduzione delle sue opere. Prima del 1989, le opere dello scrittore spagnolo rimangono un tesoro riservato a pochi specialisti e poco conosciuto dal grande pubblico. Nel 1944, a soli due anni di distanza dall'apparizione del testo originale, Salvatore Battaglia traduce *La famiglia di Pascual Duarte* per Perrella (Roma) e tale traduzione sarà mantenuta anche per edizioni future, come quella einaudiana del 1960. L'altro grande capolavoro di Cela, *L'alveare*, edito da Aldo Martello (Milano) è invece tradotto da Sergio Ponzanelli nel 1955. Entrambe le opere, però, non riscuotono grande successo in Italia, anche per la riconfigurazione editoriale che caratterizza il paese e vede l'indebolirsi dei piccoli editori a favore delle case editrici più dinamiche. Per quanto diversi critici riconoscano sin dal principio la qualità dell'opera celiana, individuando i tratti della tradizione picaresca e della nuova stagione tremendista, solo "il Nobel del 1989 [...] condurrà a una riscoperta dell'autore [...] negli anni di Franco una delle voci più importanti del nuovo romanzo spagnolo resta lontano dall'essere conosciuto presso il pubblico italiano" (Cerullo, 2017: 115). Nell'edizione Einaudi de *La familia de Pascual Duarte* (1989), sempre con la traduzione di Salvatore Battaglia e *Meditación* (1904) di Picasso in copertina, si legge a grandi caratteri "Premio Nobel 1989"; il

romanzo viene definito “il primo e forse il migliore dei romanzi di Cela” ed è incluso un paragrafo in cui Italo Calvino sottolinea il legame tra quest’opera e la tradizione picaresca. Anche *L’alveare* conta edizioni successive alla conquista del premio Nobel: Einaudi (Torino, 1990, traduzione di Sergio Ponzanelli) e Club degli Editori (Milano, 1991). Frassinelli edita nuovamente nel 1989 *A tempo di Mazurca*, ponendo in copertina *Il musicista* del cubista Ivan Puni e affiancando al nome dell’autore la frase: “Premio Nobel per la Letteratura”. Nella pagina frontale di copertina sono riportate le parole con cui la Accademia di Svezia gli attribuì il premio: “per la sua prosa ricca e intensa che, unita alla trattenuta compassione, costituisce una inquietante visione della vulnerabilità dell’uomo”. Non mancano brevi opinioni critiche di Carlo Bo, Angela Bianchini, Giuseppe Piacentino e Norbert von Prellwitz. Sempre Frassinelli pubblica *Cristo versus Arizona* nel 1990, con traduzione di Tilde Riva, sottolineando nuovamente la vittoria del Nobel e ponendo in copertina una foto di Calle de Tombstone. Ancora Frassinelli pubblica, nel 1992, *Padiglione di riposo* (con traduzione di Antonio Bertolotti), senza apparati critici e note, ma sottolineando l’assonanza con *La montagna incantata* di Thomas Mann e alludendo, come ormai di consuetudine, al premio Nobel. Antonio Bertolotti si occupa anche di tradurre *El bonito crimen del carabenero y otros engaños y ofuscaciones*: con il titolo di *Divieto di accesso ai non addetti ai lavori*, riprende uno dei racconti della raccolta ed esce per i tipi di Marcos & Marcos (1989). Il fatto che non ci siano riferimenti al Nobel, fa pensare che, anche se la pubblicazione risale allo stesso anno, sia uscita prima della concessione del premio. Nel 1990 a Milano esce anche *Il caffè degli Artisti* (Editoriale Sette), con prefazione di Milena Milani, introduzione di Loretta Frattale e traduzione di Cecilia Sandroni. Per quanto la traduzione sia posteriore al Nobel, la casa editrice ci tiene a specificare che l’uscita del romanzo non ha niente a che fare con la vittoria del premio: a fine libro è presente il facsimile di una lettera che Cela inviò il 22 febbraio 1985 a Milena Milani, direttrice della collana, facendo riferimento alla futura pubblicazione di quest’opera da parte dell’Editoriale Sette. Una nota dell’editore puntualizza che l’inclusione di tale lettera vuole sottolineare come la pubblicazione del racconto fosse già programmata dalla casa editrice quattro anni prima che Cela vincessesse il Nobel (Pérez Vicente, 2006: 99). Bruno Arpaia traduce nel 1990 *Undici racconti sul calcio* (Milano, Leonardo): la copertina riproduce *Peinture* (1933) di Joan Mirò, non ci sono note o introduzioni, ma non manca il riferimento al Nobel e si afferma che questi racconti “nel 1963 segnarono il passaggio di Cela dal realismo oggettivo ad un nuovo stile di narrazione che gioca sul paradosso con suprema maestria linguistica” (Pérez, Vicente, 2006: 102). La stessa traduzione viene riproposta nel 2000 dall’editore Passigli. *Cachondeos, escarceos y otros meneos* è tradotto da Francesco Saba Sardi con il titolo *Erezioni, introduzioni e molte sensazioni* per la casa editrice Sperling Paperback (1994): il libro è pubblicato in una collana di Oreste del Buono finalizzata ai “grandi libri proibiti in edizione economica”. *Dal Miño al Bidasoa*, tradotto da Maria Cristina Bolla e editato dalla Biblioteca del Vascello (1992), è incluso nella collana “Viaggi”: nell’ultima pagina si precisa che si tratta di una tiratura ridotta a soli 2000 esemplari. Il volume contiene una prefazione della traduttrice che presenta Camilo José Cela come scrittore di libri di viaggi. In conclusione, la maggior parte delle edizioni delle opere celiane è posteriore e frutto della popolarità conquistata con il Nobel. Il numero di traduzioni che seguono il 1989 è decisamente più alto rispetto ai testi presi in considerazione precedentemente. Di Cela si occupano sia le case editrici più grandi (Einaudi, Club degli Editori, Utet) sia quelle medie e piccole (Frassinelli, Sperling Paperback, Marcos & Marcos, Biblioteca del Vascello, Editorial Sette):

no es una coincidencia que las más grandes se dediquen a sus obras “consagradas”, las que más influyeron en el desarrollo del realismo crítico [...] Las más pequeñas, en cambio, se encargan de su narración breve (producto “más comercializable”) o siguen los criterios culturales personales de los editores, como es el caso de Biblioteca del Vascello, movida por el interés bibliográfico y filológico de Danilo Manera,

o de Editoriale Sette, que se esfuerza por dejar claro su elección específica, no tanto por motivos comerciales como culturales. (Pérez Vicente, 2006: 101)

È altresì interessante notare come le opere più complesse dell'autore non siano tenute in considerazione: "se evitan textos difíciles como *San Camilo*, 1936 al igual que sus «apuntes carpetovetónicos», demasiado encuadrados culturalmente" (Pérez, Vicente, 2006: 102). Si sceglie, insomma, di sfruttare l'effetto Nobel, selezionando i testi più accattivanti per il pubblico e di immediata ricezione. L'interesse del pubblico italiano per il premio Nobel sfuma nel giro di poco, sia per la complessità del linguaggio, sia per la rappresentazione di realtà locali tanto lontane dall'Italia del tempo. A prova di ciò, tra la fine degli anni Novanta e il primo ventennio del Duemila non compaiono nuove edizioni. Recentemente è la casa editrice Utopia, fondata a Milano nel 2020, ad essersi presa carico di riportare in luce il grande scrittore spagnolo: per ora appartengono alla collana *Letteraria Europea* sia *La famiglia di Pascual Duarte* (2020, trad. di Salvatore Battaglia), sia *L'alveare* (2022, trad. di Sergio Ponzanelli), ma il proposito della casa editrice è di portare in libreria l'intera opera narrativa di Camilo José Cela.

Anche analizzando l'archivio de "Il Corriere della Sera" si nota una proliferazione di articoli su Camilo José Cela nel periodo che segue l'assegnazione del Nobel. La prima comparsa dello scrittore sul giornale italiano risale al 21 gennaio 1953, in un articolo di Cesare Gullino dedicato a Dolores Medio, vincitrice del premio Nadal: oltre ad azzardare un paragone tra la biografia della scrittrice spagnola e quella di Ada Negri, autrice a cavallo fra Otto e Novecento, Gullino cita Camilo José Cela tra i grandi della letteratura spagnola contemporanea editi da Destino (insieme a Carmen Laforet, Ana María Matute e Miguel Delibes). Due anni dopo, il 28 ottobre 1955, Giorgio Zampa racconta del banchetto per celebrare la consegna della commenda di Isabella Cattolica a Camilo José Cela:

impassibile, senza mai alzare la voce, continuò a lanciare, tra il divertimento generale, impertinenze e insolenze, ad aggredire le autorità, a prendersela con la censura, con i Ministeri, con i commendatori, fino a quando gli amici, tra i quali erano grosse personalità della cultura ufficiale, uno dopo l'altro non sfilarono per abbracciarlo [...] Andammo a cena e rimanemmo a tavola cinque ore. Fino alle quattro di mattina Cela non riprese, si può dire, fiato. Impossibile tenergli testa, replicargli [...] Tornai in albergo con l'emicrania, barcollando di stanchezza. (Zampa, 1955: 3)

Il giornalista definisce Cela un "giovane romanziere di grande ingegno", fondatore del "terribilismo"; ritrae un carattere polemico, chiacchierone, brillante, dai tratti picareschi come i personaggi dei suoi romanzi:

Avrei visto volentieri Cela anche questa volta, ma mi hanno detto che non si trova a Madrid. Forse sta compiendo uno dei suoi viaggi picareschi. Esce di casa vestito come un pitocco, s'avvia a piedi verso una città distante centinaia di chilometri. Vive di elemosina, dorme nelle case dei contadini e nei conventi, si mescola a ogni specie di irregolari, vagabondi, saltafossi, cerretani e peggio. Poi con tali esperienze scrive un libro pieno di sapore, fresco e violento. *El nuevo Lazarillo*, *il Gallego y su cuadrilla*. (Zampa, 1955: 3)

In questo modo, il mito biografico di Camilo José Cela inizia a farsi spazio tra le pagine italiane. Si tratta di un processo lento: per quanto il 10 marzo 1962 Cela sia annoverato tra gli autori europei che partecipano al Congresso Fiorentino dedicato al rapporto tra gli scrittori e i nuovi media, cinema e televisione, e sia definito "il maggiore scrittore iberico" (Donato, 1962: 5), solo due giorni dopo Donato Gori confessa che Camilo José Cela è ancora "immeritatamente poco noto in Italia" (Donato, 1962: 5). Non solo giornalisti italiani, ma anche voci

spagnole in Italia sottolineano la rilevanza dello scrittore nel panorama letterario contemporaneo. Sul "Corriere letterario" del 9 giugno 1963, Castellet dipinge la situazione culturale del dopoguerra in Spagna individuando Camilo José Cela come colui che "rompe con i moduli ufficiali e si addentra, con maggiore o minor fortuna, nella via di un realismo scarsamente qualificato, che però non cesserà di irrobustirsi e definirsi nella letteratura spagnola degli anni immediatamente seguenti la fine del secondo conflitto mondiale" (Castellet, 1963: 7). Il 14 agosto 1966, Alfredo Todisco annovera Camilo José Cela tra i narratori che si oppongono al regime, un'opposizione che



si svolge nei caffè, nei salotti, sulle riviste di cultura o per telefono, non sulle piazze: perciò non preoccupa molto il regime, che bada soprattutto all'ordine pubblico [...] il regime sa che l'influenza dell'opposizione intellettuale lavora a lunga scadenza. Ora come ora, la sua presa sul grande pubblico è scarsissima. Gli spagnoli leggono poco. Il regime sarebbe molto più inflessibile con il fermento dell'*intelligentia* dissidente se si preoccupasse del futuro [...] il regime non coltiva prospettive a lungo termine. Franco è vecchio, e il suo interesse per ciò che avverrà dopo di lui non sembra favoloso. (Todisco, 1966: 5)

Carlo Bo, in un articolo del 1967, pur ribadendo la centralità di autori come Miguel Hernández e Camilo José Cela nell'immediato dopoguerra, puntualizza che "lo stesso Cela, dopo lo stupefacente inizio, non ha poi saputo mantenere il ritmo dei primissimi tempi" (Bo, 1967: 11). Tuttavia, non smette di interessarsi della prosa celiana, continuando a recensire le fatiche narrative degli anni successivi. Nel 1989 racconta *A tempo di Mazurca*, "una sorta di poema, anzi è un canto funebre, meglio ancora una litania di dolore e disperazione" (Bo, 1989: 5), ponendo in luce le difficoltà cui possono andare incontro i lettori comuni: "la storia", infatti, "diventa ossessiva", Cela ritrae una realtà frantumata, "si procede fino alla fine, nel buio, nella pioggia che cancella ogni punto di riferimento: paesaggio e coscienza, il fuori e il dentro della vicenda. Il rischio è che i personaggi diventino interscambiabili" (Bo, 1989: 5). Gli esperimenti innovatori e avanguardisti che caratterizzano la nuova narrativa celiana da *San Camilo, 1936* in poi sono invece fortemente apprezzati da Rafael Conte (1970: 11). I giornali dal 1989 pullulano di articoli sulla vittoria del Nobel, nel 1990 *La famiglia di Pascual Duarte* figura tra i best-seller. La stampa mostra particolare interesse per la vita privata e le vicende personali di Cela: più che dei romanzi si parla della biografia dell'autore, degli scontri con Einaudi e della stima che nutriva per Indro Montanelli, delle curiosità più intime e delle uscite più infelici. Il 18 gennaio 2002, il giorno dopo la morte dello scrittore spagnolo, un'intera pagina del Corriere della Sera è dedicata all'"Addio a Camilo Cela, Nobel politicamente scorretto: censore per conto del regime franchista, accusato di plagio, dandy eccentrico, scrittore geniale" (Vignolo, 2002: 39).

Le fonti italiane su Dario Fernández Flórez, invece, sono quasi nulle. Sappiamo che il successo di *Lola, espejo oscuro*, fu internazionale: il libro fu pubblicato da Lars Hökerbergs Bokförlag a Stoccolma (1955), da Signet Books a New York (1959), da Kruseman nei Paesi Bassi (1960), da Rosso e Nero a Milano (1960), da Ace Books Limited a Londra (1961) e da Carl Schünemann a Brema (1966). Riscosse un successo particolare proprio nei paesi anglofoni, tanto che a New York apparve anche sotto forma di feuilleton nelle pagine di un giornale e "las tiradas norteamericanas e inglesas de *Lola, espejo oscuro* han rebasado los quinientos mil ejemplares" (Fernández Flórez, 1967: 1171). La prima edizione di *Lola, espejo oscuro* in Spagna risale al giugno del 1950 (Editorial Plenitud): seguono una seconda e una terza edizione nel giugno e luglio dello stesso anno, una quarta edizione nel febbraio del 1951, una quinta nel luglio del 1951, una sesta nel gennaio del 1963 e una settima nell'aprile del 1967. Nei risvolti di copertina di quest'ultima edizione sono citate le frasi più efficaci delle recensioni critiche, interne e internazionali, chiaro segno della natura commerciale del libro e del suo successo di

best-seller⁷. Insomma, l'Editorial Plenitud non manca di sottolineare la popolarità raggiunta dal romanzo, definendolo addirittura "la novela española contemporánea que ha dado la vuelta al mundo". Fondata nel 1947 da Ruiz-Castillo Basala, si tratta di una delle principali case editrici spagnole, infatti pubblica molti esponenti della generazione del '98 e grandi autori quali Machado, Unamuno e Valle-Inclán. Non c'è da stupirsi che Darío Fernández Flórez venga pubblicato: molte case editrici ai tempi di Franco scelgono di pubblicare autori coinvolti e influenti nel sistema censorio, sperando in questo modo di godere di un trattamento di favore. Non è il caso fortunato dello scrittore vallisoletano, il quale viene esonerato dal proprio incarico proprio in seguito alla pubblicazione del romanzo.

Nonostante l'apparente successo, la risonanza di Fernández Flórez in Italia è minima. L'unico riferimento nel "Corriere della Sera" risale al 19 novembre 1960, in un articolo di Alberico Sala dedicato alle nuove uscite cinematografiche:



un film che non avrà la vita facile sarà quello che la Twentieth-Century Fox ha deciso di trarre dal romanzo *Lola* di Dario Fernandez Florez, pubblicato, ora, anche in Italia, da Rosso e nero. È la storia della strepitosa 'carriera' di una ragazza bella, aggressiva e scaltra. Tolti i paesaggi "sereni e picareschi" non sapremmo quali episodi possano salvarsi. Un pensiero: "non c'è niente di meglio che arrivare in posti sconosciuti e belli nell'oscurità della notte; perché, non potendo usare la vista nella loro esplorazione, gli altri sensi si rafforzano e si eccitano". *Lola* batte *Lolita*. (Sala, 1960: 11)

Il film tratto dal romanzo esce con il titolo *Lola, espejo oscuro* nel 1966: diretto dal debuttante Fernando Merino, è interpretato da Emma Penella, Carlos Estrada e Manolo Gómez Bur. Il regista ottenne la *Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos* nella categoria di *mejor director revelación*. Per quanto riguarda la casa editrice italiana che si occupò di *Lola, espejo oscuro*, l'edizione Plenitud del 1967 indica il nome di Lerici Editori. Si tratta di una casa editrice rifondata a Milano nel 1956 da Aldo Rosselli e Roberto Lerici, nipote di Carlo Maurilio, industriale dell'acciaio e archeologo, che l'aveva inaugurata nel 1927 per occuparsi di prospezioni geominerarie. La casa editrice cura ben dodici collane, estremamente eterogenee tra di loro, molte delle quali dedicate a narratori stranieri contemporanei. Fallisce negli anni Settanta, probabilmente anche per la mancanza di un'effettiva identità complessiva, per rinascere nuovamente negli anni duemila con ambizioni minori sotto il nome di Lerici-De Donato. Per quanto la casa mostrasse un evidente interesse verso la letteratura straniera e a dispetto della notazione di Plenitud non è reperibile nessuna edizione italiana di *Lola* edita da Lerici. Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze è conservata solamente l'edizione di *Lola* curata da

⁷ "La obra es un precioso documento histórico y una muestra muy curiosa del lenguaje en cierta región social, marca una etapa en la novelística española" (Azorín); "Todas las alusiones médicas son de primer orden. La consulta de LOLA con el psicoanalista vale cualquier cosa" (Doctor G. Marañón); "He aquí una novela importante... Hervor de vida contemporánea... Lenguaje de extraordinario valor, *Lola, espejo oscuro* marca un momento de nacionalización de nuestra novela actual" (Fernández Almagro); "La psicología del personaje, los sobrios trazos expositivos, los tajantes y picarescos diálogos, los episodios satíricos o impresionantes hacen de *Lola, espejo oscuro* una obra maestra" (Valbuena Prat); "El relato más valiente y descarnado de un trozo de vida española que se haya escrito después de nuestra guerra" (J. L. Cano); "Un baño delicioso de españolismo, de realismo sabroso y felizmente imprudente" (Sáinz de Robles); "Un éxito extraordinario, resonante y en parte escandaloso, aunque merecido... Uno de los pocos libros narrativos verdaderamente considerables de la posguerra" (Eugenio G. De Nora); "Un plato fuerte dentro de nuestra habitual comida de régimen" (Juan Luis Alborg); "La lectura de estas cuatrocientas páginas se realiza con un constante interés" (*La Prensa*, Buenos Aires); "Darío Fernández Flórez tiene el arte de captar un ambiente, de fijar un tipo con cuatro trazos, con una frase" (*Críticas*, Buenos Aires); "Darío Fernández Flórez a obtenu un grand succès avec son roman *Lola, espejo oscuro*, qui a trouvé des nombreux lecteurs dans tous les milieux" (*Les Nouvelles Littéraires*, Parigi); "The present bestseller is *Lola, a dark mirror*" (*New York Times Book*); "The scenes in the psychiatrist's office are among most successful in their perceptive, cynical humor" (*Saturday Review*, New York).

Rosso & nero. Si tratta di una piccola casa editrice sulla quale le informazioni sono quasi nulle, tanto che neppure nel libro stesso sono segnati indirizzi o dati aggiuntivi. Consultando i fascicoli conservati presso l'archivio storico della Camera di Commercio di Milano, emerge che si tratta di una casa editrice milanese, con sede in via Santa Tecla 5, fondata il 1° luglio 1960 da Armando Unito, palermitano nato nel 1931. La casa editrice chiude 16 anni dopo, il 20 dicembre 1976, per "non aver svolto attività"⁸. Dai titoli pubblicati, possiamo dedurre che una delle scelte editoriali di Rosso & nero consistesse nella selezione di romanzi dalla sfumatura erotica: *L'africana* di Alexander Muthesisus, *La giapponese* di Peter ten Beek, *La primitiva, la slava, l'asiatica* di Hendrick De Vries, *La parigina* di Manfred Delacour e *L'americana* di Michael Aldenhoff, *La sudamericana e la spagnola* di Ludwig Weiler sono solo alcuni dei libri pubblicati dalla casa editrice nei primissimi anni Sessanta con una copertina smaccatamente ammiccante. Inoltre, nell'edizione di *Lola* del 1960, è consigliata la lettura di un libro della stessa collana: *Una vita proibita*, di Errol Flynn, le "piccanti memorie del divo più popolare di Hollywood" (Fernández Flórez, 1960). Nella traduzione in italiano di *Lola*, a opera di Alberto Dal Carlo, è omesso l'epilogo in cui, nel testo originale, prende parola l'autore stesso offrendo spiegazioni metaletterarie sul contenuto del romanzo: sembra che l'interesse della casa editrice non stia tanto nel valore storico-letterario del testo, opera di uno scrittore consapevole che gioca volontariamente con codici di generi e tradizioni diverse, quanto nella "carriera di una ragazza che è stata fornita dalla natura di tutto quello che piace agli uomini e che sa bene come far fruttare le sue doti" (Fernández Flórez, 1960). Sul retro della copertina si sottolinea la popolarità internazionale raggiunta dal best-seller: "ha avuto milioni di lettori in tutto il mondo e la Twentieth-Century Fox ne ha acquistato i diritti per la versione cinematografica [...] in America la New American Library ne ha vendute più di un milione di copie" (Fernández Flórez, 1960). Il suo successo risiede nella "spigliatezza delle pagine dedicate alle avventure amorose di Lola che, pur nella realistica crudezza, conservano sempre il fascino sereno e picaresco della terra spagnola in cui si svolgono" (Fernández Flórez, 1960).

I due casi editoriali tenuti in considerazione contribuiscono a ribadire quanto la ricezione in Italia della letteratura spagnola degli anni Quaranta e Cinquanta fosse parziale e limitata: se Camilo José Cela gode di un effimero successo dovuto all'effetto Nobel, sebbene limitato alle opere meno complesse e più facilmente traducibili, Darío Fernández Flórez rimane pressoché sconosciuto e la sua opera è privata di qualsiasi portata storico-letteraria. La Spagna, con l'imporsi della dittatura franchista, si chiude alle culture estere ostacolando la diffusione della letteratura italiana; al contempo, la posizione spiccatamente ideologica del mercato editoriale italiano degli anni Quaranta e Cinquanta offre al pubblico italiano un'immagine lacunosa e incompleta del panorama letterario spagnolo. Bisogna quindi augurarsi che le grandi opere del Novecento spagnolo vengano riportate alla luce; fortunatamente, alcune case editrici minori stanno già lavorando in tal senso, come Cliquot, che nel 2023 ha pubblicato il romanzo tremendista *Nada* di Carmen Laforet, e Utopia Editore, che si sta impegnando nel riproporre proprio le opere di Camilo José Cela.

Bibliografia

BARRAL, Carlos (2011) *Il volo oscuro del tempo: memorie di un editore poeta 1936-1939*, Milano, Il Saggiatore.

⁸ Numero di iscrizione del registro delle ditte 578714, Camera di Commercio di Milano.

- BO, Carlo (19 novembre 1989) "Mazurca per la guerra civile", *Corriere della sera*, p. 5.
- (1996) "1936, così scoprimmo la grande Spagna" in Dario Puccini, *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto), pp. 67-68.
- (28 dicembre 1967) "Gli spagnoli", *Corriere della sera*, p. 11.
- BRESADOLA, Andrea (2018) "Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna" in Nancy De benedetto, Paola Laskaris e Ines Ravasini, coord., *Presenza di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Atti delle giornate di studio organizzate presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (24 e 25 maggio 2017), Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 19-58.
- (2020) "La letteratura spagnola nell'Europa Letteraria" in Nancy De Benedetto e Ines Ravasini, *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*, Venezia, Fondazione Università Ca' Foscari, pp. 66-99.
- CASTELLET, Josep Maria (9 giugno 1963) "A che punto sono gli spagnoli", *Corriere della Sera*, p. 7.
- CERULLO, Luca (2017) "I libri assenti: editoria italiana e letteratura spagnola negli anni di Franco", *Spagna contemporanea* 52, pp. 107-125.
- CONTE, Rafael (8 gennaio 1970) "Vento d'esilio", *Corriere della sera*, p. 11.
- DE BENEDETTO, Nancy, Paola LASKARIS e Ines RAVASINI (2018) *Presenza di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Atti delle giornate di studio organizzate presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (24 e 25 maggio 2017), Lecce, Pensa MultiMedia.
- EINAUDI, Giulio (1988) *Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2002) "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario", in Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, pp. 225-238.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Darío (1967) *Obras selectas. Novelas. Memorias. Relatos de la vida madrileña. Crítica literaria. Temas históricos*, Madrid, Editorial Plenitud.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1978) *La Cultura Italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad.
- GORI, Donato (10 marzo 1962) "Congresso europeo degli scrittori sul cinema e la TV", *Corriere della sera*, p. 5.
- LUTI, Francesco (2014) "Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta", *Quaderns d'Italia* 19, pp. 177-194.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (1990) "La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna", *Anuario de estudios filológicos* 13, pp. 245-253.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo (1996) "Za e la Spagna", *Nickel Odeon: revista trimestral de cine* 3, pp. 251-259.
- PÉREZ VICENTE, Nuria (2006) *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Edizioni Studio Alfa.
- RAVASINI, Ines (2018) "La Spagna di Belfagor" in Nancy De Benedetto, Paola Laskaris e Ines Ravasini, *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Atti delle giornate di studio

organizzate presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (24 e 25 maggio 2017), Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 311-346.

RUFFINATTO, Aldo (1997) "L'ispanistica italiana" in Dario Puccini, *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto), pp. 125-130.

SALA, Alberico (19 novembre 1960) "Mason con «Lolita» non teme di rovinarsi", *Corriere della sera*, p. 11.

TODISCO, Alfredo (14 agosto 1966) "È invisibile in Spagna l'opposizione intellettuale", *Corriere della Sera*, p. 5.

VIGNOLO, Mino (18 gennaio 2002) "Addio a Camilo Cela, Nobel politicamente scorretto", *Corriere della Sera*, p. 39.

ZAGOLIN, Maria Serena (1989) *Mappa di autori e testi ispanici nell'editoria italiana*, Bologna, Pitagora.

ZAMPA, Giorgio (28 ottobre 1955) "Rispose ai brindisi come il commendatore di pietra", *Corriere della sera*, p. 3.

