

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

IDA GRASSO

Nei campi sterili della Storia. La poesia spagnola di fronte alla catastrofe

In the sterile fields of History. Spanish poetry in front of disaster

SOMMARIO | ABSTRACT

Lo studio indaga le costanti formali di rappresentazione degli spazi della guerra nell'antologia militante *Poetas en la España leal* (1937). Composta in Spagna, in pieno conflitto civile, in occasione del Secondo Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura, l'opera riunisce le liriche di alcuni tra i maggiori rappresentanti del panorama poetico spagnolo primonovecentesco, fondando un canone marcatamente autoriale, chiamato a fare i conti con la drammatica cesura storica segnata dal conflitto. Nel coerente sistema semantico di *Poetas en la España leal*, dove la descrizione in presa diretta della guerra si fa strumento di riflessione che la lirica opera su se stessa nel complesso presente, i luoghi attraversati dalla catastrofe bellica ricevono un trattamento assolutizzante, funzionale alla configurazione simbolica dell'evento. Il conflitto civile, che vide schierato su due fronti contrapposti il popolo spagnolo, è per i poeti *leales* una catastrofe culturale rispetto alla quale la lirica è chiamata a misurare il proprio mandato.

The study investigates the formal constants of representation of the war's spaces in the militant anthology *Poetas en la España leal* (1937). Composed in Spain, during the civil war, on the occasion of the Second International Congress of Writers for the Defense of Culture, the book brings together the lyrics of some of the major representatives of the early twentieth-century Spanish poetic scene, founding a authorial canon, called upon to engage with the dramatic historical turning point marked by the conflict. In the coherent semantic system of *Poetas en la España leal*, where the direct description of the war becomes an instrument of reflection that the lyric operates on itself in the present, the places crossed by the war disaster receive an absolutized treatment, functional to the symbolic configuration of the event. The civil conflict, which saw the Spanish

people fight on two opposing sides, is for the poets *leales* a cultural catastrophe against which the lyric is called to verify its engagement.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Poetas en la España leal; Guerra Civile; luoghi della guerra; catastrofe culturale; impegno
Poetas en la España leal; Civil War; war places; cultural disaster; engagement



IDA GRASSO

*Nei campi sterili della Storia.
La poesia spagnola di fronte alla catastrofe*

1. *Dall'assedio*

Due anni dopo la prima celebrazione parigina, in pieno clima di Guerra Civile, tra il 4 e l'11 luglio del 1937, e in tre diverse città spagnole (Valencia, Madrid, Barcellona), si svolse il Secondo Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura. Come accuratamente ricostruisce Manuel Aznar Soler¹, in un primo momento i lavori del Congresso si sarebbero dovuti realizzare nella capitale, ma l'assedio da parte dell'esercito rivoluzionario, lasciava credere, già agli inizi di novembre del 1936, che la città sarebbe stata destinata a cadere. Il governo centrale si era trasferito a Valencia, che essendosi nel frattempo convertita in capitale della Repubblica spagnola, divenne sede inaugurale del Congresso. In occasione dell'"acto de propaganda intelectual más espectacular realizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes durante la guerra civil española" (Aznar Soler 2007: 97), nacquero tre volumi collettivi (*Poetas en la España leal*, *Romancero General de la Guerra de España* e *Crónica General de la Guerra de España*), con i quali gli

organizzatori del Congresso avrebbero omaggiato gli scrittori delle delegazioni straniere giunti in Spagna². Ad accomunare queste opere, così diverse tra loro, era uno spirito di partecipazione condivisa, unito a un chiaro intento documentaristico. Lo rivendica María Teresa León, nel prologo alla *Crónica* da lei curata, dove il lavoro di selezione e di organizzazione di articoli giornalistici coevi è interpretato come magniloquente racconto storiografico d'impianto propagandistico:

El valor de la crónica de estos momentos en que habla España es, precisamente, lo que éstas [crónicas] tienen de documento y no de invención, de anécdota humana o de reacción de algún gran escritor – Antonio Machado – ante el hecho histórico presente. No podemos presentarlas más que llenas de esa virtud de ser contemporáneas al suceso, de ser partícipulas de la historia grande (León 2007: 7).

Il richiamo alla drammatica storia presente è al centro anche delle prefazioni di *Poetas en la España leal* e di *Romancero general de la Guerra de España*, antologie di testi in versi che, pur essendo incentrate entrambe sul tema bellico, si differenziano tra loro innanzitutto per il criterio di raccolta. Se, infatti, nella prima sono riunite alcune tra le liriche appartenenti ai maggiori rappresentanti del panorama poetico primonovecentesco, chiamati a dar sostanza e dignità a “unos sentimientos heridos, unos corazones agitados, unos ojos atónitos ante la inmensa calamidad caída bruscamente sobre el pueblo español” (*Poetas en la España leal*: 11), nella seconda prendono corpo voci plurime di scrittori e combattenti anonimi, che facendo appello alle risorse narrative del *romance*, il metro più antico della tradizione poetica castigliana, raccontano “la gesta gloriosa de un pueblo que lucha por la independencia patria y por alcanzar las conquistas de un orden social más equitativo, más justo y más digno” (Rodríguez Moñino 1937: 5)³. Se, dunque, il *Romancero General*

de la Guerra de España, composto da un numero cospicuo di *romances* pubblicati negli stessi anni su *El mono azul*, costruisce un *corpus* poetico amplissimo e inclusivo, poiché, come rivendica lo stesso autore della prefazione, il criterio principale della selezione non attiene tanto ai risultati sul versante letterario, ma a quello della testimonianza, *Poetas en la España leal* si definisce, al contrario, a partire da un canone marcatamente autoriale⁴. L'antologia, redatta in grande velocità, accoglie liriche apparse sulle riviste militanti *Hora de España* e *Nueva Cultura*, organi di diffusione delle iniziative promosse dall'Alleanza degli Intellettuali per la Difesa della Cultura, e riflesso concreto del "compromiso ético" (Aznar Soler 2007: 64), abbracciato dalla sfera letteraria nella problematica "coyuntura histórica" (Caudet, García 1984: 788).

È proprio sulle pagine dell'VIII numero di *Hora de España* che vede luce, nell'agosto del 1937, un'accurata recensione dell'opera a cura di Luis Cernuda, poeta che aveva peraltro dato il suo contributo all'allestimento del volume con le liriche *Elegía española 1937* e *Elegía a la luna de España*. Con il suo saggio interpretativo sulla natura e la finalità di *Poetas en la España leal* il grande autore de *La Realidad y el deseo* si sente chiamato a superare il campo dell'implicazione personale per analizzare con lucido sguardo critico gli effetti prodotti dall'apparizione dall'antologia, sia nel composito quadro poetico editoriale spagnolo, sia, più in generale, nell'ambito dei processi di ordine culturale:

En el seno de nuestra poesía contemporánea juegan insistente papel las colecciones antológicas; son bastantes ya las publicadas en el idioma propio o vertidas a otros extranjeros. Pero esta breve selección está probablemente llamada a tener un eco histórico, aunque no tuviese cierto el puramente literario.

No es que se trate solamente de un conjunto de poesías de guerra; no. Se trata, al mostrar la continuidad en el trabajo

de cada uno de nuestros poetas en estos terribles días, de dar a conocer cómo cada uno de ellos expresa hoy la trágica realidad. El oficio del poeta es aquel donde hallan utilidad cosas deshechas como inútiles por las gentes más satisfechas de su sentido práctico. Y la realidad se nutre a veces de materia tan fantástica... Es probable que andando el tiempo el historiador que quiera dar voz expresa a la hazaña anónima del pueblo que ahora pelea, acuda a los versos de un poeta. Entonces el ciclo quedará ya completo y cerrado, unidos en un abrazo dos elementos que aunque juntos vivan parecen siempre ignorarse: la oscura fuerza tranquila y el luciente ímpetu extravagante (Cernuda, ed. Harris 2002: 123-124).

Nel valorizzare l'essenza profondamente *engagé* dell'antologia, Cernuda richiama il lettore alla "tragica realidad" squasata dall'orizzonte bellico: la guerra si definisce come una drammatica cesura storica rispetto alla quale ciascun poeta deve fare i conti con il proprio "oficio". Ciò che, dunque, si propone in *Poetas en la España leal* non è la mera rappresentazione del conflitto ("No es que se trate solamente de un conjunto de poesías de guerra"), ma la sua interpretazione per garantire un sincero contributo al racconto dei fatti. A fondare il "valor histórico" del libro concorre il suo impianto di opera collettiva, poiché in esso si alternano le voci di tre distinte generazioni liriche, che pur "con diferentes preocupaciones estéticas", si uniscono in una "misma intención actual". Cernuda riprende e porta ad estreme conseguenze la riflessione al centro delle pagine liminari dell'antologia, nelle quali gli anonimi redattori insistevano sul "fervor" politico che aveva uniformato l'impegno dei poeti contro la barbarie fascista:

Un mismo fervor agrupó en el momento angustioso de un pueblo sorprendido, a todos los nombres que venían significando en España una limpia tradición de belleza. Aun aquellos cuyos versos expresan la más ardiente o afinada modu-

lación de un idioma y el esplendor espiritual de una raza en sus últimas ramificaciones personales, los que pudieron ser llamados puros o solitarios, estaban dignamente en el lugar que les correspondía, ya que la misma distinción de su obra, la señala como incompatible con esa especie de barbarie culta y organizada que pretende ser el fascismo (*Poetas en la España leal*, ed. Aznar Soler 2018: 8-9).

Non sorprende, pertanto, trovare Antonio Machado, il poeta più anziano, accanto ad alcuni tra i più illustri autori della cosiddetta Generazione del '27 (Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, León-Felipe, José Moreno Villa, Emilio Prados), e in compagnia dei più giovani, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja e Lorenzo Varela: nomi che formano una reale e simbolica compagine politica, rispetto alla quale è necessario giustificare chi per motivi di lavoro (Juan Ramón Jiménez) o di salute (Vicente Aleixandre) non ha potuto prendervi parte⁵. Ma tra gli assenti dell'antologia, "pesa en cada página" il nome del defunto Federico García Lorca, il poeta assassinato undici mesi prima dalle forze politiche avversarie, e sul cui ricordo indugia l'amico Luis:

Y pesa en cada página, como sombra impaciente, el recuerdo de Federico García Lorca. Él una sombra...Él, que era, más que hombre, desnuda fuerza natural nutrida de lo más sencillo y de lo más remoto del mundo. Pero silencio. Allí donde él esté, sea sombra o memoria, está también lo más hermoso de la vida (Cernuda, ed. Harris 2002: 124).

L'assenza di Lorca, vittima della violenza delle forze reazionarie, pesa come un macigno sull'antologia, che vuole essere una dimostrazione di quanto l'impegno solidale della lirica nel feroce tempo di guerra sia garanzia della sua stessa memorabilità:

Si por fatal destino no les salva su talento, a estos que hoy forma el volumen *Poetas en la España leal*, tal vez le salve en la memoria futura el recuerdo de la tempestad a través de la cual se alzaron sus voces, asombradas unas y otras confundidas (Cernuda, ed. Harris 2002: 126).

Nello scenario spagnolo che caratterizza il quarto decennio dello scorso secolo dove, come osserva Mainer, “la creación cultural en el campo republicano fue [...] un fascinante episodio que aún hoy es ejemplo de la voluntad de aproximación de un arte exigente, una voluntad de propaganda y la búsqueda de una estética de mayorías” (Mainer, ed. 2016: 336), l’apparizione di *Poetas en la España leal* assume un rilievo peculiare essendo, al tempo stesso, descrizione in presa diretta di un “uno degli episodi storici che ebbero più gravi conseguenze per il destino d’Europa” (Garosci 1959: 5), e strumento di riflessione che la lirica opera su se stessa e sul proprio mandato. Da questo punto di vista risulta estremamente coerente il destino poetico novecentesco della penisola iberica, nonché peculiare rispetto a quello delle altre nazioni europee, dove i processi della modernità lirica si erano misurati, già a partire dal secolo precedente, innanzitutto sul terreno del posizionamento del soggetto lirico nei confronti della società. La concentrazione sull’ “io”, quell’ “egocentrismo sicuro e misurato [...] archetipo della nostra forma simbolica” (Mazzoni 2005: 202), che aveva mosso nel quadro europeo a posture, talora in coerenza, talora in opposizione al sistema politico dominante, è rifondato in Spagna alla luce di urgenti questioni politiche e sociali. Gli eventi e le tensioni che si ambientano in territorio iberico a partire dal 1898, anno del definitivo crollo dell’Impero, e che si snodano attraverso i complicati anni che portano alla Guerra Civile, hanno effetti decisivi nella rideterminazione dell’impegno dei poeti, chiamati a interrogarsi ancor prima che sulla propria interiorità, sullo statuto del proprio sentire nazionale (Grasso 2020). Dopo il

desastre, dinanzi ad una vera e propria “crisis de Estado” dominata dall’inazione politica e associativa, gli intellettuali seppero guadagnare un ruolo decisivo nella “creación de mentalidades” (Mainer 2000: 288-289), aprendo la Spagna ai processi della modernità e anticipando “los rumbos de las letras posteriores” (Mainer 2010: 594). Nell’ambito di tale “movilización ideológica” (Mainer 2010: 596), avviata da alcuni tra i più attivi esponenti della Generazione del ’98, si consumano le tensioni ideologiche che vedono contrapporsi, dopo la caduta della monarchia nel 1931, “dos Españas” ovvero due opposti progetti politici e culturali, un modello “castrense y clerical” contro un modello ‘dinamico’, d’impianto umanitario e socialista (Mainer 2010: 596). Quando, allo scoppio della guerra, fu ancora più manifesto “que los intelectuales españoles tomasen actitudes políticas definitivas” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala 1979: 12), il genere poetico, in virtù del prestigio sociale acquisito, divenne, come magistralmente spiega Salaün, “medio de contribución al esfuerzo de la guerra” e “arma al servicio de la causa” repubblicana (1984: 804-809), condivisa e appoggiata da “la mayoría de los intelectuales y artistas” (Lechner 1968: 148). Tuttavia, se, in una prima fase, la lirica converge verso le forme fisse, che si presentano più duttili per accogliere l’ampio racconto dell’aneddotica bellica, a partire dalla seconda metà del 1937, complici le riviste, come *Hora de España*, fucine di nuove estetiche, si sondano nuovi percorsi, meno convenzionali, e più aperti a sostenere il dramma del soggetto. Ai poeti combattenti, che continuano a cantare “las grandes líneas de la epopeya” nei metri tradizionali, si affianca “la fina flor de la poesía española”, rappresentata da quei “poetas intelectuales”, che non rinunciano a dar voce a un “io” lirico, ormai sgomento dinanzi allo scempio della Storia (Salaün 1984: 804-809).

L’antologia *Poetas en la España leal*, incrocio di destini biografici e lirici assai divergenti tra loro, è un esempio di questo

racconto fatto di “palabras de dolor y de ímpetu” (*Poetas en la España leal*: 11), nato a partire dalla necessità di dare significato alla calamità bellica. Se, infatti, osserva Patrizia Violi, “non basta un evento traumatico a determinare un trauma culturale, perché questo dipende interamente dall’attribuzione di senso che investe quell’evento” (2014: 59), e se “perché un evento esista in forma sociale e culturale esso deve essere innanzitutto riconosciuto, interpretato e categorizzato come tale” (2014: 61), la configurazione simbolica della catastrofe che si descrive nell’antologia per mezzo del genere lirico se da un lato concorre alla sua narrabilità, dall’altro ne legittima la sua memorabilità. Ciò accade in virtù dello statuto collettivo dell’opera, principale agente di un paradigma di riconoscibilità che uniforma la narrazione del soggetto con quella della sua nazione: in *Poetas en la España leal* gli stati d’animo e le avventure dell’“io” non hanno, dunque, valore per sé, ma vanno calate e interpretate all’interno di un universo di senso condiviso, garantito da una nuova significazione attribuita alla dimensione stessa del conflitto. La “conflagración fratricida” (Ruiz Soriano 2006: 19), che vide schierato su due fronti contrapposti il popolo spagnolo, è per i poeti *leales* una “catástrofe cultural” (Mainer 2008) rispetto alla quale la lirica è chiamata a riformulare il proprio statuto.

2. “Muerto cayó Federico”: Granada è il crimine

La rappresentazione della “inmensa calamidad” (*Poetas en la España leal*: 11) attorno alla quale si struttura *Poetas en la España leal* prende forma a partire dai luoghi in cui essa si inscena. Se, come ha già lucidamente messo in evidenza Andrea Cortellessa nella sua introduzione all’*Antologia dei poeti della Prima guerra mondiale*, uno dei principali scarti semiotici causati in ambito lirico novecentesco dalla prima cesura bellica va rilevato in un’inaudita configurazione semantica dello spazio (Cortellessa

2018), tanto più significativo si presenta il caso della penisola iberica nella quale la Guerra Civile segna una “Ruptura desmesurada y corte profundo” (Guillén 2003: 14): la fine programmatica di un mondo caratterizzato dalla violenza di una “lucha”, concepita dai vincitori come qualcosa “que solamente podía concluir el exterminio físico o moral del enemigo” (Mainer: 2004 23). Gli intellettuali repubblicani che attraversano la “guerra famígera” assistono ad una riconfigurazione sistematica della topografia nazionale, nella quale gli equilibri frantumati in seno ai combattimenti saranno ulteriormente riplasmati per chi sceglierà, o dovrà scegliere, a conclusione del conflitto, la via dell’esilio.

Nella premessa a *Poetas en la España leal* il drammatico spettacolo delle “tierras invadidas por el extranjero” è interpretato come scempio di un ordine inviolabile. Sui “campos antiguos y venerables” si è abbattuta la “más sombría epopeya contemporanea” (*Poetas en la España leal*: 7), rispetto alla quale ciascuno poeta è chiamato a prendere posizione, innanzitutto a partire dalle sue reali radici biografiche. Si comprende così perché le voci liriche che partecipano al progetto siano presentate come evocazione diretta di precise geografie regionali: l’Andalusia rappresentata, oltre che da Machado e dagli assenti (ma idealmente presenti) Lorca, Aleixandre e Jiménez, dai “malagueños” (Moreno Villa, Prados, Altolaguirre), dai “sevillanos” (Cernuda), e dal “gaditano” (Alberti); la “región valenciana” di cui sono esponenti Gil Albert e Hernández; la Galizia di Varela, la Castilla y León dello “zamorano” León Felipe, ed infine la regione di Madrid con Arturo Serrano Plaja proveniente da El escorial. Va però subito chiarito che in *Poetas en la España leal* si rintracceranno a fatica luoghi reali, scenario di conflitto.

A rimarcare l’eccezionalità dell’antologia rispetto a “cualquier otro romancero” (Aznar Soler 2018: 34), è anzi proprio lo scarso gradiente di referenzialità ai fatti bellici e di

contaminazione con i coevi discorsi di cronaca e della sfera militare. In modo differente dai componimenti compresi nei *Romanceros*, strutturati a partire da precisi episodi storici, e su una maggiore descrizione dei luoghi, le liriche dell'antologia fanno riferimento a topografie, che sebbene non del tutto prive di tangenze storiche, ricevono un trattamento assolutizzante funzionale alla configurazione simbolica dell'evento bellico. Ne emerge un discorso, che pur intersecando taluni tradizionali temi bellici (l'assedio di Madrid, l'esaltazione dell'eroe, che sarà "con harta frecuencia algún humilde obrero o campesino, algún humilde combatiente", e ancora, la lotta tra bene e male, Salaün 1984: 806), non è interessato alla loro "actuación" ideologica presso un "imaginario social reproductor" (De Vicente Hernando 2007: 21), ma piuttosto tende ad una sua riorganizzazione discorsiva complessiva, che sposta sul versante culturale l'evento drammatico legato alla catastrofe reale. "La sostanza traumatica della guerra" e "la presenza ossessiva della morte nel paesaggio" (Cortellessa 2018: 493) irrompono con forza inaudita nei versi di *Poetas en la España leal*, superando la loro stessa indicibilità e la problematicità legata alla loro rielaborazione, essendo per così dire sottomessi in campo formale ad un'istanza luttuosa di ordine superiore. L'orrore della "alucinadora realidad" (*Poetas en la España leal*: 7) è, infatti, restituito come conseguenza di un dolore più profondo, che definisce l'inizio stesso della tragedia. Vale a dire l'assassinio di Lorca, episodio storico ed emblematico, destinato a segnare per sempre il luminoso cammino della lirica spagnola novecentesca. Episodio con cui significativamente prende avvio l'antologia, inaugurata dai versi commemorativi di Antonio Machado, "guía indiscutible" ed "ejemplo a seguir" del "bando republicano" (Ruiz Soriano 2006: 35), unica eccezione al criterio alfabetico adottato nel libro per scandire la successione dei poeti⁶. Come non mancano di sottolineare i curatori anonimi della prefazione, il grande autore

di *Campos de Castilla* è stato il solo in grado di risarcire con la sua parola il vuoto lasciato dalla morte di Federico:

[...] cuando Federico García Lorca había sucumbido ya, solo, en Granada, a la ferocidad, otra gran figura que no podía ser sino nuestra, la de Antonio Machado, habló. Su poema conocido, recoge como un eco toda su anterior melancolía andaluza templada por la serenidad de Castilla (*Poetas en la España leal*: 9).

La lirica machadiana richiamata, l'unica ad essere antologizzata, è *El crimen fue en Granada*, apparsa per la prima volta sulla rivista *Ayuda* il 17 ottobre 1936. In questi versi, intessuti sugli ultimi momenti di vita di Lorca, il racconto della morte del poeta è scandito da una precisa caratterizzazione topografica:

I
(EL CRIMEN)

Se le vió, caminando entre fusiles
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle a la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
– sangre en la frente y plomo en las entrañas –.
...Que fué en Granada el crimen,
sabed – ¡pobre Granada! –, en su Granada!...

II
(EL POETA Y LA MUERTE)

Se le vió caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
– Ya el sol en torre y torre; los martillos
en yunque –, yunque y yunque de las fraguas.
Hablaban Federico,
requebrando a la Muerte. Ella escuchaba.
“Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban...
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!”

III

Se les vió caminar...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fué en Granada, ¡en su Granada!

Come osserva Giovanni Caravaggi è possibile distinguere nella lirica “tre nuclei”, corrispondenti alla strutturazione strofica del componimento: “alla narrazione epico-lirica dell’evento criminoso fa seguito l’incontro allegorico del poeta con la

morte, corteggiata come una gitana giovane e fatale, e infine un invito a evocare la sua scomparsa ‘sopra una fonte dove l’acqua pianga’” (Caravaggi 2005: 1465). Tali nuclei tematici e narrativi corrispondono ad altrettanti quadri temporali contrassegnati dall’alternanza passato/presente (I strofa), passato/futuro (II) passato/presente/futuro (III strofa). In *El crimen*, prima parte della lirica, l’incedere del poeta verso la morte, lungo la fredda campagna, sotto il cielo illuminato dalle stelle (vv. 3-4), e ancora, il racconto del suo assassinio per mano di chi non osò nemmeno guardarlo in volto (vv. 7-8) è bruscamente ricondotto all’attualità per mezzo dell’impiego dell’imperativo “sabed” al v. 14, dove il toponimo “Granada”, ripetuto tre volte in soli due versi (13-14), amplifica l’effetto di rottura che si consuma sul piano temporale (“...Que fué en Granada el crimen, / sabed – ¡pobre Granada! –, en su Granada!...”).

Nella seconda strofa, un potente flashback riporta alle ultime parole rivolte dal poeta alla morte, ritratta rapita, in ascolto del suadente discorso (v. 6). Unica compagna possibile, oggi come ieri (“Hoy como ayer, gitana, muerte mía”, v. 15), la morte è ovunque, con Lorca “por estos aires de Granada, ¡mi Granada!”. A sigillare il confronto tra i due tempi, lo *ayer* della scrittura (vv. 7-10) e il futuro imminente dell’abbraccio mortale (“te cantaré”, v. 11) è ancora una volta la città di Granada (in anafora), a descrivere la quale concorre il medesimo aggettivo con cui è qualificata la morte: (v. 17 “¡mi Granada!”; v. 15 “muerte mía”). L’incipit del terzo nucleo è scandito dalla medesima struttura iterativa con cui prendono avvio le precedenti strofe (“Se le vió, caminando entre fusiles” I, v. 1; “Se le vió caminar solo con Ella,” II, v. 1), ma in un nuovo effetto variantistico segnalato innanzitutto dall’impiego del pronome relativo plurale (“Se les vió caminar...”), volto a ridefinire l’avanzare del poeta: in compagnia della morte questi ha già abbandonato il mondo, come sancisce senza scampo la sospensione del verso

per mezzo del segno di punteggiatura. Il repentino passaggio al presente è ottenuto al v. 2, (e ancora una volta assecondando lo schema formale della prima strofa) con l'impiego dell'imperativo "Labrad", al quale Machado affida la propria consegna: nell'Alhambra, tra i 'resti' più antichi della città di Granada, occorre edificare un "túmulo" per il poeta defunto affinché se ne perpetui la memoria. La città ritorna, dunque, in chiusura di componimento per descriversi come scenario ulteriore della 'vita' del poeta, così come lo è stato fino alla sua morte. Gli unici luoghi reali menzionati nella lirica, il "campo" dove Federico cade colpito nelle viscere dalle pallottole di fucile, e l'"Alhambra" dove si ergerà il suo monumento funebre, assorbono la significazione luttuosa proiettata dal toponimo Granada. Si compie un processo di ascensione semantica portato ad estreme conseguenze nella terza strofa, dove l'immagine salvifica del tumulo è rifunzionalizzata dal pianto emesso dall'acqua della fonte: a dover essere eternata non è la memoria del poeta, ma la memoria della sua morte, avvenuta nella sua città ("sobre una fuente donde llore el agua, / y eternamente diga: / el crimen fué en Granada, ¡en su Granada!").

La campagna, luogo reale di morte del poeta, e l'Alhambra, luogo fantasticato del suo riposo ultraterreno, con la città in cui sono idealmente compresi, formano parte integrante di un processo di spazializzazione che si fa veicolo di una memoria di segno negativo. Se, infatti, com'è noto, il corpo di Lorca non è mai stato ritrovato, il tumulo privo di reliquie, svuotato dei significati tradizionali di culto che gli sono propri, in quanto immagine vuota di se stesso, può solo restare (in eterno) a indicare il trauma, acquisendo "una specifica funzione testimoniale" (Violi 2014: 55). In altre parole, il luogo non ha valenza di per sé, ma in quanto autentico indizio di ciò che lì vi è accaduto. Fuori di ogni possibile, ulteriore razionalizzazione geografica, Granada è assoluta dimora della morte.

3. La morte ovunque

Il massiccio ricorso alle strutture fisse da parte degli autori di lirica di guerra confluita nei *Romanceros* è motivato da Salaün come necessità di trovare nell'ambito dei paradigmi poetici una "estructuración del lenguaje" che sia anche "organización superior del mundo". L'appello alle forme chiuse diventa, dunque, garanzia di un ordine infranto, modello possibile di un universo in cui ristabilire, "sin por ello menospreciar los aspectos sensibles"⁷, una realtà parallela a quella del conflitto. I versi di Machado con cui si apre *Poetas en la España leal* dimostrano, all'opposto, che la rifunzionalizzazione traumatica che investe Granada, scenario del "crimen", agisce ai danni dell'aspetto referenziale al punto da convertire la città in emblematica rappresentazione della morte medesima.

L'assolutizzazione luttuosa che l'investe pervade anche gli altri luoghi che compongono la geografia luttuosa di *Poetas en la España leal*. Primo tra tutti, Madrid assediata, scenario di sangue⁸, dove tra "[...] camiones de guerra / y filas de milicianos / entre zonas de silencio, / lluvia y fango" (Moreno Villa, *Madrid, frente de lucha*, vv. 19-22), ci si trova faccia a faccia con la morte ("Aquí en Madrid, delante de la muerte", Altolaguirre, *Madrid*, 1937, v. 19). Lo spazio atomizzato della capitale, come quello delle altre, anonime "ciudades deshechas" (Gil-Albert, *Despedida de un año* (1936), v. 51), è brandello di un più vasto "Horizonte de guerra", dominio della "muerte interminable" (Altolaguirre, *Madrid*, 1937, v. 1; v. 4)⁹. La Spagna intera è divenuta, insomma, un immenso cimitero ("España non es España, que es una inmensa fosa, / que es un gran cementerio rojo y bombardeado", Hernández, *Recogez esta voz*, vv. 66-67), dove non vi è più terra per seppellire i morti né legno per fabbricare bare ("y no hay espacio para tanta muerte, / no hay madera para tanta caja", vv. 28-29). Nel mondo capovolto gli unici abitanti possibili sono i morti, riconosciuti come "metonimia de todo

lo ocurrido” (Mainer 2013: 51)¹⁰. Se, infatti, sulla terra non v’è posto per i vivi, ai quali non resta che andarsi a seppellire sotto profondi solchi (“van los hombres del campo como inmensas simientes / a sembrarse en los hondos surcos de las trincheras”, Alberti, *Los campesinos*, vv. 11-12), sono i fratelli defunti essere portavoci con il loro sacrificio di messaggi “[...] de fraternidad o incluso [...] de [...] esperanza colectiva” (Mainer 2013: 51):

¿Quién dijo que estáis muertos? Se escucha entre el
silbido
que abre el vertiginoso sendero de las balas
un rumor, que ya es canto, gloria recién nacido,
lejos de las piquetas y funerales palas.

A los vivos, hermanos, nunca se les olvida.
Cantad ya con nosotros, con nuestras multitudes
de cara al viento libre, a la mar, a la vida.
No sois la muerte, sois la nuevas juventudes

(Alberti, *Vosotros no caisteis*, vv. 13-21).

Come i morti che “se levantan” per avanzare a fatica sui luoghi dove ancora giacciono insepolti (“lentos van, como el peso de las piedras que rinden / donde aún viven los cuerpos su abandono en la lluvia”, Prados, *Se levantan los muertos*, vv. 30-31), il poeta incede stentatamente nel fango delle trincee (“voy las hojas difuntas pisando entre trincheras, / charcos y barrizales”, Alberti, *Madrid- Otoño*, vv. 11-12), e nei campi infiammati (“Desvelado de velar, perdida el alma, / vagabunda por campos incendiados, / llevo la muerte en mí, desesperada, / de ver que mi esperanza no ha quemado”, Varela, *Hoy*, vv. 1-4). Il soggetto lirico, che si presenta confuso e vacillante (“todo esto me remuerde, me socava, me quita / ligereza a los ojos [...]”, Alberti, *Monte de El Pardo*, vv. 9-10), assiste alla tragedia soffrendo nel corpo e nello spirito (“Y veo los bruscos muertos / caer sobre la hierba clacinada, / mientras el cuerpo

mío / sufre y lucha con unos enfrente de esos otros”, Cernuda, *Elegía española* 1937, vv. 62-65). Dinanzi allo scempio, l’“io” in “agonía” è costretto, non senza difficoltà, a mettere da parte i fantasmi interiori, e la sua storia:

No hay recuerdo, placer, antes vivido,
 que pueda rescatar de mi pasado.
 No hay ausencia, ni historia, ni esperanza
 que con su engaño calme mi agonía.
 Aquí en Madrid, delante de la muerte
 mi corazón pequeño guarda oscuro
 un amor que me duele que no puedo
 ni siquiera mostrarlo esta noche
 ante este inmenso campo de heroísmo.

(Altolaguirre, *Madrid*, 1937, vv. 15-23)

L’esibito pudore con cui Altolaguirre si lamenta per un amore che brucia nel suo cuore, ne dichiara al contempo la vacuità rispetto all’“inmenso campo de heroísmo”. Nei versi letti, l’acuta tensione tra la nostalgia privata del soggetto lirico e l’urgente impegno di testimonianza a cui questi si sente chiamato, dà misura della difficoltà vissuta dalla poesia spagnola, essenzialmente di tipo lirico, di fronte alla catastrofe bellica. Interpretata in senso assoluto come annullamento di ogni forma possibile di vita, la guerra smantella le tradizionali gerarchie di senso che vedevano la storia dell’“io” convivere a fianco della Storia. Al cospetto di un mondo che viene meno, i poeti faticano a trovare forme nuove per raffigurare il dramma del soggetto, che si presenta, sommerso tra morti e combattenti. Se la lirica non viene meno all’“oficio” di raccontare in presa diretta quanto accade nel maligno presente, non può parimenti presentarsi come risarcimento soggettivo: troppe sono le grida dei corpi “tendidos para siempre en el vacío”, che risuonano come “reproche amargo a [su] conciencia” (Gil-Albert, *Lamentación*, v. 4 e v. 2).

4. *Una catastrofe culturale*

Nel coerente sistema semantico che si costruisce in *Poetas en la España leal*, sia lo spazio che il tempo presente sferzato dai combattimenti sono bloccati in una dimensione luttuosa assolutizzata rispetto alla quale, come mostrano gli ultimi esempi riportati, s'inscrive la "mutilazione personale" dell'"io" (Cortellessa 2018: 539). Il dato, oltre a permettere il superamento di certe semplificazioni che vedono nelle due possibili forme di lirica di guerra (ovvero quella scritta dal fronte, e quella lontana dalla contesa) un'"ausencia de manifestaciones de nostalgia de otros tiempos, mejores, de la vida del poeta, y del dolor personal" (Lechner 1968: 154), costruisce un utile punto di partenza per volgere alle conclusioni. Non s'insisterà mai abbastanza sulla natura collettiva di *Poetas en la España leal*: all'interno di quella "pluralidad generacional, ideológica y política del frente popular de la literatura española republicana" (Aznar Soler 2018: 30), rappresentata dai componimenti compresi nell'antologia, la componente marcatamente soggettiva diventa veicolo principale di creazione di un discorso che si struttura sul senso stesso della funzione della lirica nel tempo di guerra. Nel pieno della catastrofe bellica la poesia spagnola reagisce compatta e con forza inaudita per tentare un'ultima, disperata difesa contro la "trágica realidad" (Cernuda 2002: 123). Degli undici autori che partecipano all'allestimento del volume due, Antonio Machado e Miguel Hernández, saranno vittime della guerra, il primo morto a Collioure nel 1939, nel tentativo di oltrepassare il confine francese, il secondo, spirato in carcere, dove, a seguito dei combattimenti a fianco dell'esercito repubblicano, fu rinchiuso in qualità di oppositore del regime franchista. Per gli altri, a conclusione del conflitto, non resterà che scegliere la tragica via di quello che per numero e proporzioni Vicente Lloréns ha definito un vero e proprio "exodo poético" (1974: 215). Sebbene anche in esilio, in una

nuova paradossale condizione di esistenza, o forse sarebbe il caso di dire, di sopravvivenza, la lirica spagnola non cesserà di interrogarsi sulla “función rectora del escritor” (Guillén 1998: 92), la diaspora patita dalla sfera intellettuale indebolirà quell’unione ideologica e quel sentimento di coesione che aveva guidato operazioni collettive negli anni di guerra. È infatti, nell’ambito di tale cornice che può leggersi un libro come *Poetas en la España leal*, dove persino poetiche incardinate su un profondo lirismo finiscono per agire un ruolo decisivo nella rideterminazione dell’“oficio poético”. Nella struggente allocuzione che Cernuda rivolge alla “madre patria”, “dolida y solitaria” (v. 67) in *Elegía española 1937*, prima delle due liriche incluse nel volume, gli effetti della guerra sono portati a estreme conseguenze: a confrontarsi, dinanzi allo scempio che si compie davanti agli occhi (“Contempla ahora a través de las lágrimas”, v. 49), sono il poeta e la nazione, unici testimoni di un mondo che sta per scomparire:

Dime, háblame
tú, esencia misteriosa
de nuestra raza
tras de tantos siglos,
hálito creador
de los hombres hoy vivos,
a quienes veo por el odio impulsados
hasta alzar con su esfuerzo
la muerte como paisaje de tu vida.

Cuando la antigua primavera
vuelve a tejer su encanto
sobre tu cuerpo inmenso,
¿Cuál ave hallará nido
y qué savia una rama
donde brotar con verde impulso?
¿Qué rayo de la luz alegre,

qué nube sobre el campo solitario,
hallarán agua, cristal de viejo hogar en calma
donde reflejen su irisado juego? (vv. 1-19).

Dinanzi allo scempio presente in cui uomini “*hoy vivos*” con lucida violenza accelerano il venturo dominio della morte, il poeta s’interroga sconsolatamente sul futuro della sua nazione. Nella seconda strofa, dove risuona l’eco profonda della celeberrima *A un olmo seco* di Antonio Machado, sembra capovolgersi il fiducioso slancio sentimentale attivato dalla contemplazione della vita naturale che si rinnova con l’arrivo della stagione più mite. Se, infatti, “la tenace resistenza dell’olmo quasi secco agli oltraggi del tempo” diventa per Machado “l’auspicio di un vigore naturale che riesca a contrapporsi ai segni della fine imminente” (Caravaggi 2005: 1366), nei versi cernudiani il luminoso ritorno dell’*“antigua primavera”* con il suo topico corredo d’immagini contrasta con la fredda realtà annunciata dal “campo solitario” e dal “viejo hogar”, luoghi calcati da impronte umane, destinati esattamente al pari di quelli naturali (il nido, il ramo), a non essere accarezzati dal risveglio alla vita. Nel tessuto formale del testo, che si costruisce su una potente pulsione sensoriale, e in particolare scopica (che si rileva, soprattutto, negli imperativi rivolti dall’*“io”* alla madre patria), colpisce l’assente richiamo a ulteriori spazi fisici, se si eccettua la “*hierba calcinada*” sulla quale cadono i corpi dei “*bruscos muertos*” (vv. 62-63). Dunque, tanto più significativo è il ritorno dei “*campos*”, al v. 74, in identico intreccio formale con l’immagine della luce, ma in differente tonalità lirica rispetto ai vv. 16-19:

Tu pasado eres tú
y al mismo tiempo eres
la aurora que aún no alumbra nuestros campos.
Tú sola sobrevives;

aunque venga la muerte
sólo en ti está la fuerza
de hacernos esperar a ciegas el futuro.

Que por encima de estos y esos muertos
y encima de estos y esos vivos que combaten,
algo advierte que tú sufres con todos;
y su odio, su crueldad, su lucha,
ante ti vanos son, como sus vidas,
porque tú eres eterna
y sólo los creaste
para la paz y gloria de su estirpe (vv. 72-86).

Se nel v. 17 la campagna solitaria e l'antico focolare domestico si configuravano come luttuose emanazioni del "cuerpo inmenso" della madre Spagna (v. 12), l'impiego al v. 74 dell'aggettivo "nuestros" per rimarcare l'isotopia del sostantivo "campos" contribuisce a rafforzarne il pregnante significato culturale. Minacciati dalla morte, i campi sono in attesa di essere illuminati da un'aurora che, come il passato, è essenza stessa della nazione spagnola, innalzata a entità perenne e sovrastorica, che vede annullare "su corporeidad para convertirse en una entelequia frente a la cual todo es vanitas" (Londero 2020: 413). Dopo la guerra, ciò che sopravviverà "aunque venga la muerte", non è la terra, perduta ormai, ma il tempo che su di essa si è consumato nei secoli. Solo rispetto al passato, ovvero rispetto ad un'ideale e vagheggiata eredità storica, ai vivi e ai morti, transeunti, è concessa una forma di possibile conciliazione. Come per Machado anche per Cernuda il luogo della tragedia non ha più valore in sé ma può solo eternamente alludere al trauma che in esso si è inscenato: sia la campagna fredda sulla quale si riversa il corpo ucciso di Lorca, sia la campagna solitaria che invano attende l'arrivo della primavera, sono restituite come vuote allegorie di senso. Come i "nuestros campos"

attendono (invano) nell'ombra di ricevere la luce per poter rinascere, così, sotto la terra, il corpo del poeta attende di ricevere degna sepoltura per poter parlare nuovamente agli uomini. Negli "estériles campos de la Historia" la lirica spagnola veglia sui suoi morti¹¹.

NOTE

¹ All'infaticabile lavoro di Aznar Soler (ed., 2018) si deve la recente edizione di una ricca monografia, interamente dedicata al *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*. Come lo stesso autore chiarisce nelle pagine introduttive, il libro costituisce la "cuarta edición" di uno studio di lunga durata, avviato a distanza di tre anni dalla conclusione della dittatura franchista, nell'intento e con l'urgenza di "reconstruir la historia literaria y cultural de nuestra tradición republicana y antifascista" (9).

² *Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas 1937; *Romancero General de la Guerra de España*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas 1937; *Crónica General de la Guerra Civil*, recopilación de textos realizada por María Teresa León con la ayuda de J. Miñana, Madrid, Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, 1937. A conclusione della giornata inaugurale del *Congreso*, dopo la rappresentazione di *Mariana Pineda* di Federico García Lorca (per la regia di Manuel Altolaguirre), fu distribuito, inoltre, ai delegati convenuti un volume collettivo di omaggio al poeta granadino (*Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*, Valencia, Ediciones Españolas, 1937).

³ Dedicato alla memoria di Lorca, il *Romancero General de la Guerra de España*, composto da 302 *romances* (83 provenienti da scrittori professionisti, 18 da anonimi), è il frutto dell'operosa collaborazione tra Emilio Prados, che curò l'organizzazione dei materiali, e di Rodríguez Moñino, che vi contribuì con un articolato prologo su *Origen y formación del Romancero de la Guerra de España*. Formano parte del *corpus* dell'opera anche *romances* di alcuni tra coloro che presero parte a *Poetas en la España leal* (Alberti, Altolaguirre, Gil-Albert, Hernández, Moreno Villa, Prados, Serrano Palaja).

⁴ Pur essendo rivendicata come un'opera collettiva, è probabile, come osserva Aznar Soler, che all'organizzazione materiale di *Poetas en la España leal* provvedettero Juan Gil-Albert, Emilio Prados e Arturo Serrano Palaja, segretari del *Congreso* (cfr. Aznar Soler 2018: 7-22).

⁵ L'assenza di Jiménez richiamata nell'introduzione all'antologia ("Ya en los primeros días de la sublevación militar, se supo que Juan Ramón Jiménez, cuya huella fresca e indeleble está en toda la joven poesía española, tomaba a su cuidado a once niños huérfanos hasta que hubo de salir para la Habana enviado por el Gobierno de la República"), è riaffermata nel *colophon* del libro, dove si allude anche alle cause della mancata partecipazione di Alexandre "Por no haber podido comunicar hasta ahora con Juan Ramón Jiménez, su nombre no figura aquí junto al de Antonio Machado. En cuanto a Vicente Alexandre, enfermo en Madrid, ha tenido que suspender su labor literaria y con ella el poema que dedicaba a esta colección" (*Poetas en la España leal*: 9 e 155).

⁶ Cfr. *colophon*: "El orden adoptado en el texto para la inserción de nombres, es el alfabético con una sola excepción, Antonio Machado, que preside estas páginas" (*Poetas en la España leal*: 155). Per la dettagliata storia redazionale delle liriche comprese nell'antologia cfr. Aznar Soler alle pagine 16-21 dell'edizione adottata).

⁷ "Esta forma de coacción y de rigor máximos para una expresividad igualmente máxima parece haber gozado de gran prestigio, tal vez porque la estructuración del lenguaje implicaba parejamente una organización superior del mundo, sin por ello menospreciar los aspectos sensibles" (Salaün 1984: 808).

⁸ "Ciudad de los más turbios siniestros provocados, / de la angustia nocturna que ordena hundirse al miedo / en los sótanos lívidos con ojos desvelados, / yo quisera furiosa, pero impasiblemente / arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo, / para pisarte toda tan silenciosamente, / que la sangre tirada / mordiera, sin protesta, mi llanto y mi pisada" (Alberti, *Madrid-Otoño*, vv. 1-8).

⁹ Cfr. anche "¡Oh dulce, acongojada España inolvidable! / ¡Oh malven-
dida España, oh pueblo traicionado! // Hoy la muerte recorre tus calles silenciosas, / tus más mínimas plazas de pueblos olvidados / y a todos nos convoca con dignidad y sollozos / a cónclave de angustia" (Serrano Plaja, *Pueblo traicionado*, vv. 44-49).

¹⁰ La truculenta immagine dei cadaveri ammassati nella capitale squassata dalla guerra ritorna significativamente, qualche anno dopo, in *Insomnio*, componimento inaugurale di *Hijos de la ira* (1944) di Dámaso Alonso, tra i libri poetici "esenciales en el nuevo decenio" (Mainer 2010: 603).

¹¹ Le due citazioni presenti nel testo senza rimando bibliografico provengono dalla medesima lirica di Manuel Altolaguirre, *Ejemplo* (*Poetas en la España leal*: 32, v. 3 e v. 5).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aznar Soler, Manuel (2007), *Valencia, capital literaria y cultural de la República (1936-1937)*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València.
- ed. (2018), *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (València-Madrid-Barcelona-París, 1937) cursos, memorias, testimonios, textos marginales y apéndices*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, Centre Valencià D'Estudis I D'Investigació.
- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M. (1979), *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Caravaggi, Giovanni (2005), "Commento e note alle poesie", Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, ed. G. Caravaggi, Milano, Mondadori: 1464-65.
- Caudet, Francisco; García, Michel (1984), "Hora de España y El Mono Azul", *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, vol. 7, Tomo 1: 787-791.
- Cernuda, Luis (ed. 2002), "Poetas en la España leal", *Obra completa. Prosa II*, eds. D. Harris, L. Maristany, Madrid, Siruela, vol. III: 123-126.
- Cortellessa, Andrea (1998; 2018), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori.
- De Vicente Hernando, César (2007), *Poesía de la Guerra Civil Española 1936-1969*, Madrid, Akal.
- Garosci, Aldo (1959), *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, Einaudi.
- Grasso, Ida (2020), *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, Pisa, ETS.
- Guillén, Claudio (1998), "El sol de los desterrados. Literatura y exilio", *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- (2003), *De la continuidad. Tiempos de historia y de cultura*, Madrid, Real Academia Española.

- Lechner, Johannes (1968), *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaire Pers Leiden.
- León, María Teresa (2007), *Crónica General de la Guerra Civil recopilada por María Teresa León*, Sevilla, Renacimiento (reedición facsimilar).
- Lloréns, Vicente (1974), *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Londero, Renata (2020), "Luis Cernuda habla con España, de camino al exilio: una lectura de *Elegía española I y II* (1937-1938)", *Orillas*, 9, 407-419.
- Mainer, José Carlos (1981), *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2016.
- (2000), *Historia, literatura, sociedad y una coda: literatura nacional española*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2004), *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (2008), "La catástrofe cultural de la guerra y la posguerra", *Economía y economistas españoles en la guerra civil*, ed. E. Fuentes Quintana; F. Comín, vol. II: 677.
- ed. (2010), *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Barcelona, Crítica, vol. VI.
- (2013), "La herida de la guerra civil en las primeras poéticas de posguerra", *Sobre una generación de escritores (1936-1960): en el centenario de Ildelfonso Manuel Gil*, ed. M. Hernández Martínez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 47-62.
- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Poetas en la España leal* (ed. 2018), ed. Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento (reedición facsimilar).
- Rodríguez Moñino, Antonio (1937), "Origen y formación del Romancero de la Guerra de España", *Romancero General de la Guerra de España*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas: 5-9.
- Ruiz Soriano, Francisco (2006), *La Generación de 1936. Antología poética*, ed. F. Ruiz Soriano, Madrid, Cátedra.

- Salaün, Serge (1984), "La poesía escrita en la zona republicana", *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, vol. 7, Tomo 1: 804-808.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.