

ÁNGEL CRESPO
Y LA CULTURA ITALIANA

Chiara Chierгато

TESI DOCTORAL UPF / 2012

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. José Francisco Ruiz Casanova

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge

Agradecimientos

La realización de esta tesis no habría podido llevarse a cabo sin la ayuda de algunas personas a las que quiero mostrar mi agradecimiento en estas líneas. En primer lugar, a quien me ha guiado en mis estudios, durante el Máster y posteriormente en el Doctorado, realizados desde el año 2006 en la Universitat Pompeu Fabra: me refiero a mi Director de tesis, el profesor José Francisco Ruiz Casanova, quien ha sabido despertar en mí el interés por seguir este camino y encaminar mi trayectoria, dejándome al mismo tiempo la libertad de tomar mis decisiones.

También tengo que agradecer a aquellas personas que me han brindado la ayuda necesaria para redactar este trabajo: a Pilar Gómez Bedate por abrirme las puertas de sus casas (Barcelona y Calaceite), dejarme consultar los fondos bibliográficos en ellas conservados y ayudarme en la reconstrucción de la relación entre su marido, Ángel Crespo, e Italia. Soy consciente de que no todos pueden contar con un privilegio de este tipo en la realización de su investigación, y le agradezco sinceramente toda la disponibilidad que me ha mostrado en estos años de estudio.

En ámbito italiano quiero recordar a Gaetano Chiappini, quien me dedicó unas horas en su despacho florentino para hablar sobre Ángel Crespo y la relación que les unía, además de brindarme ayuda en la búsqueda bibliográfica; a Bruna Cinti por recibirme en su casa, recordar su amistad con Ángel Crespo y facilitarme los textos por ella escritos sobre el tema; al recién fallecido Bruno Rosada, quien, con la simpatía que le caracterizaba, se prestó a un encuentro en el que me habló sobre sus artículos acerca de Crespo y sobre la amistad que compartieron; a Laura Dolfi, con la que finalmente no pudimos reunirnos, pero que sí me demostró su total disponibilidad; a Valerio Nardoni por enviarme su edición de *Celebrazione del fuoco* y una copia de “Autolettura a Parma”; a Antonella Sattin, encargada del Archivo Histórico de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de Venecia, por haberme ayudado en la búsqueda de documentos relativos a la docencia de Crespo en Ca' Foscari.

En el ámbito español, mi agradecimiento a Amador Palacios, por haberme enviado su biografía de Ángel Crespo, y a Alejandro Krawietz por haberme facilitado informaciones acerca de la versión en español de “Autolectura en Parma”.

Y finalmente, pero no por esto menos importante, a David, a mi familia y a mis amistades por apoyarme incondicionalmente en este recorrido.

Resumen

Esta tesis es un estudio completo de la relación que existió entre Ángel Crespo (1926-1995) e Italia. Tras el primer capítulo que introduce el tema, se presentan tres capítulos en los que se estudia la figura de Ángel Crespo: en primer lugar, sus datos biográficos y su situación en el marco cultural español de su época; en un segundo momento se pone en evidencia la presencia de Ángel Crespo en Italia, y finalmente la de Italia en Ángel Crespo. Para presentar el tema, en los dos capítulos centrales, se comentan aquellos textos que mejor representan esta interrelación y como anexos figuran aquellos otros que muestran claramente la fuerte vinculación que se estableció entre los dos términos de nuestro estudio. Se tratan temas de recepción literaria, teoría de la traducción y literatura comparada, y se pone de manifiesto la importancia de Italia para la comprensión de la figura y de la obra de Ángel Crespo.

Riassunto

La tesi che qui si presenta consiste in uno studio completo della relazione che si stabilì tra Ángel Crespo (1926-1995) e l'Italia. Al primo capitolo che funge da introduzione al tema seguono tre capitoli nei quali si studia la figura di Ángel Crespo: dapprima si traccia la sua biografia e lo si inserisce nel contesto culturale spagnolo dei suoi anni; successivamente, ci si sofferma sulla presenza di Ángel Crespo in Italia e su quella dell'Italia in Ángel Crespo. Nei due capitoli centrali, per presentare il tema, si commentano quei testi che meglio rappresentano tale dialogo; come appendici ne sono stati riportati altri che mostrano chiaramente il forte vincolo stabilitosi tra i due termini del nostro studio. Ci si riferisce inoltre a temi riguardanti la ricezione letteraria, la teoria della traduzione e la letteratura comparata mettendo in evidenza l'importanza dell'Italia per la comprensione della figura e dell'opera di Ángel Crespo.

Índice

Resumen	v
INTRODUCCIÓN	9
1. <u>RELACIÓN CON LA CULTURA ITALIANA EN LOS POETAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX: ALGUNOS EJEMPLOS</u>	13
1.1 Introducción	13
1.2 Siglo XX: Miguel de Unamuno, Jorge Guillén, Tomás Garcés, Antonio Colinas	15
2. <u>ÁNGEL CRESPO</u>	25
2.1 Ángel Crespo: apuntes biográficos	25
2.2 Ángel Crespo en el contexto cultural y literario español de su época	50
3. <u>ÁNGEL CRESPO E ITALIA</u>	77
3.1 Viajes de Ángel Crespo a Italia	79
3.2 Las tres ciudades más importantes	87
3.2.1 Nápoles	88
3.2.2 Florencia	93
3.2.3 Venecia	101
3.3 Ángel Crespo visto por los intelectuales italianos	119
3.3.1 Mario Di Pinto.....	120
3.3.2 Maria Teresa Bertelloni.....	124
3.3.3 Oreste Macrí.....	128
3.3.4 Gaetano Chiappini.....	133
3.3.5 Laura Dolfi.....	139
3.3.6 Luisa Capecchi	142
3.3.7 Giovanni Meo Zilio.....	145
3.3.8 Bruna Cinti.....	147
3.3.9 Bruno Rosada	151
3.3.10 Franco Merregalli	155
3.3.11 Mario Ancona.....	158
3.3.12 Attilio Carminati	161
3.3.13 Resumen de los temas tratados en los textos sobre Ángel Crespo.....	163
3.4 Traducciones italianas de la obra de Ángel Crespo	167
3.4.1 Mario Socrate	168
3.4.2 Mario Di Pinto.....	169
3.4.3 Pietro Civitareale.....	170
3.4.4 Oreste Macrí.....	172
3.4.5 Bruna Cinti.....	175
3.4.6 Valerio Nardoni.....	177
4. <u>ITALIA Y ÁNGEL CRESPO</u>	179
4.1 Lecturas de literatura italiana.....	181
4.1.1 Reflexiones en torno a la figura del lector	181
4.1.2 Ángel Crespo lector de literatura italiana.....	184
4.2 Textos de Ángel Crespo sobre literatura italiana.....	192
4.2.1 Sobre recepción, literatura comparada y Ángel Crespo comparatista.....	193
4.2.2 Textos sobre los clásicos	198

4.2.2.1 Dante	198
4.2.2.2 Petrarca	207
4.2.3 Textos sobre otros temas y autores italianos.....	210
4.2.3.1 «Baretti en Talavera	210
4.2.3.2 Palladio y Vicenza.....	212
4.2.3.3 Giacomo Casanova.....	216
4.2.3.4 Dino Campana.....	220
4.2.3.5 Giuseppe Ungaretti.....	223
4.2.3.6 Attilio Carminati.....	227
4.2.3.7 Gabriele D'Annunzio.....	230
4.2.3.8 Prólogos para la Biblioteca Universal del Círculo de Lectores	232
4.3 Traducciones de literatura italiana	238
4.3.1 Consideraciones sobre traducción y Ángel Crespo traductor.....	239
4.3.2 La traducción de los clásicos	247
4.3.2.1 La <i>Comedia</i> de Dante	247
4.3.2.2 El <i>Cancionero</i> de Petrarca.....	255
4.3.3 La traducción de los modernos	261
4.3.3.1 Giacomo Casanova	261
4.3.4 La traducción de los contemporáneos	267
4.3.4.1 Gabriele D'Annunzio.....	267
4.3.4.2 Cesare Pavese.....	271
4.3.4.3 <i>Poetas italianos contemporáneos</i>	274
4.3.4.4 Otros autores	295
4.3.4.4.1 Mario Ancona	295
4.3.4.4.2 Traducciones publicadas en <i>Hora de Poesía</i>	297
4.3.4.4.3 Traducciones de Ángel Crespo para Café Central.....	306
4.4 Italia en la poesía de Ángel Crespo	308
4.4.1 Algunas consideraciones sobre poesía y sobre Ángel Crespo poeta	308
4.4.2 Presencia de Italia en la poesía de Ángel Crespo.....	313
 CONCLUSIONES	 319
 ANEXOS AL CAPÍTULO 3:	 325
- “Autolectura en Parma” – “Autolettura a Parma”	327
- Traducciones italianas de la obra de Ángel Crespo: selección de textos	355
 ANEXOS AL CAPÍTULO 4:	 401
- Traducciones de literatura italiana: selección de textos.....	403
- Presencia de Italia en la poesía de Ángel Crespo: textos.....	451
 ANEXO BIBLIOGRÁFICO:	 481
- Volúmenes sobre literatura italiana presentes en las bibliotecas de Ángel Crespo ..	483
 BIBLIOGRAFÍA	 501

INTRODUCCIÓN

La tesis que aquí se presenta nace de la necesidad de alumbrar un aspecto importante de la vida y de la obra poética de Ángel Crespo: su relación con Italia y la cultura italiana. Hasta la fecha no se había dedicado a esta relación ningún estudio específico, tan sólo contábamos con algún artículo que no trataba el tema en su conjunto sino episodios concretos, sobre todo el aspecto de la traducción (de Dante y de Petrarca, principalmente).

Cualquier lector que se acerque a la obra de Ángel Crespo no podrá pasar por alto en ella la presencia de elementos italianos: lugares, personas y textos. Lo que aquí proponemos es el estudio de la procedencia de aquellos elementos que reflejan un diálogo que se inicia en 1963, cuando el poeta, desengañado por la situación en la que se encontraba España, acepta una beca para ir a pasar unos meses en Italia a cambio de escribir unos artículos sobre el arte de aquel país. Desde 1963, y antes si consideramos las lecturas juveniles de autores italianos, esta unión habría de prolongarse hasta la muerte del poeta, por lo que estamos ante una relación que duró alrededor de treinta años y que evidentemente hay que tener en cuenta a la hora de estudiar la figura de Ángel Crespo.

Antes de esta tesis, hace cuatro años, presenté mi trabajo de final de Máster (titulado «Ángel Crespo y la poesía italiana contemporánea», Universitat Pompeu Fabra, 2008) que representó una primera aproximación al tema¹. Ahora, al proponernos realizar este estudio, nuestro principal objetivo era el de adentrarnos en todos aquellos aspectos de la obra de creación del poeta pero también en los aspectos de su vida, puesto que todos ellos remiten a un vínculo con la cultura, la literatura, el mundo intelectual italiano y, finalmente, su territorio. Hablamos de las lecturas que Crespo realizó desde la infancia y que marcan la presencia constante de Dante, pero también sobre otros temas y autores italianos; de los textos críticos relativos a temas italianos escritos por él; de la ingente labor como traductor de

¹ Mi segunda aportación al tema se ha publicado bajo el título «Ángel Crespo: l'Italia nel segno di Dante», en *Italia / Spagna. Cultura e ideología dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giovanni Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni editore, 2011, págs. 75-94.

literatura italiana y en la que Dante ha cautivado todo el interés de la crítica —como por otra parte merecía. En cambio, apenas se registran muestras de apreciación por otros trabajos menos difundidos pero no por ello menos dignos de ser tomados en consideración: es el caso de *Poetas italianos contemporáneos*; y finalmente, de la creación poética crespiana en la que, como se ha dicho antes, Italia está muy presente.

Además, al plantearnos hablar de esta presencia en las varias facetas que han caracterizado a Ángel Crespo, nos vimos en la necesidad de introducir algunos conceptos que, para el caso de nuestro poeta, resultan imprescindibles. Hablamos de afinidades estéticas, pero también del insidioso término de “influencia” y en general de literatura comparada, materia de la que, recordemos, Crespo fue profesor durante muchos años y que le ocupó durante toda su vida:

Vivir fuera me ha dado una visión más amplia, y también sobre España. El casticismo se defiende o bien por interés, o por falta de datos. Lo mío es la literatura comparada, y tratar de comprender la diversidad.²

Y como un homenaje a aquella disciplina a la que Ángel Crespo dedicó muchos años de su vida, esta tesis se enmarca claramente en el ámbito de la Literatura Comparada; y su planteamiento, en los estudios clásicos del comparatismo. Literatura Comparada que significa estudio de las interrelaciones entre literaturas nacionales y que remite, siguiendo a Claudio Guillén, a nociones como las de supranacionalidad, internacionalidad, intertextualidad y, finalmente, relación entre “lo uno y lo diverso”, nociones que inevitablemente salen a la luz en un estudio como el que nos hemos propuesto llevar a cabo.

Respecto de la organización de las partes que forman esta tesis, éste ha sido uno de los aspectos más complejos, pues el material con el que se ha trabajado era

² Esta declaración iba precedida de otra sobre su experiencia del exilio: «Lo mío no fue un exilio. Soy un emigrante. No he vivido la distancia de España como tragedia. El extranjero me ha sido positivo, porque he tratado de integrarme lo mismo en Suecia que en Holanda, y así he logrado integrar mi poso de español en un contexto de cultura occidental.», en “Poeta en un bosque”, artículo firmado por Miguel Bayón, en *Cambio 16*, 23-30 de enero de 1984.

muy abundante. Se ha decidido finalmente articular cuatro capítulos, de los cuales el tercero y el cuarto son la aportación más relevante.

Así, la primera parte aborda desde un punto de vista general las relaciones que se han ido instaurando entre España e Italia, por lo que hace a la recepción de la cultura y de la literatura italiana. El objetivo de este primer capítulo es el de introducirnos en el tema central de la tesis y ofrecer una visión de conjunto sobre la misma, así como algunos ejemplos de poetas del siglo XX (Unamuno, Guillén, Garcés y Colinas) que contribuyen a situar en su debido lugar a Ángel Crespo.

El segundo capítulo está dedicado a la figura de nuestro poeta, considerando por un lado su biografía y por otro su lugar dentro del marco cultural español de su época. Con todo esto se ha querido aportar unos datos útiles para introducirnos en la figura del poeta y empezar a ver en ellos y de forma general la función que tuvo Italia.

Ya en el tercer capítulo entramos de pleno en el grueso de la cuestión: se presenta aquí la primera dirección que tomó la relación entre el poeta e Italia. Y para ello se da cuenta de los viajes a Italia que realizó el poeta, a partir de 1963, y se consignan las principales aportaciones sobre Ángel Crespo que se han ido publicando en Italia, y que demuestran el interés que suscitó en el ambiente cultural italiano del siglo XX, tanto en cuanto a artículos críticos sobre su obra como a traducciones de la misma.

El cuarto capítulo trata de la dirección inversa: aquí nos centramos en la presencia de Italia en Ángel Crespo y se recorre un camino que nos llevará a considerar el Crespo lector, comparatista, traductor y finalmente poeta. Se ha querido insistir particularmente en ofrecer una visión de estos cuatro aspectos del autor español, pues los cuatro mantienen un diálogo constante a lo largo de los años. Entender a Ángel Crespo significa tener en cuenta la relación de estas cuatro facetas. De lo uno a la totalidad.

Debido a que lo que mejor explica la relación entre Italia y Ángel Crespo son los textos, no podíamos aquí prescindir de ellos. Nos hemos decidido por

presentarlos al final de la tesis como Anexos, puesto que de otra forma habrían interrumpido en demasía la lectura. De este modo disponemos de cuatro anexos correspondientes a los capítulos tres y cuatro, siendo el primero el original y la traducción italiana de “Autolectura en Parma” que, debido a su difícil localización y a su gran interés, se ofrece íntegro. El segundo anexo corresponde a una selección de traducciones de la obra poética de Ángel Crespo publicadas en Italia, mientras que en el tercero se encuentran algunas muestras de las traducciones que el poeta realizó del italiano. Finalmente, el último anexo comprende los poemas de Crespo en los que Italia está presente en sus distintas manifestaciones, sean lugares o personas.

1. Relación con la cultura italiana en los poetas españoles del siglo XX: algunos ejemplos

1.1 Introducción

Hablar de la relación entre España e Italia conlleva hablar de una contradicción: los dos países europeos que, según nos ven los demás, son aparentemente los más cercanos desde el punto de vista cultural también son a la vez los más alejados; dos sistemas culturales que comparten, sí, un gran número de elementos pero que difieren en muchos otros. A lo largo de la historia y en muchas ocasiones los mismos países implicados no han conseguido verse el uno al otro sin caer en visiones estereotipadas y en simplificaciones, y muchas veces sin la voluntad de comprenderse de verdad y de asumir las diferencias más profundas que cada uno posee.³ En el incipit del volumen *Literaturas Italiana y Española frente a frente* —imprescindible para cualquiera que afronte el estudio de las relaciones entre estos dos países—, el italianista Joaquín Arce señala:

España, Italia: dos pueblos, dos culturas, dos literaturas. ¡Cuánta historia común, cuántas conexiones, encuentros, interferencias! Y, sin embargo, por encima o por debajo de tantos contactos, de tanto paralelismo histórico, qué radicales y profundas diferencias. La simpatía recíproca entre ambos pueblos es inmediata, tumultuosa. Ello es innegable. [...] Se han confundido unas

³ Para el estudio de las relaciones entre literaturas italiana y española disponemos de aportaciones de carácter general entre las que encontramos: Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929; Marcelino Menéndez Pelayo, «Italia y España en el siglo XVIII», en «Estudios y discursos de crítica histórica y literaria-IV: siglo XVIII: historia literaria.- Siglo XIX: poetas», en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 9*, Madrid, CSIC, 1942, págs. 13-24; «Primeros contactos entre España e Italia», en «Estudios y discursos de crítica histórica y literaria-V: siglo XIX.- Críticos y novelistas. – Escritores regionales. – Hispanistas y literaturas extranjeras», en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 10*, Madrid, CSIC, 1942, págs. 275-295; Joseph G. Fucilla, *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, CSIC, 1953; Joaquín Arce, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982; VV. AA., *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filología all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale. Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, con la collaborazione di Ursula Bedogni e Laura Calvo Valdivielso, Barcelona, Universitat de Barcelona, Franco Cesati Editore, 2007; Muñiz Muñiz es una de las italianistas más relevantes en el panorama español contemporáneo y gracias a su labor disponemos de un valioso catálogo de traducciones de obras italianas publicadas hasta los años 30 del siglo XX y consultable en línea: “Proyecto Boscán. Catálogo Histórico Crítico de las Traducciones de Obras Literarias Italianas al Castellano y al Catalán”. En la página además se puede visualizar un catálogo de los textos escritos por los miembros del proyecto y que tratan sobre el tema de las relaciones hispano-italianas; Assumpta Camps, *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*, Bern, Peter Lang, 2009.

estructuras superficiales, que presentan, sin duda, afinidades tan engañosas como evidentes, y por eso recíprocamente atractivas, con realidades profundas que abiertamente divergen.⁴

Por lo que hace a las relaciones culturales entre los dos pueblos, fue con el advenimiento del humanismo —y con el reinado de Alfonso de Aragón— cuando se asistió a una notable amplificación de las mismas gracias a un ambiente cultural particularmente propicio. Las relaciones políticas instauradas entre ambos incrementarían los contactos entre los dos países, llevando a un consecuente aumento también de relaciones culturales y literarias:

Alfonso fue también el que familiarizó a los españoles con el humanismo italiano y tal vez, en mayor grado, al humanismo italiano con los españoles; tanto es así que ha pasado a la historia como uno de los principales promotores de la cultura del Renacimiento. [...] Alfonso procuró rodearse de doctos italianos y se complacía en disputar con ellos de letras y de filosofía.⁵

Son los años en los que el Marqués de Santillana introduce en la península ibérica los grandes nombres de las letras italianas —Dante, Petrarca y Boccaccio— así como la influencia renacentista, dando lugar a unas de las épocas más ricas por lo que hace a la recepción de la literatura italiana en España⁶. Es este el momento, en 1534, en el que se realiza la primera traducción del *Cortesano* de Baldassare de Castiglione gracias a Juan Boscán⁷ y que, con la colaboración de Garcilaso de la Vega «además de ser obra maestra de la prosa castellana, modificó los hábitos de la nobleza española.»⁸

⁴ J. Arce, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, op. cit., pág. 13.

⁵ Benedetto Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento*, prólogo de Antonio Prieto, editorial Renacimiento, 2007, pág. 72. Sobre esta etapa de las relaciones entre los dos países se vea, entre otros, el texto de la conferencia leída por el hispanista Franco Merigalli en 1961 en Bogotá y titulada: «Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento», en BICC, XVII, 1962, págs. 606-624.

⁶ Véase la entrada de María de las Nieves Muñiz Muñiz en el *Diccionario histórico de la traducción en España*, edición de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Madrid, Gredos, 2009, pág. 607.

⁷ J. G. Fucilla habla de la presencia del *Cortesano* en el Quijote en el artículo «El papel del *Cortegiano* en la segunda parte de *Don Quijote*», en *Relaciones hispanoitalianas*, op. cit., págs. 2-26. En el mismo volumen Fucilla habla de las relaciones entre otros autores italianos y la obra cervantina: «Ecos de Sannazzaro y de Tasso en el *Don Quijote*», págs. 27-37; «Un *Don Quijote* parodiado», págs. 38-43; «Sobre la boga cervantina en Italia», págs. 44-49; «Bibliografía italiana de Cervantes (Suplemento a Ford and Lansing: *Cervantes: A Tentative Bibliography*)», págs. 50-62.

⁸ M^a. de las N. Muñiz Muñiz en el *Diccionario histórico de la traducción en España*, op. cit., pág. 609.

Más adelante, hacia mitad del siglo XVI, otro nombre fuertemente vinculado con Italia sería el del mecenas Alfonso de Ulloa, quien tradujo en español textos de Liburnio, Domenichi y Simeoni y desempeñó asimismo un papel importante en la difusión de la cultura española en Italia, contribuyendo de ese modo a afianzar las relaciones culturales entre los dos países. Siempre en el siglo XVI, Fray Luis de León se sumaría entre los traductores de Petrarca así como de Giovanni della Casa y Pietro Bembo. Ya en el siglo XVIII, este rico intercambio cultural se vería fuertemente afectado por un cambio de rumbo tanto en la política como en la cultura: España ya no tiene tanto poder en Italia y Francia se asoma como nuevo y potente referente cultural que habría de mantener su hegemonía hasta el siglo XX.

Hay que esperar el siglo XIX por encontrar un renovado interés en España por las letras italianas: Leopardi y Manzoni compartirían escena con nuevas traducciones de Dante, Tasso y Boccaccio. A finales de este siglo se publicaría la conocida *Antología de poetas líricos italianos* de Juan Luis Estelrich⁹ —en la que Leopardi resulta ser el poeta mayormente representado (gran parte de cuyas traducciones serían empleadas por Carmen de Burgos en su volumen sobre la figura de Leopardi¹⁰)— a la que siguió otra de Francisco Díaz Plaza publicada en 1897.¹¹

1.2 Siglo XX: Miguel de Unamuno, Jorge Guillén, Tomás Garcés, Antonio Colinas

Como ya se ha anticipado, en la España del siglo XX la literatura extranjera que más atracción ejercía sobre los escritores españoles fue la francesa y a través de las traducciones francesas se acercaban a aquellas otras que empezaban a suscitar su

⁹ Juan Luis Estelrich, *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca, 1889. Estelrich mantuvo frecuentes y fecundos contactos con Italia y formaba parte de un conjunto de escritores catalanes que establecieron relaciones con autores italianos. Sobre la relación Italia-Cataluña en el siglo XX véase el estudio de Gabriella Gavagnin, *Classicisme y Renaixement: una idea d'Itàlia durant el noucentisme*, Barcelona, Publicacion de l'Abadia de Montserrat, 2005.

¹⁰ Carmen de Burgos, *Giacomo Leopardi. Su vida y su obra*, Valencia, Sempere y C^a., 1911.

¹¹ Francisco Díaz Plaza, *La lira itálica*, Mariano Galve, 1897.

interés y a las que la falta de conocimiento del idioma le impedía acceder directamente¹².

Sin embargo, aunque situados en este contexto de predominancia francesa, algunos poetas demostraron cierto interés por la cultura y la literatura italiana y algunos más que otros manifestaron una mayor curiosidad, que les llevaría a mantener una estrecha relación con Italia. Se establecieron unos intercambios que en algunos casos darían como frutos traducciones así como afinidades poéticas y culturales, contribuyendo de ese modo a la instauración de colaboraciones duraderas entre dos realidades y tradiciones poéticas diferentes.

A continuación, presentamos los casos de Miguel de Unamuno, Tomás Garcés, Jorge Guillén y Antonio Colinas: sin pretender entrar en detalle —no siendo éste el lugar adecuado pues nuestro objetivo principal es centrarnos en el caso de Ángel Crespo— sirvan estos cuatros nombres como ejemplos de unos poetas que mantuvieron un diálogo especial con Italia y que, representantes cada uno de ellos de un momento determinado del siglo XX (y XXI por lo que hace a Colinas), nos pueden introducir en el contexto de las relaciones culturales entre España e Italia de ese periodo.

Miguel de Unamuno (1864-1936) —defensor del *casticismo*¹³, admirador de Dante e introductor del pensamiento de Benedetto Croce en España— se acerca a Italia en varios sentidos: viaja dos veces a ese país (en 1889 y en 1917), mantiene relaciones de amistad y correspondencias con escritores italianos —entre ellos Giovanni Papini— y se dedica al estudio de la literatura italiana; este acercamiento

¹² A tal propósito véase el primer apartado del capítulo «Modernización literaria y traducción», titulado “Afrancesados y europeizantes” en el volumen de Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996, págs. 25-28.

¹³ Su estudio «En torno al casticismo» habría de suscitar el interés del italiano Leonardo Sciascia que encontraba en Unamuno una fuente de inspiración. A este respecto véase Natale Tedesco, «La Spagna negli scrittori siciliani del Novecento. Alcuni esemplari da Sciascia a Piccolo», en *Italia / Spagna. Cultura e ideología dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di M^a. de las N. Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni editore, 2011, pág. 115.

sería el responsable de que, entre otras cosas, Unamuno tradujera algunos poemas de Giacomo Leopardi y de Giosuè Carducci.

En primer lugar ha de quedar bien claro que la actitud que Unamuno toma respecto a la cultura italiana es casi siempre como dice R. Paoli, una actitud sentimental: Unamuno «ritrovò in quella cultura quello che già era in lui: conformità di modi d'intender la poesia, consonanze intellettuali e temperamentali, analogia di circostanze storiche e di situazioni vitali». Pero aparte de las analogías que encontró en la cultura italiana hay tres factores que motivan el interés de Unamuno por esa cultura y por la realidad a través de sus lecturas y contactos con los italianos, como maestra y ejemplo en muchos aspectos para España. [...] El segundo motivo —y quizá el más importante— del interés de Unamuno por Italia es el éxito y fama que Unamuno consiguió en su tiempo en ese país. [...] El tercer motivo importante es una consecuencia de la popularidad adquirida en Italia. Me refiero especialmente a la aportación económica que supone esa popularidad.¹⁴

De estas líneas se desprende cómo la razón económica está en la base del interés que Unamuno tenía por acercarse a Italia y mantener vivos los contactos, como por otra parte también parece ser el motivo principal que le impulsó a realizar sus traducciones.¹⁵

Pero dejando a un lado el carácter “interesado” que tenían sus versiones, es innegable la importancia que tuvo la aportación de Unamuno en la difusión en España de la obra poética de Leopardi en España —quien había entrado de la mano de Estelrich y se convertiría en uno de los poetas italianos mayormente estudiado entre los poetas españoles— al que dedicó también un par de artículos¹⁶ y del que él mismo se declararía un fervido admirador, tal y como se desprende de estas líneas escritas durante su destierro en Canarias:

No me traje conmigo a este confinamiento de Fuerteventura más que tres libros que caben en mediano bolsillo: [...] las «Poesías» de Leopardi, hechas por Barbera de Florencia. Y en esta edición de los trágicos poemas leopardianos he vuelto a leer aquel estupendo a la retama, la flor del desierto —«la ginestra o il

¹⁴ Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, págs. 48-49-50.

¹⁵ «Parece opinión fundada creer que las traducciones que realizó Unamuno respondían a dos motivos principales: bien el económico, bien el ideológico o, dicho de forma más exacta, la afinidad ideológica del autor vasco con algunos autores y temas.», José Francisco Ruiz Casanova recoge aquí la idea que Carlos Serrano propone en «Sobre Unamuno traductor», en A. David Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, vol. II, págs. 581-590, en *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 473.

¹⁶ Miguel de Unamuno, «Guerra, vida y pensamiento; paz, muerte e idea», en *Nuevo Mundo*, julio de 1920; «Leopardi y el periodismo», en *Nuevo Mundo*, noviembre de 1920.

fiore del deserto»— que hace años traduje en verso, y figura esta traducción en mi libro de «Poesías».¹⁷

Ahora bien, volviendo a los contactos que Unamuno estableció en Italia, hay que citar la aparición de una serie de artículos firmados por él y que le fueron pedidos por Gilberto Beccari, su traductor italiano. Se trata de unos textos que aparecerían en su mayoría en *Il Nuovo Giornale* de Florencia y que tratan sobre la guerra en la que Italia había tomado parte.¹⁸ El deseo de volver a Italia del poeta vasco no volvió a materializarse aunque recibiese la invitación por participar al sexto centenario del nacimiento de Dante y, en un segundo momento, para impartir una serie de conferencias.

Recordamos además el binomio Unamuno-Pirandello que se estableció tras la individualización por parte de la crítica de cierto grado de similitud entre la obra dramática de ambos, y que llevó a la aparición en Buenos Aires del artículo firmado por el poeta vasco «Pirandello y yo»¹⁹. No había habido entre ellos particulares contactos, sino encuentros fugaces, en 1925 en París y en 1935 en Lisboa, pero si no se puede hablar de un diálogo real, sí que esta asociación creada por los críticos hizo que, involuntariamente, su popularidad se ampliase tanto en España como en Italia.

Finalmente, en la relación Unamuno-Italia participan diversos factores: por un lado el sentimiento de cercanía que el poeta sentía hacia aquel país como referente por la cultura española y occidental; por otro lado la admiración hacia determinados poetas, como en el caso de Leopardi y que le llevaría a traducir algunos poemas del mismo; por último la cuestión económica y la amistad con algunos intelectuales italianos de la época.

¹⁷ Los otros dos textos fueron *El Nuevo Testamento* en su versión original griega y la *Divina Comedia*. La referencia del volumen *Poesías* del que habla Unamuno es: M. De Unamuno, *Poesías*, Bilbao, 1907. La cita transcrita arriba está tomada desde el volumen *Canarias (Divagaciones de un confinado)*, Madrid, O.C., 1958, vol. I, pág. 919.

¹⁸ Para la relación Unamuno-Beccari, así como la relación de los artículos de Unamuno publicados en la prensa italiana remito al estudio de V. González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, op. cit.

¹⁹ Miguel de Unamuno, «Pirandello y yo», en *Obras completas*, Madrid, Aguado, 1954-64, vol. X. El artículo se publicó por primera vez en *La Nación*, Buenos Aires, 15 de julio de 1923.

Jorge Guillén (1893-1984) es quizás el poeta español que más se acerca a Ángel Crespo por lo que hace al tipo de relación que ambos mantuvieron con Italia y su cultura. Lo que ambos compartieron fueron las tertulias florentinas con el hispanista Oreste Macrí —quien tanto para Guillén que, como se verá, para Crespo será una figura fundamental en su trayectoria vital y artística— las relaciones de amistad con varios personajes del mundo cultural italiano, los asiduos viajes a ese país y el descubrimiento de un lugar que los dos poetas llegaron a considerar como su segunda patria.

Joaquín Arce, en el volumen antes referido, dedica un capítulo al binomio Guillén-Montale²⁰ y nos introduce en la comparación de dos poetas que comparten varios aspectos, entre los que el hecho de haberse traducido el uno al otro. Esto nos lleva a remarcar la primera forma de vinculación que Guillén mantuvo con Italia y que marca una reciprocidad: Guillén traduce del italiano y es traducido al italiano. Como en el precedente caso de Unamuno, también Guillén vertería al español

²⁰ J. Arce, «Guillén traducido por Montale. Montale traducido por Guillén», *ibidem*, págs. 345-353. Sobre la relación Guillén-Italia véase también los estudios de Gabriele Morelli, «Guillén y Montale: entre fidelidad y recreación», en *Ínsula*, enero-febrero de 1993, 554-555, págs. 42-44; «Jorge Guillén e Italia», en *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, CajaMurcia, 1994, págs. 225-241, así como las valiosas aportaciones de Laura Dolfi: «Guillén, Betocchi e *L'Approdo*. Con il carteggio inedito Carlo Betocchi-Jorge Guillén», en *Anniversario per Carlo Betocchi, Atti della giornata di studio, Firenze, 28 febbraio 2000*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001; *Cartas inéditas (1953-1983). Jorge Guillén – Oreste Macrí*, Valencia, Pre-Textos, 2004; «Jorge Guillén: viajes a Italia (1960-1963)», en *Anuarios de Estudios Filológicos*, vol. XXX, 2007, págs. 65-80; de Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, «Jorge Guillén y los poetas italianos», en *Homenaje al prof. Trigueros Canon*, Murcia, Servicio Publicaciones Universidad de Murcia, 1999, págs. 343-363; «Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia», en *Homenaje a Ángel Chiclana*, Madrid, Cuadernos de Filología Italiana, Universidad Complutense, 2000, págs. 661-683; «Jorge Guillén y Piero Bigongiari: epistolario de una amistad», en *Anales de Filología Francesa*, n.º 9, págs. 149-183; de María de las Nieves Muñiz Muñiz, «La traduzione come dialogo: il caso Montale-Guillén», en *Rassegna europea di letteratura italiana*, 1997, 9, págs. 95-110; «Sul dittico Montale - Guillén», en *Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore, con un'appendice su Montale in Spagna. Atti del seminario internazionale di Barcellona su «La costruzione del Testo in Italiano» (8-9 e 15-16 marzo 1996)*, a cura di M. de las N. Muñiz Muñiz e Francisco Amella Vela, Barcelona, Universitat de Barcelona, Franco Cesati editore, 1998, págs. 175-190; «Montale e Guillén: le traduzioni scambiate (cronologia e retroscena)», en *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di Giorgio Cerboni Bairdi, Roma, Vecchiarelli, 2001, págs. 509-524; de Ángeles Arce, «Joaquín Arce come intermediario entre Montale y Guillén», en *Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore*, op. cit., págs. 191-206; de Miquel Edo, «Montale / Guillén: strategie di traduzione», *ibidem*, págs. 207-220.

algunos poemas de Giacomo Leopardi, sumándose así al numeroso grupo de traductores del poeta de Recanati.

Pero la relación entre el español e Italia estaría marcada por sus muchos viajes a aquel país: el primero en 1910, el segundo en 1934 y el tercero en 1951 hasta que, desde 1954, sus estancias serían más frecuentes y se repetirían durante unos veinte años, debido en gran parte por el hecho de que su segunda mujer, Irene Mochi Sismoni, fuera natural de ese país. Guillén estrecha lazos de amistad con los ya citados Macrí y Montale, pero también y entre muchos otros, con Mario Luzi, Piero Bigongiari, Maria Luisa Spaziani. Además el poeta español tiene ocasión de iniciar duraderas colaboraciones con revistas, editoriales y participar también a actos de distinta naturaleza. La suya es una presencia fuertemente querida por los intelectuales italianos que le tienen en gran consideración y le invitan repetidamente a tomar parte en la vida cultural italiana.

El encuentro con Italia supone para Guillén el descubrimiento de unas afinidades que le unirían a ese país a lo largo de los años y que dejarían huella en su creación poética, como, entre otros y como señala Laura Dolfi, en dos poemas: «De los días de “paz” y “trabajo cotidiano” pasados en el pueblo de Leopardi, surgen unos poemas: “La ciudad conmovedora” y otros del “tercer Clamor”.»²¹

Se trata de una relación extremadamente prolífica, duradera y estable; que se caracteriza por unos contactos que se dejaron ver en la poesía de Jorge Guillén, en su biografía, en sus traducciones y en sus estudios críticos y por otro lado también afectaron a Italia en el sentido de que allí su obra fue recibida y difundida con estudios y traducciones; su intercambio de cartas con los hispanistas y con los amigos italianos deja ver por un lado el grado de estimación que había entre ellos y por otro el flujo de ideas y colaboraciones que se produjo a través de esos contactos.

Finalmente, se trató de una relación que se puede considerar sin duda alguna como una de las que más contribuyó a incrementar el intercambio cultural y literario entre España e Italia en el siglo XX.

²¹ L. Dolfi, *Jorge Guillén: viajes a Italia (1960-1963)*, op. cit., pág. 67.

En el ámbito catalán, bajo la influencia noucentista y en el contexto de apertura hacia las letras extranjeras que aquella había traído, encontramos uno de los mayores difusores de la literatura italiana en Cataluña del siglo XX y que contribuyó a importar las varias corrientes poéticas italianas: se trata de Tomás Garcés (1901-1993), poeta, narrador, crítico literario y traductor. De 1935 es la siguiente afirmación del poeta catalán, publicada en el número especial titulado Catalunya-Itàlia de *La Revista* y que bien resume el deseo de establecer una relación duradera entre las dos literaturas:

Quan Catalunya torni a governar-se i aquesta Oficina [de Relacions Culturals] sigui un fet, podrem pensar en la possibilitat d'una Biblioteca Cariteu, consagrada a la doble tasca de divulgar a Itàlia els nostres autors, i els italians ací.²²

Y si añadimos que el mismo Garcés, junto a otros poetas catalanes, como el ya nombrado Estelrich así como Magí i Morera, tenían la voluntad de crear un grupo denominado Amics d'Itàlia y se volcaron en la conmemoración del sexto centenario de la muerte de Dante, en 1921, ese compromiso con la divulgación de literatura italiana en Cataluña resulta todavía más evidente.

Por lo que hace a la labor traductora de Garcés, éste publicó en revistas literarias de la época (la mayoría de las veces en *La Revista*), desde el año 1920 hasta el 1935, traducciones de poemas y textos de varios autores italianos como Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Giacomo Leopardi, Francesco d'Assisi, Giovanni Pascoli, Luigi Pirandello y Giovanni Verga.

En estos años *La Revista* tuvo un papel muy importante para la difusión de la poesía catalana y extranjera tanto contemporánea como de siglos anteriores. Por lo que hace a los italianos se presentaron por ejemplo versiones de algunos representantes del siglo XIII como Guido Guinizelli, Pier della Vigna y Cecco Angiolieri. Y a Dante será dedicado un suplemento en el año 1921 para conmemorar el sexto centenario de la muerte.

²² *Catalunya-Itàlia, La Revista*, XXI, gener-juny de 1935, pág. 151.

Pero volviendo a Garcés, es en el número XXI de *La Revista* de 1935 donde encontramos una primera selección de poetas italianos contemporáneos realizada por éste y que incluía a Ungaretti, Saba, Pavolini y Capasso con la traducción de un poema de cada uno²³. Con el pasar de los años Garcés seguirá dedicándose a la traducción de poetas italianos, y ya en 1961 se publicará el volumen titulado *Cinc poetes italians, Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo* y cuya segunda edición se publicará en 1984 con una nota preliminar realizada por otro de los grandes poetas catalanes contemporáneos y amigo de Garcés, Marià Manent.

Garcés había entrado en contacto con cuatro de los poetas seleccionados por su volumen; así, a Ungaretti le conocería en Barcelona cuando el italiano fue invitado a dar unas conferencias en 1933 y le volvería a ver durante el Congreso de poesía de Salamanca de 1953; con Montale la relación comenzaría en 1928 — cuando el italiano le envía su obra *Ossi di seppia*— y se mantendría a lo largo de los años tras un encuentro en Barcelona. Garcés y Umberto Saba se tratarán a través de la correspondencia, y aunque no llegaría a publicarse, fue Saba quien tradujo el poema de Garcés titulado “Cavallets vora mar” y quien le haría conocer a jóvenes autores italianos; y a Quasimodo le vería en Milán.

La de Garcés fue otra gran contribución por lo que hace a las relaciones literarias hispanoitalianas, su grado de afinidad con los poetas italianos fue el aliciente que llevó a la publicación de un volumen como *Cinc poetes italians* y finalmente, tal y como señala Gavagnin, sería una figura «determinant en la difusió de la poesia italiana del primer terç del segle XX.»²⁴

²³ Los poemas serían los siguientes: de Ungaretti “Notte di marzo” de *Sentimento del tempo*; de Saba “Ceneri” de *Parole*; de Pavolini “La fine del mondo” de *Odor di terra* y de Capasso “Vele” de *Il paese senza tempo*, en *ibídem*.

²⁴ G. Gavagnin, *Classicisme y Renaixement: una idea d'Itàlia durant el noucentisme*, op. cit., pág. 285. Sobre la faceta de Garcés traductor de autores italianos véase también el artículo de Francesco Ardolino, «Tomás Garcés traduttore di Caterina da Siena», en VV. AA., *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, op. cit., págs. 553-569.

Concluimos este primer capítulo presentando como último ejemplo de poeta español contemporáneo que mantuvo, y sigue manteniendo, una estrecha relación con Italia a Antonio Colinas (1946), que al igual que en los casos anteriores, compagina su actividad poética con la de crítico, traductor y ensayista.

Sus contactos con Italia se deben a sus viajes a aquel país, a sus traducciones de literatura italiana y al influjo que la cultura italiana ha ido dejando en su obra poética —pensemos en *Sepulcro en Tarquinia*²⁵, escrito durante su estancia en la ciudad de Bérgamo. Fue precisamente su elevado compromiso con aquella cultura, lo que le hizo merecedor del Premio Internazionale Carlo Betocchi en 1999 y del Premio Nacional de Traducción otorgado en 2005 por el Ministerio de Asuntos Exteriores Italianos en reconocimiento por su versión de la poesía de Salvatore Quasimodo²⁶.

En Italia, como se acaba de referir, Colinas vivió durante cuatro años —de 1970 a 1974— desempeñando la actividad de lector de español en las universidades de Milán y de Bérgamo, trabajo éste que le permitió afianzar las relaciones con esa cultura, encontrarse de cerca con el renacentismo italiano y dejarse seducir por él. Esta vivencia —que en la biografía y en la obra poética del autor significa un momento clave, pues con ella el poeta deja atrás una etapa anterior y se abre a una nueva— le conduciría a convertirse en uno de los traductores del italiano más reconocidos de los últimos años. Desde Italia colaboraba con el periódico español *Madrid* para el que escribía artículos y realizaba entrevistas, entre otros a Eugenio Montale.

Respecto de las traducciones que realizaría a lo largo de los años, uno de los autores italianos al que Colinas se sentiría particularmente unido es Leopardi:

[...] diría de qué manera se me reveló a mí un nombre clave en mi vida y en mi trabajo como puede ser del de Giacomo Leopardi. Porque el nombre del poeta

²⁵ Antonio Colinas, *Sepulcro en Tarquinia*, Provincia, 1975 (reeditado en Lumen, 1976; Galería Amagotis en 1982 y Visor en 2005). Por este volumen Colinas recibió el Premio Nacional de la Crítica en 1975. Este es un libro profundamente marcado por Italia, tal y como afirma su autor: «Un libro con mucha Italia. Me lo decía Jorge Guillén en una carta que me escribió cuando salió, que era el libro con más Italia que conocía. Pero también con mucho noroeste.», en Asunción Escribano, «Entrevista a Antonio Colinas. “Lo esencial de Europa es el humanismo”», en *Pliegos de Yuste*, nº 4, I, 2006, pág. 8.

²⁶ Salvatore Quasimodo, *Poesía completa*, traducción de A. Colinas, Ourense, Linteo, 2004.

italiano no surgió de años formativos, o del momento en que empezamos a traducirlo, sino de esa biblioteca municipal que suele haber en la memoria de nuestra adolescencia. Y lo recuerdo aquí sólo para subrayarles la importancia que tienen las primeras lecturas.²⁷

Estamos ante un caso de un descubrimiento no forzado, sino fruto de una libre elección que desembocaría en una admiración profunda que confluiría en varias traducciones así como estudios críticos²⁸ y que iría a sumarse al grupo de poetas influidos y fascinados por el autor de “L’infinito”. Pero no sólo Leopardi suscita el interés de Colinas, sino también los poetas contemporáneos a los que en 1978 dedica la antología *Poetas italianos contemporáneos*²⁹ y autores como Carlo Levi o Pier Paolo Pasolini.³⁰ De este modo Colinas, a partir de los años 70, se suma a aquel conjunto de poetas a los que mucho debemos por su introducción de la poesía, sobre todo moderna y contemporánea, italiana.

²⁷ A. Colinas, «La literatura de la memoria», en *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani, Salamanca 12-14 settembre 2002*, Andrea Lippolis editore, pág. 80.

²⁸ Giacomo Leopardi, *Poesía y Prosa*, Madrid, Alfaguara, 1979; *Leopardi*, Madrid, Júcar, 1974 (reeditado en 1985); *Cantos al infinito*, Madrid, Encuentro, 1995; *Obras*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997; *Cantos y pensamientos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006; A. Colinas, *Hacia el infinito naufragio: una biografía de Giacomo Leopardi*, Barcelona, Tusquets, 1988.

²⁹ *Poetas italianos contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1978. Otro volumen dedicado a la poesía italiana se publicaría en los años 90 con el título *Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid, Austral, 1999.

³⁰ Las traducciones de autores italianos realizadas por Colinas son las siguientes: Pier Paolo Pasolini, *Las cenizas de Gramsci*, Madrid, Visor, 1975; Carlo Levi, *Cristo se paró en Éboli*, Madrid, Alfaguara, 1975; Edoardo Sanguineti, *Wirrwar*, Madrid, Alberto Corazón, 1975; Emilio Salgari, *La montaña de luz*, Madrid, Alianza, 1982; Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*, Barcelona, Bruguera, 1982; Emilio Salgari, *Los tigres de Mompracem*, Madrid, Alianza, 1984; Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Stendhal*, Madrid, Trieste, 1989; Giuseppe Ungaretti, *El dolor*, Montblanc, Ediciones Igitur, 2007.

2. Ángel Crespo

2.1 Ángel Crespo: apuntes biográficos

1926-1943: los años de formación

Ángel Crespo nace el 18 de julio de 1926 en Ciudad Real, ciudad en la que transcurrirían sus años de la infancia y adolescencia y que alternaría con Alcolea de Calatrava, pueblo en el que la familia de su madre, los Pérez de Madrid, poseía algunas propiedades administradas por su padre, Ángel Crespo Crespo, funcionario de Telégrafos. El paisaje manchego quedará siempre en la memoria del poeta y el contacto con la naturaleza que su tierra natal le ofreció será uno de los elementos claves de su poesía así como uno de los elementos más anhelados por el español, según palabras del poeta, su «paraíso perdido».³¹ Por lo que hace a su familia, tal como afirma el poeta en su escrito autobiográfico “Mis caminos convergentes”, ésta no poseía una tradición cultural e intelectual:

³¹ El interés demostrado hacia el mundo del campo lo encontramos en varias reflexiones del poeta en las que se manifiesta su vinculación con él: «Igualmente decisivo para mí fue el trato que mantuve en aquellos campos con el misterioso mundo vegetal. Primero fue una percepción envolvente de la belleza multiforme de hierbas, yuyos, matas, árboles y arbustos; luego, vinieron mis fantasías infantiles, cuando, tumbado bocabajo y con la mirada a ras de suelo, imaginaba a las hierbas —una vez admitida sin esfuerzo alguno la relatividad de su tamaño— como espesuras de selvas vírgenes y atribuía a los escarabajos el cuerpo de los grandes paquidermos... Más tarde, sentía algo que todavía me atrae tanto como me inquieta, la llamada de los árboles sobre todo la de los árboles de las lindes y los claros del bosque.», en Ángel Crespo, “Mis caminos convergentes”, *Anthropos*, 97 (junio de 1989), págs. 20-21.

A esta estrecha relación con la naturaleza de su tierra de origen se refiere también José María Balcells al hablar de la biografía y de las raíces del poeta manchego. A través de estas palabras se entiende porqué en la obra de Ángel Crespo son tantas las referencias a temas, aspectos y detalles relacionados con el entorno rural y es tan profundo el significado que tendría para él a lo largo de su vida: «El muchacho, que crecía de manera bastante silvestre, se fue impregnando de naturaleza en los parajes de “La Cuesta”, con sus colinas pobladas por jara, coscoja, retama, tomillo, enebro, jaramago y otros matorrales, así como encinas, acebuches y demás arbustos de la zona. Esta vegetación, al igual que una fauna de conejos y algunos lobos y jabalíes, amén de lagartos, culebras, erizos, galápagos, perdices, tórtolas, rompemontes y abejas, constituye su entorno más significativo en el transcurso de aquellos años. Con el tiempo, el poeta revivirá en distintas composiciones ese ámbito por el que siempre ha sentido emocionada y entrañable querencia; aquel paisaje que acendró su sensibilidad y que fundamenta su extraordinario conocimiento del mundo de los animales y de las plantas, en cuya vida sigue entreviendo, desde entonces, virtualidades impenetrables para el común de la gente.», José María Balcells, *Poesía y Poética de Ángel Crespo*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1990, pág. 6.

Según como se mire, fue para mí una buena o una mala suerte nacer en el seno de una familia que carecía casi en absoluto de tradición intelectual. Una buena suerte porque, en mi educación y disciplina mentales, no me vi obligado por ejemplos cercanos que pudiesen desviarme del camino hacia el que tendía mi naturaleza íntima; una mala suerte porque no recibí de mi medio familiar ayuda alguna para recorrerlo, antes bien, desde que el impulso impreso a mi vida por la vocación poética empezó a convertirme en escritor, tropecé con muchos y muy serios obstáculos de orden, por fortuna, principalmente material.³²

Respecto de su educación, la primera persona con la que Crespo empezó a desarrollar su afán como lector fue un amigo de sus padres que se escondió en su casa tras estallar la guerra, ya que era perseguido por su «catolicismo militante». A través de don Jesús, así se llamaba este médico, Crespo empezó a aprender francés, idioma que seguiría estudiando con otro refugiado, llamado Somoza. Estos dos profesores hicieron así de puente entre la lengua francesa y Ángel Crespo, quien se asomó entonces por primera vez a la literatura del país vecino y que él mismo considerará como la más influyente en su «primera formación intelectual». En estos años, entre los 30 y 40, Crespo había leído a J. H. Fabre, Salgari, Verne y E. R. Burroughs, a los autores castellanos (Berceo, Darío, Espronceda y el Duque de Rivas) y había tenido ocasión de leer la antología de Gerardo Diego³³ gracias a su tío Pascual Crespo; es de esta época además la primera traducción realizada por el poeta, se trata de algunos fragmentos de las *Geórgicas* de Virgilio vertidas en tercetos.³⁴

La enseñanza recibida durante el bachillerato en Ciudad Real, en ese «pueblo grande, destartalado de por sí y empobrecido por la guerra, la mitad de cuyos habitantes se dedicaba a perseguir a la otra mitad»³⁵, pone de manifiesto la contradicción entre la realidad de la situación española de aquellos tiempos y las

³² Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 20.

³³ *Poesía española. 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932. En ella aparecen los siguientes poetas: Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorgue Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre y Juan Larrea.

³⁴ Se trata de algunos versos, concretamente los que van del 215 al 249 y que se publicaron en Á. Crespo, *Primera Antología de Mis Versos (1942-1948)*, Ciudad Real, Ediciones Jabalón, 1949 y en Á. Crespo, *Primeras Poesías (1942-1949)*, Diputación Provincial de Ciudad Real, 1993.

³⁵ Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 21.

ideas promovidas por la política de entonces, así como la obligación de participar en los actos religiosos culminantes todos en la descripción del *Infierno*, infierno al que los opositores al régimen, entre otros “pecadores”, estaban destinados. Crespo consiguió terminar los estudios en tres años y medio gracias a su afán por conseguir entrar en la Facultad de Filosofía y Letras en Madrid, carrera por la que se sentía atraído desde que a los catorce años supo que su mayor interés era la poesía. Tal descubrimiento, junto a la insaciable curiosidad del manchego, representó el principio de su total dedicación a las lecturas literarias, sin dejar de lado cualquier otro tipo de género literario; fue así que en el elenco de los libros leídos por aquel entonces encontramos:

Uno de los que más me impresionaron fue una *Historia del Emperador Carlomagno* que me regaló mi madre y que fue el originador de mi afición a la poesía heroica y creo que el responsable de mi traducción de la *Chanson de Roland*. De los que saqué de la Biblioteca Provincial, recuerdo sobre todos los demás *El moro expósito* del Duque de Rivas, cuya primera edición crítica había de hacer más de treinta años después, y la *Mitología griega y romana* (creo que éste era su título) de Gerbrhardt. La lectura de los gruesos volúmenes de esta obra espléndidamente ilustrada fue fundamental para iluminar las que hice de los clásicos y para ayudarme a entender la experiencia que había ido adquiriendo de los hombres y de la naturaleza. Me hizo ver la realidad a la luz de los mitos. Y recuerdo, porque nunca he tenido ocasión de olvidarlo, que el dios que más me impresionó e inquietó fue Hermes, al que he sentido desde entonces gravitar en mi existencia, personalizado en esa luz del crepúsculo que he tratado de captar en algunos de mis últimos poemas.³⁶

Es evidente pues la relevancia que estas primeras lecturas tuvieron para el joven Crespo y el diálogo que empezó a instaurar desde entonces con las varias facetas de su futura actividad intelectual, lector atento así como traductor, crítico y poeta que se movió entre las experiencias por él vividas, la naturaleza de la infancia y los mitos que desde entonces siempre le acompañaron.

³⁶ Los datos de la traducción de la *Chanson de Roland* son los siguientes: Turolde, *Cantar de Roldán*, Barcelona, Seix Barral, 1983. Por lo que hace a sus estudios sobre el Duque de Rivas mencionamos la tesis doctoral sobre el mismo: *Aspectos estructurales de “El moro expósito” del Duque de Rivas*, Upsala, Ubsaliensis Academiae, 1973 y el volumen *El Duque de Rivas*, Madrid, Júcar, 1986. Señalamos también un poema dedicado al Duque de Rivas: “Al Duque de Rivas”, en *Poesía*, ed. de Ángel Crespo (vols. 1 y 2) y de Pilar Gómez Bedate y Antonio Piedra (vol. 3), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996. El poema en cuestión se encuentra en el volumen 2, pág. 292. Por último, la relación de los poemas de Crespo en los que está presente la figura de Hermes es la siguiente: “Pasión de Hermes”, en *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 203; “Palabra de Hermes”, en *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 230 y “Palabras de Hermes”, en *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 237.

Es de estos años el interés por la cultura portuguesa y la música clásica, el surrealismo francés y español así como por el creacionismo y el primer contacto con una lengua minoritaria como el gallego, lenguas minoritarias que, por otro lado, serían uno de los grandes intereses del poeta durante toda su vida.

1944-1966: los años de Madrid

Después de haber finalizado los estudios de Maestro Nacional en 1944 sería Madrid el siguiente destino del poeta, ciudad en la que y según decisión de su padre —quien no aprobaba la elección de cursar la carrera de Filosofía y Letras— el poeta estudiaría Derecho.

Los años de Madrid y de su vida universitaria, que culminaría con la finalización de los estudios en 1948, supondrán una inmersión en la vida cultural de la capital durante la que entrará en contacto con las figuras más relevantes de aquel ámbito y en algunos casos con aquellas figuras que, por un motivo o por otro, quedarán para siempre en la vida del mismo Crespo. Una de éstas, conocida durante unos días de vacaciones en su tierra natal, sería el poeta y, como él maestro, Juan Alcaide:

Admirador ferviente de Antonio Machado, que había aplaudido epistolariamente sus primeros libros de versos, La Mancha era el tema constante y casi único de su poesía. Creí entonces, y he seguido creyéndolo siempre, que Alcaide era un gran poeta en potencia que se había conformado con ser, sin apenas pretenderlo, poco más que una gloria local.³⁷

Se remontan a esa época también otras lecturas realizadas por el poeta, que de hecho marcarían su trayectoria poética y serían objeto de estudio durante los años siguientes, entre ellas la poesía modernista y en particular los poetas Amado Nervo, Rubén Darío, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y César Vallejo, estos últimos tres «tan americanos y tan afectos a sus raíces europeas como Darío y

³⁷ Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 22. La poesía de Juan Alcaide Sánchez (1907-1951) está reunida en el volumen *Poesía completa*, Biblioteca de Escritores Manchegos, Diputación de Ciudad Real, 1993.

Nervo»³⁸. Al mismo tiempo los clásicos españoles como San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Quevedo compartían la escena con los contemporáneos: Juan Ramón Jiménez —cuya obra será objeto de estudio durante toda la vida de Crespo, además de ser una fuente inagotable de inspiración e influencia³⁹—, Gerardo Diego y Juan Larrea.

El ya citado Alcaide además de ser para Ángel Crespo en aquella época el primer ejemplo de poeta —«ejemplo a admirar y no seguir»⁴⁰—, sería quien le pondría en contacto con Carlos Edmundo de Ory a través de una carta de presentación. Éste a su vez le presentó a Eduardo Chicharro, quien leyó a un grupo de amigos la *Commedia* de Dante en italiano. Si bien ya en la adolescencia el poeta manchego había leído a Dante, en prosa y en la traducción castellana, fue sin duda

³⁸ *Ibidem*. Recordamos aquí el volumen que escribiría Crespo años después sobre poesía modernista, *Antología de la poesía modernista*, selección y estudio de Ángel Crespo, Tarragona, Ed. Tarraco, Colección Arbolí, 1980. Esta publicación sería la que serviría a Crespo para su curso sobre poesía modernista hispanoamericana realizado en Venecia en 1982 cuando le invitaron como profesor invitado. Sobre este aspecto nos detendremos con más detalle en el capítulo dedicado a la relación entre nuestro poeta e Italia. La relación de poetas incluidos es la siguiente: Manuel Reina, José Martí, Salvador Rueda, Manuel Gutiérrez Nájera, Ricardo Gil, Leopoldo Díaz, Rubén Darío, Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, Luis Gonzaga Urbina, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva, José Santos Chocano, Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, Guillermo Valencia, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Enrique González Martínez, Julio Herrera y Reissig, Enrique Díez-Canedo, Porfirio Barba Jacob, Ramón del Valle-Inclán, Delmira Agustini, Tomás Morales.

³⁹ Sobre el origen de su interés por Juan Ramón Jiménez contesta Crespo a una pregunta de Fernando Valls: “De siempre. Él fue uno de los primeros poetas importantes con que me tropecé, a los 17 ó 18 años. El interés proviene de que yo he podido compaginarlo muy bien con la tradición simbolista, que es la que siempre me ha interesado. Es el gran poeta simbolista español.”, Fernando Valls, “Entrevista con Ángel Crespo”, en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, núm. 8/9, 1987, págs. 273-299.

Los trabajos de Crespo sobre Jiménez son los siguientes: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974 (reed. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999). La primera edición corresponde a la tesis de Crespo para la Maestría en Artes en Estudios Hispánicos con que se inauguró la misma titulación en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Mayagüez; en 1981, coincidiendo con el centenario del poeta andaluz, publica una edición conmemorativa de *Animal de fondo* y, junto a Pilar Gómez Bedate, una *Antología jeneral en prosa*, objeto de diversas conferencias tenidas por Crespo en Puerto Rico, Barbados y Santander; *Guerra en España*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

⁴⁰ Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 22. Para la relación entre Juan Alcaide y Ángel Crespo véase el trabajo de Barrajón, Jesús María, “Ángel Crespo escribe a Juan Alcaide. Introducción a su epistolario (1944-1951)”, en J. M. Balcells, *Ángel Crespo. Una poética iluminante*, op. cit.. Recordamos aquí el poema que Crespo escribió en ocasión de la muerte del amigo, uno de los poemas más destacados de su primera etapa poética, “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide”, en *Poesía*, op. cit., pág. 53. A su vez, Alcaide había dedicado un poema al amigo Crespo titulado “Ángel” y publicado por primera vez en el volumen *Poemas de la cardencha en flor*, Jabalón, Barcelona, 1947 (y reeditado en J. Alcaide Sánchez, *Poesía completa*, op. cit.).

el encuentro con Chicharro el momento clave en el que empezó una fuerte y duradera relación con Dante y con Italia.

Eduardo Chicharro Briones, poeta y pintor, fundador del postismo, movimiento de vanguardia creado junto a Silvano Sernesi y a Carlos Edmundo de Ory, fue una figura de gran relevancia en la vida de Ángel Crespo y en su formación artística e intelectual. Chicharro era hijo de Eduardo Chicharro Agüera, pintor de cámara de Alfonso XIII y luego director de la Real Academia de Bellas Artes de España en Roma, cargo antes desempeñado por D. Ramón del Valle Inclán. La familia Chicharro se trasladó por lo tanto a vivir a Roma, donde el joven Eduardo estudia italiano, francés y castellano y a la vez se interesa por la pintura. Tras el regreso con su familia a España, en 1928 consigue volver a Roma gracias a una pensión de la Academia de Bellas Artes de España y es en Roma donde se casa con la pintora italiana Nanda Papiri y conoce a Silvano Sernesi. La vuelta definitiva a España de Chicharro se produce en 1943, una vez aquí conoce a Carlos Edmundo de Ory y con éste y Sernesi dan vida al Postismo. En 1945, año de aparición de la segunda revista postista, *La Cerbatana*⁴¹, los tres solían reunirse en el estudio de Chicharro, en el Pasaje de la Alhambra 11, donde organizaban tertulias postistas a las que acudía, entre otros, Ángel Crespo y en las que, como señalamos anteriormente, Chicharro, entre otras lecturas y actividades, recitaba a los demás la *Commedia* en italiano.

La entrada en el grupo postista significó para Crespo iniciar el contacto con los grupos entonces existentes en el panorama poético español, el de la *Juventud Creadora* y el promocionado por la revista *Espadaña*,

Ni la imposible vuelta al Siglo de Oro ni la no confesada continuación del 98 tenían mucho que ver con mis preocupaciones y mis aspiraciones de aquellos años. Aunque, políticamente, estuviese de parte de los poetas de *Espadaña*, intuía ya lo que la experiencia postista no tardaría en empezar a enseñarme: que no se puede combatir con eficacia a los detentadores de una cultura reaccionaria valiéndose de su mismo lenguaje, es decir, aceptando su juego. Había que empezar uno nuevo, y esa fue la posibilidad que no tardé en

⁴¹ *La Cerbatana* (Revista Ilustrada de la Nueva Estética), Madrid, abril, 1945. La primera revista postista, que como la segunda tuvo un único número, fue *Postismo*, Madrid, enero, 1945.

descubrir en el postismo, gracias sobre todo a mis conversaciones con Eduardo Chicharro.⁴²

El postismo representa pues la vía para desarrollar este nuevo lenguaje y a la vez reivindicar la vanguardia

El postismo era, además, la primera apertura a las corrientes internacionales que se producía en nuestra posguerra y, en buena medida, una anticipación de la actitud neodadaísta consecuencia de la Guerra Mundial, incluidos el *happening* y la revisión de las vanguardias históricas.⁴³

Sin embargo el postismo no llegó a tener un amplio abanico de seguidores y se quedó como una corriente secundaria en la que nuestro poeta participó hasta el año en que terminó la carrera y que por otra parte sí que se revelaría como una experiencia fundamental para el desarrollo de su actividad poética. Como veremos en los capítulos siguientes, la figura de Chicharro será clave en su aprendizaje y, como ya se ha dicho, será la puerta de ingreso en el mundo dantesco, en las literaturas europeas y en los movimientos vanguardistas, aspectos éstos tan presentes en la actividad y en la creación literaria de Crespo.

Así pues, 1948 será el año en que la experiencia postista llega a su fin para nuestro poeta y en el que empieza a colaborar en revistas literarias y como crítico de arte. En el diario *Lanza* de Ciudad Real y junto a Fernando Calatayud dirige la sección literaria y en Madrid organiza la Exposición de *16 Artistas de Hoy* junto a Ory, entrando en ese mundo, el del arte, en el que desempeñará la actividad de crítico durante varios años. El año siguiente, el cumplimiento del servicio militar le llevará a pasar seis meses en Tetuán y a alejarse de aquel ambiente literario y artístico recién conocido. Este momento servirá a Crespo para considerar las experiencias vividas hasta entonces y madurar su trayectoria poética,

Empecé, asimismo, a comprender que cuanto había escrito hasta entonces no pasaba de ser un ejercicio necesario, una base de partida y no de llegada, y que la reciente aventura postista había estimulado y reforzado mi innata independencia intelectual.⁴⁴

⁴² Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 22.

⁴³ *Ibidem*, pág. 23.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 23.

La vuelta a España y en concreto a su Mancha natal será la ocasión para volver a la poesía y escribir aquellos que serán algunos poemas de *Una lengua emerge*⁴⁵; al mismo tiempo el regreso a Alcolea será también la oportunidad para intentar dar un nuevo impulso al postismo a través de las páginas de *Lanza* junto a Ory y contando en un principio con el apoyo de su amigo Alcaide, que, sin embargo, «no reaccionó». Así pues la aventura postista quedó clausurada para siempre.

La vuelta a Madrid en 1950 trajo consigo por un lado la publicación del ya citado volumen *Una lengua emerge*, del que afirma el poeta:

que si bien no era ni pretendía ser postista, mostraba rasgos estilísticos procedentes del postismo. Es el primer documento de la etapa de mi poesía a la que la crítica viene calificando insistentemente de realismo mágico.⁴⁶

y por otro la llegada de unos años económicamente difíciles para Crespo que se refugiaba en la literatura y en el arte mientras fingía estar preparando unas oposiciones a notaría. Estos años serán de hecho la antesala a su plena dedicación a la poesía y a la vida literaria española y serán también aquellos que verán al poeta abrir un bufete de abogado y desempeñar la actividad de empleado para una empresa de seguros con tal de poner fin a sus dificultades económicas. Pero durante y después de este periodo también funda y colabora activamente, junto a otros personajes del mundo literario del momento, en varias revistas poéticas que se convertirán en la herramienta a través de la cual el poeta trabaja para buscar su propio camino y su propia estética. La primera de ellas fue *El pájaro de Paja* (1950-1954) —creada con Federico Muelas y Gabino-Alejandro Carriedo— en cuyas páginas:

tratamos de reunir, procediesen de donde procediesen, una larga serie de poemas que rompieran de alguna de las muchas maneras posibles con la poesía que, por así decirlo, se llevaba en aquellos años de aislamiento cultural y político.⁴⁷

⁴⁵ Á. Crespo, *Una lengua emerge (1949-1950)*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1950.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 24.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 24. Remitimos al segundo apartado de este capítulo para una mayor profundización sobre la labor de Crespo en la vida cultural e intelectual española de la posguerra. Todas las referencias a las obras, revistas y demás publicaciones estarán detalladas en las páginas siguientes así como en los datos bibliográficos incluidos al final de esta tesis.

En 1951 aparece *Deucalión* (1951-1953) —subvencionada por la Diputación Provincial de Ciudad Real— que, junto a la anterior y siguiendo su espíritu, hace posible que el grupo de los que en ellas colaboraban tuviese su reconocimiento en los ambientes literarios. Las firmas aparecidas en sus páginas muestran la gran relevancia que tuvo a la hora de representar el panorama literario español, y también artístico, anterior y posterior a la guerra: Camilo José Cela, Gabriel Celaya, Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, Francisco Nieva, Eduardo Chicharro, Leopoldo de Luis entre otros y por lo que hace a las ilustraciones, que en *Deucalión* tenían un papel importante, nombres que remiten a un «testimonio de las vanguardias históricas» como Darío Regoyos, Gregorio Prieto, Antonio Saura, Santiago Lagunas y Agustín Úbeda.

La colaboración en revistas se fue intercalando para Crespo con sus propias creaciones poéticas, gracias también a las amistades con dos editores, Rafael Millán y José Luis Cano. Tras la primera y la segunda edición de *Quedan señales*⁴⁸ en 1952 y 1953 respectivamente, Crespo está totalmente integrado en el mundo literario que le llevará a Salamanca en 1953 para asistir al famoso *Congreso de Poesía*⁴⁹, ocasión que le permitió conocer al poeta italiano Giuseppe Ungaretti y al catalán Carles Riba. Es de 1955 la publicación del poema *La pintura*⁵⁰, ejemplo de su fuerte vinculación con el arte y de 1956, año en que se casará con María Luisa Madrilley, *Todo está vivo*⁵¹. Al mismo tiempo se ha ido interesando por la literatura portuguesa, colabora en revistas de ese país y es este mismo año cuando realiza su

⁴⁸ Á. Crespo, *Quedan señales (1951-1952)*, Madrid, Neblí, 1952 (2ª ed., 1953).

⁴⁹ Sobre los *Congresos de Poesía* véase el libro de Jordi Amat en el que relata el origen y el desarrollo de estos encuentros, el primero tuvo lugar en Segovia y el segundo en Salamanca. Sobre este último leemos: «El II Congreso se celebró entre el 5 y el 10 de julio de 1953 y congregó a poetas de todas las promociones activas en la literatura española. Desde Gerardo Diego y Dámaso Alonso hasta José Caballero Bonald, Ángel Crespo o José Ángel Valente pasando por Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, José Hierro o Blas de Otero. Poetas que escribían en catalán —Riba, Foix, Arderiu, Perucho—, hispanoamericanos —Eduardo Carranza o Dulce María Loynaz—, y algunos poetas europeos, destacando Giuseppe Ungaretti. También estuvieron presentes Laín y Tovar, solidarios del proyecto, y el crítico y traductor Juan Ramón Masoliver. [...]», en Jordi Amat, *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, Barcelona, Ediciones Península, 2007, págs. 205-206.

⁵⁰ Á. Crespo, *La pintura (1955)*, Madrid, Ágora, 1955.

⁵¹ Á. Crespo, *Todo está vivo (1951-1955)*, Madrid, Ágora, 1956.

primer viaje a Portugal; en 1957 publica *La cesta y el río*⁵² y la primera traducción de algunos poemas de Fernando Pessoa pertenecientes a *Poemas de Alberto Caeiro*⁵³.

En 1959 inicié una colaboración editorial que nunca ha cesado por completo con el poeta Carlos de la Rica y, habiéndome encargado de la dirección de la sala de arte de la Librería Abril, me fui introduciendo poco a poco en el mundo artístico de Madrid, que, como ya he dicho, estaba mucho más al corriente de la cultura contemporánea que los cada vez más cerrados círculos literarios.⁵⁴

Otras obras del poeta verían la luz en ese mismo año, 1959: se trata de *Junio feliz*⁵⁵, *Oda a Nanda Papiri*⁵⁶ y *Júpiter*⁵⁷, esta última acompañada por aguafuertes y xilografías de Dimitri Papagueorguiú que se expondrán en la Sala Abril. Estos tres volúmenes son el ejemplo de las experiencias vividas en aquellos tiempos: el primero retoma las estancias en la Cuesta del Jaral y representa una suma del camino hacia el realismo mágico empezado e inspirado por el entorno campesino; el segundo es un homenaje a la obra de la mujer de Chicharro y del interés por el arte; el tercero fue la escritura poética suscitada por unas lecturas de carácter hermético que el poeta quería desarrollar y presentar en un libro cuyo título habría sido *Los planetas* y que sin embargo interrumpió antes. La reflexión poética le llevará a toparse con los poetas y con la poesía social que había ido desarrollándose en aquellos años:

Moralmente, me sentía solidario de quienes la escribían, pero tenía mucho que oponerles desde el punto de vista estético. Deseaba, sí, tomar parte —y partido— en aquella protesta contra las circunstancias políticas y sociales pero me inquietaba el confusiónismo que se estaba creando al dar por excelentes a poemas que estaban lejos de serlo, y más aún el que sus autores hubiesen empezado a ejercer una influencia magistral en las últimas promociones poéticas.⁵⁸

Fue esta búsqueda de una estética diferente la que le impulsó a escribir y a publicar otra revista en la que tuvieran cabida poetas «dominados por un propósito

⁵² Á. Crespo, *La cesta y el río (1954-1957)*, Madrid, Lazarillo, 1957.

⁵³ Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Rialp (col. Adonais, CXLVII), 1957.

⁵⁴ Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 25.

⁵⁵ Á. Crespo, *Junio feliz (1957-1958)*, Madrid, Rialp, 1959.

⁵⁶ Á. Crespo, *Oda a Nanda Papiri (1958)*, Cuenca, La piedra que habla, 1959.

⁵⁷ Á. Crespo, *Júpiter*, Madrid, Librería Abril, 1959.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 25.

auténticamente artístico» y los que «aun no siendo verdaderamente ejemplares, no cayesen al menos en excesos objetivamente condenables»⁵⁹. *Poesía de España* (1960-1963), cuyo primer título, *Frente de Poesía*, fue por motivos evidentes censurado, nace en 1960 de la unión de Crespo con Carriedo y en sus páginas aparecieron poetas como Rafael Alberti, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, José Agustín Goytisolo, Blas de Otero, Gil de Biedma, Gloria Fuertes, Ángel González y muchos más. Además, en el suplemento que se publicó a partir del tercer número de la revista, titulado «Poesía del mundo», se dio espacio a traducciones inéditas de poetas extranjeros, tales como Bertolt Brecht, Paul Eluard, Salvatore Quasimodo, Stephen Spender, Mário Dionísio o João Cabral de Melo, por citar sólo algunos. Por lo que hace a los demás poetas españoles representados hay que decir que no solamente aparecieron poemas escritos en castellano, sino también autores catalanes y gallegos, señal del ya mencionado interés de Crespo hacia las lenguas y literaturas minoritarias. Este mismo año José Albi publica su *Antología poética*⁶⁰, resumen de ese recorrido de búsqueda de la palabra poética que Crespo, a estas alturas, lleva ya varios años realizando y que representa su primer periodo.

En 1961 Crespo publica *la Antología de la nueva poesía portuguesa*⁶¹ y su obra *Puerta clavada*⁶², mientras se publica también la traducción griega de *La pintura*⁶³. Por lo que hace a su vida personal, 1961 es el año en que conoce a Pilar Gómez Bedate, quien años más tarde sería su mujer; además el poeta viaja de nuevo a Portugal donde ahora se ve obligado a quedarse hasta el momento final de la Revolución de los Claveles, porque, debido a su ideas políticas se había sentido en peligro al venir seguido por la policía política de Salazar. Es en 1962 cuando el poeta español vuelve a hacerse cargo de otro trabajo como director de una revista

⁵⁹ Otra vez la cita está tomada del texto autobiográfico “Mis caminos convergentes”, en *Anthropos*, op.,cit., pág. 25.

⁶⁰ Á. Crespo, *Antología poética*, selección de Ángel Crespo y José Albí, Valencia, Verbo, 1960.

⁶¹ *Antología de la nueva poesía portuguesa*, Madrid, Rialp, 1961.

⁶² Á. Crespo, *Puerta clavada (1958-1960)*, Montevideo, Caballo de Mar, 1961.

⁶³ Á. Crespo, *Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ La pintura* (versión al griego moderno por Kypros Chrysanthis), Nicosia, 1961.

literaria: en este caso fue el entonces secretario de la Embajada de Brasil en Madrid, João Cabral de Melo Neto, quien le propuso la dirección de una revista cuyo objeto de estudio fuese la literatura brasileña, propuesta que Ángel Crespo no podía rechazar. La *Revista de Cultura Brasileña* (1962-1970) supuso la oportunidad de ofrecer al público español ejemplos de una literatura hasta entonces prácticamente desconocida, de hacer que se empezara a compararla con las demás literaturas del sur de América y, para Crespo, poder seguir estudiando e investigar más a fondo la poesía en lengua portuguesa que tanto interés le provocaba.

Por lo que hace a su poesía se publica ese año el volumen *Suma y sigue*⁶⁴ y al mismo tiempo empiezan a publicarse traducciones de sus poemas. Durante los años 1963 y 1964 será director de las salas de exposiciones del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Los años 60 ven a Crespo trabajando en aquellos ámbitos que más le interesaban desde la juventud y que le seguirían apasionando durante toda su vida: la poesía, la lectura de literatura española y extranjera, las traducciones, el arte y el ensayo.

Una de las fechas claves en la vida y en la trayectoria artística de Ángel Crespo remonta al año 1963: por un lado se publica su traducción de João Guimarães Rosa *Gran Sertón: veredas*⁶⁵ y también la de Hubert Juin *Construir un jardín*⁶⁶; saldrán copias numeradas de su poema *No sé cómo decirlo*⁶⁷ con litografías de Francisco Nieva y el Comité Europeo para la Libertad de la Cultura, que prestaba su apoyo a los intelectuales españoles antifranquistas, le concederá una beca. Esta beca, que fue solicitada para realizar una serie de artículos sobre la pintura italiana del momento para la revista *Artes*, le permitiría trabajar en Nápoles con el entonces joven hispanista Mario Di Pinto —que estaba preparando una antología de su poesía y compartía las mismas ideas políticas del español— y

⁶⁴ Á. Crespo, *Suma y sigue (1959-1961)*, Barcelona, Jaime Salinas Editor, 1962.

⁶⁵ João Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*, Barcelona, Seix Barral, 1963 (reed., Alianza, Madrid, 1999).

⁶⁶ Hubert Juin, *Construir un jardín*, (con cuatro litografías de Francisco Nieva), Madrid, Gráficas Ape, 1964.

⁶⁷ Á. Crespo, *No sé cómo decirlo*, (con cuatro litografías de Francisco Nieva), Madrid, Gráficas Ape, 1964.

convivir en Italia durante varios meses con Pilar Gómez Bedate. Antes de este viaje a Italia Crespo había firmado junto a otros personajes del ámbito cultural español el así llamado *Manifiesto de los 102*: una carta destinada al Gobierno en la que se pedía que se abriera una investigación para aclarar torturas policiales contra los mineros de Asturias en las huelgas convocadas por éstos, lo que las autoridades franquistas consideraron un delito.

Por todo esto el viaje a Italia significó entonces un paréntesis sereno en la difícil situación política española y un respiro para Crespo. Del año siguiente es la publicación del volumen *Poesie*⁶⁸, antología de Ángel Crespo traducida al italiano por Di Pinto, que éste presentaba como mérito para su Catedra en la Universidad de Nápoles y fruto de este viaje será también el volumen de poesías *Docena florentina*⁶⁹.

En colaboración con Pilar Gómez Bedate publica unos *Poemas*⁷⁰ de Gonçalves Dias, con diseños de Franz Weissman y tras un nuevo viaje a Venecia con ocasión de la Bienal sobre la que tenía que escribir, va a Dinamarca y Suecia para dar conferencias y lecturas de su poesía. A su vuelta, publica *Cartas desde un pozo*⁷¹ y, ya en 1965, *No sé cómo decirlo*⁷² que, junto a la «Poética» escrita para la *Poesía social*⁷³ de Leopoldo de Luis en este mismo año y el volumen antes referido *Docena florentina*⁷⁴ de 1966, cerrarán definitivamente su primera etapa poética dejando lugar a otra más madura y que habría de ser escrita ya desde el exilio. Antes de su marcha definitiva de España, Crespo realizaría un viaje a Brasil en 1965 tras ser invitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores Brasileño. Durante la estancia tuvo modo de conocer a poetas vanguardistas, a João Guimarães Rosa y a Rosa Chacel, además de dar conferencias y visitar muchos lugares de aquel país:

⁶⁸ Á. Crespo, *Poesie*, a cura di Mario di Pinto, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1964.

⁶⁹ Á. Crespo, *Docena florentina* (1965), Madrid, Poesía para todos, 1966.

⁷⁰ *Poemas de Gonçalves Dias*, Madrid, Embajada del Brasil, 1964.

⁷¹ Á. Crespo, *Cartas desde un pozo* (1957-1963), Santander, La Isla de los Ratones, 1964.

⁷² Á. Crespo, *No sé cómo decirlo* (1962-1964), El Toro de Barro, Carboneras de Guadazón, 1965.

⁷³ Leopoldo de Luis (ed.), *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía social*, Madrid, Alfaguara, 1965.

⁷⁴ Á. Crespo, *Docena florentina*, op. cit.

No me imaginaba entonces que había de volver a América dos años después para ser profesor, durante veintiuno, de una de sus universidades, ni que, con motivo de mis vacaciones, mis viajes de estudio, mis licencias sabáticas y los cursos que enseñé como profesor visitante en otras universidades, iba a conocer buena parte de Europa, de los Estados Unidos y del archipiélago caribeño.⁷⁵

Como ya se ha dicho, 1966 es el año de la publicación de *Docena florentina*, una colección de poemas inspirados a los lugares italianos en los que había estado el poeta, que marcó con su influencia a los poetas españoles de la generación posterior a la suya y que constituye el primer acercamiento vital de Crespo a Dante, cuyo exilio florentino tomaba como ejemplo a seguir abandonando “la patria ingrata” y buscando otra más universal. Otra publicación editada por Crespo será la del primer libro de su “maestro” Eduardo Chicharro, *Algunos poemas*⁷⁶, y, en colaboración con Carriedo la antología *Ocho poetas brasileños*⁷⁷. Un viaje a Milán y otro a París serán una nueva ocasión para conocer a personajes del calibre de Lucio Fontana y poetas como Juin y Frénaud.

1967- 1987: los años de Mayagüez

El año siguiente, tras otras estancias en Milán y Venecia ligadas a la Trienal y Bienal respectivamente, llegará para Crespo el cargo de profesor de arte y para Pilar Gómez Bedate el de literatura comparada, los dos en el Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico, lo que supondría el consiguiente abandono de una patria de la que ya no se sentían parte:

Sabíamos muy poco de aquella isla, y mucho menos de su Universidad, pero recordábamos que habían enseñado en ella Juan Ramón Jiménez, Federido de Onís, Pedro Salinas, Jorgue Guillén, Tierno Galván, Gaya Nuño, Faustino Cordón, Rodríguez Bachiller, Navarro Tomás, Rivas Cherif y otros intelectuales españoles.⁷⁸

En Mayagüez el poeta español pudo dedicarse por completo a todas las vertientes de su actividad literaria: creación poética, traducciones, ensayo y

⁷⁵ Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 26.

⁷⁶ Eduardo Chicharro, *Algunos poemas*, Carboneras de Guadazón, El Toro de Barro, 1968.

⁷⁷ *Ocho poetas brasileños*, Carboneras de Guadazón, El Toro de Barro, 1966.

⁷⁸ *Ibidem*, págs. 26-27.

estudios, trabajos que le llevarían a doctorarse en Filosofía en la Universidad de Upsala en 1973.

Mis primeros trabajos del Recinto Universitario de Mayagüez estuvieron dedicados al arte. Di clases de arte contemporáneo, reorganicé la sala de exposiciones y fundé y dirigí la *Revista de Arte/The Art Review*.⁷⁹

Tal fue su trabajo en la sala de exposiciones que por ella pasaron obras de los artistas internacionales más destacados como Picasso, Saura, Corneille, Cuixart, Puig, Tápies, Stella, Lichtenstein, Capogrossi, Fontana, Miró, aunque los más apreciados fueron, según el poeta, los artistas portorriqueños. Por otra parte en 1969, año en que se funda la *Revista de Arte*, Pilar Gómez Bedate funda la *Revista de Letras*⁸⁰ en cuyas páginas aparecerán algunos cantos de la *Comedia* de Dante traducidos por Crespo. La traducción de los seis cantos despertó el interés de Joan Ferrer y Pere Gimferrer, que le invitaron a que se encargara de la traducción completa de la obra dantesca para Seix Barral, sello en que aparecieron también otros volúmenes del poeta. El trabajo sobre Dante, así como la reflexión sobre su poesía y los estudios de literatura comparada serán su ocupación durante los años de Mayagüez, donde se graduará en Maestro de Artes en 1970, antes de pasar un año en Upsala para iniciar el curso de doctorado.

*En medio del camino (Poesía 1949-1970)*⁸¹, publicado en 1971 —al igual que su primer volumen de ensayos *Poesía, invención y metafísica*⁸², que no volvería a editarse— es el compendio de su obra hasta entonces escrita y de las varias tendencias poéticas y estéticas por él recorridas y en el que se dan también señales de las nuevas búsquedas artísticas. Tras varios viajes a Europa y América, en 1973 se doctora en la Universidad de Upsala con la tesis titulada *Aspectos estructurales*

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 27.

⁸⁰ La *Revista de Letras* se fundó en 1969 y se publicó hasta 1975. Revista de la Facultad de Artes y Ciencias de la UPR de Mayagüez, fundada y dirigida por Pilar Gómez Bedate, tuvo un total de 26 números que salían trimestralmente. Trataba principalmente temas ligados a la literatura comparada.

⁸¹ Á. Crespo, *En medio del camino (1949-1970)*, Barcelona, Seix Barral, 1971 (reed., Plaza & Janés, Barcelona, 1987).

⁸² Á. Crespo, *Poesía, invención y metafísica*, Puerto Rico, Cuadernos de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, 1970.

de «*El moro expósito*» del Duque de Rivas⁸³ y dirigida por Regina af Geijerstam, gran hispanista y profesora por aquel entonces de la citada universidad⁸⁴. Será un año importante también por otras dos publicaciones de Crespo: la *Antología de la poesía brasileña*⁸⁵ y la traducción del *Infierno*⁸⁶ a la que seguirá, en 1974 —cuando ya había empezado a enseñar la asignatura de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico— el volumen *Juan Ramón Jiménez y la pintura*⁸⁷, autor que junto a Fernando Pessoa sería sobre el que «más publicaría»⁸⁸. Por lo que hace al interés del poeta español por las lenguas minoritarias es de este año la estancia en Rumein, Grisones, para participar a un curso sobre lengua y literatura retorromana dirigido por Flurin Maissen, y el interés hacia esta lengua le llevará a publicar el libro *Un siglo de poesía retorromana*⁸⁹ en 1976. Seguirán viajes a Zurich y a Italia, donde establece fuertes lazos de amistad y mutua admiración con algunos de los más activos representantes del hispanismo italiano: Macrí, Chiappini, Dolfi, Panarese y Bigongiari y en la Universidad de Florencia tendrá ocasión de leer sus poemas. En Italia Crespo presentará también una ponencia sobre la traducción de Dante durante el congreso dantista organizado en Bari, donde además leerá sus poesías y dará otras conferencias sobre el florentino, cuyo *Purgatorio* y *Paraíso*⁹⁰ saldrán en traducción española en 1976 y 1977 respectivamente. Todos estos actos demuestran cómo en Italia la labor de Crespo como traductor y poeta era más que

⁸³ Á. Crespo, *Aspectos estructurales de «El moro expósito» del Duque de Rivas*, Upsala, Ubsaliensis Academiae, 1973.

⁸⁴ Regina af Geijerstam (1918-2010), hija del conde Wachtmeister y mujer del poeta Carl-Erik af Geijerstam, fue profesora en la Universidad de Upsala y en un segundo momento en la de Estocolmo, donde en 1976 obtuvo la cátedra de lenguas románicas. En los diarios de Ángel Crespo escritos desde su estancia en Suecia encontramos algunas páginas en las que se hace referencia tanto a su relatora como al país en el que pasó algunos meses en 1971, véase Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 13-52.

⁸⁵ *Antología de la poesía brasileña (desde el Romanticismo a la Generación del 45)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

⁸⁶ Dante Alighieri, *Comedia. Infierno*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

⁸⁷ Á. Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974 (reed., Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999).

⁸⁸ Ver nota 408 a página 187.

⁸⁹ *Un siglo de poesía retorromana*, Carboneras de Guadazón, El Toro de Barro, 1976.

⁹⁰ Respectivamente D. Alighieri. *Comedia. Purgatorio*, Barcelona, Seix Barral, 1976 y *Comedia. Paraíso*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

apreciada, llegando a reconocerle como un importante y valioso dantista así como poeta e intelectual.

El año siguiente, 1978, verá a Ángel Crespo por un lado vinculado a la poesía portuguesa y a los estudios sobre ésta, pues recibe la invitación por parte de Arnaldo Saraiva para participar al I Congreso Internacional de Estudios Pessoaanos en Oporto, ocasión ésta que le permite retomar las relaciones con los escritores portugueses. Por lo que hace a su propia actividad literaria se publican en ese mismo año dos volúmenes de su poesía, se trata de *Claro: oscuro*⁹¹ y *Colección de climas*⁹² y otro de aforismos y ensayos *Con el tiempo, contra el tiempo*⁹³.

Las publicaciones de Crespo no dejarían de crecer en los años siguientes, demostrando una vez más su intensa actividad no sólo como poeta sino también como crítico y traductor: *Poemas Necesários*⁹⁴, antología de su poesía traducida por Domingo Carvalho da Silva y el volumen *Conocer Dante y su obra*⁹⁵, editado por Dopesa —ambos en 1979—; en 1980 es la vez de aquel volumen que el poeta utilizaría algunos años después para impartir sus seminarios de poesía modernista en la Universidad de Venecia, se trata de la *Antología de la poesía modernista*⁹⁶, cuyo prólogo permite una vez más admirar la capacidad como comparatista del poeta, pues en él se traza una línea que enlaza el modernismo hispánico con el de otros países de lengua románica. En este volumen se presentan poetas españoles como hispánicos, ofreciendo de este modo un compendio exhaustivo del movimiento modernista en la poesía en lengua castellana. Pero 1980 ve a Crespo también de viaje: por un lado por tierras aragonesas donde, de la mano de Francho Nagore, se acerca al estudio del aragonés, una de las lenguas minoritarias por la que el poeta sentía un vivo interés y por otro vuelve a Italia, concretamente a Roma y a Venecia.

⁹¹ Á. Crespo, *Claro: oscuro (1971-1975)*, Zaragoza, Porvenir Independiente, 1978.

⁹² Á. Crespo, *Colección de climas (1975-1978)*, Sevilla, Aldebarán, 1978.

⁹³ Á. Crespo, *Con el tiempo, contra el tiempo (Aforismos) (1975-1978)*, Carboneras de Guadazón, El Toro de Barro, 1978.

⁹⁴ Á. Crespo, *Poemas Necesários*, Brasilia, Clube de Poesia e Crítica, 1979.

⁹⁵ Á. Crespo, *Conocer Dante y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979 (reed., *Dante y su obra*, El Acantilado, Barcelona, 1999)

⁹⁶ *Antología de la poesía modernista*, Tarragona, Tarraco, 1980.

La actividad poética del español no cesa, así es que en 1981 se imprimen dos volúmenes más: *Donde no corre el aire*⁹⁷ y *La invisible luz*⁹⁸. Además, se celebra el centenario de Juan Ramón Jiménez y Crespo participa activamente en esta celebración: publica una edición conmemorativa de *Animal de fondo*⁹⁹ y, en colaboración con Pilar Gómez Bedate, edita la *Antología jeneral en prosa*¹⁰⁰ del andaluz, a la par que imparte conferencias en varias instituciones universitarias de varios países. Por lo que hace a su empeño como difusor de la literatura portuguesa, en 1981 recibe el homenaje organizado por el Pen Clube Portugués y toma parte en un simposio en la Associação Portugueses de Escritores de la capital lusa y además se publica la *Antología poética*¹⁰¹ de Eugénio de Andrade, y mientras su relación con Italia se mantiene viva con un nuevo viaje a Venecia también su tierra natal le rinde homenaje nombrándolo Manchego del Año.

El año “veneciano” de Crespo, 1982, es otro año repleto de actividades y eventos para el poeta: un nuevo libro de poesía, *El aire es de los dioses*¹⁰², la publicación de la antología poética de Pessoa *El poeta es un fingidor*¹⁰³ que le había sido encargada el año anterior por José Corredor-Matheos y la primera edición crítica de *El moro expósito*¹⁰⁴ del Duque de Rivas. Además la estancia veneciana le permite fortalecer los vínculos con los amigos italianos y establecer nuevos, seguir en su estudio de la lengua de ese país así como de algunos dialectos, y también le brinda la oportunidad de conocer nuevos lugares y de leer su poesía ante públicos universitarios e hispanistas.

El año siguiente ve la luz *El bosque transparente (Poesía 1971-1981)*¹⁰⁵, en cuya presentación Crespo nos deja importantes palabras para entender la evolución

⁹⁷ Á. Crespo, *Donde no corre el aire (1974-1979)*, Sevilla, Barro Grupo Poético, 1981.

⁹⁸ Á. Crespo, *La invisible luz*, Carboneras de Guadazón, El Toro de Barro, 1981.

⁹⁹ Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*, Madrid, Taurus, 1981.

¹⁰⁰ J. R. Jiménez, *Antología jeneral en prosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

¹⁰¹ Eugénio de Andrade, *Antología poética: 1940-1980*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.

¹⁰² Á. Crespo, *El aire es de los dioses (1978-1981)*, Zaragoza, Olifante, 1982.

¹⁰³ F. Pessoa, *El poeta es un fingidor (Antología poética)*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Selecciones Austral, 96), 1982.

¹⁰⁴ Duque de Rivas, *El moro expósito*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

¹⁰⁵ Á. Crespo, *El bosque transparente (1971-1981)*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

de su poesía y la relevancia que tuvieron las demás lenguas y literaturas a las que se interesó:

Mi experiencia posterior de otros países, de otras lenguas y de otras culturas fue la que me reveló el parentesco de mis símbolos, alegorías y mitos, con los de los demás países y me hizo comprender que el poeta es, o debería ser, ante todo un mitógrafo y que, sin saberlo ni pretenderlo, yo no había podido tratar de interpretar la realidad sino a través de la alegoría, de mito y del símbolo.¹⁰⁶

Por lo que hace a las traducciones, siempre en 1983, aparecen el *Cantar de Roldán*¹⁰⁷ y el *Cancionero*¹⁰⁸ de Petrarca, en el que estuvo trabajando durante su estancia en la ciudad véneta el año anterior. El interés por el aragonés queda reflejado en unos artículos sobre poesía en esa lengua publicados en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* y en una ponencia que presenta durante las *Quintas Jornadas de Cultura Altoaragonesa*¹⁰⁹ celebradas en Huesca; la posibilidad de dar lecturas de su poesía no cesarían y es en 1984 cuando la Universidad de Granada le ofrece otra oportunidad y la Escuela de Traductores le invita a hablar sobre Dante; se publican el libro de poesía *Parnaso confidencial*¹¹⁰, su *Antología poética*¹¹¹, traducida al italiano por Bruna Cinti, su libro *30 poemas*¹¹² traducidos por Eugénio de Andrade, José Bento, António Osório y Mário Cláudio, su traducción del *Livro do Desassossego*¹¹³ de Pessoa y los *Estudios sobre Pessoa*¹¹⁴. Sobre Pessoa también presenta una ponencia en la ciudad de Poitiers durante el *I Congreso Internacional de Lusitanistas*.

¹⁰⁶ “Presentación de *El bosque transparente*”, en Á. Crespo, *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, pág. 112.

¹⁰⁷ Turolido, *Cantar de Roldán*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

¹⁰⁸ Francesco Petrarca, *Cancionero*, Barcelona, Bruguera, 1983 (redes., Ediciones B, Barcelona, 1988; Alianza Editorial, Madrid, 1995 y 2008).

¹⁰⁹ Á. Crespo, «El significado de la palabra agüero en la nueva poesía en aragonés», V Jornadas de Cultura Altoaragonesa (Huesca, dic. 1983), Actas, Huesca, 1986.

¹¹⁰ Á. Crespo, *Parnaso confidencial*, Jerez de la Frontera, Diputación Provincial de Cádiz, 1984.

¹¹¹ Á. Crespo, *Antología poética*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1984.

¹¹² Á. Crespo, *30 poemas*, Porto, Gota de Agua, 1984.

¹¹³ F. Pessoa, *Libro del Desassosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

¹¹⁴ Á. Crespo, *Estudios sobre Pessoa*, Barcelona, Bruguera, 1984.

En su segunda recopilación de poesía, *El ave en su aire (Poesía 1975-1984)*¹¹⁵, publicada en 1985, sus poemas aluden una vez más a la experiencia poética como experiencia vital cuyo objetivo principal es un mayor conocimiento de la realidad. Su estudio e interés por Juan Ramón Jiménez y por Dante dan como fruto ese mismo año la primera edición de *Guerra en España*¹¹⁶ y el volumen titulado *Dante*¹¹⁷, que publica la editorial Barcanova, y en el que Crespo traza un resumen de la biografía y de las obras del poeta florentino. Es éste un año repleto de eventos públicos para Crespo que entre Portugal, España y Francia recoge premios, recibe homenajes, lee su poesía y presenta ponencias en distintas universidades, año representativo de la incansable actividad del poeta pero también del creciente reconocimiento que despertaba su labor como poeta, intelectual y traductor.

Por lo que hace al estudio del autor que había sido objeto de su tesis doctoral, el manchego añadió otro volumen el año siguiente, cuando se publica *El Duque de Rivas*¹¹⁸, coincidiendo con su edición del volumen *El regreso de los dioses*¹¹⁹ de Pessoa, la traducción de las *Memorias de España*¹²⁰ de Casanova —que le había sido propuesta por Mario Muchnick en 1980 y que el poeta aceptó una vez instalado en Venecia— y la de la *Antología poética*¹²¹ del portugués António Osório. Mientras tanto, en su Mancha natal se reedita una edición facsímil de *Deucalión* (1951-1953) a cargo de la Diputación de Ciudad Real que también se encarga de publicar el volumen *Textos para Ángel Crespo*¹²², un nuevo homenaje al poeta. A estos homenajes se suman nuevas invitaciones para que Crespo participara en actos sobre poesía y sobre Pessoa, y así por un lado está presente en las Terceras

¹¹⁵ Á. Crespo, *El ave en su aire (Poesía 1975-1984)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.

¹¹⁶ J. R. Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, Seix Barral, Barcelona, 1985. Tras esta primera edición de Ángel Crespo, se publicó en 2009 la edición completa editada por Soledad González Ródenas, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*, edición de Ángel Crespo revisada y ampliada por Soledad González Ródenas, Sevilla, Point de Lunettes, 2011.

¹¹⁷ Á. Crespo, *Dante*, Barcelona, Barcanova, 1985.

¹¹⁸ Á. Crespo, *El Duque de Rivas*, Madrid, Júcar, 1986.

¹¹⁹ F. Pessoa, *El regreso de los dioses*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

¹²⁰ Giacomo Casanova, *Memorias de España*, Barcelona, Planeta, 1986 (reed., Áltera, Barcelona, 1995 y Espasa-Calpe, Madrid, 2006).

¹²¹ António Osório, *Antología poética*, Zaragoza, Olifante, 1986.

¹²² VV.AA., *Textos para Ángel Crespo*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1986.

Jornadas Poéticas de Cuenca y en el VIII Festival Europeo de Poesía de Lovaina, por otro lee su poesía en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y finalmente en Barcelona da comienzo a una serie de encuentros sobre Pessoa.

*Las cenizas de la flor*¹²³, recopilación de ensayos y artículos escritos por Crespo, y *Lisboa*¹²⁴ se publican en 1987, año en que viaja a los Estados Unidos como profesor visitante por un semestre en la Universidad de Washington en Seattle, ocasión que aprovechará para visitar varios estados de Norteamérica. Una vez terminado el curso, lee su poesía en la Universidad Menéndez Pelayo en el marco de unos encuentros organizados por César Antonio Molina y, siempre empeñado en su estudio de Pessoa, toma parte en la edición del número de la revista *Anthropos*¹²⁵ dedicado a éste.

1988-1995: el regreso definitivo a España

Llegamos a 1988, año en que regresa definitivamente a España y concretamente a Barcelona, ciudad en la que los Crespo tienen una amplia red de amigos esperándoles. De nuevo la poesía portuguesa ocupa un lugar importante, pues se publica *La vida plural de Fernando Pessoa*¹²⁶, la traducción realizada por José Bento de sus *Estudios sobre Fernando Pessoa*¹²⁷ y también la traducción realizada por Crespo de *Cartas de amor a Ofelia*¹²⁸ de Pessoa, además de la edición de su poema «El espejo y la hoguera»¹²⁹ acompañado por aguafuertes de Víctor Ramírez y la edición de bibliófilo de algunos poemas inéditos de *Ocupación del fuego*¹³⁰ con aguatinas de Marcos Irizarry. Desde este momento también formará parte del Consejo Editorial de «Culturas», el suplemento de *Diario 16* dirigido por César Antonio Molina.

¹²³ Á. Crespo, *Las cenizas de la flor*, Madrid, Júcar, 1987.

¹²⁴ Á. Crespo, *Lisboa*, Barcelona, Destino, 1987.

¹²⁵ VV.AA. *Anthropos*, 74-75, julio-agosto 1987, Barcelona. De Crespo es el artículo titulado «La trayectoria biográfico-literaria de Fernando Pessoa».

¹²⁶ Á. Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona, Seix Barral, 1988.

¹²⁷ Á. Crespo, *Estudios sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Teorema, 1988.

¹²⁸ F. Pessoa, *Cartas de amor a Ofelia*, Barcelona, Ediciones B, 1988.

¹²⁹ Á. Crespo, *Ipsithilla (El espejo y la hoguera)*, Barcelona, Hivern, 1988 (Introducción de José Ángel Cilleruelo).

¹³⁰ Á. Crespo, *Ocupación del fuego*, San Juan de Puerto Rico, Frontera Editor, 1990.

Además vuelve a participar en las Jornadas Poéticas de Cuenca¹³¹, en Festival Europeén de Poésie de Lovaina y en el Congreso Pessoa celebrado en Lisboa.

La traducción del *Fausto*¹³² de Pessoa así como el número de la *Revista de Occidente*, dedicado a la generación de ese poeta y en el que colabora Crespo como coordinador, se remontan al mismo año, 1989, en que Ángel Crespo toma durante dos años el puesto de profesor invitado en la Universidad Central de Barcelona. Ese mismo año la revista *Anthropos* le dedica el número 97 en el que aparece la autobiografía “Mis caminos convergentes”, partes de la cual han ido citándose en este recorrido biográfico¹³³. Varias son las Universidades españolas en las que presenta su poesía, entre ellas Santiago, Madrid y La Laguna, aquí también hablará en dos ocasiones sobre su traducción de Dante, participará en el Convegno Internazionale Dantesco de Roma y en el Centenario de Hopkins que se celebrará en la capital irlandesa. Con la vuelta definitiva a España los Crespo buscaron un lugar en el campo donde poder adquirir una casa y trasladar allí parte de sus libros, encontrar un rincón de paz alejado de la gran ciudad. Ese lugar fue el pueblo aragonés de Calaceite, donde desde este año el matrimonio vivirá largos periodos¹³⁴.

¹³¹ Sobre la presencia de Ángel Crespo en las estas Jornadas véase el artículo de José Ángel García, “Ángel Crespo en las Jornadas poéticas de Cuenca”, en revista *Turia*, op. cit., págs. 269-271.

¹³² F. Pessoa, *Fausto*, Madrid, Tecnos, 1989.

¹³³ VV.AA., *Anthropos*, op. cit. Se trata de dos volúmenes dedicados a la obra de Ángel Crespo: por un lado el número 97 de la revista recoge, además de la ya referida autobiografía «Mis caminos convergente», artículos firmados por Manuel Mantero, César Augusto Ayuso, María Teresa Bertelloni, Pedro A. González Moreno, Antonio Sánchez Romeralo, Jean-Pierre Colombi, José Albí, Eduardo Chicharro y María Payeras Grau; por otro lado el Suplemento 15, presenta ejemplos de sus varias facetas intelectuales con textos poéticos, escritos sobre poética, unas páginas de su diario de 1978, artículos de crítica, ensayo y periodísticos y finalmente traducciones. Además se encuentran otros artículos sobre Crespo escritos por Daniel Bonet, Antonio Lázaro, E. M. de Melo e Castro, Fanny Rubio, Hugo Emilio Pedemonte, Carlos Ansó, Linda Metzler, Carlos de la Rica, José Ángel Cilleruelo, Enrique Badosa, Rosa Navarro Durán, Bruna Cinti, Robert Massart, Manuel Mantero, Eduardo Lourenço, José María Iglesias, Gaetano Chiappini, José Bento, Domingos Carvalho da Silva, Regina af Geijerstam, Francho Nagore Laín, José María Balcells. Concluye el volumen una bibliografía sobre poesía portuguesa recopilada por Eduardo Pitta y Amador Palacios.

¹³⁴ Siempre en la revista *Turia* también encontramos un artículo de Fernando Valls en el que describe las circunstancias que llevaron a los Crespo a adquirir esa vivienda en Calaceite, así como la vida que los dos llevaban en ese pueblo, Fernando Valls, “El Calaceite de Ángel Crespo”, en revista *Turia*, op. cit., págs. 227-237.

El último libro de poesías, *Ocupación del fuego*¹³⁵, se publica en 1990:

La escritura de *Ocupación del fuego* ha sido una de las experiencias más profundas e inquietantes de toda mi vida debido a que [...] es la continuación, sentida en todo momento como natural, de una larga serie de intuiciones, propósitos y búsquedas acerca de la realidad iniciada cuando, hace ya muchos años, empecé a escribir poesía.¹³⁶

Dos serán los Festivales de Poesía a los que acudirá ese mismo año: el de Malmö en Suecia y de Namur en Bélgica, país éste al que volvería en 1991 invitado al Festival de Poesía de Lovaina y de nuevo a Namur¹³⁷. Nuevas lecturas de su poesía tendrían lugar en varios puntos de España y en París, en el Centro Pompidou, presentaría algunos poemas suyos traducidos por Didier Coste al francés bajo el título de *La forêt transparente*¹³⁸.

Volviendo a su actividad como traductor, Seix Barral publica en 1992 su traducción de *El oficio de vivir*¹³⁹ de Cesare Pavese; en ese año será profesor visitante en la Universidad Autónoma de Barcelona y recibirá también el cargo de profesor emérito de la Universidad Pompeu Fabra. Otras traducciones, la de *Noventa poemas últimos (1930-1935)*¹⁴⁰ de Pessoa y de la *Poesía*¹⁴¹ de Joan Maragall se editan en 1993 coincidiendo con la aparición en Ciudad Real del volumen *Primeras poesías (1942-1949)*¹⁴². Su nunca olvidado amor hacia el arte hace posible que organizara una exposición en El Prat de Llobregat, «Vuit ans, deu artistes», en la que participarían grandes nombres de ese mundo, como Guinovart, Tàpies, Brossa y otros. Además demuestra su siempre vivo interés por varios ámbitos: por el aragonés tomando parte a un Curso sobre Poesía Aragonesa en Zaragoza, por la poesía española participando al Centenario de Jorge Guillén en

¹³⁵ Á. Crespo, *Ocupación del fuego*, Madrid, Hiperión, 1990.

¹³⁶ “Ocupación del fuego”, en *El poeta y su invención*, op. cit., págs. 120-121.

¹³⁷ En esa misma ciudad, en 1992, se publicará una «edición artesanal de *Ocupación del fuego*, según traducción de Françoise González-Rousseaux, con dibujos de María Nieves Mohino y encuadernación de Jesús González-Mohino», en Fernando de Val, “Biocronología de Ángel Crespo”, revista *Turia*, op. cit., págs. 331-332.

¹³⁸ Á. Crespo, *La forêt transparente*, París, Noesis, 1991.

¹³⁹ Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

¹⁴⁰ F. Pessoa, *Noventa poemas últimos (1930-1935)*, Madrid, Hiperión, 1993.

¹⁴¹ Joan Maragall, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1993.

¹⁴² Á. Crespo, *Primeras poesías (1942-1949)*, ed. de J. M. Balcells, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1993.

Valladolid, por Eugénio de Andrade presenciando en Oporto al Congreso de Homenaje a este poeta y por otro poeta portugués inaugurando en Lisboa la casa de Fernando Pessoa.

Una nueva recopilación de su obra se publica en 1994 bajo el título de *Antología poética*¹⁴³. Viaja a Zaragoza para presenciar al Congreso sobre Labordeta y a El Escorial para asistir a un Curso de Verano sobre Literatura del Danubio; además el Gobierno brasileño le otorga el reconocimiento “Cruzeiro do Sul”.

No obstante la recién pero fatal enfermedad que sufre Crespo y que terminará con su vida en diciembre de 1995, éste es un año marcado por el discurso de Inauguración del Curso para estudiantes extranjeros de la Universidad Pompeu Fabra, *Un ideal de traducción poética*¹⁴⁴, ponencia en la que el poeta reflexiona sobre su tarea de traductor y sobre la traducción en general, dejándonos palabras significativas a la hora de aproximarnos a sus trabajos, y también por publicaciones como la traducciones aparecidas bajo el título *A la medida de la mano*¹⁴⁵ de João Cabral de Melo Neto, la colección de ensayos *Con Fernando Pessoa*¹⁴⁶, la traducción realizada por Bento de *A Realidade Inteira. Poemas escolhidos (1949-1990)*¹⁴⁷. Al mismo tiempo en Calaceite el poeta trabajaba en la edición de su *Poesía* completa —que aparecerá en tres volúmenes el año siguiente y que concluyeron Pilar Gómez Bedate y Antonio Piedra— y en la escritura de los poemas de *Iniciación a la sombra*¹⁴⁸, también publicado en 1996 y editado por Pilar Gómez Bedate.

A esta lista de publicaciones se añaden otras muchas actividades intelectuales del poeta, que además de profesor de literatura comparada era un activo participante en congresos y actos culturales y artísticos, además de ser

¹⁴³ Á. Crespo, *Antología poética*, ed. de Arturo Ramoneda, Madrid, Alianza, 1994.

¹⁴⁴ Á. Crespo, «Un ideal de traducción poética. Lección inaugural del Curso para Extranjeros de la Universidad Pompeu Fabra, 18 de abril de 1995», en *12 Lliçons Inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra: 1992-93/2003-04*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. Facultat de Traducció i Interpretació, 2004.

¹⁴⁵ João Cabral de Melo Neto, *A la medida de la mano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

¹⁴⁶ Á. Crespo, *Con Fernando Pessoa*, Madrid, Huerga & Fierro, 1995.

¹⁴⁷ Á. Crespo, *A realidade inteira, (poemas escolhidos 1949-1990)*, prefacio de E. M de Melo e Castro, Lisboa, Teorema, 1995.

¹⁴⁸ Á. Crespo, *Iniciación a la sombra*, Madrid, Hiperión, 1996.

galardonado en varias ocasiones desde 1979 en adelante con premios en reconocimiento de su labor poética y traductora. Entre ellos destacan el Premio de los Editores y Libreros concedido por el Ministerio del Exterior italiano por la traducción de la *Comedia*; el premio La Medalla de Oro de Dante que el español recibió en 1980 en Florencia como reconocimiento de sus labores sobre el poeta florentino. Sobre este último reconocimiento disponemos de un breve cuento escrito por Pilar Gómez Bedate en el que describe el momento en que en Puerto Rico reciben la noticia de la concesión del premio, y nos deja detalles interesantes sobre la recepción del mismo y también sobre el proceso de traducción de la *Comedia*¹⁴⁹. En la *Fundação António de Almeida* de Oporto se le dedica una sesión en 1980 donde poetas portugueses del calibre de Eugénio de Andrade, José Bento y otros leerán traducciones de su poesía, mientras 1982 es la vez de la Medalla de Plata que le concede la Universidad de Venecia y 1984 del Premio Nacional de Traducción, nacido ese mismo año en España, por su traducción del *Cancionero* de Petrarca.

Por lo que hace a su propia poesía recibirá el premio Ciutat de Barcelona de Poesía Castellana en 1985 como reconocimiento de su volumen *El bosque transparente*. Ya en los años 90 recibe la Medalha de Mérito Cultural de la Secretaría de Estado Portuguesa en un acto celebrado en Lisboa; en Italia el Premio Carlo Betocchi en honor a su trabajo como poeta y traductor y el Premio Internazionale Eugenio Montale de Poesía y Traducción en 1994, año en que, entre otros, recibe en Madrid el Premio Nacional de Traducción.

Hasta aquí hemos trazado los datos biográficos de Ángel Crespo, sin detenernos en profundizar aspectos de su labor poética e intelectual que, en cambio, serán objeto del segundo apartado de este primer capítulo. Así pues vamos ahora a profundizar en el conocimiento de su obra poética y de su labor como intelectual situándola en la España de la posguerra y comparándola con los demás personajes que en esa época compartían con él la escena cultural española.

¹⁴⁹ Pila Gómez Bedate, *La medalla de Florencia*, “Cuadernos de la Huerta de San Vicente”, núm. 5-6, Granada, verano de 2002. Nos detendremos sobre este cuento, así como sobre el premio, en el capítulo dedicado a Ángel Crespo e Italia.

2.2 Ángel Crespo en el contexto cultural y literario español de su época

Las pocas personas que discrepaban de la ideología oficial se encontraban en la calle como conspiradores que habrían hecho las delicias de Alejandro Dumas; se refugiaban en un portal a cambiar unos comentarios y, cuando más, buscaban un café desierto, un ala desierta y una mesa aislada, para hablar muy bajo.¹⁵⁰

Estas palabras de Juan Benet reflejan lo que era el ambiente que se respiraba en las calles de Madrid y en general, de España en la época en la que Ángel Crespo se trasladaba de su Ciudad Real natal a la capital española y entra en contacto con el mundo cultural y literario madrileño de aquel entonces. La dictadura y la consiguiente situación de aislamiento existía tanto a nivel de fronteras como a nivel cultural: lo que se pretendía y de hecho se llevaba a cabo era frenar y abortar todas posibles fuentes extranjeras que pudiesen “contaminar” lo que era español y que, según las enseñanzas del entonces Jefe del Estado, había que proteger, pues era lo máspreciado. Todo este ambiente de incomunicación internacional significaría obviamente la imposibilidad de enriquecimiento cultural e intelectual y la imposibilidad de instituir relaciones con otros países. Sobre este aspecto comenta el propio Crespo al hablar sobre sus comienzos como escritor:

Yo empecé a escribir versos conscientemente, con sentido de responsabilidad, hacia los 23 años. Naturalmente hubo antes una etapa un tanto de juego, que ahora juzgo determinante, en plena posguerra española, en pleno bloqueo internacional de España, por supuesto situado frente a las instituciones fascistas de la época —esto hay que decirlo— y frente al bloqueo cultural que también estábamos sufriendo desde dentro de España. De manera que la mejor poesía de mi generación es una poesía hecha en el aislamiento con respecto a todo el mundo, y claro está que con un deseo grande de enlazar con la cultura occidental, que para nosotros, en aquellos momentos —al menos la contemporánea—, era más un ideal que una realidad visible por nosotros, más que una vivencia nuestra.¹⁵¹

¹⁵⁰ Juan Benet, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 18.

Otras palabras que remiten a la descripción de la capital española en aquellos años son las de Caballero Bonald: “Madrid no fue una ciudad, Madrid fue una guarida. Una guarida en la que el olor a cerrado del franquismo se notaba menos que en provincias. Un olor rígido, a habitación sin ventilar. Una guarida que Ángel Crespo y José Manuel Caballero Bonald abandonaron cuando el aire sin pulir de la dictadura se extendió también por la Villa.”, en “José Manuel Caballero Bonald: «Ángel Crespo fue mil cosas pero, sobre todo, poeta»”, en revista *Turia*, núm. 92 (noviembre de 2009-febrero de 2010), pág. 249.

¹⁵¹ Á. Crespo, «Autolectura en Parma», *L'Albero*, XXV, 68, 1982, págs. 1-2.

Está claro que la innata curiosidad¹⁵² e interés del poeta manchego hacia las demás culturas chocaron durante muchos años con esta imposibilidad de conocer otras realidades que no tenían y no podían tener cabida en España. Desde siempre atraído por la poesía, que «era per me l'occupazione quotidiana tendente alla formazione di una sensibilità particolare, capace di allontanarmi da un mondo che non ritenevo desiderabile [...]»¹⁵³ y de la mano de Eduardo Chicharro, nuestro poeta se inscribe en un ambiente en el que podía tener acceso a experiencias diferentes a las entonces disponibles en los círculos literarios y culturales del país.¹⁵⁴ Es en este

¹⁵² El interés ilimitado y su siempre viva curiosidad fueron sin lugar a duda unos de los rasgos que más caracterizaron la figura de Ángel Crespo. Sobre su curiosidad afirma Crespo en el ensayo «Per una generazione realista» incluido en su antología italiana titulada *Poesie*: «Cominciai ad assumere coscienza del mondo quando, circondato da un ambiente dogmatico che non lasciava campo all'avventura, la mia presa di contatto con la realtà non poteva essere se non intuitiva e autodidatta. Non è lo stesso porsi davanti alle cose in un ambiente la cui etica è l'interrogazione, che farlo quando ci è stato insegnato che il domandare è la più grande delle immoralità. Se qualcosa contribuì a preservare la mia capacità di far domande, non fu solo una curiosità, che è forse il più evidente dei miei principi, ma furono anche i miei contatti precoci e quasi ininterrotti con la natura e la necessità di umanizzarla per riempire con essa i vuoti di un'educazione troppo rigida.», «Per una generazione realista», en Á. Crespo, *Poesie*, op. cit., pág. 213.

Y en su diario se puede leer una entrada en la que otra vez se hace patente su inagotable curiosidad: «Afortunadamente, la literatura no se agota ante ningún análisis. Su conocimiento no tiene límites: ni principio ni fin. Es como el mar: la manera de conocerla es sumergirse en ella, navegarla, salirse y volver a entrar.», se trata de una parte de la entrada del 10 de abril de 1972, en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, Barcelona, Seix Barral, 1999, pág. 103.

¹⁵³ «Per una generazione realista», en Á. Crespo, *Poesie*, op. cit., pág. 214.

¹⁵⁴ Antes de entrar en contacto con Chicharro, Crespo se mantenía aislado de la vida literaria a la que fue introducido por el poeta Juan Alcaide. En un primer momento, ya en Madrid, el poeta se quedaba fuera del mundo intelectual de la capital porque se sentía particularmente vinculado al de provincia, del que procedía y en el que, junto a Fernando Calatayud, creó una sección literaria en el periódico de Ciudad Real. Estas y otras más son noticias biográficas presentes en el texto «Per una generazione realista».

Respecto a sus primeros años madrileños comenta Crespo en una entrevista:

“— Recuerdo que no había una gran inquietud intelectual en la Facultad de Derecho, esa es la verdad, y si la había yo no me di cuenta. La inquietud intelectual la encontré fuera de la Universidad y especialmente gracias a mis relaciones con Eduardo Chicharro y los postistas. Entonces, en el año 1945, que es cuando entré en contacto con ellos, simultaneaba mis estudios, que saqué bien, con mi iniciación a la vida literaria. El ambiente que había entonces en Madrid era bastante provinciano. Existían los poetas de *Garcilaso*, que no hacían propaganda a favor del régimen, pero todo el mundo sabía que estaban de acuerdo con él. Luego, había una oposición de tipo político, podríamos decir, formada por los poetas de *Espadaña*, repartidos, como los garcilasistas, por toda España. Además, existía un tercer grupo que ejercía una oposición política e intelectual, pero política desde un punto de vista un tanto ácrata, que era la postista. Nosotros políticamente no queríamos saber nada de partidos. Pensábamos en la democracia pero no nos convenía ninguna de las posiciones... Queríamos estar por encima de los bandos habidos durante la guerra. Intelectualmente, éramos totalmente contrarios al régimen. Cuando salió el primer número de *Postismo* lo prohibieron y nos obligaron a sacar el segundo con otro nombre, *La Cerbatana*. Aquí es donde yo intervine. Conocí a Chicharro y a Carlos

ambiente y a través de su maestro —cuyo papel en la vida de Crespo se puede comparar con el de Virgilio en la *Comedia* dantesca— que el poeta entra en contacto con aquel movimiento que, según palabras de Jaume Pont, fue la base principal «para la conformación de la poética crespiana anterior a *Una lengua emerge*»¹⁵⁵, es decir el Postismo, el «fenomeno estetico “più curioso” di quegli anni»¹⁵⁶. La experiencia postista¹⁵⁷ significa para Crespo la posibilidad de seguir un camino algo diferente al tradicional, investigando formas poéticas y artísticas que se movían entre las vanguardias y al mismo tiempo manteniendo un vínculo con la tradición:

Dicha prospección restituía la continuidad de las vanguardias españolas anteriores a la guerra civil y, al tiempo, servía de base al importante papel que Crespo tendría en España, durante los años sesenta y desde *la Revista de Cultura Brasileña*, como difusor de la poesía experimental. Y, en tercer lugar —lo que supone una clave determinante para su poesía futura—, el postismo ayudó sobremanera a configurar en Crespo su especial vinculación con el poema de índole plástica y con un imaginario proclive a la fusión interartística.¹⁵⁸

Así pues, la participación en esta experiencia es para el poeta y el intelectual la manera de llevar a cabo su particular trayectoria en la escena española

Edmundo de Ory a las dos o tres semanas de haberse publicado el único número de *Postismo*. Los empecé a tratar porque yo sabía que Ory era amigo de Juan Alcaide, que había sido un poeta muy importante en mi vida. Si yo tuve un maestro, al principio fue él. Le pedí que me presentara a Carlos. Nosotros nos automarginamos de ese enfrentamiento entre garcilasistas y espadañistas, que en realidad eran unos neorománticos. Políticamente, estábamos con los de *España*; pero estéticamente, no. Éste fue el comienzo. En Madrid había entonces muy poca vida literaria. Nos lo teníamos que hacer todo nosotros.”, Fernando Valls, “Entrevista con Ángel Crespo”, op. cit., págs. 274-275.

¹⁵⁵ Jaume Pont, «Ángel Crespo y el postismo», en Stefano Rosi, “*Pues digo mi canción...*”, *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía*, Atti della giornata di studi, Firenze, 7 dicembre 1999, Alinea editrice, pág. 48.

¹⁵⁶ «Per una generazione realista», en *Poesie*, op. cit., pág. 216.

¹⁵⁷ Sobre la relación entre Ángel Crespo y el Postismo se vean entre otros los siguientes estudios: Palacios, Amador, “Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo en el Postismo”, *Ínsula*, 511 (1989), págs. 15-16; J. Pont, “Ángel Crespo y el Postismo”, en Stefano Rosi, ed., “*Pues digo mi canción...*”. *En Florencia para Ángel Crespo y su poesía*. Atti della Giornata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999), op. cit., págs. 41-58; J. Pont, “Ángel Crespo en el Postismo: claves poéticas”, *Ínsula*, 670, págs. 27-29. Sobre el Postismo se vean los estudios de Jaume Pont, *El Postismo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987; de María Isabel Navas Ocaña, *El Postismo*, Cuenca, El Toro de Barro, 2000 y *El Postismo: un movimiento estético-literario de vanguardia*. *Estudios y textos*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987; así como el volumen de Eduardo Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 49.

de la época renovando en él el interés por los movimiento de vanguardias y, según opinión del mismo Crespo, fue entonces cuando empezó su verdadera formación y aceptó el lema del movimiento: “matar los prejuicios”. Sin embargo, poco después comprendió que el postismo no pudo matar su más profundo y arraigado prejuicio: la curiosidad. Curiosidad que para el poeta representa el camino hacia la realidad y, alejándose ya de manera definitiva de la experiencia postista, a la que no conseguía llegar tampoco siguiendo las demás corrientes poéticas de la época.

Ángel Crespo appartiene infatti a quello *sturm* di poeti, amici e coetanei, che nell'antologia di Castellet ¹⁵⁹ hanno trovato un punto di confluenza, programmandosi una unità di intenti estetici e politici, fino a dichiararsi una «generazione». Ma li accomunava, ancor prima di questo volontario identificarsi, uno stato di crisi da ciascun d'essi avvertito, che nasceva dall'insoddisfazione dei valori espressivi e tematici delle generazioni immediatamente precedenti e dall'urgenza di spiegarsi il significato e il destino stesso della poesia nella società odierna. Dal gruppo, come si è venuto formando, pur condividendone le idee, le aspirazioni e il comune sostrato di cultura, Ángel Crespo si distingue per una sua pungente e complessa personalità.¹⁶⁰

También estas palabras de Mario di Pinto, tomadas de la introducción a la antología de Crespo editada por el italiano, coinciden con la opinión de todos los críticos de la obra del manchego en que su figura se sitúa en una parte independiente respecto a los demás poetas españoles de su tiempo y que es esta independencia suya la que le confiere la característica más personal. Di Pinto sigue delineando el panorama general de la poesía española de posguerra:

Esaurendosi in un'ansia formale, la poesia dell'immediato dopoguerra, dal '39 al '45, continuava a suo modo la lezione della «generazione del '27», quella che suole emblematicamente sintetizzarsi nel binomio Lorca-Guillén per indicare i due lati estremi del suo largo spettro estetico. Ma la continuava in modo antistorico perché, travalicandone l'esperienza surrealista, che aveva rappresentato una rottura degli schemi formalistici e una prima apertura tematica verso una solidarietà sociale, si riallacciava a un momento di enfasi classicista, già esaurito prima della Repubblica.¹⁶¹

¹⁵⁹ La antología de José María Castellet a la que se refiere Di Pinto se titula *Veinte años de poesía española*, publicada en 1960 y en la que figuran tres poemas de Crespo: “Los pequeños objetos”, “La vuelta al mundo” y “El rebelde”. Para una relación sobre la inclusión de Ángel Crespo en las antologías poéticas remitimos al texto de José Francisco Ruiz Casanova, “Presencia de la poesía de Ángel Crespo en antologías poéticas (1954-2009)”, en revista *Turia*, op. cit., págs. 157-168.

¹⁶⁰ Á. Crespo, *Poesie*, op. cit., pág.5.

¹⁶¹ *Ibidem*, pág. 6.

En este contexto postbélico se crea en 1943 *Garcilaso*, revista en la que los jóvenes poetas —faltando los mayores, ya exiliados— vuelven a la estética garcilasiana del 36 y se reúnen en él los componentes de la *Juventud creadora* en busca de unos valores pasados y opuestos a la recién hostilidad del conflicto. Para ello recurren:

[...] al cultivo de una poesía con primacía de lo musical externo, uso de melodías en que lo de menos era la carne de la palabra y lo más el canturreo que pudiera dar sopor a los ojos fatigados de tres años de lucha y reblandecidos por la luz hiriente de una realidad cruda. Tampoco habría que desechar el posible temor de muchos poetas a ser sinceros. Para acallar los gritos interiores lo más adecuado era distraerse con minucias primorosas y abalorios formalistas.¹⁶²

Garcilaso, dirigida por García Nieto, contaba con la colaboración de Valverde, Ridruejo, Cano y Morales entre otros, y a ellos se iban contraponiendo aquellos poetas que consideraban esa poesía celestial una pérdida de tiempo y que, dirigiéndose hacia una búsqueda poética marcada por el compromiso social y político, utilizaban la sátira para describirlos. Es el caso de José Agustín Goytisolo en su obra *Salmos al viento* y más concretamente en *Los poetas celestiales*. Así, frente a los garcilasistas se contraponen los nuevos poetas realistas que se distinguen también por un lenguaje y un estilo más sobrio y directo, adecuado para tratar temas de interés social. Este realismo deriva de las experiencias europeas y entre ellas del neorrealismo italiano de posguerra que en España, hacia los años cuarenta, se traduce en un acercamiento entre poesía y narrativa. Este acercamiento lleva al uso del verso alejandrino que desde Aleixandre pasa por Cernuda y Celaya y llega también a Crespo. Se trata de un recorrido que tiene como objetivo el de construir una poesía cuya finalidad es expresar las preocupaciones sociales y romper con la poesía de evasión: estamos ante el realismo y la poesía social escrita por Celaya, Hierro, Nora y Otero.¹⁶³

¹⁶² Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Oviedo, 1955, págs. 8-9.

¹⁶³ A tal respecto, interesantes son las palabras del propio Ángel Crespo: “[...] Perciò mi diventava difficile comprendere il conformismo dei *garcilasistas*, del tutto estranei ai gravi problemi collettivi impostati da una realtà dura e convulsa. Mi pareva più conseguente l’atteggiamento postista quando negava i valori di un ordine che era responsabile di quella situazione, il salire con i propri piedi su una gogna posta in un crocicchio di poco traffico, ma pur sempre luogo di scherno, che non la mancanza di

En este ambiente se desarrolla la poesía de Ángel Crespo y se inserta en la definición de poesía realista, aunque eso sí, se diferencia de los demás poetas del grupo en su afán por perseguir formas más cuidadas para finalmente lograr una fusión más perfecta entre lirismo y narrativa. Amador Palacios, en un artículo sobre Gabino-Alejandro Carriedo, se refiere a los poetas de esta época y dice:

Carriedo, junto con otros (Crespo, Federico Muelas, Fernández Molina, Fernández Arroyo, Carlos de la Rica y un largo etcétera), ayudó a forjar la personalidad de esta segunda promoción con la aportación del movimiento que estos poetas recién mentados fundaron y que llamaron realismo mágico. El realismo mágico no se resistió a la “necesidad” realista, mas se empeñó en que la acometida estética, artística, de calidad, no se resintiese debido a las punzantes presiones ideológicas. Abanderaban, como en el Postismo, el poder de la imaginación; lo que todos ellos asimilaban de la teoría y la praxis postista la querían como aval para que no se cayese en la burda consigna gregaria. Sirvió de freno, con el ejemplo de un verbo que siempre ha de resolverse en arte, a los excesos (simplificadores) de la abrumante poesía social. [...] Avanzado el decenio de los años 60, se produce en la poesía española una seria quiebra en la tendencia dominante desde la Generación del 36: la rehumanización adoptada a partir de ésta y la franca humanización de las dos promociones posteriores. Al finalizar la década, José María Castellet, el mayor dictador literario del período, propone un exclusivo postulado (contenido en la antología de los *novísimos*) contradiciendo radicalmente el abrasivo y anterior dictamen: realismo o nada, que él mismo había establecido exponiéndolo en su famosa antología *20 años de poesía española*, de 1960, ampliada un lustro más tarde en *Un cuarto de siglo de poesía española*. Machado, entonces, deja de tener absoluta preponderancia, colocándose en su lugar la influencia de la cultura de masas, influencia dominada ahora por el texto extranjero, no sólo sacado de la literatura sino también del mundo de la publicidad. El Postismo, y otros movimientos marginales en esa abrumadora humanización, empiezan a beneficiarse de una seria consideración. Sobre todo, el ambiente quiso desdeñar la intención mesiánica del poema como un arma para solucionar el problema social, y en su lugar conferir en el texto poético un estatuto concebido como artefacto autónomo dentro de un marco cognoscitivo que renunciase a la eficacia de la poesía basada únicamente en su factor comunicativo.¹⁶⁴

inquietudine di trascendenza dalla quale per fortuna stanno ritornando indietro parecchi dei «giovani creatori» di allora. Gli altri gruppi poetici avevano un interesse molto relativo, ad eccezione di quello che iniziava a delineare un atteggiamento di protesta, che non riusciva tuttavia a liberarlo dai convenzionalismi che cercava di combattere. Qualcuno chiamò «neo-romantici» i poeti che adottarono tale posizione e qualche altro, forse con minor gusto, ma senza dubbio più graficamente, li qualificò «tremendisti». In quel panorama così confuso cominciavano a farsi strada e ad ottenere una certa risonanza voci nuove e indipendenti come quelle di Blas de Otero, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, José Hierro, Angela Figuera, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luís ed altri poeti che esprimevano una possibile speranza: l'apertura verso la realtà. [...]», en «Per una generazione realista», en *Poesie*, op. cit., pág. 218.

¹⁶⁴ Amador Palacios, “Gabino-Alejandro Carriedo, un poeta versátil”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Ahora bien, volviendo a Ángel Crespo y a su encuentro con Eduardo Chicharro, si por un lado éste le había abierto las puertas del Postismo también le ofrece la posibilidad de adentrarse en su innato interés hacia otro arte: la pintura.

I miei sforzi di sintetizzare ed armonizzare le mie scoperte cominciarono a dar frutto quando, ammaestrato dalla tecnica pittorica, mi giovai dei suoi insegnamenti cercando di ottenere una visione plastica della poesia. Capisco che trattandosi di un processo interiore il cui sviluppo non ho mai tentato di analizzare, attento solo ai risultati, è molto difficile, per non dire impossibile, dare un'idea approssimativa delle mie esperienze in questo senso. Ricordo che la lettura di un testo di Eugenio d'Ors, in cui si parlava della corrispondenza di alcune arti con altre, mi diede fiducia quando, con coscienza e decisione, tentai di impregnare di valori pittorici la mia poesia. [...] Scoprii che la forma classica o tradizionale, che avevo tanto faticato a inseguire, non serviva ai miei nuovi fini. [...] Poichè desideravo una personalità concreta e definita per ciascuna delle mie poesie, che aspiravo a realizzare con una obiettività autonoma, poco padrone di una tecnica che proprio in quel tempo era in fase di scoperta, diedi una grande importanza ai temi. [...] La ricerca del tema adatto si trasformò in ossessione. [...] Questi furono gli inizi di qualcosa che considero essenziale nella mia esperienza poetica; il suo ulteriore sviluppo venne più tardi, negli anni in cui cominciai a scrivere critica d'arte.¹⁶⁵

¹⁶⁵ *Ibidem*, págs. 218-219.

«Es ficticia la separación de poesía y pintura. Ambas suelen ser lo mismo. La poesía diseña con elementos plásticos», son palabras estas expresadas por Crespo en 1948 y recogidas en el artículo de José Corredor-Matheos, “Ángel Crespo y las artes plásticas”, *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 21-23.

Sobre la relación entre el poeta y la pintura véase también los siguientes textos: Javier Blasco, “Ángel Crespo y la poesía visual”, en Stefano Rosi, ed., “*Pues digo mi canción...*”. *En Florencia para Ángel Crespo y su poesía. Atti della Giornata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, op. cit., págs. 25-40; Juan Manuel Bonet, “Tributo a Ángel Crespo crítico de arte”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril - 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005, págs. 215-219; Teresa Claramunt Adell, “El ojo y la pluma (Sobre pintura y poesía en Ángel Crespo)”, en J. M. Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), págs. 151-164; J. Corredor-Matheos, “Pintura y pintores en la poesía de Ángel Crespo”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*, op.cit., págs. 209-213; Soledad González Rodenas, “La pintura de Ángel Crespo: una poética de la creación”, *Espacio/espazo escrito*, 13-14, págs. 103-107; José María Iglesias, “En el principio fue el crítico de arte”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*. Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 181-185; Mayela Paramio Vidal, “Pintura y poesía en dos poemas de Ángel Crespo y Rafael Alberti. La traducción icónica”, en J. M. Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, op. cit., págs. 165-183.

Ángel Crespo tuvo siempre una relación muy estrecha entre las varias actividades artísticas, así también la música figura en su obra poética, a tal respecto se vean los artículos sobre el tema: López Castro, Armando, “*Iniciación a la sombra*: hacia una participación por la música”, en J. M. Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, op. cit., págs. 357-375; Manuel Mantero, “Simultaneidad rítmica en la poesía de Ángel Crespo”, *ibidem*, págs. 87-108; Sira Hernández, “Ángel Crespo y la música”, en revista *Turia*, op. cit., págs. 217-226.

Así pues, el interés por la pintura desembocaría en una de sus actividades: la de crítico de arte. Esta experiencia, junto a un nuevo afán por borrar su anterior producción poética madurado durante los años del servicio militar en Marruecos, llevarán al poeta a buscar nuevas formas y modos de expresión y, ya de vuelta a España y con la ayuda de Federico Muelas y Gabino-Alejandro Carriedo, funda *El pájaro de paja* (1950-1954):

Subtitulada «Carta circular de la poesía», apareció en Madrid de 1950 bajo la dirección con «actitud entre vanguardista y burguesa» de Gabino Alejandro Carriedo, quien la cofundó con Ángel Crespo y Federico Muelas. [...] Está fuera de duda la originalidad del empeño en el que colaborarían, a más de los tres fundadores (recordemos que Crespo era uno de los simpatizantes de la «nueva estética del postismo»), todos aquellos poetas más o menos afines al movimiento que no llegó a cuajar como tal en la posguerra. [...] La revista, que se repartía gratis entre 300 lectores de todo el mundo, y que tenía mucho de chiste privado de grupo de amigos, [...] Sin duda la experiencia de este *Pájaro de Paja* se separó mucho del estilo de los cuarenta. [...] Como movimiento, el superrealismo de *El Pájaro de Paja* tuvo mucho de afectación, y, sin llegar a cuajar en moda, sus componentes pasarían a engrosar las filas de los poetas sociales o de los líricos intimistas. Sin olvidar [...] que Ángel Crespo aportaría en el momento de crisis del realismo un lenguaje heredado de esta etapa en beneficio de todos los que indagaron nuevas fórmulas para salir del bache.¹⁶⁶

El año siguiente será la vez de *Deucalión* (1951-1953), en cuyo primer número se presentan los preceptos sobre los que pretenden encauzar la revista:

Venimos, como Deucalión, tirando piedras a nuestras espaldas; pretendemos, también, salvarnos del diluvio inevitable. Consultamos, asimismo, a los dioses y, como él, esperamos que nos acompañen. Queremos tener fe en ello. // El arte toma palabras y elementos heridos de muerte por la inanición y el cansancio y los trueca en cosas pimpantes, vivas y vivificadoras. E imprime al color sentido de música o da a la palabra temblor de víscera. El arte y la poesía son, en su actuar, deucaliones eternos. // Reunimos aquí los deucaliónicos frutos. Queremos dar a luz en estos cuadernos todo lo que trascienda sentido salvador.¹⁶⁷

La revista contaba con la colaboración de varios autores del mundo del arte y que «después han contribuido con obras destacadas [...] a instalar la modernidad en nuestra cultura»¹⁶⁸. Se trata, entre otros, de Eduardo Chicharro, Gregorio Prieto,

¹⁶⁶ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, págs. 155-157.

¹⁶⁷ *Deucalión*, núm. 1, Ciudad Real, Departamento Provincial de Seminarios (marzo 1951).

¹⁶⁸ Son palabras tomadas del artículo de Pilar Gómez Bedate y titulado “Para situar la obra de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 670, págs. 2-4.

Carlos Edmundo de Ory, Gabriel Celaya, Francisco Nieva, Camilo José Cela, Gabino-Alejandro Carriedo, José Manuel Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Antonio Saura, Juan-Eduardo Cirlot y Joan Fuster, todos ellos unidos por el interés en la interrelación de las artes y la voluntad de

remover a la cultura española lejos de todo intento de resurrección de las glorias imperiales, volviendo a instalar en este país (como se decía) a la modernidad ahuyentada, y constituyéndose en un enlace con la tradición internacional que tan bien habían establecido los intelectuales españoles a lo largo del siglo XX.¹⁶⁹

Tal y como señala Pilar Gómez Bedate, el grupo con el que colaboraba Crespo es fundamental para el desarrollo de las generaciones de poetas y artistas siguientes¹⁷⁰. Este grupo, que colaboraría en varias revistas de espíritu afín a las anteriormente citadas —recordamos *Doña Endrina*, *Trilce*, *Haliterses*, *Arcilla* y *Pájaro* y *Aljaba*—, conocido también como “Generación del 51” se proponía como alternativa a la cultura oficial de la época y, según palabras de César Augusto Ayuso,

apenas tuvo entonces ni después importancia sociológica, aunque siempre quedará como una de las tentativas de renovación poética y vanguardista que el autosatisfecho y nada crítico ambiente de posguerra condenó al fracaso y sumergió en el silencio.¹⁷¹

Lo cierto es que dicha generación estaba formada por voces más o menos independientes y en ella Crespo era, junto a Carriedo, el elemento de unión entre ellos, además de ser los inspiradores del ya citado realismo mágico. Anteriormente, en 1950, el primer volumen de Ángel Crespo de la primera etapa poética titulado

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Andrés Sánchez Robayna pone de manifiesto que la figura de Ángel Crespo ha tenido un papel muy importante para los poetas a él posteriores, en “Ángel Crespo: espacio, construcción, memoria”, en *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y cultura de la ACEC*, op. cit., págs. 39-42 y reeditado bajo el título de “*Docena florentina: Espacio, construcción, memoria*”, en *Ínsula*, 670, págs. 35-36.

¹⁷¹ César Augusto Ayuso, “El lugar de Ángel Crespo en la poesía de posguerra. Esbozo de su trayectoria poética”, en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural, Anthropolos*, 97 (junio de 1989), pág. 46.

José Francisco Ruiz Casanova recoge en la introducción a su Antología de poemas de Ángel Crespo tanto las palabras de Ayuso como las de Pilar Gómez Bedate tomadas de su trabajo «Para situar la obra de Ángel Crespo», op. cit., y nos propone unos cuantos volúmenes relativos al concepto de generación, en Á. Crespo, *Antología poética (1949-1995)*, op. cit., nota 35 pág. 29.

Una lengua emerge, había marcado su renovada trayectoria poética, que conjugaba elementos de la realidad con otros relativos a ámbitos fantásticos y mágicos¹⁷² y que se irían perfeccionando en el siguiente texto de 1952, *Quedan señales*, cuya inesperada fortuna hizo que se tuviera que reeditar en 1953. Aquí, tras los rasgos metafísicos y misteriosos, empieza a delinearse y a cobrar importancia el espacio natural de su Mancha natal, elemento éste que da a la serie de poemas un toque humano anteriormente ausente y el poema “El pan moreno” es un claro ejemplo de ello:

El pan moreno sabe a tierra negra
bajo la cual hay muertos, sumergido,
sabe un poco a pesebre
y sabe a boca de animal entero.

Se come pan moreno en el establo,
acariciando pieles y meditando mucho.
Segando, entre los dientes
un poco pan moreno se deshace.
Entonces sabe el pan a paja virgen
y se anticipa la sabor del grano.

[...]

Tupido y hecho fuerte en la cochura,
con sabor a palabras entrañables,
con el calor de cosas que se aman
y con su olor a tierra cuando llueve,
comemos pan moreno en Alcolea,
sentados junto al fuego, sin mirarnos.¹⁷³

¹⁷² En este libro encontramos poemas como el titulado “La voz” que bien representan esta fusión entre realidad y elementos fantásticos. Dice el poema: “En todas partes una lengua emerge / que entre los árboles canta, canta. / Sube una voz. Ignoro cuántos pájaros / tiene mi voz que en los árboles vive. / Ignoro cuánta voz tiene mi voz. / Canta debajo de las ramas verdes. / Con las aves que nacen de mi boca, / canta de prisa encima de mis labios. // Una voz es un hilo que se rompe / cuando un pájaro viene con el vuelo torcido, / cuando un ave no tiene voz humana / y se hunde el viento en que un vilano vuela. // Yo no sé cuánto hilo tiene mi voz, / ni si algún halo tiene acaso / el ala de mi voz / que como el ave asciende. / Pero a las ramas sube / y de tal modo pueblalas / que se rompen de pronto y llueve savia cálida / sobre mis propios labios, / que son como mis fauces.”, en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 1, pág. 37. En este poema aparece también uno de los símbolos más frecuentes en los versos crespiano: el pájaro, «uno de los símbolos fundamentales de la poesía crespiana», palabras de María Teresa Bertelloni en su estudio *El mundo poético de Ángel Crespo*, op. cit., pág. 13. Según José Francisco Ruiz Casanova este poema en concreto «podría considerarse un poema-prólogo, la composición que, de algún modo, presenta una poética.», en Á. Crespo, *Antología poética (1949-1995)*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 2009, pág.77.

¹⁷³ Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 1, pág. 52. Sobre *Quedan señales* habla Antonio Piedra, valiéndose también de un comentario de Gerardo Diego, en el prólogo de *Poesía*: «De esta librea campesina de Ángel Crespo, y que no es otra que los cristales de la infancia, tan caros a Gómez de la Serna y

Aun así, todas estas características no le valen el apoyo del ambiente poético dominante debido también a su voluntario aislamiento del mismo, hecho que, por otra parte vendrá a delinear una voz independiente en el panorama poético español de posguerra cual será siempre la de Crespo.¹⁷⁴

La primera etapa de su poesía se cierra en 1960, cuando se publica la *Antología poética*¹⁷⁵ que recopila los libros de esta década y que coincide con la publicación del primer número de otra revista fundada por el poeta manchego y Carriedo titulada *Poesía de España* (1960-1963). Otra vez, la implicación de Crespo en la renovación del panorama literario y cultural español le lleva a presentar una publicación en la que aparecerán nombres del mundo literario contemporáneo español y a la vez se darán a conocer traducciones de autores extranjeros, en un intento por ampliar las fronteras de aquella España todavía cerrada a las demás realidades:

Siempre contrarios a los presupuestos socioculturales del régimen franquista, si con *El Pájaro de Paja* creían poder cambiar el ambiente literario actuando principalmente mediante principios estéticos para que estos mismos desautorizaran la poesía oficial y, triunfando, erosionasen la dictadura en sus aspectos culturales, con *Poesía de España* deciden pasar a un ataque frontal de esta desde su condición de poetas en consciente evolución y creciente prestigio, sumándose a la corriente social que venía ya, desde años antes, sosteniendo su batalla particular. [...] La revista creía, de esta manera, ser fiel a

convertidos por Crespo en reflexión estética, ya lanzó Gerardo Diego, en 1953, un aviso inteligente en el comentario que hace el maestro del 27 a *Quedan señales*: “cuidado con la ingenuidad y el primitivismo y el candor campesino”», *Ibidem*, págs. 10-11.

¹⁷⁴ La falta de reconocimiento de la poesía de Crespo es el tema de estas líneas de Jaime Gil de Biedma: “Ángel Crespo no ha confundido la literatura con la actualidad literaria. Quizás por ello a su obra, tan actual, tan poco anacrónica ahora como cuando empezó a escribirse, una de las más sostenidas y más vivas entre los poetas de nuestra generación —la suya y la mía—, no se le ha dado el relieve, la rabiosa actualidad de almanaque literario que hemos conocido otros. Probablemente Ángel Crespo se ha privado de algunas satisfacciones personales, pero sus versos le dan la razón; ellos han salido ganando. Y al hablar de ellos pienso también en sus trabajos de crítica literaria y en su importantísima obra de traductor, de consumado introductor de las literaturas de lengua portuguesa entre nosotros, tan distraídos siempre entre cosas de menor importancia.”, Jaime Gil de Biedma, “Presencia de Ángel Crespo”, en VV. AA., *Textos para Ángel Crespo*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1986, pág. 114.

¹⁷⁵ Á. Crespo, *Antología poética*, selección de Ángel Crespo y José Albí, Valencia, Verbo, 1960.

un contenido doblemente útil, por su servicio a la poesía y por su oportunidad y contribución a unas circunstancias históricas.¹⁷⁶

La importancia de esta publicación es indudable, sobre todo y como ya he anticipado, por su voluntad de enfrentarse a un presente literario e histórico que no satisfacía a los autores que colaboraban en ella. Por dicho motivo consiguió reunir a una serie de personajes que se movían en distintas generaciones poéticas, «las dos generaciones de posguerra» usando las palabras de Ayuso, y que escribían en las diferentes lenguas de España:

Poesía de España tendrá esta doble vertiente: el humanismo universal y la participación en la experiencia poética de la realidad histórica. Ambas facetas no eran incompatibles, ni fueron incompatibles con el recuerdo reafirmador de las «estrellas» del 27 y otros escritores que en su día tomaron el exilio como digna salida. Notables son las presencias significativas de Jorge Guíñén, Emilio Prados, Max Aub, Celso Emilio Ferreiro, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, que serán sin duda los ídolos de la segunda generación: Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Jesús López Pacheco, Carlos Álvarez, José Esteban, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, Julián Andújar y Julián Marcos (insistir en la composición de esta segunda generación realista es importante por constituir el centro fundamental de *Poesía de España*).¹⁷⁷

Por otra parte no hay que olvidar el carácter internacional que le otorgó el suplemento de la misma llamado «Poesía del mundo». Aquí figuraron nombres del calibre de Bertolt Brecht, Stephen Spender, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Pier Paolo Pasolini, Salvatore Quasimodo, João Cabral de Melo Neto, Eugenio de Andrade y otros, todos traducidos por el equipo colaborador de la revista. La polifacética actividad intelectual de nuestro poeta ya es patente: poeta, crítico de arte, director de revistas literarias (en las que, como acabamos de ver, la lucha para dar a conocer las voces “extraoficiales” de la realidad poética española, y no solo, del momento es incansable) y finalmente traductor. La figura de Crespo va poco a poco delineándose al mostrar su compromiso con la sociedad española de la época y su dialogo con los demás representantes de aquel mundo, sin, por otra parte,

¹⁷⁶ C. A. Ayuso, “El lugar de Ángel Crespo en la poesía de posguerra. Esbozo de su trayectoria poética”, op. cit., pág. 50.

¹⁷⁷ F. Rubio, *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, op. cit., pág. 188.

abandonar nunca su independencia. Tal compromiso e interés hacia las realidades extranjeras le llevaría, en 1962, a dirigir la *Revista de Cultura Brasileña* (1962-1970):

Constituye un hecho cultural de primer orden la mirada que la revista tiende hacia la literatura hecha al otro lado del Atlántico, una literatura que, aun compartiendo la misma lengua y una serie de esquemas históricos que no permiten hablar, con coherencia, sino de una única tradición de la lengua al margen de las fronteras nacionales en las que se divide el territorio, ha encontrado muy poca recepción en la crítica y en los creadores españoles de la segunda mitad del siglo. [...] Situándose en la línea medular del problema, Ángel Crespo propone un acercamiento incomparable, cuando en 1962 acepta el encargo de João Cabral de Melo Neto para dirigir la *Revista de Cultura Brasileña*. Como conocedor de la tradición en lengua portuguesa, Crespo inserta directamente en el marco de la España del realismo las indagaciones en el lenguaje poético que se están llevando a cabo en el otra orilla atlántica. «Di un lugar destacado en las páginas de aquella publicación a las corrientes de carácter experimental porque pensaba que, siendo como eran internacionales, muy relacionadas con las de otros países, merecía la pena informar sobre ellas a los lectores españoles. Es que continuábamos teniendo un arte de vanguardia y, paradójicamente una literatura bastante conservadora. Así, en colaboración con Pilar Gómez Bedate, secretaria de redacción de la revista, publiqué varios ensayos largos, y lo más documentados que nos fue posible, acerca de la poesía concreta, la poesía praxis y la del grupo de la revista *Tendencia*, además de otros en los que estudiábamos a los predecesores de aquellos movimientos de vanguardia».¹⁷⁸

Estas palabras de Krawietz vuelven a insistir en el rol relevante que asumió nuestro poeta a la hora de introducir en España corrientes literarias de otros países en un momento en el que, volvemos a repetir, la situación política y cultural no preveía ningún tipo de apertura hacia lo extranjero.

Así pues, en este contexto, retomando el texto de Krawietz:

Revista de Cultura Brasileña fue, en rigor, un proyecto muy serio, acaso el más ambicioso de la época, para poner en diálogo a las dos orillas del Atlántico y a las dos lenguas que comparten ese espacio, pero con la idea expresa de sembrar, en el territorio europeo, las estructuras críticas y estéticas necesarias como para propiciar una poesía a la altura, como dice Crespo, de la pintura que se hacía en España en el mismo momento. Ese esfuerzo es otro de los que nuestra cultura le debe a la figura de Ángel Crespo, quien supo, como pocos en

¹⁷⁸ Alejandro Krawietz, «Las herramientas del herrero: Ángel Crespo en *Deucalión*, *El Pájaro de Paja*, *Poesía de España y Revista de Cultura Brasileña*», en VV. AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*, op. cit., págs. 249-250. Las palabras de Crespo están tomadas de “Mis caminos convergentes”, op. cit., pág. 26.

En este estudio de Krawietz se delinea la experiencia de Crespo en las revistas que fundó y dirigió y de las que nos hemos brevemente ocupado en estas páginas.

los últimos años en nuestro país, hacer de la cultura y la creación una forma moral de progreso.¹⁷⁹

Los años sesenta ven, por un lado, la decisión definitiva de dedicarse a la poesía, la publicación de unas obras ya pertenecientes a su segunda etapa poética y, por otro, en 1967, el abandono voluntario de España, España que para Crespo equivalía entonces a una jaula en la que no había sitio para la búsqueda de nuevos caminos.

Desde el punto de vista de su poesía es 1966 el año que marca el cambio entre la primera época de la poesía crespiana y la nueva: un cambio de estilo y un precedente para la generación de poetas que empezó a publicar a partir de los años setenta, tal y como sostienen entre otros Antonio Piedra y Arturo Ramoneda.¹⁸⁰ En ese mismo año, tal y como recoge Pilar Gómez Bedate, el poeta afirmarí, una vez más, en una entrevista al periódico ABC su compromiso con la palabra poética:

¹⁷⁹ A. Krawietz, «Las herramientas de herrero: Ángel Crespo en *Deucalión, El Pájaro de Paja, Poesía de España y Revista de Cultura Brasileña*», op. cit., pág. 250.

Sobre la *Revista de Cultura Brasileña* interesantes son también estas palabras de Pilar Gómez Bedate: «Desde la *Revista de Cultura Brasileña* pudo [Crespo] difundir a su gusto durante los años sesenta — en una tarea en que fui colaboradora suya— un tipo de poesía experimental, de intención revolucionaria tanto en el fondo como en la forma, que estaba en estrecha relación con lo que eran las vanguardias europeas (y hacerlo con suficiente libertad, pues como publicación diplomática no estaba la revista sometida a censura) y, así, apoyar una intención que él explica claramente en las declaraciones a la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis (1965), donde se lamenta de que la poesía española del momento esté “más cerca del llamado tremendismo, que fue una supervivencia romántica, que del realismo, base indispensable de toda posición social válida”, porque “se ha tenido en cuenta lo que se dice, pero no la manera de expresarlo” y “con ello se ha empobrecido el lenguaje y, así, se ha producido esa crisis de expresión que ha conducido a la no menos triste de valores, que también padecemos”, porque “¿cómo puede facilitarse un cambio en las circunstancias sociales con una técnica conformista?”», P. Gómez Bedate, “Para situar la obra de Ángel Crespo”, op. cit., págs. 2-4.

¹⁸⁰ Dice Antonio Piedra en el prólogo a la poesía completa de Crespo: «[...] Estos poemas, de inspiración culta, entran dentro de un género, al que habría que ir sumando los posteriores inspirados por objetos o lugares artísticos -como los del breve libro *Docena Florentina* (1966)-, que hace unos años viene invocándose como precedente de la poesía culturalista de los años 70. En ellos, Crespo experimenta con una estética influida por el concretismo del que se había ocupado como crítico en los años inmediatamente anteriores, y que tienen por tema principal las vivencias nuevas en las antiguas ciudades italianas -Florenia, Venecia, Bolonia, Roma-, y la obra de artistas del renacimiento y del medioevo. [...]», en *Poesía*, op.cit., pág. 26, vol. 1.

«[...]Con este libro, publicado el mismo año que *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, y un año antes que *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, Crespo se convierte en un adelantado de las corrientes culturalistas por las que transitará, muchas veces con mayor recargamiento, suntuosidad y artificios, gran parte de la poesía española posterior. [...]», palabras tomadas del prólogo de Arturo Ramoneda a la antología de Crespo: Á. Crespo, *Antología poética*, ed. de Arturo Ramoneda, Madrid, Alianza, 1994, pág. 21.

«Yo nunca me he sentido tentado a abandonar la parte de artesano de la palabra que todo poeta debe tener.»¹⁸¹

Con *Docena Florentina* se abre paso a la poesía denominada culturalista¹⁸², pues se trata de unos poemas fruto de su anterior viaje a Italia de 1963, y en los que el poeta, a través de imágenes inspiradas a las ciudades de Florencia, Nápoles, Venecia, Bolonia y Roma, abarca varios temas entre los que destacan: la reflexión sobre «la libertad personal en la elección de patria y de compañía» que bien representa el poema “Una patria se elige”; el elogio de la figura de Dante y del exilio del mismo en “Dante Alighieri”; o la desaprobación del capitalismo y del nacionalcatolicismo en “Il Ponte Vecchio” y “Galileo Galilei” entre otros. Estamos ante un libro en el que Crespo da a conocer las inquietudes que sentía en aquellos años a través de pinceladas trazadas con maestría y en las que, otra vez, se hace evidente su fuerte diálogo con el ámbito pictórico, ámbito del que se había sentido muy próximo en su viaje italiano, de hecho motivado por una beca que le permitiría conocer las artes plásticas contemporáneas italianas.¹⁸³

¹⁸¹ «No creo en una poesía en la que se descuida el lenguaje como no creo en una pintura en la que se descuida la técnica y no creería en una arquitectura en la que el arquitecto descuidase el material con que trabaja.», estas son las palabras con las que el poeta prosigue su afirmación, en P. Gómez Bedate, “Ángel Crespo y la salvación por la palabra poética”, revista *Turia*, op. cit., pág. 136.

¹⁸² Según José María Balcells la segunda etapa poética que se abre con *Docena Florentina* se puede «calificar como “humanística”, significando que, si bien el humanismo cultural del poeta se deja sentir ya en versos de la singladura precedente, será desde *Docena florentina*, poemario con el que se retoma el mundo del arte, cuando esta estética va a potenciarse, singularmente a partir de la determinante experiencia italiana, propiciada por el dilatado viaje de 1963 por aquella península. Con este conjunto, así pues, y con las demás composiciones del mencionado Libro Quinto, se pone fin a la época de aislamiento cultural dentro de España, con una muy discreta apertura a otros países y se afirma la del humanismo cosmopolita.», *Poesía y poética de Ángel Crespo*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1990, pág. 45.

Como ya se ha dicho en este trabajo, Andrés Sánchez Robayna habla sobre la importancia de este volumen de poesía de Crespo en su artículo “Ángel Crespo: espacio, construcción, memoria”, en *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y cultura de la ACEC*, op. cit., artículo que empieza así: «Debió de ser hacia 1967. Ignoro cuánto tiempo había transcurrido exactamente desde su publicación, pero tenía que haber sido muy poco, pues la fecha de edición es de 1966, y yo me sumergía en los poemas de ese libro hacia el verano, la estación en que la luz atlántica parece madurar misteriosamente sobre la superficie de las cosas, y la primera lectura de esos poemas está para mí ligada de manera imborrable a la luz henchida y madura del verano. Hablo del libro de poemas *Docena florentina* de Ángel Crespo.», op. cit., pág. 39.

¹⁸³ «La segunda estación comienza con los poemas de *Docena Florentina* y se cierra con los tres últimos libros citados. Es la estación cultural; no hay experiencias, no hay materia hostil para el poeta. Todo se le concede bajo forma poética; el espacio y el tiempo ya no tienen secretos. En una evolución

Para Sánchez Robayna, los poemas de *Docena florentina*

poseían una cualidad especial, un espíritu que no exigía del lector ni un previo conocimiento de la ciudad de Florencia ni nada que no fuera una incondicionada apertura a la palabra, a la pura experiencia de la palabra poética. [...] Se diría que *Docena florentina* es, ante todo, una exploración de dos tiempos y dos espacios que finalmente se unifican y se funden en la palabra poética. Esa palabra es, de hecho, la transmisora o la «traductora» de la memoria: la palabra que anula toda distancia.¹⁸⁴

Con una brecha ya abierta en la vida personal y poética, Ángel Crespo tendrá que elegir el difícil camino ya recorrido por su admirado Dante y exiliarse voluntariamente en Puerto Rico, cansado de una patria que no podía ofrecer nada más que estancamiento y cierre hacia lo diverso. La nueva vida en aquellas tierras lejanas¹⁸⁵ representaría para nuestro poeta la oportunidad de dedicarse completa e ininterrumpidamente a la literatura: lecturas, reflexión, creación poética, traducciones, estudios literarios y lingüísticos se entremezclan y se unen con un lazo indisoluble hasta la muerte del poeta. Crespo, en la misma situación que muchos otros escritores españoles exiliados, contempla desde el aislamiento el

lenta y segura, Crespo ha ido abandonando el tono coloquial para construir un lenguaje grávido de lirismo, sin abandonar nunca la exploración de la realidad, sin encerrarse en un mundo de ensueños estériles. La poesía no es huida de la realidad para él, es la lectura de la realidad, lectura que es, al mismo tiempo, descubrimiento y creación. Esta segunda estación, que coincide con la madurez vital del poeta, revela el dominio de todas las claves retóricas; algunos poemas presentan rasgos herméticos en el cúmulo de sugerencias y de mundos poéticos ocultos; otros son meditaciones sobre las preguntas filosóficas primigenias, repletas de asombrosas intuiciones reveladoras.», son palabras éstas de Maria Teresa Bertelloni, *El mundo poético de Ángel Crespo*, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1983, pág. 8 (2ª ed., aumentada: Madrid, Huerga & Fierro, 1996).

No entramos aquí en la explicación detallada de un libro que, como hemos señalado, tanto tiene que ver con Italia que merece un estudio completo en el capítulo dedicado a la relación de Ángel Crespo con Italia.

¹⁸⁴ A. Sánchez Robayna, “Ángel Crespo: espacio, construcción, memoria”, en *En torno a la obra de Ángel Crespo*, op. cit., págs. 39-40.

¹⁸⁵ Sobre la vida en el trópico tenemos algunos comentarios escritos por Crespo, entre ellos encontramos en su diario la siguiente entrada escrita en 1979: «Todo lo que miro en esta isla se me deshace. Nada parece poseer atributos de permanencia, algo que obligue a recordarlo. La vegetación lujuriente se me disuelve en el aire, en la luz de la que saca su verdor. La tierra se traga a la tierra. Los edificios son montones de cascote —ni siquiera ruinas— o de chatarra indecible cuando todavía están cómodamente habitados. Las personas son como sombras contra un muro que no existe: sombras sin contorno, contra el vacío. Me agarro, angustiado, a mis paisajes interiores, a mis recuerdos, a mis palabras; me agarro con fuerza, como quien pierde pie en el agua, y me hago daño.», Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 403. Como se nota a través de estas líneas, queda en el poeta el recuerdo vivo y la esperanza de poder volver a encontrarse con la tierra y los paisajes nativos.

devenir de su país natal e intenta mantener los contactos con aquellos amigos y personajes del ámbito literario y cultural español, sobre todo a través de la correspondencia.

El primer libro de poesía publicado desde el exilio, la recopilación de los poemas escritos entre 1949 y 1970 *En medio del camino*, aparece en 1971 en Barcelona. El título representa por una parte el homenaje del español a Dante —que estaba traduciendo entonces— y por otra refleja también el momento en que se encontraba el mismo Crespo, tanto en su trayectoria vital —el poeta tenía entonces 45 años— como la de su propia creación poética.

El alejamiento de las luchas españolas —políticas y literarias—, la adaptación a un país de diferente clima y cultura y la dedicación a los trabajos que le imponía la vida académica iban a determinar de una manera muy directa el cambio de rumbo de su obra, pues ahora se encontraba enfrentado de nuevo a su soledad y a la necesidad de encontrarse otra vez a sí mismo como en los tiempos adolescentes, pero era poseedor de una experiencia que no iba a desperdiciar y su poesía, que es la parte más íntima de su obra, va a conducirlo hacia la exploración de la propia conciencia y de sus relaciones con el mundo, ya no de manera ingenua e intuitiva como en su juventud sino conscientemente de modo «más metafísico que espiritualista y quizás un tanto enlazado, mucho más que con el platonismo, con las interpretaciones actuales y [suyas] personales del esoterismo eterno, es decir, poético», como explicaba en la «Autolectura» ya mencionada que pronunció en la Universidad de Parma en 1982. Esa búsqueda de la salvación, de la liberación, por caminos esotéricos es paralela a la que emprendieron otros poetas no realistas de su generación (algunos unidos ocasionalmente a las revistas del realismo mágico) como Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Miguel Labordeta y José Ángel Valente quienes —como Ángel— tienen como antecedentes famosos dentro de la poesía española moderna a autores como Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán.¹⁸⁶

Tras la recopilación de su poesía *En medio del camino* y tras la publicación de sus traducciones de la *Comedia* de Dante, la poesía de Crespo tiende hacia una mirada de los paisajes y las experiencias vividas, una búsqueda de un conocimiento

¹⁸⁶ P. Gómez Bedate, “Ángel Crespo y la salvación por la palabra poética”, en revista *Turia*, op. cit., pág. 142.

Por lo que hace a sus años en Puerto Rico y a la dedicación a la actividad poética dice Crespo en una entrada de su diario en la que está haciendo un recorrido por su vida: «Poco a poco, y desde hace cuatro o cinco años, fui demostrando a los españoles olvidadizos que aún estaba vivo. Y me siento —y se me siente— presente en España, y cada vez más, sobre todo desde mi vuelta en 1978. Hoy, mi deseo sería disfrutar de esta dedicación exclusiva a la poesía, pero no aquí, sino en Europa: en España, en Portugal, en Italia, en cualquier territorio latino, incluso en los grisonos réticos.», Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 391.

más profundo del mundo y de la poesía. Con *Claro: oscuro*, publicado en 1978, apreciamos en la poesía de Crespo la presencia de unos «dioses sin nombre que encarnan las fuerzas de lo desconocidos»¹⁸⁷. Tal es el caso de poemas como “Con sandalias de hierro”, “Las espigadoras”, “Camino de Hélios”, “Dioses de antaño”, “Ruinas de Pestum” y “Paseata de Destronado” y los poemas en prosa¹⁸⁸ como “Sobre la nada” y “Elogio de la nada”, entre otros.

Siguiendo la interpretación propuesta por Balcells, *Claro: oscuro* se inserta en la que el mismo Balcells define como «salvación segunda»¹⁸⁹ y en la que tienen cabida los siguientes volúmenes además del ya citado *Claro: oscuro: Docena florentina* —que como ya señalamos anteriormente abre la nueva etapa definida humanista o culturalista—, otros poemas del libro quinto de *En medio del camino*, *Colección de climas* y el libro de aforismos titulado *Con el tiempo, contra el tiempo*. Se trata pues de los textos publicados entre 1965 y 1978: Retomando el estudio de Balcells:

En *Claro: oscuro*, la poética de la cultura tiene dos direcciones: prolonga la de *Docena florentina*, y la de los poemas italianos subsiguientes —por ejemplo, los de la sección “Visiones romanas”— y a la par origina una veta *sui generis* que estriba en la recuperación del mito, y en el buceo en la filosofía antigua (los presocráticos, los sofistas) y de la Edad Media. Dicho humanismo *in praesentia* —geográfica, cultural, y literaria— se complementa con un humanismo *in absentia*, quiere decir con la añoranza de la cultura europea perceptible en determinados textos del grupo quinto, “Pruebas del Trópico”. [...] Etapa esta, en suma, plena de contrastes diferenciales entre continentes, países, culturas, horizontes: contraste entre el paisaje castellano y Florencia, Venecia, Roma y contrastes entre estas ciudades y las Antillas (*Libro Quinto*); entre el mundo subpolar y la Europa de Suiza, la Provenza, de Italia de nuevo, así como estas áreas con la del Trópico de Cáncer (*Claro: oscuro*). A continuación, otro contraste entre la Europa nórdica y la mediterránea, en la que se encuentra España, objeto de las tres remembranzas desde el Caribe (*Colección de climas*). He aquí, en fin, cómo el enmarque americano de Ángel

¹⁸⁷ P. Gómez Bedate, “Ángel Crespo y la salvación por la palabra poética”, op. cit., pág. 143.

¹⁸⁸ Sobre los poemas en prosa escritos por Ángel Crespo véase: J. F. Ruiz Casanova, “El poema en prosa en la obra de Ángel Crespo”, en J. M. Balcells, *Ángel Crespo: una poética iluminante*, op. cit., págs. 257-278.

¹⁸⁹ Balcells se sirve del término «salvación» para describir las varias etapas de la poesía crespiana. Así comenta Balcells la elección de tal término: «Para nosotros, el corpus textual completo de Ángel Crespo, con independencia de que puedan determinarse en él subfases variadas dentro de cada ciclo mayor, procede dividirlo en un periodo de prehistoria poética que antecede a *Una lengua emerge*, y tres aventuras o, si se quiere, salvaciones, vocablo que utilizo en el sentido de búsqueda, en las diferenciadas etapas, del estado más óptimo posible para su espíritu merced a la creación lírica», J. M. Balcells, *Poesía y poética de Ángel Crespo*, op. cit., pág. 21.

Crespo ha favorecido, por contrapartida, la acrisolada y sincrética europeidad de su galaxia literaria, siguiéndose que América le ha conducido a la reafirmación de Europa. *Claro: oscuro* y *Colección de climas* devienen, en corolario, un re-conocimiento cultural de Europa a través de un conocer América traducible en términos poéticos de des-conocimiento. Ambos libros se inscriben, así pues, en una misma secuencia de sentido, de forma que *Claro: oscuro* se prolonga en *Colección de climas* o, si se prefiere, *Colección de climas* continúa en *Claro: oscuro*.¹⁹⁰

Estamos pues ante unos textos en los que el poeta consigue dibujar unos paisajes cercanos y lejanos, tanto geográfica como sentimentalmente y en los que la experiencia del exilio se hace sentir.¹⁹¹ Pero estamos también ante unos poemas en los que hay una presencia nueva, la de unos dioses que, si bien habían aparecido también en poemas anteriores¹⁹², volvieron a revelarse al poeta tras la ardua tarea de traducción de Dante, la publicación de *Docena florentina* y los paisajes del Norte¹⁹³. Estas experiencias artísticas y vitales influyeron seguramente en la

¹⁹⁰ *Ibidem*, pág. 47.

¹⁹¹ En *Colección de climas* el poema que mejor describe la situación de exiliado es el titulado “Metáfora del ausente”: El exilio no es una carga: / por ejemplo, una cruz, un saco roto / del que se caen las piedras, y está lleno / siempre; ni es una puerta, / ni un muro, en el que todas / las salidas se estrellan, ni un canal / que se lleva las barcas y los versos. // Es más bien como una / niebla sutil que cubre cuantas almas / y cuantos gestos, una / nube implacable que se llama niebla / y otros llaman exilio. // Envuelto en ella —siempre—, / una alfombra se pisa de hojas secas, / se bebe un agua tibia, un vino escaso / que más parece almagre, / se come un pan que huele / a muchas manos —siempre / lavadas y secadas en exceso—, / se duerme entre la mar y la vigilia, / pendientes —siempre— de lejanas torres / que nunca dan la hora; / sentados —siempre— en el brocal de un pozo”, en Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol. 2, pág. 97.

El exilio marca profundamente al poeta y aquí lo presenta como una “niebla sutil”, un estado de soledad en el que todo parece indefinido, soledad y niebla que vuelve en otro poema como “Metáfora del alma” y la soledad da el título a “Soledad de Leiden”.

Para María Teresa Bertelloni “Claro: oscuro y Colección de Climas logran así mostrar el camino andado por el poeta, desde La Mancha hasta el mundo, sin perderse, sin desgajarse, sin diluirse en experiencias exóticas. Crespo sigue siendo él mismo precisamente por haber vivido en lo otro reconociéndose distinto.”, en M. T. Bertelloni, *El mundo poético de Ángel Crespo*, op. cit., pág. 74.

¹⁹² Como bien señala Balcells: «El *leit motiv* de los dioses, en efecto, es anterior. *Júpiter* es el texto en el que se ofrece más madrugadoramente la presencia de los dioses, abriendo un surco que enseguida se poblará con otras recurrencias, como las del poema, de *Cartas desde un pozo*, en homenaje a Vicente Aleixandre», en J. M. Balcells, *Poesía y poética de Ángel Crespo*, op. cit., pág. 51.

¹⁹³ En 1971 el poeta, junto con su mujer, pasaron un tiempo en Escandinavia. A tal respecto comenta el propio Ángel Crespo: «Escandinavia supuso para mí, entre otras cosas, la recuperación del mito, pero ahora el mito no es nutrido por la tierra natal, sino por una tierra a la que no me hallaba atado sentimentalmente, al menos en principio, y ello me permitió algo nuevo: que los dioses de estos mitos sean antropomorfos, que se parezcan más al poeta que a la naturaleza circundante. Veo ahora que en esta poesía los dioses son hechos, porque los hace el poeta, porque el propio poeta se ve obligado a hacerlos, a imagen y semejanza del hombre, de dentro afuera, no al contrario.», Á. Crespo, «Autolectura en Parma», op. cit., pág. 2.

búsqueda y en el consiguiente encuentro de unos mitos, dioses y una espiritualidad antes no del todo explorada, y que culminaría con la publicación de otros volúmenes de poesía: *Donde no corre el aire*¹⁹⁴ y *El aire es de los dioses*.

Adquirí conciencia, durante mis largas temporadas de lectura, aislamiento y meditación, de que, por cima de la tradición formal transmitida por nuestra cultura, hay una antiquísima tradición conceptual que no es únicamente cristiana, sino también pagana, y que se refiere, como término ideal y real al mismo tiempo, más que a un Más Allá situado en el Empíreo, a una realidad otra que se halla en lo cotidiano, en nuestro mundo, y que sólo la poesía puede iluminar mediante una síntesis de lo racional y lo intuitivo. A partir de *Donde no corre el aire*, me propuse reflexionar sobre mi poesía para tratar de ver hasta qué punto la escrita hasta entonces por mí podía servirme de apoyo en la aventura del conocimiento que me disponía a emprender. [...] En toda búsqueda, uno termina por volverse hacia lo trascendente en petición de auxilio. En *El aire es de los dioses*, dirijo la mirada hacia esos númenes que son las potencias inteligentes, pero no omniscientes, de la naturaleza, pero, sobre todo, del conocimiento.¹⁹⁵

Así, ya pertenecientes a otra etapa poética de Crespo, estos libros nos remiten a una visión espiritual del mundo, visión que tuvieron también otros representantes entre los poetas contemporáneos al manchego. De entre ellos destacan, como señala Pilar Gómez Bedate¹⁹⁶, Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory y Miguel

Sobre la figura de los mitos comenta Crespo: “No estoy muy seguro de si soy o no creador de mitos. Sí creo serlo, en cambio, de seres mitológicos entre los que se cuentan los animales mágicos de las primeras etapas de mi poesía y los dioses, casi todos sin nombre porque todavía no me lo ha revelado, de las posteriores”, en “Entrevista de Salina con Ángel Crespo”, en *Revista Salina*, n. 5, mayo 1990, pág. 36.

¹⁹⁴ En *Donde no corre el aire* destacan los versos del “Tema de Orfeo”, confesión íntima de las emociones del poeta acerca de su escritura: “Siento temor / de releer lo que ya he escrito. [...] / Siento temor /de hallar lo que había perdido, / de encontrarlo entre las grietas / —visibles sólo para mí— / que forma el envés de los versos.”, “Tema de Orfeo”, en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 2, pág. 145. Y vuelve a hacerse patente el sentimiento de soledad en “Cuando te quedas solo” y en general y según palabras de Bertelloni: “*Donde no corre el aire* es un libro de profundo ensimismamiento en el que Ángel Crespo ha tocado el fondo de sí mismo; podríamos incluso afirmar que se trata fundamentalmente de poesía metafísica, en la que las palabras suenan sobrecargadas de significado simbólico, logrado con el uso de determinadas figuras retóricas de tipo acumulativo como la anáfora. [...] En clave poético-filosófica termina este libro que hemos considerado como el *iter* iniciático del poeta hacia la profundidad y la inefabilidad del Ser; queda abierto el camino hacia la morada de los dioses y desde allí nos habla Ángel Crespo con su último libro *El aire es de los dioses*, que incorpora el paganismo a su antiguo mundo poético hecho de «pequeños objetos» cotidianos. No se trata de un cambio radical, sino de un desarrollo lento hacia el lirismo formal y hacia la densidad conceptual, como resultado del desarrollo intelectual y vital del hombre Crespo.”, Bertelloni, M. T., *op.cit.*, págs. 91-93-94.

¹⁹⁵ Á. Crespo, “Mis caminos convergentes”, *op. cit.*, págs. 27-28.

¹⁹⁶ P. Gómez Bedate, “Para situar la obra de Ángel Crespo”, *op. cit.* pág. 4.

Labordeta, así como José Ángel Valente y Claudio Rodríguez, todos ellos unidos por su búsqueda de la «trascendencia».

En el caso de Crespo, Ory, Cirlot y Labordeta, que fueron amigos y colaboradores, me parece interesante señalar —para precisar una actitud que compartían en su juventud— que otro poeta amigo suyo de presencia importante en el mundo literario de entonces, Alejandro Busuioceanu, fue uno de los primeros en hablar, en la España de la posguerra, de una poesía del conocimiento, precisamente desde las páginas de *Ínsula* y a propósito de la de Vicente Aleixandre poco antes de que éste publicase en la misma revista sus declaraciones sobre «Poesía, Moral, Público» (en el núm. 59, de 15 de noviembre de 1950).¹⁹⁷

La poética crespiana se inserta de este modo en una trayectoria frecuentada también por otros poetas españoles y a la que Crespo otra vez, no obstante el exilio y su independencia con respecto a los demás escritores, vuelve a contribuir. Esta aportación irá añadiendo a los volúmenes arriba citados otros que seguirán el camino de los anteriores: una búsqueda de un conocimiento cuanto más completo y profundo del mundo a través de la palabra poética. Así, la recopilación *El bosque transparente* —publicado en 1983— resume este recorrido, tal y como explica el propio autor:

He reunido en el presente volumen cinco libros de poesía, uno de ellos inédito, escritos entre los años 1971 y 1981. Tales libros, juntos con los que figuran en la recopilación, aparecida en esta misma editorial, a la que di el título de *En medio del camino*, pretenden ofrecer una visión de conjunto de lo escrito y publicado por mí a lo largo de treinta y tres años de trabajo poético.¹⁹⁸

Y sobre la génesis del volumen añade:

El bosque transparente reúne, pues, los cinco libros de poesía que he dado por terminados —y por definitivos al reunirlos— durante la, hasta el momento, mayor parte de mi ausencia de España, iniciada en 1967. Una ausencia que terminó por mantenerme físicamente alejado de ella —primero, y durante ocho años, sin interrupción, y posteriormente durante lo más de cada año— no me ha hecho perder en ningún momento conciencia de que mis verdaderas raíces poéticas no son otras que las de la lengua en que escribo, aunque, como es natural, haya influido de manera que considero decisiva en mi visión del mundo o, por decirlo de otra manera, de lo que suele llamarse la realidad. Y ello empezando por el hecho de que la poesía, si fue decisiva para mí durante los años españoles, se ha convertido después de ellos en objeto casi exclusivo de mis inquietudes intelectuales, tal vez por haber sido, tanto en las

¹⁹⁷ *Ibidem*, pág. 4.

¹⁹⁸ “Apunte a esta edición”, en Á. Crespo, *El bosque transparente, (1971-1981)*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pág. 203.

circunstancias propicias como en las adversas, mi más decisiva señal de identidad y, desde luego, la celadora constante de mi libertad.¹⁹⁹

Como se desprende de estas palabras del poeta, otra vez la poesía está estrechamente vinculada con la realidad y otra vez insiste en el poder de salvación que la poesía ejerció en él, sobre todo durante los años del exilio. Los libros posteriores, *El ave en su aire* y *Ocupación del fuego*, son libros fundamentales para poder entender toda la obra de Crespo: nos encontramos con unos poemas que describen la evolución de la poesía crespiana, elaborándola y desarrollando temáticas y símbolos presentes desde los comienzos de su actividad poética y que consiguen crear un círculo perfecto en el que los rasgos que la caracterizan son los de armonía, unidad, evolución y coherencia.

A este respecto tanto Ramoneda como Balcells, al referirse a estos libros, citan unas palabras de Crespo en las que éste define el *Ave en su aire* como libro en el que: “naturaleza y espíritu, historia personal e historia general, tienden a fundirse, juntamente con los temas artísticos y literarios, en unidad superior”²⁰⁰. Así pues viene a realizarse el ideal de poesía de Ángel Crespo que delineaba en sus primeros versos, ideal que pretendía alcanzar la unidad de lo diverso y que, en estas últimas composiciones, se traza a través de la síntesis y de la convivencia de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego.

En la primera sección de *El ave en su aire*, “La lira secreta”, destaca la insistencia sobre algunos elementos y temáticas que merece la pena mencionar. En primer lugar hay una clara predilección, por parte de Crespo, en crear poemas en que prevalecen descripciones sobre la hora del atardecer y en las que la luz se contrapone a la oscuridad, como en el primer poema “A la hora del crepúsculo”: “A la hora del crepúsculo, / más evidentes luz y oscuridad / se me hacen”. La noche representa para el poeta el momento en el que puede distinguir y ver realmente las cosas que la luz del día le impide, hecho éste que ya se había manifestado en anteriores

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 205.

²⁰⁰ En Á. Crespo, *Antología poética*, ed. de Arturo Ramoneda, op.cit., pág. 32 y en J. M. Balcells, *Poesía y Poética de Ángel Crespo*, op.cit., pág. 57.

poemas pertenecientes a *Donde no corre el aire*, como en “Luz del atardecer” o en “Noche total”; en el primero de ellos, como bien sugiere Maria Teresa Bertelloni, encontramos dos “símbolos iniciáticos”, la luz y el fuego que “evocan la iluminación y la purificación a la que aspiraban los iniciados”²⁰¹, y en el segundo vuelve a insistir en la luz y en la contraposición “entre luz y oscuridad, entre verdad y error, entre realidad y simple apariencia”²⁰². Como decíamos, este tema volverá a repetirse varias veces en *El ave en su aire*; del segundo poema de “Segundo libro de odas” son estos versos: “La Noche, que nos ciega/ con su exceso de luz.” El poeta identifica la noche con el momento de verdadera luz, de luz iluminadora y reveladora de la verdad.

Hay otros elementos simbólicos que vuelven a presentarse o, mejor dicho, no dejan de aparecer en los versos de Crespo; uno de ellos, el más repetido, es sin duda el pájaro, a veces identificado como paloma, otras más generalizado como ave (presente en el título del primer libro de éste último volumen) y otras como alondra: “La alondra aletea en su aire” (del poema “El envés del aire, en el que además encontramos la imagen de “las claras/ tinieblas”) y la composición dedicada enteramente a ella como es la “Alondra oscura”

Oscura alondra alada,
acontecer de plumas y trinos
ebrios del nuevo día,
¿reclamas o exorcizas a la luz
que ya nos viene hiriendo?

Estás volando en mí —como la alondra
vuela en su aire— y fuera de mí vagas
como una estrella negra
ilumina su cielo.

Dentro y fuera de mí —dentro la hoguera,
fuera cenizas y humo—,
pájaro dividido, ¿qué palabra
sabrá juntar tus vuelos,
armonizar o silenciar tus trinos?²⁰³

²⁰¹ M. T. Bertelloni, *El mundo poético de Ángel Crespo*, op.cit., pág. 87.

²⁰² *Ibidem*, pág. 88.

²⁰³ “Alondra oscura”, en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 36.

En ésta podemos observar la presencia de los símbolos crespianos, la alondra es oscura, la luz del nuevo día hiera, la estrella negra ilumina el cielo, la hoguera en el interior del poeta. La alondra aparece también en otros versos en las que se identifica claramente con la poesía de Crespo:

Al mirar, alta y sola,
a la alondra en su aire,
¿estoy volando en ella
o su aleteo invento?²⁰⁴

Y es en *Ocupación del fuego*, es decir, en el libro siguiente, en que en el poema titulado “Noticia de la alondra”, la descripción de ésta se mezcla con la del fuego, volviendo así a marcar la coexistencia de los distintos símbolos en una misma composición. Según palabras de Jordy Ardanuy «la publicación de *Ocupación del fuego* marcó un hito en la recepción de la obra de Crespo en su conjunto.»²⁰⁵; hay que recordar que fue el último libro de poesías que Crespo publicó con vida, en 1990.²⁰⁶ Por lo que hace al ya citado estudio de Balcells sobre las etapas poéticas de Crespo, este libro se inscribe dentro de la que el autor denomina como “tercera salvación”, si bien admite que se trata más bien de un libro que sirve de cierre de dicha etapa o hasta de comienzo de una nueva, en este caso, la cuarta.²⁰⁷

La eficacia en la descripción de la palabra, tan presente en los poemas de Crespo, en *Ocupación del fuego* también se hace con la del verso:

El verso.
No se enciende

²⁰⁴ “XX” de *Segundo libro de odas (1978-1984)*, en *ibidem*, vol. 3, pág. 113.

²⁰⁵ Jordi Ardanuy López, *La búsqueda de lo sagrado en la poesía de Ángel Crespo*, Tesis doctoral leída en la Universitat Pompeu Fabra, 2002, pág. 350. (La tesis fue luego galardonada con el IV Premio Internacional de la Fundación Gerardo Diego y que se publicaría en Pre-Textos en 2004 bajo el título *La poesía de Ángel Crespo. Límite, símbolo y trascendencia*).

²⁰⁶ Remonta a 1990 también esta declaración de Crespo sobre los autores que han ejercido una cierta influencia sobre su obra: “Debo decir que los poetas que más han influido, o así me parece, en mi obra son los que, contándose entre los más renovadores e inventivos, no han roto sin embargo con la tradición poética occidental. Citaré, en este sentido, a Juan Ramón Jiménez, a Jorge Guillén y a Pedro Salinas, así como también a Juan Larrea, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti, en lo que tienen de creacionistas y surrealistas y, por supuesto, a Eduardo Chicharro y a Carlos Edmundo de Ory, en lo que de postista y simbolista hay en sus obras.”, en “Ser o no ser del 50”, *El Urogallo*, Madrid, junio de 1990.

²⁰⁷ Balcells denomina la tercera etapa como “Salvación tercera: espiritualismo trascendental” y a esta definición le añade el subtítulo de “Tempo de unidad”, en J. M. Balcells, *Poesía y poética de Ángel Crespo*, op. cit., pág. 57.

uno en otro.
Cada uno es una hoguera.²⁰⁸

Y por lo que hace al tema de los dioses y al fuego comenta el poeta:

[...] todos ellos eran manifestaciones complementarias del fuego —inseparable de la luz— que no tardaría, tras el esfuerzo hacia el conocimiento reflejado en *El ave en su aire* (1978-1984), en imponerse de manera avasalladora, y sin que yo suscitase conscientemente su presencia, en la poesía que he escrito a partir de ese libro, es decir en la de *Ocupación del fuego*. A todas mis preguntas respondía, desde que las formulaba en el poema, el fuego, todas mis intuiciones eran originadas y consumadas —y a veces consumidas— por el fuego en cuanto elemento creador y transformador de lo aparente y de lo oculto de la realidad, y ello ocurría al principio, sin que yo me lo propusiera. Fue una ocupación de mi poesía por el fuego. Y entonces, cuando entendí a medias lo que estaba sucediendo, recordé el fuego de Heráclito, origen de los otros tres elementos formadores de cuanto existe, y de cuanto puede existir, mediante las transformaciones de unos en otros al poder del fuego y de las manifestaciones de que se hace objeto mediante la luz.²⁰⁹

A través de estos poemas y de las palabras del poeta resulta claro cómo durante toda su actividad artística Crespo ha recorrido una trayectoria en la que destaca la evolución de su pensamiento y de su escritura poética y el fuerte grado de coherencia y cohesión que puede apreciarse en sus páginas. Cabría referirse aquí a otros elementos sobre los que el poeta vuelve a reflexionar: por un lado, la sección “Anteo Errante” ya que en ella se muestran otra vez paisajes como el veneciano en “Plata en la laguna”, el francés en “La sombra de la rosa” y todos aquellos ya presentados en los libros anteriores en “Juego de sombras”; por otro lado, sobre todo, en *Ocupación del fuego*, la naturaleza se hace más presente con la descripción de plantas y flores concretos, la retama, la hortensia y el tamarisco, así como los trigales. Sobre este aspecto escribía el poeta:

Además de la música y las artes plásticas, ocupa gran parte de mi tiempo libre el amor al mundo vegetal. Salgo al campo para contemplar las plantas, tanto los grandes árboles como las hierbas, llenos de maravillosos secretos de belleza rítmica que procuro aprender. A veces, me propongo dar un largo paseo y no avanzo más que unos cientos de metros —sí es que llego a tanto—

²⁰⁸ “Árbol de fuego”, en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 211.

²⁰⁹ Á. Crespo, “El autor ante su obra: *Ocupación del fuego*”, *El Sol*, 15 de marzo de 1991. Sobre el tema del fuego en la poesía de Ángel Crespo se vea el artículo de Pedro A. González Moreno, “El fuego como símbolo de la trascendencia”, en J. M. Balcells, *Ángel Crespo: una poética iluminante*, op. cit., págs. 327-334.

debido a lo mucho que descubro a mis pies, a mi altura o por encima de mí. En mi casa, siempre tengo plantas. Me gusta tener cuantas especies puedo de un mismo género porque me maravilla la variedad de formas engendradas por una estructura vegetal determinada, la que caracteriza al género. Ahora estoy haciendo una colección de las llamadas grasas o suculentas, cuya forma sugiere a las representaciones radiales de las estrellas.²¹⁰

Estas palabras no sorprenden si se tienen en cuenta todos los poemas en los que la naturaleza asume un papel fundamental y explican cómo en los versos de Crespo pueda haber una atención tan minuciosa a los detalles. Esta particular atención de Ángel Crespo se debe seguramente a su fuerte curiosidad, a su deseo y a su voluntad de llegar al conocimiento más verdadero y profundo de las cosas, por eso me parece que la conclusión de este breve repaso de las líneas principales de su poesía bien pueden ofrecerla sus mismas palabras, tomadas del poema “Celebración del fuego”:

Sólo el fuego desvela la belleza
secreta de las cosas,
les desnuda el espíritu.²¹¹

Así, como el fuego es revelador de la realidad de las cosas, Ángel Crespo quería llegar al conocimiento del verdadero espíritu de todas ellas y la poesía le servía, y de hecho le sirvió, para conseguir alcanzar este conocimiento.

Para concluir esta parte sobre la actividad poética e intelectual desempeñada por nuestro poeta a lo largo del siglo XX nada mejor que estas palabras de Ayuso que resumen la que fue sin duda una de las figuras más interesantes y productivas entre los poetas de su época y que sin embargo por varias circunstancias no llegó a ser reconocido como se merecía:

Poseedor de un mundo muy personal, su capacidad imaginativa le ha diferenciado siempre, desde sus comienzos, del resto de poetas contemporáneos, así como el valor que concede al lenguaje y ese continuo trabajo de adaptación expresiva a los momentos mas variados, que en su obra última le está llevando a unas cotas de profundización de inhabitual sutileza. [...] Pues bien, a pesar de ser autor de una obra tan rica y extensa, tan variada, original y profunda, que bien pronto alcanzó la madurez, Ángel Crespo no ha tenido excesiva suerte a la hora de ser valorado. [...] Independiente siempre, y últimamente alejado de España, encaja mal en estilos formularios o en grupos

²¹⁰ “Entrevista de Salina con Ángel Crespo”, op. cit., pág. 39.

²¹¹ “Celebración del fuego”, en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 169.

hechos, y por ello no es difícil que se escape a cualquier mirada poco perspicaz.²¹²

Con estas palabras concluimos este apartado sobre la figura y la poesía de Ángel Crespo en el marco cultural español de su época y dejamos claro que su aportación fue la de un poeta que quiso buscar la palabra poética lejos de modas pasajeras, si bien al mismo tiempo sí que se interesó por las corrientes poéticas que se desarrollaron a lo largo del siglo XX. Lo que diferencia a nuestro poeta es sin lugar a dudas su inagotable interés hacia todo lo relacionado con la poesía y el arte y su incansable búsqueda de una poética propia, de una palabra y de unos símbolos que le llevaran a conocer mejor y a comprender el mundo en todas sus facetas. Así pues, la poesía como descubrimiento y como conocimiento es como concibió Crespo la poesía durante toda su vida y en sus poemas encontramos un mundo, su mundo, construido a través de todas sus vivencias y que la sitúa en el panorama de los poetas españoles de la posguerra como una de las más interesantes y personales.

Finalmente, me parece interesante destacar las distintas vertientes a través de las cuales Crespo luchó para que las letras españolas no quedaran atrás respecto de las demás: por un lado el trabajo que desempeñó en las revistas poéticas españolas de la posguerra y su labor para introducir en la poesía españolas a autores extranjeros fue innegable; por otro lado, el vehículo principal de esta apertura a las nuevas corrientes poéticas y de la búsqueda de una palabra reveladora fue sin duda su poesía. A estas dos vertientes debe sumarse el papel de las traducciones que realizó y que, como trataremos en los capítulos siguientes, han sido imprescindibles para la inclusión en la tradición literaria española de otras literaturas.

²¹² C. A. Ayuso, «El lugar de Ángel Crespo en la poesía de posguerra. Esbozo de su trayectoria poética», op. cit., pág. 51.

3. Ángel Crespo e Italia

Tras haber introducido la figura de Ángel Crespo y haberle situado en el contexto español de su tiempo, en este tercer capítulo se reconstruirán las estancias de nuestro poeta en Italia a lo largo de toda su vida, las amistades y los círculos de intelectuales con los que se reunió en sus viajes, las aportaciones de los hispanistas italianos sobre la figura de Ángel Crespo y las traducciones de su obra al italiano.

Es por lo tanto ésta la parte que pretende reunir todo el material concerniente a estos aspectos: fundamentalmente, memorias del poeta en las que habla de Italia, artículos en los que esta relación es tema central y traducciones de su obra realizada por intelectuales italianos, pues el objetivo es el de ofrecer una visión lo más completa posible sobre un aspecto importante de la vida de nuestro poeta, es decir, su relación con Italia. El título de este tercer capítulo, “Ángel Crespo e Italia” bien podría haber sido “Ángel Crespo en Italia”, pues todos los textos que vamos a incluir quieren reflejar la presencia del poeta en dicho país y en sus círculos de amistades. Se trata de aunar todos aquellos escritos sobre el tema y que hasta ahora estaban dispersos en revistas y volúmenes, así como de presentar algunos que tuvieron muy poca circulación, pues se publicaron en revistas de difícil acceso —es el caso de “Autolettura a Parma”, cuya importancia, como veremos, merece que lo transcribamos por entero— y los recortes de periódicos españoles e italianos que van desde los años 60 a los 90 y en los que se habla sobre la relación objeto de nuestro estudio. Todo esto, junto a las traducciones de la poesía de Crespo realizadas por hispanistas italianos, dará cumplida idea de la relevancia de una vinculación —la de nuestro poeta con Italia— que fue fructífera y duradera, y sobre la que todavía faltaba un estudio completo.

Vamos, pues, a empezar presentando los viajes realizados por el español y las ciudades en las que más vivió y sintió como suyas, pasando luego a presentar una serie de textos escritos por sus amigos italianos y que nos dará una visión de

cuál era la imagen que de él se tenía en Italia. Este tercer capítulo se cerrará con las traducciones antescitadas.

3.1 Viajes de Ángel Crespo a Italia

Entrando ya en el núcleo central de esta tesis, me propongo, en las siguientes páginas, reconstruir el que fue sin duda uno de los aspectos más recurrente a lo largo de la vida de Ángel Crespo y que en parte ya se ha mencionado en el segundo capítulo. Se trata de los viajes que éste realizó a Italia, desde el año 1963 hasta 1994, el año anterior a su muerte; 30 años de viajes casi anuales que se tradujeron en contactos frecuentes con italianos y que en algunos casos —como tendremos ocasión de ver a lo largo de estas páginas— se convertirían en amistades muy profundas y en relaciones duraderas e importantes para Crespo, tanto a nivel personal como profesional y artístico. Así como hacía con los autores y las obras que leía, Crespo se emborrachaba también de todas las personas, así como de los conocimientos e ideas de éstos. Son diálogos constantes, bien de cerca —tertulias, reuniones, conversaciones— bien de lejos —cartas—, que alimentaron incesantemente la relaciones entre nuestro poeta y sus amigos italianos.

Así pues, en estas primeras páginas vamos a delinear aquellos viajes que realizó Crespo a Italia y que nos pueden ayudar a comprender el tipo de vinculación instaurada entre los dos términos de nuestro estudio. Hablando de la “geografía poética” de Ángel Crespo, Enrique Badosa señala que si bien el poeta conociera otros países:

En realidad, su *tierra mítica* era sobre todo Italia, a la que en tantas ocasiones acudiría. Viajes repetidamente iniciáticos que, además del conocimiento y del circunstancial “ser en”, habrán de inducirle a traducir nada menos que a Dante y también el *Cancionero* de Petrarca. Otros dos insignes viajes, llevados a cabo con maestría. Ángel Crespo, por otra parte, no dejó de conocer diversos ámbitos europeos: consta en *Colección de climas*, de *El bosque transparente* (1971-1981).

Y véase el poema titulado “Odisea en Provenza”, así como “Espejismo”, ambos pertenecientes a *Anteo errante*, a su vez incluido en el volumen *El ave en su aire* (1975-1984). Sin embargo, Italia, Italia.²¹³

Como decíamos, es en 1963 cuando el joven Crespo —que por aquel entonces todavía no se dedicaba exclusivamente a la poesía— viaja por primera vez a Italia.

²¹³Enrique Badosa, «La ventura italiana de Ángel Crespo», en *Quimera*, n. 254, 2005, pág. 25.

En un viaje en tren desde España, recorre Italia de Norte a Sur y viceversa, en aquel que fue también el primer viaje en compañía de Pilar Gómez Bedate, un viaje que duraría unos tres meses.

Desde el descubrimiento de Italia en 1963, el poeta volvería a ese país casi cada año entablado relaciones de amistad en varias ciudades italianas. Con motivo de su visita a la Bienal de Venecia y cuando su actividad de crítico de arte era muy intensa, Crespo iría a la ciudad véneta en 1964 y volvería a esa misma ciudad muchas veces en los años siguientes, y es que Venecia, junto a Nápoles y Florencia, será una de las ciudades italianas más especiales para el poeta y que por este motivo merece un estudio aparte.

Otra importante exposición italiana de arte era la Trienal de Milán, lugar éste al que volvería en 1966 cuando tuvo la ocasión de conocer e iniciar una breve relación de amistad con Lucio Fontana, breve pues la relación se interrumpiría a causa de la muerte de este último en 1968. Sobre el artista italo-argentino Crespo escribirá textos como el titulado “Lucio Fontana y el *Manifiesto Blanco*, publicado en la *Revista de Arte / The Art Review* en 1969 y en el que el español, con motivo de la reciente desaparición de Fontana, ofrece una visión de la trayectoria artística de este último y transcribe y comenta el Manifiesto firmado por Fontana y sus discípulos, aparecido en Buenos Aires en 1946.²¹⁴ Tanto la Trienal como la Bienal serán visitadas al año siguiente por nuestro autor y a Milán volvería también en 1970, según consta en una anotación de Crespo en la antología de Giuseppe Ungaretti *Vita d'un uomo, 106 poesie (1914-1960)* en la que aparece la fecha de agosto de 1970.²¹⁵

²¹⁴ Este artículo, publicado por vez primera en la *Revista de Arte / The Art Review*, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, 1 de junio de 1969, pp. 9-12, ha sido incluido en la recopilación de textos de Ángel Crespo, *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, pp.347-363.

²¹⁵ La antología de Ungaretti se encuentra en la biblioteca personal de Crespo en su casa de Barcelona. La referencia completa es: Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo, 106 poesie (1914-1960)*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1968.

También en la década de los setenta es asidua la presencia del español en varias ciudades italianas: en 1971 pasa las Navidades en Roma, tal y como testimonia en su diario de 1971:

Hoy me he quedado solo en Roma. Durante tres días nos hemos impregnado del aire original. En estas piedras rebotan nuestras palabras como en la superficie de un espejo: y se reconocen a sí mismas. Hemos estado en un hotel frente a la Torre de las Milicias y al Mercado de Trajano, hemos ido a los foros —casi desiertos a pesar del buen tiempo—, nos hemos paseado por el Vaticano y sus estancias... Y hemos recibido —el domingo— la bendición pública de Pablo VI. El Papa tiene una voz segura y como juvenil: pero no dice nada, habla para el fiel e ignorante pueblo de su diócesis —o su feligresía— y deja a un lado los problemas. Y, a pesar de todo, no podemos dejar de ser conscientes de que su voz está atada al hilo de las voces civilizadoras que creían en las bendiciones y —con amor o con odio— defendían una cultura genial. Yo he aceptado la bendición de los siglos. Hemos comido en Trastévere, hemos visitado los barrios del Quirinal y el Aventino, comprado libros y grabados y escuchado la voz de Roma.²¹⁶

Y en 1972 viaja a Nápoles y a Roma:

He encontrado en una librería un libro minúsculo: una antología de poemas de vanguardia españoles con poemas de Pilar y míos y una glosa de Pilar; y con otros poemas. Creo recordar que eso debió publicarse en una revista italiana, hace años. Ahora aparece en esta edición de Colonnese Editore, numerada, con el título *D'Avanguardia / spagnola / della poesia / Antologia / piccola*. Me he llevado una sorpresa y una alegría aunque la edición sea pirata. Mario²¹⁷ me ha regalado un ejemplar de la *Antologia letteraria spagnola* de Mario Cecchini, impresa en Nápoles por Liguori, en la que se recogen varios poemas míos. Aunque el libro es de 1969, no sabía nada de él. Hemos hablado de la nueva edición bilingüe y aumentada de mis poesías. Mario quiere publicarla en la colección *Il Maestrato* de Accademia-Sansoni, pero, como siempre, duda si no será mejor en otra editorial. Dice que se pondrá a trabajar en cuanto reciba un ejemplar de *En medio del camino*. Le he leído algunos de mis nuevos poemas y dos o tres cantos de mi traducción del *Infierno*. Hemos pasado unas horas magníficas, pues se ha entusiasmado. Por mi parte, he conseguido que me dé veinticuatro poemas suyos para publicarlos en la *Revista de Letras*²¹⁸. Son los primeros que publicará —y estoy convencido de que lo hace porque ha muerto Salvatore Bataglia, quien no quiso tener un discípulo poeta y le desanimó— y el hecho ha causado sensación entre sus amigos.

²¹⁶ Entrada del 21 de diciembre de 1971, Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 91-92.

²¹⁷ Se trata del hispanista napolitano Mario Di Pinto, que en aquella época era Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Nápoles. Di Pinto traducirá al italiano, en la década de los sesenta, una selección de poemas de Crespo y que se publicó en 1964: *Poesie*, a cura di Mario di Pinto, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1964. En las siguientes páginas trataremos este texto en detalle, así como la figura de Di Pinto.

²¹⁸ M. Di Pinto, «Ventiquattro poesie», *Revista de Letras*, n. 13.

Hoy hemos pasado la tarde con Giancarlo Mazzacurati, Antonio Palermo y Vittorio Russo.²¹⁹ El objeto de la reunión era leer unos cantos de mi traducción del Infierno a Russo y que éste me diese su consejo e indicaciones bibliográficas sobre Dante. Todo ha marchado muy bien y Russo me ha dicho —nos ha dicho— que le parece mentira que haya podido traducirlo como lo he hecho. Esperamos estar en contacto. Va a preparar un número sobre Dante para la *Revista de Letras*. Mazzacurati y Palermo dicen que prepararán otro sobre poesía italiana de posguerra pues están muy interesados en la revista.²²⁰

Por lo que hace a Roma, estas son las dos entradas del diario de aquellos días:

El día veintidós (cuando se fue Pilar, me acosté pronto y no me desperté hasta las cinco y media de la tarde) salí a dar un paseo y, de pronto, me encontré frente a la casa de Murilo Mendes.²²¹ Decidí subir a verle. Estaban en casa la mujer y él; eran las siete y media, iban a cenar y cenamos juntos. Le encuentro —le encontré— muy envejecido y poco ágil en su trato. Tardó en reponerse de la sorpresa de mi inesperada visita: estaba torpe y como balbuciente. Cuando se hubo recuperado fue el Murilo de siempre: simpático, «sofisticado», brásilico-apátrida. Muy cuidadoso de su obra me mostró sus inéditos y su nuevo libro de Academia-Sansoni. Me habló con entusiasmo de Rafael Alberti, y yo callé. Me acuerdo ahora de esta visita porque durante estos días todo el mundo me ha hablado de Alberti sin entusiasmo: Mario Di Pinto, Dario Puccini, José Gotor y algunos más. Gotor es profesor de español en Nápoles y Salerno, y vive en Roma. Su especialidad: Ortega y Gasset y la historia reciente de España. Me parece un hombre inteligente pero agobiado por el trabajo.²²²

9 de enero

Dario Puccini²²³ ha venido a buscarme al hotel. Todavía no me había repuesto del susto que pasé ayer. Pilar me había dicho que se iría a Madrid, desde Zamora, el viernes 8 para tomar el avión a París el 10. Ayer por la mañana me enteré de que había habido una catástrofe ferroviaria cerca de Medina del Campo el viernes por la tarde. Por aquella estación tenía que pasar el tren con Pilar aquella tarde. Fui a comer a casa de Gotor, y no podía. Por fin, llamé a Zamora, se puso Pilar, que había decidido quedarse, y los trenes eran otros. Pero yo tuve fiebre y hoy estoy medio enfermo.

A pesar de ello he comido en una *trattoria* con los Gotor, los Di Pinto y Puccini. No he podido evitar, cuando el último sacó la conversación, argumentar en contra de la excesiva fama de Antonio Machado. Gotor²²⁴ se ha

²¹⁹ Giancarlo Mazzacurati, Antonio Palermo y Vittorio Russo eran profesores de Literatura Italiana en la Universidad de Nápoles, Russo además era un especialista en estudios dantescos.

²²⁰ Entrada del 1 de enero de 1972, Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 93-94.

²²¹ El poeta brasileño Murilo Mendes (1902-1975), uno de los modernistas de los años 30, vivió en Roma durante muchos años. Su relación con Ángel Crespo nació en España, donde el brasileño viajaba en los años 60. Además Crespo lo traduciría para la *Revista de Cultura Brasileña*.

²²² Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 94-95.

²²³ El profesor Dario Puccini enseñaba Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Roma. Había publicado su *Romancero de la Resistencia Española* en 1960 y trabajaba en un estudio sobre Miguel Hernández.

²²⁴ Se trata de José Luis Gotor, quien hasta 2008 fue Catedrático de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Roma «Tor Vergata». Autor de *Cuatro epístolas inéditas de Bartolomé Leonardo de Argensola* y de *Carte spagnole: dieci saggi di lettura e ricerche*.

puesto decididamente de mi parte, Mario me ha dado la razón en varias cosas y Puccini no sabía a qué carta quedarse. He callado sobre los grandes fallos del hispanismo italiano, demasiado politizado y periodístico, aparte las excepciones que son de alabar.

Por la noche he cenado con Mario, Puccini y Russo, que ha llegado de Nápoles y me trae sus dos libros sobre Dante. Puccini quiere que Pilar y yo demos conferencias en varias universidades italianas. Me dice que nos escribiremos sobre el asunto.²²⁵

En 1973 pasa las Navidades en Venecia, mientras que en 1974 viaja a Florencia, Roma y, de nuevo, a Venecia. En una carta a Pedro Gimferrer habla sobre sus encuentros en Roma:

Mayagüez, 14 de julio 1974

[...]En Roma he estado con Aldo Vallone²²⁶, quien va a hacer un largo artículo sobre mi *Infierno*, con el que está encantado, y me ha pedido colaboración para “L’Alighieri”, una de las dos grandes revistas dantistas. También me ha pedido que prepare un *Lectura Dantis*, cosa que haré, tal vez para el verano que viene. Estuve en Bari y me puse en contacto con Sarolli²²⁷, quien me ha invitado personalmente, y va a hacerlo oficialmente al congreso sobre Dante en España al que también ha invitado a Riquer, Dámaso Alonso y Joaquín Arce. El congreso se celebrará a partir del 12 de marzo, y no sé si la Universidad me pagará el viaje. Pero lo importante es que me hayan invitado. Vallone y Russo se interesaron mucho en mi proyecto de introducción a la *Divina Comedia*, y en las líneas que pienso destacar en él, y me han ofrecido hacer que se publique —tras aparecer en castellano— traducido al italiano.

Ángel Crespo²²⁸

²²⁵ Entrada del 9 de enero, Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 95-96.

²²⁶ Aldo Vallone (1916-2002), fue italianista y profesor de literatura italiana en varias universidades: en la de Lecce, de Bari y en la de Nápoles hasta 1972; además dirigía la revista *L’Alighieri. Rassegna bibliográfica dantesca* y fue también Presidente General de la Accademia di Scienze, Lettere e Arti de Nápoles. En la biblioteca de Ángel Crespo en su casa de Calaceite se encuentra un volumen de Vallone, *La critica dantesca nell’ottocento*, Firenze, Olschki, 1958 con una dedicatoria de Vallone que dice: “Al prof. Ángel Crespo, nel buon ricordo del nostro incontro napoletano con cordialità. A. Vallone, 6.7.1974”. En la biblioteca de Barcelona hay otro texto de Vallone sobre Dante titulado *Storia letteraria d’Italia. Dante*, Milano, F. Vallardi, 1971.

²²⁷ Gian Roberto Sarolli, italianista y dantista de fama internacional, profesor durante años en la Universidad de Bari, donde se celebró el Congreso Dantista de 1975, mantuvo con Crespo una relación de amistad nacida gracias a su común interés para Dante. Lo demuestran algunas dedicatorias encontradas en textos sobre Dante presentes en la biblioteca personal de Ángel Crespo de su casa de Barcelona: “Ad Ángel, amico carissimo e “lettore” ideale di questa fatica, nel nome della comune “milizia” letteraria. G. R. Sarolli”, sin fecha, en G. R. Sarolli, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, 1971; “Bari, 15/3/1975 All’amico Ángel Crespo, nel nome della nostra comune milizia letteraria e del nostro Poeta. R.S.”, en G. R. Sarolli, *Analitica della Divina Commedia. I. Struttura numerológica e poesia*, Adriatica Editrice, Bari, 1974. En 1982 Sarolli además visitaría a Ángel Crespo en Mayagüez.

²²⁸ La carta está publicada en la tesis de Caterina Isoldi, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, op. cit., págs. 231-232.

Y tal como anuncian estas líneas, 1975 es el año del congreso dantista de la Universidad de Bari, “Secondo incontro internazionale sulla letteratura e filologia italiana oggi”. La intervención del español es la titulada “La *Divina Commedia*: problemas y métodos de traducción”, un texto clave para entender el proceso de traducción de la obra maestra de Dante llevado a cabo por Crespo. El organizador del acto, Sarolli, fue quien se encargó de que Crespo estuviera presente en Bari y le animó a que presentara una ponencia sobre la experiencia del encuentro con Dante y en la que explicara también qué representó la misma para un poeta como él, le sugirió al mismo tiempo indicaciones relativas a lo que podía esperar el público de su intervención. En las notas autobiográficas para Manuel San Martín Crespo habla sobre el congreso de Bari y sobre la importancia que por él tuvo el poder participar en un acto junto a los dantistas más reconocidos:

En 1975, fui invitado a participar en un congreso hispano-italiano sobre Dante, organizado por la Universidad de Bari. Quien me invitó fue uno de los mayores dantistas contemporáneos, Gianroberto Sarolli, con el que compartí las tareas, en 1983, de un simposio dantista que tuvo lugar en el Hunter College de Nueva York. Recuerdo que, en esta ocasión, Sarolli me hizo pasar un mal rato cuando me obligó a leer en inglés una comunicación que yo llevaba escrita en italiano. Volviendo a lo de Bari, recuerdo que leí mi ponencia en Monópoli. Fue, para mí, un día de sentimientos contradictorios, pues si es cierto que me satisfizo mucho la acogida entusiasta que dispusieron de mi ponencia dantistas tan importantes como el mismo Sarolli, Mario Marti, Giuseppe Sansone, Figurelli, Ruggieri, Vallone y Giannantonio, me sentí abrumado por la responsabilidad que dicho reconocimiento suponía. En seguida me invitaron a presentar una comunicación en el congreso que iba a celebrarse en Florencia con motivo del sexto centenario de la muerte de Boccaccio, al que envié una ponencia sobre el *Ninfaie fiesolano* del certaldense y la *Fábula del Mondego* de Sá de Miranda. Digo que la envié porque en aquella ocasión mis obligaciones universitarias me impidieron ir a Florencia y fue mi amiga Belén Tejerina, a la que había conocido en Bari, quien la leyó.²²⁹

Años más tarde, ya en 1980 y como tendremos ocasión de ver más detalladamente en las páginas siguientes, Italia será el lugar donde el poeta vive otro acontecimiento relevante para su labor de traductor dantesco: en Florencia recibe la Medalla de Oro de Dante, convirtiéndose así en el primer español a quien

²²⁹Para uso de Manuel San Martín, op. cit., págs. 2-3. En Bari leería su poesía y, como ya anticipado en las notas anteriores, tuvo un encuentro en Lecce con Mario Marti, encuentro este que queda también atestiguado por una dedicatoria de este último fechada a 29 de abril de 1975.

se le otorgó este reconocimiento. El mismo año pronuncia también diversas conferencias sobre Dante en la misma Florencia, Venecia y Bolonia, lee su poesía en la Universidad de Pisa y viaja a Roma y a Venecia, ciudad ésta a la que volverá el año siguiente, al igual que a Florencia.

En 1982 es profesor visitante en la Universidad de Venecia durante un semestre, esta será la estancia más larga y continuada del poeta en Italia y será también la ocasión perfecta para visitar varios lugares del norte como la ciudad de Trieste, Treviso, Udine y Arquà Petrarca, entre otras.

En 1983 vuelve a la ciudad véneta, donde se reúne con sus amistades y desde donde viaja a Vicenza, en busca de Paladio:

Como quiera que durante mis frecuentes estancias en Venecia veo todos los días, al asomarme al balcón de piedra istriana de mi cuarto, la iglesia votiva del Redentor, ideada por Paladio, he decidido visitar la patria de este admirado artista. Me he ido a Vicenza, ciudad pequeña y bellísima situada en el corazón del Véneto. Digo ciudad pequeña, a pesar de su más de medio millón de habitantes, porque la verdadera Vicenza ocupa poco terreno: lo demás no es otra cosa que poblado, agrupaciones de edificios a los que no ha transfigurado la historia, aunque sea no sólo muy posible, sino seguro, que la actualidad empiece a cambiarlos gracias a los mejores de entre quienes los habitan o frecuentan, puesto que, a fin de cuentas, son éstos los que hacen la historia. Como un día contribuyó a hacerla el incomparable Paladio, trabajador de la piedra de la construcción que se fue a Roma, lleno de ilusiones y temores, para volver convertido en una irresistible potencia artística.²³⁰

En 1989 participa en el *Convegno Internazionale Dantesco*, organizado en Roma por Enzo Esposito durante los días 27 y 29 abril, y en el que presenta la ponencia “Come ho tradotto Dante”.²³¹

El año siguiente, el alcalde de Venecia le entrega las llaves de la ciudad y en Piombino recibe el Premio Carlo Betocchi por su obra poética y de traducción. Sobre este premio Oreste Macrí escribió un artículo, “Piombino onora Ángel Crespo”, en el diario *La Nazione* de Florencia en el que, entre otras cosas, dice del poeta español:

²³⁰ Á. Crespo, «Un día con Paladio», en *Las cenizas de la flor*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Servicio de Publicaciones, Toledo, 2008, págs. 201-204.

²³¹ El texto está recogido en el volumen *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni del '900*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Danteschi, Roma, 27-28 aprile 1989, a cura di Enzo Esposito, Longo, Ravenna, 1992.

Dall'insieme bibliografico dell'opera di Ángel Crespo si rileva l'aspirazione a un umanesimo europeo, schietto ed esente da retorica di qualunque genere professorale e nazionalistico.²³²

Y finalmente, ya en 1994 y por lo tanto un año antes de su muerte, Venecia vuelve a homenajearle concediéndole el simbólico Vovo (término del dialecto veneciano que significa “huevo”; el nombre deriva del hecho de que es un premio que se otorga en Pascua, festividad por la que en Italia es tradición regalar y comer huevos de chocolate) y nombrándole también Veneciano del año, hechos estos que detallaremos en las páginas siguientes.

Pero el último ejemplo del reconocimiento que Italia sentía por Ángel Crespo llegaría con el Premio Internazionale Eugenio Montale de Poesía y Traducción otorgado por el Centro Montale de Roma y cuya celebración tuvo lugar en San Benedetto del Tronto. Aquí, junto a la presidenta del Premio Maria Luisa Spaziani —de la que Crespo se encargaría de traducir algunos poemas—²³³, nuestro poeta también volvería a encontrarse con Mario Luzi, quien era uno de los miembros del jurado.

²³² Oreste Macrí, «Piombino onora Ángel Crespo», en *La Nazione*, Firenze, 1 dicembre 1990.

²³³ Maria Luisa Spaziani, *Barcelona e altre poesie*, Cafè Central, 65, 1995. Se trata de un folleto con poemas en italiano y las traducciones en castellano y catalán, estas últimas realizadas por Jordi Domènech.

3.2 Las tres ciudades italianas más importantes

Dejando a un lado la totalidad de los viajes efectuados a Italia por nuestro poeta a lo largo de su vida, entramos ahora a describir con más detalle aquellas que fueron sin duda las ciudades que más relevancia tuvieron para él y con las que estableció unos lazos especialmente sólidos y particulares. Estos tres polos se encuentran respectivamente en el Sur, en el Centro y en el Norte de Italia: se trata de Nápoles, Florencia y Venecia, reflejo del interés de Crespo por tres lugares diferentes entre sí y que, de la misma manera que en la época renacentista representaban tres centros culturales importantes, se convertirían también para él en tres lugares importantes tanto a nivel cultural como personal.

Como se ha adelantado ya desde las primeras páginas de este trabajo, fue su amigo José Luis Cano quien le brindó la ocasión de realizar su primer viaje a Italia en un momento en el que Crespo necesitaba un alejamiento de España, no solamente por un tema de oposición política sino también cuestiones personales. El encuentro con Italia supone para el poeta en cierta medida una vuelta a sus orígenes, por un lado el paisaje manchego de la infancia y por otro los orígenes de la cultura occidental.

El primer viaje, a la ciudad de Nápoles, es la oportunidad de respirar aire fresco y de reflexionar sobre sus deseos y su futuro, es un viaje que conlleva, quizás como en cierta parte todo viaje, otro interior: descubrir o redescubrir una parte de sí mismo que en su tierra de origen no podía salir a la luz libremente.

Florencia, por otra parte, reitera ese sentimiento de cercanía que el poeta siente con Italia y, más que Nápoles, es para él uno de los lugares donde más a gusto se siente y donde percibe que la tradición cultural occidental está más viva que en cualquier otro lugar.

Finalmente, Venecia representa la ciudad que le atrapa emocionalmente, un lugar de ensueño pero que al mismo tiempo Crespo sabe ver como real, sin caer en la tentación de idealizarla. Es la “ciudad-pueblo”, casi una Alcolea italiana. Aquí, que será también el lugar donde más tiempo permanecerá por lo que hace a sus

viajes a Italia, llega a sentirse un veneciano más y a disfrutar y adaptarse plenamente al estilo de vida de la ciudad lagunar.

Las tres ciudades brindan a nuestro poeta la posibilidad de conocer y entrar en los círculos del hispanismo y del italianismo, estrechando, como se verá, importantes vínculos afectivos y profesionales. Son tres etapas en la vida del español, que aportarán cada una algo nuevo en la vida y en la obra poética del mismo y que, como ya dijimos, le llevarían a descubrir paisajes exteriores pero también interiores. Vamos pues a abordar una por una, siguiendo un orden cronológico y recorriendo, igual que hizo Ángel Crespo en su día, Italia de Sur a Norte.

3.2.1 Nápoles

Nápoles tiene un significado particular en la relación entre Italia y Ángel Crespo, pues fue esta ciudad del Sur de Italia la primera en la que el poeta permaneció por un periodo de tiempo bastante prolongado. Tal como afirma Amador Palacios, refiriéndose al primer contacto con Italia:

Desde entonces Italia va a ser para él una patria selecta, especial, sumamente dilecta y que va a dejar en su poesía un rico caudal de resonancias. [...] Para este viaje se prepara con mucha ilusión, Eduardo Chicharro le busca un profesor para que acelere, con rápida técnica eficaz, sus rudimentos en el aprendizaje del italiano. Sin duda, el recuerdo de su convivencia con Chicharro, que le leía directamente en lengua original la Comedia de Dante, le influyó sobremedida en los preliminares de este decisivo viaje a una bondadosa tierra madre.²³⁴

Sobre este primer viaje Crespo habla en varios escritos, entre ellos sus notas autobiográficas:

En 1963, pasé unos meses en Italia. Estuve en Génova, Milán, Bolonia, Ferrara, Florencia, Siena, Roma, Nápoles, Salerno, Amalfi..., y, durante un par de semanas, en Capri. Italia supuso para mí algo más profundo que un simple deslumbramiento. A medida que iba respirando su aire, viviendo su arte y soltándome en el uso de su lengua, sentía que una luz nueva hecha, por así decirlo, a la medida de mis ojos, iba iluminando mi pasado y mi presente, no para que yo los repudiase o aceptase, sino para que tratara de interpretarlos. Tomé entonces una decisión de que nunca me arrepentiré, entregarme por completo a mi vocación de escritor. Estaba disfrutando una licencia de mi trabajo y decidí no reincorporarme a él y darme de baja como abogado en ejercicio. Apenas resuelto mi problema económico, tendría que renunciar a mi

²³⁴ Amador Palacios, *Ángel Crespo [1926-1995]*, Ciudad Real, ediciones Almud, 2011, págs. 91-93.

relativo desahogo y limitarme a vivir de la escasa remuneración que recibía de la Embajada del Brasil por dirigir la *Revista de Cultura Brasileña* y de los ingresos que pudiera procurarme como crítico de arte. Creo que, de haberme encontrado en España, me habría resultado muy difícil tomar aquella decisión.²³⁵

Así pues, resulta evidente cómo este viaje sirvió a Crespo para tomar una decisión tan importante como la de dar un cambio drástico en su vida —cesando en su trabajo como abogado, el único del que por entonces dependía su seguridad económica— para dedicarse por completo a la actividad de poeta y escritor. La decisión de aquel momento le llevará a tomar, años más tarde, el camino del autoexilio y a ser Profesor de Literatura Comparada en la entonces joven Universidad de Puerto Rico.

Tal y como señalamos en las páginas dedicadas a las notas biográficas del autor, este viaje, que marcó un cambio tan significativo en la vida de Crespo, había sido propiciado por una beca del Comité Europeo para la Libertad de la Cultura, que apoyaba a los intelectuales españoles antifranquistas. La beca que se le concedió para que fuera a Italia y allí estudiar como crítico el arte contemporáneo de aquel país le dio al mismo tiempo la oportunidad de poder colaborar en Nápoles con el entonces joven hispanista Mario Di Pinto, quien había tenido ocasión de conocer años antes en España gracias a unos amigos comunes y quien, igual que Crespo, se mostraba cercano a las ideas de la izquierda.²³⁶ Éste estaba traduciendo

²³⁵ «Mis caminos convergentes» en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97 (junio de 1989), p. 26.

²³⁶ Pilar Gómez Bedate, en el relato “La medalla de Florencia”, describe así la relación entre Di Pinto y Crespo y el encuentro de éste último con Togliatti, al referirse al momento en que supieron que se había publicado el *Manifiesto de los 102* y que a los que lo firmaron se le inculpaba de traición: «Los amigos de Nápoles —y en especial Mario Di Pinto, que estaba traduciendo a Ángel y fue un verdadero hermano— se habían ofrecido a buscarnos trabajo para que no volviésemos a España si aquel asunto no cambiaba de cariz y Ángel había prometido tener muy en cuenta aquella oferta. Luego, en Roma, fue una noche a una reunión de las altas jerarquías del PC donde se proyectaba *Morir en Madrid* y había vuelto impresionado. Medio dormida, yo le veía ir y venir por la habitación quitándose el reloj, la camisa, los anillos, mientras me decía: “¿Sabes? Estaba Togliatti y me han sentado junto a él. Me ha hecho muy buen efecto, tiene una mirada noble y es una persona culta, ya querría yo que en España tuviésemos a alguien así, que hiciese algo más que pasar a los intelectuales las consignas de la Pasionaria. Puedo entenderme con él. Me ha ofrecido ayuda para quedarme en Italia, me ha dicho que hay que tener cuidado con los coletazos del Régimen y me ha recordado lo que acaba de pasar con Griaumau. No tenía que recordármelo, le he contado que el Ministro de Información —que me tiene muy presente porque fui amigo de su hermano el que se ahogó y creo que me culpa de sus ideas de

las poesías de Crespo, trabajo que le serviría como título de mérito para la obtención de la Cátedra en la Universidad de Nápoles y que culminaría con la publicación de la antología de Crespo *Poesie*²³⁷, cuyo estudio preliminar de Di Pinto y las declaraciones del mismo Crespo sobre su poética y la situación de la poesía española en ese momento —en la época en la que el caballo de batalla era el compromiso político— hemos en parte ya abordado en el primer capítulo de esta tesis. El tema del compromiso político, además de ser central en la ya citada revista *Poesía de España*, también lo compartía con los demás hispanistas italianos con los que Crespo entró entonces en contacto y a los que se refiere en sus diarios: Dario Puccini, Carmelo Samonà, Giuseppe Carlo Rossi, José Luis Gotor, Gian Roberto Sarolli y Vittorio Russo entre otros.

Fui a Italia por vez primera en el verano del año 1963. Hasta entonces, había viajado relativamente poco y, por diferentes motivos. Hice el servicio militar en Marruecos, algunos viajes a Francia (Tolosa, Carasona, París, Reims), a Portugal (Lisboa, Coimbra, Aveiro, Oporto, Guimaraes, Teixeira de Pascoaes) y uno a Bélgica, donde visité Bruselas, Amberes, Ostende y Brujas.²³⁸

Tras este repaso sobre sus viajes al extranjero, Crespo pasa a describir los motivos que le llevaron a Italia y la beca facilitada para emprender el viaje:

A Italia fui con una beca que me proporcionó José Luis Cano. Aunque me lo dice siempre que se lo pregunto, no he logrado fijar en mi memoria qué organismo internacional concedía becas como la que yo disfruté a los escritores antifascistas.

Me acompañaba Pilar y ambos nos dirigimos a Nápoles, tras haber hecho noche en Roma, porque el año anterior Mario Di Pinto había publicado en las ediciones de Sciascia una extensa antología bilingüe de mi obra poética para la que había escrito un largo estudio introductorio. Nuestra estancia en Italia duró algo más de dos meses, si mal no recuerdo, y su pretexto era informarme sobre la pintura que se estaba haciendo en aquel país. Yo escribía entonces mucha crítica de arte, especialmente en la revista *Artes*, de Madrid, y en España se

izquierdistas- me ha mandado hace poco a casa un motorista a entregarme un dossier sobre la culpabilidad de Grimau para convencerme de lo justo que fue su fusilamiento por traidor. ¿Qué te parece si nos quedásemos?», Pilar Gómez Bedate, «La medalla de Florencia», *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, n. 5-6, Granada, verano de 2002, pág. 68.

Como sabemos el lugar que finalmente los acogió no fue Italia sino Puerto Rico, pero siempre estuvo presente la idea y el deseo de quedarse a vivir en Italia y aquí siempre tuvo a amigos que estaban dispuesto a ayudarles en encontrarle trabajo y a brindarle toda la ayuda necesaria, tal y como veremos en las páginas siguientes.

²³⁷ Á. Crespo, *Poesie*, op. cit.

²³⁸ *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit., pág. 1.

sabía muy poco del asunto. Por lo demás, Cano y mis otros patrocinadores se negaron a que les diese cuenta de mis gestiones una vez terminado mi viaje; y José Luis me lo dijo antes de emprenderlo. Bastaba con que viese a los pintores, visitase las galerías y los museos y conociese Italia. Los resultados, me dijo Cano, se verían después en mi obra, tanto en la de crítico como en la poética. Y creo que tenía razón.²³⁹

Sobre este último aspecto y como fruto de su trabajo como crítico de arte—la razón “oficial” para la que se le concedió la beca—en este viaje escribió los artículos publicados en la revista *Artes* bajo el título de “Crónica de Italia”: el primero subtítulo “Algunos pintores napolitanos” (Lippi, Warchimps, De Stefano, Pisani e Barisani), y el segundo, subtítulo “Espacialismo, nuclearismo y realismo crítico”, que trataba sobre Lucio Fontana, Mario Persico y Giovanni Thermes cada uno representantes de uno de los tres movimientos señalados²⁴⁰. Al mismo tiempo conoció a críticos de arte italianos como Umbro Apollonio y a su discípulo Germano Celant, a quien invitó a colaborar en la revista *Forma Nueva / El inmueble* y luego en la *Revista de Arte / The Art Review*²⁴¹ de la que Crespo sería a la vez el fundador y director en la Universidad de Puerto Rico.

A las notas sobre el origen de su viaje a Italia, siguen algunas palabras del poeta sobre su estancia en Nápoles y alrededores:

Pasamos unos días en Nápoles, donde hicimos una excursión a Salerno y Amalfi y otras menores a Pompeya, Herculano y Estabia. Lo que más me impresionó fue Pompeya, aquella ciudad desenterrada en la que me habría gustado quedarme a vivir. Luego, unas amigas de Mario nos dieron las llaves de una casita que tenían en Capri, en la que pasamos diez o doce días. Por primera vez, nos dimos cuenta de lo fácil que nos resultaba vivir fuera de España y adaptarnos a las circunstancias de nuestro nuevo domicilio. Íbamos de compras al mercado, llevábamos la ropa a la lavandería y terminamos por sentirnos tan en nuestra casa que invitamos a comer un par de veces a los amigos de Nápoles.²⁴²

²³⁹ *Ibidem*, pág. 1.

²⁴⁰ El primer artículo se publicó en *Artes*, n. 42, 23 de octubre de 1963 y el segundo en *Artes*, n. 45, 8 de octubre de 1964.

²⁴¹ Pertenecen a la segunda los artículos de Germano Celant: «5 conferencias sobre el futurismo» e «Arte povera / arte pobre» en *Revista de Arte / The Art Review* n. 2, septiembre de 1976 y n. 4, marzo de 1970 respectivamente. De Umbro Apollonio son los dos artículos: «Las líneas experimentales del arte de posguerra» y «El arte italiano desde 1945 hasta 1965», en *Revista de Arte / The Art Review*, n. 4, marzo de 1970 y n. 8, 1971 respectivamente. Es de Ángel Crespo el artículo sobre la 35 Bial de Venecia «La 35 Bial de Venecia, comienzo de un ciclo nuevo», en *Revista de Arte / The Art Review*, n. 7, 1970.

²⁴² *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit., pág. 1.

Como se desprende de las últimas líneas, Nápoles y Capri brindan al poeta la posibilidad de sentirse verdaderamente libre y de volver a descubrir aquellas actividades cotidianas de la que no podía disfrutar del mismo modo en su país. Este primer viaje supone un momento importante para Crespo, quien tiene la oportunidad de saborear durante un tiempo un aire y un ambiente diferentes, de reflexionar sobre su futuro y de descubrir un país y una compañía nuevos. El viaje le proporciona algo más que un distanciamiento de la cultura y del mundo político español pues también le ofrece a nivel personal la posibilidad de acercarse a la persona que, años más tarde, sería su mujer. Es por lo tanto un viaje *a tutto tondo*, un giro de 360 grados en su vida y en la de su acompañante, pues marcará un antes y un después en sus respectivas existencias, que desde entonces se desarrollarían juntas. Porque “una patria se elige / —y una mujer. O llegan, —inevitadamente, / cuando tu soledad los ha ganado”.²⁴³

²⁴³ Son estos los últimos versos del famoso poema “Una patria se elige”, escrito después de su viaje a Italia y que bien reflejan los sentimientos de Crespo acerca de ese país, llegándolo a identificar como su “otra patria”. Hablaremos de este poema, así como de los demás de tema italiano, en el tercer capítulo, en el apartado dedicado a la presencia de Italia en la obra poética de Ángel Crespo. “Una patria se elige” se encuentra en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., pág. 261, vol. 1.

3.2.2 Florencia

La fascinación que Crespo sintió por Florencia quedó plasmada en sus poemas —como tendremos ocasión de ver en el tercer capítulo—y es que, al hablar de la relación entre Ángel Crespo y la ciudad toscananuestra mente va de inmediato a su volumen de poesías *Docena florentinay* a su interés por Dante. Podríamos considerar esta ciudad como el lugar clave para el desarrollo de lo que la crítica ha llamado, bajo varias denominaciones, la segunda etapa en la trayectoria poética del español, o el primer asomo de la poesía culturalista en España.

Florencia reúne toda una serie de características que hace que la ciudad, a diferencia de Nápoles, represente para Crespo un lugar que llega a sentir y a hacer más suyo, un lugar que puede considerar como su casa y en donde hasta le gustaría quedarse a vivir para siempre.²⁴⁴ Estas características son por un lado la ciudad en sí, con su arte y sus magníficos monumentos y por otro el hecho de encontrarse en la que fue patria de Dante; pero también el círculo de amigos con el que se reunió por primera vez en Florencia y con el que se mantendría en contacto durante toda su vida desarrollaba un papel importante en esta atracción que el poeta sentía hacia Florencia. Durante su primer viaje a Italia de 1963, Crespo también tuvo ocasión de visitar por vez primera a la ciudad toscana, tal y como él mismo comenta:

Después, estuvimos en Roma, en Florencia, en Siena, en San Gimignano, en Bolonia, en Ferrara, en Milán y en Génova. Donde más tiempo estuvimos fue en Roma y en Florencia. De Florencia no sabíamos irnos.²⁴⁵

La última frase bien ejemplifica la sensación de absoluta fascinación hacia la ciudad de la que hablábamos antes. Y en 1980, como hemos tenido ocasión de ver en las páginas anteriores, la ciudad reconoció al poeta otorgándole, a propuesta

²⁴⁴ Manuel Mantero habla del significado de Florencia para Ángel Crespo en su artículo «En Florencia con Ángel Crespo»: «En “Lo cierto” de *La invisible luz*, conjunto de prosas incluidas en *El ave en su aire* (1985), Crespo, modificando la frase orteguiana, escribe: “Yo soy yo, y mi circunstancia trata de negarme”. Por eso fue un constante peregrino, nunca en Florencia, donde quiere cuajarse en sus muros y que el tiempo pase como pasa el Arno y pasa la luz. ¿Pasan? Se eternizan. Sabe que allí no tiene que luchar contra su circunstancia; Florencia significa la belleza. En “Poesía y verdad”, otra prosa de *El ave en su aire*, será rotundo: “La poesía no es la fuente de la belleza, sino al revés”. Crespo se sentía florentino.», en *Quimera*, n. 254, op. cit., pág. 22.

²⁴⁵ *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit., págs. 1-2.

de la Società Dantesca Italiana, el premio La Medalla de Oro della Nascita di Dante²⁴⁶. Sobre la concesión de este premio se expresa Crespo en las notas para Manuel San Martín:

En 1979, el Ministerio de Asuntos Exteriores italiano me concedió un premio internacional de traducción por la que había hecho de la *Commedia* de Dante, y al año siguiente, la ciudad de Florencia, con el asesoramiento de la Società Dantesca Italiana, que me hizo Socio Perpetuo, me concedió la medalla de oro Della Nascita di Dante, que es la primera otorgada a un español. Estuve en Florencia para recibirla y entonces conocí a uno de los patriarcas del Dantismo, el profesor Contini, por el que siento verdadera veneración intelectual. Como es natural, estuve con mis amigos florentinos Macrí, Panarese, ambos son del Sur pero viven en Florencia desde hace mucho tiempo, Bigongiari, Chiappini y otros. Por entonces, creo recordar, conocí al hispanista Pietro Civitareale, que había publicado varias traducciones de poemas míos²⁴⁷. Al margen de la ceremonia oficial que fue muy emotiva, y en la que leí una conferencia sobre el dantismo, escaso dantismo, español, mis amigos florentinos me dieron una inolvidable cena.²⁴⁸

²⁴⁶ Sobre este acto Pilar Gómez Bedate ha escrito unas líneas en las que se describe el momento en que, en Puerto Rico, recibieron la noticia de que se le había concedido la medalla a Ángel Crespo. De aquí hace un recorrido desde su primer viaje a Italia y da noticias importantes e interesantes sobre el proceso de traducción de Dante. En este texto además hay datos de interés para la reconstrucción de las relaciones de amistad que surgieron entonces: «La ciudad de Florencia (movida, sin duda, por Jorge Guillén y por Oreste Macrí, que tenían un gran aprecio no sólo por Ángel sino también por su traducción de la *Commedia*) venía en nuestra ayuda con esta medalla que le fue impuesta, efectivamente, el día 18 de mayo de 1980, en el Gabinete Vieusseux, al terminar la procesión en que desfiló, precedido de heraldos y acompañado por los prohombres florentinos y los embajadores de Rávena. Yo seguía la procesión junto con los jóvenes colaboradores de Macrí que eran Laura Dolfi y Gaetano Chiappini, y otros menos jóvenes como Giovanni Meo Zilio, a quien conocimos entonces y que habría de desempeñar un papel importante en nuestras vidas invitando a Ángel a enseñar en la Universidad de Venecia.», en P. Gómez Bedate, “La medalla de Florencia”, op. cit., pág. 66.

²⁴⁷ En «Poesia spagnola contemporanea. 4. Ángel Crespo», Pietro Civitareale, *Oggi e domani*, ottobre 1981. Tras una breve nota biográfica se presentan unos poemas traducidos por Civitareale: “Con sandali di ferro”, “Un albero solitario”, “Autunno precoce”, “Piogge”, “Provenza”, “Sotto un cielo senza uccelli” y “Cronos”. Transcribimos los poemas en el apartado relativo a las traducciones de la obra de Ángel Crespo, el 3.4.3.

²⁴⁸ En *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit., pág. 3. En la invitación a las celebraciones del nacimiento de Dante en Florencia el 18 de mayo de 1980 se encuentra el programa de la jornada: «Ore 11: Palazzo Strozzi-Gabinetto G.P. Vieusseux – Consegna della medaglia dell’annuale di Dante al Prof. Ángel Crespo dell’Università di Mayagüez (Puerto Rico), insigne traduttore della *Divina Commedia* in lingua spagnola. Successivamente il Prof. Ángel Crespo parlerà sul tema: “Esperienze di un traduttore della *Commedia* di Dante”». Sobre este acontecimiento también tenemos constancia en la correspondencia entre Oreste Macrí y Ángel Crespo. La carta del italiano (del 5 de abril de 1980) precede a la de Crespo y en ella da noticia al poeta de la intención de homenajearle:

«Mi estimando y querido amigo:

El día 18 de mayo por la mañana se celebrará Dante Alighieri en Palazzo Vecchio o en otro sitio, como todos los años. La «Unione Fiorentina» y el «Comune» quieren darle a usted un reconocimiento con medalla o algo parecido, y hospedarle en Florencia, por iniciativa del prof. Francesco Mazzoni.

Usted tendría que hablar unos 30-40 minutos en italiano sobre Dante en España, su traducción, etc., esto es, un resumen de lo que usted ha escrito ya. Si usted acepta la invitación, conteste a vuelta de correo, mejor con tele[grama] (y carta después), a dicho profesor, Piazza D’Azeglio, 18, I[talia] -

Y la noticia de la entrega del premio a Crespo apareció en el periódico florentino *La Nazione*, en cuyo artículo “Celebrato l’anniversario della nascita di Dante” se describe la figura del poeta-traductor y se hace hincapié en su particular vinculación con Florencia:

Questa è stata per il poeta quasi il termine di una iniziazione a Firenze e a tutto ciò che è fiorentino cominciata quasi 14 anni fa, nel 1966. Quel primo viaggio a Firenze costituì per il poeta una svolta, della quale è rimasto segno anche in una raccolta poetica intitolata significativamente “Docena Fiorentina” e la cui prima poesia “Affresco” ha quasi il significato di una profezia. Profezia, ha detto Crespo, è anche desiderio. Ed oggi la scelta magica d’allora riceve il suo suggello. «Critico attento alle strutture formali dell’opera d’arte e insieme aperto alla ricostruzione storica —ha detto il professor Francesco Mazzoni,

50121- FIRENZE, asegurando su presencia el día 18 de mayo. El 23 podría hablar en mi «Istituto Ispanico» sobre sus dos últimos libros de poesía y la situación actual de la poesía española (remuneración de unas 80 mil liras enteras); del 18 al 23 o poco después le invitaré el prof. Mancini de Pisa al cual le aconsejo que usted escriba directamente para ponerse de acuerdo:

Prof. Guido Mancini – Università – Istituto di Letteratura Spagnola e Ispanoamericana.

Tenga presente usted estas fechas, que he comunicado ya al prof. Meo Zilio; creo que usted podría ir a Venecia después de Florencia.

Aquí le esperamos todos. Un fuerte abrazo de su buen amigo, Oreste Macrí.

Fije usted la fecha exacta de su llegada a Florencia para que le reservemos una habitación en hotel lo más antes que se pueda. Si quiere que le traduzcamos al italiano su discurso, me lo envíe.»

A esta carta contesta Crespo con esta otra, que lleva fecha de 26 de abril de 1980, en la que expresa su emoción al recibir la noticia y otra vez su amor hacia Italia:

«Mi querido y admirado amigo:

Recibí ayer su carta del día 5 y en seguida traté de telegrafiar al Prof. Mazzoni, lo que me fue imposible, dado que el telégrafo cierra aquí los viernes a mediodía y no abre hasta el lunes por la mañana. A continuación, traté de comunicarme telefónicamente con dicho profesor, lo que me resultó también imposible. Tuve la suerte de poder comunicarme con la Prof. Laura Dolfi, la cual me dijo que le avisaría, a usted y al Prof. Mazzoni, hoy sábado.

Ya sabrá, pues, que Pilar y yo llegaremos a Florencia el día 17 de mayo, pero le avisaremos desde Roma en cuanto lleguemos a dicha ciudad. Hoy mismo les escribo al Prof. Mazzoni, para el asunto de Florencia, y al Prof. Mancini, para el de Pisa. A ambos les ruego que estén en contacto con usted para la coordinación de mis actividades en Italia. Perdone esta molestia, mi querido amigo.

Puede imaginarse cuánto le agradezco su carta y lo conmovido que estoy, tanto por el reconocimiento de que voy a ser objeto —y que, en realidad, apenas si merezco: sólo, quizás por mi amor a Italia — y por el honor que va a ser para mí hablar en el Istituto Ispanico. Prepararé, como usted me pide, una conferencia sobre mis dos últimos libros y sobre la poesía española de los últimos años. En seguida me pondré a preparar las cuartillas que he de leer en el acto de Florencia y, aprovechando su amable ofrecimiento, se las enviaré para que sean traducidas. Como el correo es lento y el telégrafo de aquí no es confiable, le doy, por si hubiese algún recado urgente, mi teléfono, que es el 833.70.76. Las mejores horas para telefonarme serían antes de las 8 de la mañana, hora de Italia, o después de las 11 y media de la noche. Pero creo que todo estará en orden y no habrá necesidad de usar el teléfono.

Como mi conferencia en el Istituto será el 23 de mayo, la de Pisa puede ser entre el 20 y el 22. Luego, iré a Venecia, a donde he sido invitado, como usted debe saber por el Prof. Meo Zilio.

Nunca he deseado tanto como ahora estar ya en Italia y, sobre todo, en Florencia. Con abrazos de Pilar y míos para todos los amigos, recíbalos usted muy fuertes, de los dos, Ángel»

Las dos cartas están publicadas en *Lettere a Simeone*, op, cit., págs. 462-463.

presidente della Società Dantesca Italiana e del comitato— Ángel Crespo con la sua opera di traduttore, ma anche con la sua acuta riflessione di critico e la sua arte di poeta, ha offerto a Dante e a Firenze una testimonianza d'amore: era dunque giusto che il Comune di Firenze, su proposta dell'Unione Fiorentina, gli tributasse, anche a nome della nostra città e della cultura italiana, il maggior riconoscimento destinato ad un dantista straniero: straniero certo per nascita, ma non meno sicuramente fiorentino negli affetti e nelle segrete predilezioni».²⁴⁹

Y por lo que hace a la resonancia que tuvo en España el mismo reconocimiento de la labor de Crespo como traductor dantesco, leemos un artículo de César Antonio Molina en el que, retomando la “queja” del mismo Crespo, pone en evidencia el hecho de que al acto de entrega del galardón no asistió ningún representante del estado español, ni siquiera el embajador español en Italia, pese a haber sido invitado por los organizadores florentinos. Según Crespo esta ausencia se debió a que salió de Puerto Rico y no de España y que quizás si las cosas hubieran ido de forma diferente también la prensa española se hubiera hecho eco.²⁵⁰

Ahora bien, y dejando ya de lado el episodio del premio de 1980, es preciso retomar el discurso acerca de la red de amistades que Crespo tuvo ocasión de tejer en Florencia. Se remonta a principios de los años setenta la participación de Ángel Crespo a las tertulias que tenían lugar en el Caffè Paszkowski de la céntrica Piazza della Repubblica²⁵¹, y a las que asistían Oreste Macrì, Mario Luzi y Piero

²⁴⁹ “Celebrato l’anniversario della nascita di Dante”, en “Diario”, *La Nazione*, 21.5.1980, artículo sin firma.

²⁵⁰ César Antonio Molina, «Ángel Crespo, medalla de oro al Dantismo», *Ya*, 19.VII.1980. Lo mismo afirma también Enrique Badosa en otro artículo en el que lamenta que en España no haya sido reconocida la labor de Ángel Crespo como traductor, en Enrique Badosa, «Ángel Crespo traductor», *Jano*, n. 437, IX.1980.

²⁵¹ El Caffè Paszkowski es uno de los locales históricos de Florencia, tal y como se reseña en la página web del mismo: «Paszkowski, uno dei salotti buoni di Firenze, sicuramente tra i caffè più antichi della città e del paese si trova nella piazza più antica, quella che al tempo dei romani fu il “forum”, l’incrocio tra le due vie principali “cardo” e “decumanus” (rispettivamente Via degli Speciali- Via Strozzi e Via Calimala-Via Roma). Nacque nella metà del 19° secolo, come fabbrica di birra e punto di ristoro nello stesso angolo in cui si trova oggi (Via Brunelleschi), dove era situato il fronte antico del ghetto ebreo. La piazza fu, fino ad alcuni anni dopo l’unità d’Italia, la sede del mercato del pesce ed era attraversata dalle antiche mura del ‘200. Quando Firenze diventò capitale, si decise di rifare completamente la piazza centrale smantellando “secoli di squallore”. Fu ricostruita con la “pomposa architettura” con cui ancora oggi si presenta. Ecco che dalla fine del 19° secolo Paszkowski diventò “caffè letterario”, dove Prezzolini, Soffici, Papini e ancora D’Annunzio, poi Montale, Saba e infine Pratolini furono fra i clienti abituali più illustri. Già dal XX secolo l’orchestrina di Paszkowski ravvivava le notti fiorentine all’aperto d’estate e in una sala d’inverno. Su piazza

Bigongiari²⁵² entre otros. A ellas se refiere Crespo en una carta de 1974 dirigida a Macrí:

Hemos recordado y seguimos recordando como algo inesperadamente magnífico nuestra estancia en Florencia. Y no es que no esperásemos estar allí a gusto, sino que su amistad, sus atenciones y la mutua comprensión que ha nacido entre nosotros ha sido una de las experiencias más agradables que nunca he tenido. Comprensión en todos los sentidos, pues no echo en saco roto esos estupendos restaurantes y esas tertulias tan latinas y estimulantes del Paszkowski, además del ambiente de compañerismo intelectual que usted ha sabido crear en el Instituto Ispanico.²⁵³

Oreste Macrí y Ángel Crespo se encontraron por primera vez durante la visita de ambos a la Bienal de Venecia en 1964 y fue el amigo común Mario Di Pinto quien los puso en contacto. El encuentro con Macrí fue uno de los que más marcó al español, que en el gran hispanista encontró un apoyo tanto profesional como personal, pues los dos estrecharon un fuerte lazo de amistad. Desde el punto de vista profesional, la labor de estudioso y gran conocedor de las letras españolas hizo que Macrí escribiera textos críticos importantes sobre la poesía de Crespo, llegando a incluir al poeta como único representante de su promoción poética en una nueva edición de su famosa *Poesia spagnola del Novecento* y en la que, como veremos en el apartado dedicado a las traducciones, Macrí incluyó unos cuantos

Vittoria nacquero i movimenti interventisti tra i tavolini di Paszkowski, si accese il dibattito politico. Durante il ventennio, pur temendone la soppressione, Paszkowski non cambiò nome e continuò ad essere ritrovo degli intellettuali. “Il caffè” Paszkowski non si piegò agli orrori della guerra, pur essendo nel '43 teatro di numerosi rastrellamenti da parte dei nazisti. La piazza e così anche il Paszkowski fu ancora protagonista delle campagne elettorali più calde: la costituente, il referendum, l'elezione del '48. Pochi giorni dopo il 2 Giugno '46, rimossa la statua di Vittorio Emanuele II, la piazza prese il nome di “della Repubblica”. Col boom economico e turistico Firenze, anche se lo fu da sempre, diventò tappa obbligatoria. Paszkowski fu sempre all'altezza della situazione e tempio di ospitalità. Il suo servizio fu ed è tutt'oggi apprezzato in tutto il mondo. Come tutto il centro storico Paszkowski fu messo a dura prova dalla acque fangose dell'Arno nel '66. Dalla metà degli anni '70 la famiglia Valenza mantiene con amore e caparbieta le tradizioni e l'eleganza che distinguono la raffinatezza di questo antico caffè.», en <http://www.paszkowski.it/index.php>.

²⁵² «Il caffè della fiorentina Piazza della Repubblica dove Macrí si trovava con i consueti amici: il poeta e critico Piero Bigongiari, l'anglista Sergio Baldi, il lusitanista Luigi Panarese...», nota 3 a la carta del 1 de septiembre de 1974, op. cit., pág. 453.

²⁵³ Carta del 1 de septiembre de 1974 en *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni editore, Roma, 2002, pág. 449.

poemas del manchego.²⁵⁴ Para hacerse una idea acerca de la relación que existió entre Crespo y Macrí, basta con consultar la correspondencia²⁵⁵ que mantuvieron durante treinta años, pues en cada una de las cartas se hace evidente la admiración y estima recíprocas.

Por otra parte las tertulias florentinas, donde Macrí solía reunirse con sus amistades, son un recuerdo que aflora en varias ocasiones en el recuerdo de Crespo, como en la entrada de su diario del 17 de noviembre de 1972:

Cartas de Luisa Capecchi, desde Zaragoza, y de Enrique Molina Campos, de Barcelona. Luisa me habla extensamente de su estancia en Italia y me recuerda las tertulias florentinas de la Piazza della Repubblica, en las que mantuve inolvidables conversaciones con Oreste Macrí, el poeta Mario Luzi, el profesor Luigi Panarese, traductor y estudioso de Pessoa, y otros ingenios medicos.²⁵⁶

Salta a la vista el tono nostálgico con el que el poeta rememora esos encuentros tan enriquecedores y, que una vez más, otorgan a Florencia la función de intercambio cultural entre Crespo y los italianos, todos miembros destacados del ambiente intelectual de la ciudad e italiano en general. Este grupo de amistades comprende entre otros a los discípulos del maestro Macrí, los jóvenes Gaetano Chiappini, Laura Dolfi y Luisa Capecchi. Con todos ellos estableció Crespo fuertes lazos de amistad y con ellos colaboró en varias ocasiones: una de ellas surgió en 1982 a través de Chiappini, profesor entonces en la Universidad de Parma. Éste organizó en la misma universidad, el 23 de marzo en el Istituto di Lingue e Letterature Romanze que él mismo dirigía, una jornada sobre la poesía de Ángel Crespo y que

²⁵⁴ O. Macrí, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1985. Los poemas seleccionados son: "Una donna chiamata Rosa", "Quelli", "Il bombardamento", "Agosto", "Offrivano il pane al margine della strada", "Cosmologia", "Il paese", "Come l'allodola", "L'esiliato", "L'intrattabile", "Cronos", "Il divino marchese", "Selva di Uplandia", "Rive del Meno", "Dove non scorre l'aria", "Scientemente", "Perché nascondermi?", "Il dio sognato", "Le muse", "Le ombre vanno cadendo". Crespo habla de su presencia en la antología de Macrí en las notas autobiográficas para San Martín: «En 1985, Oreste Macrí publicó una nueva edición de su antología *Poesia spagnola del '900*, en la que soy el único representante de mi promoción poética, es decir, que la antología termina, por ahora, conmigo. La ficha de este libro es la siguiente: O. Macrí, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1985. Tiene dos volúmenes y el segundo me dedica las páginas 1149 a 1189.», en *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit., pág. 4.

²⁵⁵ La correspondencia entre Ángel Crespo y Oreste Macrí ha sido reunido por la profesora Laura Dolfi y publicada en el volumen *Lettere a Simeone*, op. cit.

²⁵⁶ Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 125.

fue de hecho la primera y única vez en la que el poeta hizo una autolectura de su obra hasta entonces publicada.

Transcribimos al final de este trabajo el texto completo de esa autolectura pues su circulación fue muy restringida y a día de hoy no es fácil acceder a su lectura, y también por la particularidad del mismo y la importancia que tuvo tanto para Crespo —pues fue un momento significativo en su trayectoria poética y en la difusión de su obra— como para Chiappini, tal como éste último me señaló en una conversación que mantuvimos en Florencia. Este acto marcó la relación entre los dos de manera relevante para ambos, un antes y un después en su relación de amistad.

Así pues, hemos visto en estas páginas que en Florencia Crespo vivió momentos importantes: la ciudad reconoció su labor de traductor de Dante, el ambiente cultural y literario le acogió y se empeñó en difundir la obra del poeta en actos como el de Parma.

Sin lugar a dudas Florencia representó una página importante en la vida del español, que no descartaba la idea de poder un día volver a la ciudad y fijar allí su residencia, tal y como se desprende de esta carta enviada a Macrí:

Prof. Oreste Macrí
Via F. Nullo, 4
Florencia

Mayagüez, 17 de mayo de 1975

Mi querido amigo:

Le escribo lleno de desolación, pues Pilar y yo no podemos pasar, según habíamos proyectado, el verano en Florencia. Espero que sea el año que viene. La Srta. Dolfi²⁵⁷ nos había buscado un piso, todo estaba en orden y, de repente, suben aquí la contribución con efectos retroactivos – al revés de lo que han hecho en EE.UU.- y nos sacan los dos mil dólares que teníamos para pagar los pasajes. ¡Nuestro gozo en un pozo! Ahora tendremos que irnos a un sitio al que sea más barato llegar, creo que a Chapel Hill.

Puede imaginarse lo que sentimos vernos privados de su compañía y su conversación, de las charlas en el café con los amigos, de Florencia, del

²⁵⁷ Laura Dolfi era, por aquel entonces, colaboradora de Oreste Macrí en el Istituto Ispanico de la Facultad de Magisterio de Florencia.

congreso bocacciano, al que estaba invitado y al que van Arce²⁵⁸, Martín de Riquer, la Tejerina²⁵⁹ y tantos otros amigos. Tanto, que estamos pensando en buscarnos algo en Europa –aunque nuestra posición académica sea aquí muy sólida- para no tener el charco, como dicen en mi pueblo, tan caro de sobrevolar. En fin, que debí quedarme de lector con usted, y ya hubiéramos visto, luego, como arreglábamos algo para Pilar. ¿No será posible encontrar algo por un curso o un semestre, para probar? En fin, no es un grito de alarma, sino el deseo de encontrarme – de encontramos- entre los nuestros. ¿Sigue pensando en la antología desde mi generación?²⁶⁰ Su idea me llenó de entusiasmo. Mario no ha entregado todavía la segunda edición de mis versos²⁶¹. Parece que anda muy decaído y no demasiado bien de salud. Esperemos que se restablezca pronto. ¡Cuánto me gustaría tener noticias tuyas! Esperándolas, Pilar y yo le enviamos nuestros mejores y más cariñosos saludos.

Ángel

Ángel Crespo
Departamento de Humanidades
Recinto Universitario
Mayagüez, Puerto Rico 007

²⁵⁸ Joaquín Arce, uno de los mayores italianistas era en esos años profesor de Literatura Italiana en la Universidad Complutense de Madrid, y había sido en los años anteriores lector de español en la Facultad de Magisterio de Florencia con Oreste Macrí.

²⁵⁹ Belén Tejerina había ido a Italia con motivo de un lectorado de español y allí se había quedado, concretamente en Roma. Se había visto con Crespo en el congreso dantista de Bari y el poeta habla de ella en una entrada de su diario, concretamente la del 14 de junio de 1979 escrita durante unos días a Madrid: «A mediodía, vamos a casa de Belén Tejerina, a la que no veíamos desde el congreso de Bari. Es una casa de película de Carlos Saura. Al fondo, en el cuarto pobre, está Belén, que se ha roto una pierna en Bari. Le han tenido que poner una varilla metálica y un tornillo, pegados ambos al hueso. Nos habla de Mario Di Pinto, al que califica de abúlico total. Cree que nunca terminará mi antología, ni ninguno de los trabajos que se ha propuesto. Ahora Belén enseña en Cosenza pero sigue viviendo en Roma. Lo de Bari ocurrió con motivo de una visita y sin hacer ningún esfuerzo violento. Le hablo de mis proyectos dantescos y me dice que me buscará bibliografía sobre la *Vita Nuova*, el *Convivio* y las *Rime*. Le gustaría visitarnos en Puerto Rico; yo la animo.», en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 247.

²⁶⁰ Como resulta en el epistolario entre Crespo y Macrí, éste quería preparar una nueva edición de *Poesia spagnola del Novecento*. Sin embargo, esta nueva edición no llegó nunca a concretarse, también debido al hecho de que Macrí no sabía decidirse sobre los nombres nuevos para incluir.

²⁶¹ No llegó nunca a publicarse, tal y como presentía Tejerina en la entrada del diario arriba transcrita.

3.2.3 Venecia

Recorriendo Italia como lo hizo Ángel Crespo y subiendo ahora al Norte de la península, no podemos concluir este apartado sobre las ciudades más importantes para el poeta sin detenernos en Venecia. Venecia representó para el poeta el descubrimiento de un lugar casi mágico, y si ya Florencia fue uno de los lugares más queridos por parte del poeta, la ciudad véneta lo fue aún más, tal y como señala Pilar Gómez Bedate en la nota introductoria a los diarios venecianos de su marido:

Venecia ocupa un lugar privilegiado pues no sólo ha sido ésta una de nuestras ciudades preferidas —que empezamos a visitar muy poco después de conocernos— sino que vivimos allí durante buena parte del año 1981 y allí hubiéramos querido quedarnos.²⁶²

El primer viaje que el poeta realiza a Venecia se remonta, como ya anticipamos, al año 1964, con motivo de visitar la Bienal como crítico de arte; a la ciudad lagunar volvería en 1967 y en muchas más ocasiones en los años siguientes:

En 1967, con motivo de la Trienal de Milán, volvimos a Italia y visitamos también Venecia, ciudad a la que volveríamos sucesivamente y para estancias más o menos largas casi todos los años a partir de entonces, ya estuviésemos viviendo en Puerto Rico o en Suecia, pues el modo de vida que allí podíamos llevar —tranquilo como en un pueblo pero cosmopolita como en una gran ciudad, rodeado de arte y belleza— se nos aparecía como el ideal, [...] ²⁶³

Y entre sus viajes, así describe el poeta la experiencia de estar en Venecia:

En 1966 publiqué mi libro *Docena florentina* y en 1967 nos vinimos al Caribe, después de haber visitado Brasil, durante cuatro o cinco meses, el año anterior. A partir de entonces, hemos viajado mucho por Europa y por América, siempre al Norte del Caribe, *pero sobre todo hemos vivido en Venecia* [la cursiva es mía]. ²⁶⁴

Durante sus estancias en Venecia también aprovechaba para visitar cada vez otros lugares de los alrededores, como Vicenza, Trieste, Treviso, Udine, Arquà Petrarca, Imola. En Trieste, en compañía de Luisa Capecci, fue a ver la librería que había sido de Umberto Saba y adquirió volúmenes sobre Carducci.

²⁶² En *Turia*, op. cit., pág.303.

²⁶³ *Ibidem*, pág. 304.

²⁶⁴ *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit. pág. 2.

Tal y como leímos en las cartas de abril de 1980 entre Macrí y Crespo, éste último fue ese mismo año —y después de ir a recibir la Medalla de Oro en Florencia— a la ciudad lagunar, donde presentó unas conferencias. En el Centro Linguistico Interfacoltà de la Universidad de Venecia —en el Palazzo Garzoni-Moro, sede entonces y hasta hace unos años de algunas asignaturas de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras, entre ellas del Dipartimento di iberistica e americanistica—, presentó el día 26 de mayo “Problemi della traduzione letteraria con particolare riferimento alla traduzione dantesca” y el día siguiente “Le metamorfosi nella Divina Commedia”, esta vez en la sede del Comitato Veneziano della Società Dante Alighieri (cuyo secretario era entonces Bruno Rosada).

En el verano de 1981, Crespo pasará una temporada en Venecia y de ésta tenemos noticias gracias a las publicación de algunas páginas de su diario veneciano aparecida recientemente en la revista *Turia*. Son estas páginas muy esclarecedoras sobre la relación que existió entre el poeta y la ciudad, una ciudad que sentía muy cercana a su manera de ser y de vivir y que, al igual que le pasó anteriormente con Florencia, le recuerda a su Mancha natal.²⁶⁵ Me parece interesante incluir aquí las entradas de su diario porque en ellas tenemos la visión particular de Ángel Crespo respecto a Venecia y a las amistades que nacieron en ella.

1981

19 de julio. Hemos llegado, en avión, a las dos de la tarde y nos hemos alojado en la habitación destinada al patriarca de Venecia por los frailes del convento de los Artigianelli, en las Záttere. El edificio está situado entre una iglesia

²⁶⁵ Amador Palacios comenta en la biografía de Crespo: «La marca de Alcolea siempre va a estar presente. Su idealización, su pervivencia, incluso, se podría decir, su “europeización” (una vez perdida la casa familiar y dificultosa la posibilidad de regresar a los añorados parajes), no se halló sólo en la poesía, sino en pretensiones emocionales irrumpiendo de vez en cuando. Pilar Gómez Bedate me refiere que en una de sus prolongadas estancias en Venecia un día pasaron por una placita alejada de la zona más monumental y los vistosos grandes canales. Era una sencilla placita como las de Alcolea, asegura ella. Crespo de pronto quiere comprar la casa que en esa placita estaba en venta, para vivir en Venecia como en Alcolea. Pilar, ante la insistencia del marido, se tuvo que enfadar un poco con él para quitarle la idea.»

Y Palacios sigue, tras transcribir la entrada del diario veneciano del 21 de julio la el que Crespo afirma de sentirse como en su pueblo: «Si uno conoce Venecia, esta declaración de ninguna manera se podrá tomar como una expresión literariamente exagerada o como una *boutade*, pues muchos rincones de la cosmopolita Venecia son magníficamente pueblerinos.» en A. Palacios, *Ángel Crespo [1926-1995]*, op. cit., pág. 94.

cuatrocentesca —al que está pegada nuestra habitación— y la de los Gesuati, del primer tercio del XVIII. Desde nuestro balcón —el único del edificio— se disfruta una hermosa vista de la Giudecca y su canal. Nos ha recibido el padre Brunello, sesentón hablador y afectuoso que nos recuerda a otros frailes italianos casi bufonescamente simpáticos. El mobiliario de nuestra habitación es modesto pero cómodo: dos camas, un buen armario y una mesa suficiente además de la cómoda y un bufete bajo. Lo peor son los dos cuadros religiosos. Me consuelo pensando que le habrían gustado a Rimbaud.

A las 5 nos hemos reunido, en su casa, con los Meo Zilio. Giovanni, ante la indiferencia de Silvia, estaba entusiasmado ante la inminencia del comienzo de la regata histórica.²⁶⁶ Su casa, también situada en las Zattere, está enfrente de la iglesia del Redentore, de donde parten las góndolas que participan en la competición.

Esta regata se celebra anualmente, desde el siglo XVII, en cumplimiento de una promesa hecha para que Venecia fuese librada de una peste. De una orilla a otra de la Giudecca han hecho un puente de barcasas, de unos 340 metros de longitud. Los dos muelles están atestados, de gente que observa las góndolas, pintadas de amarillo, verde, azul, violeta... Antes de que empiece la regata Giovanni me lee un artículo de la nueva Ley Universitaria, en el que se contempla la posibilidad de que un profesor extranjero sea nombrado catedrático permanente —ordinario— *per chiara fama*. En contra de lo que nos dijo en Mayagüez no se va a jubilar este año, sino que esperará a hacerlo a cuando haya conseguido mi nombramiento.

Tras de la regata, y atravesando el puente de barcasas, Pilar y yo nos vamos a dar un paseo por la Giudecca. Hemos vuelto a casa de los Meo Zilio a las 8 y media. Después de cenar nos han llevado a la Plaza de San Marcos a ver un *ballet* belga que ha resultado muy interesante: entre expresionista, informal y primitivo. He sentido, viéndolo, una sensación de liberación: cuanto siempre me ha parecido decadente en el *ballet* ha sido eliminado en esta representación, en la que no faltan los bailarines negros, y hasta negrazos. Sin embargo, hay que admitir que no han conseguido una verdadera forma sino en los casos que más se acercan a lo decadente —payasos, romanos, etc.— lo que establece la verdadera dialéctica de este *ballet*.

A la vuelta a nuestro alojamiento, Silvia me ha dicho que va a publicar un libro sobre sus fotografías y sus videocintas y que quiere poner, como prólogo, mi artículo publicado en *Guadalimar*²⁶⁷, que ha gustado muchos a los críticos europeos y americanos que lo han leído en la Bienal de Medellín.

20 de julio, lunes. Me he levantado con un dolor fuerte en el riñón izquierdo, tan fuerte que me ha hecho temer un ataque como el que sufrí en Upsala en 1970. Pilar ha ido a casa de los Meo Zilio para hacerme una cocción. El efecto ha sido maravilloso. A las 2 estábamos comiendo en la Madonna, sin dolores. Sin duda, el haber tomado poco té durante estas vacaciones, y apenas hierbas, me ha congestionado el riñón y propiciado el crecimiento de algún cálculo. Ahora, por la noche, me encuentro, gracias a Dios, bastante bien.

He pasado la siesta leyendo el *Dietari* de Pere Gimferrer y me parece admirable. A las 5 hemos ido a casa de Giovanni, hemos salido a comprar un

²⁶⁶ El poeta se refiere aquí a las celebraciones que cada tercer fin de semana de julio se organizan en Venecia para la fiesta del Redentore. Crespo la denomina “regata histórica”, pero en realidad a esta regata se le conoce como “Regata del Redentore”, pues la “Regata Storica” es la que se celebra anualmente desde el siglo XVIII cada primer domingo de septiembre.

²⁶⁷ El artículo se titula «Silvia Mejía o la alquimia del gesto poético» y apareció en *Guadalimar. Revista de las Artes*, 55, diciembre de 1980.

calentador de agua para mis cocciones y hemos vuelto a la casa, donde he resuelto a Meo Zilio varias dudas para su diccionario de gestos²⁶⁸. Después de cenar con Silvia y con él hemos tomado café en las Záttere.

Antes de acostarme he estado viendo el libro de Humberto Franzoni y Dina Di Stefano *Le chiese di Venezia*.

21 de julio, martes. Por la mañana hemos estado en la Biblioteca Marciana, hablando con su director, el Dr. Ravalli, que nos ha presentado a su ayudante, la Srta. Rossi, para que nos guíe en la busca de bibliografía sobre Boccaccio y Petrarca²⁶⁹. Hemos quedado en volver mañana por la mañana.

Después, hemos ido paseando al palacio Grazzi para ver la exposición de Picasso, compuesta exclusivamente por piezas de la colección de Marina Picasso. La mejor de ella es el retrato de Paloma Picasso, sentada, pintado con tierras y sobre fondo gris.

Estando en la exposición he tenido unas molestias, inferiores a las de ayer, que nos han obligado a recogernos. Se me han pasado en cuanto he descansado un rato. He dormido un par de horas y, a las 6, hemos ido a casa de Giovanni, donde le he ayudado a resolver dudas sobre su diccionario, y donde hemos cenado. Después, hemos paseado por las Záttere, la Calle del Viento y la Calle Lunga, y hemos tomado un refresco en el Campo de San Bárnaba. A la vuelta, hemos charlado un rato con el P. Brunello, al que Giovanni conoció hace años —unos 30— en un barco que venía de la Argentina.

Me siento descansado, a pesar del achaque del riñón, y Pilar empieza a recobrar fuerzas. Me encuentro como si estuviera en mi pueblo. Siento a Venecia y a su paz no como algo exótico, sino como algo mío, íntimo.

Hemos leído un par de horas antes de acostarnos.

22 de julio, miércoles. Esta mañana, mientras Pilar se quedaba en la Biblioteca, consultando obras sobre Boccaccio, me he paseado por el distrito de San Marcos, lleno de turistas, de bárbaros semidesnudos, gentes de todas partes, mostrando todas las versiones actuales de la extravagancia. Como conozco bien Venecia, he caminado hacia el barrio de Castello, por calles sólo transitadas por venecianos y he visitado la iglesia de Santa María Formosa, en una de cuyas puertas estaba sentada una bárbara rubia y madura que enseñaba unos muslos gordos hasta las bragas y comía incalificables porquerías. He atravesado, luego, la misteriosa raya que nunca atraviesan los turistas y que se halla, precisamente, en el campo de esta iglesia; en uno de ellos, el más alejado de San Marcos. He ido a parar al campo de Santa Marina, cuyo cuerpo incorrupto se conserva y expone en la iglesia recién visitada, y me he sentado a leer en la terraza de un bar. Después de mi paseo hemos ido a comer a una trattoría de Santa Croce.

Tras descansar una hora en nuestra habitación patriarcal hemos ido a casa de Giovanni y éste nos ha llevado a dar una vuelta de dos horas en su *gommon* —una barca de goma— por la laguna. ¡Qué maravilla es poder dedicarse a la pura contemplación, a la contemplación gratuita! Parece como si las cosas penetrasen por nuestro espíritu como el agua bajo un puente. Hemos navegado por la parte Sur de la Giudecca, llena de basureros, talleres, palacios y hoteles de lujo para turistas-moluscos; junto a la isla de San Giorgio, por la cuenca de

²⁶⁸ Se trata del tomo I del *Diccionario de gestos. España e Hispanoamérica* que se había publicado en Bogotá en 1980. El tomo II se publicaría en 1983.

²⁶⁹ En esta época el poeta estaba trabajando a su traducción del *Cancionero* de Petrarca que aparecería publicada en Barcelona por Bruguera en 1983. Al mismo tiempo Pilar Gómez Bedate estaba trabajando en la traducción del *Decamerón* de Boccaccio, que aparecería publicado por la misma editorial y en el mismo año que la del marido.

San Marcos; de nuevo por la Giudecca, hasta Piazzale Roma y el Canal Grande, hemos navegado de punta a punta. Los colores del atardecer transformaban a la ciudad vista desde el agua. ¡Qué inolvidable la impresión del Canal Grande, desde la Cà d'Oro hasta Rialto! Es la parte más estrecha del canal y parece, sin serlo, un corral de pueblo. Se contradicen en él la Venecia opulenta y la modesta, la pueblerina y la cortesana, la corte y la aldea: algo único en el mundo que llevo visto. Venecia se me va entrando cada vez más en la sangre, como un cuadro genial más: como un poema, una sinfonía (un poema sinfónico).

De vuelta a casa de Meo Zilio, le he ayudado, con intervenciones de Pilar, a resolver dudas para su diccionario. A las 8 nos han invitado a cenar en la trattoría de l'Anzolo Rafaele, en frente de la iglesia de su nombre.

Me han llegado libros enviados por Bento, Osório y Cesariny.

23 de julio, jueves. Mientras Pilar ha ido con Silvia al mercado de Rialto, y luego a la Marciana, he estado copiando, en su casa, el principio de mi conferencia sobre J.R.J., que no tuve tiempo de pasar a limpio en Mayagüez²⁷⁰. He ido a buscar a Pilar y la he llevado a una trattoría poco conocida, cerca de Rialto, donde hemos comido sin turistas como testigos.

Toda la tarde leyendo y descansando en nuestra habitación. A las 7 y media, un paseo por el barrio de San Marcos. Una hora en el café Florian. Hemos cenado unas pizzas y nos hemos recogido.

Inolvidable anochecer, desde los Fundamenta degli Schiavoni, con el Lido a lo lejos y la isla de San Giorgio y la Salute enfrente.

Nos sentimos a gusto, descansando por primera vez desde el verano pasado, en un ambiente real y mágico al mismo tiempo.

24 de julio, viernes. Mientras Pilar seguía trabajando, esta mañana, en la Biblioteca, he seguido copiando —y rehaciendo— la conferencia sobre J.R.J. A mediodía, he ido a recogerla y, paseando, hemos vuelto a Dorsoduro. Hemos comido en el Cantinone Storico. Sólo he comido jamón con melón: ayer me dio un arrechucho y, aunque hoy me encuentro mejor que nunca desde que llegamos a Venecia, he querido prevenirme dándole poco trabajo al aparato digestivo.

A las 3 y media Pilar se ha ido a la peluquería y yo he iniciado un paseo por Dorsoduro. He encontrado librerías en las calles más estrechas e inverosímiles y, entre otros libros, he comprado una edición del *Canzoniere* de Petrarca hecha por mi amigo Gianfranco Contini. He pasado por la iglesia de Santa Maria dei Frari, cuya imponente mole de ladrillo me ha impresionado más que nunca, la iglesia de San Pantalon, en la que he descansado un rato, junto a la Scuola de san Rocco y, enderezando por la parroquia de San Polo, he caminado por el Ramo Castelforte a lo largo del Río de la Frescada. He visitado la pobre, pueblerina y pintoresca Corte dei Preti, he seguido por la calle dei Preti, llena de tiendecillas casi aldeanas, pero en la que está la Librería Goliárdica, además de la casa de un anticuario y varias pensiones modestas. Por Cá' Foscari he pasado junto a varias dependencias universitarias. He cruzado, en seguida, el Río de la Frescada y he seguido la calle del Campaniel, donde he visto una tienda de ropas masculinas y femeninas inverosíblemente palurdas. Llegado al campo de San Tomás, he seguido hasta casa, tras ganar la calle de la Toletta.

²⁷⁰ El Centenario del nacimiento de Juan Ramón Jiménez, sobre el cual Ángel Crespo escribió varios textos de gran relevancia crítica, se celebró en 1981 y a éste el poeta había sido invitado para que hablara en una conferencia en la Universidad de Verano de Santander.

Apenas me había puesto a leer, he oído truenos. Una tormenta avanzaba desde el Oeste. Relámpagos verticales y bien dibujados se veían detrás de la Giudecca. El mar estaba revuelto y el agua llegaba a la escalinata de los Gesuati. De repente, la tormenta enfiló por el canal y empezó a descargar agua con tal fuerza que no se veía, en frente, el *sestier* de la Giudecca. El muelle, inundado por la lluvia y el mar, parecía el de una ciudad sumergida. Soplaban un viento fuerte y continuo. ¡Qué espectáculo único! Menos mal que el viento soplaban en dirección Oeste-Este: de lo contrario el mar habría llegado, como la lluvia, a las casas.

Después, un aire limpio. El sol y los colores, frescos, como lavados y, al rato, otra vez viene la tormenta encima, su segunda parte, con truenos continuos, lluvia no furiosa, como una niebla que continuase a las nubes, bajísimas. Y, en seguida, ya no había nubes, tan sólo niebla —y relámpagos y truenos graneados— y, entre la niebla, se veía la Giudecca como si se tratase de un barrio nuevo, pintado en la bruma, y con mayores profundidades que el de antes. Y, sin tardar, la luz, una luz que se veía tamizada por las nubes, iba aumentando en intensidad, gradualmente. ¡Qué escenografía, la de la naturaleza en esta ciudad con fama de artificial! ¿O es que la naturaleza quiere hacerse artificial en ella?

Apenas escampó, Pilar llegó de casa de los Meo Zilio, a donde había ido a planchar la ropa que lavó ayer. Hemos ido a comer a la trattoria Ai Cugnai. Un vino blanco, tokai de pueblo, excelente. Hemos vuelto al cuarto, a leer antes de acostarnos.

Venecia me había conquistado hace años; ahora se me está metiendo dentro. ¡Qué aire, qué colores, qué variedad de aspectos ininterrumpidamente cambiantes!

A un paso de nosotros está la pensión La Calcina, en la que trabajó Ruskin y escribió el libro que Pilar está leyendo en estos momentos.

29 de julio, miércoles. Después de certificar unos paquetes de libros, hemos ido a la Biblioteca Marciana. Olvidados de comer, yo he estado buscando obras en los ficheros y leyendo un estudio de Umberto Bosco sobre Petrarca hasta las tres y media. Pilar se ha quedado mientras yo iba a comprar unos libros que me ha encargado Osório, y ha vuelto a casa a las seis, cuando yo llevaba más de una hora leyendo.

Bosco confirma mi opinión de que Petrarca era insincero en su obra. Quiero decir, que todo quería transformarlo en mito literario para convertirse en mito él mismo. Me interesa mucho la traducción que me ha encargado Bruguera, no sólo porque voy a rehacer —sin trampas y con autenticidad mayor, si acierto— el camino del petrarquismo español, sino también porque, en el estudio preliminar, podré relacionar la vida y la obra de Petrarca con las de Dante y Boccaccio y podré decir lo que crea —tras estudiar el asunto a fondo— sin tener que repetir los tópicos al uso.

Hemos cenado en casa de los Meo Zilio, tras haber trabajado un poco con Giovanni en la corrección del original de su *Diccionario de gestos*. Me siento contento y a gusto, a pesar de ciertas molestias urinarias, que atribuyo a la reciente crisis del riñón, y siento que mis fuerzas renacen y que podré ponerme a trabajar, una vez en Mayagüez, con buena disposición de ánimo.

Por la noche, como de costumbre, he dedicado unas horas a la lectura.

30 de julio, jueves. Nos hemos levantado temprano y lo primero que hemos hecho ha sido certificar un paquete de libros y telefonar a Baratto²⁷¹, con el que hemos quedado en vernos el lunes. Después hemos ido a Rialto, desde donde hemos telefonado a mi hermana Adriana. Imposible vernos este año. Salen para Ginebra el día 3 de agosto y vuelven a Madrid el 22, después de nuestra salida, a las dos de la madrugada, para Puerto Rico.

También he telefonado a Macrí, por ver al cual estábamos dispuestos a hacer un viaje rápido a Florencia, pero Macrí sale mañana mismo para el Sur, para su tierra. Ha habido un momento, durante nuestra conversación, en que ha estado a punto de decirnos que iba a retrasar el viaje pero, comprendiendo que sería excesivo, he desviado la conversación. Oreste ha estado muy cariñoso y estoy convencido de que, lo mismo que Pilar y yo, siente que no nos veamos este año.

A la una nos hemos encontrado con los Meo Zilio para ir a comer, en Montin, muy cerca de los Artigianelli, con Franco Meregalli y su mujer²⁷², a los que había invitado ayer. Sentados en el jardín interior, con un ambiente fresco y luminoso, Meregalli —que hoy me ha pedido que nos tuteemos— ha recordado las muchas veces que vio comer allí a Ezra Pound durante los últimos años de su vida, es decir, cuando ya hacía bastantes que había escrito los *Cantos pisanos* que ahora leo por la noche.

Hemos pasado la tarde en nuestra habitación, leyendo. De repente, nos llegan las notas de un *blues* perfecto de entonación. Nos asomamos al balcón: alguien lo está tocando, al parecer con una flauta dulce, debajo del toldo del bar de al lado. Luego, toca otro, y otro más. Parece como si los ruidos de la vecindad hubiesen cesado para que sólo se escuche esta música emocionante y pura. A poco, sale de debajo del toldo un hombre joven, rubio y bien parecido, que lleva en la mano una caja de hojalata con unas cuantas monedas y un billete de mil liras. Un americano, quizás el único, hoy, que ha traído algo que ofrecer a Venecia. Como Pound en su día.

El segundo episodio musical se desarrolla en las *zattera* del mismo bar, en el que Pilar y yo, a las ocho de la tarde, estamos tomando unas pizzas. Un viejo con una gorra de visera ha puesto un papel cualquiera, casi pegado a ellos, ante sus ojos y tararea una melodía veneciana. No hay en él arte ni gracia. Pero hay espíritu, quizás únicamente un ingenio burdo. Hace como si interpretase unas notas que no están escritas en el papel que, como un miope, se acerca cada vez más a los ojos. Pilar, y otros comensales, le dan unas monedas. Parado ante nuestra mesa, me mira insinuante, coge una copa de la mesa vecina, que está desocupada, la pone en nuestra mesa y mira a la botella de agua mineral que hay en ella. Interpretando que el pobre hombre tiene sed, le lleno la copa. La alza unos centímetros de la mesa e, inmediatamente, la suelta, como si quemara: ¡*Acqua!*, exclama con desilusión.

Tercer episodio musical: invitamos a Silvia y Giovanni a un concierto de música barroca que la Orquesta de Cámara de Tubinga, dirigida por el rumano Alexander Sumski, da en la iglesia barroca de la Pietá. Con la pintura de

²⁷¹ Mario Baratto (1920-1984), italianista, era entonces decano de la Facultad de Letras de la Universidad de Venecia y antes había sido profesor en las Universidades de Cagliari, Pisa y Venecia. En la colección de literatura italiana de su biblioteca personal se encuentra el trabajo de Ángel Crespo: *Conocer Dante y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.

²⁷² Franco y Rosella Meregalli eran una de las parejas de amigo de los Crespo en Venecia. Franco Meregalli (1913-2004) ha sido uno de los mayores hispanistas italianos y había sido durante muchos años profesor de literatura española en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, además de director de la revista de estudios hispánicos *Rassegna Iberistica*. En los años 50 había vivido en Madrid para enseñar lengua y literatura italiana en la Universidad de esa misma ciudad.

Tiépolo planeando sobre nosotros, escuchamos a Vivaldi, en el ambiente de Vivaldi, magníficamente interpretado por el ruso David Geringas (¡qué pena de nombre en un contexto español!). Procuero mirar por encima del auditorio, no percibir sino las siluetas, los contornos, de sus cabezas, para anular la imagen visual de lo contemporáneo, para sentirme con Vivaldi, cuyos sonetos traduje hace poco²⁷³, en una fusión, mediante el oído, de su tiempo y de mi tiempo.

Al volver a los Artigianelli, en un *vaporetto*, el espectáculo de la Venecia nocturna es impresionante. En medio del *bacino* se ven, iluminadas, la iglesia de S. Giorgio, la de las Zittelli, la paladiana del redentor y la de la Salute, de Longhera. A la derecha, la Piazzeta, con el campanario iluminado. Al pasar junto a la Salute me quedo sobrecogido: las sombras de las esculturas, al proyectarse sobre el edificio, lo hacen, al mismo tiempo, verdadero, tangible, y fantástico.

Antes de acostarnos leemos un par de horas. Pilar, a Ruskin; yo, los *Cantos pisanos*.

26 de julio, domingo. Aprovechando que las iglesias están abiertas, hemos dado un paseo por Dorsoduro y San Polo y visitado algunas de ellas.

En la de San Bárnaba, hemos visto cuadros de Palma el Joven y otros artistas menores; en la de San Pantalon, que nos ha interesado más, nos ha llamado la atención una coronación de la Virgen de Giovanni d'Alemagna y Antoni Vivarini, de composición apretada y llena de figuras, como algunas composiciones hindúes, aunque su sentido geométrico era muy otro. También nos ha gustado, en este templo, un Paolo Veneziano.

En la Scuola di San Rocco, totalmente decorada por el Tintoretto, me atrae el realismo de la Anunciación, con su silla rota y sus paredes desconchadas, una realismo que, de alguna manera, recuerda al holandés pero que es incomparablemente más poético. En otros cuadros, como el de los Inocentes, llaman más la atención las masas y las líneas que el asunto. En estos cuadros, el Tintoretto se muestra mejor colorista —y pintor «abstracto»— que narrador. No sé si será porque las pinturas necesitan una restauración, pero lo cierto es que casi todas ellas muestran cierta lividez de muerte. Sea de ello lo que quiera la verdad es que Tintoretto se sobrepuso, mientras las pintaba, al encargo. Así, la Cena no pudo por menos de desconcertar a los cofrades; y dígame lo mismo del Belén, en el que la Sagrada Familia se encuentra en un lugar elevado a varios pies del suelo.

Pienso también que entre el Tintoretto y el Greco —del que no sé por qué se dice que es un pintor español— hay la misma relación que entre Herrera y Góngora.

Lo que más me ha impresionado de este conjunto de pinturas ha sido la figura, toda en blanco, del Redentor que hay en el cuadro titulado *Jesús ante Pilatos*, precisamente enfrente de la enorme y caótica Crucifixión.

En la iglesia, casi contigua, de San Rocco, en la que he creído ver otros dos tintoretos, una monja, acompañada por un órgano, cantaba, durante la comunión, con una voz potente y bellísima. Al salir al campo, todavía se la podía oír, pues no tardó en reanudar sus cantos.

²⁷³ Las traducciones de estos sonetos se publicaron en la revista *Hora de Poesía*, 12, noviembre-diciembre de 1980. «Se trata de cuatro sonetos titulados «La primavera», «El verano», «El otoño» y «El invierno» con que el compositor había ilustrado, respectivamente, cada uno de sus conciertos de «Las cuatro estaciones». El poeta portugués António Osório, a través de un amigo común, había conseguido que fuesen exhumados del Conservatorio de Florencia y Ángel los tradujo, añadiendo a ellos otro de su propia factura compuesto a la manera barroca y dedicado a Vivaldi «de su traductor».», nota 9 de Pilar Gómez Bedate en *Turia*, op. cit., pág. 312.

En el museo que, en realidad, es la iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari, cuya fábrica me llena de asombro por su armonía y su grandeza —es la verdadera catedral de Venecia— he contemplado largo rato la Asunción del Tiziano, cuadro que me sorprende cada vez que lo veo, pues, siendo decididamente genial, no me parece de este pintor. ¿Y qué decir de las telas tintoretianas, del Vicentino, de las esculturas de Jacopo della Quercia, de los monumentos funerarios de esta iglesia, en la que, junto a varios dogos, están enterrados Monteverdi —uno de mis músicos—, Tiziano y Canova. El monumento de este último es un asombro, por su composición en pirámide y por esa puerta abierta —¿también para el contemplador? — tras la que su corazón se guarda.

Hemos comido, en la Madona, una buena *zuppa di pesce* a la veneciana y un gorgonzola vulgar y hemos vuelto a casa, donde he terminado de pasar a limpio mi conferencia sobre Juan Ramón. He tenido que servirme de una máquina cuyo carro debe de medir medio metro, que me ha prestado Dom Brunello.

27 de julio, lunes. Nos hemos levantado tarde y hemos salido a reservar las plazas para el vuelo Venecia-Roma, el Roma-Madrid y el de Madrid a San Juan. Después de comprarme unos zapatos hemos comido en Rialto y he acompañado Pilar a la Marciana. He vuelto a nuestra habitación y he terminado de corregir la conferencia de Santander.

Pilar ha vuelto a las 6 de la tarde, ha descansado un rato y, tras haber tomado una pizza excelente en el bar de al lado, nos hemos paseado por Dorsoduro, desde los Gesuati a la punta de la Aduana. Esta es una ciudad que nunca se termina de ver, tantos son sus rincones, vueltas y revueltas; y lo mejor es que uno vuelve a casa con la sensación de haber hecho una cura estética. El día, precioso y luminoso, fresco y con una leve brisa, me ha ayudado a tener esta sensación, me la ha sugerido. Al llegar a los Artigianelli, he tenido una sensación de felicísima tranquilidad, como hacía mucho tiempo que no la sentía.

Desde las 9 y media, ya en nuestra habitación, he dedicado unas horas a la lectura.

31 de julio, viernes. Después de echar unas cartas —a Gimferrer, a Carlos de la Rica, a Assis Pacheco, a Bento y a otros amigos— en el correo de las Záttere, hemos ido a la Biblioteca Marciana. Yo me he quedado hasta las 3 y media y me he venido a nuestra habitación. Pilar ha vuelto a las 6, con unos libros sobre Boccaccio que ha comprado al salir de la Biblioteca y con embutido, queso y pan para cenar.

He seguido leyendo los *Cantos pisanos* muy despacio, ayudándome con la traducción de Alfredo Rizzardi. En los primeros me impresionan, sobre todo, alguna de sus frases —proféticas— y una composición hecha como de retazos de un mundo en ruinas: no de este mundo —el de este siglo— en ruinas sino de las ruinas de toda la historia conocida del mundo, cuyo fin parece producirse cuando el poeta atraviesa, poéticamente, el Leteo. El Canto LXXIX, en cambio, parece anunciar una recuperación a través de símbolos de una naturaleza onírica, proporcionados, creo, paradójicamente, por la realidad del campo de concentración de Pisa. Y es un canto admirable.

Después de cenar hemos tomado café en una balsa cercana, con los Meo Zilio. Ahora, a leer un par de horas.

Ayer escribí un pequeño poema, y hoy he escrito otro, ambos inspirados por el ambiente del Canal de la Giudecca.

1 de agosto, sábado. ¡Qué calor ha hecho durante todo el día! Parece que estuviésemos en Mayagüez, puesto que es húmedo y persistente. Por la mañana, hemos estado en la Biblioteca hasta las 12, hora en cierran los sábados. Hemos comido cualquier cosa cerca del campo de S. Bartolomeo y hemos pasado la siesta, Pilar en la peluquería y yo en nuestra habitación, descansando.

Por la tarde, de compras. A las 7 y media a casa de los Meo Zilio, donde les he invitado a un gazpacho que he hecho yo mismo, y he ayudado a Giovanni a poner a punto su diccionario de gestos²⁷⁴.

Hemos vuelto a casa tarde, algo cansados por culpa del calor.

2 de agosto, domingo. Aprovechando que los domingos por la mañana abren las iglesias en las que todavía hay culto hemos visitado varias de este lado del Gran Canal. La primera de ellas, la de San Sebastián, ha sido una absoluta sorpresa. A pesar de su exterior, más bien modesto, y de que hay quien dice que su fachada, de inspiración clásica, es pobre —yo creo que es sencilla— el interior guarda una de las más impresionantes colecciones de pintura veneciana. Hay cuadros del Tiziano y sus colaboradores, de Paris Bordone y, sobre todo, de Veronés, que incluso pintó las puertas del órgano y, ayudado por sus discípulos, dio el tono artístico al templo. El mismo artista está enterrado en él.

Magnífica la escultura en mármol —muy clásica— de la Virgen con el niño y San Juan, de Tommaso Lombardo; y la pintura del altar mayor, de Palma el Joven. No cabe mayor cantidad —no acumulación— de belleza en un espacio relativamente reducido.

Muy cerca de la iglesia de San Sebastián está la menos elegante —y más pretenciosa— del Anzolo Rafael, estropeada en el siglo XVIII. Destartalada, aunque con pinturas muy hermosas de Francesco Guardi — que son de lo más vanguardista (lo más vanguardista, en realidad) del siglo XVIII— entre ellas las del órgano.

Otro interior sorprendente es el de la Chiesa dei Carmini, en cuyas partes exteriores del período medieval hay relieves con símbolos esotéricos: parejas de pavos reales, leones, grifos, etc. Dentro hay pinturas de Cima da Conegliano, Pace Pace, Sebastiano Ricci y otros maestros, y formidables esculturas entre los arcos laterales, así como una serie admirable de cuadros en ambos parapetos, casi todo del Schiavone. El conjunto es armonioso y lleno de majestuosidad.

Enfrente se encuentra la Scuola dei Carmini, cuya planta baja está en obras. Graciosísima la escalera cuya bóveda está cubierta de estucos graciosísimos de Abbondio, muy rococós y en perfecto estado de conservación. Arriba, el célebre techo de Tiepolo, maestro que todo lo convierte en nubes —aun las figuras y los detalles arquitectónicos— pero al que, a mi juicio, le falta emoción. Siempre está al borde la estampita devota, o cae en ella.

Viendo este edificio y su rica decoración comprendo lo absurdo de la crítica marxista que quiere atribuir éstas y otras riquezas artísticas a la explotación de las masas, de manera que pretende no permitir que la gocemos. En realidad, esto es obra del pueblo —pues el pueblo lo ha pagado voluntariamente: las «escuelas» eran cofradías de artesanos, pequeños comerciantes, etc. — que fue

²⁷⁴ Tal y como recoge Pilar Gómez Bedate en la nota 10: «La «Premisa» al tomo II del *Diccionario de gestos* termina con el siguiente párrafo: “Para concluir, queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al profesor Ángel Crespo, de la Universidad de Mayagüez (Puerto Rico), el cual ha revisado todas las entradas de este tomo amén de las expresiones lingüísticas que acompañan los gestos españoles descritos”.», en *Turia*, op. cit. pág. 315.

tan patrocinador de los grandes artistas como la aristocracia, en un periodo histórico en el que todos estaban de acuerdo con la existencia —coexistencia— que quería (pretendía) ser armónica. El análisis, sin duda, debe ser otro. Y hay que compararlo con el producto escaso del oro de las Indias en manos de la monarquía española y de su oligarquía sin imaginación.

Después de atravesar el inmediato campo de Santa Margarita y otros lugares perfectamente familiares para nosotros, hemos visto abierta la iglesia de San Trovaso. Según los historiadores de Venecia, San Trovaso es una palabra compuesta y contracta que reúne los nombres de los patronos de la iglesia. San Gervasio y San Protasio. No puedo picar ese anzuelo: no hay ley —ni privilegio lingüístico— que legitime semejante resultado. San Trovaso es, para mí, un nombre esotérico y, como tal, difícil de comprender y explicar al cabo de los siglos.

Pobre y algo desnudada la iglesia, cuyo exterior —y lo encuentro significativo— es muy sencillo, tiene estupendas esculturas y algunas pinturas muy buenas en los altares laterales, a cuyos autores, del periodo barroco, no he podido identificar. Una tentación de San Antonio de Jacopo Tintoretto es una verdadera maravilla.

He pasado la siesta durmiendo, después de comer en la trattoría del Anzolo Rafael, al aire libre, en un ambiente rústico y sumamente apacible como si no estuviéramos en esta ciudad de turistas encarcelados entre San Marcos y el Puente de Rialto. Ha hecho mucho calor durante todo el día y ha habido una niebla que velaba ligeramente la vista de la Giudecca desde las Záttere.

A las 6 hemos ido a casa de los Meo Zilio, donde hemos terminado Giovanni y yo la revisión de su diccionario y he adaptado el artículo que publiqué sobre Silvia en *Guadalimar* para que sirva de prólogo a un libro sobre su arte que quiere llevar a la imprenta en otoño. Me ha mostrado fotografías muy bellas de una videocinta sobre los cinco sentidos, en las que, como siempre, las manos son las protagonistas.

Le he hecho la cena pues su cocinera se va a Padua los fines de semana, y Pilar ha planchado la ropa que lavó ayer allí.

Volvemos a casa, hacia las 10, para leer un rato antes de acostarnos.²⁷⁵

Estamos ante unos textos que demuestran claramente ese sentimiento de amor sincero hacia una ciudad en la que el poeta se sentía como en casa, como si siempre hubiera estado allí y donde sin duda se habría quedado a vivir, si los asuntos profesionales se lo hubieran permitido.²⁷⁶

²⁷⁵ En *Turia*, op. cit., págs. 305-317.

²⁷⁶ Sobre los poemas que el poeta escribió inspirados a Venecia hablaremos, como por los que se refieren al periodo florentino, en el apartado correspondiente del tercer capítulo de este trabajo. El amor por Venecia también está demostrado por la colección de libros que tratan de la ciudad y que se encuentran en la biblioteca personal del poeta de Calaceite, la lista es la siguiente:

Atlante di Venezia, Comune di Venezia, Marsilio editori; Umberto Franzoi, Mark Smith, *Canal Grande*; U. Franzoi, Dina Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Alfieri; Guido Rossi, Franco Masiero, *Venezia, emozioni dal cielo*, Idea libri; Fernand Braudel, Folco Quilici, *Venezia immagine di una città*, Bologna, Il Mulino, 1984; Peter Lauritzien, Alexander Zielcke, *Palaces of Venice*, Derset Press; H. C. Robbins London, John Julius Norwich, Barcelona, Ediciones Destino, 1992; Christopher Hibbert, *Venezia biografía de una ciudad*, Ediciones Destino; Carlos Diehl, *Una república de patricios*.

Un año después, las gestiones de Giovanni Meo Zilio hicieron que Ángel Crespo fuera nombrado profesor invitado en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad Ca'Foscari de Venecia para el curso 1981-1982, de modo que pasaría en la ciudad un semestre, en concreto de enero a junio:

En 1982 fui invitado por la Universidad de Ca' Foscari de Venecia a dar un curso sobre la poesía modernista. Vivimos en un bello palacio del Campo San Samuele, es decir, frente al Canal Grande, teniendo a la derecha el palacio Grassi, a la izquierda el Malipiero y enfrente el Rezzonico. No sólo por esto nos encontrábamos en nuestra casa, pues ya teníamos muchos amigos en Venecia, ciudad a la que habíamos ido casi todos los años. Conocíamos muy bien la Laguna – Burano, Murano, Chioggia, el Lido, Alberoni...- y sus alrededores.²⁷⁷

El curso que impartiría versaría sobre la poesía hispanoamericana, objeto de su *Antología de la poesía modernista*²⁷⁸ publicada el año anterior. Este encargo había sido facilitado gracias a las gestiones del ya mencionado Giovanni Meo Zilio, profesor de la misma universidad, tal y como se desprende del acta de la reunión del Consejo de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras del 19 de noviembre de 1981²⁷⁹:

Il giorno 19 novembre 1981 si è riunito, nell'aula S. Trentin di Ca' Dolfin, il Consiglio di Facoltà con l'orario e l'o.d.g. seguenti:[...]

Venecia, Espasa Calpe, 1943; Giannina Piamonte, *Litorali ed isole. Guida della Laguna Veneta*, Venezia, Filippi editore; Cristian Bec, *Que sais-je? Histoire de Venise*, Press Universitaires de France; Egle Renata Trincanato, *Guida alla Venezia minore*, a cura di Renzo Salvadori; Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, 1974; Antonio Greggio, *Vorrei dirti. Poesie per Lidia*, 1997; J. J. Norwich, *A History of Venice*, 1982; *Venezia Biennale 1968*, Venezia 22 giugno- 20 ottobre 1968, 34ª Biennale Internazionale d'Arte + Supplemento Mostre Speciali; *La Biennale di Venezia*, 35ª Biennale Internazionale d'Arte, 24 giugno-25 ottobre 1970; Gaetano Corzi, *Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVIII)*, Jouvence, 1980; Hippolyte Taine, *A Venise, Voyage en Italie III*, 1990; John Ruskin, *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, 1987; Diego Valeri, *Guida sentimentale di Venezia*, Giunti Martello, 1978 (con dedicatoria de Silvia Mejía y Giovanni Meo Zilio: «Venecia 25/7/81. Para Pilar y Ángel para que no se olviden de Venecia!!!»); Carla Coco, *Itinerari culturali, Venezia levantina*, Venezia, Corbo e Fiore editori, 1993; Paolo Barbaro, *Lunario veneziano*, La Stampa, 1990 (con dedicatoria del autor: «Venezia, 7.4.93. Ad Ángel Crespo con ammirazione e affetto»); P. Barbaro, *Ultime isole*, racconti Marsilio, 1992; Joseph Brosky, *Marca de agua, apuntes venecianos*, Edhasa, 1993; Les guides bleus, *Italie*, Hachette, 1962.

²⁷⁷ Para uso de Manuel San Martín, op. cit., pág. 4.

²⁷⁸ *Antología de la poesía modernista*, selección y estudio de Ángel Crespo, Tarragona, Ed. Tarraco, Colección Arbolí, 1980.

²⁷⁹ Tengo que agradecer a Antonella Sattin, encargada del Archivo Histórico de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de Venecia, por haberme facilitado este documento y por haberme ayudado en la búsqueda de la documentación relativa al encargo de Crespo en Ca' Foscari.

7) Conferimento di una supplenza per l'insegnamento di Letteratura ispano-americana per l'a.a. 1981-82; [...]

Punto 7.- Conferimento di una supplenza per l'insegnamento di Letteratura ispano-americana per l'a.a. 1981-82.

Il Preside ricorda come si sia posto alla Facoltà il problema della supplenza di un insegnamento fondamentale come Letteratura ispano-americana, che la Facoltà intende del resto coprire appena possibile con una cattedra mediante concorso per trasferimento. [...]

In tali condizioni, e considerata l'importanza di un insegnamento fondamentale quale Letteratura ispano-americana, cui la Facoltà intende provvedere con una cattedra nel più breve tempo possibile, i docenti del Seminario di Letterature iberiche e ispano-americane hanno proposto unanimi al Preside di provvedere per il presente anno accademico alla supplenza del corso con la stipula di un contratto da offrire al prof. Angel Crespo in base all'art. 116 del D.P.R. 382.

Il Preside ha incaricato il prof. Meo Zilio di illustrare la personalità scientifica e didattica del docente, il quale ha inviato il curriculum vitae, e una ricchissima bibliografia, ai colleghi della Facoltà.

[...]

Dopo alcuni cenni di consenso del Preside, la Facoltà vota il testo seguente: "Il Consiglio della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia, udita la relazione del prof. Meo Zilio, la fa propria e, visto che il bando per la copertura della vacanza dell'insegnamento di letteratura ispanoamericana mediante supplenza ex. art. 114 del D.P.R. n. 382 è andato deserto, -delibera all'unanimità e seduta stante, sentito il Consiglio di Istituto, di proporre il conferimento al prof. Angel Crespo, dell'università di Mayagüez (Puerto Rico) della supplenza del corso suddetto mediante la stipula di contratto di diritto privato, ex. art. 116 dello stesso Decreto, per il presente anno accademico 1981-82, fatta salva l'eventuale decadenza a seguito della presa di servizio dei professori associati dopo l'espletamento della prima tornata dei giudizi di idoneità a norma del telegramma ministeriale n. 3847 del 14.X.1981; e chiede al Ministero della P.I. il nulla osta necessario. Tenuto conto altresì dell'alta qualificazione scientifica e docente del prof. Crespo e delle necessità didattiche della disciplina (anche in relazione al numero degli alunni, alla consistenza delle tesi di laurea e alle richieste letterarie in corso all'interno dell'Istituto) stabilisce che le prestazioni richieste al suddetto professore saranno equivalenti a quelle del docente a tempo pieno e che pertanto il suo compenso ex. art. 25 della legge cit. sarà equivalente alla retribuzione globale di un professore ordinario al livello iniziale (terminato cioè il periodo di straordinario) e a tempo pieno.²⁸⁰

La posibilidad de vivir seis meses en la ciudad lagunar fue recibida por Crespo de muy buen grado; además, por aquel entonces estaba traduciendo el *Cancionero*²⁸¹ de Petrarca y Pilar Gómez Bedate pudo aprovechar la ocasión de estar en Venecia

²⁸⁰ Acta del Consejo de Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad Ca' Foscari de Venecia, con fecha 19 noviembre de 1981, págs. 12-14. Inédito. Transcribiremos las palabras del profesor Meo Zilio sobre Ángel Crespo y sus méritos en el apartado 2.3 de este capítulo, en la parte dedicada a Meo Zilio.

²⁸¹ Francesco Petrarca, *Cancionero*, Barcelona, Bruguera, 1982. (reeditado en 1988 por Ediciones B, Barcelona; en 1995 por RBA, Barcelona y por Alianza, Madrid; en 1998 por Círculo de Lectores, Barcelona y en 2003 por Planeta-De Agostini, Barcelona).

para buscar material en la Biblioteca Marciana sobre Boccaccio, de quien estaba traduciendo al español el *Decamerón*²⁸².

Durante su estancia vivieron en un palacete que miraba al Canal Grande, el Palazzo Franceschini, un bonito edificio que además de hallarse en una posición privilegiada de la ciudad estaba a muy poca distancia de la casa que había visto nacer a Giacomo Casanova, hecho éste que, tal y como comenta el poeta, le hizo aceptar el encargo propuesto por Pere Gimferrer de traducir las *Memorias* del veneciano:

Estaba a unos pasos de la casa en que nació Casanova, su alero casi tocaba al palacio Malipiero, en el que fue educado Casanova, y la cocina y el balcón del patio eran medianeros y se apoyaban en la iglesia en que Casanova fue bautizado y donde, cuando le hicieron diácono, tuvo su primer triunfo como predicador. Como no creo en la casualidad, le escribí en seguida a Gimferrer diciéndole que me enviasen el contrato de traducción. Poco después, y ya vecino de su barrio, escribí el breve poema “La aparición de Casanova”.²⁸³

Sobre este “encuentro” con Casanova disponemos también de un breve cuento escrito por Pilar Gómez Bedate, traducido al italiano por Bruna Cinti²⁸⁴, donde describe la casa en la que habitaron en ese período:

[...]Quello era il traghetto di San Samuele e si trovava davanti alla casa da noi abitata a Venezia nel 1982, quando Ángel era professore invitato a «Ca' Foscari», che è il nome dell'università veneziana, perché la sua sede principale è il palazzo dei Foscari, anch'esso bagnato dal Canal Grande. Il traghetto unisce le sue due rive e serve come mezzo di trasporto ai veneziani, che alternano questo tipo di spostamento con i vaporetti, natanti, prima a vapore ed ora a motore, che percorrono il Canal Grande da un estremo all'altro per poi continuare per il Lido o per le altre isole lagunari. Tutte le camere della nostra casa avevano grandi finestroni di vetro leggero, la trasparenza assoluta del quale lasciava indovinare –ciò malgrado- occulti cangianti del grigio dove invisibili bolle d'aria erano rimaste imprigionate. Quelli del grande salone e della camera da letto si affacciavano sul campo di San Samuele, una piazzetta rettangolare che lasciava spazio, tra le pietre grigie della pavimentazione, ai tronchi di un paio di acacie, frondose in primavera, ma –in inverno- forniti di rami grigi e secchi, poco visibili, che si tendevano tra noi e il pontile d'attracco del vaporetto. La stanza da bagno e quella da stiro davano sul Ramo San

²⁸² Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Barcelona, Bruguera, 1983. (reeditado en 1986 por Bruguera, Barcelona; en 1988 por Ediciones B, Barcelona y por Orbis, Barcelona; en 1998 por Círculo de Lectores, Barcelona; en 1999, 2001 y 2007 por Espasa, Madrid).

²⁸³ Este texto se encuentra en «Para una lectura de *El ave en su aire*», en *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*, ed. de P. Gómez Bedate, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, págs. 116-119.

²⁸⁴ P. Gómez Bedate, «Un tempo dolce», presentación e traduzione di Bruna Cinti, en *Miscellanea Marciana*, vol. XVIII, Venezia, 2003, págs. 6-17.

Samuele; quella degli ospiti si affacciava sulla piazzetta d'entrata del Palazzo Grassi. Le finestre della stanza da pranzo (di vetri policromi uniti da cerchi di piombo), quelle del lungo corridoio e la cucina, si aprivano verso un cortile interno abbastanza ampio, una parete del quale era il muro della chiesa di San Samuele; lì, tra molte persone illustri, Giacomo Casanova era stato battezzato e –anni dopo- aveva preso gli ordini minori: aveva perfino detto lì il suo primo sermone.

[...]

Ebbene, mio marito si sentiva propenso a credere che la mano di Casanova non fosse mancata, in qualche modo, nella scoperta della casa che occupavamo e che avevamo trovato –contro ogni pronostico- quando già pareva impossibile che potessimo restare ad abitare in quella città che desideravamo da quando l'avevamo scoperta insieme da più di venti anni. Invece, repentinamente, ci aveva aperto le sue porte, ma non perché lasciassimo a lei il nostro denaro di turisti stranieri, ma piuttosto per pagarci il soggiorno lì: perché –con le lire che Ángel guadagnava- potessimo andare a comprare pesce al mercato di Rialto e ortaggi dalle barche che si ormeggiavano in Rio San Barnaba, e perché prendessimo il sole d'inverno sulle terrazze delle Zattere, e le mattine della domenica passeggiassimo fino alla chiesa dei Frari a vedere l'Assunta di Tiziano, e prenderci l'aperitivo in qualche osteria dei dintorni.²⁸⁵

La estancia en Venecia, en aquella prestigiosa casa, es para Crespo una experiencia única y privilegiada. Y no solo eso, pues también estaba rodeado de amistades ligadas al ambiente cultural veneciano. Además del artífice de su llegada a Venecia, Giovanni Meo Zilio, profesor en Ca'Foscari, el hispanista Franco Meregalli, director además de la revista *Rassegna Iberistica* de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras, le invitó a tomar parte como consejero a Crespo, que aceptó el encargo. En el grupo de la revista y de la Facultad también se encontraba la profesora Bruna Cinti, que traduciría las poesías de Crespo y escribiría importantes textos críticos sobre él²⁸⁶. Ya fuera del ámbito universitario, pero vinculado con él a

²⁸⁵ *Ibidem*, págs. 9-13. En el cuento también se hace referencia a la casualidad con las que encontraron ese alojamiento, del todo inesperado: «Tuttavia, Casanova non era come «tutti» e quando, dopo una settimana d'albergo provvisorio, dovevamo, alla fine, deciderci di andare ad abitare a Mestre, ricevemmo il messaggio di quella professoressa di Ca'Foscari dal nome di orefice, che diceva che ci aveva trovato una casa stupenda sul Canal Grande e-contrariamente al nostro timore per il prezzo dell'affitto –questo era stato accessibile (poi sapemmo che il motivo era dovuto al fatto che un giocatore di pallacanestro che aveva pagato per tutto l'anno, si era fratturato una caviglia e aveva dovuto tornare al suo paese). In meno di ventiquattr'ore, pieni di meraviglia e ancora increduli nello stesso tempo, ci installammo in quella casa.», *ibidem*, págs.14-15.

²⁸⁶ Bruna Cinti, «America Tropicale e Mondo Subpolare in Angel Crespo», en *Studi di Letteratura Hispano-Americana*, 15-16, 1983, págs. 217-225; «Aproximación al tema veneciano en Ángel Crespo», en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 165-167; «Sintassi anormale in *Ocupación Del Fuego* di Ángel Crespo», en *El Girador*, I-II, ed. Giovanni Battista de Cesare e Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 1993, págs. 257-263; «Plata en la Laguna», en *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la*

través de las personas que acabamos de citar, el poeta estrechará amistad con el poeta en veneciano Attilio Carminati, el también poeta Mario Ancona²⁸⁷—del que Crespo traduciría algunas poesías—, y el profesor Bruno Rosada, que escribiría páginas críticas de gran nivel sobre el español.

Yo era, y soy, muy amigo del gran poeta veneciano Attilio Carminati, que acaba de dedicarme, con un bellissimo poema sobre mí y sobre mi poesía, en su último libro, *Le sène venesiane*, escrito en la hermosa y expresiva lengua de la Laguna. Es un honor que sólo quien conozca el prestigio de Carminati puede valorar. También me hice amigo de Mario Ancona y de otros poetas y conocí en la Universidad a Bruna Cinti, una hispanista que dedicó su último curso, el de 1984-1985 a explicar mi poesía. Para este curso la Universidad de Venecia ha publicado un libro cuya ficha te copio: Ángel Crespo, *Antología poética*, a cura di Bruna Cinti, Venezia, Cafoscarina, 1984, 107 páginas. Son unas traducciones admirables. Bruna ha publicado dos o tres estudios sobre mi poesía y también me ha traducido al croata.

Durante ese curso, fui nombrado consejero de *Rassegna Iberistica*, revista de la Universidad de Venecia dirigida por Franco Meregalli y, al terminarlo –enseñé de enero a junio de 1982–, me sorprendieron concediéndome la Medalla de Plata de la Universidad. Di entonces, en el Ateneo Véneto, una conferencia sobre Juan Ramón Jiménez, y presidí una sesión de poesía en la Accademia di San Zaccaría, en la que Bruna Cinti habló sobre Miguel Hernández.²⁸⁸

Por lo que hace al ámbito de las actividades culturales de la ciudad, Crespo participó durante su estancia veneciana presentando entre otras cosas una conferencia sobre Juan Ramón Jiménez en el Ateneo Veneto²⁸⁹ y, en los años siguientes, presidiendo una jornada sobre poesía en la Accademia di San Zaccaria,²⁹⁰ lugar éste donde se solían organizar sesiones entre los mayores representantes de la cultura veneciana. Será este grupo de amigos el que sugerirá el nombre de Crespo para que el alcalde le entregara las llaves de la ciudad, que

ACEC, 5 (noviembre de 1995), pp. 17-20; «Los Trabajos del espíritu di Ángel Crespo», en *Rassegna Iberistica*, 69 (2000), pp. 45-50.

²⁸⁷ Mario Ancona escribiría una introducción para el volumen *Argento sulla Laguna* en la que habla de la vinculación entre Crespo y Venecia y que recogeremos en el siguiente apartado dedicado a los escritos sobre Crespo. Remitimos por lo tanto a esas páginas, concretamente a las dedicadas a Mario Ancona.

²⁸⁸ *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit., pag. 4.

²⁸⁹ Concretamente, así como figura en el cartel del programa del año social 1982 de la asociación veneciana ARCSAL, Ángel Crespo presentaría el día 11 de marzo en la Sala Tommaseo una conferencia titulada “La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez”.

²⁹⁰ En la invitación al evento se lee: “Omaggio a Ángel Crespo”, 3 ottobre 1989, ore 17.30, aula magna scoletta S. Zaccaria, Ángel Crespo presenterà la sua opera poetica e parlerà sul tema: “La mia vita in verso”. Introduzione di Mario Ancona, traduzione e presentazione di Bruna Cinti.

efectivamente se le ofrecerán en 1990, tal y como recoge la prensa veneciana y la española.²⁹¹

De la española señalamos las palabras de Badosa, que comenta el reconocimiento otorgado al poeta “uno de los pocos españoles que cultiva intensamente las letras italianas”:

En 1982, la Universidad véneta distinguió su labor docente con el ofrecimiento de su Medalla de Plata. Ahora, por sus poemas venecianos, la ciudad de la Serenísima le distingue con sus llaves. Antonio Casellati, alcalde de Venecia, al final de la reunión literaria ofrecía esas llaves a un hombre y a un poeta que como pocos ha sabido amar Venecia y manifestar poéticamente este amor. Creo que bien valía la pena divulgar esta noticia, tanto en honor de Ángel Crespo como de Venecia y sus poetas, y también de Barcelona que ahora entre sus vecinos notables acoge al matrimonio Crespo.²⁹²

Y también las palabras de Valentín Arteaga, siempre relativas a la distinción recibida en Venecia y que denuncia la falta de reconocimiento en la tierra natal del poeta:

Ha recibido las llaves de la ciudad. Es muy veneciano de verdad el mejor y más indiscutible traductor de Dante Alighieri. Ángel Crespo lleva entre sus manos, cada vez con más donosura y desparpajo, todos los puentes y canales, todas las góndolas y todos los palacios de esa ciudad que lentamente se nos muere en la mitad del corazón del arte.²⁹³

²⁹¹ Entre los periódicos venecianos encontramos: «Le chiavi della città al poeta Ángel Crespo», *Il Gazzettino*, 3.10.1989 (aquí se presenta el acto y se anuncia que tras la entrega de las llaves de la ciudad y por iniciativa de Poesía Venezia, tendrá lugar una conferencia del mismo poeta); «Al poeta spagnolo Ángel Crespo le chiavi della città», en *La Nuova Venezia*, 3.10.1989 y en *Veneto Notizie*, anno XVIII, n. 134, marzo 1990 (leemos en el artículo: «Ángel Crespo non è nuovo a simili riconoscimenti: nell'80 ottenne a Firenze la medaglia d'oro per aver tradotto la "Divina Commedia" in spagnolo, accanto a "Il Canzoniere" di Petrarca e "Le memorie di Spagna" di Giacomo Casanova. [...] Socialista, antifranchista, Ángel Crespo, negli anni della dittatura fu uno degli esponenti della "Letteratura dell'esilio".»).

Ya en ámbito español, *Diario 16* escribe: «Laurel serenísimo al poeta Ángel Crespo, a quien Venecia ha concedido su distinción más alta: las llaves de la ciudad. Los venecianos, con su alcalde, Antonio Casellati, al frente, han reconocido la calidad de su poesía, traducida hace tiempo al italiano, y agradecido, especialmente, los poemas dedicados a la ciudad. El poeta español recibió también el homenaje de los poetas venecianos en un acto organizado por la Asociación Poesía Venezia en la Universidad», *Diario 16*, 20.10.1989; E. Badosa, «Venecia honra a Ángel Crespo», *ABC Cataluña*, 29.X.1989; Valentín Arteaga, «Ángel Crespo, el alma y el espejo», *La semana*, 10.12.1989.

²⁹² E. Badosa, «Venecia honra a Ángel Crespo», op. cit.

²⁹³ V. Arteaga, «Ángel Crespo, el alma y el espejo», op. cit.

En 1990, con motivo de la publicación de las traducciones realizadas por Cinti, tendría lugar la presentación del volumen²⁹⁴, seguida de una cena en honor del poeta español, organizada en un famoso restaurante de la ciudad con la colaboración de la Akademia dei Sbandai y de su directora Romana Szabados²⁹⁵. Sobre este evento, Milena Milani escribe una reseña donde recoge algunas palabras de Crespo que vuelven a expresar su amor por la ciudad: «Mi sento come Anteo. Qui, su queste isole e fra queste pietre, ritrovo la mia vitalità, la mia forza».²⁹⁶ Y en otro artículo se subraya el gran conocimiento de la ciudad por parte del español:

Ha stupito la conoscenza profonda da parte del poeta dei più intimi segreti di Venezia. In “Fondo di canale” Ángel Crespo si rende sottile come un filo di luce e riesce ad esplorare un canale dove ritrova le cose più immaginative. In “Venezia percorsa da un cavallo” la poesia è galoppante e fremente, in “Argento sulla laguna” la città è già trasfigurata in arte. La cosa meravigliosa è che nelle sue poesie veneziane non c’è pessimismo, Venezia è eternata nella sua folgorante bellezza, bellezza è anche il decadimento, ma non c’è tristezza, soltanto amore per questa città.²⁹⁷

Ciudad en la que seguiría presentando su poesía y colaborando con sus amigos venecianos, como en 1993 y de nuevo en el Ateneo Veneto, donde se organizó un “Incontro con Ángel Crespo”, con intervenciones de Cinti, Meregalli y Rosada. Y como también en 1994, año en que su tan querida Venecia le volvería a rendir homenaje concediéndole en Pascua el Vovo de Venexia, premio anual otorgado a siete personajes de diferentes ámbitos. Ángel Crespo fue el elegido por la sección literatura, nombrándole además Veneciano del año, título que bien viene a definir y a reconocer la pasión que sentía el poeta por esa ciudad.

²⁹⁴ Invitación a la presentación de la poesía de Crespo, *Argento sulla laguna*, con Mario Ancona, Bruna Cinti, Bruno Rosada y el poeta y con lecturas de Roberto Milani, el lunes 3 de diciembre de 1990 en el Ateneo Veneto y publicación del evento en el periódico *Il Gazzettino*: «Libro su Venezia del poeta spagnolo Ángel Crespo all’Ateneo Veneto», *Il Gazzettino*, 2.12.1990; «Poesie di Crespo», *Il Gazzettino*, 3.12.1990.

²⁹⁵ Fue una cena a la que participaron muchos representantes de la sociedad veneciana, entre ellos la ya citada Romana Szabados y Floro Bolognesi, ambos de la Akademia dei Sbandai; los propietarios del restaurante Arcimboldo, Virglio y Luciana Boccardi; Milena Milani, Bruno Rosada, Mario Ancona, Bruna Cinti, el editor Piován, Arnaldo Orlandi.

²⁹⁶ Milena Milani, «Amo non amo», *Roma più*, octubre-diciembre 1990, pág. 20.

²⁹⁷ Evi Spero, «Crespo veneziano ad honorem», *Il Gazzettino illustrato*, 30.1.1991.

3.3 Ángel Crespo visto por los intelectuales italianos

Tras haber presentado los viajes y las ciudades italianas que más importancia tuvieron en la relación Ángel Crespo-Italia, recopilamos en las siguientes paginas aquellos textos escritos por los intelectuales italianos con los que Crespo se relacionó y que tratan sobre él mismo. Como se puede apreciar por la lista de nombres, éstos remiten a aquellos personajes que tuvieron más relevancia en la vida italiana de nuestro poeta y que, de nuevo, remiten también a las tres ciudades italianas en las que Crespo mantuvo las relaciones más importantes y proficuas, es decir Nápoles, Florencia y Venecia.

Vamos a recorrer un camino en el que nos encontraremos con la primera aparición de una traducción extensa de poemas de Ángel Crespo en Italia —es el caso de las traducciones de Di Pinto— y que nos llevará hasta nuestros días, pues si bien el poeta murió en 1995, el interés por su poesía y por su figura, como puente entre la cultura española y la italiana, no ha cesado. Así pues, veremos cuál era y es la imagen de la presencia de Ángel Crespo en Italia y en su cultura, y qué aspectos se tomaron como objeto de estudio entre los hispanistas —y no hispanistas— italianos. Las contribuciones más relevantes que aquí incluimos sirven para entender la obra poética y la gran labor de difusor de la cultura española que llevó a cabo Crespo a lo largo de su vida y fueron además las que más contribuyeron a la difusión y el estudio de su figura, por lo que hace al ámbito italiano. Son aquellos nombres más recurrentes en la vida de Crespo, pues, como ya hemos dicho, no se trató sólo de una relación que se dio a nivel académico sino, en muchos casos, de verdaderas y duraderas amistades. Estas amistades rindieron homenajes a nuestro poeta y quisieron aportar su contribución para dar a conocer todas —y son muchas— las facetas de Ángel Crespo: poeta, crítico, italianista, traductor y gran amante de la vida y de sus amigos. Así pues, vamos a reunir algunas de esas aportaciones, las más significativas para nosotros, que nos ayudarán a comprender mejor el grado de apreciación que despertó nuestro poeta en el ambiente cultural italiano.

3.3.1 Mario Di Pinto

Ya hemos visto el papel desempeñado por el hispanista Mario Di Pinto (Taranto, 1925-Nápoli, 2005), que fue durante muchos años profesor de literatura española en la Universidad de Nápoles —desde 1961 hasta 1995— y uno de los mayores hispanistas italianos. Di Pinto, que había sido alumno de otro grande italianista e hispanista cual fue Salvatore Battaglia, realizó estudios acerca de la literatura española del siglo XX así como de la edad medieval y clásica, esta última poco estudiada hasta ese momento en Italia y de la que ofreció un amplio trabajo que fue uno de los volúmenes de una historia de la literatura en la que colaboraron otros autores.²⁹⁸ Aparte de estos estudios también contribuyó a la difusión de la literatura española gracias a sus traducciones, entre las que se encuentra la poesía de Ángel Crespo.²⁹⁹ Por último, ya en sus últimos años de vida, publicó un volumen de poemas titulado *Il prigioniero*³⁰⁰.

Como traductor fue el primero que vertió al italiano la poesía de Crespo en un volumen publicado en 1964³⁰¹, en el que además se incluye un estudio introductorio crítico muy interesante sobre el español. Di Pinto, define bien la característica principal de la poesía crespiana ya desde el comienzo de su prefacio, allí donde afirma la difícil tarea de relacionar esa poesía con un grupo o una poética determinada:

La naturale perplessità che sempre accompagna il giudizio su un contemporaneo –su un’opera, dunque, ancora in fase di ricerca e di attuazione– si fa anche più acuta nei confronti della poesia di Crespo: e non solo per la varietà delle esperienze, a volte perfino contrastanti, che si rinvergono sull’arco della sua traiettoria poetica, ma per una certa difficoltà ad aggiustarla ai canoni di una poética di gruppo che dovrebbe definirla.³⁰²

²⁹⁸ Di Pinto contribuyó al estudio de los autores del setecientos con trabajos sobre Torres Villarroel, Moratín, Meléndez Valdés, Cadalso y Comella: *La letteratura spagnola: Dal Settecento ad oggi*, in M. Di Pinto e Rosa Rossi, *La letteratura spagnola*, Firenze: Sansoni; Milano: Accademia, 1974.

²⁹⁹ Por lo que hace a la literatura del siglo XX tradujo, además que a Ángel Crespo, a Gabriel Celaya, Antonio Martínez Sarrión y Leopoldo Panero.

³⁰⁰ M. Di Pinto, *Il prigioniero*, Napoli, Cronopio, 2001.

³⁰¹ Á. Crespo, *Poesie*, op. cit.

³⁰² *Ibidem*, pág. 5.

Y tras hacer un recorrido por los caminos que había tomado la poesía española en los años antecedentes y contemporáneos a Crespo, el tercer apartado de su introducción entra de pleno a hablar del poeta manchego, enlazando su discurso con lo anteriormente dicho e iniciando una lectura de la obra poética en la que ofrecerá unas claves de interpretación extremadamente interesantes:

La poesia di Ángel Crespo nasce e si sviluppa nell'ambiente di questa cultura. E certamente egli è un poeta di «actitud realista»: la sua formazione e le successive tappe della sua esperienza poetica, coincidendo con la cronaca letteraria degli ultimi vent'anni, partecipano delle convinzioni e delle polemiche del gruppo cui è ideologicamente legato. Ma subito si distingue, pur dentro una tematica realista, per una più puntuale preoccupazione stilistica, una «perseguida y alcanzada personalidad expresiva» che gli stessi compagni di generazione gli riconoscono. S'avverte cioè nella sua poesia, più aperta e consapevole che in altri, la volontà di conciliare il linguaggio lirico con quello narrativo.³⁰³

Está claro que Di Pinto supo comprender la peculiaridad de la obra crespiana y el proceso de maduración por el que pasaron sus versos, versos en los que estaba siempre presente la tradición poética precedente, la lección de Machado y Salinas por un lado, pero que al mismo tiempo iban buscando una línea propia, es decir, una poética individual. La pintura también influía en esta poesía, aunque para Di Pinto, no se trataba de una mera influencia sino más bien de “pretesto” para llegar al corazón de su poesía, transformándola en obra de arte e interpretarla de lejos. A tal respecto y refiriéndose a “La pintura” y “Oda a Nanda Papiri” establece una comparación con la “Oda a Salvador Dalí” de Lorca y dice:

“La pintura” in particolare richiama, nella struttura e nell'intento di autodefinizione del proprio mondo poetico, l'“Oda a Salvador Dalí” di García Lorca: e si presta pertanto a un utile raffronto tra due concezioni –come abbiamo detto- differenti ma complementari. Tutti e due coincidono dunque nell'accettare il segno (leggi: la parola) come intelligenza ordinatrice della realtà e non semplice trascrizione, ma divergono sostanzialmente in quanto ai modi di questa facoltà creatrice. Perché se per Lorca, e per la sua generazione, il processo andava dal reale all'astratto, cristallizzando un mondo di Segni o metafore autarchiche nel dominio dell'intelligenza; per Crespo è un cammino opposto, si tratta cioè di ridurre anche l'astratto e il metafisico in una dimensione materiale, alla misura dell'uomo:

Reducir a sistemas materiales
todo lo que del hombre se apodera,

³⁰³ *Ibidem*, pág. 20

lo que le hace soñar por la mañana
que ha dormido la noche medio muerto
y le hace desear segundo tacto
para tocar la nada...

Si leggano a riprova, nell'antologia, le poesie da *Junio feliz* e in particolare "El viajero nocturno" ("La oscuridad me acerca los objetos: -el mundo se reduce a mi medida"). Quella che per la lirica di tipo simbolista era una trasfigurazione dal reale, diventa qui una trasfigurazione nel reale.³⁰⁴

Pasa luego Di Pinto a las últimas poesías y de éstas afirma que son el ápice de una "parábola coherente" donde el tema principal es el del campo, a través del cual se desarrollan todos los demás. Y es cierto que la presencia de la naturaleza representa, como bien es sabido, un aspecto fundamental y constante en toda la creación poética de Crespo, pues en ella el poeta puede ver la verdadera esencia de todas las cosas y encontrar sentido a todo:

La natura descritta da Crespo è una natura vivente e dinamica, non relativa: essa è continuamente in rapporto con l'uomo, ma non ne è suddita. Non è funzionale dei bisogni materiali e collettivi come dovrebbe essere per il realismo socialista, né del sentimento individuale come era per Machado. Si apparenta meglio dunque all'esperienza post-simbolista, come abbiamo detto più volte, ma completandone lo sviluppo di una componente realista. E si potrebbe fare il nome di poeti come Arghezi –se Crespo non ci avesse detto di ignorarlo- o, retrodatando, perfino di un Rilke. A patto però di non essere fraintesi; non vogliamo separare questa poesia dal suo convinto realismo, né vogliamo porvi ipotetiche di influenze del resto improbabili: ma riferirci, semmai, a un'aria coincidente, quando non comunicante, che circola nell'Europa del Novecento.

Sulla "natura" di Crespo si opera sempre una trasfigurazione: c'è come un avvio metafisico, anche se controllato, anche se ricondotto ogni volta nei confini del reale. Ma gli oggetti nominati hanno una loro durata, un alone come di mistero o, meglio, di trasalimento.³⁰⁵

Y finalmente, volviendo su análisis sobre el aspecto "social" de la poesía de Crespo, Di Pinto insiste en su particularidad en el marco de la poesía española de la época:

Intanto ci par più schietto l'impegno sociale di Crespo, in quanto non diventa un assorbente tema tirtaico, ma è appena un'inflessione della sua voce o un colore riflesso della realtà circostante. Ed è poesia, con buona pace delle estetiche all'uso, proprio perché riesce a risolvere in simbolo l'intenzione politica: simbolo, sia chiaro, non universale, ma della propria esperienza umana e storica. In altri termini, non è l'interpretazione politica che si fa poesia, ma è la poesia che, temporalizzandosi, assume nel suo "tempo" la realtà politica. Questo è il modo più autentico, e il più efficace, per il poeta di

³⁰⁴ *Ibidem*, págs. 24-25.

³⁰⁵ *Ibidem*, págs. 27-28.

sovvenire gli uomini nei loro problemi, senza tradire il proprio temperamento. *El pájaro pobre* è esemplare di tale atteggiamento: l'ispirazione nasce dall'ambiente di cultura proprio di Crespo, quello della critica figurativa. Ed è sempre una trasposizione dall'astratto al reale: un disegno informale di Ferreras gli suggerisce l'immagine dell'uccello e questo a sua volta gli richiama il paesaggio campestre che gli è familiare. Il colore politico era già lì, da sempre: l'uccello tutto sbrindellato è divenuto simbolo della ribellione sfortunata, della resistenza fino ai limiti (ed oltre ancora) della sopportazione fisica. Mi pare che non ci sia altra poesia come questa che renda la realtà della Spagna attuale, impegnata in una lotta sorda, pertinace e non eclatante contro la dittatura. Un eroismo quotidiano.³⁰⁶

Por lo que hace al volumen *Suma y sigue* y a las últimas poesías crespianas, el hispanista vuelve a divisar la huella de Machado y de Salinas, allí donde se asoma la memoria:

Nell'ultima poesia di Crespo, in *Suma y sigue* e nelle cose più recenti, bisogna mettere in evidenza l'accentuarsi di una dimensione temporale, una volontà di riscattare la realtà nella prospettiva della memoria. Un approfondimento, insomma, della lezione machadina. [...] La stupenda "Canción amarga" è l'approdo felice di questa poesia. Le azioni e le passioni del presente, per riscattarsi liricamente, devono farsi passato, proiettarsi in una memoria futura: come un testamento detto all'orecchio dell'amata.

Hasta aquí hemos visto las palabras y las opiniones de Di Pinto acerca de la obra poética de Ángel Crespo; el traductor, siguiendo el orden de aparición de los poemas, presenta su lectura crítica de los mismos y señala aquellos que seguirán siendo aspectos más asiduos y característicos en la lírica crespiana, como puede ser, por ejemplo, la presencia del aspecto natural y campestre.

Volvemos a remarcar que este texto introductorio, así como las traducciones, constituyeron un primer acercamiento a la obra de Crespo en Italia, así pues el mérito de Di Pinto fue el de dar a conocer a un autor que en aquella época era prácticamente desconocido para los italianos, pues si bien se habían publicado algunas traducciones de poemas de Crespo en la versión italiana de la antología de Castellet, se trató, como veremos, de solamente tres poesías.

Tendremos ocasión de volver a ello en las páginas dedicadas a presentar las traducciones de la poesía crespiana aparecidas en Italia.

³⁰⁶ *Ibidem*, pág. 30.

3.3.2 Maria Teresa Bertelloni

El encuentro entre Maria Teresa Bertelloni y Ángel Crespo se produce durante un simposio sobre el Risorgimento italiano que tiene lugar en el recinto universitario de Mayagüez en 1968 y en el que Crespo presentó la ponencia «El arte italiano del siglo XIX a la luz del Risorgimento»³⁰⁷. Bertelloni, que procedía de la tierra de Dante, la Toscana, había cursado estudios de filosofía en Italia, Francia y Estados Unidos tras haberse doctorado en Derecho en la Universidad de Pisa. Su formación clásica le llevó al Caribe, donde enseñó lengua y literatura italiana en la Universidad Autónoma de Santo Domingo en la República Dominicana. Tras un primer matrimonio, se casó con el profesor español Marcelino de Cisneros y trasladó su residencia a Mayagüez, donde durante más de treinta años desempeñó el cargo de profesora de Literatura Comparada en la misma Universidad en la que enseñaban Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. La intensa actividad investigadora de Bertelloni le llevó a escribir páginas críticas sobre muchos autores, principalmente italianos, españoles e hispanoamericanos y entre los que figura el propio Crespo.³⁰⁸ Sin duda, destaca el volumen dedicado a la poesía del manchego, *El mundo poético de Ángel Crespo*, que en parte ya ha sido comentado en las páginas anteriores de este trabajo, y en el que Bertelloni realiza una lectura crítica de gran interés para todos los estudiosos de la obra crespiana.

Acerca de uno de los temas tratados, “el sentido del tiempo”, nos había hablado años antes la italiana en el artículo publicado en las páginas de la revista

³⁰⁷ Publicado en *Atenea*, n.1, año VIII, 1968, pág. 71.

³⁰⁸ Los trabajos de Bertelloni sobre Crespo son los siguientes: «La poesía de Ángel Crespo, una nueva dimensión», *Peñalabra*, Santander, 26 (1978); «El sentido del tiempo en la poesía de Ángel Crespo», *Nueva Estafeta*, Madrid, 11, octubre 1979; *El mundo poético de Ángel Crespo*, Carboneras de Guadazón, El Toro de Barro, 1983 (2ª edición aumentada, Madrid, Huerga & Fierro, 1996); «*Parnaso confidencial*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, CXXXIX, 416, febrero, 1985; «*El ave en su aire*, de Ángel Crespo», *Ínsula*, Madrid, XLI 470-471, enero-febrero, 1986; «La dimensión filosófica de la poesía de Ángel Crespo», *Folia Humanistica*, 306, 1989; «Ángel Crespo: La poesía como iter de integración europea», *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, 2, 1989; «Ángel Crespo: la poesía como discurso total», en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97, junio de 1989; «*Ocupación del fuego*, de Ángel Crespo», *Salina*, 7, 1993; «*Ocupación del fuego*», *Atenea* 16, 1-2, 1996; «El umbral del misterio: luz y sombra en la poesía de Ángel Crespo», en José María Balcells (ed.), *Ángel Crespo: Una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999.

madrileña *Nueva Estafeta*³⁰⁹. Refiriéndose a unos poemas de Crespo, “Ciudad natal”, “Vivir o naufragar”, “Usque Adeone mori miserum est?”, “Meditación de lo mortal” y “El tiempo en la palabra”, Bertelloni sostiene que en ellos —poemas que recorren unas etapas existenciales— el poeta demuestra su capacidad de “transvivir”, es decir «la capacidad de la fantasía, de la imaginación, de superar en la creación poética el espacio y el tiempo, aun aceptándolos cual ejes cartesianos de la existencia humana»³¹⁰. Así, “Ciudad natal” es el canto a la patria lejana en el espacio y en el tiempo, «esa que se encuentra únicamente en el lugar donde se nace»³¹¹, si bien recordemos que Crespo había encontrado su “otra patria” en Italia, y en ese canto “las rosas quemadas del enero” para Bertelloni

[...] tienen diferentes niveles de significado que pueden servir a su vez de claves interpretativas del poema. Lo más significativo es el revelado por la unión con el sustantivo enero y que evoca la soledad, la tristeza y la muerte invernal; pero éste nos lleva inmediatamente a evocar la tristeza de la distancia, del exilio, no por voluntario menos doloroso. Nos viene a la mente la *saudade* portuguesa, tan imposible de traducir como el *spleen* inglés, y tan cargada de significado en la suave melodía del significante. Es la expresión del dolor nostálgico pero también de esa extraña alegría triste, o tristeza alegre, que viven todos los que están en el exilio cuando recuerdan a la patria.

Si bien esas rosas, continúa Bertelloni, son el símbolo de la distancia y del dolor, el poeta no quiere olvidarlas, pues reconoce que son parte de sí mismo y de sus recuerdos, desvelando de esa manera su característica visión positiva de la vida, el «vitalismo predominante» que en la obra crespiana convive con los momentos de más dolor e incertidumbre. De ahí que, para la italiana, «vivir y poetizar» no conlleva solamente una experiencia dolorosa sino también «encontrar la comunión con el todo por medio de la comunión con otro ser. Esa experiencia amorosa es precisamente el tema del poema “Vivir o naufragar”». ³¹² Al introducir este texto, Bertelloni remarca una de las peculiaridades de Crespo, su compromiso con la lengua y su capacidad de utilizar la lengua para descubrir y comprender la realidad:

Sin duda Crespo no es un poeta amoroso: es poeta del ser y del no ser, es poeta de la lengua, más exactamente de la *parole*, no porque todos los poetas lo sean,

³⁰⁹ M. T. Bertelloni, «El sentido del tiempo en la poesía de Ángel Crespo», op. cit.

³¹⁰ *Ibidem*, pág. 60.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*, pág. 61

sino en el sentido de que Ángel Crespo saborea la lengua, se reconoce en ella, su mundo es lingüístico, en la lengua encuentra la estructura explicativa de la realidad o con ella la construye. Esa es la verdadera dimensión lúdica de la poesía crespiana. A veces adquiere carácter jocoso. [...] Jocosa o no, esa experiencia muestra que el poeta no confía nada más que en la lengua. Sin embargo no puede prescindir de la experiencia amorosa, ya que ella también es una de las formas auténticas de ahondar en las necesidades vitales del hombre.³¹³

Y por lo que hace al discurso sobre el aspecto temporal de su poesía remarca cómo si por un lado en el poema “Ciudad natal” el sentido del tiempo «había servido para superar los límites espaciales», en el segundo «se revela como posesión de su discurrir»³¹⁴. Y la particularidad de “Vivir o naufragar” consiste en que el poeta no entiende el naufragar como experiencia negativa sino que para él tiene una acepción positiva, pues significa sumergirse totalmente en una experiencia, que en ese caso es la de amar; vuelve de ese modo a su capacidad de saber “trans-vivir” «el sumergirse dentro de las cosas, la adquisición por parte de los seres humanos de las propiedades de los otros entes y viceversa.»³¹⁵ Además, Bertelloni ofrece una lectura del poema que abarca el significado que adquiere el mar, que es la amada y que es «símbolo abarcador de la esencia temporal de la vida y de su transcurrir en todas las dimensiones y sentimientos humanos.»³¹⁶ Finalmente, tras una descripción del aspecto estructural del poema, la reflexión sobre la “conciencia del tiempo” en Ángel Crespo lleva a la hispanista a afirmar que en la poesía de éste siempre ha existido la voluntad de ir más allá del tiempo y, en definitiva, de «superar la muerte»³¹⁷, puesto que ya desde *Una lengua emerge* comprende cómo para el poeta “la palabra poética” está destinada a sobrevivir y volverse inmortal. Pero, si bien esto es cierto y cualquier lector de la obra crespiana conoce el valor salvífico e imperecedero que otorga Crespo a la poesía, en otro poema, “Usque Adeone mori miserum est?”, Bertelloni señala cuál es el elemento negativo que logra atormentar al poeta: «es la nada al acecho del ser lo que penetra

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ *Ibidem*, pág. 62.

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ *Ibidem*, pág. 63.

en su persistente optimismo y le hace vislumbra el abismo»³¹⁸, donde la repetición de la palabra “nada” remarca el ritmo incesante de esa marcha. Finalmente, la nada es superada, y en “Meditación de lo mortal” Crespo «vuelve a mostrar su innato amor vital. [...] La muerte no es el fin del libro de la vida; es sólo un darle vuelta a la página para dejar a otros la tarea de continuar lo que nosotros ya habíamos continuado.»³¹⁹. Estos conceptos se reiteran en “El tiempo en la palabra” donde para la italiana se subraya esa capacidad de “trans-vivir” tan bien interpretado por el poeta y que también es una explicación del siempre vivo interés que él mismo sentía por los demás autores de todas las épocas:

Este logro explica perfectamente la precisa comprensión y el amor intelectual de los clásicos que inspiran sus últimos libros y que merecen un detenido estudio. Para Ángel Crespo son poetas vivos, más que muchos de los que se llaman hoy poetas, porque, como Crespo mismo afirma, «la poesía ni crece ni muere». Es lo humano eterno.³²⁰

³¹⁸ *Ibidem*, pág. 64.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

3.3.3 Oreste Macrí

Si Di Pinto ha sido el primer hispanista en estudiar y difundir la poesía de Ángel Crespo en Italia, Oreste Macrí (Maglie 1913 – Firenze 1998), el gran maestro de los estudios hispánicos en Italia, fue uno de aquellos que contribuyó mayormente en seguir haciéndolo. Tras licenciarse en Filosofía en Florencia, a la ciudad toscana volvería para, en 1959, asumir el cargo de profesor ordinario en la Facultad de Magisterio donde fundaría también el Istituto Ispanico, como muestra de su firme voluntad e interés en el estudio de las letras y de la cultura hispánica, constante a lo largo de su vida, y por el que recibiría reconocimientos y premios.

Todos los escritos de Macrí sobre Crespo —como por otra parte sobre los demás poetas en lengua española— nos ofrecen una visión crítica muy reveladora y muestran el gran conocimiento, pero también aprecio y admiración, que existía —como ya hemos tenido ocasión de ver— entre ambos. Admiración que bien se puede certificar en el intercambio de cartas que, como anticipamos, se extendió cerca de treinta años y en el que la presencia de adjetivos como “querido”, “fiel”, “admirado”, “fidelísimo” y “buen” —todos referidos al término “amigo”— señalan la evidente relación de mutua amistad.

Así pues, en este intercambio hallamos muestras de una relación sincera entre dos grandes intelectuales de nuestro tiempo en el que, además de informaciones personales, encontramos también un valioso intercambio de ideas y conocimientos, ejemplo del cual es esta carta en la que Macrí pide consejos a Crespo para la edición de su *Poesia spagnola del Novecento*:

Florencia, 13 de junio
de 1983

Mi querido Ángel:

Estoy elaborando la nueva edición de mi *Poesia spagnola del 900* y, como sabes, quiero añadir tu nombre y escaparate de tu admirable poesía. Ahora no puedo más. Estoy muy cansado, más en el interior (70 años y he dado con tute a mis fuerzas -¿se dice así?-). Hubiera querido empezar un tercer tomo con tu poesía que se ata a la anterior, pero sobre todo mira al porvenir, más allá de la neo- y trans- vanguardias. Más adelante volveré a tomar mi proyecto, con tu carta aquella, alumbrante. Y si en estos meses se me diese la ventolera de añadir a tu nombre otro nombre de poeta, ¿a quién me aconsejarías? ¿Claudio

Rodríguez, Costafreda, Valente...? ¡En paridad! [...] A ti y a Pilar un fuerte abrazo, también de Albertina. Tu afectísimo amigo, Oreste³²¹

Y Macrí es también el que anima a Crespo en sus tareas de traducción del italiano:

Florenca, 6 de enero de

1981

Mi querido Ángel:

Tu intención de traducir el *Canzoniere* de Petrarca es un acontecimiento muy grande en las letras hispánicas, e italianas de la «fortuna» de Petrarca. ¿Y me lo dices así, llanamente? Desde siglos Petrarca espera al traductor de sus *Rime*. Me complazco también con Pilar traductora del *Decamerone*, también él esperando a un traductor castellano después de la excelente traducción catalana del XV. Quedo a disposición de ustedes. A los dos mis deseos; a tí, en particular, por los nuevos libros que me anuncias. Un fuerte abrazo de tu fiel amigo, Oreste³²²

Además de las cartas, los escritos de Macrí sobre Crespo y su poesía son valiosos documentos en la crítica crespiana. Entre ellos, la reseña de las traducciones de Di Pinto — “La poesia di Crespo (Sull’antologia di Mario Di Pinto)” — nos brinda interesantes claves de lecturas. El texto comienza así:

Siamo grati all’ispanista Mario Di Pinto che ci ha offerto nei tipi di Salvatore Sciascia Editore un’antologia di *Poesie* di Ángel Crespo, ch’è uno dei più validi rappresentanti della penultima leva della giovane poesia spagnola. La nostra gratitudine è data dalla viva partecipazione e simpatia e studio con cui il Di Pinto ha cercato di disegnare criticamente ed esemplificare con essenzialità e diligenza di scelta, traduzione e note, la sicura e integra sembianza di un poeta ignoto al pubblico italiano e nella stessa Spagna non eminente e accertato nella specifica singolarità del suo merito.³²³

Tras este agradecimiento por la labor de Di Pinto y por haber difundido la obra de un poeta desconocido en Italia, Macrí le critica el hecho de haber caído en la fácil clasificación ya propuesta por Castellet, que para Macrí no es la adecuada para definir a poetas como Crespo:

La riprova sta nella interpretazione, pur succinta, che il Di Pinto ci offre della poesia di Crespo, nella quale è indicato un processo di concretizzazione dell’astratto metafisico ed ermetico, ridotto alla dimensione dell’uomo. L’impegno sociale di Crespo, dice il critico, «è appena un’inflessione della sua voce»; l’intenzione politica è risolta in simbolo della propria esperienza umana

³²¹ En *Lettere a Simeone*, op. cit., págs. 473-474.

³²² *Ibidem*, pág. 470.

³²³ O. Macrí, «La poesia di Crespo (Sull’antologia di Mario Di Pinto)», in *Studi Ispanici*, pág. 423.

e storica. Tuttavia l'idea fissa del realismo ritorna là dove è toccata la verità della poesia di Crespo; si riconoscono l'intellettualismo e il popolarismo della immagine, la metafora, l'analogia, l'enumerazione caotica; sono messi in rilievo il tema della campagna, lo spirito di una natura vivente e dinamica, non marxisticamente funzionale né suddita del sentimento individuale machadiano; la poesia crespiana è, infine, apparentata all'esperienza post-simbolista nel nome di Rilke; ma ecco che si riaffaccia la «componente realista», le lezioni di un inverosimile Salinas maestro di realismo; si enuncia una formula di effetto per la quale la «trasformazione *dal* reale» della lirica di tipo simbolista diventerebbe in Crespo una «trasfigurazione *nel* reale».³²⁴

Y sigue Macrí ofreciendo su propia lectura, hasta llegar a la que define como “il cuore” de la poesía de Crespo:

Crespo, polemicamente, occulta nella penna, come i più anziani del 50, i veri nomi dei maestri: insieme con la *residencia terrestre* di Neruda, l'ombra paradisiaca di Alexandre, il demonismo surreale, infraumano eppure umanissimo ed eroico di Lorca, le costruite narrazioni umano-paesistiche del terzo e quarto *Cántico* di Guillén. Come possono ignorare Crespo e Di Pinto che è Alberti il maestro dell'oggettivismo plastico-poetico e che Alberti ha scritto il poema *A la pintura* vari anni prima del poema *La pintura* di Crespo? E il Dio demiurgo di Crespo, che disegna tutte le cose per l'uomo e lo invita alla collaborazione, non è lo stesso di Unamuno e di Dámaso Alonso postbellico?

Questi alcuni pensieri critici che ci sono venuti alla mente nel percorrere con autentica emozione tutto il lavoro del Di Pinto, che è segno di validità del critico e del poeta studiato. [...] Giungiamo così al cuore della poesia di Crespo, al suo più bel libro, *Junio feliz* (1957-58), dove più vivace, dire esilarato, svaria il pullulio animalesco del sentimento notturno in un mondo teso ad affrancarsi nella poesia. Trattasi di un *io* romantico irradiante sulle cose che in esso si riconoscono per multipli nessi, come in una prova generale di amore recuperato da lungi, dalle origini dello spirito contemporaneo: è qui la forza innocente di Crespo, disinteressata, non edonistica, ben distinta dal dilettantismo di tanti discepoli del neoromanticismo alexandrino e del naturalismo nerudiano.³²⁵

Parte de estas ideas vuelva repetirse en otro texto de Macrí, escrito en ocasión del premio recibido por Crespo en Piombino, «Piombino onora Ángel Crespo». Aquí el hispanista define al poeta español de este modo:

Dall'insieme bibliografico dell'opera di Ángel Crespo si rileva l'aspirazione a un umanesimo europeo, schietto ed esente da retorica di qualunque genere professorale e nazionalistico. Crespo si pone come erede autentico, e pertanto originale innovatore, del patrimonio storicistico, ideologico, culturale e tecnico delle grandi generazioni del 98 e del 27 attraverso la scienza storica, la metodologia, la linguistica e la filologia delle scuole dei due Menéndez e di

³²⁴ *Ibidem*, pág. 424.

³²⁵ *Ibidem*, págs. 425-426.

Dámaso Alonso, con il quale ha collaborato in varie ricerche; parimenti con la consorte Pilar Gómez Bedate, pur essa critica dotta ed acuta, nonché fine traduttrice.

Un umanesimo, pertanto, novecentesco e attuale, bipolare e sintetico di tradizione e avanguardia (in senso spagnolo). Tutte le ricerche critiche di Crespo contengono elementi di teoria letteraria, provenienti dalla sua diretta militanza ed esperienza di fondatore di riviste, promotore e partecipe di movimenti poetici, poeta tra i maggiori e rappresentativi della generazione del 50.³²⁶

Tras definir el espíritu de Ángel Crespo, definición por otra parte muy acertada pues identifica claramente todo el trabajo no solo de poeta sino de intelectual llevado a cabo por Crespo, Macrí se refiere a todas sus obras, poéticas, críticas y de traducción, concluyendo con el merecido reconocimiento que le ha sido concedido:

Significativo è il genere letterario dell'antologia, unitario di persona poetica nella selezione e corrispondenza interna di vita e poesia, con testo, traduzione e commento. È un modello ispanico, che ho seguito coi miei compagni di generazione cominciando dai *Lirici spagnoli* di Carlo Bo, nella mia antologia *Poesia spagnola del Novecento*, che si chiude con Ángel Crespo. In questi ed altri suoi lavori poesia e critica si uniscono dialetticamente senza confondersi; nulla di facile sentimento e abbandono, giacché Crespo punta sempre ai valori obiettivi, attuali ed eterni dell'opera d'arte. Vario sostrato d'ogni sua operazione critica e traduttoria è costituito con somma discrezione dalla sua stessa poesia originale, profondamente umana, quotidiana e mitica, elegante e pura, quanto flessibile all'oggetto poetico tradotto; esemplata in una sua forma classica assimilatrice delle maggiori esperienze europee avanguardiste. Mirabili esempi sono le traduzioni della *Divina Commedia* e delle poesie di Fernando Pessoa, per accennare a due esempi opposti di poesia della realtà e di poesia del sogno, coniugati nel fondo comune simbolico di un'umana esperienza totalizzante. Crespo usa tradurre metricamente, ovvero deontologicamente, fluidificando l'oggetto poetico nel prelinguistico e rifondendolo nella propria lingua e metro da sistema a sistema linguistico, come insegnava Benvenuto Terracini. Da Dante Crespo è poi passato alle *Rime* del Petrarca, non meno stupenda versione, eseguita con la memoria quasi fisiologica degli esemplari petrarcheschi ispanici, da Garcilaso a Herrera, da Góngora a Meléndez Valdés. [...] Nella stessa guisa il saggio critico si unisce alla produzione editoriale, come nell'edizione del *Moro expósito* del Duque de Rivas. [...] Giustamente gli è stato conferito il Premio «Carlo Betocchi» di Piombino per la traduzione insieme col nostro Parronchi per la poesia.

Otras opiniones de Macrí sobre su amigo Crespo las encontramos en una carta de presentación que el italiano preparó —después de que el español se lo

³²⁶ *Ibidem*, pág. 430.

pidiera como favor— para que el poeta manchego pudiera optar a una plaza de profesor en la Universidad de Vanderbilt en Nashville, pues su deseo era el de dejar Puerto Rico y poder acercarse a Europa —y en este caso el puesto le habría permitido hacer muchos viajes al viejo continente—. Tal y como afirma Laura Dolfi:

Che Macrí preparó inmediatamente appoggiando la candidatura di Crespo a «Centennial Professor of Spanish» presso la Vanderbilt University (un posto che poi non ottenne, come gli comunicarono Pilar Gómez Bedate ed Ángel Crespo l'8 luglio 1984). Nelle sue pagine, Macrí sottolineava la continuità, ricchezza e varietà dell'opera critica di Crespo segnalandone sia «el valor y la excelencia formales y sustanciales» che il suo collocarsi entro un «humanismo europeo» arricchito, in ambito novecentesco, da elementi di teoria letteraria derivati anche dalla diretta militanza. Ricordava la sua esperienza di cofondatore di riviste e di promotore/partecipe di movimenti poetici, oltre che di «exquisito traductor» e di poeta «entre los mayores y más representativos de la generación del 50». Rilevava che i suoi studi sulla poesia si strutturavano «con equilibrio y mutua relación de introducción crítica, selección de poemas, traducción rítmica y comentario», senza che mai poesia e critica —pur dialetticamente unite— si confondessero. Osservava che la sua opera poetica «profundamente humana, elegante y pura en su forma clásica asimiladora de las mayores experiencias técnicas vanguardistas (cubista, superrealista, expresionista e informal)» diventava «tesoro lingüístico estructural al servicio del estudio crítico y de la traducción». Considerava «admirables ejemplos» le sue traduzioni metriche della Divina commedia e delle poesie di Fernando Pessoa, così come «estupendas» quelle di Petrarca ancora in stampa. La sua critica gli appariva caratterizzata da «parejas dialécticas»: «poesía-invencción-metafísica», «tradición-vanguardia», «estructura-numen poético», «método de la traducción (la letra y el espíritu)». Citava le sue edizioni (dal Duque de Rivas a Chicharro, Cernuda, Jiménez, ecc.), gli studi comparatisti dove spaziava dalla letteratura spagnola all'ispanoamericana, portoghese, brasiliana, francese, italiana nei duplici versanti antico e moderno, con attenzione anche per le letterature minori, popolari e regionali. Rilevava poi che il suo comparatismo si estendeva (con la sua attività di critico d'arte) alla relazione poesia-pittura, essendo strutturalismo e semiotica utilizzate «sin la menor pérdida de los valores humanos y literarios de la obra de arte y poesía». Rigore «científico y terminológico», «elengancia y llaneza en la exposición», «preparación crítica y documentaria» sono solo alcuni dei sintagmi utilizzati in un profilo che si chiudeva significativamente con la frase «Ángel Crespo es persona íntegra, proba y honrada, diligente y puntual en todos sus deberes».³²⁷

³²⁷ Dolfi ha extraído estas informaciones del «Juicio sobre la obra crítico-literaria del Prof. Ángel Crespo» y que se conservan en el Centro Studi «Oreste Macrí». Nota 23 del artículo de Laura Dolfi, «Lettere a un traduttore (addenda all'epistolario inedito Crespo-Macrí)», en Anna Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni editore, 2004, págs. 689-701.

3.3.4 Gaetano Chiappini

En el ámbito florentino y en el círculo de Macrí, encontramos también textos de uno de sus discípulos, Gaetano Chiappini, que siguiendo las enseñanzas del maestro, nos ha dejado unas contribuciones para el estudio de la figura de Ángel Crespo. Chiappini, hasta hace unos años profesor ordinario en la Universidad de Florencia, cargo que anteriormente había sido de Macrí, es autor de muchos textos críticos de gran relevancia sobre literatura española e italiana. Entre estos textos encontramos reseñas del trabajo de Crespo como traductor de Dante³²⁸, donde pone de relieve la importancia y el magnífico resultado de este trabajo y también analiza el proceso de traducción llevado a cabo por Crespo en las tres partes de la *Commedia*:

Si todas las veces que nos ponemos a leer una traducción de un clásico nos alegramos porque se nos pone en condiciones de disfrutar una provechosa ocasión para detenernos a meditar un rato y a gozar una vez más un texto precioso y estimulante, en el caso de la *Divina Comedia* traducida por el poeta español Ángel Crespo, ésta constituye una magnífica oportunidad de útil comparación y renovado acercamiento crítico y hermenéutico. A todo esto se ha de añadir que una traducción realizada por un señalado poeta sugiere, anima y consiente significativas hipótesis acerca del carácter y la validez de una experiencia que viene a desarrollar sin ninguna duda un papel destacado en el ejercicio mismo del hacer su propia poesía. [...] El mismo Crespo, por otra parte, nos presenta sugestivas y apasionadas claves de lectura (muy interesante la referencia a la poesía alegórica española y a los primeros pasos hacia el endecasílabo de Francisco Imperial y del Marqués de Santillana, fuentes castizas y de gran elegancia estilísticas y de pulida belleza dentro del imaginario de Botticelli, sin el gusto romántico del horror y la visión oscura de un goticismo exterior, etcétera): las tres valiosas introducciones a las cánticas y, al final del volumen del Paraíso, en un apéndice de Problemas y métodos de traducción, donde se transversa sabiamente la lúcida fatiga del traductor-poeta, apretado por su misma cultura y conciencia de hombre de nuestro tiempo, justamente y honorablemente obligado a tener en cuenta múltiples informaciones y noticias, con escepticismo crítico y soltura dentro de la tradición y actualidad de todas las metodologías y escuelas.³²⁹

Chiappini empieza comparando texto original y traducción con unos ejemplos, no para ofrecer una “lectura inquisitoria y fiscal” de fragmentos aislados, sino más bien

³²⁸ Gaetano Chiappini, «Ángel Crespo, traductor de la *Divina Comedia*», en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15, junio de 1989, págs. 186-190. Este mismo texto, aparece también en el volumen *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*, op. cit., págs. 263-268.

³²⁹ *Ibidem*, págs. 186-187.

para tratar de estudiar el significado del texto completo en su respectivo sistema lingüístico, lo que finalmente le lleva a concluir su análisis afirmando:

Solamente unos pocos ejemplos, decíamos, pero también cifras esmeradas de una plenitud y competencia lingüística, métrica, doctrinal de segura seriedad y calidad. Lo cual, si honra al poeta-traductor, llena de alegría a los lectores de Dante en castellano;no último, los estimadores italianos de los dos poetas.³³⁰

En otro artículo de Chiappini, “El *Cuaderno de Leiden* de Ángel Crespo: Entre el viento de la ausencia y el ave de la amistad”³³¹, se nos presenta una lectura de los cinco poemas del *Cuaderno de Leiden* donde encontramos temas claves en la poesía crespiana —es el caso del exilio en “Metáforas del ausente”—y donde Chiappini señala:

[...] *Metáforas del ausente*, un poema, por supuesto, muy interesante y que nos viene muy a propósito con una serie de definiciones *negativas y positivas*. [...] Y primeramente nos llama la atención una referencia al paisaje y al país que hospeda al poeta —pero donde, él decía, la gente no tenía cara para sonreír— “ni un canal [es el exilio] que se lleva las barcas y los versos”. Digamos que, de verdad, para Ángel Crespo el exilio no era una “carga”, una realidad negativa y pesada como “una cruz” o un “saco roto / del que se caen las piedras y está lleno / siempre”: nos los imaginamos los caminos de la cruz, la *via crucis* del amargo peregrino quien vive y anda bajo el peso y el vacío del peso, el peregrino solo y aislado, no comprendido- si no insultado- quien camina sin poder echar de sí a su propio nada y a su propio todo. El “saco” es su contenido y su vacío; es decir, nada que dé sentido ni al ser ni al estar. Lo cual es propio del exiliado, quien no es nada pero tiene que aguantar todo el peso de su no representar nada para nadie. Pero, tampoco esto es el exilio para el poeta. [...] La parte central del poema aclara el concepto con una hipótesis de definición: “Es más bien como una / niebla sutil que cubre cuantas almas / y cuantos gestos, una / nube implacable que se llama niebla / y otros llaman exilio.” Este es el exilio. [...] Una estancia perenne sin nombre ni razón, sin cosas que se correspondan a su nombre exacto. Y, ¿la inteligencia” juanramoniana qué función tiene?³³²

Así como elementos recurrentes, como el ave y su vuelo:

Y es el ave agorera de Ángel Crespo, el signo del amor, de la patria, de la poesía y de la vida.

³³⁰ *Ibidem*, pág. 190.

³³¹ G. Chiappini, «El *Cuaderno de Leiden* de Ángel Crespo: Entre el viento de la ausencia y el ave de la amistad», en Stefano Rosi, ed., “*Pues digo mi canción...*”, *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti della Giornata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, págs. 83-90.

³³² *Ibidem*, pág. 87.

Y el ave es canto y vuelo, sol nuevo y novedad como de recién nacido, recién salido de las manos del amigo-poeta-criador, quien del mundo inerte y absurdo, muerte y sólo muerte, hace amistad y esperanza. Como, para nosotros, es vuelo y canto de vida, de esperanza y amistad, tu poesía, amigo-poeta Ángel Crespo.³³³

Y para concluir con los textos de Chiappini sobre Crespo, transcribimos aquí una nota sobre su poesía, que apareció como epílogo a “Autolettura a Parma”, acto del que, como sabemos, Chiappini fue el organizador. El 29 de marzo de 1982³³⁴, momento en que los Crespo estaban residiendo en Venecia, tuvo lugar ese acontecimiento único en la trayectoria poética de Ángel Crespo en el que propuso una lectura de su obra hasta entonces escrita y que lleva al poeta a reflexionar sobre sí mismo de una manera nueva, y prueba de esto es el «me doy cuenta ahora» que se repite varias veces a lo largo del texto. Es un mirarse hacia el interior, tratando de hacer una «lectura *a posteriori* de su propia poesía. Y como suele suceder casi siempre, una mirada hacia el pasado condujo a una mirada hacia el futuro.»³³⁵. Pero es una ocasión que da lugar también para que Crespo reflexione sobre el panorama de la poesía española de aquel momento, para identificarla e identificarse a sí mismo y finalmente para llegar a la conclusión de que él se situaba en otro nivel respecto a los poetas “de moda” entonces; ese otro nivel en el que la distancia de España había seguramente jugado un papel importante pues le había brindado la oportunidad de observar la realidad española desde la lejanía, de donde puede tener

³³³ *Ibidem*, pág. 90.

³³⁴ La invitación al evento dice: «Lunedì 29 marzo c. a. alle ore 15 presso l’Istituto di Lingue e Letterature Romanze – Via Jenner, 8- il Prof. Ángel Crespo dell’Università di Mayagüez (Puerto Rico) terrà un seminario sul tema: “Colloquio sulla mia poesia”. La S. V. è cordialmente invitata. Il Direttore: Gaetano Chiappini».

Tal y como aparece en la nota final a la edición del texto en español de la Autolectura, que se publicó por primera vez en el año 2004 en la revista *Piedra y Cielo*, Pilar Gómez Bedate resume algunos detalles de aquella experiencia en Parma: «Nos hacía mucha ilusión ir a Parma por Stendhal, sobre el que yo había publicado un libro, lo que fue ocasión de que hablásemos mucho de él, y Parma, sumergida en una luz totalmente amarilla, nos encantó. Pasamos allí dos o tres deliciosos días —hay un poema de Ángel que se titula “El aire de Parma”. Nos llevaron a Sabionetta, el palacio de los Gonzaga donde parecían verse las escenas de *Il Cortegiano*, y también a Busetto, a la casa de Verdi. [...]», en *Piedra y Cielo. Revista de poesía, arte y pensamiento / 1*, Santa Úrsula – Tenerife, 2004, pág. 64. La versión en español de la Autolectura está precedida por una introducción firmada por Alejandro Krawietz quien también figura como traductor de la nota de Gaetano Chiappini que nosotros incluimos en su versión original.

³³⁵ Palabras tomadas de la Introducción de A. Krawietz, en *Piedra y Cielo*, op. cit., pág. 41.

una visual más imparcial y lúcida. Tras ese análisis de la situación de la poesía en España, el poeta pasa a recorrer las etapas que conforman la suya: los primeros poemas; aquellos de inspiración italiana de *Docena fiorentina*; los paisajes del trópico y del norte; la reflexión sobre los opuestos civilización-naturaleza y calor-frío; la soledad. El texto concluye con la referencia al libro *El aire es de los dioses*, que por aquella época estaba a punto de publicarse, que Crespo define como la afirmación de su tercera etapa, en cuyo clima tal vez «se desarrolle la etapa final, no sé si larga o no, de mi obra poética. O tal vez no.»³³⁶

Sobre este acontecimiento disponemos de algunas líneas escritas en su diario el mismo día que dicen:

Venecia, 29 de marzo de 1982

Mi conferencia, a la que han asistido unos sesenta estudiantes y profesores, ha intentado ser una lectura mía de mi poesía —la primera que hago— basada en una serie de contrastes, tales como naturaleza-espíritu, naturaleza-civilización, palabra-silencio, etc. He seleccionado y leído diez o doce poemas que me parecen significativos en este sentido. La conferencia ha sido grabada y Chiappini me ha dicho que me enviará su transcripción para que la retoque.³³⁷

El texto de Chiappini ade presenta una serie de consideraciones relativas a la poesía crespiana, al compromiso que éste tenía con la “parola” y a su “fede nella poesia”. Es un recorrido por la Autolectura en el que el italiano vuelve a demostrar su hondo conocimiento de la obra de Crespo y de la tradición poética española y es un texto que hace de epílogo a la Autolectura resumiendo los puntos fundamentales de la misma y ofreciendo al lector la mirada atenta de un hispanista tan ligado a Ángel Crespo.

³³⁶ Á. Crespo, «Autolectura en Parma», en *Piedra y Cielo*, op. cit., pág. 61. Transcribimos el texto completo como apéndice al final de este trabajo.

³³⁷ Entrada del diario de Crespo de 1982, inédito. La grabación y la transcripción de la que habla el poeta fue llevada a cabo por el profesor Pino, luego corregida por Crespo y entregada a Chiappini. Esta versión en español es la que se publicó en la revista *Piedra y Cielo* en el año 2004, mientras que en la revista *L'Albero* se publicó la traducción italiana realizada por Chiappini. En otras entradas del diario de aquel año Crespo comenta: «Pino nos ha traído al hotel casi a media noche. Ahora voy a terminar mi conferencia de mañana» (entrada del 28 de marzo de 1982, inédita); «Pino nos ha recogido a las 10 y nos ha llevado a la Universidad. El coloquio, en el que han intervenido seis estudiantes, Gaetano y Pilar, ha durado más de dos horas y ha sido animadísimo, se ve que esta gente ha estudiado en serio mi poesía. [...] (En Parma) Chiappini, al que le di ayer la transcripción de mi conferencia, estaba radiante.» (entrada del 21 de junio de 1982, inédita).

Nota sulla poesia di Ángel Crespo

La serietà e la necessità sono valori etici anche in poesia, dove la confidenza e la pazienza della Parola operano una trasformazione del reale che sottende, acuisce e divulga un senso di responsabilità e di rigore del poeta. Per Crespo la poesia è tutto questo, accresciute la serietà e la necessità da un'esigenza storica di salvezza che è l'inquietudine e il brivido di ogni lotta quotidiana con se stessi e con gli altri. E il reale conosciuto e percorso in tutte le sue direzioni si vorrebbe riconsegnarlo redento, graziato della sua esibita inconsistenza ed imprevedibilità così come degli aspetti più sconcertanti. Amore e fuga sono le tensioni che polarizzano in modo singolare gli affanni del poeta, pur generoso di ricerche e di proposte e non ricambiato se non per via di ipotesi che, per essere dimostrate, dovrebbero fare a meno della loro stessa ambiguità. Crespo lo sa bene, ma non rinuncia —né lo potrebbe— alla gioia dell'esperienza della parola. Ben sicuro, in fondo, che essa non tradisce mai e finisce per lasciarsi dietro i vincoli scontati della convenzione, per liberarsi in una nuova trascorrenza. Ed è, poi, questa, la fede nella poesia. «Una poesia, anche se l'autore viene dimenticato, oppure nessuno lo legge, ha già cambiato il mondo». E la poesia, come dialogo amoroso con le cose, è ben l'unica possibilità di compensazione di qualunque squilibrio o non —coincidenza o non— conformità che è tanta parte del disagio e dell'insoddisfazione umana. Occorre che il poeta abbia costanza nelle domande e non cerchi tanto la risposta quanto piuttosto di imparare, a sua volta, a porsi in contatto con la natura e con le cose. Lasciandosi maneggiare dalle parole che, nel loro carattere fugace —come dice Crespo— come timidi animali, sanno tuttavia consentire la certezza dell'intimità; ed entrano in conversazione, prima o poi, con chi non ama il silenzio sordo dei fraintendimenti e della stasi dell'anima. Non è «cuestión de conceptos, es cuestión de palabras», ripete Á. Crespo, ma una questione vitale e di gesti concreti anche se mai definitivi, di asceti permanente nell'indifferenza e nell'abitudine di tanti pavidi che non sanno o fingono di non sapere, perché costa fatica, che la poesia, appunto, richiede fiducia e pazienza, ma ricambia con l'evoluzione e la vita. In tutto questo non c'è magia né chiavi esoteriche; semmai l'intensa volontà di iniziare un dialogo speculare con gli dei, con la massima accensione e sforzo, certo, ma anche con la coscienza che tale dialogo richiede durata e stabilità interiore da parte dell'interlocutore. Pena la ricaduta nel *gouffre* del silenzio e dell'abbandono. Oppure, sí, c'è qualche cosa di esoterico, nella esplorazione profonda dell'essere, che postula una completa intesa invalicabile sul valore della parola, intesa sull'elemento magico di suono e di intatto mistero come aveva rivelato Pessoa. O nel senso di rarefatte esperienze come nel *Paradiso* dantesco (tradotto da Crespo in modo totalmente convincente). In questa direzione, è vero che le parole vanno scelte con la stessa cautela di sperimentata risonanza così come «si scelgono gli amici». Ma è necessario che si abbia la stessa fiducia nella carica di energia che è potenziale e in atto nel linguaggio; e in modo che si operi l'integrale trascendimento della realtà verso la trasformazione, verso la poesia. In questa prospettiva sembrano agire gli ultimi volumi di Crespo —*Donde no corre el aire* (1974-1979; edito nel 1981) e, soprattutto, nuovissimo. *El aire es de los dioses* (1982). Con queste proposte Crespo sembra aver superato l'*impasse* di molta poesia non solo spagnola di oggi; sicuramente rispetto alla sua generazione, cosiddetta del '50, abbastanza messa in crisi di identità nello sconvolgimento di questi nostri anni. Tutta l'autolettura parmense, del resto, sembra tendere proprio a presentare la nuova fase della poesia di Crespo come finalmente oltre le more del tempo, senza venir meno ad un impegno sempre più grave e desolato sul piano storico

ed esistenziale. Crespo è sempre stato attento alla lezione centrale e totalizzante di Juan Ramón ma anche a quella del secondo Machado, rispettando da vicino e da lontano, l'esatta distanza dalle cose come nella generazione del '25. Crespo ha capito che, per raggiungere qualche cosa di «serio e di trascendentale», si doveva sottrarre agli incanti un poco isterici del neoromanticismo e del neoclassicismo post-bellici, uscire con animosa lotta interna dalla chiusura, dal distacco o isolamento dall'Europa (la stagione fiorentina, ma soprattutto la *verità del sacrificio* di Dante in direzione dell'uomo che prova personalmente gli scontri con il reale e li risolve in valori etici di alta durata estetica, quella stagione ha segnato una tappa importante). Ma bisognava ritrovare la propria solitudine, sperimentare fino in fondo i mostri e gli orrori di angosciose tristezze, pagare di persona sul versante della sconfitta delle illusioni. Inquietudini ed impegni presuntivi di un quotidiano che rischiava di essere troppo umano si sono persi per strada. Ma Crespo doveva uscire dal *Claro: oscuro* della desolazione nordica di calcolati rischi come di fiduciose attese. Se l'uscita all'aperto portava con sé anche il rischio di morte o di pazzia, la fuga doveva essere tentata lo stesso: la solitudine aveva dalla propria parte anche lo struggimento di un odore familiare, che era agnizione di antichi legami ma anche possibilità di verifica di speranze elaborate con lucida coscienza e pieno esercizio dell'intelligenza. I riti domestici magico-religiosi hanno lasciato il posto, fin dalla prima fase della poesia di Crespo, alla necessità di tentare il raggiungimento di una felicità globale nell'incontro con l'integrale umano. E ne veniva subito ripudiata la comoda soluzione di un rifugio nel *sé*, con abbandono di qualunque compromissione. Nella seconda fase, dopo il '66, i contatti con la cultura occidentale indussero Crespo a istituire un altro tipo di domanda e di risposta, spostandosi verso un ricupero di intime energie da proiettare verso altri centri, etici ed esistenziali, prima di tutto; e poi il tempo, il futuro, con le sue ombre e tentazioni regressive, i misteri di altri mondi anche sgradevoli —come la estenuante esperienza del periodo olandese— ma anche stimolanti per inesorabile polarizzazione e scelta. E infine i tropici dell'immobilità, della natura sfuggente all'identificazione e al dialogo, del nulla... E se tutte le esperienze avevano significato, senza dubbio, una specie di fuga orizzontale, di scarti e di coraggiose tentazioni, la terza fase, più promettente e matura, si apre in una dimensione di doppia verticalità, di mutua intesa totalmente perseguita nella correlazione bidirezionale del sé e degli dei, in un'area di confronto e di reciproca tensione e garanzia. Il tempo e lo spazio sembrano allora annullarsi nel vettore della bellezza; ma questa è esplorazione nuova e più diretta del mondo. La speranza è che si possano saziare le antiche e mai riposte domande, sotto il controllo perenne della verità da guadagnare giorno per giorno. Il compito è difficile e, del resto, il poeta non può più scappare... Pena la sommersione della parola nel balbettio e nel silenzio, oppure nel rifugio di falso brillio di insufficienti allegorie.

3.3.5 Laura Dolfi

Laura Dolfi, otra discípula de Oreste Macrí, actualmente Profesora ordinaria de Literatura Española en la Universidad de Parma, ha sido vicedirectora y directora de la Associazione Ispanisti Italiani y es miembro activo de asociaciones que se dedican a los estudios hispánicos; tiene también una importante actividad como directora de diversas revistas, entre las que destaca *Torre di Babele* de la Universidad de Parma, y en editoriales y colecciones como “Barataria” de Liguori, “Euroispanica” de Bulzoni y “L’eredità di Babele” y “Le lingue di Babele” de la Universidad de Parma. Sus áreas de investigación remiten prevalentemente al teatro del Bárroco y a la poesía y epistolarios del siglo XX: artículos sobre Góngora, Tirso de Molina, Guillén, García Lorca y publicaciones de cartas inéditas de Falla-Martínez Sierra, Juan Larrea, Gerado Diego o María Zambrano.

Dolfi también ha escrito páginas interesantes sobre la labor poética y traductora de Ángel Crespo³³⁸ además de cuidar de la edición del epistolario inédito entre Macrí y Crespo en el ya citado volumen *Lettere a Simeone*.

El epistolario entre nuestro poeta y el hispanista—tan interesante para entender la estrecha relación que mantuvieron³³⁹— cuenta con un prólogo de Dolfi

³³⁸ En un artículo sobre los volúmenes de la *Comedia* traducidos por Crespo comenta: «Emerge come fondamentale nella traduzione del Crespo, l’intenzione di rimanere fedele alla forma stilistica, al lessico e alla struttura del poema dantesco», L. Dolfi, *Le lingue del mondo*, Firenze, XLIV, 2, 1979. Sobre este artículo escribe Crespo en su diario: «Me llega una crítica de Laura Dolfi sobre mi traducción de la *Commedia*, publicada en el número XLIV, de 1979, de *Le Lingue del Mondo*. Es corta, pero muy elogiosa, y da información de mi poesía original, sobre la que llama la atención al lector.», en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 392.

Señalamos además la traducción realizada por Dolfi del discurso que Crespo pronunció en ocasión del acto de entrega de la Medalla de Oro en Florencia, «Dante in Spagna», en *L’Albero*, XXX, Lucugnano-Lecce, 1979, págs. 5-18.

³³⁹ Esta relación también está corroborada por las dedicatorias de Crespo para Macrí presentes en los libros de la biblioteca de éste último: en la *Antología poética* de 1994 editada por Alianza Crespo escribe: «Para mi maestro y amigo Oreste Macrí, que tan admirablemente ha hablado de estos versos, que tan egregiamente los ha traducido, con un fuerte abrazo de Ángel. 20-XI-94»; en el volumen *Claro: oscuro*: «Para Oreste Macrí, amigo al que quiero y admiro de todo corazón, con un fuerte abrazo. Ángel Crespo. 78»; en *Ocupación del fuego*: «Para mi querídismo y admiradísimo Oreste Macrí, con el calor y el resplandor del fuego inextinguible de la amistad y la poesía. Ángel» y en *Iniciación a la sombra*, encontramos una dedicatoria de Pilar Gómez Bedate que vuelve a poner de manifiesto ese lazo de amistad: «Para Oreste, cuya amistad y opinión tanto mantuvo a Ángel. Con el dolor de que no sea él quien le envía este libro y la amistad de siempre, Pilar. Barcelona, junio de 1996.» Todas estas informaciónes se encuentran disponibles en línea en la página web dedicada a la

en el que recorre la amistad y la vida y la obra de ambos. Sobre el comienzo de este intercambio de cartas dice:

Prende avvio così una corrispondenza che –nonostante alcuni lunghi intervalli (dal 1966 al 1974, dal 1986 al 1990, dal 1991 al 1994) motivati ora dai reciproci impegni, ora invece dai soggiorni italiani di Crespo –si prolungherà per circa un trentennio e sarà caratterizzata, in un’alternanza ininterrotta di dialogo epistolare e di colloquio diretto, da un sincero e reciproco scambio culturale e amicale. [...] E se, come dicevamo, l’intervento critico di Macrí sull’antologia di Di Pinto offre l’occasione di un primo contatto epistolare, che stimola il poeta al dialogo («su ensayo es tan importante, tan profundo y tan claro que me siento tentado a dialogar con usted») e lo porta a parlare della sua poesia –dell’aspetto «experimental» che la connota o degli sforzi compiuti «por conciliar lo mágico con lo real», o ancora dell’influenza, ribadita e sfumata, esercitata da Salinas e Rilke, della fatalità dell’ermetismo («la buena poesía –la que yo querría hacer- tiene en principio algo de hermética, porque es nueva e intelectual») o della diversità del proprio «camino» poetico –va rilevato come tutti questi elementi da personali si facciano immediatamente per Crespo più generali, tesi insomma a coinvolgere, al di là della propria, l’interpretazione e la comprensione dell’intera poesia spagnola di quegli anni.³⁴⁰

Y en relación a los intercambios culturales y profesionales de los que habla

Dolfi:

Né manca la mutua collaborazione a livello editoriale, giacchè se Macrí si era offerto di contattare Lerici per la ristampa dell’antologia italiana della poesia di Crespo e non aveva esitato a scrivere una calorosa presentazione per la sua possibile nomina come Centennial Profesor alla Vanderbilt University, quest’ultimo a sua volta aveva parlato con le case editrici Seix Barral ed Espasa-Calpe, e con alcuni amici fidati, per cercare di sbloccare il difficile *impasse* che ostacolava la stampa del «desgracioso Machado» che costituiva ormai per il critico un vero incubo («A veces por la noche me despierto con angustia; 40 años de trabajo machadiano y el monstruo de ese ataúd de pruebas»)³⁴¹.

Dolfi recalca cómo en esos años de correspondencia aflora en Crespo ese sentimiento de lejanía, que era cada vez más “cocente, agravado da inevitabili implicazioni finanziarie e da fatali inconvenienti climatici” y que le hacía desear poder volver a Europa y a Florencia, donde estaba rodeado de amistades y cultura, un ambiente ideal para nuestro poeta y que sin embargo, debido a impedimentos

biblioteca de Oreste Macrí, <http://www.vieusseux.fi.it/biblio/biblioteca/macri/assets/index.html>, a cargo del Gruppo ricercatori della Biblioteca Macrí.

³⁴⁰ *Lettere a Simeone*, op. cit., pág. 434.

³⁴¹ *Ibidem*, págs. 435-436.

varios, no pudo nunca llevarse a cabo más que en parte, en 1988, con el regreso definitivo del poeta a España.

Dolfi además subraya el hecho de que los dos compartiesen las mismas inquietudes e intereses, así como demuestran las apreciaciones de Macrí hacia la labor de traducción de Dante realizada por Crespo, porque como sugiere Dolfi los dos compartían “quell’identificazione di letteratura come vita caratteristica della generazione ermetica”.

El trabajo realizado por Laura Dolfi es sin duda un elemento de gran importancia en el estudio de Ángel Crespo y sus relaciones con Italia.

3.3.6 Luisa Capecchi

Para terminar con el grupo de discípulos del profesor Macrí con los que entró en contacto nuestro poeta, presentamos aquí unas líneas de Luisa Capecchi³⁴², tomadas de su artículo “Un viaje por la poesía de Ángel Crespo”³⁴³. Luisa Capecchi, a la que Crespo conoció en España y prematuramente fallecida, estuvo vinculada con la Universidad de Trieste en la que fue profesora de español y con la de Zaragoza donde enseñó italiano. Colaboró con revistas como *Ínsula* y *Quimera*, se dedicó principalmente a los estudios de la poesía española y de la relación entre la literatura española e italiana pero publicó también un volumen sobre el *Romeo y Julieta* de Shakespeare.³⁴⁴

En el artículo sobre la poesía de Ángel Crespo, Capecchi hace un recorrido por los temas y los elementos más recurrentes en la poesía del español, insistiendo en la “enorme variedad de los motivos” presentes en su obra poética. Como primera característica nos habla de un “cierto surrealismo que permanece, con sutiles ráfagas, a lo largo de su producción global y que se nota desde el primer poema” de *En medio del camino*: “La voz”,

Este surrealismo sutil y liberador continúa también cuando las experiencias se han acumulado y distanciado a la vez. Por ejemplo, durante la mirada lúcida al mercado de la Paja en Florencia; y, mientras a nivel estilístico se desliza en una especie de obsesivo juego quiasmático y anafórico, emergen los objetos vivos

³⁴² En la entrada de sus diarios del 17 de noviembre de 1972, Crespo habla de Capecchi que le había enviado una carta. «De Macrí me dice: “Me estimuló a seguir mis investigaciones, se mostró feliz, al oír que incluso te había conocido a ti (repetiendo, como ya se lo había oído afirmar en otras ocasiones, que eres el más válido poeta español actual...)”, y, cambiando de tema, me anuncia su propósito de publicar en *Arbor* una crítica de *Claro: oscuro*, respecto al cual muestra un gran aprecio, basado –y es lo que más aprecio yo– en un estudio serio del libro. Me pide, además, orientación para una antología de la poesía española de postguerra, que espera que le publiquen en Mondadori, y cree que, para encontrar el hilo conductor de su selección, lo mejor es que le hable de mi propia experiencia en la elaboración de mi poesía, “tus lecturas tan sólo, por ejemplo”, escribe. Le contestaré detalladamente, pues me interesa ver a qué conclusiones llega guiándose por un hilo tan sutil y quizás tan inesperado para ella.», en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 125-126.

³⁴³ Luisa Capecchi, «Un viaje por la poesía de Ángel Crespo», *Ínsula*, 402, 1980, pág. 7. Noticias de este artículo tenemos en la entrada del diario del 30 de noviembre de 1979: «Carta de Luisa Capecchi. ha hablado con José Luis Cano y ha quedado en enviarle, para *Ínsula*, un artículo sobre mi poesía, que debe estar en poder de éste el 20 de diciembre.», *Ibidem*, pág. 393.

³⁴⁴ L. Capecchi, *Romeo and Juliet: la expansión del tema*, Universidad de Zaragoza, 1982. Otros títulos de la autora son: *Aragón y sus poetas*, Anubar ediciones, Zaragoza, 1980; “El romanticismo expresivo de Pere Gimferrer”, en *Ínsula*, 434, 1981; “«El tratado de amor» de *Valentín*”, en *L'Arrel*, 2, verano-otoño, 1981; “Oreste Macrí, profesor”, en *Ínsula*, 447, 1984; “Montale en España”, en *Quimera*, 32, octubre de 1983.

y huidizos (“cigarrillos”, “cuerdas de guitarra”, “sombbrero”) junto a la descomposición cubista de la figura humana (“sombras”, “manos”, “piel”, “vértebras”) dentro del silencio “vociferante” de la venta, cuando por fin “Las mujeres cambiaban anillos de aire” (*Cambios*, v. 6). Sólo con los dos últimos libros, *Claro: oscuro* y *Colección de climas*, la huella surrealista que es, sin duda alguna, una de las matrices primarias de toda poesía contemporánea, se deshace con la rarefacción de la palabra.³⁴⁵

En segundo lugar, la descripción de lo cotidiano es para Capecchi —así como para los demás críticos crespianos— otro de los aspectos más comunes en la producción poética de Crespo: lo cotidiano representado por elementos de la vida diaria y casi imperceptibles y representado también por el elemento natural, tan presente en toda la obra del poeta. Todos estos aspectos— “el surrealismo unido a lo cotidiano y a este amor por la naturaleza, digamos, menor”— llevan a Capecchi a sugerir su origen en un “cierto tipo de romanticismo, aquél que, buscando un refugio en la micronaturaleza, abrió las puertas al misterio decadente y evocador”, que bien puede entenderse a partir del interés de Crespo por la poesía italiana:

En particular si pensamos en la gran lección de mucha poesía italiana a la que Crespo se abandona, con un filtro extremadamente cultivado, desde el “dolcestilnovismo” de los primeros poemas cuando, con el ritmo y las modalidades de la “ballata” de Cavalcanti, nos envía el mensaje poético. “¿A dónde irás cuando te deje suelta?” (“Mi palabra”, v. 1) hasta el pesimismo realista de Leopardi que se evidencia en las últimas poesías de *Colección de climas*. En éstas, no sólo el campo semántico (“noche”, “luna”, “tiniebla”, “nada”) es típico de la canción leopardiana sino que incluso el arranque de un entero poema: “¿Qué me dices / tu luz, / tu impenetrable / claridad?” (“Luna en las islas”, vv. 1-4) nos traslada manifiestamente a la pregunta angustiada del poeta italiano: “Che fai tu luna, in ciel / dimmi che fai solitaria luna”. Sin contar, además, con los recuerdos petrarquistas que, especialmente en este último libro, vienen repasados. Desde el deseo de la gloria mortal hasta la verificación de la vanidad de las cosas terrenas que aniquilan el valor mismo de la palabra o, cuando menos, lo cargan de una acentuadísima duda: “¿Cómo se llaman, en mí, / las alas de estas palabras?” (“El aprendiz del sursilvano”, vv. 16-17).³⁴⁶

Otro aspecto que comenta Capecchi y en el que pretende profundizar es en la formulación de una definición más exacta del llamado “realismo mágico”, pues considera que si bien se le ha atribuido tal característica, la misma no ha sido suficientemente aclarada, por lo menos en España:

³⁴⁵ L. Capecchi, «Un viaje por la poesía de Ángel Crespo», *Ínsula*, 402, 1980, pág. 7.

³⁴⁶ *Ibidem*.

Es por esto por lo que me gustaría intentar un análisis más preciso acerca de tal definición. Acerca del “realismo” ya, en parte, hemos comentado algo, pero con respecto a “mágico” se nos abre un camino larguísimo, averiguable desde el primero al último poema. Desgraciadamente no nos es posible seguir todas las pistas que este sentido mágico del mundo deja en la obra de Crespo: por tanto, estudiaremos sólo una de las tantas imágenes que encierra. La imagen del “lobo”. En realidad, la magia del poeta se entrelaza con una visión antropomórfica del mundo natural, junto a los arcanos polifacéticos, desde lo religioso y supersticioso hasta lo mítico, que a su vivencia de niño proporciona el campo de la Mancha. [...] Hasta aquí, pues, antropomorfismo que puede derivar a Crespo incluso de la lección esperpéntica de un Valle-Inclán, pero en una lectura más atenta nos damos cuenta de que este animal que somos nosotros, con nuestro misterio, es nada menos que una configuración simbólica de Dios.³⁴⁷

Y finalmente, ya en la parte final del artículo, la autora reflexiona sobre el lenguaje utilizado por Ángel Crespo y la evolución de dicho lenguaje en su obra:

Y también el lenguaje adquiere una limpieza más depurada, aunque los recursos estilísticos propios, en particular el de la anáfora, no le abandonen nunca: y el verso se quiebra, muchas veces, en un ritmo prosístico más pausado, más objetivo. Caen, con el clima nórdico y con estas «mujeres muertas», los motivos más pasionales y se produce una vuelta, inesperada, al mundo de la realidad gracias al «frío» que le «obliga a caminar entre las cosas». Y el ojo del poeta, sin perder la ironía, se deja llevar, sin efusiones, hacia la transparente e incorruptible claridad de los conceptos y de esta materia cristalina, impalpable, pero sí correcta y precisa, que este nuevo elemento de la naturaleza le permite establecer. Sin perturbaciones, pero con un infinito sentimiento de cansancio y de añoranza, ha llegado Crespo al «límite de cada cosa». Incluso al límite de la palabra y de su efectivo valor cuando poesía.³⁴⁸

³⁴⁷ *Ibídem.*

³⁴⁸ *Ibídem.*

3.3.7 Giovanni Meo Zilio

Giovanni Meo Zilio, quien facilitó el puesto de profesor invitado en la Universidad de Venecia a Crespo, era muy conocido por sus estudios hispanoamericanos. Licenciando en Filosofía, había sido profesor en Montevideo durante muchos años y había desarrollado un intenso trabajo de investigación sobre la gestualidad propia del área rioplatense, tema que le llevó a publicar el *Diccionario de gestos*, para la redacción del cual, recordamos, había solicitado la ayuda de Ángel Crespo.³⁴⁹ Hacia finales de los años sesenta había obtenido la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florencia, que dejaría en 1974 para enseñar la asignatura de Historia de las lenguas ibéricas en la Universidad de Venecia, cargo que mantendría hasta finales de los ochenta. Tenía cargos y membresías en varias instituciones y revistas, entre ellas la Academia uruguaya de Letras, el Ateneo Veneto de Venecia, y recibió asimismo el reconocimiento de su trabajo en el ámbito cultural y artístico por parte del gobierno italiano. Compaginaba esta intensa actividad con algunos cargos también en el ámbito político, ámbito que sin embargo no le aisló nunca de su principal interés, la literatura y la lengua española e hispanoamericana: estudios sobre Hernández Domingo Camargo y sobre la poesía española del siglo XX, y lapresentación en Italia de un poeta hasta entonces muy poco conocido, César Vallejo³⁵⁰. Volviendo ya a la relación de Meo Zilio con Crespo, suya es la presentación del poeta español en el Consejo de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la universidad veneciana:

Il prof. Angel Crespo, cattedratico titolare (“full-professor”) di Letterature neolatine comparate all’Università di Mayagüez (Puerto Rico) è uno dei più attivi e autorevoli discepoli del noto filologo e critico letterario spagnolo Damaso Alonso. Nel domini dell’iberoamericanistica ha lavorato sia nel settore ispanofono (vedasi, per esempio, il suo recente studio sul modernismo con relativa *Antología de la poesía Modernista*, Tarragona, 1980), sia nel settore brasilianofono (vari dei suoi numerosi studi di critica letteraria sono stati pubblicati in collaborazione con lo stesso maestro Damaso Alonso). Se si comprendono anche i suoi lavori di comparatistica relativi allo spagnolo generale, all’aragonese, al gallego, al portoghese e alle altre lingue romanze di

³⁴⁹ G. Meo Zilio, *Diccionario de gestos. España e Hispanoamérica*, op. cit.

³⁵⁰ G. Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo*, Padova, Liviana Editrice, 1960 (ampliado en una nueva edición en 1990).

cui si è occupato criticamente, la sua produzione scientifica sfiora i 150 titoli senza contare la sua produzione poetica personale (egli è considerato oggi uno dei maggiori poeti ispanofoni, tradotto già in una dozzina di lingue). Inoltre è autore non solo di studi specifici di critica letteraria e filologia ma anche di originali lavori di teoria generale della letteratura (vedasi, per esempio, il volume “Poesía, invención y metafísica”, Mayagüez, 1970). La sua fama di filologo, oltre che di poeta, ha avuto recentemente grande eco anche in Italia (tanto fra gli italianisti quanto fra gli ispanisti) per aver realizzato magistralmente una delle più ardue imprese nel campo della semantica e della tecnica della traduzione integrale, in endecasillabi rimati, della Divina Commedia allo spagnolo.

La sua collaborazione a livello docente e di ricerca scientifica, siapure temporanea, sarebbe un prezioso acquisto per la Facoltà anche perché la sua molteplice competenza critica, linguistica e filologica, concorrerebbe ad accentuare ulteriormente, all’interno dell’Istituto di Letterature iberiche e iberoamericane, quella prospettiva e quella metodologia interdisciplinari che corrispondono alla nuova organizzazione predipartimentale e agli attuali orientamenti didattici della Facoltà.³⁵¹

Al mismo tiempo, y tal como Caterina Isoldi recoge en sutesis sobre el dantismo de Ángel Crespo, Meo Zilio hizo una reseña crítica sobre la traducción de Dante, que el mismo Crespo recoge en la entrada del 8 de marzo de 1979 de su diario:

Recibo también el número 3 de *Rassegna Iberistica*, de Milán, con una crítica de mi traducción del *Infierno* hecha por Giovanni Meo Zilio, que empieza así: “El último traductor de Dante al español, el uruguayo abaré J. Freire, en la introducción a su hermosa versión antológica de la *Divina Comedia* (Montevideo, Editorial Letras, 1970) confesó haber “vertido los endecasílabos rimados en tercetos de Dante por un igual número de tercetos de endecasílabos blancos, es decir sin rima, para no afrontar la dificultad, casi insuperable, de la forma total del poema”. Unos años después, Ángel Crespo, casi milagrosamente, ha logrado salvar esta “dificultad casi insuperable” y ha realizado, con soltura versal y altura poética, una traducción en versos rimados a la manera dantesca que nos deja asombrados a los que sabemos lo que significa traducir en versos poemas difíciles y de tanta extensión.”³⁵²

³⁵¹ Verbale della seduta del 19 novembre 1981, Consiglio della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università Ca’ Foscari, Venezia, págs. 12-13.

³⁵² Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 193-194. La entrada prosigue: «Se adhiere después, *toto corde*, a las ideas que expongo en el prólogo, me llama “prestigioso filólogo” y, para seguir el método germánico, trata de encontrar algún lunar en la traducción. No es afortunado, aunque lunares hay, y algunos los he advertido yo solo, releendo. Dice que la gaietta piel de la pantera del canto I significa “piel manchada”. Yo lo sabía y me lo había dicho Mario Di Pinto, el perezoso, cuando le leí la traducción recién hecha, pero mantuve la mía de gaya piel porque me hacía gracia y creo que una piel manchada es gaya, alegre, frente a la uniforme. Bien, en vista de que todos vienen a dar en la misma observación, corrijo en mi ejemplar: “aunque la pinta fiera allí estuviese”, pinta, pintada, con pintas. No estoy de acuerdo en lo que dice del verso 126 del mismo canto; no entiendo lo que traduzco en español de los versos 64-65 del canto V; admito mi descuido en el verso 94, que corrijo así: “todo cuanto queráis oír y hablar”; no se da cuenta de que digo “ellas” en el verso 115 porque el sujeto es “almas”. Y tiene toda la razón cuando critica mi versión del verso 99, que ahora

3.3.8 Bruna Cinti

Bruna Cinti —veneciana— fue otra gran hispanista de la Universidad Ca' Foscari de Venecia que dedicó estudios a los autores españoles de diversas épocas y a la relación Venecia-España, además de haber sido la primera en traducir la *Galatea* de Cervantes al italiano. Cinti fue, además de estudiosa de la obra

queda así: “a buscar paz allí con su partido”. Por lo demás, todos son elogios en la crítica de este excelente hispanista que acaba diciendo que mi trabajo es “una traducción lograda que supone un esfuerzo poderoso y representa una lectura estimulante para todo hispanófono y ampliamente ejemplar para los especialistas».

E Isoldi comenta esta entrada en detalle: «Nell'articolo in questione (*ivi*, p. 64) Meo Zilio mostra particolare apprezzamento per le idee crespiane esposte nel prologo alla traduzione della prima cantica, nell'edizione Seix Barral del 1973, quali la fedeltà al testo di partenza, all'ambito culturale che lo ha prodotto e la rinuncia da parte del traduttore alle velleità esegetiche per restituirlo in tutte le sue possibili suggestioni di senso.» en C. Isoldi, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, op. cit., nota 22, pág. 219.

Y sigue: «In effetti, dopo gli elogi iniziali, Meo Zilio passa ad una rassegna di “ciertas *défaillances*” dicendo “la tensión y la y la atención filológica del traductor no pueden mantenerse constantes”. *Ibidem*. 25 In *Divina Comedia* 1999 il verso in questione suona invece così: “aunque a la fiera moteada viesse”, dove il termine “moteada” deriva dal sostantivo di uso comune “mota” indicante una piccola macchia rotonda. Cfr. Moliner, s.v. *moteada*. In realtà l'oscillazione traduttorica crespiana riflette l'ambiguità esegetica del termine *gaetta* che può intendersi sia in rapporto al provenzale *gai* ossia “amorosa, amabile, seducente”, sia in rapporto al *caiet* medioprovenzale equivalente a “screziato, picchiettato”. Cfr. *Enciclopedia Dantesca* s.v. *gaetto*.»; «Il verso in questione è l'affermazione di Virgilio che spiega a Dante il perché non può essere lui a guidarlo nel Paradiso in quanto anima del Limbo, per cui Dio “non vuol che 'n sua città per me si vegna”, dove “per me”, retto dall'impersonale “si vegna” è costruito latino che significa “che io vada”, e non si deve tradurre con il complemento d'agente. L'obiezione di Meo Zilio si riferisce alla prima versione “que nadie *por mí* llegue allá procura”. In *Divina Comedia* 1999 il verso in traduzione risulta corretto rispetto alla prima edizione: “que *yo no llegue* a su ciudad procura”, e commentato in nota dal traduttore con queste parole: “la razón sola, si no está iluminada por la fe, es incapaz de conocer las verdades teológicas.” »; «La terzina dantesca di *Inf.* V, 64-66 “Elena vedi, per cui tanto reo / tempo si volse, e vedi 'l grande Achille, / che con amore al fine combatteo” è resa nella traduzione crespiana con “mira a Helena, que al tiempo convocó / de la desgracia; a Aquiles esforzado / que por amor al cabo combatió”. Meo Zilio considera impropria questa traduzione, che infatti rielabora liberamente la lettera dantesca: da strumento passivo del fato Elena, nella versione di Crespo, diventa una figura attiva dotata di poteri quasi magici su un indefinito “tiempo de la desgracia”. Il verso, infatti, non viene corretto dal traduttore nelle edizioni successive.»; «Il verso, “di quel che udire e che parlar vi piace”, viene corretto da Crespo, che in questo caso accoglie le obiezioni di Meo Zilio, in *Divina Comedia* 1999. »; «Nei versi in questione (*Inf.* V, 114-115) la traduzione sostituisce *costoro* con *almas*, con cui concorda il pronome *ellas* contestato da Meo Zilio: “menò *costoro* al doloroso passo. / Poi mi rivolsi a *loro* e parla' io”; “a estas dolientes *almas* trajo aquí. / A *ellas* después encaminé mi acento”. »; «Il verso “per aver pace co' seguaci sui”, riferito al Po, nella prima edizione suonava così: “y es con sus afluentes absorbido”. L'obiezione di Meo Zilio riguarda l'eccessiva allitterazione di *s* all'interno del verso ed il fatto che questa traduzione svuota l'immagine dantesca, particolarmente pregnante per il contrasto tra la pace del fiume e dei suoi affluenti e la dannazione dell'anima di Francesca da Rimini. La correzione, che Crespo segna sul diario, riappare in *Divina Commedia* 1999. », todas estas afirmaciones son las notas de Isoldi que van desde las 23 a las 30 y que se refieren al comentario de Meo Zilio, *Ibidem*, pág. 219.

crepiana, una de las traductoras de su obra al italiano, y más concretamente de los poemas de inspiración veneciana. Al tema veneciano en Crespo dedica un artículo en el suplemento de *Anthropos*— “Aproximación al tema veneciano en Ángel Crespo”— en el que comenta la fuerte vinculación entre éste e Italia y en particular Venecia.

Según la autora, Italia bien puede identificarse, en Crespo, como su “segunda patria”, hecho este que resulta lógico si pensamos en el poema dedicado a ese país y que empieza con la afirmación “Mi otra patria es Italia”, así como por todos los temas de inspiración italiana presentes en su obra, o por su labor de traductor de literatura italiana. Para Cinti se trató:

de un amor recíproco, que no se dismintió por cambios de latitudes y de longitudes, en meridianos o paralelos terrestres, que el destino quiso imponerles a las estancias del poeta.³⁵³

Cinti pasa a analizar el papel jugado por Venecia en la poesía de Crespo, desde los textos de *En medio del camino*, donde Venecia ya desde entonces, “expresa una especial función, casi una virtud demiúrgica, capacidad de poner en relación lo real con lo metafísico, nuestro mundo de apariencias con lo absoluto”. Y en Venecia también pueden coexistir los contrarios, tal y como, según Cinti, bien ejemplifica el poema “Laguna veneciana”, y que es esta coexistencia la que da lugar a la “armonía y al acorde entre las cosas”.

Por lo que hace a los poemas de “Plata en la laguna”, el hecho de que sean los que abren la colección “Anteo errante” significa, para la autora del artículo, que Venecia representa un lugar muy especial para el poeta español, lugar del que describe su historia a través de pintadas desdibujadas, donde la tierra se confunde con el aire y donde el elemento fundamental, el agua, descubre la apariencia no evidente de las cosas:

El Canal Grande, que cruza Venecia y es la vía por donde principalmente corre su vida, se aproxima al cielo según los colores que toma, y pierde entonces su liquidez; sí, en cambio, el elemento acuático permanece (frente a la sensibilidad visual de aquel momento) su cariz se matiza de otra manera y su

³⁵³ Bruna Cinti, «Aproximación al tema veneciano en Ángel Crespo» en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, op. cit., pág.165.

corriente refleja entonces imágenes que contradice y desmiente: porque no es la realidad la que el Canal devuelve, sino la sombra de otra realidad adivinada que “no puede caber en él”.³⁵⁴

Y finalmente, Cinti concluye remarcando el significado que adquiere Venecia para el poeta:

Entre el agua y el aire, entre la morada terrestre y la celeste, en esta verde pradera intermedia, parece que se halla a sus anchas, ni advierte la invitación de los dioses a dejarla. Es una tercera confirmación de esta patria ideal que representa Venecia para él, lugar ni totalmente del mundo ni del cielo, y por eso el cielo parece también servirse de este lugar para su mediación.³⁵⁵

Sobre el tema veneciano en Ángel Crespo, Bruna Cinti, como experta que es, volverá a hablar en otro artículo “Plata en la laguna”, donde recoge el anterior texto y se detiene en un repaso de los poemas “venecianos”. El texto concluye con una descripción de lo que representó Venecia para el poeta:

Con que, una Venecia multiforme, onírica, soñada, suspendida entre realidad e irrealidad, una Venecia fluida, metafísica, romántica e irónica, pintoresca e hipnótica. Símbolo de armonía de contrarios, esencia mítica, eslabón entre el mundo limitado de las apariencias y el de lo absoluto, mediadora entre cielo y tierra, cuadro de un cuadro. Venecia ha sido para el poeta Ángel Crespo, Anteo novel después de tantos años de destierro, el lugar donde él dice que hubiera encontrado una “patria posible”.³⁵⁶

Por último, presentamos un texto de Cinti en el que la hispanista reseña *Los trabajos del espíritu* y en el que nos propone su lectura del texto:

In questi diari, invece, il titolo allude, sì, ai travagli dello spirito, con tutte le sofferenze incluse, ma anche allude allo scopo della lotta sostenuta che è quella del superamento dei motivi di scoramento, di debilitazione delle forze che l'esilio inevitabilmente procurava. Infatti, la scelta della riproduzione a colori che illustra la copertina di questa edizione e che è “Stela matutina” di G. Rouault (trionfo della luce sulle tenebre), interpreta i “trabajos” proprio finalizzandoli verso il significato positivo ottenuto dallo spirito nel suo travaglio.

Al lettore di questi diari viene comunicata questa esperienza dell'esilio che è stata dura, amara, ma feconda, ha arricchito lo spirito di chi l'ha sofferta, come materia elaborata in un continuo processo di sublimazione. È stata l'esperienza difficile che ha forgiato sia l'uomo che il poeta e che finirà per consacrare totalmente l'uomo al poeta stesso. In modo semplice e commovente, soprattutto alla fine dei diari dell'anno '79, l'autore esprime, appunto, il

³⁵⁴ *Ibidem*, pág. 166.

³⁵⁵ *Ibidem*, pág. 167.

³⁵⁶ B. Cinti, «Plata en la Laguna», en *En torno a la obra de Ángel Crespo. Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 17-20.

Desiderio di potersi rendere libero da impegni culturali, esistenziali, per dedicarsi all'attività che considerava la più alta e la più urgente di se stesso, in una concezione della poesia che —come ebbe a dire in queste pagine— stringe gli uomini tra loro e avvicina a Dio.

Questa è la testimonianza che emerge al di sopra del racconto quotidiano, della “routine” dell'artista, del letterato, dell'uomo di cultura che fu Crespo, insieme alla sua intensa attività costruttrice e creatrice; interessantissimo è pure il quadro di sfondo costituito da viaggi e soggiorni di lavoro all'estero, insegnamento universitario, impegni letterari e di arte figurativa che l'autore si sobbarcava per vivere, insieme alla federe collaboratrice che è la moglie, anch'essa impegnata in attività affini.³⁵⁷

Y retoma también, considerándolos de gran interés crítico, los comentarios de Crespo sobre otros autores presentes en sus diarios, como por ejemplo, los relativos a Menéndez Pidal:

Sia che si trovi d'accordo oppure no, sono da assaporare i giudizi che Crespo emette su autori a lui contemporanei oppure antichi. Su Menéndez Pidal, per esempio, esprime un'opinione che —come avviene per altri giudizi— proviene da una sincera convinzione e che, espressa ad altri amici in conversazione, li ha trovati perfettamente consenzienti. Senza nulla togliere al grande studioso, gli riconosce con onore i suoi grandi meriti di storico: però, aggiunge, non era un critico letterario, perché non capì la bellezza della poesia; ebbe poi un grande difetto, quello di non ammettere contraddizioni, e questo procurò incomprensioni fra intellettuali e anche la conseguenza del fatto che gli spagnoli lasciarono a lui il campo dello studio sul Medio Evo, non volendo impegnarsi con la sua intransigenza.³⁵⁸

³⁵⁷ B. Cinti, «“Los trabajos del espíritu” di Ángel Crespo», en *Rassegna Iberistica*, n. 69, 2000, págs. 45-50.

³⁵⁸ *Ibidem*, pág. 47.

3.3.9 Bruno Rosada

Bruno Rosada, recientemente fallecido, se licenció en la Universidad de Padova, donde también cursó estudios de Filosofía. Veneciano, amante y defensor de su ciudad en la que se dedicó siempre a organizar y participar a actos culturales, formaba parte de aquel círculo de amistades con el que Crespo compartió sus días lagunares. “Histórico” director del Liceo Classico Marco Polo de la ciudad y consejero durante algunos años de la Bienal de Venecia, Rosada, al igual que el poeta español, tenía una curiosidad y un interés infinitos hacia todas las disciplinas artísticas y literarias, lo que le llevó a publicar artículos, estudios críticos, ensayos, prólogos y recensiones, y a desarrollar su actividad como crítico de arte en dos revistas, *Arte In* y *Nexus*.

En un encuentro que tuve con él, al hablar de su amigo Crespo puso en evidencia el carácter tan amable y el gran nivel artístico de éste; quiso subrayar el recuerdo de aquella invitación para celebrar en la Universidad Central de Barcelona, en el año 1994, la figura del poeta y amigo. Esta experiencia, según Rosada, fue para él una de las más importantes de su vida, por un lado por el lugar y el público de aquel acto y, por otro, por la amistad y la admiración que lo unía a Ángel Crespo.

Esta misma admiración llevó al veneciano a dedicar, en varias ocasiones, textos críticos sobre la poesía de Crespo³⁵⁹, entre los que destaca el titulado “Storia e quotidianità nel pensiero poetante di Ángel Crespo”³⁶⁰. Aquí, el autor nos presenta su particular visión de la obra poética del español, señalando lo que para él son los elementos esenciales y peculiares de la misma y partiendo de la constatación de que “Il pensiero poetante di Ángel Crespo esprime una visione del mondo e della vita,

³⁵⁹ Se trata de: «Ángel Crespo, traduttore e critico di Dante e Petrarca», *Ateneo Veneto: Rivista di scienze, Lettere ed Arti*, 29, 1991; «Storia e quotidianità nel pensiero di Ángel Crespo», *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, op. cit.; «Storia e quotidianità nel pensiero poetante di Ángel Crespo», *Ateneo Veneto: Rivista di scienze Lettere ed Arti*, 33, 1995.

³⁶⁰ Bruno Rosada, «Storia e quotidianità nel pensiero poetante di Ángel Crespo», *Ateneo Veneto: Rivista di scienze Lettere ed Arti*, op. cit.

che si definisce a livelli diversi, da quello metafisico, e talvolta propriamente ontológico, a quello della dimensione quotidiana.”³⁶¹

La dimensione ontologica rimane tuttavia la struttura portante: la contraddizione ne rappresenta la forma più frequente, una contraddizione per lo più esente da una irenistica *Aufhebung* dialettica. “La oscuridad / se me convierte, / mientras me alumbra, / en dios. Yo la convierto / en claridad, o se transmuta / ella en luz -¿qué puedo hacer yo?- / y es un dios que no tiene nombre / todavía / mientras no es ni clara ni oscura, / pero es entonces cuando / es más un dios: ni luz ni oscuridad”. [*El bosque transparente*, p. 171]. In questi versi si affaccia l’eco di un pensiero antico e moderno, eracliteo ed hegeliano, che considera legati indissolubilmente tutti gli opposti, luce e tenebre, verità e menzogna, Essere e Nulla, eternità e tempo, e –per ricordare il titolo di una raccolta di Crespo- *Claro: oscuro*. La contraddizione si risolve in una sorta di *Verwindung*, un oltrepassamento che trascina con sé la contraddizione in cui s’è imbattuto senza peraltro risolverla: “Igual que el agua no conoce el agua / pero se reconoce por el fuego / -si lo rechaza, o la convierte en niebla- / así yo, que me ignoro / a mi mismo, me acerco / a ti, que me rechazas / -o te convierto en niebla”. [*Ocupación del fuego*, p. 50]. E c’è un legame fra i diversi momenti: la problematica più propriamente metafisica, trae spunto e alimento in Crespo dalla riflessione sul Nulla. C’è il Nulla eterno e c’è il Nulla quotidiano, che appare come un Nulla atomizzato.³⁶²

Y también Rosada nos ofrece una reflexión sobre los “pájaros”, uno de los temas “naturales” y simbólicos de la poesía de Crespo:

Ma quei “pájaros”, quegli uccelli, così frequenti nella poesia di Crespo, così citati, ora perturbanti ora rasserenanti, sono o non sono frammenti di Nulla? quei frammenti di Nulla di cui si impasta la quotidianità, che si salva perché e solo perché è tuttavia sorretta da “La voluntad de perdurar / de todo lo que es frágil”, anche se una lettura in senso metaforico mostra in tutta la sua evidenza che la metafora del quotidiano è una sorta di sovrasenso della storia, è la realtà in sé e per sé che si svela. È stato detto da Manuel Mantero che gli uccelli sono un simbolo di elevazione, di spiritualità, di un viaggio, messaggeri del cielo, intermediari tra gli dei e gli uomini. Ma questa intermediazione muove dal cielo verso la terra e ci porta alla riscoperta della terra. La poesia di Ángel Crespo nasce qui, in questa esigenza imprescindibile di trasmettere un messaggio metafisico, di rendere di pubblico dominio un pensiero, e all’incontro dalla impossibilità di estinguere quest’ansia metafisica.³⁶³

Luego, entra Rosada en la descripción de los contenidos, que para él son esencialmente dos: “il primo si riassume nella formula evangelica “il mio regno non è di questo mondo”, e pertanto l’imperfezione lo governa, questo mondo; il secondo è che tuttavia viviamo nel migliore dei mondi possibili.” Y sigue afirmando que

³⁶¹ *Ibidem*, pág. 29.

³⁶² *Ibidem*, págs. 29-30.

³⁶³ *Ibidem*, pág. 30.

estos dos elementos, “paradossalmente contraddittori”, debido a esta contradicción preservan el valor de verdad. Para el poeta Crespo, como para todo poeta, la verdad consiste en una serie de “realità percettive riunite nella appercezione complessiva (*gestaltica*) della bellezza.” Mientras que sobre la presencia de la belleza en la poesía de Crespo dice Rosada:

In Crespo questa condizione si verifica in primo luogo a livello soggettivo, con la creazione di cose “belle”: bei versi, sapiente organizzazione della materia fonica, utilizzo di stimolazioni psicologiche rilevanti a livello emozionale ed a livello affettivo, apertura su ampie dimensioni culturali con ammiccamenti e riferimenti vari: eccezionali da questo punto di vista le composizioni che fanno riferimento ad altre opere d’arte o a grandi personaggi del passato. [...] Quello che lo affascina infatti, più che la loro intrinseca bellezza, è il loro appartenere al passato, il carico di vicende e di memorie che li costituisce. [...] Il passato rappresenta lo specchio dell’uomo. [...] È il problema del bello di natura, che l’arte e l’estetica del nostro tempo hanno per lo più accantonato, ma che risorge immediatamente quando un poeta di gran razza ce lo impone sotto gli occhi a sottolineare quasi che l’arte non può, anche quando si manifestasse nelle sue formulazioni più assolutisticamente informali (ma non è questo il caso di Crespo), non tener conto di questo “correlativo oggettivo”, che unico la legittima come arte.

Concluye nuestro autorhablando del lenguaje crespiano, del que dice que es “esemplare”, pues “il primo livello del suo linguaggio poetico risulta insomma perfettamente autosufficiente e di per sé bastevole a far poesia.”

Otro texto escrito de Rosada trata sobre las traducciones y el estudio de Dante y Petrarca por parte del español. Aquí pone de manifiesto la maestría de Crespo al desarrollar al mismo tiempo la actividad literaria y la actividad de crítico, historiador y filólogo, hecho no tan fácil de alcanzar sin perder calidad en alguna de las facetas. Pues bien, Rosada, comentando esta particularidad, entra en el mérito de la labor traductora llevada a cabo por Crespo, de la que resalta su excelente capacidad:

Ángel Crespo è spagnolo e gli spagnoli, fin dai tempi di Seneca, hanno manifestato una particolare attitudine a tenere insieme le due attività, quella poetica e quella critica. Alla attività poetica egli unisce una grande competenza storico critica, che si è esercitata oltre che nella attività di critico in quella di traduttore. [...] la straordinaria capacità di Ángel Crespo di cogliere fino in fondo il senso della parola dei poeti, spremendone per così dire il succo e realizzando una equilibratissima sintesi fra la traduzione “ut interpres”, come diceva Cicerone, cioè letterale, e la traduzione “ut orator”, cioè libera. [...] Ángel Crespo è ben consapevole che ci sono livelli diversi di fedeltà al testo da

tradurre, soprattutto in materia di significante, e che “una traduzione non può aspirare –sono parole sue- ad essere completa, né particolarmente fedele”, e deve prescindere “dai valori ritmici per rispettare scrupolosamente tanto gli schemi strofici dell’originale quanto le sue rime, comprese le rime al mezzo, e per quanto possibile, le allitterazioni e i tratti stilistici”. Del resto la sua capacità di “interpretare” traducendo (e appunto per ciò Cicerone usa il termine “interpre”) il senso della poesia di Dante e di Petrarca si lega alla sua ricerca filologica e alla sua conoscenza storico critica dei due poeti, che egli ha manifestato in scritti dei quali si desidererebbe anche una edizione italiana.³⁶⁴

Según él, es de destacar la habilidad de Crespo al interpretar en aspectos tan difíciles del texto dantesco como lo son las metamorfosis en la *Comedia*; y en lo que se refiere a la traducción de Petrarca —que de hecho ha sido mucho menos estudiada respecto a la traducción dantesca de Crespo—, señala cómo Crespo sabe entender el texto petrarquesco y sus diferencias con Dante:

La chiave della interpretazione critica di Crespo mi pare sia da ritrovarsi nella distinzione fra le diverse attività di Petrarca e in particolare, per ritornare alla opposizione vichiana di raziocinio e fantasia, alla distinzione fra la sua attività di filologo e l’attività di poeta, fortemente enunciata all’inizio del capitolo Petrarca poeta ed umanista, e nella affermazione decisa della priorità dell’attività filologica su quella poetica. [...] Fondamentale è infatti in Petrarca secondo Crespo il superamento dell’allegorismo di Dante e degli stilnovisti e l’affermazione di un nuovo linguaggio suo proprio nel quale si realizza questa “sincerità”.³⁶⁵

Y concluye:

Crespo era la persona più adatta a cogliere i diversi fili di questa matassa intricata rappresentata dal caso Petrarca; come poeta, e grande poeta, egli è in grado di riconoscere nell’identità del suo oggetto la trasposizione della realtà come esperienza della coscienza e fondazione dell’uomo moderno, e come filologo egli è in grado di ritrovare nel linguaggio assoluto della poesia la dimensione metafisica che è la ragione stessa del suo esser poesia. Ma soprattutto egli è in grado di fornirci un rapporto col passato, quel passato prossimo che è per noi l’incipit dell’età moderna rappresentata da Dante e Petrarca.³⁶⁶

³⁶⁴ B. Rosada, «Ángel Crespo traduttore e critico di Dante e Petrarca», *Ateneo Veneto: Rivista di Scienze, Lettere ed Arti*, op. cit., págs. 369-374.

³⁶⁵ *Ibidem*, pág. 373.

³⁶⁶ *Ibidem*, pág. 374.

3. 3.10 Franco Meregalli

Franco Meregalli, veneciano de adopción (nacido en Monza en 1913), empezó su carrera investigadora como italianista presentando una tesis sobre Alessandro Manzoni para su licenciatura en Lettere y Filosofia en la Universidad de Milán. Su contacto con España se produce cuando, en el curso 1941-1942, desempeña el cargo de lector de italiano en la Universidad de Oviedo; desde ese momento su principal actividad, una vez regresado a Italia, será la de profesor e investigador de literatura española. Se ocupa de Ortega y Gasset, pero también de Méndez Pelayo, Juan Valera y Calderón entre otros. La vuelta a España tiene lugar en los años cincuenta cuando obtiene un puesto como profesor de italiano en la Universidad Complutense de Madrid, que dejaría años más tarde para trasladarse a Alemania durante tres años. De nuevo en Italia, tendrá la oportunidad de ser el primero en obtener la recién instituida cátedra de Lengua y literatura española en la Universidad de Venecia. Sus estudios le llevan a la narrativa mexicana, Clarín, Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez, a las relaciones literarias entre Italia y España y a publicar traducciones de Cervantes.

Recibe invitaciones para impartir conferencias y ser profesor visitante en varios países, a la vez que profundiza cada vez más en sus estudios cervantinos y de literatura comparada. Es el fundador de dos revistas de la Universidad Ca' Foscari de Venecia, *Annali di Ca' Foscari* y *Rassegna Iberistica* y desde 1983 a 1986, cuando ya se había alejado de la enseñanza para dedicarse exclusivamente a la investigación, sería el Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas.

Su intensa actividad le llevaría a publicar algunos textos también sobre Crespo y su poesía:

Crespo –incomincia il professor Meregalli, decano degli ispanisti di Ca'Foscari- è una personalità poetica di non agevole connotazione, oltre che poeta egli è storico, è critico, ma poi autore di quella impresa da incubo, di quell'*impossibile*, per dirla con Ortega, che è stata la traduzione in terzine spagnole dell'intera *Divina Commedia*.³⁶⁷

³⁶⁷ Palabras de Meregalli recogidas en el artículo firmado por Giuseppe Campolieti, «Quelle immagini paniche», *Il Gazzettino*, Venezia, 7.4.1993.

Así define Meregalli al amigo Crespo, y así vuelve a hablar del mismo años después, en la revista de la que formaba parte también el poeta español, acerca de la *Antología poética* de 1994:

Alla fine di dicembre 1994 Ángel Crespo mi inviò questo libro, con gli auguri per il nuovo anno. Ora che ci ha lasciati ho voluto conversare con lui approfondendone la lettura. Non c'è dubbio che quel gesto legittimava l'interpretazione: "Se leggi questo libro sai chi sono io. Chi sono io come poeta, cioè come "io io". L'ho preso sul serio, pur sapendo che si tratta d'una scorciatoia. Ho letto anche l'introduzione di Arturo Ramoneda, pensando che quel gesto significava un avallo anche per essa; e l'ho riletta alla fine per confrontarla con ciò che avevo osservato leggendo Crespo antologizzato (antologizzato, suppongo, da Ramoneda, ma col consenso, forse anzi seguendo le scelte concrete, di Crespo).

Y entra en detalle sobre las poesías allí seleccionadas y ofrece su juicio. Así sobre las primeras composiciones, presididas por aquel famoso poema titulado "La voz", dice que releerlas se entiende que «questi versi mi risultano al centro dell'opera poética di Crespo. Il rapporto dominante di Crespo, della sua voce, è con la vita vegetale e preumana». Y pasando a los últimos poemas que terminan con aquel "El tiempo se ha posado" afirma Meregalli:

Qui è il tempo che si è posato, non la parola, ma è il "suo" tempo, come quella era la "sua" parola. Parola e tempo hanno uno strano rapporto. Crespo affermava che non la parole è nel tempo, bensì il tempo è nella parola. Ma sono vere ambedue le cose; il principio di contraddizione non può applicarsi alla realtà vera ("la poesía niega el principio de contradicción", afferma Ramoneda, p. 35). Si è aggiunta una vibrazione di stanchezza: il tempo è un Uccello, ma è stanco. [...]

Dunque parola, tempo, vita vegetale e animale. E, non aggiunti ad essi, tutt'uno con essi, i fenomeni atmosferici: l'aria, la pioggia, il fuoco. [...] Insieme al fuoco il freddo: il freddo diventa un personaggio (*El guía*, p. 125: 45-49 anni). Il nulla è vivo: "el largo olor a vida de la nada" (p. 127). C'è *La unidad de lo claro y de lo oscuro* (p. 205: *Ocupación del fuego*, 1986-1989). C'è dunque una coerenza profonda in Crespo, attraverso i decenni. La sua realtà è l'aria, il fuoco, il freddo, l'acqua e la vita vegetale e animale immersa nell'atmosfera. Una realtà che gli viene dalla vita rustica in cui è nato. Anche la parola, la parola umana, è immersa, come un uccelletto, in questa realtà. Sulla copertina del libro vediamo alcuni steli gialloazzurri d'erba, con umili infiorescenze. Benissimo: la copertina interpreta profondamente l'antologia. Non so se sia stato Crespo a volerla così; certo l'amò così.

Sobre la falta de presencia de los hombres en los poemas crespianos, Meregalli señala el 1965 como año en que esta falta desaparece, pues 1965 es el año del cambio, cambio debido al descubrimiento de Florencia:

L'Ángel profondo scopre Firenze; con Fireze, scopre la città, la storia umana. *Una patria se elige* (p. 113): “Mi otra patria es Italia / -la del verbo y el amor”. “Una patria se elige / y una mujer”. Lei, lei a Firenze. E Roma, e Bologna – e Torcello”. [...] Testimonianza del passato umano in forma di ruderi ed edifici: attraverso questi la geografia della civiltà entrò nel mondo profondo di Crespo. Helsinki, Francoforte sul Meno, Ginevra, Lucerna, i Grigioni (ma i Grigioni sono soprattutto *La vaca Grisona*: p. 138, 1975-78). La Francia dei “tapices”; la tomba di Ronsard. E la donna mansueta e laboriosa di Osuna: finalmente in Spagna, in una Spagna che va oltre la rustica Mancha, pur restando rustica. Attraverso un manufatto di pietra, un “brocal”, ha esperienza della sua immagine nel pozzo. Venezia, dopo l'anticipo di Torcello, irrompe nel 1982; Venezia è acqua, riflessi di luce, gatti (ma in questa antologia non appaiono i gatti di Venezia). I colombi di Venezia sono troppo ovvi: Crespo immagina Venezia “recorrida por un caballo” (p.188). A Poitiers si chiede “donde acaban las palomas” quando Leonor di Aquitania chiudeva quella finestra (p. 190, anno 1984).³⁶⁸

³⁶⁸ Franco Meregalli, «Ángel Crespo, *Antología poética*», en *Rassegna Iberistica*, 58, Bulzoni editore, págs. 45-46.

3.3.11 Mario Ancona

Todavía en el ámbito veneciano es preciso recordar a Mario Ancona, poeta, escritor, periodista que colaboró en los varios periódicos de la ciudad, fue corresponsal de otros de carácter nacional y publicó artículos de crítica literaria, teatral, artística y cinematográfica. Sus obras tienen Venecia como escenario, ciudad en la que desempeñó el cargo de presidente de la Asociación Poesia Venezia en los años de los viajes a Italia de Ángel Crespo³⁶⁹.

Ancona fue quien redactó las notas introductorias al volumen *Argento sulla laguna*. Se trata de notas biográficas, que se dedican a describir la relación entre Venecia y Crespo y que por incluir valoraciones personales de Ancona sobre el español merecen ser citadas en este trabajo. Ancona fue, de hecho, uno de los personajes de la ciudad con que más relación mantuvo Crespo.

El texto, titulado “Ángel Crespo a Venezia (L’uomo, la vocazione, l’avventura)”, empieza así:

A soffermarsi sui dati biografici ed esistenziali dell’ “avventura” letteraria e umana di Ángel Crespo, non ci vuol molto ad accorgersi che si tratti di un uomo particolarmente dinamico ed estroverso, ricco di curiosità e di umori; di un poeta che, immerso nelle problematiche social e politiche del suo paese, ignora i miti dell’estraneazione e dell’isolamento, i piaceri solipsistici e aristocratici della “torre d’avorio”. Socialista, antifranchista, assertore convinto dell’unità europea, Ángel Crespo ha sempre cercato di approfondire e di allargare le sue conoscenze del mondo.

Y tras resumir la biografía de Crespo antes de sus viajes a Venecia, Ancona escribe unas páginas enteramente dedicadas al binomio Crespo-Venecia y en las que recoge opiniones del mismo español. Este texto comienza con la descripción de los muchos viajes de Crespo por todo el mundo; pero donde, según Ancona:

In questo diorama di città e di nazioni c’è, oltre al luogo della sua nascita (Ciudad Real) e a quello dove, dal giugno 1988, ha stabilito la sua residenza e vive e opera usualmente (Barcellona), un punto fermo, un approdo costante, una città del cuore e dello spirito: Venezia.

“A Venezia –egli ha detto recentemente, nel corso di un’intervista alla radio– mi sento come Anteo. Qui, soltanto qui, su queste isole e fra queste pietre, ritrovo la mia vitalità, la mia forza. Da quanto, parecchi anni fa, ho avuto

³⁶⁹ Crespo traduciría algunos poemas de Ancona: *Poesías*, traducción de Ángel Crespo, en *Salina*, 5, maig 1990, pp. 28-32. Edición bilingüe.

occasione di conoscere questa stupenda città, non mi è stato più possibile distaccarmi da lei, dimenticarla”.

Y a propósito de su primer viaje a Venecia, como crítico de arte en 1964, dice Ancona:

[...] egli non si limita ad assaporare gli aromi della cultura artistica moderna (è l'anno in cui il vincitore del premio per la pittura è lo statunitense Robert Rauschenberg), ma s'affretta a tuffarsi, in modo esemplare, nel magma di una civiltà millenaria, ricca di suggestioni e di contrasti di luci e di ombre, irripetibile, che dà ali alla sua fantasia. [...] Venezia, città d'arte per eccellenza, lo accalappa, lo affascina. Ma oggi, a distanza di tanti anni, Ángel non è più in grado di dire che cosa lo abbia colpito, di primo acchito, di più: se i palazzi sul Canal Grande o il Ponte di Rialto o i vicoli (le calli) aggrovigliati e misteriosi della città.

“È difficile specificare, -egli ha ammesso- spiegare, esemplificando, col supporto di cose tangibili e concrete, che cosa io abbia provato in quei momenti, perché è un'impressione indefinibile, sospesa tra realtà e irrealtà, come la poesia. Come la poesia che io scrivo, soprattutto. A Venezia, in ogni modo, mi sono sentito subito a mio agio. Non era, per me, una città ignota (forse l'avevo frequentata in un'altra vita, non so), ma una città da cui mi ero allontanato per un certo tempo e a cui, ora, dopo un lungo peregrinare, avevo fatto ritorno. Sì, ero tornato a casa mia... Una città ideale, insomma, un archetipo, un luogo dell'anima, fuori del tempo e dello spazio... Noi abbiamo una terra dove siamo nati, dove è nato il nostro corpo, e un'altra terra dove è nato il nostro spirito... Forse il mio spirito è nato a Venezia”.

Da quel momento, dal momento di quel “ritorno”, il legame tra Crespo e la Regina dell'Adriatico, diventa stretto e pressoché indissolubile. Tanto stretto che, come afferma, egli non può più fare a meno di compiere, quasi ogni anno, una scappata nella città lagunare.

Non si tratta di un modo di dire. L'acquisizione delle date dei suoi successivi arrivi a Venezia (1965, 1967, 1968, 1972, 1973, 1974, 1975, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985, 1989), non fa che confermare, in modo lampante e inconfutabile, la verità delle sue asserzioni.

Cinque lustri di fedeltà: un vero e proprio matrimonio. [...] A Venezia (e in ogni parte d'Italia), Ángel Crespo ha ormai molti amici (pittori, scrittori, cattedratici) e il suo nome sta acquistando, assai rapidamente, soprattutto negli ambienti universitari e culturali, una notevole risonanza. [...] È un periodo fervido e felice per lui. Insieme con Pilar abita al piano nobile di un bell'edificio (Casa Franceschini), in campo San Samuele. È una casa del 1915, comoda e vasta, perfettamente ammobiliata, di cui conserva ancora, a distanza di tanti anni, un ricordo dolce e romantico. [...] Nei suoi soggiorni veneziani, Ángel Crespo ha cercato, in effetti, di interessarsi non soltanto delle peculiarità storico-artistiche della città, ma anche, in modo particolare, -come abbiamo già detto- delle caratteristiche del suo dialetto. [...] Cinque lustri di fedeltà, abbiamo detto. Cinque lustri di fervore creativo. A Mayagüez o a Venezia, tra una traduzione e l'altra, tra un'opera importante e un'altra, ispirato dalla sua “amata”, -la città di San Marco, per l'appunto- non può fare a meno, in realtà, di scrivere, a caldo o filtrate dal diaframma della nostalgia e della memoria, qualcuna delle sue più belle poesie. [...] Il 3 ottobre 1989 [...] Fulgenzo Livieri, assessore alla Cultura e alle Belle Arti, gli consegna, a nome del Sindaco, Antonio Casellati, le chiavi della città.

È il massimo riconoscimento di Venezia, un segno tangibile (e metaforico insieme) della gratitudine che la città gli deve per la sua incessante e appassionata opera di italianista in genere e di divulgatore della letteratura veneziana in particolare. Il “matrimonio” tra Crespo e Venezia ha ottenuto, ormai, la sua consacrazione ufficiale.

Ángel Crespo legge, tra le altre, verso la fine della manifestazione, alcune sue poesie su Venezia. È un atto gentile, che il pubblico (un pubblico assai qualificato e attento) apprezza moltissimo. Ma i veneziani –poeti, docenti e “aficionados”- chiedono di avere copie di queste bellissime poesie, vorrebbero leggerle e rileggerle, tranquillamente, a casa loro, scoprirne le sfumature, le cadenze, i risvolti segreti. [...]

Nasce così, *Argento sulla laguna*: un omaggio del poeta alla Serenissima, un “diario” dei suoi lunghi soggiorni in questa città mitica e incantata (ma anche “piena di vita e di fortuna”, egli dice), che è diventata, per diritto acquisito, accanto a Ciudad Real e a Barcellona, la “sua” città.

Tras esta presentación, concluye Ancona con una nota en la que explica el objetivo que tenía en mente al escribir esas líneas:

Ho scritto questo articolo, privo di qualsiasi pretesa critico-letteraria, soltanto con la speranza di poter contribuire, in qualche modo, alla diffusione, in Italia, tra le persone di un pubblico medio (non specializzato) delle opere e dell’attività dell’autore di *Argento sulla laguna*.³⁷⁰

³⁷⁰ *Ibidem*.

3.3.12 Attilio Carminati

Attilio Carminati (Venecia, 1922) fue otro de los escritores con los que Ángel Crespo se relacionó durante sus estancias en Venecia. Carminati, poeta y ensayista, había traducido a autores como Hugo y Ovidio, entre otros. Su labor como defensor y divulgador del dialecto veneciano le ha llevado a reproducir en dicho dialecto textos entre los que figura el *Evangelio*³⁷¹ y la *Chanson de Roland*³⁷². Siempre fue ligado a los ambientes culturales y literarios de la ciudad, durante muchos años fue atleta y compitió en importantes acontecimientos nacionales e internacionales, hasta su retirada a causa de una lesión, de ahí que se le conozca como el “marciatore poeta”. Carminati se acercó a los simbolistas franceses para profundizar en el uso de las figuras retóricas, pero también frecuentó el teatro, para el que escribiría algunas piezas. Con Venecia como constante, en 1985 publica el volumen *Le sène venesiane*³⁷³, cuyo poema de apertura está dedicado al amigo Crespo:

al poeta Ángel Crespo

I poeti no ga sporcà i nissidi de cune
stréte come le téghe dei biłi,
no i ga sigà co ła boca tirada
fin sótole récie, no i ga bevùo
quel gesso che i ciama late
drento dó coline de carne,
in dove 'l sol no pól bàter i déi.
I poeti come ti, Angel, łé nati
completi come ła łufe e 'l vento,
co un viło e un canto natural.
E quando sti poeti va in ełjilio
compagnài da queła libertà,
camiła bianca, che i voria cavarghe,
i fa pensar ai cocài de ła me łaguna,
co i ghe porta via el mar,
spénti più sù, al roverso de le fiumère,
che ne le péne i ga ancora ła fòrsa
dei łginsi saldi, e nei òci ghe córe
bragossi pieni de réde bagnàe.³⁷⁴

³⁷¹ *El Vangelo in venexian*, Edizioni Helvetia, Venezia, 1978.

³⁷² *La Chanson de Roland in veneziano*, Fonèma, Spinea, 1988

³⁷³ Attilio Carminati, *Le sène venesiane*, op. cit.

³⁷⁴ *Ibidem*.

En este poema, escrito tras la estancia de 1982 del poeta español en Venecia, Carminati propone su visión del amigo, definiéndole como uno de esos poetas que “han nacido completos como la luz y el viento” y “con un canto natural”—insistiendo así, como los demás lectores e investigadores de la poesía crespiana, en la vocación poética innata de Crespo—; unos poetas que cuando “se exilian en compañía de esa libertad que les querían quitar” hacen que Carminati los asocie con las “gaviotas de su laguna”, que aunque les quiten el mar conservan la fuerza y la voluntad de seguir su vuelo.

3.3.13 Resumen de los temas tratados en los textos sobre Ángel Crespo

Los textos que se acaban de presentar constituyen una serie de puntos de vista que pone en luz diversos aspectos de la actividad intelectual de Ángel Crespo: por un lado las reflexiones sobre su obra poética como en la introducción de Di Pinto a la antología *Poesie* en la que habla sobre la difícil inserción de la poesía crespiana en la tradición poética de la época. Di Pinto destaca la preocupación estilística que domina todos los demás aspectos así como la relación con las otras artes y la naturaleza como elemento siempre presente en la misma.

Sobre el valor salvífico de la poesía habla Maria Teresa Bertelloni en su artículo “El sentido del tiempo en la poesía de Ángel Crespo” en el que se acerca al concepto del “trans-vivir” para describir el elemento temporal presente en la obra del poeta, de la que evidencia el “vitalismo predominante” y en la que, según la hispanista, la palabra poética se dirige hacia la inmortalidad.

Por otra parte, la relación entre Ángel Crespo y Oreste Macrí queda plasmada en su correspondencia donde se encuentran detalles sobre su amistad pero también sobre el intercambio de ideas y la colaboración que ambos mantuvieron a lo largo de muchos años. Macrí escribiría unas notas críticas sobre las traducciones de Di Pinto, en el artículo titulado “Piombino onora Ángel Crespo”, el hispanista subraya ese “umanesimo europeo” al que, para él, aspira en todo momento Crespo y pone en evidencia además los varios aspectos que definen su poesía.

Quedando en el ámbito florentino, Chiappini es quien se encarga de escribir algunas palabras sobre otra faceta del español, su trabajo como traductor. “Ángel Crespo traductor de la Divina Comedia” es un artículo en el que Chiappini recorre el proceso de traducción de Dante poniendo de relieve el gran valor del resultado obtenido que supone un “renovado acercamiento crítico y hermenéutico” a la obra dantesca. En “*El Cuaderno de Leiden* de Ángel Crespo: Entre el viento de la ausencia y el ave de la amistad”, el hispanista propone un análisis de los temas presentes en la poesía del español, como el exilio o la presencia de las aves; mientras en “Nota sulla poesia di Ángel Crespo”, que es un complemento al texto

“Autolectura en Parma”, Chiappini repasa el trayecto poético hasta entonces trazado por Crespo.

La aportación de Laura Dolfi sobre la figura del poeta español remite a la edición por ella cuidada de la correspondencia que Crespo mantuvo con Macrí, un documento muy útil para poder entender la fuerte relación que existió entre los dos y que la misma Dolfi subraya en su nota introductoria. Finalmente, otra discípula de Macrí, Luisa Capecchi ofrece una ulterior mirada sobre la labor poética de Crespo y en “Un viaje por la poesía de Ángel Crespo” insiste en la enorme variedad de motivos presentes en su poesía en la que lo cotidiano se une a la naturaleza y a cierto grado de surrealismo creando una poética muy particular. Capecchi nos deja también una reflexión acerca de la definición de “realismo mágico” así como del lenguaje y de su evolución en la obra crespiana.

Por lo que hace a Venecia, aquí escribieron algunas notas relativas a Ángel Crespo algunos de los que fueron sus amigos en esa ciudad: Giovanni Meo Zilio fue quien presentó el español al consejo de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad Ca' Foscari en la que Crespo sería profesor visitante durante un semestre. En su presentación Meo Zilio subraya la importancia que tal colaboración docente supondría para la Facultad elogiando al español y evidenciando su gran trabajo como poeta, crítico y traductor además de profesor de literatura comparada; por otro lado, Meo Zilio también trata sobre la labor como traductor de Dante realizada por Crespo de la que pone en evidencia la gran importancia que ésta tiene y la empresa que el poeta ha conseguido llevar a cabo trasladando al castellano la obra sin renunciar a los tercetos encadenados.

Otra traductora de la poesía de Ángel Crespo, Bruna Cinti, ha dedicado algunos textos al análisis de su obra, sobre todo por lo que hace a la presencia de Venecia en la misma: en “Aproximación al tema veneciano en Ángel Crespo” la hispanista insiste en la importancia de Italia que bien puede considerarse la segunda patria del español y en el amor recíproco entre los dos; de aquí pasa a hablar sobre Venecia y el valor que la ciudad tiene en los versos crespianos: por un lado sirve para relacionar lo real con lo metafísico y por otro evidencia la coexistencia de los

contrarios que tanto atiraba al poeta español. Cinti también es autora de una reseña de *Los trabajos del espíritu* en la que ofrece una lectura de los diarios que para ella son reveladores de la vivencia del poeta.

Sobre el tema de los opuestos volvería a hablar también Rosada en su artículo “Storia e quotidianità nel pensiero poetante di Ángel Crespo” y de los que, según él, el ejemplo más evidente en la obra del poeta es el título de uno de sus volúmenes, *Claro: oscuro*. En el mismo artículo Rosada reflexiona sobre la dimensión ontológica de la poesía del español, sobre la presencia de los pájaros y de la belleza en la misma. La labor como traductor de Dante y Petrarca es otro tema del que Rosada habla en el artículo, “Ángel Crespo traduttore e critico di Dante e Petrarca” en el que, partiendo del concepto según el que Crespo, como español que es, es dotado de una actitud poética y crítica que en los españoles se ha siempre dado muy bien, Rosada evidencia la capacidad demostrada por el español en saber ver las diferencias existentes entre Dante y Petrarca y que le ha permitido acercarse a los dos y traducirlos al castellano en el mejor de los modos.

Franco Meregalli por su parte se refiere a la poesía de Crespo en “Ángel Crespo, *Antología poética*”, citando algunos poemas como “La voz” y “El tiempo se ha posado” y reflexionando sobre la “parola” y el “tempo” y sobre el hecho de que en 1965, después de descubrir Florencia, en la poesía de Crespo los hombres ya no aparecen. Mario Ancona fue el encargado de escribir las notas de introducción de *Argento sulla laguna*, “Ángel Crespo a Venezia (L’uomo, la vocazione, l’avventura)”, en las que define al amigo español como extremadamente curioso y dinámico y en cuyo girovagar por el mundo Venecia representa un “punto fijo”; para corroborar su opinión inserta en su texto palabras del propio Ángel Crespo sobre su relación con Venecia.

El último texto que se ha incluido pertenece a otro veneciano, Attilio Carminati, quien dedicó un poema escrito en veneciano al amigo español en el que le asocia con las gaviotas de la laguna veneciana.

Así pues, se puede apreciar como todos los textos que se han reseñado participan en la difusión de la obra y de la figura de Ángel Crespo en el ámbito

italiano: las palabras escritas por sus amigos italianos reflejan cada una de sus facetas e insisten en subrayar su particular trayectoria poética, su compromiso con la poesía, su entrega total a la misma así como a la traducción y a los estudios críticos y, finalmente, su amor por Italia.

3.4 Traducciones italianas de la obra de Ángel Crespo

Al hablar de las traducciones de la obra de Ángel Crespo al italiano volvemos a encontrar alguno de los nombres que ya se han citado en las páginas anteriores: Mario Socrate, Mario Di Pinto, Oreste Macrí, Bruna Cinti, Pietro Civitareale y un nombre nuevo, Valerio Nardoni, el último traductor de Crespo en la recién publicada edición de *Ocupación del fuego*.

Lo que pretenden estas páginas no es hacer una crítica de las traducciones italianas sino más bien reunir las para dar una visión completa de la presencia de Ángel Crespo en lengua italiana. Así, incluiremos algunos de los poemas más significativos —no pudiendo transcribirlos todos por razones obvias— de la poesía crespiana en traducción italiana, sin el objetivo de ofrecer una opinión crítica de las mismas, sino más bien queriendo ofrecer al lector una suma de todas las traducciones de las que disponemos hasta ahora.

Si en algunos casos las selecciones de los poemas guardan una evidente y obvia relación de correspondencia con aquellas que habían aparecido en España — es el caso del volumen italiano de la antología de Castellet—, en otros son los traductores quienes las realizan: Di Pinto y Macrí se dejan guiar por algunas selecciones de poesías de Crespo que habían sido publicadas en España y contando con la colaboración del mismo poeta para la elaboración del conjunto. En los otros dos casos que se presentan, las traducciones de Cinti y Nardoni, se trata de dos volúmenes que reproducen integralmente los originales: *Plata en la Laguna* y *Ocupación del fuego*, respectivamente. Es por estos motivos que en el caso de Di Pinto y Macrí se compararán los poemas recogidos en esas dos antologías con aquellos presentes en aquellas que habían aparecido hasta ese momento en España, y comprobar, de ese modo, si mantenían o no relación con las mismas, o si respondían sólo a elecciones llevadas a cabo por los antólogos italianos bajo la supervisión del poeta.

3.4.1 José María Castellet, *Spagna poesia oggi: la poesia spagnola dopo la guerra civile*, Feltrinelli, Milán, 1962. Traductor Mario Socrate

Empezamos pues, siguiendo el orden cronológico de publicación, con Mario Socrate, quien tradujo los poemas de Crespo para la edición italiana de la antología del famoso y discutido crítico José María Castellet, *Spagna poesia oggi: la poesia spagnola dopo la guerra civile*, editada en Milán por Feltrinelli en 1962³⁷⁵. En este volumen se presentan tres poemas de Ángel Crespo, en versión española e italiana: se trata de: “Los pequeños objetos” de *Quedan señales* (1953); “La vuelta al mundo” de *Todo está vivo* (1956) y “El rebelde” de *Junio feliz* (1959)³⁷⁶, que corresponden a los seleccionados para la versión original de la antología.³⁷⁷

Mario Socrate (Roma, 1920), crítico literario, poeta y durante muchos años profesor de Lengua y Literatura Española en la Università La Sapienza de Roma, también ha traducido a autores como García Lorca. Es uno de los hispanistas italianos de mayor fama y sus estudios comprenden trabajos sobre Cervantes, Lope de Vega y Machado, entre otros. Su relación con Ángel Crespo tiene origen, tal y como afirma el poeta en sus notas autobiográficas, en el primer viaje a Italia y en sus visitas a Roma y Florencia, donde «conocimos a muchos artistas y escritores. De entre éstos, recuerdo bien a mis amigos Oreste Macrí y Caetano Chiappini, a Mario Socrate, que luego tradujo poemas míos para la antología de Castellet publicada por Feltrinelli[...]»³⁷⁸.

³⁷⁵ Se trata de la antología titulada *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960. Castellet publicará otra antología en los años sesenta, esta vez titulada: *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966. Para la relación de la presencia de Ángel Crespo en las antologías españolas remitimos al artículo de José Francisco Ruiz Casanova publicado en la revista *Turia*: «Presencia de la poesía de Ángel Crespo en antologías poéticas (1954-2009)», *Turia*, op. cit., págs. 157-168.

³⁷⁶ Respectivamente en las páginas 344-345; 412-415 y 504-507.

³⁷⁷ Tal y como señala J. F. Ruiz Casanova, en la antología de Castellet de 1966 la presencia de Crespo contaría con un poema más, “El bombardeo”, en J. F. Ruiz Casanova, «Presencia de la poesía de Ángel Crespo en antologías poéticas (1954-2009)», *Turia*, op. cit., nota 15, pág. 165.

³⁷⁸ *Para uso de Manuel San Martín*, op. cit., pág. 2.

3.4.2 Ángel Crespo, *Poesie*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1964.
Traductor Mario Di Pinto

En 1964 se publica el volumen *Poesie*, antología de poesías traducidas al italiano por Mario Di Pinto. Estas traducciones, así como el prólogo de Di Pinto y que ya hemos tratado en el anterior apartado, demuestran el gran conocimiento que el italiano tenía de Crespo.

Las traducciones presentes en el volumen son: “La mia parola” y “Le cose” de *Una lingua emerge*; “Il pane scuro”, “Ode locale”, “I piccoli oggetti” y “Un bicchiere d’acqua per la madre di Juan Alcaide” de *Quedan señales*; “Il vento”, “L’odore delle mucche” e “Il sentiero” de *Todo está vivo*; “Croce o sacco” y “L’erede” de *La cesta y el río*; “Se tentiamo di apprendere qualcosa”; “Il lupo”, “La sera: l’uccello”, “Il viaggiatore notturno”, “La sera: il pane”, “La fuga” y “L’apparizione” de *Junio feliz*; “Amore una volta”, “Una finestra aperta” y “Che hai fatto?” de *Puerta clavada*; “La capra”, “In campagna”, “Una donna chiamata Rosa”, “Rumori notturni”, “Pausa d’autunno”, “Terra sgretolata”, “Con un chiodo di paglia”, “L’uccello povero”, “Poesie indispensabili”, “Sulla riva”, “Notizia proibita”, “Una canzone amara”, “In segreto” y “Canzoni per sperare” de *Suma y sigue* y finalmente de *Ultime Poesie*, “Omaggio a João Cabral”, “Non so come dirlo”, “Cosmologia”, “Il villaggio” y “Storia di Gennaro”.

En esta selección encontramos sólo una coincidencia con el volumen de Castellet, se trata del poema “I piccoli oggetti”, señal ésta que puede llevarnos a la conclusión —si bien la antología de Castellet ofrece una muestra muy pequeña de la poesía crespiana como para poder establecer algún tipo de comparación concluyente entre los dos volúmenes— de que el antólogo italiano no había tomado como referencia la elección hecha por el crítico catalán.

3.4.3 Pietro Civitareale, «Poesia spagnola contemporanea 4. Ángel Crespo», en *Oggi e domani*, anno IX, n. 10, ottobre 1981. Traductor Pietro Civitareale

Pietro Civitareale, originario de la provincia de L'Aquila donde nació en 1934 y residente desde 1962 en Florencia, fue uno de los personajes italianos con los que Crespo entró en contacto durante sus estancias florentinas, en concreto en ocasión de su viaje a la ciudad toscana para recibir la Medalla de Oro della Nascita di Dante³⁷⁹. Civitareale, poeta —en lengua y en dialecto— y autor de obras de narrativa y ensayo así como traductor —entre otros de Pessoa y Pere Gimferrer— y crítico de arte, también dedicó estudios a poetas italianos, entre los que figuran Carlo Betocchi, Eugenio Montale, Mario Luzi, y extranjeros³⁸⁰.

Las traducciones que Civitareale propone en la revista *Oggi e domani* se insertan en una sección titulada «Poesia spagnola contemporanea» y que consta de 5 autores publicados en 5 números diferentes, desde mayo a noviembre de 1981: se trata, en orden de aparición, de José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, Ángel Crespo y Jaime Gil de Biedma³⁸¹. Se trata en cada caso de unas pocas páginas en las que, tras una breve presentación de los poetas firmada por el traductor, se presentan los textos en versión italiana (sin el texto original). En la

³⁷⁹ Ángel Crespo por su parte sería el autor de algunas palabras de presentación sobre Civitareale en el interior de la cubierta del volumen bilingüe de poemas de Civitareale traducidos por Carlos Vitale: P. Civitareale, *Alegorías de la memoria*, Zaragoza-Madrid, Olifante, 1988.

³⁸⁰ Entre sus libros de poemas: *Un'altra vita*, Emblema, Pescara, 1968; *Hobgoblin*, Poesiarte, Firenze, 1975; *Come nu suonno*, Firenze, Poesiarte, 1984; *Altre evidenze*, Forlì, I Quaderni dell'Ortica, 1991; *Metamorfosi del silenzi*, edición bilingüe italiano-catalán editada por Antoni Clapès, Barcelona, Jardins de Samarcanda, 2001. Algunos libros suyos de narrativa: *Un colpo magistrale*, L'Aquila, Misura, 1986; *Fantaburocrazia (ma non troppo)*, Firenze, Stazione di posta, 1990; *Altre storie*, Cosenza, Edizioni Orizzonti Meridionali, 2009. Entre los estudios críticos encontramos: P. Civitareale, *Carlo Betocchi*, Milano, Mursia, 1977; *Carlo Betocchi, l'armonia dell'essere*, Roma, Edizioni Studium, 1994; «Montale, Firenze e “Le occasioni”», *Oggi e domani*, Pescara, 1996; «Il “discurso naturale” di Mario Luzi», *Oggi e domani*, Pescara, 2005. Entre las traducciones figuran: P. Gimferrer, *La morte a Beverly Hills*, Quinta Generazione, Forlì, 1981; *Poesía italiana de hoy (1974-1984)*, Zaragoza, Olifante, 1984; F. Pessoa, *L'enigma e le maschere*, Faenza, Mobydick, 1993.

³⁸¹ Los poemas traducidos son: de J. A. Goytisolo, “Autobiografía”, “Una certa notte”, “Il figliuol prodigo”; de Á. González, “Morte nella sera”, “Intervallo”, “La colomba”, “Ti ebbi”; di J. Á. Valente, “Patria senza nome”, “La risposta”, “Il pellegrino”; di Á. Crespo, “Con sandali di ferro”, “Un albero solitario”, “Autunno precoce”, “Piogge”, “Provenza”, “Sotto un cielo senza uccelli”, “Cronos”; di J. Gil de Biedma, “Idillio nel caffè”, “I fantasmi”, “Dopo la morte di Jaime Gil de Biedma”, “Vita beata”.

parte dedicata a Ángel Crespo, después de una primera parte dedicada a los datos más de carácter biográfico, Civitareale escribe lo siguiente:

Nella esperienza poetica di Crespo si possono distinguere due diversi momenti, che hanno il loro discrimine intorno al 1965: due momenti che si legano sulla stessa idea portante di un mágico ontologismo, ma che si differenziano nel contempo per il prevalere, nel primo, della costante tematica della sopravvivenza della terra, dei suoi miti e delle sue aspirazioni storiche (quasi una romantica immersione nella totalità dell'esperienza fisica e metafisica, una fede ingenua ed allucinata nella realtà terragna come appare ed esiste) e, nel secondo, di una complessa orchestrazione di intuizioni e motivi estetici e culturali desunti dalle piú diverse sollecitazioni della civiltà occidentale. Tuttavia, l'immagine complessiva della sua poesia resta affidata ad un'epoca del quotidiano dentro un'aura costante di teurgia naturale-umana nei termini di un processo di interiorizzazione del mondo esterno come spazio esistenziale libero e puro. In questo modo egli interpreta le motivazioni piú nascoste e sottili di tutta una generazione poetica, tesa, sí, alla celebrazione di una intesa profonda con la vita (secondo la dimensione della realtà e della storia), ma anche disposta a non tralasciare i richiami del fascinoso e del prodigioso, nella ricerca di una possibile "mediazione" tra necessità e miracolo, tra essere e forma.³⁸²

³⁸² P. Civitareale, «Poesia spagnola contemporanea 4. Ángel Crespo», en *Oggi e domani*, anno IX, n. 10, ottobre 1981, pág. 17.

3.4.4 Oreste Macrí, *Antologia della poesia spagnola del Novecento*, Garzanti, Milano, 1985, 2 vol. Traductor Oreste Macrí

Oreste Macrí, en su *Antologia della poesia spagnola del Novecento*, también presenta algunas traducciones de poemas de Crespo que, además, cierran el volumen. Las traducciones —precedidas por unas noticias sobre el autor, biográficas y bibliográficas— son en total veinte: “Una donna chiamata Rosa”, “Quelli”, “Il bombardamento”, “Agosto”, “Offrivano il pane al margine della strada”, “Cosmologia”, “Il paese”, “Come l’allodola”, “L’esiliato”, “L’intrattabile”, “Cronos”, “Il divino marchese”, “Selva di Uplandia”, “Rive del Meno”, “Dove non scorre l’aria”, “Scientemente”, “Perché nascondermi?”, “Il dio sognato”, “Le muse” y “Le ombre vanno cadendo”.

En el epistolario de Macrí-Crespo encontramos una carta en la que el italiano comunica al poeta su intención de incluirlo en la nueva edición de la *Antologia della poesia spagnola del Novecento* y en la que le pide que le mande una selección de sus poemas para incorporarlos en el volumen.³⁸³

A esta carta le responde Ángel Crespo proporcionándole su selección, precedida por una nota explicativa:

Querido Oreste: En las dos páginas unidas a ésta van —con mucho miedo por mi parte— los poemas que he seleccionado de mis libros ya publicados. Me da miedo de que mi selección no coincida con la tuya, incluso de que diste mucho de ella, y me da más miedo todavía de que pienses que yo mismo —lo que no tendría nada de extraño, por otra parte— no entiendo mi propia poesía. Es un riesgo que corro porque comprendo tus razones para pedirme esta selección.

³⁸³ Se trata de la carta del 13 de junio de 1983:

«Mi querido Ángel:

Estoy elaborando la nueva edición de mi *Poesía spagnola del 900* y, como sabes, quiero añadir tu nombre y escaparate de tu admirable poesía. Ahora no puedo más. Estoy muy cansado, más en el interior (70 años y he dado con tute a mis fuerzas —¿se dice así? —). Hubiera querido empezar un tercer tomo con tu poesía que se ata a la anterior, pero sobre todo mira al porvenir, más allá de la neo— y trans— vanguardias. Más adelante volveré a tomar mi proyecto, con tu carta aquella, alumbrante. [...] Y ahora te ruego me ayudes, compilando y enviándome, de la manera más esencial y enjuta (mi antología ¿tú la tienes?):

1) Noticias sobre la vida, hechos literarios importantes, premios, etc.; 2) Obra poética (títulos, editorial, ciudad, año), sólo libros; 3) Prosa artística, id[em]; 4) Prosa crítica, id[em]; 5) Estudios sobre tu poesía 6) una selección de unos 500 versos (esto no lo he pedido a nadie, pero me fio de tu ingenio crítico y autogusto). [...].», en A. Dolfi, *Lettere a Simeone*, op. cit., págs. 473-474.

Trataré de justificar esta selección para que sus errores me sirvan de disculpa. En primer lugar he eliminado casi todos los poemas largos; en segundo lugar, muchos en prosa, que habría incluido. (Ya ves que las líneas de prosa las cuento como versos.) Por otra parte, he tratado de seleccionar de entre lo más lírico de mi obra. Y puede que haya sido demasiado parco en los últimos libros, porque veía que me sobraban ya muchos versos.

En total, son, si no he sumado mal. 1124: poco más del doble de los 500 que me pedías. De esta manera, espero que puedas, si te atienes en algo a esta selección, escoger con más libertad. Y, a fin de cuentas, debes escoger lo que tú prefieras, sin tenerla en cuenta. [...] ³⁸⁴

Y pasa a presentar los poemas elegidos, que son: “Las cosas”, “Todos los hombres vamos”, “El aire”, “El heredero”, “El lobo”, “La tarde: El pájaro”, “La cabra”, “Una mujer llamada Rosa”, “El pueblo”, “Montes de Aragón”, “Una patria se elige”, “Affresco”, “Regresos”, “Circo romano”, “Laguna de Venecia”, “*De iure civile*” y “Meditación de lo mortal” de *En medio del camino*; “Con sandalias de hierro”, “La mano contra el sol”, “Como la alondra”, “Elogio de la nada”, “Contra el futuro”, “Ruinas de Pestum”, “Paseata del destronado” y “¡Efeta!” de *Claro: oscuro*; “Orillas del Meno”, “Otoño en Ginebra”, “Atardecer junto al Mosela”, “Luz en Lucerna”, “Primavera en Rumein”, “La tumba de Ronsard” y “Jardín de Turena” de *Colección de climas*; “Revelación del huracán”, “Sobre el alma”, “El pabito”, “El pedregal” y “Donde no corre el aire” de *Donde no corre el aire*; “A sabiendas”, “Cástor y Pólux”, “Al dios desconocido”, “A la Muerte”, “El dios mudo”, “Los dioses iguales”, “Teofanías: 1”, “Teofanías: 2”, “Teofanías: 14”, “Uno de mis pies”, “El sueño de la muerte” y “Un camino” de *El aire es de los dioses*.

Pues bien, como podemos observar, finalmente Macrí optó por presentar una selección diferente respecto a la del poeta y en la que coincide con esta solamente en seis poemas. A este respecto Macrí dice:

[...] Perdóname si no he coincidido demasiado con tu selección, la cual, por otro lado, me ha servido para conocer los poemas-arquetipos y gusto de ti mismo. Hay que considerar, en particular, los medios del pobre traductor; por lo cual he tenido que renunciar a algunos admirables poemas escogidos por ti. Es que tu poesía no se equivoca nunca: «altibassi» no existen; es poesía ininterrumpida, como un solo poema. [...] ³⁸⁵

³⁸⁴ L. Dolfi, «Lettere a un traduttore (addenda all'epistolario inédito Crespo-Macrí)», op. cit., pág. 694.

³⁸⁵ Carta del 24 de octubre de 1983 de Macrí a Crespo, en A. Dolfi, *Lettere a Simeone*, op. cit., pág. 475.

Y sobre esta selección Crespo comenta:

[...] Me gusta la selección que has hecho de mis poemas, aunque no coincida con la mía. Ya te dije que me resultaba muy difícil hacer mi propia selección. Y puedes imaginarte cuánto me alegra y te agradezco que me digas que no hay altibajos en mi poesía. [...]³⁸⁶

Por lo que respecta a la comparación de esta selección y las presentes por un lado en el recién citado volumen de Castellet y por otro en el de Leopoldo de Luis³⁸⁷, se observa que la relación de coincidencia entre Macrí y Castellet es de un poema, “Il bombardamento” que Castellet añadió en la segunda edición de la antología, relación de coincidencia que se repite entre Macrí y de Luis puesto que “Una mujer llamada Rosa” es el poema que aparece en las dos antologías. De nuevo, como en el caso anterior de Di Pinto, se observa la misma libertad de Macrí para llevar a cabo su selección de poemas, libertad que es aún mayor si recordamos que él mismo, si bien había pedido a Crespo que le propusiera una selección de sus poemas, terminó por presentar una en la que coincidía con la del español tan sólo en seis poemas.

Presentamos en el anexo correspondiente algunos de los poemas presentes en la Antología de Macrí, proponiendo de esta manera, nuestra selección; empezaremos con “Una mujer llamada Rosa”, uno de los poemas que coinciden en las selecciones de ambos.

³⁸⁶ L. Dolfi, «Lettere a un traduttore (addenda all’epistolario inedito Crespo-Macrí)», op. cit., pág. 698.

³⁸⁷ Leopoldo de Luis, *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía social*, op. cit.

3.4.5 Ángel Crespo, *Argento sulla laguna*, Piovan editore, Abano Terme, 1990.
Traductora Bruna Cinti

Argento sulla laguna, publicado en 1990, es el volumen en el que también otra hispanista y muy buena amiga de nuestro poeta, Bruna Cinti, presenta sus versiones de aquellos poemas dedicados a la ciudad de Venecia:

La presente silloge «veneziana» è formata da un mazzolino di liriche estratte da opere che precedono una quindicina d'anni l'ultima raccolta poetica di Crespo (*El ave en su aire*, 1985), alla quale invece appartiene quasi tutto il resto delle liriche qui inserite.³⁸⁸

Estas son palabras de la misma traductora que, tras un repaso de los poemas incluidos y su significado, concluye su nota introductoria resumiendo los aspectos de Venecia exaltados por el poeta y los sentimientos que éste plasma en las poesías que tienen a la ciudad lagunar como sujeto:

Venezia è esaltata, dunque, anche nei suoi pregi esistenziali: il poeta l'ama come città di vita concreta e l'ama —l'abbiamo visto precedentemente— come ambito di pace dello spirito, di estremo appagamento in tutti i campi: città dell'anima e a cui si orienta il suo desiderio di vita reale, attiva sul campo pratico e in quello ideale. Interpretiamo il messaggio di Crespo anche come un augurio per Venezia, per tutti quelli che l'amano e per tutti quelli che, oltre ad amarla, vi vivono.³⁸⁹

Los poemas —17 en total— son los siguientes: “Laguna di Venezia”, “Barocco veneziano”, “Tra l'acqua e l'aria”, “Riflessi di foglie”, “Argento sulla laguna”, “Riva degli Schiavoni”, “Il fondo di un canale (Castello)”, “Venezia percorsa da un cavallo”, “Navi notturne”, “Due ricordi di Venezia”, “L'apparizione di Casanova”, “Campo San Giovanni e Paolo”, “Visitatori di sogno”, “I palazzi deserti”, “Gli occhi di Faliero”, “Gabbiani di Dorsoduro” e “Disegnatore di nebbia”. Sobre estos poemas la traductora dice:

L'armonia e l'accordo fra le cose, ottenuti attraverso la contrapposizione e la conciliazione dei contrari, sono accennati in una poesia di quella data, «Laguna di Venezia»; li reperiamo proprio in questi spazi lagunari, e con la connotazione di una leggiadra, sottile, ariosa ironia. Il poeta, di tutto l'insieme del paesaggio (l'isola di Torcello), coglie solo gli elementi antitetici e li unifica

³⁸⁸ Á. Crespo, *Argento sulla laguna*, op. cit., pág. 20.

³⁸⁹ *Ibidem*, pág. 28.

in una visione superiore: assaggia l'uva di quella breve campagna, dai grani «rotondi come il mondo» e il cui aroma è «premio / e castigo»; l'ambiente è costituito da «rovine / e primavera»; egli si trova in atteggiamento di «sorda intimità / e cortese amico»; «angeli / e demoni» gli girano tutt'intorno (le decorazioni musive della celebre basilica, raffiguranti il Giudizio Finale).

La composizione accennata, «Laguna di Venezia», è di particolare valore anche documentale, data la precocità della data, per l'importanza che il tema dell'armonia dei contrari assumerà nella poesia di Crespo, il quale ne svilupperà il concetto variandolo e approfondendolo. Gli elementi antitetici sono infatti da lui usati con significato diverso da quello tradizionale, allo scopo di suggerire la distinzione fra pensiero logico e discorso poetico: è la poesia che ama quelle che la filosofia chiama «contraddizioni», bandendole dal proprio dominio. Le qualità opposte si conciliano, invece, se sono applicate alla loro relazione con l'universo, se entrano nel mondo della poesia e del poeta stesso, il quale persegue un linguaggio che non è dell'uomo comune, né quello della realtà contingente, né quello della filosofia.³⁹⁰

Además de este volumen, Bruna Cinti había sido la autora de las traducciones de otros poemas de Ángel Crespo, publicados en la ya citada *Antología poética* de 1984³⁹¹, así como de otras tres traducciones publicadas en la revista italiana *La Nuova Tribuna Letteraria*, que se acompañan de una entrevista a Ángel Crespo realizada por Mario Ancona.³⁹²

³⁹⁰ *Ibidem*, págs. 20-21.

³⁹¹ Á. Crespo, *Antología poética*, op. cit. En este volumen figuran poemas de *En medio del camino* (“La voz”, “Mi palabra”, “Nieve”, “Junio feliz”, “La tarde: el pájaro”, “Una patria se elige”, “Laguna de Venecia”, “Meditación de lo mortal”); de *Claro: oscuro* (“Con sandalias de hierro”, “En un bosque de Upsala”, “Como la alondra”, “No te asomes”, “Ave totémica”, “Imola”, “Provenza”, “Sobre el futuro”); de *Colección de climas* (“Otoño en Ginebra”, “Oficio del deshielo”, “Un tapiz para Francia”, “Luna en las islas”); de *Donde no corre el aire* (“Por el metal profundo”, “Luz del atardecer”, “Miradas”, “Aunque le pregunte al aire”, “El aire es de los dioses”) y “Con la siniestra mano”, “Teofanías (1)”, “Teofanías (2)”, “Cástor y Pólux”, “Madrigal a Afrodita”, “Sólo quien cree en los dioses”, “Al dios desconocido” y “Un camino”. El texto se abre con una presentación del poeta a cargo de la misma traductora y titulada «Traiettoria poética di Ángel Crespo», *ibidem*, págs. 3-9.

³⁹² Se trata de los poemas: “Como el agua del río”, “Esa idea” y “El tiempo se ha posado”, publicado en *La Nuova Tribuna Letteraria*, setiembre/octubre 1994, Venilia editrice, pág. 15. La entrevista que la precede se titula «Intervista ad Ángel Crespo» di Mario Ancona, *ibidem*, págs. 14-15.

3.4.6 Ángel Crespo, *Occupazione del fuoco*, Passigli editore, Bagno a Ripoli, 2011.
Traductor Valerio Nardoni

El último volumen de traducciones de poemas de Ángel Crespo es muy reciente: Valerio Nardoni (Livorno, 1977) es el autor de las versiones italianas de *Ocupación del fuego*, publicado en 2011 por la editorial Passigli, en la colección Poesia, creada por el poeta Mario Luzi. Nardoni es licenciado en literatura española en la Universidad de Florencia, donde también se doctoró bajo la supervisión de Gaetano Chiappini. Sus trabajos sobre literatura española abarcan el Siglo de Oro y el siglo XX, tanto prosa como poesía, y desde hace unos años dirige un seminario sobre poetas españoles contemporáneos (Robayna, Janés, Siles, Molina, Talens, Gamoneda, Carvajal).

Occupazione del fuoco presenta una introducción donde Nardoni hace unas brillantes observaciones acerca del mismo. Entre ellas, el traductor resume las líneas fundamentales de esta obra, vista como una suma del universo poético del español:

In *Occupazione del fuoco* non si esaurisce di certo tutta l'opera di questo autore; tuttavia, qui si concentrano le linee irrinunciabili della sua poetica, che sono la prossimità della natura (legata specialmente all'infanzia trascorsa in campagna), la tensione etica del suo ufficio di poeta (dovuta anche alle costrizioni della dittatura), ed il forte richiamo ad una dimensione ermetica, alchemica, magica del mondo, per una lettura *altra* della vita, capace di superare e salvare dalle contingenze della quotidianità e della storia: «non tanto un Aldilà situato in possibili empirei, quanto una realtà altra, che si trova latente nel quotidiano, nel nostro ambiente, e che solo le parole possono illuminare tentando di produrre una sintesi tra il razionale e l'intuitivo».³⁹³

Y Nardoni también establece una relación de similitud entre *Ocupación del fuego* y el texto autobiográfico *Mis caminos convergentes*, puesto que comparten, según el traductor, la misma característica de poder considerarse como resumen de la obra crespiana:

Al poeta bastano poche righe —all'apparenza generiche— per impostare i punti fermi della sua visione del mondo. Dalla descrizione del suo rapporto

³⁹³ Á. Crespo, *Occupazione del fuoco*, Passigli editore, Bagno a Ripoli, 2011, pág. 6.

intimo e fantastico con la natura il passo è breve per parlare di iniziazione e del desiderio di penetrare, o meglio, di *occupare* il segreto della sua permanenza. I due testi, *Ocupación del fuego* e *Mis caminos convergentes*, pubblicati ad un solo anno di distanza l'uno dall'altro, contengono peraltro molte parole in comune, ed appaiono come due diversi frutti di una stessa preoccupazione. Anche *Occupazione del fuoco* infatti, nella coscienza di Crespo, ha avuto un carattere riassuntivo della sua opera: «La scrittura di *Occupazione del fuoco* è stata una delle esperienze più profonde ed inquietanti [prima avevamo letto: «sentii qualcosa che ancora mi attrae quanto mi inquieta»] di tutta la mia vita, per il fatto che [...] è la continuazione, sentita in ogni momento come naturale, di una lunga serie di intuizioni, propositi e ricerche intorno alla realtà iniziata, quando, ormai molti anni fa, iniziai a scrivere poesia». È come se Ángel Crespo vedesse in questo libro la sua ultima possibilità di carpire il segreto della vita —il dinamismo che la rende eterna— motivo chiave di tutte le poesie appartenenti alla raccolta, che alla forza delle fiamme, creatrice e distruttrice insieme, si rivolge in modo quasi ossessivo. [...] ³⁹⁴

Nuestra selección de este último volumen de traducciones de Ángel Crespo empezará con el poema que abre *Occupazione del fuoco*, es decir “Celebrazione del fuoco”.

³⁹⁴ *Ibidem*, págs. 7-8.

4. Italia y Ángel Crespo

En el siguiente capítulo y tras tratar la relación Ángel Crespo e Italia, se propone una serie de puntos que remiten a la presencia de Italia en la actividad creativa de nuestro poeta. Empezaremos pues refiriéndonos a las lecturas de literatura italiana que Crespo llevó a cabo a lo largo de su vida y que bien reflejan el siempre vivo interés que él sentía por aquella literatura; además, al tratar este aspecto se tendrá la oportunidad de poner de relieve la inagotable curiosidad de Ángel Crespo, curiosidad que de hecho es una de las características fundamentales para entender la vida y la obra de este poeta, así como su faceta como lector y receptor de otros autores.

En segundo lugar —precedidos por algunas consideraciones sobre términos cuales recepción y literatura comparada— daremos espacio a los textos del poeta sobre Italia: como en el caso de aquellos escritos por italianos acerca de Ángel Crespo —presentados en el anterior capítulo— también ahora nos proponemos aportar textos de distinta naturaleza —artículos, ponencias, recensiones, etc.— que abarcan temas varios: ya sea un autor en concreto o una obra. Se trata en este caso de dar a conocer la gran variedad de documentos escritos sobre Italia durante toda su vida, una vez más con el objetivo de remarcar su fuerte vinculación con dicho país y al mismo tiempo su gran aportación al estudio, a la difusión de la literatura italiana y finalmente al ámbito de la literatura comparada.

El siguiente apartado estará dedicado a las traducciones de autores italianos realizadas por Crespo y también a la función que desempeñó la labor traductora en su vida. Se incluirá la bien conocida *Comedia* de Dante, el *Cancionero* de Petrarca y también la antología *Poetas italianos contemporáneos*, las *Memorias* de Casanova y otras obras cuya relevancia hasta hoy no ha sido objeto de ningún estudio y que, sin embargo, a nuestro parecer merecen ser difundidas, pues demuestran una vez más la gran maestría de Crespo como traductor del italiano.

Finalmente, concluiremos este último capítulo con la obra poética de Ángel Crespo, y más concretamente a la presencia de Italia y de los referentes italianos en

la poesía de nuestro poeta. A través de este último apartado, y a través de la transcripción de todos los poemas de tema italiano, se podrá entender el papel jugado por ese país en su obra y se aportarán elementos esenciales para poder tener una visión completa sobre la relación entre nuestros dos términos de estudio.

4.1 Lecturas de literatura italiana

4.1.1 Reflexiones en torno a la figura del lector

Todos damos por sentado que la crítica necesariamente comienza con un acto de lectura, pero estamos menos dispuestos a tener en cuenta que toda poesía comienza necesariamente con un acto de lectura. Gran emoción nos causaría poder creer que lo que llamamos Imaginación se engendra a sí misma. Pero, tal como incluso Emerson tuvo que admitir, ‘los originales no son originales’ o, como dice el ermitaño de Yeats en *Supernatural Songs*, ‘todos han de copiar copias’.³⁹⁵

Con esta reflexión de Harold Bloom acerca de la relación lectura-escritura introducimos una de las facetas de Ángel Crespo que, si bien fue poeta, fue antes que nada y como todo escritor, lector. Aunque parezca obvio y quizás innecesario hablar sobre el trabajo como lector de un escritor, es preciso hacer hincapié sobre ese aspecto para ver qué tipo de lector fue nuestro poeta y hasta qué grado se entregó a esa tarea a lo largo de su vida. Entre sus lecturas figuran autores y temas diversos: por un lado encontramos a Salgari, los libros sobre naturaleza y a los poetas españoles en su juventud³⁹⁶; y, por otro, a los clásicos de todos los tiempos durante toda su vida, lo que le convirtió en un lector incansable y hambriento de conocimiento, conocimiento al que, para Crespo —y así lo demuestra en su trayectoria poética—, se llega a través de la palabra. Es un perfil el de nuestro poeta que no puede dibujarse sin hacer referencia a su obra, la que se sustenta en sus lecturas y ambas, su obra y sus lecturas, están íntimamente ligadas a sus traducciones, a sus estudios como crítico y fundamentalmente a su vida. Es preciso considerar todos esos aspectos para poder comprender a Ángel Crespo en su totalidad, como hombre y como poeta.

Centrémonos ahora en su faceta como lector, pues aquí empieza el camino, pero antes de proceder al análisis de las lecturas realizadas por Ángel Crespo

³⁹⁵ Harold Bloom, *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1979, pág. 93.

³⁹⁶ En su diario podemos leer una entrada acerca de sus lecturas juveniles de poesía española: «Empiezo a leer poemas para mi selección de modernistas. Procuró meterme a fondo en ese mundo que me recuerda mis apasionadas lecturas juveniles, mi devoción permanente por Rubén Darío —por el bueno— y la ya muy matizada, pero entonces ardiente, por Amado Nervo», en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 353-354.

durante su vida, es necesario hacer alguna reflexión más general sobre la figura del lector. Es incuestionable el hecho de que el lector contribuye en el proceso de creación al que da comienzo el autor y que desempeña a la vez un papel importante en el mismo proceso. Autor, obra y lector son partes activas del mismo mecanismo que acabamos de llamar proceso y que, insistimos, pone en marcha el autor: es el lector quien hace posible que el mecanismo no se interrumpa y siga evolucionando. A él le corresponde la tarea de recepción e interpretación, y dependiendo de su entrega a la tarea lectora se llegará a instaurar una conversación más o menos fecunda con el texto. Sobre el procedimiento de lectura, Wolfgang Iser observa: «El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, [...]. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector»³⁹⁷, de lo que se desprende una vez más la interacción necesaria y obligatoria que sustenta el binomio texto-lector. Y en relación a la importancia capital de la figura del lector Iser recoge unas palabras de Poulet («Los libros sólo existen verdaderamente gracias al lector»³⁹⁸), de las que se desprende que la función primera y el objetivo principal de escribir un texto reside en que haya alguien dispuesto e interesado en interpretarlo. Si por un lado está claro que entre los dos participantes de esta relación se instaura un proceso de comunicación, lo que pone de manifiesto Iser es la necesidad de distinguir ese proceso de un simple movimiento unidireccional entre texto y lector, puesto que su característica es que tenga un «efecto cambiante, de carácter dinámico»:

Pues los signos del texto o, en caso dado, sus estructuras adquieren su finalidad en cuanto que son capaces de producir actos en cuyo desarrollo tiene lugar una traducibilidad del texto en la conciencia del lector. Esta brecha, ciertamente, fundamenta en primer lugar la creatividad de la recepción.³⁹⁹

Texto y lector están inevitablemente unidos y el segundo tiene que recorrer un proceso hermenéutico que le lleve al conocimiento —que no es uno pues cada obra recoge en sí varias posibilidades de lectura— cuanto mejor posible del primero y que, como en toda interacción, implica un mayor conocimiento de uno mismo. A

³⁹⁷ Wolfgang Iser, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 149.

³⁹⁸ *Ibidem*, pág. 162. Esta misma idea sostenía también Sartre cuando decía: «El arte existe sólo para los otros y mediante éstos», en *Ibidem*, pág. 177.

³⁹⁹ *Ibidem*, pág. 176.

este propósito Marcel Proust retoma unas consideraciones de Descartes acerca de este diálogo que se establece entre los dos participantes diciendo que «la lectura de todos los buenos libros es como una conversación con los hombres más ilustres de otros siglos que fueran sus autores»⁴⁰⁰, si bien Proust considera necesario matizar esta comparación puesto que según él lectura y conversación difieren en el momento en que la segunda prevé que la comunicación tenga lugar en el acto y en compañía, mientras que para la primera el intercambio ocurre en la soledad:

sin dejar de disfrutar de la capacidad intelectual de que se goza en la soledad y que la conversación disipa inmediatamente, conservando la posibilidad de la inspiración y toda la fecundidad del trabajo de la mente sobre sí misma.⁴⁰¹

Para Proust es el estado de soledad el que hace posible que la lectura se convierta en una «amistad pura y tranquila»⁴⁰² y que además influye de manera extremadamente positiva en la obra de creación personal, pues la lectura y la reflexión solitaria permiten una mejor asimilación de lo leído y un mayor grado de interiorización, así como un trabajo mental y espiritual que van a enriquecer la propia escritura.

Ahora bien, si por un lado la lectura conlleva un evidente proceso de descodificación y un aún más evidente diálogo enriquecedor, para Steiner en la misma se activa también, e inevitablemente, otro mecanismo:

El acto y el arte de la lectura seria conllevan dos movimientos principales; del espíritu: interpretación (hermenéutica) y valoración (crítica, juicio estético). Ambos movimientos son estrictamente inseparables. Interpretar es juzgar.⁴⁰³

Según Steiner la lectura se convierte entonces en un acto durante el cual se ponen en marcha dos movimientos a la vez, inseparables e interdependientes el uno del otro. Ciertamente es que cada vez que nos enfrentamos a algo exterior a nosotros irremediable e inconscientemente se pone en marcha en nuestra mente una serie de valoraciones estéticas, así pues la lectura no escapa de este mecanismo natural. Efectivamente, tal y como señala Steiner, cada vez que nos enfrentamos a un texto

⁴⁰⁰ Marcel Proust, *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos, 1989, pág. 19.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 20.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ George Steiner, “Presencias reales”, en *Pasión intacta*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Madrid, Ediciones Siruela, 1997, págs. 51-52.

se inicia una doble interacción: interpretamos y valoramos a la vez. Pero es gracias a estos dos “movimientos” que podemos formarnos nuestras propias ideas y que nuestro pensamiento sigue evolucionando, de modo que cuantas más lecturas y cuanto más profundas o activas sean éstas tanto más evolucionará nuestro mundo interior y con él nuestra capacidad de juicio crítico.

4.1.2 Ángel Crespo, lector de literatura italiana

Afortunadamente, la literatura no se agota ante ningún análisis. Su conocimiento no tiene límites: ni principio ni fin. Es como el mar: la manera de conocerla es sumergirse en ella, navegarla, salirse y volver a entrar.⁴⁰⁴

Qué mejor manera de describir la faceta lectora de nuestro poeta que utilizar estas palabras que el mismo Ángel Crespo escribió para referirse a su concepción de la literatura y que representan muy bien el espíritu del poeta y su infinita curiosidad por la literatura y, en general, por toda forma artística. La gran capacidad de trabajo de Crespo es indiscutible, basta con pensar en la cantidad y variedad de textos que nos ha dejado y los distintos ámbitos que ha visitado e investigado: literatura, lenguas extranjeras, pintura, música son sólo algunos de ellos.

El afán de conocimiento y la curiosidad son sin duda rasgos que todos los críticos y estimadores de la obra y de la personalidad de Crespo han puesto en evidencia, y a este propósito, sirvan como ejemplo estas palabras del Presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Juan Miguel Hernández León:

Poeta, crítico de arte, traductor, agitador... Ángel Crespo ha sido una de las figuras clave de la cultura de la última mitad del siglo XX. Su labor de intelectual infatigable, polifacético y viajero, se ha visto plasmada tanto en la difusión del arte español en el extranjero como del de otros países en España, y le ha convertido con el paso del tiempo en un auténtico paradigma de divulgador de la cultura con mayúsculas, así como en excelente representante de una actitud existencial que bien podríamos comparar con la de un

⁴⁰⁴ Se trata de una afirmación que ya anticipamos en la nota 152 a página 51 del segundo capítulo de esta tesis.

explorador, basada en una insaciable curiosidad y una enorme valentía ante los retos más difíciles.⁴⁰⁵

Curiosidad que por otro lado ya habíamos visto al tratar los datos biográficos del poeta, cuando señalamos el férvido interés que éste sentía hacia la naturaleza, ya en sus primeros años de edad, le llevaría a convertirse en un atento observador del mundo animal y vegetal durante sus largas estancias en el campo manchego. Así pues, se puede definir la suya como una curiosidad innata e insaciable, curiosidad que pronto se trasladaría, como acabamos de decir, también a los campos artísticos y literarios.

Y si bien es cierto que, como ya se ha anticipado en páginas anteriores, cada escritor es antes que nada lector, se puede afirmar que Ángel Crespo fue a lo largo de su vida un lector ejemplar, es decir, un lector incansable, un lector que buscaba continuamente en todo texto un pedazo de sí mismo, respuestas a su afán de conocimiento; un lector que no se conformaba con una lectura sino que ahondaba en las palabras escritas para indagar su —y nuestro— universo. La literatura, igual que la naturaleza en su juventud⁴⁰⁶, representa para el poeta la clave para llegar al

⁴⁰⁵ Estas palabras son las que abren el volumen dedicado al poeta español y relativo a la exposición que se le ha dedicado en varias ciudades de distintos países, *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*, cuyo autor es, como arriba reportado, el Presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid: Juan Miguel Hernández León, op. cit., pág. 9. También el Comisario de la exposición, y como vimos editor de la *Poesía* completa de Crespo, Antonio Piedra se refiere a estos rasgos diciendo: «[...] Ángel Crespo ha encarnado como pocos la naturaleza del verdadero humanista moderno que, movido por la expectativa del conocimiento, concluye en una integración dialogada entre pueblos, lenguas y culturas.», *Ibidem*, pág. 11.

Por otra parte es incuestionable la intensa actividad intelectual realizada por Crespo durante su vida y de la que un testimonio es una entrada tomada del diario del poeta que remonta a 1971 y en la que él mismo repasa los trabajos llevados a cabo durante su estancia en Upsala: «[...] Por otra parte, y haciendo balance del año casi completo que estoy aquí, no puedo quejarme: he aprobado todas las asignaturas del doctorado, he dado dos seminarios, tengo muy avanzados los trabajos de documentación para mi tesis sobre *El moro expósito*, he leído mucho —sobre todo lecturas sobre la Edad Media—, he refundido toda mi poesía en el libro *En medio del camino*, he escrito poesía nueva, he traducido a Dante y a otros poetas y terminado la traducción de Palmério. Y he adquirido un conocimiento básico de la lengua sueca, sin esforzarme en estudiar metódicamente. Esto lo dejo para cuando tenga mi vida organizada sobre bases más fijas. Ahora me basta con entenderme.», en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 20-21.

⁴⁰⁶ Acerca de la naturaleza y del poder inspirador de la misma comenta Crespo: «Si entendemos por naturaleza los aspectos de la realidad directamente experimentables por nuestros sentidos corporales y por universo la suma de la naturaleza y de lo que somos capaces de pensar deductivamente y de intuir acerca de esa misma realidad, debo responderle que la naturaleza me sirve de punto de partida para tratar de conocer, hasta el límite de mis posibilidades, el todo en cuanto unidad de lo que es y de lo que

conocimiento de la realidad y de uno mismo, el poeta sentía esa necesidad vital de llegar cada vez más cerca de la esencia de los textos. Si consideramos la observación de la naturaleza como una forma de lectura, podemos identificar a Ángel Crespo como lector del mundo natural desde su infancia y además aplicar el método con el que lo estudiaba y con el que escrutaba cada detalle también a su actitud ante la literatura, de la que trataba de averiguar todos los matices y los significados, siendo, en definitiva, un inagotable, ávido y atento lector-traductor-crítico y finalmente, pero sobre todo, poeta.

A la pregunta de *Salina* sobre las corrientes y los autores que según el poeta han tenido mayor influencia en su poesía, contesta Crespo:

Todos los que he leído han ejercido una influencia mayor o menor en ella; unos, porque me atrae su estilo o su mundo; otros, porque procuro hacer lo contrario que ellos. De entre los primeros, creo que los clásicos latinos han influido en mi deseo de orden y proporción en la composición del poema; los medievales, por su capacidad de poetizarlo todo; los clásicos españoles me han estimulado a aprovechar todos los recursos de mi lengua hasta el límite de lo imposible pero sin desnaturalizarla; los simbolistas por su sentido del ritmo —y por su visión de la naturaleza como un lenguaje que, de ser bien interpretado, puede dar acceso a la realidad trascendental; los orientales, con su capacidad de contemplación; los surrealistas, con su liberación de las imágenes. Que yo haya sabido o no aprovechar estas lecciones es otra cuestión.⁴⁰⁷

Una vez más queda patente su gran capacidad lectora, siempre movida por una curiosidad que le llevó a acercarse y a sentirse especialmente atraído por las lenguas y las literaturas extranjeras, cuyo estudio le permitía comprender mejor la propia y a la vez representan su voluntad de conocer y entender lo otro, de ahí su gran trabajo como difusor en España de las lenguas y las literaturas extranjeras, en un momento en que tal actividad no era tarea fácil. Movido por esa infatigable voluntad de conseguir un dialogo entre lenguas y culturas diferentes, Crespo

no es. [...] La naturaleza en cuanto manifestación es un símbolo y, como todos los símbolos, tiene un aspecto no enigmático —pero tampoco fácil de comprender— y otro radicalmente enigmático sólo abordable mediante la visión poética. Esta complejidad —que no dualidad— es la que la hace inefablemente bella.», en “Entrevista de *Salina* con Ángel Crespo”, op. cit., pág. 36.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, pág. 37. Sobre la idea de las influencias Crespo diría también: «[...] me ha influido todo lo que he leído, no solamente los amigos que trataba. Me ha influido todo el mundo, hasta aquellos a los que no he tratado. Desgraciado aquel que no sufre influencias.», en Á. Crespo, *Deseo de no olvidar*, op. cit., pág. 63.

concebía la literatura como universal, una literatura en la que todas y cada una de las literaturas de cada país tuvieran su papel para conformar la tradición literaria global y en la que cada una de ellas tuviera cabida. Ese fue el objetivo y el deseo de nuestro poeta, y su labor como impulsor de esta actitud de diálogo queda bien reflejada en todos sus textos, donde siempre hay referencias a las experiencias vividas en los muchos países que visitó, a sus lenguas, culturas y literaturas.⁴⁰⁸

Esta atracción por las literaturas extranjeras le llevará a convertirse en un gran lector y conocedor entre otras, de la literatura y la lengua italianas. Pero antes de adentrarnos en recopilar las lecturas de autores italianos realizadas por Crespo a lo largo de su vida, hay que abrir aquí un paréntesis sobre otra lengua y otra cultura hacia la cual el poeta se sintió atraído y de la que ha sido uno de sus mejores embajadores: la portuguesa. El país lusitano y la lengua portuguesa fueron sin lugar a dudas otro importante aspecto de su actividad como divulgador de literaturas extranjeras y compartieron “escenario” con el interés del español por Italia, si bien de forma diferente. Si Italia representa —como ya hemos tenido ocasión de ver y volveremos a ver en las siguientes páginas— su “otra patria”, no ocurre lo mismo con Portugal, país al que viaja antes (el primer viaje de Ángel Crespo a Portugal se remonta a 1956) pero al que se siente ligado más por una cuestión de interés hacia determinados autores —pensamos en Pessoa⁴⁰⁹— que por una cuestión de

⁴⁰⁸ Y no olvidemos su trabajo como profesor de Literatura Comparada desempeñado desde 1973 en la Universidad de Mayagüez, donde hasta ese momento había enseñado Arte.

⁴⁰⁹ Muchos fueron los textos y las traducciones relativas a Pessoa: *Estudios sobre Pessoa*, Barcelona, Bruguera, 1984; *Con Fernando Pessoa*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995; *La vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona, Seix Barral, 1988; *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Rialp, 1957; *El poeta es un fingidor (Antología poética)*, Espasa-Calpe, 1982; *Libro del Desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1984; *El regreso de los dioses*, Barcelona, Seix Barral, 1986; *Cartas de amor a Ofelia*, Barcelona, Ediciones B, 1988; *Fausto*, Madrid, Tecnos, 1989. Y por lo que hace a las demás traducciones de autores portugueses y brasileños, esta es la recopilación de los títulos: *Antología de la nueva poesía portuguesa*, Madrid, Rialp, 1961; *Treinta poemas*, de Egito Gonçalves, Santander, *La isla de los ratones*, 1962; *Poemas de Gonçalves Dias* (en colaboración con Pilar Gómez Bedate), Madrid, Embajada de Brasil, 1964; *Ocho poetas brasileños* (en colaboración con Gabino-Alejandro Carriedo), Carboneras de Guadazón, El toro de barro, 1966; *Gran Sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, Barcelona, Seix Barral, 1967; *Antología de la poesía brasileña (desde el Romanticismo hasta la generación del cuarenta y cinco)*, Barcelona, Seix Barral, 1973; *Tebas de mi corazón*, de Nélida Piñón, Madrid, Alfaguara, 1978; *Lo que dice Molero*, de Dinis Machado, Madrid, Alfaguara, 1981; *Antología poética*, de Eugénio de Andrade, Barcelona, Plaza & Janés, 1981; *Antología de la poesía portuguesa contemporánea* (2 vols.), Madrid, Júcar, 1982; *Antología poética*, de António Osório,

identificar en él sus raíces culturales. Podríamos decir que mientras Italia es el lugar en el que encuentra unas guías y unas figuras casi paternas para su desarrollo artístico y humano —es el caso del magisterio de Dante y de Oreste Macrí—, en Portugal la relación es más bien de hermandad, unos autores y unas amistades con las que establece vinculaciones fraternas; en Italia, en cambio, reencuentra a sus ancestros.

Sin embargo es más que evidente la gran labor de difusión de las letras portuguesas y brasileñas en tierra española, tal y como recoge Eduardo Lourenço:

Nuestra deuda cultural para con Ángel Crespo no cabe en la mera evocación de su papel único de traductor del *Livro do Desassossego* y de la más significativa poesía portuguesa contemporánea. Desde Unamuno, no nos sentíamos tan honda e íntimamente comprendidos. Si Unamuno nos «pensó» con su siempre original intuición, Ángel Crespo nos ha «vivido», realmente desde dentro, como ubicuo habitante de dos mundos que nada separa sino su misma proximidad. Proximidad física e histórica, pero sobre todo hermandad de lengua que la distancia atlántica no anula, pues sin ello no podría haber sido, como es, el admirable traductor y recreador de la saga de Guimarães Rosa. Por derecho propio, Ángel Crespo ha ascendido hace mucho al escaso número de aquello que a través del texto ajeno ofrecen al común de sus conciudadanos la aventura siempre imprevista del contacto con nuevos temas y nuevos sentires.⁴¹⁰

Zaragoza, Olifante, 1986; *Antología poética*, de João Cabral de Melo, Barcelona, Lumen, 1990; *Cobra*, de Herberto Helder, Madrid, Cuaderna de poesía portuguesa, 1990; *La confesión de Lucio*, de Mário de Sá-Carneiro, Madrid, Trotta, 1991; *A la medida de la mano*, de João Cabral de Melo, Universidad de Salamanca, 1994.

Sobre la recepción de Pessoa en España comenta José Francisco Ruiz Casanova: «La obra de Pessoa ha tenido un orden de penetración cultural y estética en España muy irregular. A todas las razones antes expuestas, y que en gran medida son aplicables al caso que nos ocupa, debería añadirse otra: la propia poesía de Pessoa, en su lengua original, ha sufrido una difusión tardía, no exenta de dificultades y dilatada en el tiempo. A esto cabría sumar, como ya han señalado algunos estudios, la «tradicional» falta de interés por la literatura lusa que, con muy pocas excepciones, ha exhibido la cultura española desde los tiempos de los juglares medievales hasta no hace mucho más de medio siglo». El artículo cuenta, tras presentar la recepción de Pessoa en España, con un apéndice en el que se recogen todos los trabajos realizados sobre Pessoa, desde traducciones a tesis doctorales. J. F., Ruiz Casanova, «Las atípicas recepción e influencia de Fernando Pessoa en España», en *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*, Cátedra, Madrid, 2011, pág. 179. Sobre el mismo tema disponemos también de unos estudio de Jordi Cerdá Subirachs titulado «Pessoa en la posguerra española», publicado en las *Actas del I Congreso de Lusitanistas del estado español (noviembre, 2003)*, Palma de Mallorca, Servei de Publicacions de la Universitat de les Illes Balears, 2006, págs. 101-112 y «Apuntes para la recepción de Fernando Pessoa en España (1944-1960)», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 660 (junio de 2005), págs. 53-66 respectivamente.

⁴¹⁰ Eduardo Lourenço, «El «Pessoa» de Ángel Crespo», en *Ángel Crespo. Antología poética y crítica literaria, Suplementos de Anthropos*, op. cit. pág. 178.

Y Domingo Carvalho da Silva, quien menciona el cargo de director de la *Revista de Cultura Brasileña* desempeñado por Crespo:

Em junho de 1962 começou a ser publicada em Madrid, patrocinada pela embaixada do Brasil e sob a direção do poeta Ángel Crespo, a *Revista de Cultura Brasileña*. Nesse periódico, graças principalmente à ação de Crespo (enquanto esteve na direção), foram divulgados em tradução espanhola numerosos poemas de todos, ou quase todos os nomes representativos da poesia contemporânea brasileira. Ensaaios sobre os movimentos estéticos dos últimos decênios enriqueceram vários dos seus números, alguns deles valorizados também pela tradução de textos de prosadores importantes e pela presença de equilibradas e criteriosas notas bibliográficas. O motor desse valioso instrumento de divulgação e de aproximação cultural foi Ángel Crespo e a ele se deve a publicação das citadas traduções de poetas, algumas de sua autoria individual (traduziu e publicou de Mario de Andrade, Lêdo Ivo, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, Afonso Ávila, Mauro Mota, Zila Mamede, Mário Chamie, Yolanda Jordão, Fernando Mendes Viana e outros).⁴¹¹

Finalmente, José Bento, al recorrer la trayectoria de Ángel Crespo como lusitanista, afirma:

Como poderei falar de algo feito por Ángel Crespo sem me lembrar de Ángel, como se estivesse a falarlhe a ele próprio: a ele, un homem enstusiasmado com tudo o que faz, o que o leva a multiplicar-se numa actividade enorme, enamorado da poesia dos outros quando ela atinge altura que o leve a ser outro nela?

Assim, só posso falar do trabalho de Ángel sobre a literatura portuguesa com o calor que ele tem dado a esse trabalho, não feito distante da terra portuguesa, mas com os pés longamente pousados no chão que tantas vezes aqui vem percorrer: ruas calcetadas de arabescos branco-negros de Lisboa, luz nebulosa que torna ainda mais sombrio o granito do Porto, entre tílias e jacarandás, tardes arrastrando-se como as redes lentas nas ondas de Moledo do Minho. Horas acompanhadas por uma presença amada, pelo caloroso convívio de amigos (na bolsa, sempre o misterioso e transbordante caderninho, para reter uma ideia que surge, súbita ou laboriosamente: a palavra que pode ser a clave do poema que ficou suspenso, resolver o verso ou a estrofe cuja tradução foi interrompida por uma dificuldade que parecia insuperável, a semente dum aforismo imprevisto...)⁴¹²

Asimismo, el empeño de Crespo por difundir la literatura portuguesa fue agradecido por ese país a través de homenajes, premios y reconocimientos, como aquel que el Gobierno portugués le otorgó en 1985, la *Ordem do Infante Dom Henrique* con el grado de Comendador. Ahora bien, volvemos a remarcar que esta

⁴¹¹ Domingos Carvalho da Silva, “Ángel Crespo e seu idealismo na difusao da literatura brasileira”, *ibídem.*, págs. 194-195.

⁴¹² José Bento, “Ángel Crespo, lusitanista”, *ibídem.*, pág. 191.

vinculación entre el poeta y Portugal y Brasil si bien existió y fue parte importante de su vida —y pensamos también en la espléndida guía de Lisboa que nos ha dejado y que bien demuestra la admiración que sentía hacia la capital portuguesa⁴¹³— no llegó a equipararse con la que mantuvo con Italia y a la que, cerrando este breve pero necesario paréntesis, volvemos ahora a referirnos.

Hemos visto al principio de este capítulo cómo la curiosidad fue el motor que le llevó a acercarse, entre otras, a la literatura italiana. Vamos ahora a detallar cuáles fueron las lecturas de autores italianos que Crespo realizó a lo largo de su vida para así entender cuáles eran sus intereses y qué autores fueron los más frecuentados y estudiados por el poeta, paso éste indispensable para poder entrever las afinidades estéticas de Crespo y la presencia de Italia y de determinados autores en su propia creación literaria.

Ya hemos tenido ocasión de ver que la primera lectura de Dante realizada por el español se remonta a sus años juveniles, cuando leyó la *Comedia* «en una mala traducción en prosa»⁴¹⁴, y que sería en las tertulias en el estudio de Chicharro donde tuvo su primer “encuentro” con el texto dantesco original.⁴¹⁵ Entre los autores italianos más leídos Dante ocupa sin lugar a dudas el puesto principal, pues se trató de una lectura profunda, constante y fundamental en la vida del poeta español; le acompañó a lo largo de los años y se convirtió en el texto clave para el desarrollo de la actividad poética, crítica y traductora de Crespo, Dante fue, en definitiva, el siempre presente compañero, maestro y hasta padre.

⁴¹³ Á. Crespo, *Lisboa*, Barcelona, Destino, 1987.

⁴¹⁴ «[...]—desde que en mi adolescencia leía a Dante, entendiéndole sólo a medias, en una mala traducción en prosa.», estas son las palabras que el poeta escribe en sus diarios acerca de su primer contacto con el poeta florentino, Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 79. Palabras que reitera también años después en unas notas para Maria Teresa Bertelloni: «En Alcolea, ora en el pueblo, ora en el campo leí a Homero, a Garcilaso y una traducción en prosa, bastante mala de la *Comedia* de Dante.», *Notas biográficas a Maresa Bertelloni*, manuscrito inédito con fecha de 14 de diciembre de 1976, en Caterina Isoldi, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, op. cit., pág.

⁴¹⁵ Acerca de las lecturas juveniles de Crespo, comenta Arturo Ramoneda: «Durante estos años lee, preferentemente, a los clásicos griegos y latinos, de los que heredaría la contención expresiva y el equilibrio compositivo por lo que se caracterizará toda su obra, a Berceo, Dante, Ronsard, San Juan de la Cruz, fray Luís de León, Quevedo, Espronceda, el Duque de Rivas, Víctor Hugo y Rubén Darío, a los parnasianos y simbolistas franceses y a los poetas del 27. También se aviva su interés por la filosofía y por la cultura portuguesa.», en *Ángel Crespo: Antología poética*, op.cit, pág. 10, nota 7.

Siguiendo un orden temporal, sabemos que otro autor italiano hacia el cual Crespo sentía interés era el poeta Giuseppe Ungaretti, a quien conoció en 1953 en el Congreso de Poesía de Salamanca, y que se encontraba entre sus lecturas de los años 50 y 60, tal y como recoge Ramoneda al referirse a esos años y describir las obras publicadas entre 1950 y 1965: «En esta época, Crespo dirige galerías y revistas de arte, comienza a estudiar italiano, catalán e inglés y lee, entre otros autores, a F. Pessoa, W. Faulkner, Saint-John Perse, J.V. Foix, C. Riba y G. Ungaretti. (...)»⁴¹⁶ Desde ese momento la literatura y la lengua italiana ya han entrado de pleno en la vida del poeta, que por aquel entonces iba proponiendo al público lector a través del suplemento de *Poesía de España* varios escritores italianos, como Pavese y Quasimodo, de los que Crespo —tal y como veremos en las páginas siguientes— nos dejaría años más tarde algunas traducciones.

En la parte final de este trabajo se incluye como anexo la relación completa de los títulos de literatura italiana presentes en las dos bibliotecas personales de Crespo, la de Barcelona y la de Calaceite. Si bien no representan todos los títulos de literatura italiana que el poeta suponemos haya leído durante su vida, sí que esta relación nos introduce en su mundo lector, en el que, como podemos imaginar, algunos autores y temas prevalecen sobre otros: Dante y los estudios sobre el mismo ocupan el primer lugar, corroborando una vez más la especial relación que unía a nuestro poeta con el florentino.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pág. 17, nota 20.

4.2 Textos de Ángel Crespo sobre literatura italiana

En las siguientes páginas se incluyen algunos textos escritos por el poeta y que tratan sobre literatura italiana, autores italianos o cuestiones relacionadas con ese país. Lo que se pretende es dar una idea del conjunto de escritos relacionados con, e inspirados por Italia y al mismo tiempo insistir en el papel de Ángel Crespo como estudioso y crítico de las letras italianas, antes de dedicar espacio al muy conocido trabajo de traductor de esa literatura.

Nuestro objetivo es el de demostrar el interés que el poeta sintió siempre hacia este tema para de nuevo subrayar la gran aportación que realizó en el ámbito de los estudios italianistas y en general de los estudios comparatistas. Para ello se reúnen algunos de los textos más interesantes y relevantes firmados por Crespo y que vienen a demostrar la variedad temática de sus textos críticos. Otra vez se trata de unos documentos que aparecieron publicados tanto como volúmenes como en publicaciones diferentes y que, en nuestra opinión, en un estudio como el nuestro — cuyo objetivo es el de abarcar la relación entre el poeta español e Italia— merecen reunirse.

Entre los autores más frecuentados por nuestro poeta, y tal y como se puede observar en la lista de títulos incluida al final de esta tesis, Dante ocupa sin lugar a dudas el primer puesto; así pues, no es de extrañar que Crespo nos dejase varios documentos en los que reflexiona sobre algunos aspectos de la obra dantesca y que nos ofrecen importantes e interesantes puntos de vista sobre ese autor. Empezamos así reseñando algunos de los textos más destacados sobre Dante —aunque no incluimos aquí aquellos que tratan sobre el proceso de traducción de la *Commedia*, puesto que los presentaremos en el apartado dedicado a las traducciones—, para luego dedicar un segundo apartado a otros autores y temas tratados por el español.

Abordaremos la faceta de crítico y ensayista de Ángel Crespo⁴¹⁷, labor que desempeñó con la misma aptitud que ponía en su propia escritura o en las traducciones: buscando siempre proporcionar algo más de luz a los demás, perseguir la verdad y el conocimiento más profundo de la realidad que nos rodea, encontrar ese universalismo que tanto anhelaba.

4.2.1 Sobre recepción, literatura comparada y Ángel Crespo comparatista

Un lector-receptor del calibre de Ángel Crespo busca en los demás autores y textos una parte diferente, externa a su propia realidad y al mismo tiempo integrante de la misma puesto que nuestro mundo está compuesto por nosotros y por lo demás, que nos completa y a través del cual podemos comprendernos mejor. Se trata entonces de perseguir aquello que no nos pertenece como forma para llegar a descifrar nuestra propio modo de ser, encontrar lo particular en lo universal y viceversa, en esto consiste el interés que mueve a todo comparatista. No es posible averiguar quién somos considerándonos solo desde el interior, pues el yo es parte de un todo que tenemos que conocer para poder establecer puntos de contactos y diferencias y para poder establecer un diálogo que enriquece las dos partes. El no mirar al exterior y el no miramos desde el exterior nos llevaría ineludiblemente a la pérdida de parte de nuestra identidad, de modo que la respuesta debe buscarse, como bien señala Claudio Guillén, «entre lo uno y lo diverso».⁴¹⁸

Recordemos que Ángel Crespo fue profesor de literatura comparada en sus años portorriqueños y su aportación en este campo de estudios es más que evidente: durante toda su vida dedicó trabajos a temas relacionados con autores de distintas procedencias, siendo uno de los mayores difusores de las literaturas portuguesa e

⁴¹⁷ Sobre el trabajo de Ángel Crespo como ensayista véase el artículo de José Luis Gómez Torre, «Ángel Crespo, ensayista», en *Turia*, op. cit., págs. 169-178.

⁴¹⁸ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets editores, 2005.

italiana. Ahora bien, según Guyard en “el bagaje del comparatista”⁴¹⁹ se deben de reflejar cuatro características:

- a) [...] El comparatista debe, pues, tener una «cultura histórica» suficiente como para situar en su contexto general los hechos literarios que examina.
- b) Pero el comparatista es el historiador de las relaciones literarias. Luego, debe estar informado, lo mejor que pueda, sobre las «literaturas» de varios países: necesidad evidente.
- c) ¿Debe ser capaz de leer estas «literaturas» en su lengua original? [...] El comparatista debe, pues, leer varias «lenguas».
- d) El comparatista debe, en fin, saber dónde encontrar las primeras informaciones, cómo constituir la bibliografía de un tema.⁴²⁰

Si consideramos estos puntos así como la definición que da Wellek de literatura comparada como «cualquier estudio de literatura que trasciende los límites de una literatura nacional»⁴²¹, tanto el que haya conocido personalmente a Ángel Crespo o el que conozca su obra no dudará ni un momento en reconocer que el poeta reunía con creces estas características, por lo que responde, tomando el ejemplo de Guyard, al modelo al que tiene que aspirar toda persona que quiera ser buen comparatista. El estudio de otras literaturas fue un aspecto que Crespo llevó a cabo a la par que su obra, un trabajo incesante y necesario para él pues su entrega a la literatura fue siempre total. Sobre su interés por las lenguas románicas y por los estudios comparatistas dice el mismo Crespo:

Leo desde hace muchos años poesía inglesa en su idioma original, así como otras de lengua germánica, y leo constantemente traducciones de poesía oriental (china, japonesa, hindú, tibetana, árabe, persa... del Antiguo Oriente Medio...). Y, por supuesto, poesía latina, una de mis primeras lecturas, y traducciones de poesía griega latina. [...] Desde siempre, desde que empecé a preocuparme por la literatura, tuve una tendencia a lo que luego he sido, que es profesor de literatura comparada, y me interesaron mucho las literaturas románicas, seguramente porque las consideraba un complemento de la castellana, que difícilmente se explica sin ellas.⁴²²

⁴¹⁹ Marius-François Guyard, *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara editorial, 1957. Se trata del primer apartado del capítulo II, pág. 16.

⁴²⁰ *Ibidem*, págs. 16-17.

⁴²¹ En Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, Universidad de La Laguna, 1964, pág. 29. Sobre el origen de la definición de literatura comparada se habla en el volumen de María José Vega y Neus Carbonell, *Literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998. El primer capítulo traza un panorama de los orígenes de los principales estudios de literatura comparada.

⁴²² Á. Crespo, *El poeta y su invención*, op. cit., pág. 48. Se trata de una respuesta de la entrevista publicada por vez primera en el citado volumen y realizada al poeta por Jaun Rafael Millón en 1988.

De nuevo queda patente por un lado el “bagaje” crespiano y por otro cómo el interés que el poeta siente por lo “diverso” está movido por un interés en comprenderse mejor a sí mismo, en este caso a la tradición literaria española. En este sentido, Claudio Guillén propone una serie de reflexiones muy acertadas sobre el papel de los comparatistas, que son «ante todo lectores»⁴²³, e insiste en ese diálogo entre lo uno y lo otro:

El talante del comparatista, lo que le permite acometer semejante empresa, es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o, si se prefiere, entre lo particular y lo general. [...] Aludo así a las tensiones entre nuestra circunstancia (como lectores y como críticos) y el mundo (los mundos); entre lo presente y lo ausente; la experiencia y su sentido; el yo y cuanto le es ajeno; lo percibido y lo anhelado; lo que hay y lo que debería haber; lo que está y lo que es.⁴²⁴

Esta tensión continua se refleja en la literatura, llegando según Guillén a definirla:

Literatura como vaivén primordial, este doble movimiento entre la descomposición y la recomposición, la incoherencia y la integridad. [...] Vaivén, como veremos, hermenéutico.⁴²⁵

Si ya en el proceso de lectura se da comienzo inevitablemente a un proceso hermenéutico bidireccional, en el trabajo del comparatista este proceso se ensancha aún más, pues busca ir más allá de los límites nacionales, es una búsqueda de uno mismo y de una identidad nacional que pasa por la identificación y la comprensión del otro. En el caso de Crespo la posibilidad de acceder a este otro sin tener que pasar por intermediarios, entendiendo aquí traductores, hace posible que esta experiencia haya podido ser más directa pues la traducción, como lectura profunda que es, remite a la consideración steineriana de que «interpretar es juzgar» y por lo tanto la recepción de textos traducidos equivale a la lectura de textos ya interpretados. Respecto a la faceta de Ángel Crespo como crítico se refiere José Luis Gómez Toré en su artículo «Ángel Crespo, ensayista»⁴²⁶:

Ángel Crespo pertenece por derecho propio al grupo de esos escritores del siglo XX, como Eliot, Auden o Bonnefoy o, entre nosotros, Cernuda,

⁴²³ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, op. cit., pág. 11.

⁴²⁴ *Ibidem*, pág. 29.

⁴²⁵ *Ibidem*, pág. 46.

⁴²⁶ Publicado en la revista *Turia*, op. cit., págs. 169-178.

Unamuno o Valente, que han dedicado no pocos de sus esfuerzos a pensar la lírica y a poetizar el pensamiento. La escritura de Crespo se abre en una doble dirección a esa confluencia entre el poetizar y el pensar: si por un lado su poesía constituye en buena medida una aventura del conocimiento, por otro lado, resultaría injusto relegar a un lugar secundario sus numerosos ensayos, que, junto al corpus poético, merecen ocupar un puesto destacado en nuestra literatura contemporánea.⁴²⁷

Destacando la relevancia de los textos ensayísticos escritos por el poeta, que como ya advertimos, reflejan su espíritu inquieto y su búsqueda del conocimiento y se entrelazan con su propia obra artística, Gómez Toré hace hincapié en el interés crespiano hacia varios géneros y varias artes, movido por la voluntad de acercarse al «misterio de la realidad y del ser humano»⁴²⁸ y que sitúa la labor de Crespo «en la mejor tradición humanística».⁴²⁹

En los textos ensayísticos escritos por el español se nota la lectura atenta que subyace a las críticas, lectura que a su vez se sustenta por un amplio y sólido conocimiento de la tradición literaria y cultural occidental y que se refleja en ellas. Por lo que hace a los escritos sobre temas italianos, Crespo ha contribuido a la difusión de autores y temas diferentes, demostrando una vez más su versatilidad: los clásicos Dante y Petrarca comparten el escenario con los modernos, la poesía con la narrativa, la literatura con el arte. Y en estos textos el lector encuentra detalles sobre los autores y las obras, pero también sobre una cultura, la italiana, que el poeta llegó a conocer en profundidad gracias a sus viajes y al contacto directo con ella por un lado y, por otro, tras una vida dedicada a los estudios comparatistas en los que para Crespo Italia ocupó uno de los lugares privilegiados.

El interés por este país respondía al deseo por conocer los orígenes de su propia cultura y de la cultura occidental en general, y adquiere por lo tanto un valor particular en la trayectoria intelectual del poeta que, para acercarse lo más posible al universalismo, necesitaba encontrar la patria de su propia tradición literaria.

⁴²⁷ *Ibidem*, pág. 169.

⁴²⁸ *Ibidem*, pág. 171.

⁴²⁹ *Ibidem*.

La definición de literatura comparada que propone Wellek, una investigación de la literatura que sobrepase los confines nacionales, se adapta completamente al camino que anduvo Ángel Crespo a lo largo de sus muchos años de estudio, un recorrido que desde las lecturas hasta su poesía encontraba en la redacción de textos críticos y en la realización de traducciones un punto de convergencia necesario para evolucionar hacia un saber más amplio posible, que pudiese explicar mejor las relaciones entre autores, obras y culturas. Los textos sobre los clásicos se mezclan con aquellos otros sobre los modernos y los contemporáneos, una muestra significativa de los intereses del crítico, que lejos de especializarse en un único tema o autor hurga en varias épocas y géneros literarios para tratar de enlazar los diferentes hilos que le conducen a un saber más extenso y certero.

Por otro lado la importancia de estas aportaciones fue la contribución a la difusión de la cultura italiana, la renovación del interés sobre la figura de Dante es un ejemplo de ello y la colección de clásicos italianos para la editorial Círculo de Lectores demuestra una vez más cómo Crespo delinea una tradición literaria de la que tenía un profundo conocimiento.

4.2.2 Textos sobre los clásicos

4.2.2.1 Dante⁴³⁰

Una vez más, subrayamos, si bien es ya sabido por todos, el gran trabajo de difusor y crítico de Dante y de su obra que Crespo llevó a cabo a lo largo de su vida. Sus estudios representan una valiosa aportación tanto para la comprensión del poeta florentino como para el hecho de haber renovado el interés de la crítica española sobre Dante⁴³¹, aportación realizada además por uno de sus mejores traductores e incansables estudiosos.

Estos textos críticos ofrecen al lector un punto de vista interesante con el que acercarse a los textos dantescos, en particular modo a la *Comedia*, pues se trata de unas reflexiones elaboradas a lo largo de 50 años de estudios del universo dantesco —es decir desde la lectura en las tertulias postistas hasta la muerte de

⁴³⁰ Las aportaciones de Ángel Crespo sobre la figura de Dante y su obra son las siguientes: *Notas sobre el Infierno de Dante*, en “Revista de Letras” n. 8, Mayagüez, 1970; *Las metamorfosis de la especie humana en la Divina Comedia*, in “Revista de Letras”, Mayagüez, 1973; *Conocer Dante y su obra*. Barcelona: Dopesa 2, 1979 (reeditado con el título *Dante*, Barcelona, Barcanova, 1985; *Dante y su obra*, Barcelona, El Acantilado, 1999); *Dante in Spagna*, ponencia leída en el Gabinetto Viessesux durante el acto de premiación de la Medaglia d’Oro della Società Dantesca Italiana, Firenze 18 maggio 1980. Raccolto in “L’Albero”, n. 61-62, Milella, Lecce, 1979 – 1980; *El universo de la Divina Comedia, metáfora moral*, Lecturas sobre Humanidades, Edades Antigua y Media, in “Cuadernos de Artes y Ciencias”, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, 1985, publicado también en *Por los siglos* (Ensayos de literatura europea), Valencia, Pre-textos, 2001, págs. 79-102; *Lo dantesco*, en *Las cenizas de la flor*, ediciones Júcar, Madrid, 1987, interesante reflexión sobre el uso del término “dantesco” en nuestra sociedad actual; *Dante profeta de un mundo mejor*, en *Las cenizas de la flor*, op. cit.; *Dante escriba de Dios y de la historia*, in *Por los siglos*, op. cit. Además no hay que olvidar los textos sobre el proceso de traducción de la obra dantesca realizado por Crespo, se trata de *La “Commedia” de Dante: problemas y métodos de traducción*, intervento in occasione del Secondo Incontro Internazionale sulla Letteratura e Filologia Italiana oggi: “Dante in Spagna”, Università degli studi di Bari, 12 marzo 1975. In appendice a *Divina Comedia*, introducción traducción prólogo y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Planeta, 1999; *La traducción de la Commedia de Dante: “terza rima” o nada*, intervento in occasione del International Dante Symposium, 13 – 16 novembre 1983, Hunter College, New York. Raccolto in “Cuadernos d Traducción e Intepretación / Quaderns de Traducció i Interpretació”, 8/9, Bellaterra, 1987; «Come ho tradotto Dante», in *L’opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni del ‘900*, atti del convegno internazionale di studi, op. cit. A estos últimos textos nos referiremos en el apartado dedicado a las traducciones de Dante.

⁴³¹ El primer capítulo de la tesis de Caterina Isoldi se hace un repaso sobre la recepción de Dante en España. La autora habla de cuatro tiempos: «in quanto le tracce più evidenti della presenza di Dante nella cultura spagnola si riscontrano nel Quattrocento e el Cinquecento, e, dopo un periodo di minore presenza del modello culturale dantesco nel Seicento e Settecento, l’Ottocento e il Novecento vedono una nuova auge nella popolarità dell’opera dell’Alighieri.», en C. Isoldi, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, op. cit., págs. 3-4.

Crespo— que las convierten en contribuciones importantes realizadas de la mano de su traductor y que se pueden considerar como unas adendas a las traducciones. Así, como en cualquier texto crítico, su valor reside en la posibilidad que da al lector de acercarse más al autor y a los textos originales, a la vez que contribuye al mejor conocimiento, en este caso, de la tradición literaria italiana y occidental.

Empezando con el recorrido de algunas reflexiones hechas por nuestro poeta acerca del florentino y de su obra, encontramos en el volumen *Dante y su obra*⁴³² y en el que Crespo ofrece un trabajo sobre varios aspectos de la figura y de la obra del italiano, un texto que resume en cierta medida algunas intervenciones de Crespo sobre el tema y que por esta razón hemos querido incorporar aquí. Este libro, publicado en 1979 por la editorial Dopesa, bien puede considerarse como una “guía” para adentrarnos en el mundo dantesco, basta con ver los títulos de los capítulos: “Cronología”, “Dante en Florencia”, “Dante en el exilio”, “Las obras juveniles”, “Las obras menores del exilio”, “Visión general de la «Comedia»”, “Alegorías, figuras y enigmas en la «Comedia»” y “La metamorfosis de la «Comedia»”, todo esto en poco más de 100 páginas.

En las páginas del diario de Crespo relativas a 1979 se puede recorrer el camino que le llevó desde el proyecto hasta la conclusión de la redacción de ese volumen:

No puedo, ni podría en el espacio de ciento y pico páginas, escribir un libro erudito sobre Dante, ni es ése el fin de la colección Conocer, de Dopesa. Me propongo, pues, escribir una obrita que sea más bien un ensayo de lectura bien documentada y sin pedanterías. Algo que acerque a Dante a quienes no le conocen; [...] En los demás capítulos, narraré la vida del poeta y explicaré lo que más me impresiona de sus textos —pues no otra cosa es un ensayo— apoyándome en abundantes transcripciones de los mismo, traducidas todas por mí.⁴³³

En la parte final de la “Introducción” del volumen, el autor vuelve a insistir en el objetivo de la publicación que lejos de ser un estudio exhaustivo se propone de

⁴³² Á. Crespo, *Dante y su obra*, Barcelona, Dopesa, colección Conocer, 1979. Seguimos aquí la reedición de 1985, *Dante*, op. cit.

⁴³³ Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 189. Se trata de la entrada del 25 de febrero de 1979; por lo que hace a la conclusión de la redacción del volumen, Crespo escribe en la entrada del 13 de mayo: «Termino el *Dante. Deo gratias.*», pág. 225, por lo que la escritura del volumen le ocuparía algo más de dos meses.

resumir la figura del poeta italiano presentándolo de manera que sea un texto accesible a un público no especializado, para que éste entre en contacto con el autor de la *Comedia*:

Hacer un nuevo libro sobre Dante es una empresa cuyo riesgo no desconocemos y a la que nos anima, sobre todo, la escasa atención crítica que se le ha prestado en el ámbito de lengua castellana, así como el legítimo deseo de ofrecer a los lectores, aun de manera resumida, la imagen que del poeta y su obra nos hemos formado durante los largos años de trabajo que ha supuesto nuestra traducción de la *Comedia* al castellano y la preparación de las versiones de otras de las obras dantescas. Aunque reconocemos que es imposible tratar aquí muchos temas de interés, esperamos poder dar una idea clara y sintética de las últimas posiciones críticas relativas al Dante poeta —sin descuidar los demás aspectos de su obra— entre las que se cuenta, modestamente, nuestra indagación sobre el papel estructural de las metamorfosis.⁴³⁴

Vamos pues a poner de relieve algunos de los puntos más interesantes de este texto, comenzando por el capítulo “Dante en Florencia”. Así, con la traducción de Crespo de algunas líneas del texto de Boccaccio en el que se relata el supuesto sueño que tuvo la madre de Dante al estar ésta embarazada de él, el español pretende adentrarnos en el espíritu de la época para que no lo perdamos de vista a la hora de enfrentarnos a Dante y a su *Comedia*:

Nos hemos detenido en la exposición de este testimonio prácticamente contemporáneo de Dante porque creemos que, para procurar entender recta y poéticamente —lo que viene a ser lo mismo— sus obras, debemos tratar de compenetrarnos con el espíritu de su época sin, por supuesto, renunciar al de la nuestra. [...] ¿Cómo acercarnos nosotros a ella, seis siglos después, sin tenerlos en cuenta, máxime en un tiempo en que lo mágico, lo esotérico, lo sobrenatural, en suma, ha vuelto a preocupar a unas generaciones desencantadas de la actitud positivista y pobremente racionalista que dominaba, hasta hace no tantos años, a buena parte del pensamiento occidental? ¿Cómo acercarnos a una obra poética olvidando lo que de más puramente poético hay en ella? No habrá de ser, pensamos, con un exceso de lastre erudito ni con un escepticismo ya pasado de moda; pues no se trata de justificar la realidad de este sueño protodantesco, de la misma manera que tampoco se trata de demostrar la realidad del viaje del Alighieri, sino de comprenderlos a través, y por medio, de su implantación alegórica.⁴³⁵

Tras anticiparnos el camino para emprender una lectura atenta y correcta de la obra del florentino, Crespo reconstruye los datos biográficos y en segundo lugar

⁴³⁴ Á. Crespo, *Dante*, op. cit., pág. 9.

⁴³⁵ *Ibidem*, pág. 19.

nos presenta “La Florencia de Dante”, otro elemento importante a la hora de entender mejor el contexto en el que se situaba el italiano y el porqué de algunas escenas de su obra:

Al poeta hay que conocerle por su vida, pero también por su obra, y creemos que, sobre todo, por ésta. Su completa, y compleja, personalidad se refleja mejor en sus escritos —en los más importantes de los cuales él mismo es protagonista— que en todos los documentos de archivo hallados y por hallar: de ahí que no sintamos escrúpulo alguno cuando los utilizamos para tratar de comprender sus sentimientos.⁴³⁶

Esta afirmación viene a explicar los diferentes comportamientos y sentimientos con los que se nos presenta Dante a lo largo de la *Comedia*, sentimientos que, tal y como nos dice Crespo, tienen sus orígenes en la Florencia de la época, en un ambiente no tan pacífico como el de años posteriores y en la que los conflictos entre los güelfos y gibelinos justifican tal disparidad de sentimientos. Al mismo tiempo Crespo nos describe la importancia del encuentro de Dante con Cavalcanti quien, junto a otros poetas y eruditos —como Brunetto Latino, que encontramos en el *Infierno* dantesco—, fue uno de sus maestros. Sin entrar en el detalle de los datos biográficos de Dante que aquí no vienen al caso, sí que nos interesa poner de relieve el trabajo realizado por Crespo a la hora de resumir los aspectos más relevante de la vida del florentino para poder relacionarlo con sus obras, principalmente la *Commedia*.

En otro capítulo, el llamado “Dante en el exilio”, encontramos una referencia a la situación de Dante exiliado que bien podrían referirse a la vivida por el poeta español:

Habiendo renunciado a seguir tratando a sus compañeros de exilio, Dante vagó durante estos primeros años de su destierro de un lugar a otro, siempre con sus libros y sus papeles y con la esperanza, nunca perdida, de volver a Florencia. [...] Lo que sí parece cierto es que Dante, a pesar de los inconvenientes del exilio, debió sentirse libre, tal vez más libre que durante sus últimos años florentinos, tan mediatizados por la política, para dedicarse a su verdadera vocación de escritor.⁴³⁷

⁴³⁶ *Ibidem*, pág. 22.

⁴³⁷ *Ibidem*, pág. 41.

La cercanía entre los dos poetas, por otro lado tantas veces sostenida por Ángel Crespo, se hace más evidente a través de estas palabras, pues el sujeto de “Dante” bien podría sustituirse con “Crespo” y “Florencia” con “La Mancha”. Los dos comparten la experiencia del exilio —si bien para Crespo no se trata de un exilio obligado como en el caso de Dante sino voluntario— y los dos buscan en la poesía su verdadera patria, aquella que no les echa sino que les acoge y que es la única verdaderamente universal. Ángel Crespo se sentía íntimamente ligado a Dante en este sentido, para ambos la poesía significó su supervivencia lejos de la tierra natal, y es a través de esta cercanía espiritual y vital que el poeta español emprende su trabajo de traducción de la obra dantesca. Desde Puerto Rico, en un país en el que muchas veces se sentiría “ahogar” en la esterilidad cultural, Ángel Crespo se vuelca en la traducción de la *Comedia* y a través de ella consigue recuperar el aire, renovar su voluntad de buscar en la creación poética aquel conocimiento al que tanto aspiraba. Por otro lado, el tener que estar lejos de la propia patria contribuyó sin duda alguna a que se formara en el poeta una visión diferente de la misma y en cierto modo más certera, pues la lejanía hace que veamos con ojos más imparciales y más racionales los lugares de los que procedemos. En este sentido, ver a España desde otra perspectiva, estar en un ambiente diferente, entrar en contacto con muchos países y lenguas distintos hizo posible que los horizontes culturales de Crespo se ensancharan aún más y pudieran llevarle a una mejor comprensión del mundo y de su circunstancia como ser humano. Así pues, pese a la negatividad que supone todo exilio, fue en cierto modo gracias al exilio al que Crespo no quiso sustraerse que se produjo el enriquecimiento cultural, lingüístico y humano que le caracterizaría. El exilio entendido entonces como un largo viaje iniciático, como el de la *Comedia* dantesca, durante el cual se puede vislumbrar mejor la realidad de las cosas y, en el caso de Crespo y como él mismo afirmaría, tuvo la ocasión de dedicarse por completo a actividades como la lectura, la traducción, la crítica y la poesía:

[...] lo de Puerto Rico me ha sido favorable en un sentido: he podido disponer de mucho tiempo y [...] he podido leer mucho. Sobre todo he podido pensar mucho, y también he tratado más de cerca no sólo la cultura americana de

lengua española, sino también la gran poesía en lengua inglesa de Norteamérica.⁴³⁸

El poeta reconoce el enriquecimiento cultural que la estancia en Puerto Rico ha podido ofrecerle y reconoce también la lejanía en cierto modo le acercó más a su país:

[...] siempre he sentido la necesidad de volver constantemente a mis raíces, de manera que no he perdido el contacto con Europa: el estar lejos de ella sí me ha ayudado a ver de una manera muy clara los contrastes culturales y las afinidades que hay entre los dos continentes.⁴³⁹

Ahora bien, dejando a un lado estas similitudes y volviendo a la lectura del volumen sobre Dante, Crespo nos lleva ahora a aproximarnos a las obras de aquél: las primeras obras juveniles, el grupo de poetas de los *fedeli d'Amore*, la *Vida Nueva* en la que Dante supera la concepción del Amor de sus compañeros y nos presenta otra en la que el amor por una mujer no es incompatible con el amor por Dios; y demuestra todo esto a través de pasajes del texto en los que introduce el tema de las relaciones numéricas del que Crespo dice:

Téngase en cuenta, sin embargo, que para los contemporáneos de Dante las relaciones numéricas tenían una importancia generadora, y al mismo tiempo reveladora, completamente ajena a nuestro actual concepto del mundo y la naturaleza.⁴⁴⁰

La aparición de las relaciones numéricas y de las alegorías se hace más evidentes en el siguiente libro dantesco, *La Flor*, pero si la mayoría de los críticos afirma que hay una evolución «orgánica y rectilínea» en las obras menores, Crespo discrepa y nos ofrece una visión diferente:

[...] es preciso añadir que, en efecto, debido tanto a sus reelaboraciones y reinterpretaciones como a la especial capacidad de síntesis de la *forma mentis* dantesca, todas las obras de nuestro poeta están íntimamente relacionadas entre sí, pero no de una manera rectilínea, o bien cíclica, sino como lo están todos los astros de una constelación sin detrimento de su luz propia. Así, las misma

⁴³⁸ Á. Crespo, *Deseo de no olvidar*, presentación de P. Gómez Bedate, epílogo de S. González Ródenas, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Fundación Jorge Guillén, 2012, pág. 55.

⁴³⁹ *Ibidem*. Sobre la misma idea, que fundamentalmente se basa en la asociación de los opuestos lejanía-cercanía, volvería Crespo a decir: «porque uno valora más lo suyo cuando hace la comparación con lo ajeno: aunque nada que sea europeo nos sea ajeno, menos la lengua.», *ibidem*, pág. 58.

⁴⁴⁰ Á. Crespo, *Dante*, op. cit., pág. 60.

ideas se transforman de una obra a otra, a veces con cierta violencia pero siempre con una innegable carga poética. Todo esto no quita, como bien se comprende, interés a las obras menores; al contrario, se lo presta precisamente porque a través y por medio de ellas podemos seguir la formación de los conceptos dantescos, no según el camino recto del investigador filosófico, sino según el intuitivo y lleno de pasión del poeta. Reconocerlo, creemos, es el mayor tributo de admiración que se puede rendir a Dante.⁴⁴¹

Terminada la relación de las obras menores de Dante, es el momento de la *Comedia*. Crespo le dedica varios capítulos en los que reflexiona sobre sus aspectos más importantes. En el primero de ellos, “Alegorías, figuras y enigmas en la «Comedia»”, afronta la cuestión de las lecturas que de la obra se han hecho a lo largo de la historia y que se pueden clasificar fundamentalmente en dos “bandos”: por un lado aquellos que exageraban la lectura alegórica y por otro los que trataron de ver en ella un rasgo esotérico, rasgo que Crespo cree «ajeno a sus [de Dante] propósitos»⁴⁴². El español remarca la contribución de Auerbach en los estudios dantescos y su distinción entre “alegoría” y “figura”, elemento este que si bien no difiere totalmente del primero consiente acertar en la lectura del texto.

Pero es en el último capítulo, el relativo a “Las metamorfosis en la *Comedia*” donde encontramos unas reflexiones crespianas sobre los aspectos fundamentales del texto dantesco que merecen ser analizadas por su alto valor crítico. El español insiste en poner de relieve la característica principal de la obra y que tiene que prevalecer sobre las demás: «el aspecto puramente poético del poema sacro».⁴⁴³ Y enseguida pasa a reflexionar sobre las ya citadas metamorfosis:

Por nuestra parte, y teniendo en cuenta la gran influencia ejercida en Dante por el pensamiento de Aristóteles, creemos que no es audaz suponer que en el trasfondo de su concepción poética del género humano residan las ideas aristotélicas de la potencia y el acto, en el sentido de que el hombre sea, durante su vida terrenal, un ser provisional, en potencia, que sólo se encontrará realizado, es decir, en acto, en el otro mundo, en el que adquirirá su verdadera y definitiva forma en virtud del uso que, mediante el ejercicio de su libre albedrío, hizo en vida de sus extraordinarias potencialidades. De ser ello así, nos encontraríamos en el camino de definir una de las principales líneas estructurales, si es que no se trata de la principal, que concurren a proporcionar su forma poética a la *Comedia*: la de la plasticidad trascendental de la especie humana. [...] El problema, pues, escapa de los límites de la filosofía y la

⁴⁴¹ *Ibidem*, págs. 72-73.

⁴⁴² *Ibidem*, págs. 106.

⁴⁴³ *Ibidem*, págs. 119.

teología y se presenta ante nosotros como lo que en realidad es: como una cuestión puramente poética.⁴⁴⁴

Las metamorfosis y la presencia de Ovidio no son para Crespo un aspecto secundario sino que:

Por eso, y disintiendo matizadamente de Curtius, no estamos de acuerdo en que Dante consultase el poema ovidiano únicamente porque representase para los medievales el *¿Quién es quién?* de la antigüedad, y mucho menos con su afirmación de que *Dante embellece algunos episodios del Infierno con transformaciones en las que trata de superar a Ovidio*. Las metamorfosis, efectivamente, existen, y también es cierto que el poeta toscano trata de superar a su predecesor, pero esas transformaciones no se limitan a embellecer algunos cantos de la primera cantiga, sino que influyen poderosamente en el sentido y estructura de toda la obra.⁴⁴⁵

Y sigue el autor describiendo algunas de las transformaciones o metamorfosis, y también algunas de sus variantes, que tienen lugar en los tres cantos y que afectan también al mismo Dante. Estos ejemplos sirven para corroborar la afirmación de Crespo, afirmación por otro lado que aporta una idea importante en el ámbito de la crítica dantesca, pues se trata de contribuir a comprenderla en toda su complejidad:

A nuestro entender, las metamorfosis de la especie humana, equivalentes a su destino final e inmutable, son el más profundo sentido de la *Comedia* y, en consecuencia, del conjunto de la obra de Dante.⁴⁴⁶

Tras haber resumido los conceptos que consideramos más interesantes de este texto sobre Dante escrito por el poeta español, repasamos brevemente otros de los textos críticos relativos al mismo tema. En el breve artículo “Dante, profeta de un mundo mejor”, Crespo reflexiona sobre la contribución a los estudios dantescos realizada por Morghen en *Dante profeta*⁴⁴⁷, definiéndola «una importante aportación al tema».⁴⁴⁸ Para el español, este estudio ayuda a interpretar mejor la figura de Dante:

Morghen cree que Dante fue el último gran hombre de la Edad Media y el anticipador de la visión del mundo propia del hombre moderno, y, desde luego, niega que fuese un hereje o apoyase de palabra o de obra a los movimientos

⁴⁴⁴ *Ibidem*, págs. 119-120.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pág. 121.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pág. 137.

⁴⁴⁷ Raffaello Morghen, *Dante profeta*, Milano, Jaca Book Spa, 1983.

⁴⁴⁸ Á. Crespo, “Dante, profeta de un mundo mejor”, en *Las cenizas de la flor*, op. cit., pág. 215.

heterodoxos de su tiempo. Lo que sucede —me atrevo a glosar— es que a veces resulta muy difícil distinguir al profeta del herético, y ello da lugar a frecuentes confusiones. Sea de ello lo que quiera, lo cierto es que Dante profesaba un concepto providencialista de la historia que le impulsaba a profetizar, es decir, a amonestar a sus contemporáneos, basándose —y señalarlo es una de las grandes aportaciones del libro en cuestión— en un «racionalismo cultural» de raíz no eclesiástica; lo que significa, o así me parece, que su obra se asemeja a la de los grandes profetas de la antigüedad precisamente porque procede de un laico.⁴⁴⁹

Para Crespo la comparación que Morghen formula y que asocia Dante con un profeta es cierta: el florentino se consideraba a sí mismo de ese modo y consideraba la *Comedia*, como poema que es, una obra sagrada. Y el hecho de que esta originalidad dantesca no se deba tanto a unas creencias religiosas sino a los estudios que el poeta realizó es para Crespo el motivo que hace posible que su obra no pierda nunca su «actualidad perenne».⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pág. 216.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pág. 217.

4.2.2.2 Petrarca

Ángel Crespo tradujo en lengua española dos de los pilares de la tradición literaria italiana, Dante y Petrarca. Si Dante representaba el ejemplo de universalismo tan admirado y perseguido por Crespo, Petrarca, en palabras del poeta, se acercaba más bien a un nacionalista:

Leyendo *La filosofía en la Edad Media* de Étienne Gilson, me asombra comprobar con qué saña atacó Petrarca a los bárbaros que eran para él todos los no italianos. Su nacionalismo —que es una forma de imperialismo cultural— contrasta fuertemente con el universalismo de Dante; su *ego vir italicus*, con el *nos autem cui mundus est patria* del florentino.⁴⁵¹

Sobre Petrarca, en su traducción del *Cancionero*⁴⁵², el español incluyó una introducción que al lector recordará la estructura del volumen *Dante y su obra*. Doce apartados constituyen tal introducción y los títulos son: “Los tiempos de Petrarca”, “La vida y la obra de Petrarca antes de la coronación”, “De la coronación a la muerte de Laura”, “La vida viajera hasta el establecimiento en Venecia”, “Los últimos años”, “Apariencia y carácter de Petrarca”, “Petrarca, poeta y humanista”, “La formación del *Cancionero*”, “El *Cancionero*”, “«Micer Francesco, que de amor suspira», o el conflicto del *Cancionero*”, “La estructura del *Cancionero*” y “Los *Triunfos*, complemento del *Cancionero*”. Como se desprende de los títulos, se trata de una introducción que, igual que para el volumen sobre Dante, quiere ofrecer una visión panorámica, sí, pero que comprenda los aspectos más relevantes de la vida del autor y de la obra traducida. Estas páginas demuestran la capacidad de síntesis y de comprensión de Crespo como crítico y comparatista. Dejando a un lado los aspectos puramente biográficos del italiano —«[...] creemos que, con lo dicho hasta aquí de la vida y la obra de nuestro poeta, el lector se encontrará en condiciones de formarse un juicio sobre tan complicada y contradictoria personalidad»⁴⁵³—, consideramos aquí aquellos datos sobre el carácter del mismo, así como de su obra, que Crespo pone de relieve, pues son las aportaciones más originales. Así, en “Petrarca, poeta y humanista” el traductor reflexiona sobre las

⁴⁵¹ Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 79.

⁴⁵² F. Petrarca, *Cancionero*, op. cit. Seguimos la edición de Alianza publicada en 2008.

⁴⁵³ *Ibidem*, pág. 81.

diferentes actividades realizadas por el italiano: «de filólogo admirable, de prosista y poeta latino y de poeta en lengua vulgar, de las cuales, nos inclinamos a creer, las más destacadas, con ser todas ellas admirables, son la primera y la última.»⁴⁵⁴

Crespo analiza la figura del poeta y, siguiendo los estudios de Francisco Rico, entre otros⁴⁵⁵, traza un retrato con el fin de subrayar sus características más relevantes:

Y si hemos enumerado las mencionadas actividades en un orden determinado es porque creemos que el filósofo y el latinista —es decir, el humanista— debe ser estudiado en primer lugar, es decir antes que el poeta, con todo y con ser, en nuestra opinión, el *Cancionero* la cumbre de su carrera de escritor o, si se quiere, de artista. Y no sólo se debe empezar de tal manera por una cuestión histórica, sino porque la poesía vulgar de Petrarca es hija legítima, no sólo de su amor por Laura, sino también de su sabiduría y su erudición.⁴⁵⁶

En el apartado titulado “El *Cancionero*”, Crespo vuelve a relacionar la obra de Dante con la de Petrarca, insistiendo una vez más en las diferencias que hay entre los dos poetas; ahora es la forma de sus obras la que aporta es otro rasgo que los distingue, por un lado las rimas dantescas, por elección del autor, no se agruparon «tal vez debido a la diversidad que ostentan a causa del carácter experimental de muchas de ellas.»⁴⁵⁷; por otro lado la obra de Petrarca es más bien «el producto orgánico de una experiencia largamente meditada, puesto que sus poemas de amor no suelen ser ocasionales, es decir, no obedecen a la impresión de un momento.»⁴⁵⁸. La capacidad comparativa de Ángel Crespo se muestra una vez más en estas líneas, y la búsqueda de las diferencias entre los dos italianos se suma a la voluntad de perseguir un conocimiento cuanto mayor posible de la tradición literaria italiana, española y occidental. Otro ejemplo del estudio comparado se da unas líneas más abajo, cuando el traductor pone en evidencia la diferencia entre Laura y Beatriz:

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ El trabajo de Rico que cita Crespo es Francesco Petrarca, *Obras. I. Prosa*, al cuidado de Francisco Rico, Madrid, 1978. Para la redacción de la introducción así como para el estudio de Petrarca y su traducción, Crespo había recurrido a los estudios más importantes realizados hasta la fecha sobre el poeta, tal y como se puede apreciar en las fuentes bibliográficas que él mismo cita al final de la Introducción. Una vez más se aprecia el empeño del español para conocer en profundidad a un autor y a su obra y poder desarrollar un trabajo con unos sólidos fundamentos bibliográficos.

⁴⁵⁶ F. Petrarca, *Cancionero*, op. cit., pág. 82.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pág. 97.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

Laura no es comparable con la Beatriz dantesca en cuanto figura alegórica *post mortem*, dado que la primera es —véase, por ejemplo la cación CCCLIX— el alma de una bienaventurada que no ha superado, como la segunda, su condición humana. Y lo que se dice de esta rima puede decirse de las demás de la segunda parte del *Cancionero*.⁴⁵⁹

Y finalmente, en “Los *Triunfos*, complemento del *Cancionero*”, Crespo marca otra distinción:

En realidad, lo que sucede en los *Triunfos* es que Petrarca no logra articular artísticamente los retazos de realidad histórica, los cuales quedan reducidos a citas librescas. A nuestro gran poeta lírico le falta la capacidad de síntesis que es una de las principales características del estilo dantesco. Recordemos, para comprobarlo, que mientras Dante alterna a lo largo de toda la *Comedia* los personajes clásicos del mundo pagano —ya sean históricos o míticos— con los del mundo bíblico y con los de la historia próxima, Petrarca suele separarlos escrupulosamente con una discriminación académica; es decir, que en vez de poner de relieve lo que en unos y otros hay de común mediante esta alternación en las citas —cosa que, por otra parte, suele hacer en sus obras latinas—, los aísla en su contexto histórico en perjuicio del poético.⁴⁶⁰

Con este recorrido de la Introducción al *Cancionero*, lo que se desprende es la habilidad de Crespo para presentar a un autor, Petrarca en este caso, y a su obra de manera que el lector pueda comprender el texto, su origen y su desarrollo, el contexto en el que se sitúa así como la evolución y el cambio que el *Cancionero* supone respecto de la obra dantesca.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pág. 99.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, págs. 132-133.

4.2.3 Textos sobre otros temas y autores italianos

4.2.3.1 «Baretti en Talavera»⁴⁶¹

Giuseppe Baretti (1719-1789) es objeto de un artículo escrito por Ángel Crespo en el que describe el paso del turinés por España. Tras un íncipit dedicado a resumir *La frusta letteraria*⁴⁶², periódico de inspiración inglesa fundado por Baretti y publicado en Venecia entre 1763 y 1765, el artículo se centra en el viaje que emprende desde Londres, donde residía, a Italia pasando por Portugal y España. El italiano dejó unas descripciones de su paso por esas tierras en una correspondencia con sus hermanos —«un montón de sabrosísimas cartas a sus hermanos Filippo, Giovanni y Amedeo»⁴⁶³—, de las que Crespo saca algunos detalles relativos a el episodio portugués primero y español después.

Por lo que hace a la opinión que el turinés formula durante su estancia en Portugal, Crespo no puede estar más en desacuerdo:

En las que les dirigió desde Portugal fue muy injusto con esta país que se resentía entonces del devastador terremoto de Lisboa. Es muy posible que Baretti, cuyas ideas políticas y religiosas eran tan conservadoras como las literarias de su Aristarco, estuviese enfadado con los portugueses debido a la expulsión de los jesuitas de su reino y que, en el fondo, tratase de vengarse de ellos haciendo gala de una falta de objetividad tanto más peligrosa cuanto más excelente escritor era este irritable turinés.⁴⁶⁴

El juicio negativo de Baretti no cambia, todo lo contrario: «A Baretti le pareció mal todo lo portugués. [...] Un imposible, como dicen en La Mancha.»⁴⁶⁵, pero al acercarse a España las cosas van cambiando desde que se topó con unas extremeñas que habían acudido a una feria y cuyo baile cautivó tanto al italiano que «todas sus defensas —hechas de ingenio italiano y humor inglés— se derrumbaron como un castillo de arena. ¡Pobre Baretti!»⁴⁶⁶. De esta primera y un tanto extraña impresión,

⁴⁶¹ Á. Crespo, «Baretti en Talavera», recogido en *Las cenizas de la flor*, op. cit., págs. 129-134.

⁴⁶² El gobierno de Venecia prohibió su publicación porque atacaba a don Appiano Buonafede.

⁴⁶³ Á. Crespo, «Baretti en Talavera», op. cit., págs. 131-132.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pág. 132.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

el artículo pasa a centrarse en los juicios del italiano acerca de España y al motivo de su prolongado paso por Talavera de la Reina:

Buen augurio para Espala ese de las impresionantes extremeñas. Y buen augurio que confirman las primeras impresiones de Baretto acerca de nuestro país, del que todavía no habían sido expulsados los jesuitas. A don Giuseppe le encantaron los encinares de Extremadura y sus bellotas, a las que encontraba más sabrosas que las almendras piamontesas; [...] Pasemos por alto otros pormenores de la interesante carta y veamos lo que dice la del 2 de octubre, escrita en Cebolla y no menos informativa que la del día anterior. Baretto se levantó muy temprano con intención de reanudar el viaje casi de madrugada, pero se encontró con que su calesero portugués estaba en la cárcel por haber apuñalado a un español debido a lo cual el corregidor de Talavera había prohibido que las calesas salieran de la ciudad. [...] Por fin, don Giuseppe logró mantener una tensa entrevista con el corregidor [...] consiguió de él permiso de salida y salió de Talavera, pasado el mediodía, camino de Toledo, motivo por el que tuvo que pernoctar en Cebolla.⁴⁶⁷

Y el artículo concluye con un fragmento de una de las cartas que Baretto escribió desde el pueblo cercano de Cebolla. Crespo lo traduce para que el lector español aprecie el ánimo con el que el italiano se despidió de ese pueblo:

Salimos de Talavera, de la que nada pude ver, porque toda aquella pejiquera me impidió echarle un vistazo de viajero diligente. Sé bien que desde aquel viñado asesinado por aquellos marranos de soldados, hasta las puertas de Talavera, el paisaje es uno de los más bellos paisajes de nuestro globo. No es posible describir la belleza del bosque que flanquea al camino, a un lado y otro, ni la espesura de olivos, moreras, naranjos y limoneros que lo forman.⁴⁶⁸

Las apreciaciones de los extranjeros sobre España es un tema que interesa a Ángel Crespo y suponemos que también fue el motivo que estuvo detrás de la lectura de las cartas escritas por Baretto —y al tema volvería con la traducción de Casanova. El motivo de la visión que un extranjero se hace al visitar otro país es por otra parte uno de los temas tratados por el comparatismo clásico —y que ha estado ligado a la proliferación de tópicos acerca de los diferentes países— y que, como comparatista y profesor de la misma asignatura que era, interesaba particularmente a Crespo⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, pág. 133.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pág. 134. Tras este fragmento Crespo afirma querer buscar las cartas relativas a la estancia toledana de Brunetti y que en cuanto las recupere volverá a escribir sobre «el accidentado viaje del sincero y conservador crítico turinés», *ibidem*. No tenemos constancia de que Crespo haya dejado otro escrito acerca de tal argumento.

⁴⁶⁹ En el capítulo “El extranjero tal y como se le ve” de *La literatura comparada*, Guyard resume los estudios más conocidos que se han fundado sobre la percepción que un extranjero tenía de un

Tampoco hay que olvidar que la experiencia del exilio había ofrecido a Crespo la oportunidad de mirar con otros ojos a su patria, el compartir esta visión desde otro punto de vista —es decir exterior— seguramente le hacía sentirse más cercano a este tipo de “visiones” o, cuanto menos, le llevaba a querer investigar el tema para comparar las imágenes que de su país se habían creado otros personajes. Otra vez, como en el caso del exilio, la biografía crespiana está detrás de cierta afinidad que él sintió por ciertos temas; la vivencia personal se asocia a determinadas áreas de estudios y esta similitud hace que el poeta se muestre atraído por las mismas. Lo que sí destaca es que cuando es Crespo el extranjero que visita otros países y trata de comprenderlos, no encontramos en sus apreciaciones ningún estereotipo. La mirada del poeta refleja una visión que se aleja de los lugares comunes y se acerca mucho a la de un nativo: es el caso de los poemas con presencia italiana. Si bien en ellos se hallan rasgos que nos indican que el autor de los mismos no procede de Italia —aquellos donde se asocian los lugares con su tierra natal— sí que en muchos otros, si no fuese por la lengua en la que están escritos, bien se podría pensar que su autor es italiano. Esto nos confirma una vez más el grado de afinidad que le unía a Italia, y una vez más también corrobora la certeza del sentimiento presente en “Una patria se elige”.

determinado país y espera que el campo de estudio siga ampliándose pues puede producir trabajos muy útiles «[...] porque el terreno es más sólido que en otras regiones. [...] con el método se puede describir exactamente la imagen o las imágenes de un país que en otro país circulan, en una época determinada.» en F. Guyard, *La literatura comparada*, op. cit., pág. 126.

4.2.3.2 Palladio y Vicenza

En el ámbito de los textos escritos por Crespo, resulta interesante y pertinente incluir aquí —pues es una prueba más de su interés y conocimiento de Italia y su cultura, además de relatar una vivencia del poeta en ese país— algunos fragmentos de un texto cuyo tema es la visita del poeta a la ciudad véneta de Vicenza⁴⁷⁰:

Como quiera que durante mis frecuentes estancias en Venecia veo todos los días, al asomarme al balcón de piedra istriana de mi cuarto, la iglesia votiva del Redentor, ideada por Paladio, he decidido visitar la patria de este admirado artista. Me he ido a Vicenza, ciudad pequeña y bellísima situada en el corazón del Véneto. Digo ciudad pequeña, a pesar de su más de medio millón de habitantes, porque la verdadera Vicenza ocupa poco terreno: lo demás no es otra cosa que poblado, agrupaciones de edificios a los que no ha transfigurado la historia. aunque sea no sólo muy posible, sino seguro, que la actualidad empiece a cambiarlos gracias a los mejores de entre quienes los habitan o frecuentan, puesto que, a fin de cuentas, son éstos los que hacen la historia. Como un día contribuyó a hacerla el incomparable Paladio, trabajador de la piedra de la construcción que se fue a Roma, lleno de ilusiones y temores, para volver convertido en una irresistible potencia artística.⁴⁷¹

El siempre vivo interés de nuestro poeta por el mundo del arte le lleva a querer conocer más de cerca la obra de uno de los más importantes artistas italianos, autor entre otras cosas y como señala Crespo, de la Basilica del Redentore, templo votivo que los venecianos quisieron construir como agradecimiento por el fin de la peste en 1577 y que desde entonces representa uno de los símbolos más queridos por los habitantes lagunares⁴⁷², y que el poeta podía admirar desde su ventana durante su estancia veneciana. Entre las líneas de este breve texto se percibe la atenta mirada del español y sus profundos conocimientos artísticos, que le permiten admirar detalles de los monumentos vicentinos desde la perspectiva de un especialista:

Una vez llegados a la plaza, donde el conmemorador siglo XIX elevó la estatua del añorado arquitecto, se descubre la organizadísima e imponente mole de la Basílica: un monumento renacentista que envuelve por los cuatro costados,

⁴⁷⁰ Vid. la página 85 del capítulo 3.

⁴⁷¹ Á. Crespo, «Un día con Paladio», en *Las cenizas de la flor*, op. cit., pág. 201.

⁴⁷² La “Festa del Redentore” es una ocasión, mezcla de religioso y profano, muy vivida por los venecianos. Se celebra cada tercer domingo del mes de julio y, la noche del sábado la fiesta se desarrolla a bordo de las embarcaciones privadas que se reúnen en el bacino de San Marco para presenciar a los fuegos artificiales y que es uno de los momentos más esperados por venecianos y turistas. Además es para esa ocasión que la basílica y la isla de la Giudecca se pueden alcanzar a pie gracias a la habilitación de un puente hecho de barcos que las une a Venecia.

como costosísimo e insólito embalaje, al viejo palacio comunal de estilo gótico germánico, y que está formado por un soportal y por una galería superior en los que lucen calculadísimos arcos y columnas, a un tiempo esbeltas y sólidas, amén de por un friso de casetones con motivos tardorromanos en bajorrelieve. [...] Camino de la Plaza del Teatro Olímpico, me he detenido unos minutos ante el palacio Chiericati, modelo de sobria elegancia, de un clasicismo urbano y esbelto, que emociona por la pureza de un lenguaje visual riquísimo de matices y sutilmente adaptado al uso público, como edificio que fue pensado para encauzar y administrar el flujo comercial procedente del cercano y hoy dormido río.⁴⁷³

Y finalmente describe, con todo detalle, su llegada al Teatro Olímpico, ese «ambiente turbador» como le definirá a su salida:

A unos pasos de este palacio, el Teatro Olímpico es una de las últimas obras proyectadas por el maestro. Me ha recordado al de Sabioneta, construido cerca de Parma por su discípulo Scamozzi para aquel legendario Gonzaga que fue hecho por Carlos V gobernador de Valencia. Era dicho Gonzaga un amante de las artes que, en un raptó de ira, tan bárbaro como renacentista, mató a un hijo suyo de un puntapié en el vientre. Sólo que este teatro de Vicenza es incomparablemente más rico que el del furibundo, si bien, lo mismo que su descendiente, no se encuentra, a ejemplo de los griegos, al aire libre, sino cubierto y dando la sensación de ser subterráneo como el casi ignorado templo de los misterios platónicos sobre el que pasaba hasta hace poco tiempo uno de los ferrocarriles romanos.

Una profusión de estatuas de dioses, entre ellas una de Hércules que representa, a mi entender, los trabajos y esfuerzos de los no muy modestos burgueses vicentinos, se enfrenta, desde la parte alta del recinto, a una no menor profusión de simulacros escultóricos de dichos burgueses, vestidos de romanos, que ornan un escenario en cuyo friso están representadas las empresas del dios de la clava. Pero lo más impresionante, lo más turbador, lo más misterioso de esta singular construcción es la escena, es decir, un sorprendente decorado. Se trata del inventado por Scamozzi para las representaciones de las tragedias del ciclo de Edipo, y nadie se ha atrevido a sustituirlo por otro. Se ven en él, en extraña y mágica perspectiva, las calles de Tebas —por las que no he querido andar, valiéndome del permiso graciosamente concedido a mi condición de poeta, para no destruir la ilusión o verme destruido por ella—, unas calles empalaciadas que recuerdan a las arquitecturas inquietantes de los cuadros de Monsú Desiderio y, más de lejos, a la pintura metafísica italiana de nuestro siglo.

Salido de este ambiente turbador, ¿cómo no detenerme, para recuperar el mundo cotidiano, ante las fachadas, y hasta penetrar en los portales y en los patios, de los palacios Da Porta Barbarán, Festa, Valmarana Braga y Thiene, fábricas que emuestran cuán inagotable era la inventiva de aquel arquitecto misterioso?⁴⁷⁴

Y a este “encuentro” sigue la revelación de otra obra paladiana, Villa Rotonda:

⁴⁷³ *Ibidem*, págs. 201-202.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, págs. 202-203.

Pero la que más me ha impresionado de entre todas las propuestas paladianas ha sido, cómo no, la Villa Rotonda, que él consideraba su obra maestra, y un trabajo aparentemente menor que he visitado poco antes de terminar mi peregrinación mágica.

La Villa Rotonda, más que un edificio, es una meditación platónica digna de la cálida y sabia exégesis de Marsilio Ficino. No es, a pesar de su nombre, una construcción elevada para que se viva en ella, y ni siquiera se justifica como lugar de esparcimiento y fiestas campestres, sino que es un puro objeto artístico consagrado a iniciaciones que adivino sin tener a quien me dé cuenta de ellas, y que demuestra además que la gran arquitectura depende en muy escasa medida de la riqueza de los materiales, y mucho menos del tamaño. ¿Se sentirá una emoción tan intensa, y tan creciente, conforme transcurre el tiempo de su contemplación, ante el Partenón de Atenas? ¿Dudaremos, como en el caso de esta Villa Rotonda, si penetramos en él o es él quien nos penetra? ¿Reside en este ámbito iniciático el secreto, heredado o nuevamente revelado a Paladio, del espíritu del arte clásico?⁴⁷⁵

Estas líneas, que terminan definiendo el día vicentino de Crespo como «inolvidable jornada paladiana»⁴⁷⁶, denotan una vez más el interés y la admiración demostrados por nuestro poeta hacia la cultura italiana y por otro lado sirven también para poner en evidencia su gran conocimiento de esa misma cultura y sociedad.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pág. 203.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, pág. 204.

4.2.3.3 Giacomo Casanova

En el ámbito de los temas relacionados con las tan queridas tierras vénéta se sitúan los textos en los que Ángel Crespo habla de Giacomo Casanova. Recordamos que el poeta fue el autor de la traducción al castellano de las *Memorias de España*⁴⁷⁷ del veneciano. “La España de Casanova”⁴⁷⁸ y “Casanova en Toledo”⁴⁷⁹ son dos artículos escritos por Crespo en 1985, un año antes de que se publicara la traducción a la que acabamos de referirnos. En estos dos escritos el poeta aborda, como se desprende del título, la presencia del veneciano en España, la percepción que éste tuvo del país y la referencia a los antepasados de origen español:

Quando el erudito, políglota, cabalista, financiero, jugador, viajero, frecuentador, de reyes para abajo, de las gentes más importantes de Europa, en fin, cuando Casanova se decidió a venir a España, expulsado de Francia por haber amenazado con darle un puntapié en el trasero a un impertinente y joven aristócrata francés, vino, según el mismo creía, a la tierra de sus antepasados. Sus memorias comienzan, en efecto, con estas palabras: «El año 1428, don Jacobo Casanova, nacido en Zaragoza, capital de Aragón, hijo natural de don Francisco, raptó del convento a doña Ana de Palafox el día siguiente al de sus votos. Era secretario del rey don Alfonso. Se fugó con ella a Roma, donde, tras un año de prisión, el papa Martín III (en realidad, se trataba de Martín V) concedió a doña Ana la dispensa de sus votos, y la bendición nupcial, por recomendación de don Juan Casanova, maestro del sagrado palacio y tío de don Jacobo.» Así hablaba nuestro viajero de sus primeros antepasados de que tenía noticia, y lo más notable es que en las páginas de su autobiografía dedicadas a la estancia en España no habla nunca, ni siquiera en las que tratan de Zaragoza, de aquella aventurera pareja, de la que heredó sin duda alguna su apasionado temperamento.⁴⁸⁰

Y sobre la llegada de Casanova en Toledo, comenta Crespo:

Poco, pero muy sustancioso, es lo que Casanova cuenta de esta ciudad, en la que dice haber encontrado un muy decente alojamiento. Escribe que vio a su

⁴⁷⁷ G. Casanova, *Memorias de España*, op. cit.

⁴⁷⁸ Á. Crespo, «La España de Casanova», en

⁴⁷⁹ Á. Crespo, «Casanova en Toledo», en

⁴⁸⁰ Á. Crespo, «Casanova en Toledo», en *Las cenizas de la flor*, op. cit., pág. 174. En el otro artículo, «La España de Casanova», Crespo reitera el hecho de que Casanova no mencionara sus antepasados españoles en el volumen dedicado a España, llegando a concluir: «Pero, ¿por qué, entonces, habló al principio de la *Historia de mi vida*, escrito en 1790 de aquellos Casanovas tan aventureros y apasionados, como él? La hipótesis de que lo hiciera para, llegado el momento, ignorarlos no me parece que sea desdeñable.», Á. Crespo, «La España de Casanova», en *Las cenizas de la flor*, op. cit., pág. 223. Este artículo se publicó por primera vez en *El País*, 10 de octubre de 1985. Crespo sería además autor de «El último triunfo de Casanova», prólogo al volumen de Giacomo Casanova, *El duelo*, traducción de Attilio Pentimalli, Barcelona, Ediciones B, 1988, págs. 5-16

entrada las ruinas de una naumaquia romana, es decir, las del teatro, y habla de cómo el aurífero Tajo la rodea por dos lados, lo que no pareció llamarle mucho la atención. Al día siguiente, los dos amigos fueron al Alcázar, al que Giacomo llama el Louvre de Toledo y del que anota que «su nombre majestuoso no debía tener otra vocal que la reina del alfabeto», elogio que Laforgue⁴⁸¹ —quien, a juzgar por otras de sus intervenciones en el texto, no debía de sentir simpatía por España— suprime en su falsificada edición. [...] De los demás que le sucedió a Casanova mientras estuvo en España, y de lo que ya le había sucedido antes de ir a Toledo, podrá informarse el lector —sin intervenciones deformadoras de mi parte— en la traducción y edición de los capítulos de sus memorias dedicados a nuestro país, en las que estoy trabajando ahora.⁴⁸²

En «La España de Casanova» se hace referencia al sentimiento de vejez que el veneciano empezó a experimentar alrededor de los cuarenta años de edad y, al analizar el motivo de esta decadencia sobre todo moral, Crespo se adentra en la descripción de la estancia de Casanova en España, añadiendo que, como sugirió Roberto Gervaso —uno de los biógrafos del aventurero—, las páginas dedicadas a esta estancia representan un documento que todos tendrían que leer, pues parecen ser escritas por un «periodista de mirada atenta, de infalible olfato, de inimitable estilo.»⁴⁸³:

Podemos, por lo tanto, confiarnos al fluir de la narración casanoviana para tratar de aislar, en el ambiente que tan magistralmente describe, los elementos morbosos que tanto afectaron al tono físico y moral de su autor. Ellos nos ayudarán, de paso, a conocer algunas de las singularidades de la vida española en tiempos de la Ilustración.

Casanova era un hombre de acción, atento siempre al pulso moral, político y financiero de los muchos países por los que paseaba su atractiva y un tanto misteriosa figura de erudito, cabalista, enamorado —que no mujeriego a secas— y extraordinario conocedor del alma humana. Había sido, antes de llegar a España, clérigo, violinista, militar, secretario de un cardenal romano, pasante de abogado en Venecia, administrados de la lotería de la Escuela Militar de París, diplomático y espía al servicio de Luis XV, propietario y director de una fábrica de estampados de seda, tal vez agente secreto de la entonces poderosísima masonería, traductor, primero, y adversario después de

⁴⁸¹ Crespo se refiere a Jean Laforgue y a su afán por modificar el texto original escrito por Casanova allí donde opinaba que eso fuera lo correcto: «Casanova escribió sus memorias en francés y, como quiera que sus primeros editores no consideraron bueno su estilo, no se les ocurrió más que dárselas a un profesor de Dresde, llamado Jean Laforgue, con objetivo de que lo corrigiera. [...] Que Laforgue no pensaba como Crébillon es evidente puesto que no sólo aceptó el encargo de poner en francés académico el extraordinario libro del veneciano, sino que también, y como no compartía sus opiniones, quitó y añadió cuanto le pareció oportuno a las memorias hasta que consiguió una imagen bastante deformada de la insustituible visión de la Europa del siglo XVII que ofrecen sus páginas.», *ibídem*, pág. 173.

⁴⁸² Crespo remarca aquí de nuevo las intervenciones innecesarias de Laforgue en el texto original, *ibídem*, pág. 176.

⁴⁸³ Á. Crespo, «La España de Casanova», en *Las cenizas de la flor*, op. cit., pág. 221.

Voltaire, y seguía siendo el más celebrado y envidiado galán de toda Europa.⁴⁸⁴

Respecto de su llegada a España, su presencia en ella y la realidad política y social de aquella época que influyó en la normal conducta hasta entonces llevada a cabo por Casanova, dice Crespo:

Suscitaba rendidas simpatías y odios mortales, pero en ningún caso, ni en ningún país, fue lo que en España: un individuo oscuro, tímido en ocasiones, permanentemente ansioso y desorientado. Algo había, pues, en este país que Casanova no fue capaz de asimilar y, aún menos, de dominar. [...] Apenas llegado a España, Casanova empezó a enterarse del poder casi omnímodo de la Inquisición. [...] Casanova calla pero no otorga. Y no otorga porque se ha dado cuenta de que los españoles son, a pesar de estas muestras públicas de religiosidad, más apasionados e intrigantes, en lo que al sexo se refiere, que el resto de los europeos. [...] Un problema aparentemente menor para nuestro viajero fue la xenofobia que había empezado a manifestarse de manera bastante general en la España borbónica, a consecuencia sobre todo de la Guerra de Sucesión, y que no tardó en distanciar a nuestra sociedad de las de allende los Pirineos. La entrada de extranjeros disminuyó notablemente, y sólo los más capaces y mejor cualificados profesionalmente eran recibidos y tratados con muestras de benevolencia e interés. Casanova lo sabía y por eso vino a España deseoso de ofrecer sus servicios a la Corona, pero no tardó en encontrarse con que, a diferencia de lo que había sucedido en otros países, se le abrieron, sí, las puertas de algunos círculos políticos e intelectuales pero, en cambio, se le cerraron los accesos a los salones de la alta sociedad. [...] Si en otros países se había servido de su ascendiente sobre las mujeres para intrigar en los círculos aristocráticos, en España ni siquiera intentó tratar a unas damas que debían de mostrarse orgullosamente reservadas y que, por lo demás, carecían de influencia en los asuntos administrados por los hombre. Así, cuando una de ellas, que tenía fama de libertina, le invitó a visitarla, Casanova se abstuvo de hacerlo por miedo a las rígidas convenciones de la sociedad madrileña. Es un rasgo de timidez inédito hasta entonces en él. [...] Casanova debió de pensar entonces que no merecía la pena seguir luchando por establecerse en un país cuyas costumbres se regían por un código tan distinto del vigente en su Europa y, sin lamentarse de este fracaso ni enorgullecerse de su victoria dialéctica, pero íntimamente derrotado y humillado, se dispuso a partir para Provenza. Su juventud se quedaba a este lado de los Pirineos.⁴⁸⁵

En la España que conoció Casanova no había sitio para su presencia en los círculos a que estaba acostumbrado en otros países, y es por ese motivo que no había razón para quedarse. La rigidez de la sociedad española de entonces, el rehuir todo lo que fuese extranjero y el consiguiente distanciamiento de los otros países fueron por otro lado situaciones a las que también Crespo tuvo que enfrentarse y

⁴⁸⁴ *Ibidem*, págs. 201-202.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, págs. 222-227.

que finalmente le llevaron, igual que Casanova, a dejar atrás España y a buscar nuevos horizontes.

4.2.3.4 Dino Campana

En el siguiente artículo, redactado en ocasión de la publicación de la traducción al castellano de los *Cantos órficos* y titulado «Genio y locura de Dino Campana», el español presenta una reflexión sobre el poeta italiano, del que Crespo admiraba sobre todo los poemas en prosa⁴⁸⁶:

Según Mario Luzi, los *Cantos órficos* de Dino Campana (1885-1932) son «el libro más libro, más obra de nuestro siglo italiano»; y otro de los grandes poetas italianos del momento, Piero Bigongiari, los ha incluido en una lista de las veinte obras del siglo XX que es necesario salvar. A pesar de ello, estos poemas —la historia de cuya escritura y publicación proporciona materia para un apasionante relato— han tardado demasiado tiempo en ser debidamente valorados. [...] Fue a partir de los años treinta cuando la crítica empezó a adquirir conciencia de que Campana era uno de los pocos poetas italianos que, superando al decadentismo de los crepusculares y a la violencia mecánica de los futuristas, habían dado un impulso decisivo, que no tardaría en convertirse en persistente influencia, a la poesía lírica de su país.⁴⁸⁷

Tras esta introducción al texto de Campana, Crespo se refiere a uno de los poemas en prosa del italiano que considera entre uno de los más admirables:

Yo no sé lo que pensaría este poeta, políglota y cultísimo, que era lo órfico, pero sí me parece adecuado llamar la atención sobre el admirable poema en prosa —no traducido en el libro que suscita estos comentarios⁴⁸⁸— con que se abren los Cantos, en el que un viaje al reino de la noche y un regreso con las manos vacías insinúan un evidente paralelismo entre Orfeo y el mismo Campana. Un paralelismo pero no una identidad porque, mientras el cantor tracio enveredó, a su vuelta de los infiernos, por los caminos del Más Allá, el italiano se sumerge en la vida y en el mundo, a los que no se siente capaz de renunciar. Un sentimiento de amor-odio, de admiración-decepción, de comunión-enajenación frente al ser y el acontecer, que provoca, junto a visiones «coloridas» y objetivadas del mundo, obsesivas visiones fantasmales y una sensación —valga la paradoja— de triunfante frustración, confieren a la poesía de Campana su carácter único e insustituible.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Como se desprende de unas palabras escritas en su diario: «Lo que más me gusta de Dino Campana son sus poemas en prosa. Siempre, y «Génova» es, en este sentido, paradigmático, se le ve como un obseso: son sus discontinuidades lógicas las que prestan un ritmo ideal propio a estos poemas, extraordinariamente sugestivos. Pero no hay que exagerar.», en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op.cit., pág. 350. Volveremos a tratar a Dino Campana en el apartado dedicado a las traducciones realizadas por Crespo, pues Campana es uno de los poetas incluidos en la antología *Poetas italianos contemporáneos*.

⁴⁸⁷ Á. Crespo, «Genio y locura de Dino Campana», en *Las cenizas de la flor*, op. cit., pág. 279.

⁴⁸⁸ Se trata de Dino Campana, *Cantos órficos*, selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Vitale, Zaragoza, Olifante, 1984.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, págs.. 279-280.

Algunas líneas más abajo Crespo da su propia definición de esta poesía de Campana y nos remite a unos términos usados también por muchos estudiosos de su obra, el realismo mágico:

En realidad, creo que la única definición aproximada de esta poesía es la de realismo mágico, un realismo en el que la objetividad no quiere ser abolida por el poeta, sino sometida al ritmo del sueño profético.⁴⁹⁰

Y el artículo concluye refiriéndose a la publicación de la traducción realizada por Vitale, de la que Crespo destaca por un lado el esmero y el cuidado con que el traductor ha vertido en castellano a Campana y por otro el hecho de que en dicha traducción sólo se hayan incluido poemas en verso y no los en prosa, «habiendo sido Campana uno de los grandes maestros del poema en prosa».⁴⁹¹

El poema en prosa había sido una forma para el que Crespo había sentido cierta predilección y que había cultivado a lo largo de los años, aunque si bien aparecieron poemas en prosa en sus libros de poesía publicados a lo largo de los años, su único libro de poemas en prosa se publicó en 1998, es decir ya póstumo⁴⁹². El poeta, desde 1964, se había acercado al poema en prosa como una etapa *obligatoria* en su viajar por el universo de la poesía donde:

La materia, y no la forma exclusivamente, es la que determina si nos encontramos ante algo que es poesía o ante algo que no lo es. El verso no hace a la poesía. La prosa no hace a la literatura. Hay literatura en verso y poesía en prosa, como hay poesía en verso y literatura en prosa.⁴⁹³

Frecuentar el poema en prosa se insertaba entonces en esa indagación poética que Crespo había emprendido años atrás: el poeta estaba convencido de que no era la forma lo que primaba sobre el contenido, sino más bien el contrario.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pág. 280.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pág. 281.

⁴⁹² En realidad, es la recopilación completa de sus poemas en prosa: Á. Crespo, *Poemas en prosa (1965-1994)*, prólogo de Carlos Edmundo de Ory, edición e introducción de P. Gómez Bedate, Montblanc, Igitur, 1998.

⁴⁹³ Á. Crespo, “Muestrario del poema en prosa brasileño”, en *Revista de Cultura Brasileña*, n. 18, septiembre de 1966, Madrid, pág. 230.

Es así que, de nuevo, el interés que sentía acerca de los poemas en prosa escritos por Dino Campana, y sobre los que volveremos en las páginas siguientes, refleja su interés por una forma que él mismo había cultivado.

4.2.3.5 Giuseppe Ungaretti

En el artículo «Un clásico de nuestro tiempo (Giuseppe Ungaretti)»⁴⁹⁴ encontramos elementos interesantes relativos a la relación entre Ungaretti y Crespo. Crespo describe su impresión cuando le vio por primera vez en el Congreso de Poesía de Salamanca:

Conocí a Giuseppe Ungaretti, el año 1953, en el Congreso de Poesía de Salamanca, memorable porque, en pleno y ya fracasado dirigismo cultural, nos reunimos en él —todavía no acierto a explicarme del todo en virtud de qué casuales o premeditadas circunstancias— varios de los más caracterizados defensores y detractores de la política literaria del régimen; y recuerdo bien que, de entre estos últimos, Carles Riba y Clementina Arderiu representaron con altura y dignidad ejemplares a la entonces poco menos que silenciada poesía catalana.⁴⁹⁵

Tras esta introducción al ambiente de aquel Congreso de Poesía el discurso pasa a retratar la figura del poeta italiano y las opiniones del propio Crespo acerca del mismo:

De Ungaretti, se decía que llevaba en la maleta un retrato de Benito Mussolini, prologuista hacía treinta años de su libro *Il Porto Sepolto*. Lo dudo, porque Ungaretti estaba ya de vuelta de muchas cosas y hasta se había disculpado discretamente de sus pasados devaneos políticos. Sea de ello lo que quiera, se reprodujo en aquel evento, y a escala internacional, la confraternización entre escritores de ideologías opuestas hacia la que otro gran italiano, Oreste Macrí, ha llamado la atención al explicar que la continuidad de la corriente poética española no fue irremediamente perturbada por las consecuencias de nuestra guerra civil gracias a que los poetas de uno y otro de sus bandos siguieron comunicándose y entendiéndose en cuanto tales, con desprecio de distancias y fronteras, «bajo la enseña de la amistad».

No recuerdo si Ungaretti leyó en Salamanca o en La Alberca, con su famoso cuanto celebrado estilo, algunas de sus poesías, pero sí tengo, en cambio, presente su figura, ya entonces paternal, cuando solía apoyarse en mi brazo para ayudarse a subir y bajar las cuestas de la Peña de Francia —cuyos monjes leían el latín a la italiana— y las escalinatas más empinadas de nuestros recorridos turísticos. Y recuerdo haberle oído decir que la tarea que nos esperaba a los entonces jóvenes poetas españoles era la de desarrollar y consolidar una poesía a la que se reconociese, independientemente de cuanto

⁴⁹⁴ Á. Crespo, «Un clásico de nuestro tiempo (Giuseppe Ungaretti)», en *El poeta y su invención*, op. cit., págs. 324-327. El artículo se publicó por vez primera en *Diario 16*, 13 de febrero de 1988 bajo el título de «Hombre de pluma (Sobre Giuseppe Ungaretti)».

Sobre la noción de “clásico” se vea el interesante volumen de Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Oscar Mondadori, 1995, en el que, entre otras cosas, el autor presenta catorce propuestas para definir qué son los “clásicos”.

⁴⁹⁵ Á. Crespo, «Un clásico de nuestro tiempo (Giuseppe Ungaretti)», en *El poeta y su invención*, op. cit., pág. 324.

hubiese en ella de ocasional o de accesorio, como de estilo y contenido palmariamente europeos.⁴⁹⁶

Ungaretti, «aquel adelantado de la más europea poesía italiana de nuestro siglo.», representaba entonces para Crespo el verdadero espíritu de renovación en la poesía italiana, renovación a la que habían contribuido ciertamente las lecturas de Rimbaud y Mallarmé así como el movimiento futurista⁴⁹⁷:

Fue una suerte para él no haberse visto obligado durante sus años de formación a tomar partido, a ejemplo de los jóvenes escritores que vivían en Italia, por ninguna de las corrientes artísticas y literarias de su país, pues ello le permitió concebir desde el principio, y sin plantearse otra problemática que la dimanante de su propia experiencia, la poesía profundamente renovadora que empezó a escribir durante la Gran Guerra, conflagración en la que, según sus mismas palabras, luchó como simple soldado, no por odio al enemigo, sino para tener su parte de sufrimiento. Lo primero que llama la atención del libro en que reunió aquellos espléndidos frutos, y al que dio el paradójico título de *L'Allegria*, son sus cortos versos libres, la falta de signos de puntuación y el énfasis puesto en los espacios en blanco de la página impresa, de manera que las fulgurantes llamaradas líricas participan, por lo que parece ser callado una y otra, del misterio del lenguaje profético. [...] Tal vez para llamar la atención sobre su originalidad, o quizá con objeto de justificar lo que más tarde declararía explícitamente, el poeta escribió en una de sus composiciones: «Cuando encuentro / en este silencio mío / una palabra / excavada está en mi vida / como un abismo»; y lo que declararía en la edición corregida de *L'Allegria*, aparecida en 1931, es que «El autor no tiene otra ambición, y cree que tampoco tuviesen otra los grandes poetas, que la de legar una bella biografía», con lo que anticipaba el título de *Vita d'un uomo* que terminaría por dar a sus poesías completas.⁴⁹⁸

El discurso sobre la poesía de Ungaretti y su primer libro sigue adentrándose en el análisis de sus varias etapas poéticas y se enlaza con la faceta de traductor del mismo Ungaretti, puesto que según Crespo el diálogo con otros autores fue el que llevaría al italiano a ese europeísmo tan visible en su obra:

Pero lo que quizá siga siendo más importante de aquel primer libro de Ungaretti es que esté escrito en un italiano casi coloquial que se revela no obstante como vehículo de un sentimiento de identificación con lo que la naturaleza —no, el universo— tiene de abstracto, es decir, de eterno, identificación de la que son paradigma los dos únicos versos del poema «Mañana», «Me ilumino / de inmenso», dicen, cuyo comentario exigiría, para

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Esta idea se manifiesta también en las páginas del diario de 1979, cuando Crespo, reflexionando sobre algunos poetas italianos dice: «Aldo Palazzeschi, en «L'incendiario» no se ha sacudido de encima al siglo XIX: [...] ¡Qué falta estaba haciendo un Ungaretti!», en Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 347.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, pág. 325.

que no resultase trivial, una concordancia exhaustiva de toda la obra de su autor. Sea suficiente recordar que, en su opinión, «El misterio existe, está en nosotros. Basta con que no lo olvidemos, pues la palabra se opone a él pero no lo desvela ni anula, sino que crea un milagro de equilibrio entre ella y él», debido a lo cual «no podría haber nunca poesía sin milagro».

La gran novedad de la segunda época de la obra de Ungaretti, iniciada con los poemas de *Sentimento del tempo*, escritos entre 1919 y 1935 en medio de una intensa actividad viajera de periodista y conferenciante, consiste en la voluntad de recuperar la tradición italiana que va de Petrarca a Leopardi, pasando por Ugo Foscolo, lo que se traduce en una personalísima recreación del endecasílabo pero muestra también, tal vez a título de correctivo de este «neoclasicismo», unas características barrocas que van del hipérbato a la noble suntuosidad de un lenguaje cuyo principal inspirador es Góngora, al que ya había traducido y seguiría traduciendo en adelante. Pues lo cierto es que la ejemplaridad de Ungaretti se muestra, no sólo en su labor innovadora, sino también en su capacidad de naturalizar italianos tantos los versos gongorinos como los de Shakespeare, Blake, Mallarmé, Saint-John Perse, Esenin o Jorge Guillén. De esta manera —y no creo que haya otra más segura y eficaz— fue haciendo posible en su obra ese europeísmo que quería para los más jóvenes y que, ya en su tiempo, se manifestó ejemplarmente en la poesía hermética italiana, a la que su obra supo anticipar y acompañar.⁴⁹⁹

Las consideraciones sobre el hermetismo italiano llevan a Crespo a considerar la última etapa poética ungarettiana que, la que concluye la trayectoria de uno de los clásicos de la poesía italiana contemporánea que ha sabido introducir un aire nuevo en la misma y que ha influido en los nuevos poetas:

A Ungaretti suele considerársele, juntamente con Umberto Saba, Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo, como uno de los máximos representantes de esta corriente poética, a pesar de lo cual me inclino a creer que, de los cuatro, el único hermético ejemplar a lo largo de toda su obra es Montale, mientras Quasimodo lo es sobre todo en la que escribió antes de la Guerra Mundial, y Ungaretti y Saba sólo lo son ocasionalmente. Pero dejando aparte esta polémica y complicadísima cuestión, cabe decir que la influencia del autor de *L'Allegria* en el lenguaje poético italiano ha sido y continúa siendo tan decisiva que es posible trazar una línea que separe claramente al anterior a la publicación de este libro del posterior a ella.

A partir del titulado *Il dolore* (1937-1946), escrito en parte mientras su autor enseñaba en la universidad brasileña de São Paulo, se inicia una tercera y última fase de la poesía ungarettiana que se caracteriza por una meditación de lo humano, estimulada por dos luctuosos acontecimientos: la muerte del hermano y la de Antonietto, hijo predilecto del poeta, cuando apenas había cumplido los nueve años. Se trata de un dolor sereno, mitigado artísticamente por determinadas sugerencias musicales que no son sino un nuevo aspecto de la extraordinaria capacidad sintetizadora de este «hombre de pluma», como a él mismo le placía llamarse, a propósito de cuya obra ha escrito Carlo Bo, recordando los obstáculos que hubo de vencer para imponerse, que «Quien complace en todo a su tiempo interrumpe, en ese mismo instante, el trabajo de investigación artística; y Ungaretti jamás ha complacido a su tiempo».

⁴⁹⁹ *Ibidem*, pág. 326.

Precisamente por ello le contemplamos hoy como a uno de sus más indiscutibles clásicos.⁵⁰⁰

Estamos pues ante un texto en el que Crespo repasa las líneas fundamentales de la obra de Ungaretti y de su relevancia en la literatura italiana, comparando tal obra con la de sus contemporáneos y demostrando su grado de conocimiento e interés por la literatura contemporánea de aquel país.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, pág. 327.

4.2.3.6 Attilio Carminati

Por lo que hace al estudio de Ángel Crespo sobre las lenguas minoritarias⁵⁰¹, disponemos de un artículo escrito para la revista *Hora de poesía* titulado «Poemas en veneciano de Attilio Carminati». Carminati es el poeta veneciano con el que Crespo había mantenido una sólida relación de amistad, tal y como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo anterior. En este texto encontramos elementos interesantes para entender el grado de interés y conocimiento de Crespo hacia la poesía italiana en toda su complejidad, pues el español hace referencia a una serie de autores dialectales que van desde el periodo romántico a la actualidad —Carlo Porta, Tommaso Grossi, Giuseppe Belli, Pascarella, Trilussa, Salvatore Di Giacomo, Edoardo Firpo, Delio Tessa, Giacomo Noventa, Biaggio Marin, Pier Paolo Pasolini, Tonino Guerra, Albino Piero y Carminati—, y entra también, si bien por la limitación del espacio no puede hacerlo en detalle, en la diferenciación entre *lingua* y *dialetto* existente en Italia, y lo hace de una manera tal que resulta evidente su grado de conocimiento del tema y de un aspecto tan particular de Italia:

En Italia, se llama *lingua* al idioma nacional o general y se da el nombre de *dialetto* a cada uno de los idiomas regionales comarcales o locales hablados en su territorio. [...] Son muchísimos —yo creo que la mayoría de ellos— los italianos de todas las clases sociales que hablan normalmente tanto el dialecto de su tierra como la lengua nacional, es decir, el italiano, según la ocasión y el

⁵⁰¹ Este interés siempre vivo de Crespo le llevaría a estudiar, aparte del veneciano, lenguas como el retorromano, el catalán y el aragonés. Según palabras de Francho Nagore Laín Ángel Crespo en sus muchos viajes «no sólo ha aspirado los aromas, sino también las palabras, intentando captar lo más mínimo y profundo, lo más definidor, de cada grupo humano. Por eso escucha los distintos idiomas no sólo con respecto, sino con la veneración de quien contempla —siempre atónito— la más maravillosa creación del espíritu humano sedimentada y reactualizada en el curso de los siglos.», en Francho Nagore Laín, «Ángel Crespo y la poesía en lengua aragonesa», en *Suplemento de Anthropos*, op. cit., págs. 201-204. El mismo Crespo comenta así su defensa de las lenguas minoritarias: «¡Cuánto ha destruido el centralismo español! Siempre estaré de parte de las lenguas perseguidas y arrinconadas, y no sólo de las españolas, sino de todas ellas. Son uno de los más eficaces instrumentos de la autonomía, es decir, uno de los más seguros, caminos hacia la libertad. Estoy orgulloso porque mi idioma ha sido, y seguirá siendo, el vehículo de grande obras, no sólo literarias, pero querría lo mismo para todas las lenguas peninsulares, para todas las lenguas de todas partes. El exclusivismo lingüístico es uno de los instrumentos más peligrosos y eficaces de la reacción.», en Á. Crespo, *Con el tiempo, contra el tiempo*, Catálogo de la Exposición, op. cit., pág. 56.

Por lo que hace al veneciano, en la biblioteca personal de Barcelona se encuentra un valioso diccionario de veneciano, muy conocido entre los habitantes de aquella ciudad y los estudiosos de dicho *dialetto*, se trata del *Dizionario Boerio*.

lugar, cosa que sabemos muy bien quienes frecuentamos sus ciudades, sus pueblos y sus campos.⁵⁰²

Con estas palabras el poeta demuestra estar al tanto de la realidad italiana a propósito del uso de las dos variantes y remarca su frecuentación de aquellos lugares, hecho este sobre el que vuelve unas líneas más abajo:

En Venecia, la ciudad italiana en la que más tiempo he vivido, todas las clases sociales, desde los descendientes de la antigua aristocracia hasta los artesanos y los gondoleros, hablan habitualmente el veneciano, y si bien es cierto que, en mayor grado que cuando se trata de la *lingua*, la cultura de cada hablante crea, como es inevitable, su propio idiolecto, no lo es menos que la unidad y coherencia del veneciano no parece particularmente amenazada por estas diferencias individuales o de grupo, entre las que se cuenta el acento cantarín de los vecinos de la isla de Burano, que alarga casi doblarlas las vocales y modifica, al hacerlo, a las consonantes.⁵⁰³

Por lo que hace a la poesía en dialecto y tomando como referencia una afirmación de Eugenio Montale, quien decía «tal vez con tanto acierto como elegante ironía desde su punto de vista de poeta hermético, que la poesía dialectal italiana es alta literatura.»⁵⁰⁴, Crespo continúa:

Y lo es, entre otras razones, porque, debido al escaso cultivo literario de los dialectos, permiten éstos a los poetas emplear un material lingüístico casi incontaminado desde el punto de vista artístico y susceptible de adaptarse a una experimentación no trabada, como en el caso de la literatura en *lingua*, por la aceptación general de su ininterrumpida evolución histórica, es decir, por la creación de un *gusto* que difícilmente se adapta a los saltos bruscos y a las innovaciones radicales.⁵⁰⁵

Tras estas reflexiones sobre los conceptos de *lingua* y *dialetto*, Crespo pasa a dedicar algunas palabras a la poesía de Carminati, del que dice que «es el más

⁵⁰² Á. Crespo, «Poemas en veneciano de Attilio Carminati», en Suplementos de *Anthropos*, op. cit., pág. 98.

⁵⁰³ *Ibidem*, pág. 99. Sobre el hecho de que en Italia un *dialetto* tiene muchas variedades hasta dentro de la misma ciudad o pueblo, Crespo afirmaba algunas líneas antes: «[...] los muchos dialectos que se hablan en Italia —se da el caso de que los diferentes barrios de una misma ciudad, e incluso de un mismo pueblo, hablen variedades bien diferenciadas de uno de ellos— no son, pues no podrían serlo, formas empobrecidas de la *lingua* propias de las clases menos instruidas de la sociedad. Antes al contrario, estos dialectos suelen ser el producto de las aportaciones de todas las clases sociales presentes en un determinado lugar.», *Ibidem*, págs. 98-99.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pág. 99.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, pág. 99.

importante poeta vivo en lengua veneciana»⁵⁰⁶, y al que admira por su uso del lenguaje poético «a partir, sí, de la lengua hablada en la ciudad de los canales, pero teniendo siempre presente a la tradición literaria véneta y a las posibilidades de adaptación de su *dialetto* al léxico más usual y cotidiano de la actualidad.»⁵⁰⁷.

Finalmente, el español introduce el libro de poemas de Carminati titulado *Le sène venesiane* —del que forma parte aquel dedicado a Ángel Crespo e introducido en el segundo capítulo— en el que según él el veneciano ha sabido mezclar pasado y presente sin caer en la “trampa” de los nostálgicos, sino subrayando la fuerza de reacción de la ciudad lagunar para superar una crisis, que le afecta porque es parte del mundo occidental que la sufre. Crespo continúa afirmando que es, gracias a un poeta y un intelectual de la talla de Carminati, que Venecia logra “resurgir” a nivel literario y lingüístico. Y finalmente, y agradeciendo la ayuda prestada por Bruna Cinti, presenta algunas traducciones de unos poemas de *Le sène venesiane* y que incluiremos en el siguiente apartado dedicado a la labor de Ángel Crespo como traductor.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pág. 99.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, pág. 100.

4.2.3.7 Gabriele D'Annunzio

Siguiendo con este bloque de textos sobre autores italianos⁵⁰⁸, dedicamos ahora algunas palabras al artículo dedicado a otro escritor traducido por Crespo, se trata del titulado «D'Annunzio, patriota e libertino»⁵⁰⁹. Es un texto que Crespo escribió dos años antes de la publicación de su traducción de la obra dannunziana *El placer*⁵¹⁰ y en el que traza un perfil de la figura de D'Annunzio y pone de manifiesto las peculiares características de este personaje. Así, partiendo de un dato biográfico del italiano, su visita al Museo Etrusco de Florencia —cuando éste contaba con catorce años de edad— en compañía de una chica con la que vivió su primera experiencia erótica, Crespo describe el carácter del escritor italiano:

La fantasía, la extravagancia, la lascivia, la pasión artística, la audacia, el exhibicionismo y la voluntad de dominio que revela este sucedido iban a ser el motor de su vida y de su obra literaria, impresión que confirma el informe de escolaridad de uno de sus profesores en el que se lee que aquel número uno de sus clases era “muy incrédulo e inclinado a las nuevas ideas, a la anarquía”, y que veía la finalidad de la vida en la gloria, en el amor y en la voluptuosidad. Y, en efecto, Gianfranco Contini ha escrito —ya con la perspectiva que permite la consumación de la vida y la obra de D'Annunzio— que “el esquema de su carrera poética y el estructuralmente biográfico no pueden ser separados ni siquiera a un nivel elemental”.

Una existencia regida por tales principios y vivida por quien tenía semejantes carácter y temperamento había de ser necesariamente tempestuosa y espectacular.⁵¹¹

El discurso sobre los gustos y las aspiraciones de D'Annunzio sigue con la mención de los que fueron sus modelos literarios y filosóficos —fundamentalmente

⁵⁰⁸ Ángel Crespo firmó también algunos textos sobre arte y artistas italianos y cuya lista presentamos a continuación; en *Artes*: Á. Crespo, «Crónica de Italia», 23 de octubre de 1963, n. 42; «Crónica de Italia», 8 de diciembre de 1963, n. 45; «Notas críticas sobre la XXXII Bienal de Venecia (I)», 8 de octubre de 1964, 59; «Notas críticas sobre la XXXII Bienal de Venecia (II)», 23 de octubre de 1964, n. 60; «Notas críticas sobre la XXXII Bienal de Venecia (III)», 8 de noviembre de 1964, n. 61; «Notas críticas sobre la XXXII Bienal de Venecia (IV)», 23 de noviembre de 1964, n. 62; «Notas críticas sobre la XXXII Bienal de Venecia (V)», 23 de diciembre de 1964, n. 63/64; en *Forma Nueva / El inmueble*: Á. Crespo, «La XXXIII Bienal de Venecia: Un paso importante hacia la integración de las artes», (octubre de 1966, n. 9); en *Revista de Arte / The Art Review*: Á. Crespo, «La 35 Bienal de Venecia, comienzo de un ciclo nuevo», diciembre de 1970, n. 7.

⁵⁰⁹ Á. Crespo, «D'Annunzio, patriota e libertino», en *Por los siglos*, op. cit., págs. 171-175. El artículo se publicó por primera vez en *Diario 16*, Madrid, 27 de febrero de 1988.

⁵¹⁰ Gabriele D'Annunzio, *El placer*, Barcelona, Ediciones B, 1990.

⁵¹¹ Á. Crespo, «D'Annunzio, patriota e libertino», op. cit., págs. 171-172.

Schopenhauer, Verlaine, Huysmans, Dostoievski y Nietzsche—, con la descripción de sus aventuras amorosas y con la referencia a su interés por la política:

Creando quizás que el superhombre no debe ser ajeno a la política, D'Annunzio consiguió ser elegido diputado por un partido de extrema derecha el año 1897, pero no tardó en desertar de él y sentarse en los bancos de la extrema izquierda. [...] Su gran momento llegó cuando, llamado por los políticos intervencionistas, se trasladó a Italia para hacer propaganda a favor de su entrada en la guerra, una vez producida la cual, Gabriele, muy aficionado a la aviación desde hacía tiempo, se hizo piloto militar y no tardó en convertirse en héroe nacional gracias a sus azañas bélicas [...].⁵¹²

Y finalmente, tras la “derrota” dannunziana, de la que fue partícipe en parte Mussolini, el recorrido de Crespo —y de D'Annunzio— termina con la descripción del retiro del italiano en el “Vittoriale degli Italiani”:

En el Vittoriale, D'Annunzio, que había sido por méritos propios —e independientemente de lo que pudiese opinarse de su teatralísima vida— el más importante escritor italiano del primer cuarto de nuestro siglo, consiguió renovar y depurar su estilo hasta el extremo de que su prosa artística adquirió tal encanto y transparencia que se convirtió en el paradigma de no pocos de los nuevos escritores de su país.

Caso único de intensa y nunca interrumpida productividad, la muerte le sorprendió, como a Petrarca, sentado a su escritorio, el 1 de febrero de 1938. El mayor de sus muchos méritos había sido crear un mundo literario propio, inconfundible, a imagen de una de las vidas —la suya— más intensas y espectaculares de su tiempo, un mundo que todavía es posible descubrir y admirar, como diría Renato Serra, en “el otro líquido y sin forma” de su genial escritura.⁵¹³

En estas últimas líneas Crespo subraya el elevado nivel al que llegó la prosa artística del italiano, y que no es más que el mejor legado que podría haber dejado y la mejor manera para conocer su particular mundo literario.

⁵¹² *Ibidem*, págs. 173-174.

⁵¹³ *Ibidem*, pag. 175.

4.2.3.8 Prólogos para la Biblioteca Universal del Círculo de Lectores

En los años noventa la editorial barcelonesa Círculo de Lectores propondría a Ángel Crespo ser director de una serie dedicada a la literatura italiana dentro de la colección Biblioteca Universal, cuyo lema decía:

A las puertas de un nuevo milenio, la Biblioteca Universal del Círculo de Lectores se ofrece como un legado bibliográfico que recoge algunas de las más decisivas aportaciones de la humanidad en el campo de la cultura. Recapitulación, pues, del pasado, pero también propuesta abierta al futuro, la Biblioteca Universal aspira a constituirse en el núcleo de una biblioteca fundamental, capaz de ofrecer de un modo armónico, y con la colaboración de acreditados especialistas, una calibrada selección de cuanto han alcanzado las posibilidades expresivas, cognoscitivas e imaginativas del hombre desde las Antigüedades hasta nuestros días.

Estructurada como una «colección de colecciones», dentro de la Biblioteca las diferentes áreas de la literatura y del saber universal son oportunamente parceladas, encomendándose en cada caso a un conocedor de indiscutible prestigio la tarea de seleccionar un número determinado de títulos.

En el marco de cada colección, todos los volúmenes se ofrecen prologados, por un especialista, y reúnen cuantos elementos se juzgan oportunos para una adecuada comprensión del libro. Particular atención merecen las traducciones, cuidadosamente seleccionadas, así como la presentación material de los libros, cuya sobrecubierta va siempre ilustrada por un dibujo original de un destacado artista gráfico. Todo ello con miras a poner al alcance del lector una biblioteca de excepcional calidad, fruto de una ambiciosa iniciativa editorial, pensada para satisfacer las apetencias del más exigente lector y coleccionista, pero también para atender las necesidades de un lector animado por inquietudes educativas o simplemente recreativas.⁵¹⁴

El poeta, como gran conocedor y amante de las letras italianas, aceptó el encargo a condición de que la editorial le dejara editar una antología de poetas italianos contemporáneos que funcionaría como volumen de introducción. Así nació *Poetas italianos contemporáneos*⁵¹⁵, cuya difusión, por tratarse de una edición destinada sólo a suscripción, resultaría muy limitada. La colección de literatura italiana reunió algunas de sus mayores obras, doce volúmenes cuyo orden de aparición, tras *Poetas Italianos Contemporáneos*, fue el siguiente: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, el *Cancionero* de Petrarca, el *Decamerón*

⁵¹⁴ Este texto figura tras el Índice en cada volumen de la colección. La Biblioteca Universal estaba formada por “Clásicos franceses”, “Clásicos griegos”, “Clásicos ingleses”, “Clásicos italianos”, “Clásicos latinos”, “Clásicos españoles”, “Clásicos alemanes”, “Maestros modernos hispánicos”, “Maestros modernos anglosajones”, “Maestros modernos europeos”, “Literatura juvenil”, “Literaturas orientales”, “Poesía universal”, “Teatro universal”, “Filosofía”, “Ciencia”, “Ensayo contemporáneo y “Arte”.

⁵¹⁵ *Poetas italianos contemporáneos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

de Giovanni Boccaccio, *El Cortesano* de Baldassarre de Castiglione, la *Vida* de Benvenuto Cellini, *La fuga de los plomos* y *Memorias de España* de Giacomo Casanova, las *Últimas cartas de Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo, *Los novios* de Alessandro Manzoni, *Obras* de Giacomo Leopardi, *Los Malavoglia* de Giovanni Verga y *El placer* de Gabriele D'Annunzio. Por lo que hace a las aportaciones de Ángel Crespo, además de la selección de títulos, contamos con algunos prólogos —*Divina Comedia*, *Libro de las Maravillas*, *Cancionero*, *El Cortesano*, *Últimas cartas de Jacopo Ortis*, *El placer*, *La fuga de los plomos*. *Memorias de España*— y algunas traducciones —*Divina Comedia*, *Cancionero*, *El placer*, *La fuga de los plomos*. *Memorias de España*, publicadas con anterioridad en otras editoriales—⁵¹⁶.

En los prólogos, Crespo mantiene una estructura muy parecida: noticias sobre el autor, sobre el contexto histórico y cultural en el que se enmarca y sobre la génesis de la obra en cuestión; de esta manera, propone al lector una visión completa antes de que éste pase a la obra en sí. Así, para el *Libro de las maravillas* Crespo comienza situándonos en la Venecia de la familia Polo, y describe la situación de la ciudad en esa época, cuando el negocio de las especias estaba en pleno auge:

Baste, pues, con adelantar a la lectura del libro de Marco que los viajes de los Polo les llevaron desde Venecia hasta el mar de la China, después de haber atravesado el Asia central, y que, una vez establecidos en Pequín, sede del Cublai Can, también llamado Cubilai, visitaron los principales lugares de su vastísimo imperio y varios de los países sometidos a su influencia. Marco da cuenta en su libro de todos los lugares que visitó, de otros que, como el Japón, del que jamás se había oído hablar en tierras occidentales, sólo conocía de oídas, y de algunos que, según parece, pretendió haber visitado, haciendo así una extraordinaria y trascendental aportación a la cultura europea de su tiempo.⁵¹⁷

⁵¹⁶ Entre los otros traductores y prologuistas de esta colección figuran Pilar Gómez Bedate, como autora del prólogo y de la traducción del *Decamerón*; Mario Armiño como traductor del *Libro de las Maravillas*; Juan Boscán como traductor de *El Cortesano*; Valentín Gómez Oliver como autor del prólogo y de la traducción de la *Vida* de Cellini; Angelica Valentineti como traductora de Foscolo; María de las Nieves Muñiz Muñiz como traductora de *Los novios*; Bruno Rosada como autor del prólogo de *Los novios* (prólogo traducido al castellano por María Ángeles Cabré); Antonio Colinas como autor del prólogo y de la traducción de las *Obras* de Leopardi; María Teresa Navarro como traductora de *Los Malavoglia* y Raffaele Pinto como autor del prólogo de este último.

⁵¹⁷ Marco Polo, *Libro de las maravillas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, pág. 11.

Tal aportación a la cultura europea habría de hacerse a través de un libro cuya redacción presenta un cierto halo de misterio, tal y como relata Crespo, puesto que se escribió durante el periodo en que Marco Polo estuvo encarcelado. Éste dictó a su compañero de prisión, Rustichello da Pisa, los hechos y los recuerdos relativos a sus viajes y el misterio y el interés de esta “particular” redacción reside, para el prologuista, en que:

Ello contribuye sin duda a crear un texto un tanto novelesco que permite que la imaginación del lector vuele como si se encontrase ante uno de los libros de caballeros en que se había nutrido la imaginación de Rustichello antes de convertirse en colaborador de Marco Polo. Al mencionado propósito parece responder el final del libro, en el que se confunden una vez más la figura del escritor y la del narrador.⁵¹⁸

Finalmente, y precedido por la referencia al hecho de que Cristobal Colón «manejó y anotó autógrafamente un ejemplar de la traducción al latín del libro de Marco Polo hecha por Fray Pipino de Bolonia, realizada al parecer en vida de Marco»⁵¹⁹, Crespo concluye:

Si recordamos, además de la portuguesa y la castellana, la versión aragonesa de Juan Fernández de Heredia y una catalana anónima, ambas de finales del siglo XIV, nos haremos una idea del gran interés que despertó en la península ibérica durante la época de los grandes descubrimientos el libro de las tierras y las gentes descubiertas por los Polo.⁵²⁰

En estas líneas podemos apreciar las últimas consideraciones de Crespo sobre el libro de Marco Polo y que remiten a la difusión y la recepción del libro del veneciano en la península ibérica.

El prólogo de *El Cortesano* se abre con la referencia a los años de mayor apogeo del Renacimiento por lo que hace a las letras y a las artes, que coincidieron con los más importantes del autor, Baldassare de Castiglione, que «es, en varios sentidos, una figura típica de aquellos revueltos e inseguros tiempos»⁵²¹. La mención a la educación y a los maestros de Castiglione se mezcla con

⁵¹⁸ *Ibidem*, pág. 22.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Ibidem*, pág. 23.

⁵²¹ Baldassare de Castiglione, *El Cortesano*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, pág. 7.

consideraciones sobre la obra del italiano y con otros datos biográficos relativos al autor de aquel libro «imprescindible para comprender los ideales renacentistas que habían ido sustituyendo, sin desplazarlos por entero, a los de la nobleza medieval»⁵²² y que:

admirablemente traducido al castellano por Juan Boscán, iba a ser una de las obras más leídas en la España del siglo XVI y una de las que de manera más clara y favorable influirían en nuestra literatura del Siglo de Oro.⁵²³

El segundo apartado del prólogo sumerge el lector en el ambiente en que se redactó la obra, la ciudad de Urbino y su palacio ducal, para luego proponer un resumen de *El Cortesano* y de los cuatro personajes claves que en él dialogan movidos por dos mujeres, Isabel Gonzaga y Emilia Pia. Crespo se refiere, en esta descripción, también a unas de las diferencias que había entre Pietro Bembo y Castiglione, pues el primero era defensor de «la tesis de la imitación del estilo y el vocabulario de los tres grandes florentinos (Dante, Petrarca y Boccaccio)»⁵²⁴ mientras el segundo no tenía la misma visión. A todo esto siguen unas consideraciones acerca del estilo, ese «estilo dialógico y expositivo renacentista, del que *El Cortesano* es un reconocido paradigma»⁵²⁵, lo que lleva a Crespo a decir que:

la gran lección de esta manera de tratar las cuestiones es que se da a entender que los personajes del diálogo no se enfrentan para discutir, y eso da la medida de su humanismo, en absoluto metafísico o de cualquier otra naturaleza, sino de nuestra frágil pero respectable y, por qué no, fructífera relatividad.⁵²⁶

Como conclusión, en las últimas tres páginas del prólogo, tras la referencia a la fecha en la que Castiglione terminó de redactar la obra, 1518, y a la circulación de los manuscritos de la misma que la hicieron muy conocida antes de que se publicara su primera edición, Crespo nos habla sobre la recepción de la misma en España. Aquí «gracias a la excelente traducción castellana de Juan Boscán impresa en Barcelona el año 1534, España fue uno de los primeros países en que se difundió *El*

⁵²² *Ibidem*, pág. 9.

⁵²³ *Ibidem*, pág. 14.

⁵²⁴ *Ibidem*, pág. 19.

⁵²⁵ *Ibidem*, pág. 22.

⁵²⁶ *Ibidem*.

Cortesano»⁵²⁷, el éxito que tuvo hizo posible que se convirtiera en un «clásico de nuestro Siglo de Oro»⁵²⁸. Y antes de concluir su presentación, Crespo retoma unas palabras de Margherita Morreale antes y de Menéndez Pelayo luego sobre la excelencia de la traducción de Boscán⁵²⁹, que no es sino la que se ofrece al lector en la edición del Círculo de Lectores.

El prólogo de las *Últimas cartas de Jacopo Ortis* empieza con unas palabras de la condesa Isabella Teotochi Albrizzi sobre Ugo Foscolo, del que había sido amante en los años de juventud de éste, que a Crespo le sirven para relacionar algunos rasgos de Foscolo y de su personaje, Ortis, entre los que se encuentra —y aquí retoma la definición dada por Bruno Rosada— su querer sentirse protagonista. El prologuista pasa a delatar los datos biográficos de Foscolo, sus orígenes en Zante (entonces perteneciente a Venecia), su traslado a la ciudad lagunar en la que empezó a «convertirse en un incansable lector de autores antiguos y modernos»⁵³⁰ y su participación en el salón literario de su primera amante, en el que ella misma lo introdujo. La influencia de las ideas revolucionarias y el consiguiente cambio de situación que se produjo en Venecia —que dejaba atrás su esplendor—, la ocupación francesa y la siguiente austriaca, el retorno de Foscolo a Venecia tras un periodo en Bolonia y su nuevo alejamiento de la ciudad véneta para esta vez dirigirse a Milán son los acontecimientos que se relatan a continuación.

Ya en el quinto apartado, Crespo nos presenta la primera redacción de la obra, que se produjo en Bolonia y que se vería interrumpida por los acontecimientos políticos que se produjeron en los años siguientes. Foscolo se alistó en el ejército cisalpino y se enamoró de otras mujeres que, como las anteriores, influirían seguramente en la redacción de su texto:

⁵²⁷ *Ibidem*, pág. 27.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Anejo I del BRAE, 1959; Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos (1890-1908)* en *Obras completas*, Santander-Madrid, CSIC, 1940-1958.

⁵³⁰ Ugo Foscolo, *Últimas cartas de Jacopo Ortis*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pág. 11.

Y es que este libro, al contrario que el *Werther* de Goethe, con el que tan justamente se han comparado algunos de sus aspectos y cuya influencia en él es tan matizable como indudable, no es una bora de gran equilibrio narrativo como aquella, ni de forma cerrada y definitiva desde el principio al final, sino una novela escrita y reescrita a lo largo de varios años y virtualmente abierta a innovaciones incluso a partir de su última redacción. Éste es quizás, al menos en nuestra opinión, el principal motivo de interés que, desde el punto de vista de la historia de los movimientos literarios, tiene el *Jacopo Ortis*, pues obedece a la hibridación de géneros y temas, e incluso a la «autogeneración», si así se nos permite expresarnos, propia del romanticismo, en contraste con la unidad genérica, y en consecuencia de tema y de estilo, propia de las obras neoclásicas. En este sentido, el *Ortis*, antes que una obra de transición, cosa que tal vez se pudiera predicar de su primera versión, es en sus redacciones sucesivas, y en su propio quehacerse, la primera obra maestra del romanticismo italiano.⁵³¹

Finalmente Crespo dedica unas líneas a relatar el episodio de la falsificación de que fue objeto la obra de Foscolo, a la denuncia que él mismo hizo y a la nueva redacción de la novela, que se publicó en Milán en 1802, catorce años antes de la tercera versión que aparecería en Zurich y tras la cual se publicaría finalmente la cuarta y última versión en 1817.

⁵³¹ *Ibidem*, pág. 20.

4.3 Traducciones de literatura italiana

Sin lugar a dudas, uno de los aspectos más importantes, estudiados y conocidos de Ángel Crespo en relación con Italia y su literatura es el de traductor y en especial la extraordinaria labor de trasladar en lengua castellana a uno de los mayores autores de todos los tiempos, Dante. Vamos a considerar aquí todas las mayores traducciones de literatura italiana que realizó a lo largo de su vida, entre las que se encuentra Dante, pero también otros grandes autores: Petrarca, Pavese, Casanova y D'Annunzio entre otros.

Antes de pasar a abordar los autores traducidos, es necesario abrir un paréntesis sobre la función de la traducción en la vida de nuestro poeta y sobre las ideas que tenía acerca de la misma. Así pues, empezaremos con la reflexión sobre la traducción en general para luego considerar cada autor por separado, trataremos por un lado los textos escritos por Crespo sobre el proceso de traducción realizado en cada obra para luego ofrecer algunos ejemplos de sus traducciones acompañados por el original italiano. Esto nos permitirá comprobar cómo las ideas expuestas en los textos explicativos se reproducen en sus versiones. Además, el hecho de poder compararlas con el original nos dará una idea mucho más directa sobre el alto grado de fidelidad y respeto que Crespo demostró en ellas: incluiremos unas muestras de las traducciones en el anexo al capítulo 4 al final de esta tesis.

La traducción de la literatura italiana por parte de Crespo fue una de sus mayores ocupaciones, y la llevó a cabo a lo largo de su vida; ya que, como se ha dicho en el segundo capítulo, Ángel Crespo fue uno de los mejores y de los más entregados a la tarea de la traducción de la literatura italiana al castellano. Basta con ver los títulos de las obras italianas que tradujo para entender que la suya fue una dedicación total a tal labor.

La traducción de la *Commedia* de Dante Alighieri es seguramente una de las mejores muestras de la práctica traductora del poeta manchego, de su ideal de traducción y de su teoría acerca de la traducción. El esfuerzo que supuso la

elaboración de una traducción en verso encadenado, siguiendo fielmente el original, no es de extrañar si se conocen los textos en los que Crespo habla sobre su compromiso por ofrecer al lector una traducción fiel y respetuosa con el original y por secundar lo que, según Crespo, seguramente habría sido el deseo y la voluntad del mismo Dante.

4.3.1 Consideraciones sobre traducción y Ángel Crespo traductor

Traducir es profundizar en la disparidad aparente de los idiomas hasta llegar al lenguaje único y universal de la verdad. [...] Traducir es introducir. Traducir es trasladar verbalmente de un espacio a otro, no sólo textos sino cosas, muestras, miembros, retazos de culturas dispares. Se trata de una acción, una iniciativa cultural, tan innovadora como cualquier otra, en lo que se refiere al público receptor. [...] Progresivamente los traductores, según deseaba Gide, colaboran en la propuesta de un internacionalismo más profundo, anunciando la inminencia de lo común, lo compartido o lo supranacional. Nunca meramente pasivo, puesto que no se limita a reflejar o a reproducir, el traductor importante es uno de los motores del cambio y de la historia de la literatura. [...]⁵³²

Estas palabras de Claudio Guillén nos sirven para introducir el tema de la traducción, tema que está íntimamente ligado a la figura de nuestro poeta, Ángel Crespo. La traducción es la búsqueda de la verdad, es fuente de conocimiento y finalmente búsqueda de uno mismo, retomando el pensamiento de Bonnefoy, pero también es una actividad que nos permite emprender un viaje bidireccional, puesto que por una parte somos nosotros los que sobrepasamos los límites de nuestras fronteras y por otra parte hacemos posible que el texto traducido entre en las nuestras. La traducción, que todavía hoy en día está considerada por muchos como una actividad de placer más que como trabajo “vero e proprio”, es la que ha hecho y sigue haciendo posible que cada uno de nosotros podamos entrar en contacto con tradiciones literarias lejanas de la nuestra y de ese modo, ampliar nuestros horizontes literarios, culturales y mentales.

Por lo que hace a la consideración de aquellos poetas que también han sido traductores, Octavio Paz piensa que «del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la

⁵³² C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, op. cit., págs. 319-324.

literatura»⁵³³ y compara el traductor al lector y al crítico en cuanto considera que los tres realizan una lectura que no es más que un tipo de traducción; la crítica puede considerarse una interpretación, tema éste en el que coincide con Steiner. Lo que para Paz marca la diferencia entre estas tres actividades es que:

la lectura es una traducción dentro del mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema o, más exactamente, una transposición. Para el crítico el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original.⁵³⁴

La historia de la literatura no es más que una historia de relaciones entre una y otra, lecturas y relecturas, afinidades y traducciones que han hecho posible y siguen haciéndolo que la tradición literaria se enriquezca cada vez más y encuentre su alimento en ese cruce de textos. La evolución de las literaturas nacionales no habría podido darse sin la incorporación de otras literaturas, sin el flujo de ideas y de pensamientos que gracias a la traducción no conoce límites. La creación y la traducción son dos actividades paralelas en algunos casos, como el de Ángel Crespo, y generan conexiones entre géneros, autores, culturas y países dibujando un mapa que, y retomamos a Paz, los críticos entienden y estudian como “influencias” pero que en realidad:

Más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales [...], sino los estilos y las tendencias. [...] Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.⁵³⁵

Así, parece mejor sustituir la noción de influencia —que tanta complejidad conlleva y tanta perplejidad despierta en el estudio de literatura comparada y de la traducción— por la de afinidad, pues parece más adecuada al hablar del sistema de comunicaciones que cada lectura instaura. Nos sentimos más o menos afines a un

⁵³³ Octavio Paz, *Traducción: Literatura y Literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, págs. 18-19.

⁵³⁴ *Ibidem*, págs. 22-23.

⁵³⁵ *Ibidem*, págs. 23-24.

autor, a un texto, a una idea y a una forma de expresarse y podemos hablar de mayor o menor adhesión a tal y cual autor u obra sin que esto implique una influencia, directa o indirecta. A veces encontramos en los demás algo que ya sentíamos nuestro y sin embargo no habíamos expresado: somos afines por lo tanto al otro pero no nos sentimos influidos.

Ángel Crespo se inserta en la tradición humanista, aquella que «se alza como la vertiente más arraigada del ser humano en cuanto ser cultural»⁵³⁶, y por este motivo considera la traducción una actividad necesaria para la evolución de la cultura universal.

Todos los escritores somos intermedios entre nuestra cultura y las demás. Sin embargo, hay culturas por las que algunos sentimos predilección, y por ello nos esforzamos en que la comunicación con ella sea más intensa.⁵³⁷

Yo creo que todo poeta tiene la obligación de traducir buena poesía extranjera, que no es, en absoluto, una labor secundaria, ni subsidiaria, sino que una buena traducción ayuda a comprender mejor la poesía propia y la de los demás. Ya que las visiones nacionalistas aclaran muy poco, y hay que verlas desde un conjunto amplio, geográfica e históricamente.⁵³⁸

Si hay varios escritos en los que Crespo habla sobre sus lecturas, su formación académica, hay muchos que están dedicados a la consideración que el poeta tenía del papel de la traducción, tanto prólogos e introducciones a las traducciones, como notas y comentarios a los poetas y poemas que iba a traducir. En este caso se trata de las notas finales al volumen *El bosque transparente* cuando hace referencia a la ayuda que supuso, entre otras actividades intelectuales, la traducción de Dante:

Siempre he considerado -ateniéndome en esto tanto a mi experiencia como a una antiquísima tradición que fue interrumpida, según parece, por la exacerbación de la originalidad predicada por los románticos- que la traducción, cuando es seria y exigente, forma parte de la obra poética del

⁵³⁶ J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011, pág. 22.

⁵³⁷ Es una afirmación de Ángel Crespo recogida en la entrevista que realizó Juan C. Valera y que se publicaría en *El Día de Cuenca* con fecha de 16 de febrero de 1985 y bajo el título de “Premio de Traducción y del Infante Don Hernique a Ángel Crespo”.

⁵³⁸ “La traducción ayuda a comprender más la poesía propia”, entrevista a Ángel Crespo de J. M. Plaza, en *Diario 16*, 4 de enero de 1984.

traductor, de manera que- dicho sea, para abreviar, en pocas palabras- creo poder afirmar que mi labor poética de siempre se ha desarrollado simultáneamente y solidariamente en los terrenos de la creación y la traducción.⁵³⁹

Esta reflexión es relevante a la hora de hablar de su actividad traductora, puesto que revela el sitio que ocupaba para él dicha actividad. Y es que para Crespo esta consideración sobre el papel de la traducción en su actividad está presente desde la juventud, como podemos leer en esta respuesta a Fernando Valls en una entrevista en 1987:

¿Cuándo empezaste a traducir?- Muy pronto. Otra cosa es publicar. Teniendo 16 ó 17 años traduje en tercetos un fragmento de las *Geórgicas* de Virgilio. Siempre he considerado la traducción como otro aspecto suyo, pero como parte de mi obra poética. Siempre he sentido la curiosidad, mezcla de desafío y misterio, de ver cómo quedaban en castellano algunas obras que a mí me gustaban.⁵⁴⁰

Además de traducir, Crespo empezó desde muy temprano también sus reflexiones sobre la práctica traductora, dejándonos unos textos fundamentales para entender sus traducciones y al mismo tiempo para reflexionar sobre la tarea. En 1946, cuando aún era estudiante de Derecho en Madrid, en una carta a su hermana mencionaba sus problemas a la hora de hacer unas traducciones de unos poemas chinos. En ella el poeta, además de facilitar sus versiones de dichos poemas, expone cuáles han sido los motivos que le han llevado a traducirlos. Estas primeras reflexiones escritas resumen y dan comienzo a una serie de testimonios que Ángel Crespo hará a lo largo de su vida sobre el tema de la traducción; en estas palabras se encuentra el germen de la poética de la traducción que con los años irá desarrollando y ampliando, es decir, el ideal de una traducción lo más “verídica” posible, para conseguir lo cual, según él, es necesario reproducir fielmente no sólo y no tanto el léxico sino la forma métrica y el ritmo:

Al fin he encontrado un librejo en el que venían poemas de estos poetas [Li-Tai-Po e Tu-Fu]. Pasa una cosa: que el traductor no los puso en verso castellano (hizo bien) y, como el chino es monosilábico, los versos resultan – puestos en nuestro idioma– larguísimos. Encontré traducciones en verso de

⁵³⁹ *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981)*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pág. 206.

⁵⁴⁰ “Entrevista con Ángel Crespo”, *op.cit.* (1987), págs. 273-299.

otros poetas chinos, pero el traductor se había lanzado a las consonantes y las rimas parecían del siglo XIX. Ya te mandaré algo de eso. Pero antes quiero mandarte los primeros versos de los que te hablo y una versificación que he hecho yo en romance adaptándome mucho al tema, con muy pocas variantes. (A veces –en el de Li-Tai-Po– he cambiado de metro para seguir ceñido al asunto). Como la rima es asonante, la traducción –adaptación– es más verídica.⁵⁴¹

En estas líneas resalta también otro aspecto que volverá a repetirse en otras ocasiones durante su actividad de traductor y es el hecho de que ante unas traducciones anteriores que según él no eran acertadas, Ángel Crespo siente casi el deber de presentar al lector castellano una traducción poética respetuosa con el original por lo que concierne a su forma métrica. Como veremos más adelante, el poeta manchego nunca aprobará una traducción en prosa de un original en verso y eso será el motivo por el cual se dedicará a la traducción de la *Commedia*. De igual modo, su interés por las lenguas minoritarias le llevará a publicar entre otros textos como *Un siglo de poesía retorromana* o a traducir del aragonés.

Por lo que concierne a la traducción del poema en prosa hay que abrir un pequeño paréntesis. En España hay que remontarse al prólogo de las *Sátiras* de Juvenal traducidas por Luis Folgueras y Sión en 1817 para encontrar el primer comentario sobre la traducción del poema en verso o en prosa. Tras él fueron muchos los traductores que discutieron el tema, entre ellos Gómez Hermosilla, Bello, etc. y en el siglo XX, Díez Canedo, Cernuda, Ricardo Baeza, etc.⁵⁴²

Acerca del pensamiento del manchego sobre esta práctica hay que mencionar un fragmento tomado de la ponencia sobre la traducción de Dante:

No hay que olvidar que la literatura es un lenguaje artificial y que la artificialidad de la poesía es distinta de la artificialidad de la prosa: no es lo mismo el *cursus* de la prosa medieval, al que tan afecto fue Dante cuando creó la prosa vulgar italiana, que el mucho más elaborado del verso coetáneo de aquella y, en especial, el de los tercetos encadenados, invención dantesca a la que más adelante he de referirme. Teniendo esto en cuenta, no cabe sino

⁵⁴¹ P. Gómez Bedate, “Ángel Crespo, poeta y traductor: el ideal de una vocación”, en Soledad González Rodenas y Francisco Lafarga, *Traducción i literatura, homenatge a Àngel Crespo*, Barcelona, EUMO, 1997, pág. 13.

⁵⁴² Sobre la traducción del poema en prosa véase J. F. Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 433 y sig.; Miguel Gallego Roca, *Poesía Importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, pág. 159-175.

pensar que un cambio de medio en la traducción- prosa por verso, o verso blanco por verso rimado- habría supuesto, de llevarse a cabo, un cambio de sentido del pensamiento dantesco, cambio realmente violento que es fácil de comprobar en las traducciones en prosa de la *Commedia* ya realizadas. No pretendo afirmar, ni siquiera insinuar, que la traducción en prosa de todo texto poético carezca de valores estéticos y, entre ellos, de los propios de la poesía; pero es evidente que dichos valores, cuando los hay en un texto de esta manera traducido, no se corresponden paralelamente con los del original, entre otras cosas porque la prosificación altera la semántica del original en verso y porque en la prosa no hay lugar, en casos como el que nos ocupa, para las funciones semánticas y musicales de la rima.⁵⁴³

Desde estas palabras resulta claro pues su posición acerca de esta praxis traductora y sobre este mismo argumento volverá a insistir reiteradamente en varios escritos teóricos sobre traducción.

Podemos decir que a través de sus palabras también se desprende la total entrega con la que Crespo se enfrentaba al estudio, a la lectura, a la creación poética y a la traducción, cómo a cada uno de estos aspectos reservaba igual esmero, escrupulosidad, pues todos ellos formaban un todo único, la representación global de lo que fue su camino hacia la literatura. Como se observa en sus palabras, la elección de las obras y de los autores que tradujo no resultó casual, sino que manifestaba su deseo de trasladarlos al castellano por sentirlos afines a él y a su propia creación. La admiración y la voluntad de importar a la lengua y a la literatura castellanas obras y autores que para él eran piezas fundamentales de la literatura universal, así como el interés que determinados textos le suscitaban tanto por sus dificultades a la hora de traducirlos como por su cercanía estética a su propia producción poética le llevaron a enfrentarse, consiguiendo por otra parte unos resultados magníficos, con Dante, Petrarca o Pessoa por citar sólo a los más célebres. De hecho, la lista de obras que tradujo forma una importante y extensa bibliografía.

Desde el punto de vista de la consideración de la traducción como práctica para importar a una lengua y a una literatura obras de otra se refiere también en la

⁵⁴³ Á. Crespo, “La traducción de la *Commedia* de Dante: *terza rima* o nada”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8/9 (1987), pág. 8.

conferencia que impartió en la Universidad Pompeu Fabra sobre un ideal de traducción poética:

Y este proceso [dialéctica entre dos lenguas y dos culturas] será tanto más intenso y enriquecedor cuanto más acertada sea la traducción, pues la buena traducción no disecca el texto traducido, no lo paraliza, sino que trata de conservar en él la misma capacidad de vibración, e incluso de contradicción, propia del texto de partida, de tal manera que toda buena traducción es un estímulo a intentar una nueva que mantenga vivo el proceso dialéctico recién aludido. Y eso es lo que suele suceder con las obras que han entrado en otra literatura gracias a una buena traducción, mientras las que no han tenido esa fortuna tienden a sumirse en el olvido y, por supuesto, no estimulan a nuevos intentos.⁵⁴⁴

Estas palabras son esclarecedoras a la hora de entender la trayectoria traductora del mismo Crespo, a través de ellas se hace evidente que lo que quería era ofrecer sus traducciones no sólo a los lectores, sino también a otros traductores, y que su objetivo e ideal era el de crear una relación, un puente entre dos universos literarios y culturales, para que tanto el uno como el otro se enriquezcan y el proceso de influencia recíproca se convierta en un estímulo de crecimiento para los dos. En este sentido resulta clara la voluntad de Crespo de convertir obras de literaturas extranjeras en parte relevante de la española, lo cual es ciertamente debido a su visión del mundo; basta con pensar en su gran interés por las lenguas minoritarias y su incesante actividad a favor de éstas, cuyo ejemplo era su disponibilidad a la hora de defender la causa de los que estaban intentando combatir la desaparición de lenguas como el aragonés o el retorromano.

Está claro también que el poeta distinguía entre traducciones buenas y malas y que las primeras son las que permiten la incorporación del texto de partida en la lengua de llegada. Este razonamiento es el que le llevará a perseguir traducciones que respeten el original y busquen el mismo resultado que el provocado por éste, es decir, que Crespo percibe la traducción como instrumento para que se instaure una dialéctica entre dos mundos literarios. Por todo esto la tarea

⁵⁴⁴ Á. Crespo, «Un ideal de traducción poética. Lección inaugural del Curso para Extranjeros de la Universidad Pompeu Fabra, 18 de abril de 1995», en *12 Lliçons Inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra: 1992-93/2003-04*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. Facultat de Traducció i Interpretació, 2004, pág. 48.

desarrollada a lo largo de su vida ha supuesto para el poeta manchego un esfuerzo de diálogo con los poetas que iba a traducir, creando una relación tal que le permitiera fundirse con ellos y con su creación poética, buscando un intercambio de ideas y de influencias, para que éstas a su vez se convirtieran en medios con que enriquecer tanto su propia creación poética como la tradición literaria de la lengua a la que traduce.

Así pues, como manifestación del diálogo que Crespo mantenía con los autores que tradujo, tenemos poemas como *Fernando Pessoa, A José Bento, poeta y traductor, A Dante Alighieri, A Dante, de su traductor, A Francesco Petrarca*, signos evidentes de este proceso de conocimiento, interpretación, investigación, estudio y sobre todo admiración y afinidad estética⁵⁴⁵ que mantuvo con ellos. Una vez más se demuestra la vinculación entre las tres vertientes de la labor poética del poeta: sus lecturas se revelan en su poesía, sus traducciones dependen de sus lecturas, llegan a ser consideradas como otro aspecto de su propia creación artística y a través de ellas, es decir, a través del largo periodo de estudio que suponía la elaboración de cada una de las traducciones, el poeta iba elaborando su propia obra poética. Es más, su poesía se alimenta de sus lecturas y de las traducciones, a la vez que éstas sufren la influencia de su producción poética, en el sentido de que, al no haber fronteras entre ellas, la búsqueda de la palabra poética podía servir también para encontrar una buena solución para la traducción. Finalmente, se puede decir que existe una especie de recorrido circular que vinculaba las varias facetas de la labor artística de este gran poeta y que juntas formarían la que es la figura de Ángel Crespo.

⁵⁴⁵ Sobre el concepto de afinidad estética véase J. F. Ruiz Casanova, (2006), «Poética de la traducción y traducciones de Ángel Crespo», en *Ínsula*, número 717, septiembre de 2006, págs. 21-23.

4.3.2 La traducción de los clásicos

4.3.2.1 La *Comedia* de Dante

El encuentro decisivo con Dante —Crespo lo había leído por primera vez en la adolescencia en una “mala traducción en prosa” a la que seguirían años más tarde las tertulias en el taller de Chicharro en Madrid con las lecturas de la *Comedia* en italiano, que supondrían la “revelación dantesca”—, decisivo para que Crespo emprendiera la traducción de la *Comedia*, se produce cuando tiene ocasión de dar un curso en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Mayagüez llamado “Introducción a la Cultura Occidental”. Para este curso el poeta propone la obra dantesca y es en esta ocasión cuando se da cuenta de que ninguna de las versiones españolas⁵⁴⁶ modernas le satisface, pues no están a la altura del original. Tal y como recoge Cristina Isoldi en su tesis dedicada a la relación Dante-Crespo⁵⁴⁷, así cuenta la decisión de traducir a Dante Pilar Gómez Bedate:

Arrivò un giorno a casa pieno di furia sacra dicendo: “Sarò io a fare la traduzione della *Commedia*, di cui il nostro tempo ha bisogno, e che sia filologica e segua fedelmente la metrica dantesca”. Non andò a dormire quella stessa notte e si mise subito al lavoro, con l’unico, insufficiente dizionario italiano-spagnolo di cui disponeva.⁵⁴⁸

Comienza así el largo y fructífero proceso de traducción del texto dantesco, proceso que terminaría en el año 1977 con la publicación del *Paraíso*. En la tesis de Isoldi también encontramos el intercambio de cartas que se produjo entre Crespo y Pedro Gimferrer, quien dirigía por aquel entonces la Sección Literaria de la editorial Seix Barral, donde, años más tarde, se publicarían los tres volúmenes de Alighieri traducidos por el español.

Así estamos en 1971 cuando Crespo, contestando a una carta de Gimferrer que le preguntaba si quería hacerse cargo de una traducción de Pessoa para Seix Barral, le

⁵⁴⁶ Este es el elenco de las anteriores traducciones de la *Comedia* en español: D. Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción en verso del Conde de Cheste, Madrid, R.A.E., 1868; D. Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción en verso de Bartolomé Mitre, Buenos Aires, editorial Sopena, 1944; D. Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Plaza & Janés, 1967.

⁵⁴⁷ C. Isoldi, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, op. cit.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, pág. 23.

comenta que en ese momento está dedicándose a la de Dante y le envía una copia del número 8 de la *Revista de Letras* en la que han aparecido los seis primeros cantos de la *Comedia* junto a una notas explicativas sobre el proceso de traducción.

La respuesta de Gimferrer es la siguiente:

[...] Ante todo, déjame decirte que tanto a Ferraté como a mí nos ha gustado mucho la traducción de los seis primeros cantos de la *Divina Comedia*. Puedes contar desde ahora con que estamos, no sólo bien dispuestos, sino además firmemente interesados, por lo que respecta a la publicación de tu traducción, prólogo y notas. No falta sino que nos vayas teniendo informados de la marcha de tu trabajo. [...]

Sería interesante que precisaras, si es que puedes tener noción de ello, el tiempo que crees que podría llevarte tu traducción de Dante, teniendo en cuenta que, al saber que tienes editor en firme, acaso podrías dedicarte a ella con más asiduidad.[...] ⁵⁴⁹

Ante esta oferta de colaboración, Crespo respondería:

Respecto a la *Divina Commedia*, qué te voy a decir. Llevo varios años estudiando a Dante y su obra, aunque sólo lleve unos meses traduciendo. Sería difícil fijar una fecha de entrega de la traducción, prólogo y notas terminados. Pero tienes razón al decirme que la seguridad de contar con un editor —y tan bueno— va a estimularme y a hacerme trabajar más. En todo caso, yo espero terminar en mayo la intensa etapa de estudios a que me veo sometido, [...] ⁵⁵⁰

Y en otras cartas escritas por Crespo podemos seguir los pasos del poeta en su labor de traducción, así como ver el grado de admiración que sentía hacia la obra y Dante:

Sigo trabajando en la traducción del *Purgatorio*. Estoy entusiasmado con la extraordinaria capacidad (en cierto modo prerafaelita, sobre todo en los primeros y en los últimos cantos) de esta cantiga. Merece la pena poner de relieve en la traducción ese mundo ambiguo y poéticamente polivalente, tan difícil de captar y de fijar. [Fragmento de la carta del 29 de noviembre de 1972] ⁵⁵¹

Llevo bastante adelantado el *Purgatorio*, que espero enviarte hacia enero. Y creo que me está saliendo mejor que el *Infierno*. ¡Qué poesía tan extraordinariamente humana y sabiamente estilística la de esta cantiga! Me sentiría satisfecho si los lectores futuros se aficionasen a ésta más que a la anterior parte del poema.[Fragmento de la carta del 20 de septiembre de 1973] ⁵⁵²

⁵⁴⁹ *Ibidem*, pág. 228.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*, pág. 229.

⁵⁵² *Ibidem*.

Hoy mismo pongo en el correo, por fin, el original del *Purgatorio*. He trabajado mucho en él durante los últimos meses, y claro está que no dejaré — cómo hice con el *Infierno*— hasta corregir las últimas pruebas. Entre amigos, te diré que estoy muy contento, (dentro de lo que cabe estarlo) de este trabajo, pues su fuerza lírica creo que me va muy bien, y pienso que te mando bastante de las mejores páginas que he traducido de la *Comedia*. [Fragmento de la carta del 8 de febrero de 1974]⁵⁵³

A esta última carta le sigue otra de Gimferrer, en la que el poeta catalán afirma su grado de admiración por el trabajo realizado por Crespo:

No diré que tu *Purgatorio* supera al *Infierno*, porque ello no es posible, pero sí que no raya a menor altura y te confirma como uno de los mayores traductores poéticos en lengua castellana. [Fragmento de la carta del 25 de marzo de 1974]⁵⁵⁴

Ya sobre el último canto de la obra dantesca, comenta Crespo su traducción dándonos otra muestra de la consideración que tenía del florentino:

Estoy trabajando mucho en el *Paraíso*, pero no creo poder entregarlo antes de enero. Estoy contento de lo hasta ahora hecho, aunque el carácter de la cantiga es muy particular y necesito releer a cada paso lo ya traducido para estar seguro de que voy dando con el tono adecuado. Desde luego, cada cantiga que voy traduciendo me parece mejor que la anterior. ¡Qué difícil es decir en cuál de las tres estuvo Dante más afortunado! La densidad del texto es pareja en todas, y hasta su estructura, digamos orgánica, pero el color, el tono, la atmósfera son magníficamente distintos. Yo creo que lo mejor es que haga un prólogo semejante a los dos anteriores. [Fragmento de la carta del 25 de mayo de 1974]⁵⁵⁵

Llevo muy adelantado el *Paraíso*. Es la gran experiencia poética. Dante usa ya las palabras con una libertad aproximativa que no han sabido entender sus traductores ni la mayor parte de sus comentaristas. Es increíblemente moderno en este sentido. Estoy entusiasmado pues mi traducción no va a parecerse, ni lejanamente, a ninguna otra. Cada terceto es un problema, una figura literaria, poesía de verdad. Aún los doctrinales, que abundan. [Fragmento de la carta del 17 de noviembre de 1974]⁵⁵⁶

Sí: terminé el *Paraíso* y creo que he conseguido una lectura y una traducción muy fieles y sin pérdida de valores poéticos. Es la cantiga que más problemas me ha presentado —era natural— pero la que más me compensa del trabajo invertido en ella. Creo —y perdona mi sinceridad, pero eres mi amigo y puedo decírtelo sin que lo creas presunción— que por primera vez se va a poder leer el *Paraíso* en castellano. Como pura poesía, el *Paraíso* es lo más grande de Dante. No creo que la teología y la filosofía nulen en absoluto ese mundo

⁵⁵³ *Ibidem*, pág. 230.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, pág. 231.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, pág. 232.

inefable de luz, de fuego y de espléndido amor cortés transformado en amor cristiano *sui generis*. He mantenido el uso dantesco de las palabras según un aura semántica que no cabe en los diccionarios pero que es maravillosamente poética y que coincide con lo que el poeta declaró al autor del *Optimo*. He transformado sus neologismos (y quedan muy bien en castellano) y estoy admirado de ver que Dante puede quedar aquí como un poeta moderno, simplemente siéndole fiel. Comprendo que, antes del simbolismo, era difícil entenderle; ahora en cambio, después del simbolismo es claro y transparente como estilista. No es, pues, mérito mío, sino de los tiempos. ¿Cómo iban a atreverse a conservar su estilo nuestros románticos, tan teñidos, siempre de neoclasicismo? Estoy deseando que leas la traducción y que me des tu opinión sobre ella. [Fragmento de la carta del 8 de enero de 1975]⁵⁵⁷

Te mando hoy mismo el *Paraiso*, y lo hago con una gran satisfacción. ¡Por fin he dado cima a este trabajo! Durante el último mes he estado tan absorbido por él que ni siquiera sabía en qué día vivía. Pero, al terminarlo, me siento verdaderamente contento. Creo que ha quedado mejor que las otras dos cantigas —y no por mí sino porque su poesía es algo verdaderamente increíble. He tenido que pensar mucho antes de escribir algunos versos y de dar por terminados algunos cantos, pero ahora,— por favor no se lo digas a nadie, pues sólo me desahogo contigo —me siento asombrado de los resultados. Creo que he conseguido que el verso fluya claro —como el del original— hasta en los momentos de más abstrusa discusión doctrinal. [Fragmento de la carta del 10 de febrero de 1975]⁵⁵⁸

De todos estos fragmentos de la correspondencia entre los dos poetas se desprende la verdadera implicación de Crespo con Dante, ahora. Antes de presentar algún pasaje de la traducción en cuestión, repasamos algunas líneas de los textos escritos por el español que tratan sobre el proceso de traducción de la *Comedia*. En primer lugar, centrémonos en la ponencia que presentó en el *Congreso dantesco* de Bari: *La “Commedia” de Dante: problemas y métodos de traducción*.⁵⁵⁹ Aquí, el poeta reflexiona sobre los aspectos más difíciles de un trabajo como el de traducir tal obra y una vez más nos da informaciones relativas a los métodos y a las soluciones por él usadas, así como a los objetivos que él se prefijó al empezar tal empresa:

Porque he de comenzar por decir que he tratado de que mi traducción sea distinta de las anteriores; y esto en varios sentidos, que se podrían resumir en uno: el empeño de fidelidad al texto y al pensamiento dantesco. No pretendo decir con estas palabras que mis predecesores no entendiesen el texto de la

⁵⁵⁷ *Ibidem*, pág. 233.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, pág. 234.

⁵⁵⁹ *La “Commedia” de Dante: problemas y métodos de traducción*, ponencia presentada durante el Secondo Incontro Internazionale sulla Letteratura e Filologia Italiana oggi: “Dante in Spagna”, Università degli studi di Bari, 12 marzo 1975. Este texto se encuentra también en apéndice a la edición de la traducción de Crespo.

Comedia, sino que tenían un concepto de la traducción menos exigente en cuanto a fidelidad estilística e ideológica que el de los escritores de mi generación, que nos sentimos muy influidos no sólo por los avances de la filología y la crítica literaria sino también por los hábitos de lectura de la poesía simbolista y postsimbolista.⁵⁶⁰

Y en relación a las anteriores traducciones dantescas en prosa y a su elección de mantener el verso comenta:

Quiere esto decir que la mía había de ser en verso y, naturalmente, en tercetos encadenados, exigencia que me imponían mis convicciones —tanto de lector como de autor— de forma contundente e insoslayable. [...] ¿cómo haber ignorado el gran valor que Dante atribuía al endecasílabo? [...] Siendo esto así, y teniendo, además, en cuenta la importancia que nuestro poeta, coincidiendo con los más autorizados escritores y exégetas medievales, atribuía al número y a sus combinaciones, se comprenderá que mi decisión no podía ser otra que seguir el patrón formal del poema sacro o renunciar a traducirlo.

En este sentido, que no considero, por lo ya dicho, puramente formal, he conservado el número de versos de cada canto, he procurado mantener en la medida de lo posible un paralelismo en el contenido de cada verso, y aun de cada terceto, y, finalmente, he tratado de reproducir la variedad de los endecasílabos dantescos.⁵⁶¹

Sobre las dificultades del texto original por lo que hace al lenguaje Crespo menciona la presencia de «un toscano tan flexible, tan acogedor de latinismos, provenzalismos, provincianismos y neologismos, que no habría más que desear»⁵⁶² y su decisión de alejarse de la literalidad absoluta, pues, según su opinión, utilizar en algunos casos un «paralelismo métrico-conceptual» ha servido en algunos casos para no perjudicar el aspecto artístico del poema. Le sigue a esta introducción sobre las elecciones tomadas una serie de puntos en los que hace referencia a cada uno de los aspectos más complejos y difíciles con los que ha tenido que enfrentarse: «(1) la versificación en general; (2) la rima en particular; (3) las peculiaridades del estilo de Dante, entendido éste en su más amplio sentido, y (4) el léxico.»⁵⁶³ y en cada uno de estos puntos aporta ejemplos tomados del texto. No es este el lugar para entrar más en detalle sobre este artículo, pero sí para destacarlo: por un lado, es uno de los textos más interesantes escritos por un traductor sobre el proceso de traducción; por

⁵⁶⁰ *Ibidem*, págs. 419-420.

⁵⁶¹ *Ibidem*, págs. 420-421.

⁵⁶² *Ibidem*, pág. 422.

⁵⁶³ *Ibidem*, pág. 424.

otro, es un documento fundamental para entender la labor traductora y de estudio realizada por Crespo con la *Comedia* dantesca.

El otro texto que debe destacarse, relativo a la traducción dantesca, es el titulado *La traducción de Dante: “terza rima” o nada*⁵⁶⁴, leído en un simposio sobre Dante en Nueva York. Aquí, de nuevo el poeta-traductor pone de relieve los puntos sobre los que había hablado durante el congreso de Bari, uno de los cuales hace referencia a la diferencia entre verso y prosa:

No hay que olvidar que la literatura es un lenguaje artificial y que la artificialidad de la poesía es distinta de la artificialidad de la prosa: no es lo mismo el *cursus* de la prosa medieval, al que tan afecto fue Dante cuando creó la prosa vulgar italiana, que el mucho más elaborado del verso coetáneo de aquella y, en especial, el de los tercetos encadenados, invención dantesca a la que más adelante he de referirme. Teniendo esto en cuenta, no cabe sino pensar que un cambio de medio en la traducción —prosa por verso, o verso blanco por verso rimado— habría supuesto, de llevarse a cabo, un cambio de sentido del pensamiento dantesco, cambio realmente violento que es fácil de comprobar en las traducciones en prosa de la *Commedia* ya realizadas. No pretendo afirmar, ni siquiera insinuar, que la traducción en prosa de todo texto poético carezca de valores estéticos y, entre ellos, de los propios de la poesía; pero es evidente que dichos valores, cuando los hay en un texto de esta manera traducido, no se corresponden paralelamente con los del original, entre otras cosas porque la prosificación altera la semántica del original en verso y porque en la prosa no hay lugar, en casos como el que nos ocupa, para las funciones semánticas y musicales de la rima.⁵⁶⁵

Y sobre el hecho de que sea un poeta el traductor de un poema o un “poeta-profesor”, dice:

Bien miradas las cosas, parece una perogrullada la exigencia de que el traductor de una obra poética, la cual, para ser fiel al original, ha de ser asimismo poética, haya de ser un cultivador de la poesía. En términos humboldtianos, se puede decir que sólo quien ha tenido experiencias similares —no necesariamente iguales— a las de un autor debe intentar la traducción de sus textos, es decir, que sólo debe ser intentada por aquel cuya evolución mental —y sentimental— le ha llevado al terreno del pensamiento y la creación poéticos.

⁵⁶⁴ Á. Crespo, *La traducción de la Commedia de Dante: “terza rima” o nada*, texto pronunciado durante el International Dante Symposium, 13 – 16 novembre 1983, Hunter College, New York. Publicado en “Cuadernos d Traducción e Intepretación / Quaderns de Traducció i Interpretació”, 8/9, Bellaterra, 1987. A esta ponencia se refiere Crespo también en una entrevista realizada por J. M. Plaza y en la que afirma: «Dante quedó como un modelo de lengua italiana en el Renacimiento, pero su poesía comenzó a ser comprendida objetivamente a partir del Romanticismo. Se solían acercar a Dante con prejuicios, y sin abordarlo desde su dimensión de pensador medieval. Ahora ha habido un congreso en Estados Unidos, en donde se le ha estudiado desde este punto de vista y en el que presenté la ponencia “La traducción de la Comedia: tercetos o nada”», en *Diario 16*, 4 de enero de 1984.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, pág. 8.

Claro está que lo ideal es que el poeta que se apresta a la traducción de una obra poética posea la preparación académica suficiente para llegar a una comprensión filológica del texto original; y de hecho, la historia de la literatura nos demuestra que todas las grandes traducciones han sido realizadas por personas en las que concurría esta condición. Por fortuna, hoy abundan lo suficiente quienes, en frase un tanto irónica de Juan Ramón Jiménez, pueden ser llamados «poetas profesores» como para que las traducciones responsables y documentadas, al mismo tiempo que realmente poéticas, vayan siendo cada vez más numerosas y frecuentes; y también abundan ya los poetas estudiosos que, sin ejercer funciones docentes, poseen la capacidad de enfrentarse a un texto poético con mirada al mismo tiempo de filólogo y de artista.⁵⁶⁶

Finalmente, en relación a su elección de traducir la obra manteniendo la original *terza rima*, el poeta parte de una afirmación de Maurice Hewlitt —quien estaba convencido de que un traductor de la *Comedia* solamente podía elegir entre *terza rima* o nada— la hace suya y empieza a enumerar los motivos de tal convicción. Es un texto denso, como de hecho era el anterior, pues resume en pocas páginas todos los rasgos tan característicos del poema dantesco, rasgos que por otra parte otorgan a la obra su unicidad. Así pues reflexiones sobre la relación de Dante con la música, que hace que su *forma mentis* sea medieval mientras la de Petrarca y Boccaccio sea humanista, son el punto de partida para llegar a concluir cómo toda la obra gira alrededor de un esquema rítmico conceptual, en el que simetrías y correspondencias pueden conservarse sólo a través del verso. De nuevo, sobre su decisión como traductor, comenta Crespo:

Todas estas consideraciones fueron tenidas en cuenta por mí al realizar mi traducción de la *Commedia*, y tuvieron una decisiva importancia en mi decisión de realizarla en verso. Ahora bien, las ya aludidas investigaciones de Gian Roberto Sarolli me confirmaron que había elegido el camino derecho, que no había *smarrata la diritta via* poética. [...] Fue la lectura del libro de Gian Roberto Sarolli *Analisi della Divina Commedia. I. Struttura numerologica e poesia*⁵⁶⁷, aparecido cuando mi traducción se encontraba en curso de publicación, la que me mostró hasta un punto que apenas había sospechado la justeza intuitiva de la frase del Hewlitt según la cual el traductor de la *Commedia* «can only choosen between *terza rima* or nothing», pues el libro de Sarolli demuestra, a mi juicio, que la numerología simbólico-alegórica medieval sistematizada por San Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro y Hugo de San Víctor, fue la inspiradora del patrón formal del poema sacro.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ *Ibidem*, págs. 8-9.

⁵⁶⁷ Adriatica Editrice, Bari, 1974.

⁵⁶⁸ Á. Crespo, *La traducción de la "Commedia" de Dante: "terza rima" o nada*, op. cit., págs. 16-17.

El texto concluye citando y sosteniendo una afirmación que George Steiner presentó en su libro *After Babel*⁵⁶⁹ en la que viene a decir que cada texto es diferente y este es el motivo de que cada uno necesite un enfoque y un acercamiento especial que:

en algún caso —estoy dispuesto a admitir la hipótesis— pueda ser el de la versión en prosa. Lejos de todo maximalismo, me gustaría poner aquí de relieve que las teorías generales de la traducción, desde Quintiliano, Cicerón y Horacio, hasta Wittgenstein y Benjamin, pasando por Goethe, Humboldt y tantos otros talentos de primer orden, no han podido prever, debido a las generalizaciones de sus autores —es decir, debido a sus pretensiones filosóficas más o menos declaradas— no han podido prever, decía, casos como el de la numerología de la *Commedia*. Y es que la poesía se escribe con esa entidad huidiza, vital y maravillosa, que tan mal se presta a las formulaciones metafísicas que es el lenguaje, y, en suma, las obras poéticas —estoy convencido de ello— deben traducirse según métodos poéticos que no admiten una rígida preceptiva.⁵⁷⁰

Ahora bien, para que el lector pueda tener una idea de la labor traductora realizada por Crespo y comprobar cómo los puntos arriba citados se reflejan en sus versiones, presentamos en el anexo correspondiente, algunas muestras tomadas de los tres cantos de la *Comedia*. Hemos decidido introducir aquellos fragmentos que se recogen en el Suplemento de *Anthropos*⁵⁷¹, para respetar la elección realizada por el poeta-traductor. Dicha elección recoge algunos de los momentos más conocidos de la obra: el dedicado a Paolo e Francesca, la descripción de la entrada al Paraíso y la parte conclusiva del último canto.

⁵⁶⁹ George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Londres, Oxford, Nueva York, 1975. Hay una versión castellana publicada por F.C.E., Méjico, 1980.

⁵⁷⁰ Á. Crespo, *La traducción de la "Commedia" de Dante: "terza rima" o nada*, op. cit., pág. 19.

⁵⁷¹ VV. AA, Ángel Crespo. *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, op. cit., págs. 121-123.

4.3.2.2. El *Cancionero* de Petrarca

Hemos tenido en cuenta, para realizar esta traducción, varias de las que nos han parecido sus más autorizadas ediciones contemporáneas, tanto por lo que al texto se refiere como por el valor de sus notas y comentarios.

Siguiendo nuestro método de siempre, que obedece a la convicción de que la traducción de las obras en verso no puede aspirar a ser completa, ni siquiera parcialmente fiel, si prescinde de los valores rítmicos y demás recursos formales del original, hemos tratado de respetar escrupulosamente tanto los esquemas estróficos del original como sus rimas—incluso en el caso de las internas— y, cuando ello ha sido posible, sus aliteraciones y demás rasgos estilísticos.

En lo que al lenguaje se refiere, a ningún lector se le escapará que el empleado por nosotros trata de aproximarse—sin incurrir en arcaísmos— a los de los grandes líricos castellanos de los siglos XVI y XVII, en muchos de los cuales la huella de Petrarca es, por supuesto, manifiesta. No obstante lo cual, y como acabamos de declarar, hemos procurado no incurrir en arcaísmos—si alguno hay, es mera licencia poética inspirada, bien por la necesidad, bien por un deseo de apelar a la circunstancia histórica— tanto gramaticales como del léxico. Algunos de los que hay, sin embargo, obedecen a la intención de hacernos eco de ciertos preciosismos del original.

Una obra como este *Cancionero* se presta a ser glosada por una gran cantidad de notas de carácter filológico, histórico, doctrinal, estilístico y estructural, entre otros; no obstante lo cual, y puesto que el objeto perseguido por la presente edición es facilitar una lectura puramente poética de nuestra traducción, hemos reducido casi al mínimo el número de notas, las cuales se refieren, en su mayor parte, y como el lector podrá comprobar fácilmente, al esclarecimiento de pasajes oscuros, o tenidos por tales, al significado, en el contexto petrarquesco, de determinadas palabras, a la identidad de algunos personajes, reales o mitológicos, citados en los versos y, más raramente, a la fecha de alguna rima o a las influencias poéticas o fuentes ideológicas de varias de ellas. Las notas de las dos últimas categorías no quieren sino ser ejemplos de lo que podría haber sido hecho para mostrar las relaciones de la cultura de Petrarca con la tradición clásica romana y con las más próximas de la escuela trovadoresca y el estilnovismo, a las cuales se hace referencia en esta introducción.

La cual no queremos terminar sin agradecer a nuestros queridos colegas, profesores Oreste Macrí, Franco Meregalli, Giovanni Meo Zilio, Gaetano Chiappini y Mario Baratto, la orientación bibliográfica y los consejos para la realización de nuestro trabajo. De importancia decisiva para él ha sido la lectura realizada por el profesor Macrí de una extensa muestra de estas traducciones y la aprobación sin reservas de que las hizo objeto. Ojalá la lectura de toda la obra merezca al querido amigo y maestro, y a ti, lector paciente, puesto que has llegado hasta estas últimas líneas introductorias, el mismo juicio favorable.

También nos complace agradecer al Recinto Universitario de Mayagüez la concesión de medio año sabático con objeto de que pudiésemos trasladarnos a Italia para terminar este trabajo, así como la Ayuda para la Investigación con que nos ha favorecido.⁵⁷²

⁵⁷² Francesco Petrarca, *Cancionero*, traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983. Consultamos aquí la edición de Alianza editorial, Madrid, 2008, págs. 134-136.

En el siglo XX, y antes de la versión de Crespo, se publicaron tres ediciones completas del *Canzoniere* petrarquesco, en orden de aparición: F. Petrarca, *Cancionero*, traducción de Enrique Garcés, Madrid,

Son éstas las palabras tomadas de la nota del traductor, Crespo, sobre el trabajo realizado. De nuevo encontramos declaraciones que nos recuerdan los artículos sobre la traducción de Dante, donde habla de la voluntad de respetar todos los rasgos del original: métrica, rimas, figuras retóricas y estilísticas. Han pasado algunos años, el *Cancionero* se publicó en 1983 en la editorial Bruguera⁵⁷³, pero las ideas sobre el trabajo que tiene que desarrollar el traductor son las mismas. Aún así, Crespo afirmaría: «La *Comedia* de Dante —explica Ángel Crespo— plantea los problemas de una obra arquitectónica. El *Cancionero* de Petrarca responde a un sistema de relojería en el que la precisión verbal importa muchísimo. Dante es más sintético (resume muchos aspectos en uno); Petrarca es más analítico (aborda un tema desde distintos puntos de vista).»⁵⁷⁴

Petrarca se suma así a su elenco de autores, cuando Carlos Ansó —que ha sido profesor de español en las universidades de Venecia y Pisa y también director de la colección Libro Clásico de la editorial Bruguera⁵⁷⁵— le propuso la posibilidad de

Aguilar, 1957 (la traducción remonta en realidad al siglo XVI y se publicó en 1951 en Madrid); F. Petrarca, *Cancionero*, traducción de E. Garcés, Madrid, Emesa, 1968; F. Petrarca, *Cancionero*, traducción de Atilio Pentimalli, Barcelona, Ediciones 29, 1976. Para una relación completa de las ediciones en castellano se vea la entrada relativa a Petrarca realizada por Aviva Garribba y publicada en el *Diccionario histórico de la traducción en España*, op. cit., págs. 890-894.

⁵⁷³ El año anterior, 1982, se publicaría en Barcelona por la editorial Orbis-Origen el volumen titulado *Sonetos y Canciones*, una antología de Petrarca realizada por Ángel Crespo.

⁵⁷⁴ Estas palabras se recogen en una entrevista realizada por José María Bermejo y publicada en el *Diario Ya* con fecha de 2 de febrero de 1985 con el título de “Dante es arquitectura; Petrarca, un sistema de relojería”.

⁵⁷⁵ En la colección Libro Clásico se publicarían los siguientes títulos: *Antología poética* de Quevedo; *Artículos de costumbres* de Larra; *Así habló Zarathustra* de Nietzsche; *El Buscón* de Quevedo; *Teatro* de Calderón de la Barca; *Cancionero (Poesías castellanas completas)* de Garcilaso de la Vega; *Cancionero y coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique; *Cancionero* de Petrarca; *Cartas Marruecas* de José Cadalso; *Obra poética* de Rosalía de Castro; *La Celestina* de Fernando de Rojas; *Comedias* de Molière; *Comedias: Las nubes, Las ranas, Pluto o La riqueza* de Aristófanes; *El Conde Lucanor y otros cuentos medievales* del Infante de Castilla; *Confesiones* de San Agustín Obispo de Hipona; *Los cuatro libros clásicos* de Confucio; *De los nombres de Cristo* de Luis de León; *El Decamerón* de Boccaccio; *Las desventuras del joven Werther* de Goethe; *Diálogos* de Platón; *Discurso de mi vida* de Alonso de Contreras; *Discurso del método* de Descartes; *Discursos* de Cicerón; *La Divina comedia* de Dante Alighieri; *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes; *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam; *Emanuel Quint: el loco en Cristo* de Hauptmann; *Emilio o la educación* de Rousseau; *Eneida* de Publio Virgilio Marón; *Fausto* de Goethe; *Las flores del mal. Los paraísos artificiales. El “spleen” de París* de Baudelaire; *Guerra de las Galias* de Cayo Julio César; *Guzmán de Alfarache* de Alemán; *Hamlet. Otelo* de Shakespeare; *Han de Islandia* de Hugo; *Hermann y Dorothea. Reineke el Zorro* de Goethe; *La Ilíada* de Homero; *Introducción del símbolo de la fe* de Luis de

colaborar con la misma editorial que iba a publicar una serie de títulos de obras de la literatura universal.

En principio, en lugar de la traducción del *Cancionero* de Petrarca, iba a preparar para Bruguera una antología de Ovidio. Así se lo aclara a Corredor-Matheos en carta desde Mayagüez el 18 de agosto de 1980: «Por otra parte, los de Bruguera me proponen que, en vez de hacerles una antología de Ovidio⁵⁷⁶, les haga una edición, con traducciones mías, del *Cancionero* de Petrarca. Son palabras mayores y, aunque estoy dispuesto a hacerla, tendré que negociar despacio con ellos. A Pilar le mantienen la propuesta semejante respecto al “Decamerón”, y va a aceptarla. Los tres grandes, o sea Dante, Petrarca y Boccaccio, van a ser parte, casi, de nuestra familia.»⁵⁷⁷

Dante, Petrarca y Boccaccio efectivamente se convertirían en “miembros de la familia”, Crespo y su mujer tendrían la posibilidad de trabajar en sus respectivas traducciones durante su estancia en Venecia de 1982, donde buscarían materiales de apoyo en la Biblioteca Marciana de la ciudad y en los consejos de los amigos italianos.

Con el *Cancionero*, escrito en idioma vulgar, Petrarca se erige como padre de la lírica moderna. Sin embargo, en lo referente a cuestiones sociopolíticas, Petrarca no es, al contrario que Dante, santo de la devoción de Ángel Crespo. [...] Sin embargo, mucho le atrae la vivencia humanista del autor del *Cancionero*. Cuando se publicó el libro yo ya conocía a Crespo, que tuvo la gentileza de regalarme un ejemplar. Ávidamente lo leí y quedé encantado con la introducción. Poco después nos vimos, no recuerdo si en Toledo o en Madrid, o quizá en Cuenca, y le comenté que en la descripción que hace de Petrarca, a lo largo de esas páginas introductorias, a mí me pareció que se transparentaba su persona; le vi sonreír, condescendiente con mi opinión. [...] Hay muchos parecidos en el pensamiento y la actitud de estos dos grandes

Granada; *Lazarillo de Tormes*; *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita; *Lírica* de Sor Juana Inés de la Cruz; *Macbeth*. *Rey Lear* de Shakespeare; *Martín Fierro* de José Hernández; *La metamorfosis* de Pablo Ovidio Nasón; *Milagros de nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo; *Moradas del castillo interior* de Santa Teresa de Jesús; *Los Nibelungos*; *Nicholas Nickleby* de Dickens; *Novelas ejemplares* de Cervantes; *Obras escogidas* de Sor Juana Inés de la Cruz; *Odas, epodos, canto secular, arte poética* de Quinto Horacio Flaco; *La Odisea* de Homero; *Comedias* de Plauto; *Poema del mio Cid*; *Poesías completas* de San Juan de la Cruz; *Poesías* de Espronceda; *Poesías* de Lope de Vega; *La Política* de Aristóteles; *El Príncipe* de Machiavelli; *Rimas y leyendas* de Bécquer; *Romeo y Julieta*. *Julio César* de Shakespeare; *Teatro completo* de Esquilo; *Teatro completo* de Sófocles; *Teatro completo* de Lope de Rueda; *Teatro romántico*; *Teatro* de Beaumarchais; *Teogonía*. *Trabajos y días* de Hesíodo; *Tragedias* de Eurípides; *Utopía* de Moro; *Teatro* de Lope de Vega; *Vidas paralelas* de Plutarco; *Cuentos escogidos* de Voltaire.

⁵⁷⁶ *La metamorfosis* de Ovidio apareció en la colección traducidas por Vicente López Soto.

⁵⁷⁷ A. Palacios, *Ángel Crespo (1926-1995)*, op. cit., pág. 144. Por lo que hace a Giovanni Boccaccio, disponemos de un texto de Crespo sobre el autor titulado: «El *Ninfae Fiesolano* de Giovanni Boccaccio, y la *Fabula de Mondego*, de Francisco Sá de Miranda», *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, S. Olschki editore, Firenze, págs. 161-178.

personajes; Crespo defiende, como dice Petrarca, “la posibilidad de conducirse dignamente en este mundo mediante la consecución y el goce de un tiempo verdaderamente libre para la meditación y la creación”, reafirmando “los ideales de los humanistas al margen del misticismo y del contemptu mundi (desprecio del mundo) propio de la ascética medieval”. [...] Y Ángel Crespo, como Francesco Petrarca, “seguirá estudiando y escribiendo hasta la misma hora de su muerte”.⁵⁷⁸

La traducción de Petrarca le haría obtener en 1984 el Premio Nacional de Traducción, premio que nacía ese mismo año en España. La prensa recogió así la noticia:

Se ha dicho que los poetas sólo deberían ser traducidos por poetas. Ángel Crespo ha realizado una admirable versión —autoimponiéndose el desafío de mantener la rima— que, respetando escrupulosamente el original, lo recrea para el lector español.⁵⁷⁹

Para Esther Benítez: «Es una versión íntegra del *Cancionero*, que conserva tanto el ritmo como la rima del original y alcanza cotas de alta poesía en castellano.»⁵⁸⁰

Más que una cuestión de absoluta fidelidad al original, el traductor sensible que es Crespo sintoniza con la esencialidad de Petrarca. Crespo ofrece al lector que no conoce la lengua y que no es especializado un texto universal como el *Cancionero*.⁵⁸¹

Así pues, otra vez, el trabajo de traducción realizado por nuestro poeta suscita gran admiración y vuelve a situarlo entre uno de los mejores traductores de literatura italiana de todos los tiempos. La traducción del *Cancionero* es en efecto otra demostración de la maestría del español por lo que hace a su capacidad y habilidad de trasladar al castellano obras de la literatura universal; el esmero con el que cuidaba cada traducción se puede apreciar también en las páginas introductorias a la misma. Así, en el caso de Petrarca, disponemos de unas 120 páginas en las que el poeta nos presenta al autor, su obra y el marco cultural en el que vivió: “Los tiempos de Petrarca”, “La vida y la obra de Petrarca antes de la coronación”, “De la coronación a la muerte de Laura”, “La vida viajera hasta el establecimiento en Venecia”, “Los últimos años”, “Apariencia y carácter de Petrarca”, “Petrarca, poeta

⁵⁷⁸ *Ibidem*, págs. 144-146.

⁵⁷⁹ Artículo firmado por Ángel Vivas y publicado en *ABC/XI* en fecha 15 de septiembre de 1984.

⁵⁸⁰ Artículo publicado en *El Nuevo Día* (San Juan) en fecha 18 de diciembre de 1984.

⁵⁸¹ Artículo de Antonio Colinas titulado “Una edición imprescindible de Petrarca”, publicado en *El País*, 26 de febrero de 1984.

y humanista”, “La formación del *Cancionero*”, “El *Cancionero*”, “«Micer Francesco, que de amor suspira», o el conflicto del *Cancionero*”, “La estructura del *Cancionero*”, “Los *Triunfos*, complemento del *Cancionero*”. Estos títulos a las secciones de la Introducción nos demuestran por un lado ese estudio previo sobre el autor y la obra realizado por Crespo, y por otro nos recuerdan al texto sobre Dante, pues presentan una estructura y contenido similar.

Ahora bien, volviendo a las diferencias entre la obra dantesca y la petrarquesca, recogemos unas palabras de Bruno Rosada publicadas en el artículo sobre Crespo traductor de Dante y Petrarca⁵⁸²:

Fondamentale è infatti in Petrarca secondo Crespo il superamento dell'allegorismo di Dante e degli stilnovisti e l'affermazione di un nuovo linguaggio suo proprio nel quale si realizza questa «sincerità»: «Laura —dice Crespo— non è confrontabile con la Beatrice dantesca in quanto figura allegorica post mortem, dato che la prima è —vedi la *Canz.* CCCLIX, *Quando il soave mio fido conforto*— l'anima di una bene avventurata, che non ha superato, come la seconda, la sua condizione umana»: da questo aspetto deriva un'altra tensione della poesia petrarchesca, quella tra la libertà dell'espressione sentimentale e le necessità della forma artistica.⁵⁸³

Las diferencias entre los dos poetas y sus dos obras afectan por lo tanto también, y en gran medida, al lenguaje y a la forma utilizada, hecho éste que supone un nuevo reto para el traductor, quien, siempre según Rosada:

il traduttore deve riprodurre in sé le condizioni che hanno determinato gli stati d'animo del poeta da tradurre e quasi risentire in sé l'ispirazione medesima che ha suggerito quei suoni e quelle parole, in modo che fin dove è possibile anche la materia fonica attinta allo stesso impasto produca gli stessi effetti. Si tratta quindi di una conoscenza del poeta-da-tradurre, che non può essere solamente testuale, ma che deve andare «dietro il testo» a rincorrere quelle che montalianamente potremmo considerare le «occasioni» della poesia e far quindi ricorso a tutti quegli elementi che la moderna critica testuale considererebbe all'altro, perché appartenenti non all'autore implicito aderente al testo, ma alla persona anagrafica e storica dell'autore, col quale il traduttore deve porsi in totale sintonía.⁵⁸⁴

Para Rosada, todas estas condiciones se encuentran satisfechas en Ángel Crespo, cuyo conocimiento y aptitud crítica ha servido para realizar unas traducciones

⁵⁸² Bruno Rosada, “Ángel Crespo traduttore e critico di Dante e Petrarca”, op. cit.

⁵⁸³ *Ibidem*, págs. 372-373.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, pág. 370.

impecables de los sonetos petrarquescos, pues ha sabido también singularizar el lenguaje y las características particulares del italiano, hecho éste que ha sido posible gracias a la voluntad de conocer el texto y el autor original en todos sus aspectos.

Así pues, tras este resumen sobre lo que ha supuesto y representado la traducción del *Cancionero* realizada por Crespo, remitimos al anexo a este capítulo donde se introducirán algunos ejemplos de este trabajo en el anexo correspondiente. Se trata de una selección, alguno de los sonetos más conocidos y estudiado del *Cancionero*, que según nuestra opinión puede mostrar al lector las peculiaridades de las elecciones hechas por el traductor y al mismo tiempo su grado de fidelidad al original italiano.

4.3.3 La traducción de los modernos

4.3.3.1 Giacomo Casanova

La decisión de traducir las *Memorias de España*⁵⁸⁵ de Giacomo Casanova fue tomada tras la llegada de Crespo a Venecia. En la ciudad lagunar el poeta, tras haber rechazado anteriormente la propuesta hecha por Gimferrer de traducir el texto de Casanova, vuelve sobre sus pasos y acepta el encargo. Este cambio de idea surge por unas “casualidades” o un “destino objetivo” que hizo que Crespo fuese a pasar su estancia veneciana en un palacete vecino de la casa natal del libertino. Para el español esto significó una “llamada” por parte del veneciano, a la que respondió traduciendo su obra. Esta anécdota la recoge el mismo Crespo en “Para una lectura de *El ave en su aire*” donde, tras presentar el último libro de poemas de *El ave en su aire*, *Anteo errante*, inspirado en Venecia, describe su particular “encuentro” con el fantasma de Casanova (el primer fantasma hace referencia a Marín Faliero, *doge* al que dedicaría un poema, tal y como veremos en el último apartado):

Otro de los que tienen nombre es Giacomo Casanova, del que he publicado hace poco una traducción de la parte de sus memorias que se refiere a España. Cuando, en 1981, Mario Muchnik me propuso que hiciera esta traducción para Seix Barral, no me sentí muy predispuesto a hacerla, a pesar de que durante el año siguiente iba a enseñar un curso sobre poesía modernista en la Universidad de Ca' Foscari. Llegué, pues, a Venecia y me encontré con que a mi mujer y a mí nos esperaba pasar unos cuantos meses en una pensión barata porque, como se sabe, los buenos hoteles son carísimos en esa ciudad (y era imposible encontrar un piso para alquilar), pero al día siguiente de nuestra llegada sucedió el milagro: una colega me llevó a ver un palacete ricamente amueblado, de Campo San Samuele, en pleno Canal Grande, que me alquilaron por una miseria. Estaba a unos pasos de la casa en que nació Casanova, su alero casi tocaba al palacio Malipiero, en el que fue educado Casanova, y la cocina y el balcón del patio eran medianeros y se apoyaban en la iglesia en que Casanova fue bautizado y donde, cuando le hicieron diácono, tuvo su primer triunfo como predicador. Como no creo en la casualidad, le escribí en seguida a Gimferrer diciéndole que me enviasen el contrato de

⁵⁸⁵ Giacomo Casanova, *Memorias de España*, traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Planeta, 1986. Varias ediciones posteriores, entre las que se encuentra la que utilizamos en este trabajo: G. Casanova, *La fuga de los plomos. Memorias de España*, traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997. Es esta última la edición que forma parte de la colección de Clásicos Italianos querida y dirigida por Crespo y en la que figuran sus traducciones de Dante, Petrarca, Casanova y D'annunzio, junto a la de Boccaccio realizada por Pilar Gómez Bedate.

traducción. Poco después, y ya vecino de su barrio, escribí el breve poema “La aparición de Casanova”.⁵⁸⁶

Sobre la decisión de traducir a Casanova, cuenta Pilar Gómez Bedate:

Ebbene, mio marito si sentiva propenso a credere che la mano di Casanova non fosse mancata, in qualche modo, nella scoperta della casa che occupavamo e che avevamo trovato —contro ogni pronostico— quando già pareva impossibile che potessimo restare ad abitare in quella città che desideravamo da quando l’avevamo scoperta insieme da più di venti anni. Invece, repentinamente, ci aveva aperto le sue porte, ma non perché lasciassimo a lei il nostro denaro di turisti stranieri, ma piuttosto per pagarci il soggiorno lì: perché —con le lire che Ángel guadagnava— potessimo andaré a comprare pesce al mercato di Rilato e ortaggi dalle barche che si ormeggiavano in Rio San Barnaba, e perché prendessimo il solo d’inverno sulle terrazze delle Zattere, e le mattine della domenica passeggiassimo fino alla chiesa dei Frari a vedere l’Assunta di Tiziano, e prenderci l’aperitivo in qualche osteria dei dintorni.

Come sarebbe stato possibile che tanta buona fortuna si fosse sciupata, improvvisamente, relegandoci a Mestre, triste città-dormitorio, piena di treni e fabbriche, antitesi di tutti i sogni? Che burla sarebbe stata quella?

Passando per Barcellona, diretti a Venezia, Mario Muchnick, l’editore argentino che per un certo tempo fu direttore letterario di Seix Barral, aveva proposto ad Ángel che traducesse per loro *la Historie de ma vie* che Casanova aveva pubblicato firmándola con il suo nome di Chevalier de Seingalt, secondo l’edizione completa data alla luce qualche anno fa: l’incarico lo aveva colto di sorpresa:

—«Sto traducendo Petrarca, Mario, ed è un lavoro lento e complicato, come puoi immaginarti, perché conservo perfino le rime interne. Devo avere una pazienza da orologiaio provetto con il *Canzoniere*, non posso distrarmi. Quando finirò, e voglio darvi il piacere di finirlo a Venezia, dovrò pensare alla mia poesia, e per organizzare un libro nuovo ho bisogno di ozio e non lasciare gli editori in attesa con data fissa. Le *Memorie* di Casanova sono dodici volumi. Impossibile».

—«Ma non sarà che ti fai scrupoli di tradurre un libertino subito dopo aver tradotto un martire d’amore?», aveva scherzato Mario col suo accento stridente di argentino cosmopolita.

Ángel si era un po’ irritato perché per lui il libertinaggio di Casanova era cosa da santo e lo difendeva. Diceva che aveva un cuore tenero, che amava la bellezza, credeva nell’amore, si sacrificava per le donne che amava, non era un ingannatore ma il suo contrario, e ricorreva alle proprie armi soltanto con donne scaltre, avvezze. Se la proposta di Muchnick era venuta fuori durante il nostro viaggio a Venezia, questo pareva un segno degnissimo di essere tenuto in conto, ma lui non poteva tradurre tutti.

Tuttavia, Casanova non era come «tutti» e quando, dopo una settimana d’albergo provvisorio, dovevamo, alla fine, deciderci di andare ad abitare a Mestre, ricevemmo il *messaggio* di quella professoressa di Ca’ Foscari dal nome di orefice, che diceva che ci aveva trovato una casa stupenda sul Canal Grande e —contrariamente al nostro timore per il prezzo dell’affitto— questo era stato accessibile (poi sapemmo che il motivo era dovuto al fatto che un giocatore di pallacanestro che aveva pagato per tutto l’anno, si era fratturato

⁵⁸⁶ Á. Crespo, “Para una lectura de *El ave en su aire*”, en *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*, op. cit., págs. 118-119.

una caviglia e aveva dovuto tornare al suo paese). In meno di ventiquattr'ora, pieni di meraviglia e ancora increduli nello stesso tempo, ci installammo in quella casa.

Il facchino che portava le nostre valigie sul suo carrettino di ferro e che sceglieva con abile prontezza i ponti, i ponticelli e i gradini più facili da superare col peso, ci aveva portato al Ramo San Samuele, dove si apriva il portone della casa, attraverso la Calle del Teatro, che finiva esattamente di fronte. Quando Ángel ebbe visto questo nome dipinto a caratteri Neri sull'angolo aveva avuto un sobbalzo: —«Pilar! Credo che in quella calle sia nato Casanova—. Che sia stato possibile?»

Lo era. Lì era sorto il teatro dove fu attrice la Buranella, sua madre. E il Palazzo Malipiero, quello che vedevamo dalla stanza da letto quasi alla portata della nostra mano, con le sue superbe finestre gotiche, il palazzo dalla cui cantonata sul Canal Grande veniva in avanti sull'acqua la passerella grigia di tavole di legno che si percorreva per prendere la gondola del traghetto, era il luogo dove Casanova era stato educato. Forse perché Malipiero era stato amante di sua madre? È possibilissimo, sebbene non sia confermato nelle *Memorie*. Ma il caso è che la presenza di Casanova bambino, adolescente e uomo maturo si fece tangibile intorno a noi, e Ángel, al quale piaceva contare sulla possibilità delle presenze invisibili, cominciò a documentarsi su di lui.

Una sera, sul tardi, Ángel tornava avendo attraversato il Canal Grande nella gondola, tra nebbia e oscurità: entrò in casa, e si tolse il cappotto e il berretto di pelle in silenzio, contrariamente alle sue abitudini.

—«Cosa ti succede?» gli domandai.

—«No, cara, niente. Su, dammi un whisky e prepariamoci a cenare.»

Mi misi, difatti, a preparare la cena. Misi la tovaglia sul tavolino davanti alla finestra e quando ci sedemmo, finalmente parlò:

—«Era Casanova, Pilar.»

—«Ah! Chi?»

—«Chi è venuto ad incontrarmi.»

—«Ma come? Cosa mi dici? Dove?»

—«Nella gondola. È stata una cosa tanto chiara. Mi ha messo una mano sulla spalla. Tu non credi?»

—«Non so... come lo sai? Lo hai visto?»

—«No, non ho voluto voltarmi, ma era lui. La sua mano aveva il peso giusto, intermedio fra carne e fantasma. Non era un cattivo presagio, era evidente, si posava con amicizia. Voleva che io mi voltassi e stavo per farlo, ma ho pensato che non dovevo farlo perché se davvero voleva che lo vedessi, avrebbe dovuto avvicinarsi a me di fronte mostrandomi il viso. Certo che può essere un'allucinazione, ma io ero l'ultimo del gruppo, non c'era nessuno dietro a me nella barca e ci trovavamo a metà del canale.»

[...]

—«Adesso mi metto a tradurlo», mi disse Ángel un giorno. «Domanderò l'edizione di Plon, anche se mi costerà un occhio della testa. Sei d'accordo, vero? Non voglio che mi si chiudano le porte di Venezia: l'anno che stiamo passando in questa casa ben vale che io ritardi il mio stesso libro, perché — oltre a tutto — sto scrivendo qui alcune poesie che mi piacciono molto. Guarda, guarda». E mi mostrò *Visitatori di sogno*.

[...]

Per ciò che riguarda l'*Historie de ma vie*, la casa editrice cambiò progetto e decise di non pubblicare le *Memorie* complete, di modo che Ángel tradusse solo la parte che si riferisce alla Spagna e in tal modo pagò il suo debito, se ce

l'aveva, con il Cavaliere di Seingalt. Anni dopo, ha tradotto anche «La fuga dai Piombi».⁵⁸⁷

Así surgió la traducción del veneciano, de una “coincidencia” o de la voluntad de un destino —según como se quiera ver— que hizo que el poeta español se sintiera casi en el deber de prestar su voz y su tiempo a aquel autor que en un primer momento se negó a traducir. Y no se limitó a traducirlo, sino que, como con los demás personajes con los que dialogaba, Casanova se convertiría también en parte integrante de su propia obra poética, así como lo demuestra el poema “La aparición de Casanova”.

Casanova es para Crespo uno de los más grandes escritores del siglo XVIII además de precursor del Romanticismo, y la traducción que nos presentó, como siempre solía hacer, va precedida también en este caso por un estudio introductorio titulado “El aventurero que contó la verdad”. El traductor comienza el texto poniendo en evidencia la falta de reconocimiento a Casanova, tanto de parte de las letras francesas como de las italianas, lo cual se debió en gran medida a la vida llevada por el veneciano y al rechazo que ésta provocó en la mentalidad de la época. Sin embargo, Crespo vuelve a subrayar cómo esa conducta fuera solo aparentemente escandalosa puesto que en realidad el libertino, tal y como demuestran los estudios a él dedicados, era más bien un caballero respetuoso con las mujeres a las que amaba.

Tras esta premisa, el traductor nos acerca a las *Memorias de mi vida* y a su autor, del que remarca el aspecto romántico:

El que las *Memorias de mi vida*, debido a su variedad de personajes, ambientes, situaciones y aventuras, y a cuanto hay en ellas de personal, de insólito, de novelesco y de extraordinario, sean una obra romántica en el sentido original y coloquial de la palabra, nos lleva a preguntarnos si Casanova fue también un escritor romántico en la acepción técnica e histórica propia de los estudios literarios. La respuesta a semejante pregunta exige unas brevísimas consideraciones sobre la sociedad y la cultura del siglo XVIII, y en especial de su último tercio, época de la madurez intelectual y literaria de nuestro autor. [...] Casanova, que había nacido el año 1725, se educó en el ambiente de la Ilustración y llegó a adquirir, como muchos de los «filósofos», una cultura realmente enciclopédica y cosmopolita, aunque asistemática. El príncipe de Ligne, que fue uno de los grandes escritores de su tiempo y le trató durante los

⁵⁸⁷ P. Gómez Bedate, «Un tempo dolce», op. cit., págs. 13-17.

últimos años de su vida, puso a Casanova a la altura de D'Alembert, de Hume, de Federico el Grande de Prusia y de otros destacados ingenios contemporáneos, y escribió de él que «cada una de sus palabras es una revelación, cada pensamiento, un libro». Refiriéndose a su epistolario, Roberto Gervaso, uno de sus últimos biógrafos, ha escrito que los temas tratados en él «son incontables: amor, economía, política, diplomacia, filosofía, literatura, cábala. No hay ramo del saber en el que no intervenga su pluma. Habla de todo y todo lo juzga: condena, absuelve, polemiza con la pasión y la viveza de un Voltaire». Añadamos que Casanova se interesó también por la medicina, y especialmente por la oftalmología, así como por difíciles problemas algebraicos y geométricos, pues su cultura era, en efecto, una de las más vastas de su tiempo.⁵⁸⁸

Ahora bien, por lo que hace a la obra en concreto Crespo demuestra su admiración por un texto que considera como:

un documento fundamental de esta primera etapa romántica, y lo es sobre todo, además de por lo que se ha dicho más arriba, porque se trata de un canto a la libertad del individuo, a los derechos de la sensibilidad y de la intuición, y de una ruptura con las convenciones y los prejuicios morales e ideológicos en general de la sociedad culta de su siglo, a la que, no obstante ello, retrata con veracidad y sin ánimo adverso. [...]

Por otra parte, el estilo sobrio, vivo, directo, impulsivo a veces y libre siempre de fórmulas y manierismos, de la narración casanoviana carece de antecedentes y se anticipa a la mejor prosa narrativa del realismo romántico del siglo XIX.⁵⁸⁹

Casanova fue ante todo un hombre práctico, y no un pensador, y ello le inclinó, antes que a la indagación de principios abstractos, a la formulación de lecciones que se desprendieron, como frutos dulces o amargos, de su nada convencional experiencia. Ahí es donde reside lo excepcional de la enseñanza que pueden proporcionarnos sus obras, y en especial la *Historia de mi vida*.⁵⁹⁰

Y finalmente, antes de pasar a presentar algún pasaje de la traducción crespiana, el español se detiene en diferenciar el comportamiento de Casanova y de don Juan Tenorio, explicando cómo al italiano no se le pueda aplicar el adjetivo de libertino, según el sentido que le damos a este término, y lo hace con la voluntad de librar al veneciano de esa visión falsa y estereotipada que sin embargo ha seguido, y sigue hoy en día, vigente:

Un libertino fue, por ejemplo, don Juan Tenorio cuando sin contemplaciones para con las mujeres, las seducía para ganar una apuesta o para satisfacer su vanidad de conquistador. Casanova, por el contrario, admiraba, además de su

⁵⁸⁸ G. Casanova, *La fuga de los Plomos. Memorias de España*, op. cit., págs. 10-13.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, págs. 13-14.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pág. 18.

belleza, las cualidades intelectuales y morales de las mujeres a las que amaba. Su juego no era otro que el del seductor que se deja seducir. No hay más que leer la parte de la *Historia de mi vida* impresa en este volumen con el título de *Memorias de España* para comprender que Casanova se enamoró sinceramente de la madrileña doña Ignacia, y ello a pesar de que, al principio de sus relaciones con ella, se diera cuenta de que ésta quería darle dinero. En las mismas páginas nuestro autor habla de dos mujeres a las que había amado. Una de ellas, casada, se muestra como una fiel amiga; la otra, viuda, le demuestra su amor, o cuando menos su sincera amistad, a pesar de los años transcurridos desde que dejaron de verse. Y ésta es la regla general, incomprensible en el caso de un libertino, pues Casanova se separaba de sus amantes sin ofenderlas, sin escenas, sin reproches por parte de uno y otras. Amante perfecto, ni él ni ellas tenían nada de que arrepentirse, pues nada sino amor les ofrecía y, al parecer, sabía cumplir su ofrecimiento. Cuando puede les busca un marido o un protector pudiente. No quiere verlas ejercer la prostitución o, cuando menos, no desea que se vean en apuros.⁵⁹¹

Sobre la traducción realizada por Crespo hay que decir que se trata de la primera edición de la obra casanoviana en español y recordar que el texto de partida es el francés, pues Casanova decidió —igual que hizo otro veneciano, Goldoni— redactar sus memorias en esa lengua que él consideraba «más extendida que la mía»⁵⁹². Por lo que hace a la recepción de la versión crespiana disponemos de un artículo de Lluís Bassets publicado en el suplemento Libros de *El País* de 1986 en la que leemos:

Más no se puede pedir, sino que algún día el mismo traductor pueda ofrecer las enteras y auténticas memorias en versión castellana tan cuidada y tan bella. [...] El prólogo de Ángel Crespo —auténtica introducción a las enteras memorias— y su excelente traducción, selección y notas, permiten gozar de este libro como una cata en la *Histoire de ma vie* y como una obra literaria completa.⁵⁹³

Respecto de los ejemplos que hemos decidido introducir, hemos seleccionado algunos fragmentos de *La fuga de los Plomos* y *Memorias de España*. En el primer caso se trata del capítulo VI en el que se relata la huida de la cárcel veneciana y en el segundo del capítulo II en el que Casanova cuenta de su llegada a Madrid.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ *Ibidem*, págs. 20-21.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ Lluís Bassets, “Casanova: Memorias de España”, en *El País*, Libros, año Viii, n. 333, 6 de marzo de 1986.

⁵⁹⁴ Respectivamente: págs. 135-136 y págs. 188-190 de la edición citada.

4.3.4 La traducción de los contemporáneos

4.3.4.1 Gabriele D'Annunzio

Es en 1990 cuando se publica una nueva traducción del italiano realizada por Ángel Crespo, se trata en este caso de *El placer*⁵⁹⁵ de Gabriele D'Annunzio, autor sobre el que el español había tratado en un artículo escrito dos años antes.

Se trata en esta ocasión, como en el caso de Casanova, de la primera versión completa de esta obra traducida al español, puesto que solamente había una edición que había sido censurada por motivos evidentes⁵⁹⁶, tal y como afirma César Antonio Molina en un artículo donde reseña la versión crespiana:

Anterior a la guerra civil había otra edición de *El placer* con supresiones. La presente, preparada por Ángel Crespo, incluye la totalidad de la misma, así como rescata para el español toda la compleja brillantez de su lengua originaria.⁵⁹⁷

De este modo, de nuevo Crespo se sitúa como uno de los mayores difusores de la literatura italiana y, de nuevo, lo hace presentando una obra de otro controvertido e incómodo personaje. La traducción está precedida de un prólogo de unas treinta páginas en el que podemos encontrar una presentación sobre el autor y la obra que nos vuelven a recordar el estudio previo que realizaba nuestro traductor cada vez que se disponía a trabajar sobre un autor. Así, en estas páginas encontramos por un lado los datos biográficos y las citas de otros autores, pero también las propias reflexiones de Crespo sobre el tema. ¿Cómo definir a un personaje del calibre de D'Annunzio? Partiendo de una cita del que había sido el secretario y biógrafo del italiano, Tom Antongini, quien afirmaba que éste fue «un prodigioso ejemplar humano», Crespo nos ofrece su opinión al respecto:

¿Un ejemplar humano? D'Annunzio se permitió dudarlo cuando escribió en su Libro secreto: «¿Soy una substancia humana o una pura voluntad de arte?» Yo creo que fue ante todo una voluntad de poder: de poder literario, de poder político, de poder erótico, de cuantos poderes se le pasaron por su movida y exaltada imaginación, sin descartar, claro está, el económico —aunque se le mostrase inasequible— ni el inefable, pero no por ello menos embriagador, que

⁵⁹⁵ Gabriele D'Annunzio, *El placer*, op. cit.

⁵⁹⁶ Se trata de *El placer*, traducción de Emilio Reverter Delmas, Barcelona, Maucci, 1900.

⁵⁹⁷ César Antonio Molina, «La palabra voluptuosa», en *Diario 16*, 29 de noviembre de 1990.

solía procurarle la popularidad. [...] Por lo demás, parece claro que interpretó al nuevo Zaratustra como le vino en gana a su propia voluntad de poder, y no podía ser de otra manera, dada la autoadmiraación que se profesaba.⁵⁹⁸

Y a estas primeras consideraciones sobre la persona de D'Annunzio, sigue otra que describen en detalle todos los rasgos que caracterizaron su vida, una vida "inimitable":

Y lo fue, además de por la también inimitable obra en verso y en prosa que la jalonó a lo largo de toda su trayectoria, porque D'Annunzio era un ser dominado por los más exacerbados impulsos y, en último análisis, llenos de irresolubles contradicciones, pues de lo que sabemos de su vida se desprende que era extremadamente veleidoso y caprichoso (fue un impenitente coleccionista de alfombras, cojines, pintura, escultura, porcelanas, bronce, esmaltes, bibelotes y objetos del peor y más perecedero de los gustos), amante abnegado y rijo donjuán, moralista igualmente atraído por la virtud y por el vicio (y por la muerte tanto como por la vida), generoso hasta la prodigalidad y explotador hasta el límite de lo posible de sus editores y empresarios teatrales, memorión y propenso al olvido, desconfiado y hacedor de súbitas e imprudentes amistades, admirador de San Francisco de Asís e inmodestamente fantasioso (escribió en una ocasión que era suyo el yate de su amigo Adolfo de Bosis), amante de la molición y pionero de la aviación civil y militar, eterno enfermo imaginario (sus achaques no pasaban del catarro y los dolores de muelas) y consumidor maniático de medicinas (y también de colonia, sobre todo del «Acqua Nuntia» por él inventada, de la que gastaba medio litro al día), predicador, en fin, de la sencillez y dueño de un desmesurado vestuario.⁵⁹⁹

Tras esta inmersión en todo lo que fue D'Annunzio, Crespo se refiere a la supuesta falta de humor de la que le acusaba el poeta Lucini y remite a otros ejemplos de escritores de la tradición literaria italiana y española:

Pero ¿es que lo fueron por ventura Dante, Petrarca o Leopardi y, entre nosotros, Garcilaso o San Juan de la Cruz? Hecha esta salvedad, preciso es reconocer que D'Annunzio se tomó siempre muy en serio, quizás demasiado en serio. Pero ¿qué otra cosa podía hacer quien llegó a creerse un superhombre, quien, según Benedetto Croce, fue el padre del nacionalismo y el imperialismo italianos?⁶⁰⁰

Para Crespo, D'Annunzio fue un hombre de su tiempo y esto no escapa de su obra:

D'Annunzio resume en su obra todas las inquietudes intelectuales propias de su época, de un fin de siècle que tiene, además, no pocos puntos de contacto con el que estamos viviendo. La variedad de enfoques, de técnicas, de

⁵⁹⁸ *Ibidem*, págs. 7-8.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, págs. 8-9.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, pág. 9.

humores, los contrastes neobarrocos, es, son, uno de los más notables rasgos de su extensísima obra.

Y en este punto, para demostrar lo que acaba de afirmar, Crespo incluye unos pasajes del poema dannunziano “Diversidad” en el que se pueden apreciar todos los rasgos arriba citados y que transcribimos a continuación, por ser una traducción hecha por nuestro poeta y que por tanto representa una muestra más de sus traducciones del italiano:

Diversidad
¡Alabada seas, Diversidad
de las criaturas, sirena
del mundo! A veces no elegí
porque me parecía que eligiendo
te excluiría,
oh Diversidad, maravilla
sempiterna [...]
pero yo soy el que te ama,
oh Diversidad, sirena
del mundo, soy el que te ama.

La clave para entender a un personaje como D’Annunzio, cuya vida puede inducirnos al rechazo del italiano y a un juicio erróneo de su obra, reside para Crespo en alejarnos de este primer sentimiento de adversidad ante tantas extravagancias:

No se trata, para entender a D’Annunzio, de atenerse a nuestros criterios personales, sean éstos favorables o adversos, respecto a la guerra, el nacionalismo o la simple voluntad de poder, sino antes bien de considerar desapasionadamente la coherencia de un hombre en apariencia versátil e incoherente, su actitud constante en el clásico «o todo o nada» y, en el fondo, su ingenuidad, pues ¿qué podía hacer él solo frente a las potencias ganadoras de la más terrible de las guerras hasta entonces reñidas y teniendo en contra a su mismo Gobierno?

[...]

El gran estilista —al que tanto debe nuestro gran don Ramón del Valle-Inclán— que influyó tanto en los poetas crepusculares como en los herméticos, ocupa un puesto indisputable entre los maggiori de la literatura italiana de todos los tiempos.⁶⁰¹

Todas estas consideraciones dejan paso en el prólogo a una presentación de la obra *El placer*, obra con muchos elementos autobiográficos y que Crespo va señalando: entre otros la obsesión por el vestuario y el refinamiento del gusto que

⁶⁰¹ *Ibidem*, págs. 24-26.

compartía D'Annunzio con su personaje, Andrea Sperelli y que funciona de máscara del primero. Lo mismo hace Crespo con la descripción de las fuentes literarias de *El placer*: Rossetti, Pater, Swinburne, Zola, Maupassant y Huysmans así como Goethe y Shelley son los nombres de los principales ecos que hay en el texto. Finalmente, el estudio concluye refiriéndose a la acogida que tuvo la obra: «*El placer* es tachado de inmoral, de cínico, de paganizante». ⁶⁰² Y las últimas palabras recogen lo que Crespo pensaba de la misma, concluyendo así un texto que ayuda al lector a comprender el verdadero sentido de una obra como *El placer*.

No creo, por mi parte, que este relato, del que Michetti, romántico y pitagórico, dijo que olía a semen, sea otra cosa que lo que su autor le dijo en una carta del año 92 a Georges Hérèle, su traductor al francés: «un libro muy curioso, en el que puse, como para liberarme de ellas, todas mis predilecciones de forma y color, todas mis sutilezas, todos mis preciosismos, confusamente». El placer sería, en consecuencia, un ejercicio de catarsis, y no parece que lo fuese menos porque el poeta se mostrase impenitente e incorregible a lo largo de toda su vida, pues el triste, desolado final de esta obra maestra no permite dudar de semejante intención de su autor, nada ajena, por lo demás, al desengañado espíritu de no pocos de los escritores llamados, con razón o sin ella, decadentes. ⁶⁰³

Presentaremos un fragmento del segundo capítulo de la obra en cuestión, el relativo a la descripción de la figura femenina de Elena Muti hecha por Andrea Sperelli, el protagonista de la novela, quien analizando a su antigua amante cae en la cuenta de ser exactamente como ella.

⁶⁰² *Ibidem*, pág. 37.

⁶⁰³ *Ibidem*, págs. 37-38.

4.3.4.2 Cesare Pavese

Autor bien distinto al precedente, Cesare Pavese sería el siguiente escritor italiano que traduciría Ángel Crespo, traducción que le fue encargada por la editorial Seix Barral y que se publicaría en 1992⁶⁰⁴. A este respecto Pere Gimferrer dice que fue él junto a Mario Lacruz quienes le pedirían la traducción del italiano y que ese autor no era uno de los que suscitaban un interés especial en Crespo: «Me pareció que Pavese era un autor que a él le daba igual, que no tenía un papel en su mundo, pero la hizo con mucho cuidado y atención. A diferencia de Fernando Pessoa o, en otro sentido, de Dante Alighieri o de Francesco Petrarca, creo que traducir a Pavese no era algo que le apasionara.»⁶⁰⁵

Esta traducción surge después de que en 1990 se publicara en Italia la versión definitiva de *Il mestiere di vivere*, gracias a la labor de Marziano Guglielminetti y Laura Nay, quienes recuperaron el manuscrito autógrafo. Así, la versión de Crespo sería la primera en España en recoger el texto completo e incorporar de este modo aquellos pasajes que no se conocían hasta el momento. Esta vez, el espacio dedicado a la presentación del autor y de la obra se reduce sensiblemente respecto de las demás traducciones por él realizadas: aquí el prólogo firmado por Crespo cuenta con cinco páginas en las que resume el trabajo de rescate del manuscrito original, presenta al lector la obra y su gestación así como la vida del autor y concluye con unas reflexiones sobre la lengua utilizada por Pavese, que en algunos casos complica la tarea del traductor.

Respecto de la obra y de su escritura dice Crespo, en el punto 2 del prólogo:

Parece conveniente llamar la atención del lector sobre el hecho de que, no obstante el título de *Il mestiere di vivere* que lleva la totalidad del diario, Pavese le dio a su primera parte, que comprende lo escrito entre octubre-diciembre de 1935 y febrero de 1936, el título parcial de *Secretum Professionale*, pensando o no, al hacerlo, en uno semejante de Petrarca. Sea como quiera, lo cierto es que dicha primera parte es un intento de prolongación de sus reflexiones acerca de la poesía iniciadas con *El oficio de poeta* y comprende la totalidad de las páginas del diario escritas durante su confinamiento en Brancaleone Calabro.

⁶⁰⁴ Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1992.

⁶⁰⁵ Francisco Luis del Pino Olmedo, «Pere Gimferrer: Ángel Crespo desde la cercanía», en revista *Turia*, op. cit., pág. 273.

A partir del 10 de abril de 1936, fecha en que reanudó la redacción del diario, interrumpida después de su liberación el 15 de marzo, la escritura de Pavese adquiere alternativamente los tintes de diario íntimo (en el que, según observa Guglielminetti se advierte la vocación al autoanálisis denigratorio que será típico de este libro), las reflexiones críticas sobre lecturas de autores clásicos y contemporáneos, las abundantes notas acerca de su obra escrita y por escribir (es de particular interés la transición de la escritura poética a la narrativa, que se produce en torno al año 1938), la búsqueda de lo trascendente, la crítica, evidentemente prejuiciada, de la vanguardia, pero también la del realismo social, su permanente interés por el simbolismo y por mantenerse equilibradamente entre él y el realismo, así como la atracción de lo alegórico y lo mitológico, y en fin, y como resumen tal vez demasiado concreto, la manifestación de una riquísima complejidad mental y cultural una de cuyas más típicas manifestaciones es la reflexión crítica que Pavese hace en este diario sobre lo ya escrito en él, asunto éste —como los demás apuntados en esta breve introducción— que ha sido y continúa siendo objeto de importantes ensayos e investigaciones.⁶⁰⁶

Tras esta sección relativa por un lado a *El oficio de vivir* y que por otro remite a las fases de escrituras por la que ha pasado el propio Pavese, Crespo hace una rápida incursión en los datos biográfico del autor, biografía que termina con la referencia al suicidio de Pavese, ocurrido el 27 de agosto de 1950:

Como verá el avisado lector, en este diario se presta más atención a sus consecuencias que a los sucesos que las provocan, es decir, que a la conservación mediante la escritura de las circunstancias y el desarrollo de los acontecimientos y, en general, de la biografía de Pavese. Creo, por ello, conveniente hacer un brevísimo resumen de los esencial de la vida de este autor.⁶⁰⁷

Finalmente, destacamos la última parte del prólogo en la que Crespo se refiere a la lengua empleada por el italiano y a sus particularidades:

Es precisamente la calidad de esta lengua la causa de las dificultades de traducción de determinadas páginas de *Il mestiere di vivere* en las que las infracciones sintácticas y las particularidades semánticas, debidas al parecer a este prurito pavesiano, ponen a prueba al atento lector que ha de ser, antes que nada, todo traductor.

Respecto de esta traducción y de este autor disponemos sin duda alguna de mucho menos material crítico escrito por Crespo, mientras la prensa española se ocupa de difundir la noticia de la publicación de los diarios de Pavese traducidos por el poeta español, como demuestra la siguiente selección de artículos y reseñas

⁶⁰⁶ *Ibidem*, pág. 7.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, págs. 3-4.

escritos en 1992: “El oficio de morir”, de J. Luis Panero en *El País* del 19 de septiembre; “El diario íntegro del italiano Cesare Pavese”, de Joaquín Marco en *El Periódico* del 30 de septiembre; “Volver a Pavese”, de Iñaki Ezquema en *El Correo español, El pueblo vasco* del 7 de octubre; “El desfici de viure”, de Manel Ollé en *El temps* del 12 de octubre; “El oficio de vivir”, de Rafael Conte en el *Abc* del 16 de octubre; “Pavese en su compleja humanidad”, de Robert Saladrigas en *La Vanguardia* del 30 de octubre; “Una vida de suicidio”, de Juanjo Manau en *Segre* del 1 de noviembre; “Instinto trágico”, sin firma, en *La voz de Asturias* del 12 de noviembre; “El oficio de vivir”, de Alejandro López Andrada en *Cuaderno del Sur* del 19 de noviembre y “La última parada”, de Aurelio Loureiro en *Leer* de noviembre.

Del diario de Pavese presentaremos unos pasajes: los dos primeros remiten a las entradas del 28 de octubre y del 10 de noviembre de 1935; el tercero de ellos es la entrada del 16 de febrero de 1936 y el último es aquella con la que se cierra el volumen y que anticipa lo que será el fatal desenlace de la vida del escritor italiano.

4.3.4.3 Poetas italianos contemporáneos

La recepción por parte del público lector de la antología *Poetas Italianos Contemporáneos* está muy poco documentada, excepto en alguna reseña, referencias bibliográficas sobre las traducciones de Crespo o en artículos sobre otras traducciones, como también ocurrió con las traducciones de Casanova, D'Annunzio e Pavese, que carecen de estudios a ellas dedicados.⁶⁰⁸

Este volumen, prácticamente desconocido, fue fruto de un encargo para la editorial Círculo de Lectores. Apareció publicado en 1994 (el mismo año en que se le otorga el *Premio Montale* a Ángel Crespo por su labor de traductor y poeta), pero su difusión fue bastante limitada; el libro no volvió a editarse después de la primera edición y alcanzó por lo tanto a un público más bien reducido.

El volumen contiene poemas de los autores que —según Crespo— fueron los más significativos en la escena literaria italiana del siglo XX. Así pues, están representados: Filippo Tommaso Marinetti, Luciano Folgore, Ardengo Soffici, Camillo Sbarbaro, Clemente Rèbora, Dino Campana, Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Mario Luzi, Vittorio Sereni y Cesare Pavese. Como se puede observar por la lista de nombres, esta selección presenta una variedad de poetas y poéticas interesante: por un lado, las figuras más conocidas como pueden ser Saba, Ungaretti, Montale y Pavese; por otro, autores que seguramente fuera del panorama literario y cultural italiano no debían de ser tan conocidos y además, por lo que hace a la selección de textos también de los poetas más famosos, el traductor y antólogo ha querido ofrecer al lector una representación menos usual. Para comprobarlo basta echar una ojeada a la selección de poemas de los cuatro poetas arriba citados: ciertamente no son los textos que suelen aparecer con más frecuencia en cualquier antología

⁶⁰⁸ En *Hora de poesía* hay una reseña sobre la antología a cargo de Carmen Alfaro, en cuyas líneas leemos: «[...] la aparición de esta antología, firmada y prologada por Ángel Crespo, viene a ser como un merecido broche de oro, que los amantes de una de las poesías más ricas del siglo sabrán apreciar en su justo valor. Pero también en la propia trayectoria de Crespo esta antología viene a coronar una larga relación con Italia que, por conocida, no es del caso desmenuzar aquí. [...] aparte de ofrecernos la garantía de sus versiones, nos asiste paralelamente con su pericia de ensayista capaz de descender al nivel de la divulgación sin caer en la vulgarización, como bien puede observarse en el prólogo que abre su antología.», C. Alfaro en *Hora de poesía*, 94-95-96, Barcelona, 1994, págs. 269-270.

poética ni los que suelen tomarse como los más representativos de estos escritores.⁶⁰⁹

Para corroborar lo que acabamos de afirmar, tomaremos como ejemplo — no disponiendo del espacio necesario para incluir a todos los poetas seleccionados— algunas traducciones de Dino Campana (1885-1932), Umberto Saba (1883-1957) y Salvatore Quasimodo (1901-1968) que pueden encontrarse en el anexo.

Esta elección no es caprichosa sino que nos parece interesante incluir aquí tres poetas que presentan características poéticas y estilísticas diferentes; además, leyendo las reflexiones de Crespo en las páginas de su diario de 1979, se encuentran algunos comentarios sobre los poetas arriba citados que nos han llevado a seleccionar estos tres nombres, dado que, según lo que puede deducirse a través de las palabras del poeta, existe un evidente aprecio hacia ellos, tanto por cuestiones de afinidad estética (es el caso de Saba), como por el rol que un poeta como Quasimodo ejerció sobre el mismo Ángel Crespo, o por el interés hacia una particular manera de componer (Campana).

La primera reflexión hace referencia a Saba, una muestra de admiración hacia el italiano, como se desprende de las siguientes líneas:

Termino la nota para las traducciones de poemas de José Bento. Debo empezar a redactar el librito sobre Dante, para Dopesa, pero antes necesito leer otra cosa. Leo a Saba. Escribo «A Umberto Saba», para *Parnaso confidencial*.⁶¹⁰ Cuando Saba se acerca a los «herméticos», no es tan escueto y seco como Montale: escueto, sí, pero pero lleno de jugo; es como una cereza, a veces, o como una aceituna ya aderezada, a veces; no es tan émulo a contrapelo de Petrarca como Ungaretti; está demasiado vivido, se nota que no desdén, sino que ama, a Dante; amaría, y tal vez sobre todo, sus cantos a

⁶⁰⁹ Otras antologías de poesía italiana contemporánea que se publicaron en los años cercanos a la de Crespo son: *Antología de la poesía italiana actual*, edición a cargo de Emilio Coco, Ateneo obrero de Gijón, 1991; *Catorce poetas italianos actuales*, edición a cargo de Carlo Frabetti, Amelia Romero editora, 1988. Sobre la recepción de la lírica italiana contemporánea M^a de las Nieves Muñiz Muñiz dice: «Las traducciones de la lírica contemporánea recogidas en antologías fueron fijando un canon de autores que atenuó las fracturas entre romanticismo, modernismo, vanguardias, poesía realista y simbolismo; las más significativas fueron, para el castellano, la de Vintila Horia y Jesús López Pacheco (1959), Antonio Colinas (1977) y Ángel Crespo (1994); para el catalán, las de T. Garcés (1961) y Narcís Comadira (1990).», es la entrada relativa a la literatura italiana presente en F. Lafarga, L. Pegenaute, *Diccionario histórico de la traducción en España*, op. cit., pág. 615.

⁶¹⁰ Como aparece en la nota correspondiente en *Los trabajos del espíritu*, “En *Parnaso confidencial* no aparece ningún poema dedicado a Umberto Saba, ni tampoco en la *Poesía completa*.”, pág. 188.

Malebolge. No puede parecerse a Petrarca. En todo caso, al poeta del *Il giorno* (¿a pesar suyo?). Tan vivo, por lleno de contradicciones.⁶¹¹

Está claro que, tanto la escritura del poema a él dedicado, y que desafortunadamente no resulta incluido en ninguna obra de Crespo, como la descripción que hace de la figura de Umberto Saba, demuestran una clara apreciación por el poeta italiano, que, como enseguida veremos, volverá a hacerse evidente en otra reflexión posterior a ésta.

Siempre en 1979, nuestro poeta tuvo entre manos *Poesia italiana del Novecento*, la antología de Edoardo Sanguineti⁶¹². Al leer el texto y la selección de

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969.

Sanguineti incluyó en la antología a los siguientes poetas: Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio, Gian Pietro Lucini, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Sergio Corazzini, Guido Gozzano, Carlo Vallini, Nino Oxilia, Marino Moretti, Fausto Maria Martini, Carlo Chiaves, Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Cavacchioli, Luciano Folgore, Paolo Buzzi, Umberto Boccioni, Ardengo Soffici, Farfa, Fillia, Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora, Pietro Jahier, Dino Campana, Giovanni Boine, Arturo Onofri, Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Sandro Penna, Libero de Libero, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Elio Pagliarini, Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Nanni Balestrini.

Por lo que hace a los tres poetas que aquí nos interesan Sanguineti selecciona los siguientes poemas:

De Dino Campana: "La Chimera", "L'invetriata", "Il canto della tenebra", "La sera di fiera", "La petite promenade du poète", "Viaggio a Montevideo", "Sogno di prigionie", "Frammento", "Passeggiata in tram in America e ritorno", "Genova", sacados de *Canti Orfici*; "Arabesco-Olimpia", "Tre giovani fiorentine camminano", "Donna genovese", "A una troia dagli occhi ferrigni", "Buenos Aires", "*Sdraiata nel carrettino*", de *Inediti*.

De Umberto Saba: "In cortile", "Di ronda alla spiaggia", sacados de *Versi militari*; "A mia moglie", "La capra", de *Casa e campagna*; "Trieste", "Città vecchia", de *Trieste e una donna*; "*Guarda là quella vezzosa*", de *L'amorosa spina*; "Il Borgo", "Eros", de *Cuor morituro*; "Cinque poesie per il gioco del calcio", "Tredicesima partita", "Fanciulli allo stadio", "Sobborgo", "Frutta erbaggi", "Donna", de *Parole*; "Bocca", "Caro luogo", "Notte d'estate", "Sera di febbraio", de *Ultime cose*; "Teatro degli Artigianelli", de 1944; "Amai", de *Mediterranee*.

De Salvatore Quasimodo: "Ora che sale il giorno", "Già la pioggia è con noi", de *Ed è subito sera*; "A Gôngila", "Vorrei veramente essere morta", "A Hermes", "Ad Attide ricordando l'amica lontana", de *Lirici Greci*: Saffo; "Alla foce dell'Ebro", "Ma d'intrecciate corolle", "Io già sento primavera", "Già sulle rive dello Xanto", de *Lirici Greci*: Alceo; "Vento", de *Lirici Greci*: Anacreonte; "Dormono le cime dei monti", "Il cerilo", de *Lirici Greci*: Alcmane; "Come il vento del nord rosso di fulmini", de *Lirici Greci*: Ibcico; "Canto mattutino", de *Lirici Greci*: Anonimo.

Cabe mencionar aquí otra antología de poetas italianos del novecientos a cargo ésta del poeta, traductor e italianista español Antonio Colinas, publicada en los años '70: Antonio Colinas, *Poetas Italianos Contemporáneos*, Madrid, Alfaro, 1978.

En ella se incluyen a los siguientes poetas: Umberto Saba, Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Edoardo Sanguineti. De los tres poetas que aquí nos conciernen Colinas selecciona los siguientes poemas:

poetas y de poemas allí presentes, Crespo discute dicha elección y al hacerlo empieza a dar sus propios juicios sobre los poetas que se incluyen.

Voy a leer *Poesía italiana del Novecento*, de Edoardo Sanguineti, cuya selección de autores me parece provocativa y renovadora, como he empezado ya a hacerlo: como un experimento casi polémico. Veamos qué significan los nuevos para mí, y creo que –por lo menos en ciertos casos– para las antologías. Ojalá todo esté en orden. El prólogo me parece excesivamente inteligente, con fintas a cada paso, pero con una valentía bastante irónica. Acepto la lectura que Sanguineti propone.⁶¹³

Tales afirmaciones vienen poco a poco a delinear su propia selección de poetas italianos del novecientos, selección que se acercará a la antología que él mismo compondría en 1994. Así, entre ellas, por lo que concierne a los autores que aquí nos interesan, destaca la siguiente sobre Campana y Saba:

Lo que más me gusta de Dino Campana son sus poemas en prosa. Siempre, y «Génova» es, en este sentido, paradigmático, se le ve como un obseso: son sus discontinuidades lógicas las que prestan un ritmo ideal propio a estos poemas, extraordinariamente sugestivos. Pero no hay que exagerar. Saltamos a Saba, il mio caro Saba, el de la poesía «A mia moglie», capaz de justificar incluso las grandes caídas de su obra. Me sorprende comprobar que «Il borgo» es un antecedente claro de las *Odas elementales* de Neruda. El chileno no debía desconocerle, pues los comunistas coquetearon, como es sabido, con Saba. Hasta hay odas de Neruda con el mismo tema. Sanguineti no le da la importancia que tiene, pero selecciona bien. La última parte de su obra merece más atención.⁶¹⁴

Otra vez se reitera la estima por Saba, como demuestran claramente las palabras “il mio caro Saba”, y se hace evidente también el interés hacia Campana y sobre todo hacia sus poemas en prosa. Finalmente acerca de Salvatore Quasimodo dice:

Creo que Sanguineti se excede cuando dice que lo mejor de Quasimodo son sus traducciones de los líricos griegos. El verdadero Quasimodo es negado a

De Umberto Saba: “Florencia”, “Hoja”, “El vidrio roto”, “La cabra”, “Ulises”, “Fruta verduras”, “Mujer”, “Invierno”, “Despertar”, “El chico la pega”, “Ciudad vieja”, “El arbolillo”.

De Dino Campana: “Jardín otoñal”, “La vidriera”, “Viaje a Montevideo”, “Tres jóvenes florentinas caminan”, “Mujer genovesa”, “Cuatro poemas para Sibilla Aleramo”, “La noche de feria”, “Florencia”, “La dulce Lombardía con sus jardines”, “Furibundo”.

De Salvatore Quasimodo: “Y de pronto anochece”, “Viento en Tindari”, “Carretera de Agrigento”, “La dulce colina”, “Delante del simulacro de Ilaria del Carretto”, “Carta”, “19 de enero de 1944”, “Nieve”, “La muralla”, “Un ánfora de cobre”, “Acaso el corazón”.

⁶¹³ Á. Crespo, *Los Trabajos del espíritu*, op.cit., pág. 342.

⁶¹⁴ Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., pág. 350.

los lectores de esta antología. Yo no puedo olvidar la sensación que me produjeron sus versos, hace ya muchos años. Quasimodo afirmó en mí la tendencia a no rebajar la calidad poética cuando tratase temas civiles o políticos.⁶¹⁵

Como ya he anticipado, aquí se muestra la gratitud de Crespo hacia el italiano porque éste le ha ayudado a mantener la calidad poética también en temas como los civiles y los políticos; asimismo se dice que la antología de Sanguineti impide que el lector se acerque al “verdadero Quasimodo”, así que hemos de suponer que, en la antología que compondrá quince años después el manchego, la selección de poemas tendrá como objetivo el de dar a conocer aquellos que mejor ejemplifiquen la poética general de cada autor, así como su relevancia en el panorama literario italiano y la influencia que cada uno ejerció en el mismo ámbito literario.

Pero además me parece que esta voluntad bien se enlaza con otra, y es que el poeta español tenía como mayor objetivo el que la obra traducida se incorporara a la lengua y cultura de llegada. Así pues, la traducción de poesías menos conocidas para el público español, tiene como finalidad convertirlas en parte activa de su literatura y hacer que se inserten en su tradición poética, y, al mismo tiempo, presentar las influencias que ejercieron también en la poética y en los poetas españoles del siglo XX.

Como dije anteriormente la labor traductora que llevó a cabo nuestro poeta respondía a un interés específico por las obras que iba a trasladar al castellano; así, la selección de los poemas que hizo para la antología *Poetas Italianos Contemporáneos* respondió a una elección del poeta: incluir aquellos poetas italianos que para él eran significativos y no crear una antología basada en el nombre y en la mayor o menor fortuna de unos más que otros. Este fue el *modus operandi* del antólogo, que pretendía de esta manera dar a conocer una serie de poetas desconocidos para la mayoría de los lectores españoles y una selección de poemas de aquellos con más renombre que en otras antologías no solían aparecer.

⁶¹⁵ Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., pág. 351.

Ahora bien, tras esta presentación, veamos algunas líneas escritas por Crespo acerca de estos autores y que nos ayudarán a comprender mejor el trabajo de traducción realizado por él así como el grado de implicación que tuvo con estos tres poetas italianos. Como para las demás traducciones, para su visualización remitimos al anexo correspondiente.

Dino Campana

Cabe referir aquí las líneas de la introducción a la antología *Poetas Italianos Contemporáneos* en la que Crespo habla de este poeta:

Se ha hablado tanto de Dino Campana, en Italia y fuera de Italia, que la leyenda de este extraordinario poeta amenaza oscurecer a su poesía a pesar de los esfuerzos a favor de la objetividad realizados últimamente por la crítica. Tal vez se deba a ello el que Carlo Bo niegue importancia a la repercusión de la locura de Campana en su obra, de la misma manera que se la niega a sus lecturas y a la cultura de su tiempo porque piensa que más que de un poeta se trata de una voz. «Con Campana –escribe – se parte siempre de cero.» Claro está que el asunto no es tan prodigiosamente excepcional y que tiene razón Montale cuando señala en este poeta –al que es justo considerar como uno de los verdaderos innovadores de la poesía italiana – claras influencias de Whitman y de Rimbaud, lo que no quiere decir, ni mucho menos, como la mencionada leyenda ha pretendido insistentemente, que Campana sea un Rimbaud italiano, puesto que, lejos de buscar el desorden de los sentidos como el cuerdo poeta francés, Campana, como afectado que se sabía por la esquizofrenia, procuraba sistematizar sus experiencias en una poética capaz de producir una obra salvadora y coherente. [...] Gran poeta en prosa, tanto que Montale creía que sus versos son «una variedad de su prosa», lo cierto es que las repeticiones y a circularidad que se dan en toda su escritura estructuran y unifican a la totalidad de sus poemas, según observa Mengaldo, quien cree además que su poesía es una visión decorativa del caos, y hacen a nuestro juicio irrelevante la distinción entre su prosa y su verso. [...]»⁶¹⁶

Lo que se desprende de estas líneas es que, si bien Crespo sabe que la figura de Dino Campana está relacionada con la imagen de poeta “maledetto”, su visión va más allá de este tópico, lo cual significa que la voluntad del poeta español, como ya se ha dicho, es la de querer ofrecer al público una lectura no estereotipada del italiano. Crespo, por otra parte afirma que a Campana hay que considerarlo «como uno de los verdaderos innovadores de la poesía italiana» y también sabemos que lo que más aprecia de éste son sus poemas en prosa.

⁶¹⁶ *Poetas Italianos Contemporáneos*, op. cit., 1994, págs. 24- 25- 26.

Es por esta razón que se ha querido empezar la selección de traducciones con “Crepúsculo Mediterráneo”, poema en prosa perteneciente al volumen *Cantos órficos*, editados en 1914. En sus líneas hay varios elementos que también hemos podido encontrar en la obra poética de Ángel Crespo. Por un lado la primera cosa que marca cierta similitud es el título, ya que, el crepúsculo y en general la hora del atardecer ha sido el rasgo principal de las composiciones de *El ave en su aire*, baste pensar a la titulada “La hora del crepúsculo”. Así para los dos poetas la hora del crepúsculo representa el momento en el que las cosas se ven de otra manera o mejor dicho, se ven claramente por lo que son. La noche pues representa uno de los símbolos frecuentados por Campana y por Crespo, y en el poema de Campana lo que se quiere representar es la imagen del paisaje marino de Génova y sus calles en las que demoran mitos, fantasmas, dioses y figuras inmortales y ángeles. Asimismo el recorrido que lleva a cabo Campana nos lleva a pasar por el “puerto humeante de antenas”, “puerto humeante de mojadadas jarcias doradas”, por “calles tortuosas de palacios y palacios marinos”, por “un bizarro palacio dieciochesco [...], señorial y envanecido, envanecido de su antigua nobleza mediterránea”.

Todos estos elementos, la noche, el puerto símbolo de viajes, los palacios y las calles, las figuras míticas y divinas, el paisaje marino, son elementos que también se asoman en la obra poética de Crespo; así, si pensamos en los poemas en prosa escritos por éste como “Solitario por Roma”, en el que se describe el paseo solitario nocturno del poeta por las calles de la ciudad:

La noche cae sobre el cuerpo de Roma y el polvo frío de niebla cubre las lumbres y los tejados y sólo deja que las torres emerjan: y las cúpulas.

Pero entre mármoles marchitos y precarias imágenes, la piedra se metamorfosea en fino acero para los que más odia o ama.⁶¹⁷

o si nos adentramos en “La Bajada” en la que el poeta nos lleva a un país alpino en el que:

[...] arriba el pueblo de calles no vistas y el largo corredor desnudo en que se bebía el vino en vasos de vidrio, traído en un cubo limpio del otro lado del

⁶¹⁷ Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol. 2, pág. 447.

claustro, esto no es lo importante, sí la bajada a la plaza mayor honda y sin gente por la inmensa fuente barroca, [...] ⁶¹⁸

si vamos por los paisajes tropicales de Puerto Rico de “Pan danza en la parguera”:

La isla es asediada por la quietud caliente del mar. El rumor de las freidurías, los cantos diminutos, el ladrido errabundo, el motor, llenan de otro remar de otro mar de otra vida. ⁶¹⁹

o si finalmente asistimos al nacer de un nuevo día junto al poeta, en “Amanecer”:

Al llegar a la plaza, la iglesia se muestra con su enorme y destartado cajón en el que no cabe la imagen de la patrona. La santa, como imposible diosa rural, asoma por el tejado y se confunde con la torre.

Y un buey que muge, un can que ladra, un vecino que tose, me ponen en fuga, apedreándome con su guerra. ⁶²⁰

En todos estos fragmentos lo que se puede observar es la predominancia de descripciones de paisajes en los que prima la concentración de elementos; así como en “Crepúsculo Mediterráneo” de Campana asistíamos a un recorrido a través de la ciudad con pinceladas fugaces, también en las imágenes creadas por el poeta español concurren estos factores y la similitud se encuentra en la representación de los palacios y en general de la situación.

No se puede decir que Campana influyó directamente en las composiciones de Crespo, pero sí se puede crear cierta vinculación entre los dos, sobre todo cuando unas palabras del manchego, incluidas en apartados anteriores, dicen que «Lo que más me gusta de Dino Campana son sus poemas en prosa. [...] extraordinariamente sugestivos.» y hace referencia a “Genova”, poema que concluye la colección *Cantos órficos* y que viene inmediatamente después de “Crepúsculo mediterráneo”, que funciona como presentación y premisa para el último. Así pues, si las palabras de Crespo denotaban cierta admiración hacia este poema en concreto, podemos considerar un posible grado de sugestión ejercido por el poeta italiano en el español

⁶¹⁸ Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 303.

⁶¹⁹ Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 1, pág. 286.

⁶²⁰ *Ibidem*, pág. 217.

aun más cuando en la antología de poetas italianos no aparece el ya nombrado poema “Genova” y sí el arriba presentado.

La segunda traducción de Dino Campana que se incluye en el anexo es la de “Oscar Wilde en San Miniato”, poema que retoma aquel otro de Oscar Wilde “San Miniato”, presenta cierta semejanza temática con algunas poesías de Ángel Crespo, tal y como delata la simple lectura del título. También el español dedicó a lo largo de su trayectoria poética varios poemas a otros personajes, tanto escritores como representantes de otras formas artísticas, y al mismo tiempo también compuso unas variaciones sobre temas de Francisco Quevedo y de Juan Ramón Jiménez. Podemos decir que este tipo de composiciones es una constante en su obra poética, que empieza a darse en las páginas de *En medio del camino*, se hace tema fundamental de *Parnaso Confidencial*, y vuelve a aparecer en *Anteo Errante*.

Estos poemas, unos más que otros, se acercan y muestran semejanzas con el de Campana: los versos de “La aparición de Casanova” demuestran tanto el homenaje al autor elegido, como la descripción que se hace del paisaje, en los dos casos ciudades, en las que se mueven: si en el primero se nos presenta la figura de Oscar Wilde y se le sitúa en el contexto de la altura de San Miniato, desde la que se puede observar Florencia, en el segundo la figura de Casanova se mueve en su ciudad natal, Venecia. Los dos poemas están inspiradas por los personajes a que se dirigen, llegando a ser diálogo entre quien escribe y el artista al que se dirigen, construyendo pequeños cuadros en los que, evocando a las figuras de Wilde y de Casanova, se construyen descripciones breves y esbozadas, pero al mismo tiempo completas en sí mismas. Como ya se ha dicho, en la obra poética de Ángel Crespo este tipo de poemas se repite más de una vez y por lo que hace a los poemas dedicados a personajes italianos, además de Dante y Petrarca, cabe señalar aquí el dedicado a Oreste Macrí. En éste, como en el anterior, la figura del amigo e hispanista se sitúa en un punto geográfico determinado, como es Fiesole y a éste, como pasaba en el de Campana, se le describe dominando la ciudad de Florencia desde la altura de las colinas. Hay, pues, un aspecto de la poesía de Crespo en el que se funden descripciones de personajes por él queridos, tanto por una relación de

amistad como por otra de admiración, con la de paisajes geográficos determinados y que sitúan al personaje evocado en su lugar de procedencia (Macrí, aunque no era originario de Florencia pasó en la ciudad toscana muchos años de su vida); el resultado son breves retratos que tienen muchos puntos en común con el poema de Campana arriba presentado.

Por último, introducimos un poema de Dino Campana dedicado a la figura femenina: “Mujer Genovesa”, poema que pertenece, como el precedente, al volumen *Cuaderno*. He aquí una descripción en la que la figura femenina se presenta a través de detalles como el pelo, el cuerpo bronceado, las ágiles formas y las manos; éstos, junto a elementos determinados, como el viento, el alga marina, el siroco, hacen que la imagen se contextualice y al lector le sea posible identificar el paisaje marino, genovés en este caso. El texto consigue dar una representación completa en sí misma, la imagen de la mujer fluye a lo largo de los versos y crea un retrato en el que los pequeños detalles dibujan el personaje principal. Este tipo de descripciones también las encontramos en algunos poemas de Ángel Crespo en los que se asoma la figura femenina, así en los versos de “Las espigadoras”:

[...]

En sus flancos, antiguos
Como la curva abierta de la playa
—y, como arena, ayer propicios
a la espuma y al viento—,

en ojos y en melenas
—breves canciones, largas elegías,
tal como ellas ayer
propicias a la música y al tiempo—,

en las rosadas tetas
cual bordados relieves
de un tapiz sobre sí mismo doblado,

pone su amor: allí, entre las estrellas
de helados fuegos, llama pensativa,
tiende su capa el frío, las oprime
contra el pecho, y las lleva
—con su distancia y siglos de hermosura—
a segar y espigar las cosechas de nieve.⁶²¹

⁶²¹ “Las espigadoras”, en Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol. 2, pág. 15.

Como se puede observar en los dos poemas hay un enfoque descriptivo muy parecido, en los dos hay un énfasis sobre algunos aspectos muy concretos de la figura femenina. En los dos el ritmo de los versos está marcado por los rasgos de la mujer y en los dos la imagen se traza mezclando estos rasgos con elementos del entorno y de la naturaleza: en los dos aparece la alusión al viento que da a la composición agilidad y fluidez.

El mismo tono lo podemos encontrar en otra poesía de Crespo, que si bien no hace referencia a aspectos concretos del cuerpo de la mujer sí que lo hace a los efectos que dicha mujer evoca:

Que la divina Egeria te bendiga,
cuya alada existencia desconoces,
y que sus blancas manos
por una vez ordenen tu espetera
y mullan tus almohadas.

No ocurra en esta calle ningún crimen
ni el frío se detenga en tus umbrales,
y el rostro de tus hijas
brille siempre a la luz que devolviendo
estás al mundo, oh hembra,
con tus manos gemelas de las fuentes.⁶²²

Umberto Saba

Pasamos ahora a hablar de otro poeta italiano, Umberto Saba, y, como en el caso de Campana, empezamos presentado la sección de la introducción de *Poetas italianos contemporáneos* relativa a este poeta:

Un caso enteramente a parte de los anteriores es el de Umberto Saba, pues se trata, según Miquel DescLOT, «del poeta menos formalmente revolucionario del mundo». «Amé usadas palabras que ninguno / osaba. Me encantó la rima flor / amor, / la más antigua, difícil del mundo.» Son versos del mismo Saba, único gran poeta italiano contemporáneo que no se vio afectado por la influencia de Pascoli y D'Annunzio, sino por la de Parini, Foscolo y Leopardi y, de entre los no italianos, por Heine y, ya en un plano de coincidencia, por Baudelaire. Si a alguno de sus contemporáneos se puede comparar, aunque sólo sea en ocasiones, a este autodidacta de Trieste, auténtico poeta periférico en el sentido que Juan Ramón Jiménez daba a esta denominación, es al atormentado y autobiográfico Sbarbaro, pues Saba es el poeta de la realidad visible de su ciudad como parte de sí mismo o, si se prefiere, es un poeta epilírico en cuanto suele cantar mientras cuenta. Su tradicionalismo le arrastra, como a Antonio

⁶²² *Ibidem*, pág. 131.

Machado el suyo, a negaciones que no hay más remedio que tomar *cum grano salis*. Así Debenedetti, quizás el más devoto de sus críticos, recuerda que «en la *Storia e cronistoria del Canzoniere*, ha escrito unas páginas irritadas sobre Mallarmé, de una infantil y adorable testarudez, para negar que la poesía oscura pueda ser poesía», negación de la poética del autor del *Coup de dés* semejante a la fulminada contra él por el antivanguardista Machado.

La poesía de Saba, agrupada por él mismo en un cancionero que tiene un coherente sentido autobiográfico, se ha mantenido siempre fiel a la metrificacón tradicional, más en el sentido de realizar constantes variaciones sobre el endecasílabo y las estrofas tradicionales que en de cultivar, como en efecto ha cultivado en ocasiones, estrofas como el soneto o las redondillas. Ello no impidió que en su más plena madurez sintonizase, con libros como *Parole* y *Ultime Cose*, con las más depuradas y actuales corrientes de la poesía italiana contemporánea.⁶²³

Está claro que Crespo siente por Saba admiración. Como vimos en el apartado anterior, en su diario se dirige a este poeta diciendo “il mio caro Saba” y en estas líneas insiste con “gran poeta italiano”, cosa que demuestra el grado de aprecio hacia el italiano.

El primer poema que presentamos es aquel que lleva el mismo título de uno del propio Crespo, “La cabra”, incluido en el libro de poesías de Saba *Casa y campaña*, editado en los años 1909-1910. Es preciso transcribir el poema homónimo de Ángel Crespo y relacionarlo con el del italiano:

La cabra⁶²⁴

La vieja cabra que el cuchillo
respetó. Se movía
como la hierba cuando crece.
De pronto, sus orejas
ya estaban lacias, o su belfo
entreabierto, o estaba
el animal junto a la puerta
del horno. El animal
—o más bien bicho, fardo
de piel y huesos, con las ubres
como viejas talegas que guardaron
cobre y, a veces, plata—,
el bicho melancólico
que se dormía al sol tocando tierra
con los hermosos cuernos.
Porque los cuernos eran su sonrisa,
su afirmación, su gesto de haber sido:
brillantes de mañana, por la siesta
mates de polvo y tedio, por la noche

⁶²³ *Poetas italianos contemporáneos*, op. cit., págs. 26-27-28.

⁶²⁴ “La cabra”, en Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol. I, págs. 187-188.

oscuros de abandono, y humeantes
de bruma con la aurora.
Vieja herencia
de algún día que el hambre se olvidó
de olisquear el filo del cuchillo,
de lamer el barreño en que la sangre
se cuaja, de mover la artesa que presencia el sacrificio;
vieja cabra, durando
como la duración, como las hierbas
que cuelgan del tejado,
como la voz idéntica que llama
desde el fondo del patio cada día,
como el tiempo que aprieta los costados,
se va después, jadea
y, cuando va a morir, clava los cuernos
en el contemplador desprevenido.

Sobre los dos poemas comenta Bertelloni:

En «La cabra», Ángel Crespo describe un animal que ha escapado — milagrosamente— a su suerte y ha envejecido en la melancolía del recuerdo, deseoso, tal vez, de aquella muerte que no llegó a tiempo para dar sentido a su vida. Ahora, sólo queda una apariencia de vida y un movimiento agitado, desesperado e inútil. En su miseria física, tan parecida a la del hombre que hace pensar en una analogía, le queda, sin embargo, algo —*los hermosos cuernos*.

La simpatía del poeta le inspira una visión esplendorosa de aquellos cuernos en los que ha quedado aprisionada la belleza de la jornada de la vida: mañana, tarde y noche.

Al final, la mención de la aurora abre un hueco a la esperanza, y manifiesta la afirmación vital del poeta más allá e la desesperanza y del miedo.

No podemos dejar de recordar un poema con el mismo título del italiano Umberto Saba.

«La cabra», de Saba, con el hocico puntiagudo, la barbilla peluda y la mirada triste de animal acosado, mojado hasta los huesos y atado sin misericordia en la soledad del prado, es el símbolo inequívoco de esa raza judía a la que el poeta siente y quiere pertenecer por entero, en la hora de la persecución, de la tortura y de la desolación.

En el poema de Ángel Crespo el abandono, el dolor, la tragedia han sido superados (aunque ciertamente jamás pudieron existir como los de Saba, judío a medias en un mundo que se había propuesto la «solución definitiva» del *problema* judío); esos espléndidos cuernos que sonríen son un indiscutible triunfo sobre la oscuridad.

Es un triunfo pasajero porque la vieja cabra, símbolo de la existencia y del tiempo, se acabará como ellos se acaban, pero suficiente para transformar la muerte en sorpresa y vencer su angustia.⁶²⁵

Se desprende de estas líneas que, si bien el protagonista principal de estos dos poemas es el mismo, cambia la actitud con la que se dirigen a ellos: por un lado la

⁶²⁵ M. T. Bertelloni, *El mundo poético de Ángel Crespo*, op.cit., pág. 48-50.

tragedia de Saba se refleja en el poema a través de la cabra, por otro lado el rasgo más positivo de Crespo hace que en sus versos haya un hilo de esperanza. Así, pues la diferencia en el punto de vista reside en las distintas experiencias personales de los dos poetas, aunque hay en sus composiciones el mismo énfasis en la soledad del animal y en el aspecto melancólico de la situación descrita.

Volvemos a hablar ahora de un poema cuya protagonista es la figura femenina, se trata del titulado “Mujer”, que forma parte del volumen *Palabras*, publicado entre 1933 y 1934. Como ya vimos al tratar de Campana, también en la obra poética de Crespo figuran versos dedicados a la mujer. En el caso de Saba la descripción de la protagonista es distinta de la que podíamos leer en el otro poeta italiano, ya que en el segundo poema Saba se dirige a la mujer amada, considerando cómo el paso del tiempo no ha cambiado su belleza, recordando los tiempos de la juventud y reflexionando sobre la unión entre ella y el poeta, sobre cómo el tiempo y su travesía van juntando cada vez más a dos personas. Hay aquí una implicación afectiva y la referencia a los años vividos junto a la persona amada que en el de Campana no hay.

Por lo que hace a Ángel Crespo hay que decir que en su obra no encontramos ejemplos de poemas dirigidos de manera tan directa a la mujer querida, porque en la mayoría de veces la alusión está más bien “escondida” tras temas diferentes, pero lo que sí podemos notar en algunos es el tema del transcurrir del tiempo, es el caso por ejemplo de “Otro fuego”: “Despertar / no es aventar las cenizas / de desazón y canción, / ni de desvelados vuelos: / es dar tiempo al tiempo para / que siga apilando leña / con que encender otro fuego.”⁶²⁶ O en “Sentimiento del tiempo”: “Cuando, al levantar la vista / del libro leído despacio, / la memoria queda suspensa / entre la realidad abandonada / y los objetos familiares; [...]”⁶²⁷. En estos dos ejemplos la referencia al pasar del tiempo y a los recuerdos es evidente y, como en el poema de Saba, este volver atrás con la memoria no conlleva tristeza

⁶²⁶ Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 217.

⁶²⁷ *Ibidem*, pág. 349.

sino más bien aceptación positiva del curso natural de las cosas, que con su fluir va elaborando sentimientos y emociones, fortaleciéndolos.

Finalmente, el último poema de Umberto Saba seleccionado es el poema en prosa titulado “Madrigal para un general inglés”, incluido en *Atajos y cuentecillos*, cuya fecha de publicación es de 1946. Destaca en esta composición la descripción atenta de los detalles del personaje principal; otra vez, con pocas líneas, consigue crear un retrato completo del protagonista, en este caso el general inglés. Ya se ha visto que en la poesía de Crespo hay muchos poemas, tanto en verso como en prosa, dedicados a personajes distintos. Entre ellos “Plaza de San Pedro”:

Por entre el bosque del Bernini. Un soldado rellena el *tottocalcio* al pie de una columna. Su Santidad escribe a la familia. Un gavián leproso se pierde entre las ramas y las cornisas. / Pero aquí no hay señal de ave sin sello —en el ala, en el pico— del Espíritu Santo. Aquí —tú y yo— miramos al guardián listado, preocupándose de la bola: de este mundo.⁶²⁸

O “Ciego en San Pedro”:

El ciego viene a ver el Vaticano. Ruedan sus ojos en las órbitas sobre la escalinata, unidos todavía a su razón de no ser. Entra en el templo: flotan de tumba en tumba de los papas, ya separados de su inútil centro, y escuchan, sin leer, la palabra cúpula.

E, inútilmente, no se pierden. Todo está hecho de sustancias invisibles. Los mármoles y las columnas son demasiado tacto. El oro y la madera avanzan vanamente. Y los ojos del ciego se desbocan: tocan volutas y cornisas, resbalan por los altares, ábacos, senos, mangas, arcos y grandes pómulos.

Y, por fin, caen a los pies de la dorada gloria. Desesperados de la respuesta.⁶²⁹

Si bien en el primero no hay un protagonista principal al que se dedica la descripción, tanto en éste como en el segundo hay una cierta manera de presentar la situación que se acerca mucho al poema en cuestión de Saba. Los dos poetas introducen, mezclándolos con la descripción detallada del protagonista o protagonistas, elementos de valoración subjetiva: en el caso de Saba, la figura del general representa el imperio inglés; en el caso de Crespo las últimas líneas del primer poema allí donde dicen: “Aquí —tú y yo— miramos al guardián listado,

⁶²⁸ Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 1, pág. 365.

⁶²⁹ Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol. 2, pág. 64.

preocupándose de la bola: de este mundo” evidencian también una reflexión que va más allá de la descripción y que en este poema más que en “Ciego en San Pedro” se hace evidente al introducir el verso “preocupándose de la bola: de este mundo”. Así pues, tanto en el italiano como en el español hay un ejemplo de poemas que, sirviéndose de la presentación de un personaje, insertan elementos críticos sobre aspectos de la vida política, lo cual lleva al lector a pensar en ciertos ecos y afinidades temáticas entre los dos poetas.

Salvatore Quasimodo

Sobre el último poeta italiano de los tres seleccionados, Salvatore Quasimodo, el antólogo comenta en la introducción:

Salvatore Quasimodo ha sido considerado por buena parte de la crítica, cuando no el fundador verdadero del hermetismo, sí al menos como el refundidor de su lenguaje y de su estilo en general. En este último sentido, se ha puesto de relieve su empleo de los sustantivos absolutos sin artículo, los plurales indeterminantes, el uso ambiguo de las preposiciones y la práctica de la «poética de la palabra», de indudable ascendencia ungarettiana tanto en lo semántico como en lo prosódico, a la que se ha referido Sergio Solmi haciendo notar que, en su poesía, «más que la imagen, más que el verso, el organismo constituyente, la célula elemental es la palabra». De Robertis creía escépticamente que el estilo de Quasimodo da lugar a «una simulación de profundidad que termina por ser un sinsentido», y quienes accedieron a la vida intelectual después de la segunda guerra mundial, imbuidos por el pesimismo de Montale, que no obstante se mostraba favorable a él, le negaron a veces de manera difícil de comprender desapasionadamente, sobre todo si se tiene en cuenta la justa apreciación de Carlo Bo según la cual Quasimodo es «uno de los poetas de nuestro tiempo que mejor ha sabido dar testimonio de una fe absoluta en la poesía», una fe, en efecto, que buscó las raíces de su cultura siciliana en los poetas griegos a los que tradujo de manera unánimemente reconocida como admirable y trató de incorporar a la literatura italiana, también como genial traductor, a algunos e los mejores poetas contemporáneos.

A Contini, la poesía hermética de Quasimodo le ha merecido este juicio con el que coincidimos enteramente: «Un sueño de sensaciones y sentimientos declaradamente unidos a los mitos mediterráneos aspiraba a transferirse a una materia verbal incorrupta, lapidaria, lucidísima. Se habría podido hablar legítimamente de una traducción ideal del griego antes de que sus congeniales versiones proporcionasen la literalidad de la clave» de su poesía.⁶³⁰

A través de estas palabras podemos observar cómo en Quasimodo hay rasgos que también encontramos en Crespo: la fe absoluta en la poesía y el buscar sus raíces en

⁶³⁰ *Ibidem*, págs. 36-37.

los poetas griegos, lo que le llevó a traducirlos y a intentar incorporarlos a la literatura italiana. Estas dos características coinciden, pues, con el trabajo de traductor de Crespo y con la fe absoluta en la palabra poética que también se manifiesta en toda la obra del poeta.

Al introducir el primer poema de Quasimodo se notará enseguida un elemento de semejanza entre los dos escritores, basta el título para reconocerlo: “Refugio de pájaros nocturnos”, perteneciente a *Aguas y tierras*, libro aparecido en 1930. Es suficiente una primera lectura para darse cuenta de que hay en este poema varios elementos temáticos y líricos que ya comentamos en la obra del propio Ángel Crespo, el primero de ellos es sin lugar a dudas el pájaro, que además se califica aquí de nocturno, introduciendo otro aspecto estrictamente relacionado con la poesía del español, es decir, la ambientación nocturna de la escena. El pájaro y su aleteo, pero también el pino, elemento de la naturaleza, y sobre todo los últimos tres versos, el nido del corazón del poeta, el mencionar la oscuridad, la voz y otra vez la noche: todos estos elementos poéticos forman parte de todo el universo lírico de Crespo, desde los comienzos hasta el último de sus poemas. Pensemos en “La voz”, donde los términos “voz” y “pájaros” se repiten y el “vuelo torcido” del pájaro nos recuerda el “pino torcido” del poema de Quasimodo. Son elementos constantes en la poesía crespiana y que se encuentran en poemas como “Como la alondra”, “Un árbol solitario”, “Pájaros de España”, “Alondra oscura” o “Árbol” entre otros. Los símbolos tan queridos por Ángel Crespo, el pájaro, su vuelo, la oscuridad de la noche, los árboles y la voz interior del poeta dialogan entre ellos, así como lo hacen en Quasimodo y crean las mismas analogías, la naturaleza, cuyos símbolos son el ave y el árbol simbolizan el estado personal y emocional del poeta, que, de noche es cuando realmente consigue escuchar y ver las cosas por como son.

En el siguiente poema, diversos son los aspectos que se pueden poner en relación con algunas composiciones crespiana: se trata de “De una nueva mujer tendida entre las flores”, incluido en *Oboe sumergido* publicado en 1932. Si por un lado en la construcción del poema se trazan varios momentos marcados por las estrofas, el núcleo temático vuelve a presentar similitudes evidentes con toda la

obra poética de Ángel Crespo. Tanto la lluvia, la noche, la mención al exilio, las rosas y las manos, el oro y en general la armonía entre los elementos descritos también se reconocen en el poeta español.

La figura de la madre nos hace pensar a toda la serie de poemas cuyos temas se enmarcan «dentro de un mundo familiar y doméstico»⁶³¹, como los titulados “Llorando plumas” y “La vuelta al mundo”, en los que el ámbito familiar se representa mencionando a los padres y llevándonos al mundo de la infancia y juventud del poeta; por otra parte en “Una mujer llamada Rosa” se asoma la figura femenina y en “Ruidos nocturnos”, la noche:

Un vaso bebido de prisa
—la vuelta de una moneda—
mientras se impacientan los cachorros
en el establo
—unos minutos
afanosamente ganados—,
algo que se ha caído de la cómoda
y resuena en la noche como un trueno
sobre las calles y las casas;
una mujer que se hunde,
un golpe de herradura
contra la tapia del corral
—un animal enfurecido—,
un mugido siguiendo al eco
de aquello que caía...

Voy por la calle, voy andando
entre estas cosas que suceden,
que hacen al mundo, que preparan
la cara buena o triste
de un día más, si llega.⁶³²

En estas palabras, el parecido con las de Quasimodo no se revela tanto a nivel semántico sino más bien en el tono lírico: en los dos reconocemos los recuerdos del poeta que afloran a través de palabras bien medidas y otra vez la situación se desarrolla de noche, cuando para el poeta el entorno descubre algo nuevo, de más fácil acceso que de día, cuando la luz esconde la verdadera esencia de la realidad.

⁶³¹ Éstas son palabras de Antonio Piedra, en Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol.1, pág. 23.

⁶³² *Ibidem*, pág. 195.

Terminamos la selección de poemas de Salvatore Quasimodo con el titulado “Un enterrado canta en mí”, perteneciente a la misma colección que el anterior. Aquí, y como en la poesía precedente, aparece la palabra “exilio” pero en este poema se hace más fuerte debido a la presencia de la expresión “un enterrado canta en mí”. Como vemos en este poema de Quasimodo, lo que Oreste Macrí dijo acerca del poeta y de su manera de escribir llamándola “poética de la palabra” es evidente: cada palabra tiene su función y la manera en que cada una enlaza con las demás es lo que hace que su lírica resulte tan bien estructurada. La cercanía con la obra poética crespiana es más que evidente: dejando a un lado la cuestión formal y centrándonos en la temática del poema, hay cierta relación de semejanza con algunos de Crespo, aunque en este último no se llega al pesimismo tan extremo que hay en Quasimodo, pero sí que se evocan cuestiones existenciales como la soledad del hombre y por supuesto, el exilio. Entre ellos hay uno en particular que retoma el término “enterrado”, se trata de “Poema del mundo enterrado”:

Hemos tenido que enterrar
tanto mundo. Las cosas
muertas bajo nos y otros.
Pues no había
hierba que no agostasen.
Flor no había
que no enfermasen.
Ya
están bajo la tierra.
Todo crece.
Crecemos
con verdad. Mundo ahora.
Ya podemos
descansar en la grama
verde. Mirar al ave
que persigue a otro pájaro.⁶³³

Por lo que hace al tema del exilio, el ya mencionado “Metáforas del ausente” y el tema de la soledad se revela también en “Metáfora del alma” con “y la soledad/ sus lentos versos me dicta”, en “La soledad de Leiden” y en “Cuando te quedas solo” y sobre el tema de muerte dedica Crespo unos cuantos versos, como

⁶³³ “Poema del mundo enterrado”, en Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol.1, pág. 368.

en “El sueño de la muerte”, en el que podemos observar algunas semejanzas con los poemas de Quasimodo pero sin la dramática desolación, allá donde dice:

Ya estaba muerto; no sé si bajo techo —lo que sería, en verdad,
espantoso—, en la calzada o en el campo, o tal vez en el mar —
¡oh muerte deseable! [...]

El nacimiento consagra al pasado, pero sólo la muerte es reina
del futuro. [...]

No me enterraban, yo no era su muerto. [...] ⁶³⁴

En los poemas de Crespo que hemos señalado destaca la mirada a temas dramáticos como el exilio y a la muerte, pero, a diferencia de Quasimodo, cuyos poemas pertenecen a la primera etapa poética y se caracteriza por un fuerte pesimismo, en el poeta español siempre hay alguna referencia a elementos más positivos, el poeta parece no temer a la muerte y considerarla como otra etapa más en el camino del hombre, así como bien resumen las palabras ya citadas anteriormente del poema “Meditación de lo mortal” pero que merece la pena volver a incluir aquí por su valor representativo del pensamiento crespiano:

Morir será como cerrar el libro
mas no será como apagar la luz
o beberse la última
bocanada.
Será,
para quien va juntando
tanto disperso mundo,
no descansar, mas sí
dejar que otros reúnan
lo que juntó con lo que no he juntado. ⁶³⁵

Concluyendo con la relación entre los poemas de Campana, Saba, Quasimodo y los de Ángel Crespo, sin llegar a poder determinar influencias directas, sí que se ha podido observar cierto grado de afinidad estética entre los poetas, sobre todo en lo que concierne a las temáticas y a las reflexiones sobre la palabra poética. Por otro lado, sabemos que Crespo afirmó haber sufrido una posible influencia directa de los poetas herméticos italianos:

⁶³⁴ “El sueño de la muerte”, en Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol. 2, pág. 272.

⁶³⁵ “Meditación de lo mortal”, en Á. Crespo, *Poesía*, op.cit., vol.1, pág. 305.

Hermetismo puede significar, por lo menos, tres cosas distintas. [...] o porque su estilo sea semejante al de los poetas herméticos italianos, Montale, Ungaretti, Quasimodo, etc.[...] Es posible que en unos pocos poemas míos — que no sabría decir ahora cuáles son, pero sin duda serán pocos— hayan influencias de unos poetas a los que admiro tanto como a los herméticos italianos. [...]⁶³⁶

⁶³⁶ Palabras extraídas de «¿Qué es la poesía?» (texto inédito de la entrevista con Ángel Crespo grabada por Juan Rafael Millón en otoño de 1988), en *El Poeta y su invención*, op.cit., pág. 37.

4.3.4.4 Otros autores

4.3.4.4.1 Mario Ancona

Mario Ancona, nacido en Ferrara en 1917, pero habitante de Venecia desde la época de sus estudios, es novelista *in lingua* y en *lingua* ha escrito, y continúa escribiendo, su larga y fascinante obra de periodista cultural que ha recorrido Europa y el Norte de África en busca de noticias que ofrecer a las distintas publicaciones vénetas de que es corresponsal y colaborador; también en *lingua* escribe crítica de arte y de cine, e igualmente la mayor parte de sus poemas publicados están escritos en italiano, pero también ha utilizado el dialecto de su país de adopción para escribir poesía, y es curioso ver cómo, al hacerlo, el sentido de angustia existencial que marca su lírica italiana abstractamente, se concreta y materializa en una visión realista de momentos de la vida de la Laguna en los cuales la experiencia de la fealdad de lo viscoso, o de lo exangüe, se perfila como el medio a través del cual se hace posible el acceder a una sensación de paz. [...] Mario Ancona, que ha recibido diversos premios como novelista y como periodista, acaba de ser galardonado con el “Veneto 89” por su colección de poesía en veneciano *Radi e gatta*. A ella pertenecen los poemas que ha traducido Ángel Crespo.⁶³⁷

Estas palabras de Pilar Gómez Bedate, sobre el que fue amigo tanto suyo como de su marido y con el que coincidían durante sus estancias venecianas, nos presentan a Mario Ancona, periodista y poeta que dedicó a su vez algunas palabras a Ángel Crespo⁶³⁸ y a los poemas que este último tradujo del veneciano, recordándonos una vez más su interés y conocimiento por esa lengua.

En la revista se proponen al lector cuatro poemas, “Estero (Barena)”, “Ni siquiera muertos (Gnanca da morti)”, “El arroyo (El ghebo)”, “Siroco” —y aquí transcribimos dos, el segundo y el último—, de los que Gómez Bedate comenta:

Es como si, contra la exarcebación de las sensaciones placenteras que provoca la evocación del arte, Ancona aplicase el contraveneno de una mirada atenta a la realidad que lo circunda para encontrar lo desagradable con un propósito purificador: un sesgo de la atención determinado, tal vez, por el peso de una peripecia vital que —como sus lectores saben por uno de sus poemas más célebres en italiano: “Judío por azar” (*Ebreo per caso*)— le hizo atravesar por circunstancias terribles hasta volver a respirar el aire del “estero”. Son las circunstancias que, en “Ni siquiera muertos” le hacen ver tras la escena de los muchachos que juegan a la pelota en uno de los *campos* del Ghetto Novo veneciano (barrio de nombre tristemente célenre por todos los guetos judíos

⁶³⁷ P. Gómez Bedate, «Desde Venecia, Mario Ancona», en revista *Salina*, 5, Tarragona, 1990, pág. 33.

⁶³⁸ Vid. el capítulo 3 de esta tesis.

que lo tomaron de él) la imagen del destino implacable que persigue a los muertos y enterrados tras un muro de aspectos anodino.⁶³⁹

⁶³⁹ P. Gómez Bedate, «Desde Venecia, Mario Ancona», op. cit., pág. 33.

4.3.4.4.2 Traducciones publicadas en *Hora de Poesía*

En las siguientes páginas vamos a incluir algunas traducciones⁶⁴⁰ de otros autores italianos que Ángel Crespo realizó para la revista *Hora de Poesía*, con la que colaboró activamente durante varios años. Se trata de poemas de Antonio Vivaldi, Attilio Carminati, Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora, Giorgio Vigolo, Umberto Saba, Vittorio Sereni y Maria Luisa Spaziani.

***Hora de Poesía*, 12: Antonio Vivaldi**

Antonio Vivaldi (1678-1741), también conocido como el “prete rosso” por su condición de cura y por el color de su pelo, ha sido uno de los mayores músicos y compositores del barroco tardío. Nacido en Venecia, era hijo de Giovanni Battista Vivaldi, violinista de la orquesta de la Basílica de San Marco, quien probablemente enseñó a Antonio los fundamentos de tal instrumento, para el que demostró enseguida tener una excepcional vocación. Entró en seminario, pues su familia numerosa no tenía recursos económicos suficientes, y allí recibió clases particulares de música. Su carrera musical se desarrolló rápidamente en el “Ospedale della Pietà” de Venecia —uno de los orfanatos para chicas de la ciudad— hasta conseguir el máximo encargo como director de los conciertos que daban las mejores chicas. *L'estro armonico* antes y las *Cuatro estaciones* le brindarían el reconocimiento en la mayor parte de los países europeos, su fama le llevó a viajar y a tocar para varios mecenas hasta que la misma fama le abandonó decidió trasladarse a Viena, en busca de un recibimiento mejor que no llegó, y donde solo y sin recursos moriría poco después.

Fue gracias a J. S. Bach que la obra de Vivaldi revivió llegando hasta nuestros días y convirtiéndolo en uno de los compositores barrocos más apreciados

⁶⁴⁰ En el orden: António Osório, «Los cuatro sonetos de las *Estaciones* de Vivaldi», en *Hora de poesía*, 12, Barcelona, 1980, págs. 52-58; Á. Crespo, «Poemas en veneciano de Attilio Carminati», en *Hora de poesía*, 46-47, Barcelona, 1986, págs. 91-107; Á. Crespo, «Tres poetas italianos: Sbarbaro, Rebora, Vigolo», en *Hora de poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, págs. 7-37; Á. Crespo, «Diez poemas últimos de Umberto Saba y un poema de Vittorio Sereni», en *Hora de poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, págs. 43-55; Á. Crespo, «Maria Luisa Spaziani: Poesías», en *Hora de poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, págs. 191-202.

por el público; al veneciano se le conoce sobre todo por sus conciertos instrumentales, si bien compuso también piezas para voz solista, coro y orquesta y también para teatro. Lo que sin duda la casi totalidad de sus admiradores desconoce es que Vivaldi también compuso unos sonetos relacionados con las *Cuatro estaciones*. Es en la revista *Hora de Poesía*⁶⁴¹ donde António Osorio cuenta cómo llegaron a sus manos dichos sonetos y cómo en ese hallazgo Ángel Crespo jugó un papel importante:

[...] quise leer la poesía de Vivaldi. No me fue fácil. Tenía una referencia precisa en el Dicionário de Música de Tomás Borba y Lopes Graça: «cada concierto [de las *Estaciones*] está ilustrado por un soneto del propio compositor» (II, pág. 693). Pregunté a varios musicólogos. ¿El poeta Vivaldi? Desconocido. Tampoco es fácil desistir de las fascinaciones. En un viaje a Italia pedí a mi librero florentino la obra poética de Vivaldi. *Mai sentito parlare*. Fue Ángel Crespo —poeta, admirable traductor de Dante, de tantos otros (por fortuna, muchos portugueses) y ahora de Vivaldi— quien desenredó la madeja. Él mismo no sabe cómo contribuyó, por azar (el azar es cosa importante y no siempre nefasta), a hacer posible su versión de los sonetos. Desde su destierro docente de Puerto Rico —cuando debía estar en el corazón de Europa— me dio las señas de Luigi Panarese, el primer traductor italiano de Pessoa.

Pues bien, a Luigi Panarese, que vivió muchos años en Portugal y es persona amabilísima, me atreví a rogarle que me facilitase los escondidos sonetos de Vivaldi. Le causé muchas molestias. Nada halló publicado en libro, ni siquiera transcrito. Finalmente probó suerte con un musicólogo apasionado de Vivaldi, y obtuvo la promesa de llevar adelante la búsqueda. Pero el hallazgo tardaba. Hasta que un día me llegó la noticia del descubrimiento, en el Conservatorio de Florencia, por ese musicólogo —de quien no sé ni el nombre; lamentablemente, porque era de justicia consignarlo aquí—, de los cuatro sonetos, cuya fotocopia, tomada de un libro allí exhumado, se me enviaba.⁶⁴²

Sigue a esta anécdota contada por Osório la traducción realizada por Ángel Crespo de los sonetos vivaldianos y éstos a su vez por un soneto dedicado a Vivaldi del mismo traductor y que incluimos en la parte dedicada a los poemas inspirados por Italia de esta tesis.

***Hora de Poesía*, 46-47: Attilio Carminati**

Attilio Carminati, tal y como se ha tenido la ocasión de ver en las páginas anteriores de este estudio, es el mayor poeta veneciano de nuestros días. Su trabajo

⁶⁴¹ A. Osório, «Los cuatro sonetos de las *Estaciones* de Vivaldi», op. cit.

⁶⁴² *Ibidem*, pags. 52-53.

para mantener el dialecto veneciano vivo, tanto en su propia obra poética como en sus trabajos como traductor, da fe de ello. La relación con Ángel Crespo fue de amistad y de profundo respecto y admiración recíproca; recordemos, entre otras cosas, la presencia de Carminati en las *Jornadas Poéticas* de Cuenca junto al amigo Ángel Crespo, o el poema escrito por el italiano en honor al español. Junto a estas manifestaciones de afecto y colaboración también se sitúa el artículo de Crespo sobre el volumen que contiene el poema a él dedicado, *Le sène venesiane*.⁶⁴³

Es en este artículo, del que hemos extraído anteriormente las reflexiones críticas del español relativas a la obra de Carminati, donde también encontramos una selección de poemas de este último traducidos al castellano por Crespo, se trata de los titulados: “La barca de las hortalizas”, “La isla de San Miguel”, “Bucentauro”, “El canto de los galeotes”, “Denuncia contra Zorzi Baffo” y “Las huerfanitas cantan para los grandes Duques de Rusia”.

Estamos ante una serie de poemas en los que podemos visualizar algunos aspectos de la vida cotidiana de Venecia, es el caso del poema “La barca de las hortalizas”, una descripción del cementerio de la ciudad en “La isla de San Miguel” y también pasajes de la historia veneciana, una historia que ya queda lejos de nuestros días y que sin embargo sigue viva en la sociedad lagunar; así encontramos la figura imponente del Doge y la peculiar de Zorzi Baffo. Con esta selección de poemas Crespo —para cuya traducción tuvo la ayuda de Bruna Cinti— ofrece al lector español la posibilidad de adentrarse en el verdadero mundo veneciano, y lo hace además con la experiencia de haber vivido en aquella ciudad y de haberla podido conocer tan bien, en parte, gracias a la amistad con Carminati.

⁶⁴³ Attilio Carminati, *Le sène venesiane*, op. cit. Recordamos las principales obras del mismo autor: *El Vangelo in venexian*, Venezia, Helvetia, 1978; *Requiem per un colombo: poesie in venexian*, Venezia, Helvetia, 1978; *Santi, madone, anzoì, diavoi...*, Udine, Campanotto, 1994; *La Chanson de Roland di Turolfo tradotta in veneziano*, presentazione di Mario Roffi, Venezia, Fonema, 1988; *Cento favole di Esopo: traduzione poetica di Attilio Carminati*, illustrazioni di Eva Zampieron, Venezia-Treviso, Matteo, 2008; *La lengua del dose: antología poética, 1973-1991*, prefazione di Paolo Ernesto Balboni, Fiesse d'Artico, La press, 1992; *Il sesso della terra*, prefazione di Ivo Prandin, Treviso, Matteo, 2004; *La nuvola nera: racconti*, introduzione di Renato Pestriniero, Padova, Il Prato, 2008.

***Hora de Poesía*, 91-92-93: Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora y Giorgio**

Vigolo

El número 91-92-93 de la revista está enteramente dedicado a la poesía italiana y el apartado que abre el volumen está dedicado a tres poetas italianos, Sbarbaro, Rebora y Vigolo, de los cuales se proponen unas traducciones realizadas por Ángel Crespo. Por lo que hace a Sbarbaro y Rebora, se trata de dos poetas que Crespo había incluido en su antología *Poetas italianos contemporáneos*, si bien en *Hora de Poesía* se proponen unos poemas que allí no aparecen: “Líquenes” de Sbarbaro, “Desde las intensas nubes”, “Cielo, por albas, mediodías, tramontes”, “*Sortilegio del tiempo*”, “Por el acre fluir de los minutos”, “Qué igual al pleno aliento del lago” y “Tiempo” de Rebora. A estos dos poetas se añade Giorgio Vigolo, poeta romano “inferior” respecto a los dos anteriores y no tan antologizado, del que Crespo propone los siguientes poemas: “Briznas de hierba”, “He vivido”, “Los contrabandistas”, “La tinta simpática”, “Despedida”, “Escribir un poema”, “El sentimiento de la muerte” y “Los amigos”.

Introducimos algunas notas sobre los tres poetas tomadas por un lado de la presentación que el mismo Crespo propone en *Hora de Poesía*, así como, por lo que hace a Sbarbaro y Rebora, de algunos comentarios que encontramos en sus diarios:

La ruptura con el decadentismo de los poetas crepusculares italianos y con el estilo de sus dos grandes predecesores, Giovanni Pascoli y Gabriele D’Annunzio, se produjo en un doble frente, el espectacular y un tanto escandaloso, pero no por ello carente de seriedad en lo más profundo de su fondo, del futurismo de Marinetti y sus compañeros de aventura, y el de un escaso puñado de poetas, discretos en su actividad salvo en casos como el genialmente patológico de Dino Campana, pero indomables en sus vocaciones —en la literatura y, como veremos, en las demás por muchas dificultades que se opusiesen y que, paradójicamente, opusiesen ellos mismo, a la escritura y a la difusión de su obra poética. Me refiero ahora, además de a Campana, a los dos primeros poetas representados por la breve selección de textos que figura a continuación de estas líneas introductorias, es decir, a Camillo Sbarbaro (1888-1967) y a Clemente Rëbora (1885-1957).⁶⁴⁴

⁶⁴⁴ Á. Crespo, «Tres poetas italianos: Sbarbaro, Rebora, Vigolo», en *Hora de Poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, pág. 7.

Tras estas líneas que introducen a Sbarbaro y Rebora insertándolos en el grupo de poetas italianos que contribuyeron a marcar el cambio con sus predecesores, Crespo se dispone a trazar tres breves retratos de los tres poetas objeto de sus traducciones. Acerca de Sbarbaro, el traductor presenta una característica del mismo que resulta indispensable para la comprensión del poema “Líquenes” incluido en las páginas siguientes: se trata de su faceta de coleccionista de musgo y líquenes. El que había sido colaborador en dos revistas fundamentales italianas como *La Voce* e *Lacerba*, que rehuía de los ambientes literarios y de la gente, tenía una gran aficción por la botánica, de la que el poema es una clara demostración:

Los líquenes lo son todo para Sbarbaro, según se deduce de su texto de *Trucchioli*. Cada líquen representa el lugar que ha sido cogido y es sentido también como un microcosmos por este recolector originalísimo, y es precisamente ese sentimiento, que se hace extensible —poéticamente extrapolable— a todas y cada una de las cosas en cuanto reflejos y reflectores de todas las demás, lo que eleva a poesía las líneas en prosa de “Líquenes”.⁶⁴⁵

Un apunte sobre Sbarbaro lo encontramos también en la entrada de los diarios del poeta español en la que reflexiona sobre los poetas antologizados por Sanguineti. Dice:

Camilo Sbarbaro. He aquí el primer gran poeta de la antología, sin el cual no se comprenden, no habrían sido posibles, los que vinieron a continuación. Este escritor no pertenece, en cuanto tal, a ningún grupo social: es de la raza de los grandes poetas. Sereno, contenido, diamantino, luminoso, transparente. Con un lenguaje aparentemente sencillo, pero en realidad muy depurado, transfigura mágicamente a la realidad, es decir, la hace humana. Una poesía viril, una lírica de la resignación del sabio.⁶⁴⁶

De Clemente Rebora, Crespo destaca por un lado el carácter expresionista de su poesía y por otro, retomando unas palabras de Gianfranco Contini, la cualidad de su léxico que se define como «pungente»:

Es que Rèbora fue decididamente, y al parecer sin proponérselo, el único gran poeta expresionista italiano en el sentido histórico correspondiente a la actualidad de su tiempo y de su escritura. [...] nuestro Rébora no protesta del mundo en que le ha tocado vivir en nombre de ninguna doctrina exterior a su propia insatisfacción, que es la que en uno y otros cuenta. Es, desde luego, un

⁶⁴⁵ *Ibidem*, pág. 8.

⁶⁴⁶ Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 349.

poeta difícil en apariencia pero cuyo lenguaje tiene la virtud de hacerse añorar, y cada vez más, cuanto más se lee en respuesta a esa añoranza tan especial. Compacto, duro si se quiere, pero con una translucidez que, si parece ocultar a veces el perfil o el verdadero color de lo nombrado, lo hace siempre para que, en la nueva silueta, destaque aquello que con más fuerza ha tentado a la inicial desgana de expresión del poeta.⁶⁴⁷

Bastante diferente es el tono con el que Crespo describe a Reborra en su diario:

Clemente Reborra es demasiado discursivo y razonador, y divaga, como en «Primavera». Cuando su verso empieza a serenarse, se saca de la manga ritmos inoportunos. No tiene ángel.⁶⁴⁸

Finalmente, al último de los tres poetas tomados en consideración en el artículo Crespo lo retrata como al que continuó la línea poética iniciada por los dos anteriores y que «nunca cayó en la tentación de cultivar un hermetismo que tanto debía, por lo demás, a Reborra y a Sbarbaro.»⁶⁴⁹, hecho que por otro lado, según el español, contribuyó a que no se le haya considerado a la misma altura que sus contemporáneos. La afinidad que pudo sentir Crespo con este poeta se puede relacionar con «su vertiente espiritual, en su obra hay no sólo frecuentes referencias a los mitos clásicos, sino también una tendencia a la creación mítica propia.»⁶⁵⁰ y retomando unas palabras de Giacomo Debenedetti, tal y como hace el español, Vigolo:

es llevado hacia su más madura expresión por un ansia profunda de encontrar esa armonía increada que existió antes del tiempo. [...] En el centro de esta poesía está el mito, en sentido más platónico que cristiano, de la caída de un orden supremo y de una esfera de armonía, con la aspiración perpetuamente anhelante a responder a lo unísono originario.⁶⁵¹

Y tras estas palabras de Debenedetti, Crespo nos confirma el interés que llegó a tener por el poeta romano:

⁶⁴⁷ Á. Crespo, «Tres poetas italianos: Sbarbaro, Reborra, Vigolo», op. cit., pág. 8.

⁶⁴⁸ Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., págs. 349-350.

⁶⁴⁹ Á. Crespo, «Tres poetas italianos: Sbarbaro, Reborra, Vigolo», op. cit., pág. 9.

⁶⁵⁰ *Ibidem.*

⁶⁵¹ *Ibidem.*

Es por eso por lo que consideramos a este excelente traductor y estudioso del helenófilo Hölderlin como un poeta cuya obra también ha vencido definitivamente al tiempo.⁶⁵²

Se reproducen, en el anexo, algunos ejemplos de las traducciones realizadas por Crespo de estos tres poetas; en el caso de Sbarbaro incluimos algunos fragmentos del poema en prosa “Líquenes”; de Rebora “Desde las intensas nubes” (cuyo título nos recuerda el crespiano “Desde la alta ventana”) y “Tiempo”; y de Vigolo “He vivido” (en cuyos versos encontramos un elemento común con un poema del español, pues en la de Vigolo en “los caballos corren / por los puentes nocturnos de Castello”, mientras en la de Crespo Venecia es recorrida por un caballo), “Escribir un poema” y “Los amigos”.

Hora de Poesía, 91-92-93: Umberto Saba y Vittorio Sereni

«Il mio caro Saba», expresión utilizada por Crespo al referirse al poeta italiano en sus diarios, vuelve a ser objeto de sus traducciones junto con Sereni, ambos presentes en *Poetas italianos contemporáneos*. En el número de la revista el español propone “Librería de viejo”, “Mis poesías”, “Carletto”, “Lina y la canaria azul”, “Sueño”, “Fotografía”, “Diálogo”, “De gallo et lapide”, “Retrato de Marisa”, “Epitafio” de Saba y de Sereni, “Saba”, que como indica el título es un retrato y un homenaje al poeta triestino. Recordamos que “Epitafio” es uno de los poemas de Saba que Crespo seleccionó para la antología de poetas italianos.

Ya se han comentado las opiniones de Crespo relativas a Saba; por lo que hace a Vittorio Sereni, en su diario Crespo sólo le dedica una línea en la que, tras la lectura de la antología de Sanguineti, concluye: «En Erba, Caproni y Sereni no veo nada de particular.»⁶⁵³, aunque sí que, a diferencia de los primeros dos que aquí cita, Sereni comparece en la selección de poetas italianos presente en su *Poetas*

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ Á. Crespo, *Los trabajos del espíritu*, op. cit., pág. 352.

italianos contemporáneos, y más concretamente con trece poemas⁶⁵⁴. Sereni, que colaboró en algunas revistas italianas como *Campo di Marte* y *Letteratura* y fue uno de los fundadores de otra, *Corrente*, fue director literario durante muchos años en la editorial Mondadori, tradujo a autores franceses y norteamericanos y entre los años 40 y 80 publicó varios libros de poesía⁶⁵⁵.

Se presentan algunas de las traducciones de Umberto Saba, “Librería de viejo”, “Fotografía”, “Diálogo” (en el que aparecen un ruiseñor y un mirlo que nos recuerdan al pájaro tan presente en la poesía crespiana), “Retrato de Marisa” (donde los ojos de la mujer retratada se comparan con los pájaros y nos recuerdan de nuevo algunos de los versos de su traductor) y “Epitafio”, poema éste que Crespo incluye también en la selección para *Poetas italianos contemporáneos* y que por este motivo es interesante considerar. Tras estos poemas, el de Sereni dedicado a Saba concluirá el apartado.

Hora de Poesía, 91-92-93: Maria Luisa Spaziani

La figura de Maria Luisa Spaziani (1924) se relaciona con las revistas literarias —dirigió la primera, *Il Girasole* luego llamada *Il dado*, con sólo 19 años— y con los grandes nombres de la poesía italiana contemporánea de la que forma parte. Su profunda amistad con Eugenio Montale, nacida en los años 50, le llevará a publicar su primer volumen de poesía en esos años, *Le acque del sabato*.⁶⁵⁶ Dejaría la ciudad natal de Turín para trasladarse antes a Milán y luego a

⁶⁵⁴ Los poemas en cuestión son: “Camino de Zenna”, “*Dicen las hortensias*”, “Ciudad de noche”, “De nuevo en el camino de Zenna”, “De paso”, “Los versos”, “Un sueño”, “La playa”, “Crecimiento”, “Será el aburrimiento”, “Cada ocasión que casi”, “Miedo primero” y “Miedo segundo”, en *Poetas italianos contemporáneos*, op. cit., págs. 307-323.

⁶⁵⁵ Se trata de *Frontiera* en 1941, *Diario d’Algeria* en 1947, *Gli strumenti umani* en 1965, *Poesie scelte* en 1973 y *Stella variabile* en 1981.

⁶⁵⁶ Las obras poéticas publicadas por Maria Luisa Spaziani, en orden cronológico, son las siguientes: *Le acque del sabato*, Milano, Mondadori, 1954; *Primavera a Parigi*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1954; *Luna Lombarda*, Venezia, Neri Pozza, 1959; *Il gong*, Milano, Mondadori, 1962; *Utilità della memoria*, Milano, Mondadori, 1966; *L’occhio del ciclone*, Milano, Mondadori, 1970; *Ultrasuoni*, Samedan, Munt Press, 1976; *Transito con catene*, Milano, Mondadori, 1977; *Poesie*, Milano, Mondadori, 1979; *Geometria del disordine*, Milano, Mondadori, 1981; *La stella del libero arbitrio*, Milano, Mondadori, 1986; *Giovanna D’Arco*, Milano, Mondadori, 1990; *Torri di vendetta*, Milano, Crocetti, 1992; *I fasti dell’ortica*, Milano, Mondadori, 1996; *La radice del mare*, Napoli,

Roma y, desde 1964, enseñaría Lengua y Literatura francesa en la Universidad de Messina. En sus poemas se frecuentan todos estos lugares, pero también París, Estados Unidos y los países de Europa del Norte a los que Spaziani viajaría con frecuencia. Entre sus publicaciones, además de las poéticas, encontramos textos relativos a temas de literatura francesa —literatura de la que proceden los ecos simbolistas presentes en su poesía—, traducciones —de Goethe, Ronsard y Shakespeare entre otros— y estudios críticos y académicos⁶⁵⁷ y entre sus cargos destaca el de fundadora y presidenta del *Centro Internazionale Eugenio Montale*, aquella fundación que otorga el *Premio Montale* a las traducciones de poesía italiana, a los trabajos sobre la misma y a los poetas. Spaziani fue además candidata al premio Nobel en tres años: 1990, 1992 y 1997, si bien no se le llegó a conceder tal reconocimiento.

Su relación con Ángel Crespo nace después que éste resultara ganador del *Premio Montale* por su labor de traductor del italiano, relación que desde entonces se convertiría en amistad. Para este número de la revista *Hora de Poesía*, Crespo incorpora siete traducciones, se trata de “Recuerdo una ocasión”, “El pueblo de mi madre”, “Morir sí”, “Sobre lo que fuimos”, “De *El mar*”, “El camino contrario” y “Las mariposas”. Incluimos aquí los primeros tres poemas que pertenecen al volumen *Le acque del sabato* y “El camino contrario” de *Transito con catene*, el motivo de tal elección responde al hecho de que Ángel Crespo traduciría otros poemas de la misma autora —de los cuales se dará cuenta en el siguiente apartado— pero pertenecientes a otros volúmenes de poesía, de ahí la presente selección.

Tullio Pironti editore, 1999; *La traversata dell'oase, poesie d'amore 1998-2001*, Milano, Mondadori, 2002; *La luna è già alta*, Milano, Mondadori, 2006; *L'incrocio delle mediane*, Genova, San Marco Giustiniani, 2008.

⁶⁵⁷ En el ámbito de la narrativa encontramos: *Donne in poesia, interviste immaginarie*, Venezia, Marsilio, 1992; *La freccia, racconti*, Venezia, Marsilio, 2000. Por lo que hace a los textos ensayístico y críticos publicó: *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, 1959; *Il teatro francese del Seicento*, 1960; *Ronsard fra gli astri della Pleiade*, Torino, Eri, 1972; *Racine e il "Bajazet"*, Roma, Lo faro, 1973; *Il teatro francese del Settecento*, Roma, Lo faro, 1974; *Il teatro francese dell'Ottocento*, Roma, Lo faro, 1975; *Il teatro francese del Novecento*, Messina, EDAS, 1976.

4.3.4.4.3 Traducciones de Ángel Crespo para Café Central

Ángel Crespo colaboró con le editorial barcelonesa Café Central para la cual publicó sus traducciones de unos poemas de Mario Ancona y de Maria Luisa Spaziani⁶⁵⁸.

Estas traducciones, de las que se publicaron un total de 99 ejemplares por cada volumen, demuestran una vez más la actividad de Crespo como traductor de literatura italiana, la variedad de autores tratados, desde los sonetos de Vivaldi a los poemas de los contemporáneos Spaziani e Carminati. Con la traducción de este último autor, Crespo demuestra además su siempre vivo interés por las lenguas minoritarias, ofreciéndonos la versión castellana de unos poemas escritos en *dialetto* veneciano. Por estos motivos algunas de estas traducciones merecían la pena ser incluidas aquí como una muestra más de su empeño en la difusión de las letras italianas y del amplio abanico de autores al que se enfrentó a lo largo de los años, además de ser una prueba más —si bien a estas alturas ya se ha ampliamente demostrado— de la gran capacidad del poeta español para traducir con gran maestría del italiano.

Café Central, 49: Mario Ancona

Tras las traducciones de algunos poemas en veneciano de Mario Ancona publicadas en la revista *Salina*, Ángel Crespo traslada al castellano un poema escrito en italiano del mismo autor, “La via dell’amore”. Se trata de un poema que, tal y como adelanta su título, remite a un lugar en concreto: “la via dell’amore” es como se conoce un paseo de uno de los senderos —il sentiero azzurro— de las Cinque Terre, esa parte tan conocida de la región italiana de Liguria. Y en el poema “La via dell’amore” es el escenario que recorren un “tú” y un “yo”, un camino que

⁶⁵⁸ M. Ancona, *La via dell’amore*, Barcelona, Café Central, 49, 1994; M. L. Spaziani, *Barcelona e altre poesie*, Barcelona, Café Central, 65, 1995. Textos en italiano, español y catalán. Traducción al español de Ángel Crespo y al catalán de Jordi Domenech.

hacen dos personas en un periodo de tiempo que se delata durante 6 años, “luglio 1980-novembre 1986”. Un paseo que el lector español puede recorrer a través de la traducción realizada por un amigo del poeta italiano.

Café Central, 65: Maria Luisa Spaziani

Como en el caso de Mario Ancona, fue sin duda la amistad entre Ángel Crespo y Maria Luisa Spaziani la responsable de la aparición de la selección de poemas de esta última en la editorial Café Central en 1995 y de la traducción al español realizada por Crespo. Son seis poemas tomados de diferentes libros de la poeta: “La prisión” de *Il gong* publicado en 1962; “Convento en el 45” de *Utilità della memoria* publicado en 1966; “Mil fuentes tiene Roma...” de *L’occhio del ciclone* publicado en 1979; “Barcelona”, “Petición de principio” y “La supervivencia literaria” de *La stella del libero arbitrio* publicado en 1986 y “Espero a esa esposa” de *Torri di vendetta* publicado en 1992. Se trata por lo tanto de un viaje a través de algunas de las composiciones tomadas de algunos de sus libros más importantes y con las que el lector español⁶⁵⁹ puede conocer a esta poeta, importante y prolífica por lo que hace a sus obras en verso pero también a su actividad como difusora sobre todo de la literatura italiana y francesa.

Presentaremos cinco de los poemas pertenecientes a *Barcelona e altre poesie* publicado por Café Central en 1995.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ En español disponemos de un volumen de sus poemas traducidos por el poeta, traductor e hispanista italiano Emilio Coco: *Viaje Verona-París y cincuenta y tres poemas de amor*, Madrid, Sial Ediciones, 2001.

⁶⁶⁰ M. L. Spaziani, *Barcelona e altre poesie*, op. cit., sin numerar.

Señalamos aquí también que Crespo realizó unas traducciones de un soneto de Cavalcanti: Al día voy mil veces a tu lado / y te encuentro pensando muy vilmente; / duéleme entonces de tu gentil mente / y de tanta virtud que te ha dejado. / Entre muhcos, sentíaste enfadado / y siempre huías de molesta gente: / hablabas tú de mí tan cordialmente / que cuanta rima hiciste he recordado. / Ya no me atrevo, por tu mala vida, / a decir que me agrada tu poesía / ni voy a ti de modo que me veas. / Puede que este soneto aún releas, / y el espíritu vil que te acompaña / salga entonces de tu alma envilecida. El soneto se encuentra en el volumen *Dante y su obra*, op. cit., pág. 65. En el mismo volumen también hay dos fragmentos de Giovanni Boccaccio tomados del *Trattatello in laude di Dante* y traducidos por Crespo, *ibídem*, págs. 13-14.

4.4 Italia en la poesía de Ángel Crespo

4.4.1 Algunas consideraciones sobre poesía y sobre Ángel Crespo poeta

Un camino por donde, aunque uno sabe que no llegará nunca, va uno bien y seguro de que es el único y verdadero.⁶⁶¹

Esta frase de Juan Ramón Jiménez, que bien se podría pensar escrita por Ángel Crespo, nos sirve para dedicar algunas líneas al concepto de poesía y creación poética. La indagación de los sentimientos más profundos, la descripción de una idea y de una vivencia íntima así como la reflexión y la indagación sobre el lenguaje otra cosa no son sino algunas de las características presentes en cualquier texto poético; la poesía, como es bien sabido, es una forma de discurso que brota desde el interior del poeta y éste sabe plasmar sobre el papel. Creación poética entonces significa búsqueda de uno mismo, introspección y en un segundo momento expresión de esa misma búsqueda, en un camino que lleva al poeta desde su soledad a la voluntad de compartir con los demás su indagación. Es un recorrido que necesita un don y una capacidad que sólo algunos poseen, el querer ahondar en lo profundo, en el individuo para poder llegar a un grado más alto de conocimiento de sí, pero también de los demás y por ende del mundo en el que el poeta se encuentra. Es un ver más allá de la realidad aparente de las cosas.

El saber dar forma a esos pensamientos, siguiendo en cierto modo su fluir y buscando su ritmo natural, es otra de las cualidades del buen poeta. El ritmo, tal y como observa Octavio Paz, es a la base de ese ir y venir natural de las palabras:

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. [...] El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma. El ritmo es un imán. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.⁶⁶²

⁶⁶¹ Definición de Juan Ramón Jiménez en VV. AA., *Hora de poesía*, 97-98-99-100, pág. 123. Los textos proceden de *Antología general en prosa* (1898-1954), Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

⁶⁶² O. Paz, “El ritmo”, en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, págs. 73-88. Sobre el ritmo disponemos de esta reflexión de Crespo que coincide con la de Paz: «Si en mis poemas, incluso los escritos en prosa —*et pour cause*— procuro siempre el ritmo, y no necesariamente el de las formas codificadas, es porque creo que la naturaleza, en su nivel más profundo y creador, es ritmo, una infinita serie de ritmos acordados, y por eso debe tener cada poema uno que no sólo trate de acordarse

Lo cual lleva a comparar el poeta con un hechicero, una especie de mago del lenguaje y de la expresión, al que se le revelan las palabras y al que le toca desvelárnoslas. El ritmo es por otro lado expresión de ese movimiento de “atracción y repulsión” cósmico del que las palabras son un reflejo.

Del mismo modo, la palabra poética es expresión del universo particular del poeta y del universo en general, lo uno se mueve hacia lo otro retomando una vez más aquel movimiento bidireccional del que ya hablamos al tratar los conceptos de lectura, recepción y traducción; todo es un dialogo y la poesía no escapa a ese intercambio.

A lo largo de los siglos los poetas se han nutrido de las búsquedas que sus antecesores ya habían realizado, contribuyendo a la evolución del género —y a la evolución de su propio lenguaje poético— a través de relecturas, reinterpretaciones y asimilación de lo ya dicho, si bien, para T.S. Eliot, «la poesía es mucho más local que la prosa»⁶⁶³, puesto que mientras «los sentimientos y las emociones son particulares, el pensamiento es general»⁶⁶⁴. Y sobre la función del poeta, Eliot habla de deber: «sólo indirectamente el deber del poeta, como poeta, es para con su pueblo; su deber directo es para con su *lengua* [...]»⁶⁶⁵: este deber es el que realiza la función social de la poesía en tanto ayuda en la conservación de un idioma y de una cultura que tiene, primera y evidentemente, carácter nacional.

La poesía, en cierto sentido más que la prosa, mantiene vivo el misterio que está en la base de la naturaleza del lenguaje, participando en el desarrollo del mismo y en la comprensión de la condición humana. La capacidad de llegar más allá y de

exteriormente con su materia poética, sino que ayude también a penetrar más profundamente en ella, El ritmo del poema es el vehículo de una magia que trata de conseguir que el nuestro personal, nuestro ritmo vital, espiritual, intelectual, sentimental, se contagie del de esa verdad trascendente que está dentro, y no fuera, del mundo. Un espectador atento y libre de prejuicios advierte sin duda que todo es ritmo, que todo es analogía, que todo es dialéctica. Y esto último es, a mi juicio, muy importante, porque el lenguaje del poeta tiende a ser libre para poder avanzar y conocer, y la dialéctica nace del freno que le pone el ritmo para que no avance ni conozca desordenadamente.», en Á. Crespo, *Antología poética (1949-1995)*, op. cit., págs. 450-451.

⁶⁶³ T. S. Eliot, *De poesía y poetas*, Icaria, Barcelona, 1992, pág. 15.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, pág. 16.

retratar los sentimientos más comunes y más complejos, situaciones por todos vividas pero por pocos hábilmente expresadas, convierten al poeta en importante y particular portavoz de las emociones humanas. El deseo y la necesidad de escribir versos que un poeta siente indica también el saber innato de mirar las cosas en su totalidad, de “diseccionar” cada elemento que nos rodean, descubrir en los detalles parte de sí mismo lo cual es movido por la curiosidad; reflejar un momento, un concepto, una vivencia, una situación concreta que finalmente pasa de ser personal a ser universal.

La realidad del poeta no es otra que la nuestra pero vista a través de ojos particularmente hábiles para descifrar símbolos, significados y palabras que fluyen ininterrumpida y universalmente.

A la pregunta de Juan Rafael Millán «¿Qué es para ti la poesía?», Crespo contestaba:

Fundamentalmente, es como un instrumento para el conocimiento de la realidad. Pero no de una realidad superficial, sino de una realidad profunda. Hay que partir de ahí y, en este sentido, en la poesía hay dos cosas: una síntesis de todos los conocimientos y una apertura a la ampliación del mundo del conocimiento. [...] cada disciplina humana enfoca un punto determinado de la realidad. La poesía, y éste es su riesgo pero también su grandeza, trata de lograr una síntesis, una visión global de la realidad, pero no una visión de carácter estático, sino de carácter dinámico.⁶⁶⁶

Ángel Crespo consideró siempre la poesía como instrumento para la búsqueda y la expresión del “yo” más profundo y verdadero, donde la palabra adquiere la capacidad reveladora y se mezcla con los silencios, que como en la música interpretan un momento igual de importante y significativo, pues los dos siguen el curso natural del ritmo que rige todas las cosas. En la obra poética crespiana esta fe absoluta en la palabra como fuente de conocimiento se hace particularmente evidente en algunas composiciones, así en “Mi palabra”: “No es cierto que te apagues / y ya no queden restos / de algo que me ha nacido en el pozo del alma. [...] / Tú, suspensa en el aire / —y nacida de mí—, / ¿cómo será posible que no

⁶⁶⁶ Á. Crespo, *El poeta y su invención*, op. cit., pág. 34.

quedes / y que te vaya para siempre ya?/ [...] Pero tú, mi palabra, / no te puedes perder. / La sangre de mi espíritu / no se puede perder. / No te puedes perder, no nos podemos / perder, palabra mía. / ¿A dónde irás, iremos?”⁶⁶⁷, el poeta se compenetra con la palabra que otra cosa no es que él mismo, la palabra poética es su reflejo por lo que “la sangre de *su* espíritu no se puede perder” pues significaría la pérdida de él mismo.

Poesía como espejo del poeta y poesía como vía de escape:

La poesía, si fue decisiva para mí durante los años españoles, se ha convertido después de ellos en objeto casi exclusivo de mis inquietudes intelectuales, tal vez por haber sido, tanto en las circunstancias propicias como en las adversas, mi más decisiva señal de identidad y, desde luego, la celadora constante de mi libertad.⁶⁶⁸

Y poesía como vía de salvación: “Que sea la presencia del poema / con sus palabras bien contadas, / con sus sílabas bien sonadas, / con sus bien sentidos acentos, / la que nos eleve o nos hunda / o nos mantenga en la corriente / [...] / Pero que sólo ella / sea la que nos salve o nos condene: / no sílabas, acentos o palabras, / no lo que dicen —su presencia”⁶⁶⁹.

Se trata de una condición, la de ser poeta, que para Crespo se muestra ya en sus años de juventud, «A mis catorce o quince años ya me sabía poeta pero ignoraba por qué lo era»⁶⁷⁰ y que con los años cobraría cada vez más peso en su vida, la poesía sería su fiel compañera y la manera de proyectarse al exterior y de proyectar su visión de la realidad; para Ángel Crespo cualquier elemento es digno de ser puesto en verso, porque cada detalle es especial en sí:

Lo común no son los temas ni las cosas sino la opinión que suele tenerse de unos y de otras. Todo es, por el hecho de existir, enigmático y maravilloso, belleza trascendente. Lo que es común o elevado es la manera de relacionarse con ello.⁶⁷¹

⁶⁶⁷ Á. Crespo, *Una lengua emerge*, op. cit., pág. 4.

⁶⁶⁸ Á. Crespo, *El bosque transparente*, op. cit., pág. 205.

⁶⁶⁹ Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 3, pág. 339.

⁶⁷⁰ «La literatura es un camino que no se elige», en Á. Crespo, *El poeta y su invención*, op. cit., pág. 21.

⁶⁷¹ *Ibidem*, pág. 24.

Y por supuesto los elementos naturales como constituyentes del universo y representantes primordiales del mismo, indispensables para entender la condición humana. «[...] la naturaleza me sirve de punto de partida para tratar de conocer, hasta el límite de mis posibilidades, el todo en cuanto unidad de lo que es y de lo que no es»⁶⁷² comenta el poeta y en sus versos la naturaleza se asoma a través del “pájaro”, de la “alondra”, de los “árboles”, “el ciervo”, etc., cada uno símbolo de la naturaleza misma que es a su vez el símbolo que los contiene a todos: «La naturaleza en cuanto manifestación es un símbolo y, como todos los símbolos, tiene un aspecto no enigmático —pero tampoco fácil de comprender— y otro radicalmente enigmático sólo abordable mediante la visión poética»⁶⁷³. De nuevo, la poesía es el instrumento con el que se puede descifrar el mundo y de este modo comprenderlo mejor y comprender mejor el sitio que en él ocupa el individuo. Ángel Crespo asumió la responsabilidad de participar en una mayor comprensión de la condición humana, manteniendo a lo largo de los años un compromiso que le llevó a emprender un camino que, lejos de adecuarse a las “modas” del momento, siempre fue individual y verdadero.

⁶⁷² *Ibidem*, pág. 23.

⁶⁷³ *Ibidem*, págs. 23-24.

4.4.2 Presencia de Italia en la poesía de Ángel Crespo

Hablar de la relación entre Ángel Crespo e Italia implica considerar el papel de esta última en su poesía, es decir los poemas escritos por Ángel Crespo y que tienen como argumento Italia y su cultura. Con todo esto, podremos observar cómo en la obra poética de nuestro autor Italia juega un papel importante a lo largo de los años, desde su primer viaje en 1963 hasta su muerte. La presencia de Italia se manifiesta en la obra poética de Crespo a través de los paisajes de la geografía italiana, aquellos lugares visitados por el poeta a lo largo de los años y por él tan queridos y también a través de memoraciones, diálogos y dedicatorias a personajes de la cultura italiana de todos los tiempos. Se trata, en este último caso de aquellas figuras que podemos considerar como parte de su vida, pues estuvieron presentes en ella o bien con motivo de ser estudiados y traducidos por el poeta — Dante, Petrarca y Casanova son algunos ejemplos—, o bien por representar a amistades profundas —entre todas la con Oreste Macrí que queda plasmada en “Conversaciones con Oreste Macrí”: “Este hijo de la Magna Grecia, / breve y profundo como un pozo, / se asoma a su propio brocal / para recordar la medida [...] hay dos estirpes de hombres; de la suya / es herencia su don —que el tiempo / nunca avasalla: reconoce / las pisadas de Oreste.⁶⁷⁴— o finalmente por ser personajes que él “encontró” en algunos de los lugares por él frecuentados — es el caso de Faliero y Galileo Galilei.

Italia hace su primera aparición en la poesía del español en 1963, tras ese viaje revelador, y lo haría para quedarse. *Docena florentina* es el primer fruto de esa relación tan proficua entre los dos términos de nuestro estudio y es una obra en la que, como se anticipó, tiene características novedosas respecto a la poesía española de la época.

En mil novecientos sesenta y pocos, hice un viaje por Italia, muy importante para mí, porque me puso en contacto con las raíces de ese Renacimiento. Recuerda que, por esos años, publiqué un libro, *Docena florentina*, constituido por doce poemas cortos sobre Florencia, que suponen el paso del realismo mágico primero a una consideración del hombre como centro de la poesía, en dos sentidos: como sujetos de una aventura de conocimiento, y como objeto de

⁶⁷⁴ Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 2, pág. 308.

esa misma investigación en tanto se relaciona íntimamente no sólo con lo que, en términos decimonónico, se denomina la naturaleza sino con el cosmos.⁶⁷⁵

Una superación de ese realismo mágico y unos aspectos culturalistas que serán de inspiración para los poetas posteriores, la poesía de Crespo se mantiene alejada de las modas de la época y se mantiene en cambio fiel a la búsqueda que el poeta quería realizar: la investigación de la palabra poética como fuente de conocimiento de la realidad y de sí mismo. Italia participa en esa búsqueda y lo hace porque en ella Ángel Crespo encuentra sus raíces y ese encuentro o revelación —que recordamos le impujaron a dejar la actividad de abogado y dedicarse por completo a la poesía— es lo que le permite investigar más en profundidad sus orígenes y su palabra poética.

Esa “otra patria” que es Italia, ofrece a Crespo una vía diferente a la que le brindaba su primera patria y al mismo tiempo en Italia consigue identificar también a esa España que le cerraba en parte las puertas. Así, en “Affresco” encontramos versos como “Florencia, yo me cuajo en tus paredes”⁶⁷⁶ y en “Regresos” el Arno y Alcolea se juntan y establecen esa conexión entre dos tierras, la una natal y la otra adoptiva: “A través de ella, ¿Florencia / (Arno, cúpulas y arco) / o (arado, pozo y encinas) / Alcolea?”⁶⁷⁷.

Las descripciones que Crespo hace de los lugares italianos no representan la visión limitada y obvia que tienen en la mayoría de los casos los viajeros, sino que son representaciones hechas por alguien que los vivió y los conoció en profundidad. De esto son prueba también los poemas escritos tras su estancia en Venecia, *Plata en la laguna* es un volumen dedicado a la otra ciudad italiana más querida por Ángel Crespo y más vivida por él⁶⁷⁸. A diferencia de otros poetas, los que se reúnen bajo la denominación de escuela veneciana, Crespo representa a la ciudad

⁶⁷⁵ “Ángel Crespo, la honestidad del humanista”, entrevista realizada por Carlos Ortega y publicada en *El Norte de Castilla*, 21 de enero de 1989.

⁶⁷⁶ “Affresco”, en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 1, pág. 262.

⁶⁷⁷ “Regresos”, *ibidem*, pág. 274.

⁶⁷⁸ Sobre Venecia afirma Crespo: «ciudad que me descubrió, o a la que descubrí, en mi juventud y sobre la que empecé a publicar poemas hace quince años», en “Para una lectura de *El ave en su aire*”, op. cit., pág. 118.

rehuyendo de la visión decadente tan en boga. El manchego ve la ciudad tal y como es, no crea un mito sino que la descubre, la vive y finalmente la aprecia así como es en realidad; y no es una imagen común entre los escritores y en general entre todos aquellos que visitan la ciudad lagunar, pues siempre caen en la tentación de idealizarla y verla desde un punto de vista decadente.⁶⁷⁹

En los poemas inspirados a esta ciudad es interesante apreciar como el papel jugado por un elemento tan típico de la ciudad lagunar como la niebla, adquiere en estos versos un papel parecido al que desempeña ese otro elemento tan efímero como el aire.

No podemos olvidarnos en esta vivisección de la creación poética de Ángel Crespo, del aire, que da título a varias de sus obras, y que, en opinión de Soledad González Ródenas, es «el elemento intermedio que participa de la materia y del espíritu, convirtiéndose así en la mejor vía de contacto con la divinidad. El aire, en el que flotan aromas y sonidos, es el hilo conductor que conecta al poeta con la lejanía espacio-temporal». — Respecto del aire se me alcanza la intuición de que, en Ángel, el aire, la presencia intelectual del aire, era un fascinante recurso que se daba en él para crear una especie de ingravidez y transparencia del imaginario activo en el poema.⁶⁸⁰

La niebla, igual que el aire, representa un “elemento intermedio” en tanto que se sitúa entre el poeta y el mundo y la niebla, si en un principio oculta, permite, en un segundo momento, al poeta adentrarse en otra realidad y ver más allá, en su búsqueda ininterrumpida de una realidad otra. Así, en “Dibujante de niebla” el poeta dice “Dibujar esta niebla: penitencia / para mis ya cansadas manos / —de dibujar lo que la niebla oculta.”, aquí la niebla oculta pero en “Visitantes de sueños”: “a mi, que ya he cruzado entre la niebla / y de noche, el Canal / Grande, sin más cuidado / que guardarme del frío? // Entre la niebla, en una barca lenta, / viendo quizá sus sombras, confundiéndolas / con una barca próxima”, la situación va cambiando y el elemento que antes negaba ahora se entrevé una, si bien mínima,

⁶⁷⁹ Sobre la visión de Venecia dice Crespo: «Ha habido tantas Venecias como artistas y escritores —o grupos, generacionales o no, de unos y otros— se han ocupado de esta singular ciudad en la que se mezclan los estilos (el románico, el gótico, el renacentista, el barroco, el neoclásico) de manera inextricable a veces; pero la que goza hoy de más popularidad es la Venecia decadente que empezó a ser inventada en los tiempos en que Manet luchaba a su manera contra la inminente decadencia.»

⁶⁸⁰ En Juan Javier Lostalé, «Encuentro de Gamoneda y Ángel Crespo en la “otra voz”», revista *Turia*, op. cit., págs. 266-267.

visión. Finalmente es la niebla la que hace posible “La aparición de Casanova”, envolviendo la realidad, la niebla se convierte en el elemento revelador de visiones que a la luz del día el poeta no consigue divisar.

La geografía italiana queda representada de Norte a Sur, recorre aquellos sitios visitados por el poeta y que dejaron huella en el mismo; desde Paestum a Parma, de Roma a Florencia y de nuevo Venecia, Italia representa una parte importante de su obra poética y en los poemas en donde está presente se respira un aire diferente al que podemos encontrar en otros poemas dedicados a otros lugares visitados y vividos por Crespo, pensamos por ejemplo en aquellos sobre los paisajes caribeños. Los lugares italianos son para el poeta, insistimos, un reencuentro consigo mismo de manera que se confunden con la tierra natal. Y mientras en Florencia encuentra sus orígenes, en Venecia encuentra un lugar en el que una magia especial le fascina y “se le meterá dentro”; ambas ciudades, más que cualquier otra ciudad italiana, representan para el poeta escenarios en los que no dudaría en quedarse a vivir, pues se siente como en casa.

En la sección dedicada a los personajes italianos que Crespo decidió incorporar en su creación poética, encontramos aquellos “fantasmas familiares” de los que nos hablaba en el texto “Para una lectura de *El ave en su aire*”, donde a parte de Casanova, también se refiere a Faliero:

Uno de estos fantasmas es Marín Faliero, el viejo dogo que fue ajusticiado en la Escalera de los Gigantes del palacio ducal por haber conspirado contra la vida de un joven que cortejaba a su mujer. Siempre me ha angustiado la alegre inconsistencia con que los turistas suben y bajan por esa escalera que, desde la muerte de Faliero, es un cadalso: «Los ojos de Faliero» recogen esa angustia.⁶⁸¹

Y qué decir del diálogo mantenido con los autores que él mismo tradujo: Dante —al que también uno de los poetas más admirados por Crespo, Juan Ramón Jiménez, había dedicado unos versos en sus *Eternidades* y titulado “A Dante”⁶⁸²—,

⁶⁸¹ *Ibidem*. A los fantasmas sin nombre, como los llama Crespo, dedicaría otro poema “Visitantes de sueños”, «Y al más bello e inquietante fantasma de la ciudad [Venecia] —y, desde luego, exclusivamente mío— se refiere “Venecia recorrida por un caballo”», *Ibidem*, pág. 119.

⁶⁸² El poema, tras una cita inicial del mismo Dante, dice: “Tu soneto, lo mismo / que una mujer desnuda y casta / sentándome en sus piernas puras, / me abrazó con sus brazos celestiales. // Soné,

Petrarca, Vivaldi son un ejemplo de ello y demuestran otra vez la importancia y la presencia de los mismos en la creación literaria del español: “Tras del secreto y circular verano / adversario del sol, y del invierno / que no obedece al Toro, de tu mano / —más feliz que de Ulises el gobierno—, / llegué al opuesto lido, [...]” dice en uno de los poemas dedicados al autor de la *Comedia*.⁶⁸³

La traducción de esos autores marcó su propia poesía, así por ejemplo:

Dante me ha enseñado a comprender mejor que el realismo no es incompatible con la trascendencia, que lo que llamamos realidad no es más que una primera lectura solamente.⁶⁸⁴

Mi relación con Dante viene dada no sólo por mi interés en la literatura medieval latina, sino también por la visión sintética y totalizadora de la cultura de su tiempo y sobre todo por el uso del lenguaje y de los recursos estilísticos, que siempre merece la pena revisar y actualizar. La obra del florentino ha sido fundamental para el desarrollo de mi propia poesía.⁶⁸⁵

Los varios aspectos de la labor intelectual de Crespo se unen constantemente para contribuir a la búsqueda de la palabra poética, las lecturas, las traducciones y su propia poesía dialogan entre ellas y, como si de vasos comunicantes se tratara, actúan de manera conjunta. No se puede entender la obra crespiana sin considerar los otros dos aspectos porque se alimentan los unos de los otros, de manera que tanto la experiencia italiana como las traducciones y las lecturas de autores italianos se trasladan al espacio de su creación artística, interviniendo en ella y mostrando su impacto en la labor poética de Crespo desde *Docena florentina* en adelante. Como sostenía Guyard:

Ciertas experiencias modifican el curso de una vida: un viaje, una amistad, una lectura. Ni Goethe regresó de Italia ni Chateaubriand de América igual a como eran antes de dejar su patria.⁶⁸⁶

después, con él, con ella. / Era una fuente / que dos chorros arqueaba en una taza / primera, la cual, luego, los vería, / finos, en otros dos...”

⁶⁸³ “A Dante Alighieri”, en Á. Crespo, *Poesía*, op. cit., vol. 2, pág. 285.

⁶⁸⁴ Entrevista a Ángel Crespo por J. M. Plaza, en *Diario 16*, 4 de enero de 1984, op. cit.

⁶⁸⁵ “Las traducciones literarias son obra de creación, según Ángel Crespo”, entrevista realizada por Carlos G. Santa Cecilia y publicada en *El País*, 20 de enero de 1985.

⁶⁸⁶ Marius-François Guyard, *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara editorial, 1957, pág. 87.

Tampoco Ángel Crespo regresó igual a España, su patria, tras volver de Italia, su “otra patria”, pues tanto ese viaje como los muchos que realizaría a ese país a lo largo de su vida, como las amistades que allí entabló y finalmente como también las muchísimas lecturas de literatura y temas italianos que siempre realizó influirían en su trayectoria poética, intelectual y humana. No olvidemos que tras el primer viaje de 1963 tomó la decisión de dedicarse por completo a la poesía: ¿habría tomado la misma decisión sin esa estancia italiana y sin haberse embebido de la tradición literaria y cultural italiana, que otra no es que la que dio origen a la suya? Lo cierto es que hay una parte importante de su creación poética que no habría escrito sin esas experiencias y podemos suponer que su pensamiento y su poética no habrían evolucionado igual si no se hubiese producido el dialogo con Dante, Petrarca y los amigos italianos entre otros.

Para dejar más evidente la importancia de Italia en sus textos poéticos, incluimos como último anexo aquellos poemas cuyo tema está relacionado con esa presencia italiana. Por un lado hemos agrupado aquellas poesías en las que el protagonista es la geografía italiana —Florenca, Parma, Venecia, Roma, etc.— y por otro aquellas donde hacen su incursión los personajes italianos, aquellos que han estado presentes durante toda la vida del poeta —tal y como hemos podido apreciar a lo largo de esta tesis—: Dante, Petrarca, Macrí entre otros.

CONCLUSIONES

Acercarse a la figura de Ángel Crespo implica considerar su relación con Italia, pues el no hacerlo supondría perder de vista una parte importante de su vida y de su obra. A falta de un estudio completo sobre el tema, esta tesis ha querido abordar la cuestión y presentarse como primer trabajo exhaustivo sobre la relación Ángel Crespo-Italia, afrontándola desde un punto de vista bidireccional. Las dos direcciones que tomó esta relación son las que hacen que ésta tenga especial interés, porque se trató de un enriquecimiento recíproco y de un diálogo que empezó en los años juveniles de Crespo, se concretó en 1963 gracias al primer viaje italiano y duró hasta su muerte. Más de treinta años que han dejado frutos importantes así como huellas tanto en la cultura italiana como en la española —estudios, traducciones, poemas— y que han contribuido a la intensificación de las relaciones entre los dos países y dos tradiciones literarias y culturales. A este respecto, Ángel Crespo puede considerarse sin duda alguna como uno de los mayores impulsores de la renovación del interés español hacia Italia y como uno de aquellos que más contribuyó en difundir su cultura. Es por toda esta serie de motivos que se veía la necesidad de realizar un trabajo como el que aquí se ha propuesto, con el que se ha querido homenajear a un personaje estrechamente vinculado con Italia y gracias al cual hoy en día podemos disfrutar de piezas de la literatura italiana magistralmente traducidas al español.

Con respecto de las aportaciones que esta tesis propone, destacan los dos capítulos que consideran la presencia de Ángel Crespo en Italia y la de Italia en Ángel Crespo. Como ya se ha dicho, la riqueza de este diálogo se halla en que no se trató de una comunicación unidireccional sino que afectó a los dos términos: tras este estudio podemos afirmar que Ángel Crespo influyó en Italia e Italia en él. A continuación se remarcan algunos puntos que nos proponíamos poner en evidencia, empezando por el capítulo “Ángel Crespo e Italia”:

- La relación de los viajes realizados por el poeta a Italia a lo largo de su vida hace posible que entendamos la magnitud de la vinculación que le unía al país y enfocar nuestra atención sobre las tres ciudades que más marcaron el poeta también ayuda a comprender los centros en los que se movía durante sus estancias italianas. El sur, el centro y el norte de Italia figuran en la geografía italiana de Ángel Crespo y dibujan un mapa que nos recuerda a los centros humanísticos del Renacimiento. Por otro lado, las tres ciudades responden también a tres “etapas” del descubrimiento italiano: Nápoles remite a 1963, a la decisión de dar un cambio al rumbo de su vida; Florencia se asocia con Dante, el renacimiento y el círculo de Macrí, el encuentro con unas guías intelectuales y espirituales; Venecia es aquella en la que más tiempo el poeta se queda viviendo, marcada por el encuentro con Casanova, pero también con la lengua veneciana, como una nueva muestra de su interés por las lenguas minoritarias. Las tres ciudades contribuyen, cada una en una medida diferente, a que Crespo encuentre sus raíces culturales y humanas.

- Los textos escritos por los intelectuales italianos sobre distintos aspectos de la actividad literaria crespiana se vinculan a los tres centros que se acaban de citar —a excepción de Maria Teresa Bertelloni. En la mayor parte de los casos se trata de reconocidos hispanistas, que con sus artículos y estudios han contribuido a la difusión y a la comprensión de la obra de Ángel Crespo en Italia, aunque no sólo en Italia. Forman parte de los especialistas que conocen a fondo la labor intelectual del poeta y que además han tenido ocasión de conocerle personalmente. Lo mismo ocurre con la mayoría de los autores de las traducciones de la obra poética de Crespo: amigos con los que el poeta mantuvo una fuerte amistad y con los que ha mantenido siempre unos diálogos proficuos, sobre todo con Di Pinto, Macrí y Cinti.

Ya en el capítulo “Italia y Ángel Crespo” señalamos los puntos siguientes, como muestra de la huella dejada por la cultura italiana en el poeta:

- La variedad de temas italianos tratados por Ángel Crespo a lo largo de su vida reflejan un interés que se mantuvo siempre vivo y constante a lo largo de los años.

- Los diálogos establecidos con Dante, que para Crespo es un reflejo de sí mismo, pero también aquellos mantenidos con Macrí. La relación de filiación que el poeta sentía respecto a estos personajes, el considerarlos como una guía poética, intelectual y humana hacen de ella una relación única y diferente a las demás. Para Crespo tanto Dante como Macrí representan a su Virgilio, los dos le acompañan a lo largo de su vida y le conducen a un saber más universal.

- El texto de “Autolectura en Parma”, casi desconocido debido a su escasa circulación, merecía reproducirse por haber sido la primera experiencia de este tipo que Ángel Crespo realizó a lo largo de su vida. En él, las reflexiones acerca de su poesía hasta entonces escrita, 1982, dejan espacio a una predicción acerca de su poesía futura; el acto organizado por Gaetano Chiappini en Parma sería el momento con el que la relación entre los dos se consolida y desde el que alcanza un nivel más profundo.

- Crespo como traductor ejemplar de Dante y de Petrarca, pero también como autor de otras traducciones “olvidadas”: *Poetas italianos contemporáneos* es un buen ejemplo de ello. Esta antología, querida por el poeta, representa una muestra más de su destreza como traductor del italiano pero también la visión que un poeta español tenía de la poesía italiana del siglo XX; el estudio preliminar da fe del interés y del conocimiento que Crespo tenía del tema; la selección que él propone, basada en su apreciación de los poetas y no tanto en la fortuna que los mismos hubiesen tenido, convierten este volumen en una pequeña joya que habría que revalorizar y sacar a la luz pues es una importante demostración del empeño de Crespo por difundir la literatura italiana.

- La más que evidente relevancia que Italia tuvo en el desarrollo de la obra poética de Ángel Crespo: desde *Docena fiorentina* en adelante Italia hará siempre acto de presencia en sus poemas. Tanto los paisajes visitados por el poeta así como las personas con las que entró en contacto y aquellos autores que tradujo forman parte del panorama poético crespiano: desde “Una patria se elige”, manifiesto de ese sentirse parte integrante de una cultura de la que procede la española, pasando por los paisajes florentinos y venecianos que el poeta asocia por un lado con su

Alcolea natal y por otro con el descubrimiento de una ciudad real pero otra al mismo tiempo. Florencia se asocia con los orígenes, Venecia con una dimensión mágica, alejada de la visión decadentista cultivada por otros autores. La visión que Crespo tiene de Italia no tiene nada de estereotipado, es la visión de un visitante que en ella reencuentra parte de sí mismo. Sus muchos viajes a Italia, prácticamente anuales, son síntomas de esa atracción que sentía por ese país: en 1963, cansado de un trabajo que no le satisfacía si no económicamente y deseando empezar una vida al lado de una nueva persona, tiene lugar el descubrimiento de Italia y en los años siguientes el descubrimiento se convierte en necesidad. Necesidad de estar entre amigos, en un país que le es cada vez más familiar y por el que siente una especial afinidad.

Por otra parte, otras de las cuestiones que se pretendían subrayar es el considerar todas las facetas de Ángel Crespo y que hasta el momento se han estudiado singularmente. Una vez más nos parece necesario remarcar que el Ángel Crespo poeta fue ante todo un incansable lector, pero también un crítico y un comparatista volcado en la comprensión de la literatura así como un hábil traductor. La literatura como fuente de conocimiento y de sabiduría y como única dimensión ideal para la universalidad del hombre fue la que movió a Crespo a trabajar en las cuatro facetas con la misma pasión; la fe en la creación literaria es la base sobre la que se sostuvo su labor. Por estos motivos hemos considerado oportuno movernos de su faceta como lector, pasar por la del comparatista antes y la del traductor después y acabar finalmente con la de poeta, pues cada una se sustenta en las otras y necesita de las otras para poder explicarse.

Finalmente, subrayamos cómo esta tesis se enmarca en el ámbito de los estudios clásicos de literatura comparada, si bien no puede relacionarse con el modelo *A en B* puesto que se ha querido ir más allá: es el estudio de una “influencia” recíproca, de un amor correspondido. Por ese motivo el modelo arriba citado habría supuesto unas limitaciones y habría quitado parte del interés que el

tema estudiado tiene y que se querían poner en evidencia. Se trataría entonces más bien de un modelo de tipo *A en B* y *B en A*, donde *A* correspondería a Ángel Crespo y *B* a Italia o lo que Guyard describe en el apartado titulado “Influencias recíprocas” de su volumen sobre literatura comparada, cuyas primeras líneas bien se ajustan a nuestro caso: «En vez de limitarse al solo punto de vista de la influencia de un escritor, a la vez se puede desear conocer lo que este escritor aporta al extranjero y lo que el extranjero le debe».⁶⁸⁷

Se ha querido contar la historia de una relación cuyo efectos más evidentes se reflejan en los poemas de Ángel Crespo y en su trayectoria poética; siempre al tanto de los movimientos culturales y literarios de su país, Crespo no quiso adecuar su escritura a los mismos sino buscar su trayectoria particular y mantenerse fiel a la misma. En esa trayectoria Italia, su cultura y su gente ha jugado un papel principal y único respecto de otros países y literaturas con el que el poeta entró en contacto durante su vida. Este aspecto es el objetivo fundamental que se propone esta tesis.

⁶⁸⁷ F. Guyard, *La literatura comparada*, op. cit., pág. 83.

ANEXOS AL CAPÍTULO 3:

- “Autolectura en Parma”
- “Autolettura a Parma”
- Traducciones italianas de la obra de Ángel Crespo: selección de textos

Autolectura en Parma

Ángel Crespo

Voy a intentar hoy, antes ustedes, y gracias al estímulo de un estudioso de poesía tan agudo y exigente como el profesor Chiappini, algo que nunca había ensayado con anterioridad: hacer una lectura mía de mi propia poesía alejándome de ella para tratar así, de entender mi historia poética —todavía inconclusa—, de forma no apriorística, sino a posteriori. Es decir, tendré en cuenta no tanto los propósitos y las inquietudes que me llevaron a escribir, como los resultados que no diría inconscientemente, pero sí mágicamente, advierto, ahora ante los poemas, que pueden haberse producido en mi poesía.

Parece forzoso pensar que esta lectura que hoy voy a intentar muy sintéticamente no será una lectura definitiva; quiero decir *definitiva* en el sentido de que sea —y esperemos que no sea así— la última lectura que yo mismo haga de mi propia poesía. Ahora bien, de una cosa sí pueden estar seguros, esta es la única lectura de la que soy capaz hoy por hoy, y creo que puede encontrarse ahí la validez que por ventura tenga en estos momentos en los que advierto, tanto desde mi modesta calidad de crítico como desde la circunstancialmente abolida de creador de poesía, que se está produciendo en mi arte una evolución que no es definitiva. Creo enormemente en el inicio, por así decirlo, de una tercera etapa poética.

Naturalmente, no quisiera ofrecerles a ustedes, bajo ningún concepto, una suerte de historia personal, quiero decir, una historia de mis libros o una autobiografía; sin embargo, sí creo que seguramente estoy obligado a partir del momento social y del momento cultural en que comprendí que la poesía era mi vocación —en esto no me equivoqué, independientemente de los resultados, puesto que tras los escauceos adolescentes con el verso y con el lenguaje pude descubrir dicha vocación como definitiva.

Comencé a escribir versos conscientemente, con sentido de la responsabilidad, hacia mis veintitrés años. Hubo antes una etapa un tanto de juego —que ahora juzgo determinante— en plena posguerra española, en pleno bloqueo internacional de España, situada, claro está, hay que decirlo, frente a las instituciones fascistas de la época y frente al bloqueo cultural que también estábamos sufriendo desde dentro de España. De manera que la mejor poesía de mi generación es una poesía hecha en el aislamiento con respecto a todo el mundo y, por supuesto, deseosa de enlazar con la cultura occidental que, para nosotros, en aquellos momentos, era más un ideal que una realidad en la que pudiéramos habitar. Un ideal más que una vivencia.

Las dos corrientes poéticas de aquellos momentos de la cultura española —corrientes poéticas que tenían paralelos en la narrativa, las artes plásticas, el cine, etc. — eran, de una parte, un neoclasicismo —más que una pretensión comprometida con la reactualización del Siglo de Oro— llamado *garcilasismo*, que ponía un gran cuidado en la forma, un gran esmero en la selección de las palabras, y que era puro esteticismo —esto ya podemos asegurarlo hoy— y no se planteaba con seriedad los problemas psicológicos y metafísicos que hacen de no importa qué poesía algo serio y trascendental; de otra parte, y frente a esta corriente, surgió una poesía que en aquellas circunstancias pudo parecer lo contrario del garcilasismo y a la que se dieron dos nombres: los críticos académicos la llamaron *neorromanticismo*, y la crítica de la prensa y de los círculos literarios la denominó *tremendismo* —feo nombre— porque se trataba de una poesía que, en el fondo, no era otra cosa que el negativo de la poesía garcilasista, pero que también permanecía en la superficie de las cosas. Frente a, digámoslo así, el formalismo de la poesía garcilasista, estaba el informalismo de los neorrománticos; frente al lenguaje, digamos, ático, esteticista, del garcilasismo, estaba el lenguaje vulgar, desgarrado, la terminología de la calle, a veces de prostíbulo, que usaban los poetas. Afortunadamente, pasados ocho o diez años, dejaron de usarlo, mientras hay todavía académicos, alguno de los cuales aspira al Premio Nobel, que siguen por ese camino todavía hoy... y a lo mejor les parecerá bien a los académicos suecos.

El asunto era diferente para mí y muchos de mi generación y, por ello, el planteamiento que me hice fue un planteamiento que trataba de abarcar todo el campo de la estética: así pues, no del esteticismo que piensa que *el arte por el arte* es lo más importante a que puede aspirarse, sino de aquella concepción que considera que la poesía es, antes que otra cosa, un instrumento de

conocimiento y, después, un instrumento de salvación. Claro está que nuestra salvación consistía, en aquellos momentos, en superar el aislamiento en que nos encontrábamos.

No voy a leer poesías de todos mis libros porque ello se haría interminable, pero sí puedo decir que en mi primer libro, que se titula *Una lengua emerge*, y vio la luz en 1950, aparecen algunos poemas, como los titulados «La voz», «Mi palabra», etc., donde lo que se plantea es una suerte de poética, pero una poética todavía insegura, más llena de preguntas que de respuestas, y en la que no hay, de hecho, ninguna respuesta. No quiero extenderme en esto, ni voy a ofrecerles una lectura de esos poemas, pero sí les diré que la fuente de toda esta poética, de todos estos poemas, es el sentimiento, más que la comprensión, de lo absurdo y hermoso de la vida. Se podría hablar en este caso, quizás, del *daimon* no interiorizado o de un desdoblamiento de la personalidad: *el poeta está buscando su propio ser en el mundo*, el mundo no se lo entrega, el poeta va tras él y, en el fondo, se siente conducido, y asediado, por fuerzas exteriores. Digo esto porque en el primero de los poemas que voy a leerles, perteneciente al libro *Todo está vivo*, cuyo título es «Todos los hombres vamos», verán ustedes cómo el *daimon* no es un ser interior al poeta, o al hombre en general, sino una especie de animal, un ser un tanto diabólico —y no «daimónico»— que lo arrastra, pero desde fuera de él, por más que estén en mutuo contacto.

Leamos, así pues, este poema:

*TODOS LOS hombres vamos,
en un animal vamos subidos,
de especie diferente y diferente andar,
pero animal que mata si se tercia.*

*Todos los animales
se comen todos su salario:
nuestra ración de vida verde
que como pago es ya bastante.*

*Todos vamos guiándonos,
según costumbre, por las uñas
y por los cuernos, si los lleva,
o las cerdas inusitadas
del animal que nos somete.*

*Luchamos a caballo
de animales intransigentes
que se devoran entre sí,
guiados sólo por los signos
que descifrar no nos atañe.*

*Entre garras y dientes
y horrorosos aullidos de placer,
entre enseñanzas inútiles
y descompasadas caricias,
entre lujurias y frases hechas,
una estampida sin desenlace
nos lleva en vilo, nos derriba,
nos pone en pie. Nuestro animal exige
su pedazo de pan entre las patas,
su vaso y cubo de agua, sus pasteles
para seguir huyendo.*

Es decir, no se ve una solución. La vida, el acontecer, es una fuga de la que el poeta, aunque forma parte de ella, queda prácticamente excluido. En muchas ocasiones esto sucede tanto con el poeta como con el hombre en general por culpa de la falta de perspectiva.

De forma simultánea a estos versos —que son de los años 50—, se busca la solución, trato de buscarla, no en una lectura directa del mundo como ésta que acabamos de hacer, sino en una visión simbólica de ese mundo —el mundo, así pues, como alfabeto, tal cual lo habían descrito los simbolistas—, por más que en aquel momento yo no fuese consciente de ello. Esto equivale, por lo tanto, a un descubrimiento no apriorístico del mundo, a un intento de creación de mitos o mitologías, pero no del mito en su concepción clásica, sino de un mito nacido de la propia lectura, de la experiencia personal. En este sentido, en mi libro *Todo está vivo* —cuyo título creo que es lo suficientemente explícito como para darse cuenta de que, en virtud de animismo que actúa en él, los seres y las cosas pueden constituirse en símbolos esotéricos— hay animales como el perro del poema «El aire», que tampoco voy a leer ahora, que significan el terror ante el acontecer vulgar, el acontecer diario; o el ciervo, o el león, que representa a la tradición familiar; y estos animales se constituyen en símbolos míticos a través de los cuales se trata de fijar esa realidad huidiza: estos animales ya no son ese *daimon* en el que uno cabalga a pesar suyo, sino el signo natural, el signo perteneciente a la realidad, que es capaz de fijar, aunque sólo sea por un momento, la experiencia o la intuición que nace frente a esa realidad, frente a esa naturaleza; y en este libro —me doy cuenta ahora, al realizar esta lectura— empiezan a aparecer ciertos elementos que luego irán desarrollándose a través de mi poesía. Son los elementos que vuestro Bodini consideró propios del barroquismo: lo fluyente, el aire, el ave, la lluvia, y todo cuanto es fugitivo y hermoso, símbolos que representan la movilidad, pero la movilidad que puede ser encerrada, podríamos decir, entre las cuatro líneas del poema si lo consideramos como cuadro o dibujo. Y en este sentido, quisiera leerles el poema «La lluvia», en el que también empieza a manifestarse algo que formó parte de la generación a la que pertencí, el compromiso social, la poesía comprometida de la que habló Sartre y que repercutió, con el existencialismo, en España, en poesía entonces tan importante como la de Otero, Celaya, etc. Importantes, por lo menos, hay que decirlo, desde el punto de vista histórico. El poema «La lluvia» se hace eco de semejante inquietud de forma mítica y comienza a leer no sólo la realidad natural, sino también la social:

*CUANDO LA tierra suda hacia su centro
y abren la boca las raíces
y, a golpe vegetal de diente y lengua,
trituran gotas de agua
que han de ascender cantando hacia lo verde;
cuando la lluvia, cuando por la noche
— cuando es de día en muchas ocasiones —,
cuando un país vive de guerras
y de comercios espantosos,
y está lloviendo y, sin embargo,
hay personas que vagan por las calles
y corren por los campos y se esconden;
cuando el amor bajo la lluvia
con su escaso violín a las espaldas,
cuando el asesinato
del hombre que venía calado hasta los huesos,
el viento se abre paso como un rey
o como el ave de las lluvias;
una palabra encima de la mesa
cambia de tono, se diluye,
o se convierte en cínife y se escapa.*

*Las lenguas de los peces engañados
golpean la ventana,
se remueven los seres*

*que su venganza esperan entre el polvo;
los recuerdos antiguos, las blasfemias
con quien quisimos defendernos,
vienen terriblemente embravecidos
y al llegar a la puerta se detienen,*

*¡Oh tierramar o mundo de las lluvias!
El hombre fuerte escóndese, y el flaco,
roído de esperanzas y disgustos,
abriendo la ventana,
saca la mano para ver si llueve.*

Como ven ustedes, los dos poemas hasta ahora leídos son paralelos. Pero creo, es cierto, que el elemento exterior, el descriptivo, aparece de un modo más claro o manifiesto en el segundo.

El paso siguiente de mi poesía —ahora creo verlo— es una recuperación de la tierra natal y de la historia familiar en la soledad del campo, y empieza a manifestarse claramente en el libro *Junio feliz*— al que pertenece el poema de igual título que voy a leer ahora. En este poemario aparecen ciertos elementos sobrenaturales que ya no podrían llamarse mitológicos, aunque tampoco espiritistas, pero que tienen que ver de un modo muy claro con el esoterismo al reflexionar sobre la permanencia del pasado en nuestro presente. Aunque voy a ser más parco en la lectura de los libros posteriores, creo que merece la pena leer el poema «Junio feliz», bastante extenso, ya que lo considero un poema clave, entre otras cosas porque, a pesar de la aparición de dos personajes, no menos reales por venir del pasado, se refleja en él la soledad presente en mi poesía:

*JUNIO FELIZ
entre los vivos y los muertos,
no entre el ser y el no ser
sino todo lo más
entre el rebaño y las ortigas.
Junio
para los muertos y los vivos
que venimos detrás
con nuestro cargamento, oscureciendo
el árnica y la grama
que su estrecho contacto desconocen.*

*La soledad es imposible
en donde los que fueron
descabalgaban ahora, cuando yo
toco la amarga almendra
y, las riendas llevando
con negligencia, piden
mi oración para el campo, que ellos no necesitan.
Sobre el lentisco se recortan
las barbas, el sombrero,
una fina sonrisa que edificó. Las manos
no están cruzadas: dicen.
Yo también descabalgo. Con las bridas
no sé qué hacer. ¿Mi abuelo,
o más lejano aún, cuál es tu nombre?
¿Cuál es tu mano diestra,
si veo o no me engaño, y de tus ojos*

*qué surcos se deslizan? Mis espuelas
¿acaso tuyas son,
serán o fueron? Yo no estoy seguro.*

*Junio feliz, minando
mi desabrida cárcel, mi apretada
molición de ciudad, y mi trivial
manera de crearme.*

*Uno más
descabalgá. Recórtase
al pie de la retama.
Veo ahora
un corpiño asomar
cerca de la melena.
¿Abuela o más lejana? No me sé
vuestro rostros, mas siento
el mismo olor que a veces
noto en mi soledad flotar de mí.*

*Con vuestra sombra ilumináis el monte
y el barbecho y las mies que lo circunda.
(Hablando de la mies, ¿la miel, acaso,
perfumáis por la noche en las colmenas?)
Junio entero
con haces, con gavillas
y crujientes cordetas,
con el sudor del animal que nace,
con los círculos de hoces
en que la hostia inicia su martirio,
enmarca vuestras claras siluetas
que yo sólo soporto.*

*Junio, dispuesto ahora
por este hombre ya muerto y su caballo
y por esta mujer,
que atraviesa mi lengua con la aguja
de sujetarse el pelo.*

Y a este atravesar la lengua es el principio de un silencio deseado por mí como una ascesis poética.

La continuación de mi obra poética, la escrita en los primeros años 60, es, en realidad, una protesta política y social contra la dictadura, pero sin seguir en ningún momento las corrientes antiestéticas que fueron propuestas por los maestros del género. Pienso de un modo especial en Celaya, que llegó a afirmar que le avergonzaría escribir un poema bello, y que por entonces era el más influyente, pero también en Eugenio de Nora y en el primer Blas de Otero —no en el último, que era mucho más esteticista de lo que podía parecer. Esta parte de mi obra está recogida principalmente en el libro *Suma y sigue*, al que pertenece el poema «La cabra».

Con este libro termina realmente una primera etapa de mi poesía, que se ha escrito dentro de España y sometida a un profundo aislamiento cultural que no dejaba de tener, naturalmente, ligeras aperturas, de vez en cuando, hacia otros países. Se trata de una poesía interrogante, pero aún sin verdaderas respuestas y —ahora me doy cuenta— incapaz de encontrar un camino definitivo con excepción de lo que hace referencia al lenguaje. Podría decir, así pues, que más que una poesía que

tiende a la adquisición de una creencia, se trata de una poesía que tiende a la adquisición de una conciencia.

Ahora bien, a partir del año 1967 se afirma en mi obra poética una segunda etapa, iniciada unos años antes, de la que estoy saliendo ahora, como decía al inicio, y en la que ha sido determinante la experiencia italiana. En esta segunda parte de mi obra trato de buscar una solución al aislamiento, una solución a la soledad, una solución a la angustia, a través de la experiencia cultural del Occidente. Por aquellos años tuve la suerte de pasar largas temporadas en Italia, y al contacto con ese país nació un libro relativamente corto —*Docena florentina*— en el que, como digo, se inicia una etapa, quizás la más importante, de mi poesía. De este libro leo el poema «Una patria se elige», que es el abre la serie:

*MI OTRA patria es Italia
— la del verbo
y el amor — y en sus calles
jamás cayó de mí
una hoja muerta.*

Nunca

*puse la mano en una piedra
que no se calentase
ni dije una palabra
que no me iluminase por la noche.*

*Una patria se elige
— y una mujer. O llegan,
inevitablemente,
cuando tu soledad las ha ganado.*

Quisiera llamar su atención sobre el silencio implícito en el poema que acabo de leer. La soledad explícita de este poema es el origen de esta nueva etapa poética. Quiero decir que en ella hay un replanteamiento, una vez recuperadas las experiencias anteriores —esas a las que hace referencia *Junio feliz*—, del valor de la cultura, y de la flor de la cultura y el conocimiento que, para mí, no puede por menos que ser la poesía.

A continuación —también de esto me he dado cuenta a la hora de preparar esta lectura para ustedes— comienza a producirse una serie de contraposiciones y contrastes, de evidente signo barroco, dentro de mi producción poética. Se trata de contraposiciones y contrastes no apriorísticos, pues los he percibido posteriormente. Uno de estos elementos es, naturalmente, mi experiencia tropical, que viene después de mi experiencia italiana: el trópico, que, a pesar de los prejuicios culturalistas que se continúan difundiendo en la actualidad, es, sobre todo y fundamentalmente, *naturaleza*, y que yo opongo a la experiencia de Italia, que es fundamentalmente *civilización*. Entre los dos extremos, y en aquellos momentos en los que yo no podía imaginar unos extremos más separados que naturaleza y civilización, había de encontrarse la solución salvadora, la afirmación, no sólo de la propia personalidad, sino también el hallazgo de un mundo, de un terreno fértil para la poesía y para la vida. Y, entonces, no es el poeta el que busca, como Anteo, la fuerza de la tierra materna, sino el poeta frente al mundo *tout court*. En la primera parte de mi obra poética, sobre todo en *Junio feliz*, pero también en *Quedan señales* y en otros libros, el poeta trata de salvarse recuperando la tradición familiar, la tradición social. Aquí, el hombre se encuentra solo en la tierra, en un mundo que no es el mundo materno.

¿Qué mundo es éste del trópico? Es, en realidad, la naturaleza que no cambia, y no solamente por la carencia del ciclo de las estaciones, de la renovación, la decadencia, la nueva renovación, sino porque se trata de una naturaleza que restaña sus heridas —las causadas por la civilización, las causadas también por los meteoros atmosféricos— para seguir siendo monótonamente la misma; y al no cambiar, al no expresarse, permanece completamente cerrada para el hombre. Es ese distanciamiento, lo que podríamos llamar la anegación o la negación del espíritu —y no es puro juego de palabras— lo que estoy tratando de describir. Es el *continuo* que apenas si se puede discernir, ante

el que resultan inútiles los movimientos de la conciencia y la experiencia. Esto es lo que quiero expresar en el poema en prosa «Mediodía en el trópico», de la última parte de *En medio del camino*, poema cuya exégesis completa —por lo menos la mía— exigiría una conferencia más larga que ésta. El poema es descriptivo, pero también, y sobre todo, tiene un ineludible carácter emblemático. No se describe exactamente lo que se está viendo o recordando, sino que se describe la otra cara —la más significativa— de la realidad:

EL AIRE va estancándose sobre los lomos y las cervices. Los cuernos taladran el aire: un dejar sitio para que se cubran al instante las recientes heridas.

Y la grulla blanca aletea.

El aire va estancándose sobre los lomos y las cervices: cae en ondas, a charcos, en la hierba de goma blanda. La mariposa se abre un túnel por cima de las flores. El sol chapotea en el aire —y la grulla blanca aletea— su luz encogida y mellada. Los árboles protestan: no pueden desnudarse de sus hojas. Y los frutos se pudren en el país de su madurez.

La venteante nariz relajada, el toro aspira una infusión de todas las hierbas y de los vientres de todos los insectos.

Una población de hongos y otra de algas se disputan el sitio abandonado por la grulla.

A partir de aquí, era fatal que mi poesía se encaminase hacia una especulación espiritual, dada la inexpresividad aparente —luego he visto que sólo aparente— de la naturaleza, y hacia una especulación naturalmente orientada hacia la ética, algo que venía favorecido por esa soledad que aparece en la segunda etapa de mi poesía, o para decirlo mejor, que se afirma con ella.

Dentro del extremo que es el trópico, entre civilización y naturaleza, hay dos extremos que en cierto modo se tocan: el del poema anterior —el de la continuidad que tiende a un continuo natural, en el que los elementos son sustituibles entre sí—, y el de la nada. Frente a esa totalidad anonadante que anonada, que a fuerza de ser ella misma se convierte en nada, surge el sentimiento de la nada, que se expresa en un poema que lleva por título un verso de Virgilio «*Usque adeone mori miserum est?*» (El infierno es, por supuesto, esta vida, de soledad, de silencio, a la que me estoy refiriendo):

TRAS EL infierno está la nada: una nada sin luz, llena de ruidos sordos y banderas negras por la que se atropellan incontables rebaños de inexistentes ovejas prietas nunca esquiladas que tropiezan con, sin reconocer a sus semejantes.

Una nada de movedizas arenas finas que calcinan a los árboles negros que siempre florecen bocabajo; una nada de pájaros inútilmente albos que se afanan por devorar el mismo inexistente grano de nada; una nada de sandalias vacías gastadas rotas de jamás caminar por la nada; una nada de infatigables legiones de hormigas que acarrear invisibles briznas de nada.

Tras el infierno, que no nos lleva ni a esa nada.

Y dentro de la soledad, otros dos extremos, otra contraposición (y al hablar de extremos no quiero insinuar que mi poesía sea extremosa ni extremada, sino dialéctica, como el pensamiento) y estos extremos son la soledad del trópico y la soledad del mundo escandinavo, del mundo casi polar en el que me tocó vivir posteriormente.

Escandinavia supuso para mí, entre otras cosas, la recuperación del mito, pero ahora el mito no es nutrido por la tierra natal, sino por una tierra a la que no me hallaba atado sentimentalmente, al menos en principio, y ello me permitió algo nuevo: que los dioses de esos mitos sean antropomorfos, que se parezcan más al poeta que a la naturaleza circundante. Veo ahora que en esta poesía los dioses

surgen, son hechos, porque los hace surgir el poeta, porque el propio poeta se ve obligado a hacerlos a imagen y semejanza del hombre, de dentro a fuera, y no al contrario.

El frío —otro extremo— frente al eterno calor tropical, es el tema de mi primer grupo de poemas escandinavos. Poemas que creo que pueden ser interpretados como una teoría (naturalmente una teoría poética) del conocimiento, sobre todo en lo que concierne a los de la última sección de la primera parte del libro, titulada «Manuscrito de Upsala». Sólo quiero ponerles un ejemplo de cómo el frío, que es el tema de estos versos, se convierte en un dios y juega una función que explicaré seguidamente. El poema se titula «Con sandalias de hierro» y es el primero del libro *Claro: oscuro*:

*CON SANDALIAS de hierro llega el frío,
atiza el fuego: el humo reverdece
cada mañana bajo el velo undoso
de la dormida aurora.*

*Con cálidas mejillas llega el frío
y con lucientes párpados;
se detiene a la izquierda
del mundo, entre los árboles,
y mira largamente
a las torres de la ciudad.*

*Odio y amor: su aliento los concilia,
y se olvidan los dioses
de seguir preguntándonos.*

Ahora, la soledad es metafísica: los dioses no preguntan y, por lo mismo, no exigen, ni tal vez esperan, respuesta; y el poeta es el que se pregunta y el que se tiene que responder —él sólo— a sí mismo; y la respuesta viene de la claridad resultante de la organización poética de los elementos de una naturaleza más transparente e intelectual que la del trópico, de una especie, pues, de organización del conocimiento poético, en el que la soledad es ya, antes que una tragedia, algo querido: la soledad se convierte, en cierta manera y paradójicamente, en compañía. Sin embargo, y dado que este presente es angustioso y tampoco ofrece una solución plenamente satisfactoria a la angustia metafísica del poeta, es natural que, en una contraposición que tiene en cuenta la poesía anterior, se plantee por primera vez el problema del futuro, de un futuro que, en principio, se considera ambiguo y ambivalente:

CONTRA EL FUTURO

¿QUÉ DEL futuro? ¿Qué de sus playas vacías llenas de animales insólitos o simplemente inexistentes? ¿Qué tengo yo que ver con lo que no podrá vivirme, ni siquiera matarme? ¿En qué alcobas oscuras o ardientes de tan inexistente sazón podré amar un deseo? ¿Qué podrán hacerme aprender su lenguaje de algas o de piedras tristes, su música de pífanos torcidos o tambores de gelatina? ¿Que voy a sentir por sus naciones a caballo, que pisarán sin sentirla mi hueso, en la que no podré estar?

¡Oh, no! Dejadme devorar el presente con mis dientes de ahora; no queráis reducirme a las expectativas ajenas. Demasiados murieron por nosotros: hora es ya de vivírnos como ocasión para el que ha de venir. No insultéis a la luz de este momento —tal vez la última, la postrera posibilidad del sol y de las nieves— en beneficio de estaciones acéfalas. Porque ¿dónde empieza y acaba esa serpiente que nunca es?

Puedo dejar mi cauce —como el agua inspirada de un río— y derramarme por las llanuras tebanas, aumentar el caudal del Rubicón, brindar en el festín de Baltasar y asesinar allí de nuevo al Inca. Puedo, sí, ahogar al que ahora cruza sin aprensión el vado y arrastrar con premura en mi corriente al tronco en el que se refugia un ardilla asustada. Però, ¿qué

puedo hacer con el agua sin nombre, con la piedra que se hunda y nunca toca fondo, con el rayo de luz que todavía se halla en el ovillo?

Mejor será que el futuro se avergüence de vernos naufragar porque quisimos hacerlo más bello.

Y, naturalmente, en este juego dialéctico en que noto que se fue convirtiendo entonces mi poesía, ante la necesidad del pasado para afirmar el presente y caminar hacia el futuro, termina por afirmarse el futuro, que es lo desconocido y, por serlo, atrae pero también se siente ante él un rechazo, puesto que no podrá ser posesión nuestra. Es entonces cuando uno se vuelve hacia lo que de eterno tiene el pasado, tratando, al hacerlo, de recuperar a una Europa tan sentida como soñada, ya presente en los poemas de *Docena florentina*, lo que no eliminaba, no puede eliminar, la antes invocada angustia:

RUINAS DE PESTUM

*Si Poseidón no estuvo aquí
y dejó atados sus caballos
a las algas marinas;*

*si el suelo no tembló
—sudó salitre a sus pisadas—
y si no las nubes a tierra
se acercaron —las blancas, altas—.*

*¿quiénes somos entonces
nosotros, ay? ¿Qué estamos viendo
si no es verdad, si no es verdad?*

Toda nuestra cultura, forjadora de nuestro espíritu, sería mentira, falsedad. Este poema tiene también el sentido de una llamada al pasado cultural que sigue siendo presente para llenar el vacío del trópico, que sólo es naturaleza, idea que se expresa más explícitamente en el poema «Paseata del destronado», también de *Claro: oscuro*, que completa al anterior:

*¿EN QUÉ jardín sembrar una rosa
de Francia? ¿A qué follajes
confiar una estatua de Ceres la rubia,
un bronce del Verrocchio, una matita de verbena?*

*¿Puede ascender sobre estos pastos
un quinteto de oboes,
o bien una gentil perdiz
que podríamos llevar al lienzo?*

*¡Ah! ¿Dónde crece el laurel oloroso,
dónde canta al oído el agua,
dónde unas columnas caídas
que sonrían sin una mueca?*

*La distancia se me convierte
en un reino redondo y cristalino,
a través del cual una mano
ofrece a mi cansancio sus sortijas.*

Me doy cuenta ahora de que ambos poemas están dominados por una inseguridad que no puede proceder sino de la falta de claves culturales que permitan al poeta captar, aun sin interiorizarla, la

realidad del trópico, que se aparece como algo engañoso, o por lo menos equivoco, lo que traté de expresar, por entonces, en el poema «¡Efeta!»:

*SALGO a ver las palmeras
de este país. Procuro
ganarlas con caricias de mis ojos
y gustar en secreto de sus frutos.*

*Levanto contra el cielo sus enjambres,
suplico su palabra:
—¡Éfeta! (esto es, ¡Abríos!)
Pero no eran palmeras.*

Claro está que estas palmeras son símbolo, más que de un paisaje, de una sociedad, y el poema supone, por lo demás, la deconstrucción total de la realidad, su anegamiento total. Se trata, sin duda, del punto extremo, el punto extremo de crisis de mi experiencia poética hasta el momento, la reacción frente al anonadamiento. Frente a esta incapacidad de ver y oír no puede haber más que una destrucción o una ascesis. Destrucción no hay, puesto que la poesía continúa y, efectivamente, hay un intento de ascesis que se refiere naturalmente al espíritu del poeta, no necesariamente a la calidad de su poesía (entiéndase bien). Estoy hablando de estructuras, no de materiales más o menos nobles; y conste que esta lectura, en cuanto lectura a posteriori, admite que nada fue calculado en mi producción poética de aquellos años. La ascesis, digo, empieza con la identificación del poeta con su propia palabra poética, ya que tan hostil, o por lo menos equívoco, resulta cuanto es exterior a él. No siendo, además, reconocible el mundo en el que vive, sólo queda el poeta y su palabra. El poema «Por el metal profundo», posterior, como casi todos, a la experiencia que lo ha engendrado, debería figurar, en una edición organizada, no cronológicamente, sino, digamos, críticamente, a continuación de «¡Efeta!», y tal vez detrás de una página en blanco que separase a ambos:

*¿QUIÉN SERÍA capaz de separar las dos caras de una moneda? Delicado e inútil empeño:
¿quién nos la habría de tomar? ¿Qué luz, qué cántico, qué alas nos darían por su media
duplicidad?*

*Una moneda —sus dos páginas— no tiene vuelta de hoja. Una es, no media y media. Si cae
en el río, sus dos caras se ahogan en el limo o desembocan en el mar. Las mismas manos
gastan sus lados simultáneamente. Y, contemplada por uno de ellos, sabemos que está
entera porque, sin verlo, estamos adivinando, sintiendo —tocando casi sempre— al que no
cupo en suerte.*

*Cuando la moneda cae al suelo, salta y rebota y ambos lados golpean alternativamente la
tierra. Cuando no ocurre así, su descenso tiene un nombre bien conocido: es la caída
muerta.*

*Una moneda perfecta, fina, redonda y ágil no se detiene de canto. Cae bocabajo o
bocarrriba. Es el misterio de su forma imparcial. No se detiene en el canto. Ha de ser cara o
cruz. Y una y otra son conservadas o perdidas con idéntica imparcialidad por la avaricia o
el descuido. ¿Quién sería capaz de hacer dos del destino?*

*¿Quién sería capaz de apartarnos a ti y a mi, palabra mía? Unidos por lo no visible, por el
metal profundo, repetimos —inauguramos— la más antigua de las acuñaciones. Somos —si
somos— la moneda que no se gasta, que no se parte, pero se reparte. De una carta a la otra,
el amor mide sus tamaños. Y siempre crece. Moneda viva, infinita: nada se niega a sus
cifras proteicas. Moneda, no obstante, que nada compra: porque todo —todo cuanto existe o
pueda existir— es absolutamente suyo.*

Se trata de un momento forzosamente de defensa, tal vez un poco desproporcionada, puede que un poco hedonista, de la propia personalidad del poeta. Y al principio de esta ascesis, como pueden ver, la soledad llega a imponerse casi subrepticamente al silencio, puesto que este primer poema de *Donde no corre el aire*, libro en el que se inicia la que creo mi tercera etapa, se basa en la acción salvadora de la palabra. De este libro ha dicho el profesor Chiappini —y lo ha hecho hace tan sólo unos días durante una conversación telefónica— que es una ventana vacía, es decir, una ventana sin nadie asomado a ella, o una ventana a que uno se asoma sin conseguir ver nada ni ver a nadie. Se trata de un paisaje sin figuras, es cierto, pero a partir de él, o en él, comienza la revelación de un mundo superior a éste. Mi poesía empieza, pues, a tocar cierto valores, no sé si esotéricos o no, pero desde luego enlazados con la tradición religiosa que se encuentra al margen, digamos, de cualquier forma oficial de religión o de religiosidad; y la visión de un mundo a la vez presente y futuro, está representada de manera ambigua y simbolizada, también de una manera ambigua, por la piedra —o las piedras— del último de los poemas que voy a leer, titulado «El pedregal», en el que la naturaleza aparece en su posibilidad de pura naturaleza y de pura obra cultural y espiritual, de puro espíritu o, por lo menos, de manifestación, casi teofanía, del espíritu. El poema dice:

*¿SON ALAS deshojadas, huesos, tristes
restos de algún naufragio,
trances sin nombre,
tiempo derrumbado
—o no son más que piedras?*

*Detrás de ellas hay un paisaje abierto
o soledad tan sólo:
habrá un vuelo, un tumulto acre de plumas,
un fragor de olas contra el casco vivo
o una muralla, por la que pasean
centinelas y brumas,
y el mediodía se alzará lo mismo
que una rama que crece.*

O tal vez no.

*Me paro junto a este
pedregal: no me atrevo
a dar un paso más
hacia lo que me engaña revelándose.*

El paso siguiente, que al fin me atrevo a dar en el libro, ahora en prensa, *El aire es de los dioses*, no es caso de anticiparlo en estos momentos. Creo que con él se afirma mi tercera etapa, una etapa más que metafísica, espiritualista y quizás un tanto enlazada, mucho más que con el platonismo, con las interpretaciones actuales —y mías personales— del esoterismo eterno, esto es, del esoterismo poético. Tal vez en este clima se desarrolle la etapa final, no sé si larga o no, de mi obra poética. O tal vez no.

Tenterò oggi davanti a voi una cosa che mai ho fatto, e cioè di fare una lettura mia della mia stessa poesia, augurandomi di allontanarmi da essa, e di cercare di intendere la mia storia poetica, ancora non conclusa, in modo non aprioristico, ma a posteriori; cioè, non tendendo conto tanto dei propositi e delle inquietudini che mi condussero a scrivere, quanto dei risultati che, a volte, non direi inconsciamente ma magicamente, ora comprendo che possono essersi prodotti nella mia poesia.

Forse, questa lettura che oggi tenterò molto sinteticamente non sarà una lettura definitiva; cioè, definitiva nel senso che sia —e speriamo che non lo sia— l'ultima lettura della mia stessa poesia. Orbene, di una cosa posso assicurarvi, e cioè che questa è l'unica lettura che sono capace di fare in questo momento in cui avverto, sia nella mia modesta qualità di critico quanto in quella, per l'occasione abolita, di scrittore di poesia, che si sta producendo nella mia arte una evoluzione che non vorrei definitiva; mentre sto iniziando, per così dire, una terza tappa poetica. Certamente, io non vorrei farvi in nessun modo una storia personale, una storia dei miei libri, una autobiografia; ma debbo sicuramente partire dal momento sociale e dal momento culturale in cui credetti che la poesia era la mia vocazione; e in questo non mi sbagliai, indipendentemente dai risultati, dato che, dopo le divagazioni adolescenti con il verso e il linguaggio, scoprii quella vocazione come definitiva. Io cominciai a scrivere versi coscientemente, con senso di responsabilità, verso i 23 anni. Naturalmente, ci fu prima una tappa un poco fatta di giuochi, che ora giudico determinante, in pieno dopoguerra spagnolo, in pieno blocco internazionale della Spagna, certamente situato di fronte alle istituzioni fasciste dell'epoca —bisogna dirlo— e di fronte al blocco culturale che pure stavamo subendo dal di dentro della Spagna. Così avviene che la migliore poesia della mia generazione sia una poesia fatta nell'isolamento rispetto a tutto il mondo e certamente con un desiderio grande di collegarci con la cultura occidentale, più un ideale che una realtà vivibile da noi, più che un nostro modo di vivere.

Le due correnti poetiche di quei momenti della cultura spagnola —correnti poetiche che avevano in parallelo quelle della narrativa, le arti plastiche, il cinema, ecc. — erano, da una parte, un neoclassicismo, più che una impegnata pretesa di riattualizzazione del *Siglo de Oro* chiamata *garcilasismo*, che metteva grande cura nella forma, una grande attenzione nella scelta delle parole, e che era puro estetismo —questo possiamo ben assicurarci— e non si poneva seriamente i problemi psicologici e metafisici che si deve porre qualunque poesia che voglia fare qualche cosa di serio e di trascendentale; dall'altra parte, e di fronte ad essa, sorse una poesia che in quelle circostanze poté sembrare il contrario del *garcilasismo* e alla quale si dettero due nomi: i critici accademici la chiamarono *neoromanticismo*; la critica dei giornali e dei circoli letterari la chiamò *tremendismo* — brutto nome— perché si trattava di una poesia che, in fondo, non era altro che il negativo di quella *garcilasista*, ma che anch'essa rimaneva alla superficie delle cose. Di fronte, diciamo, al formalismo della poesia *garcilasista*, stava il formalismo dei neoromantici; di fronte al linguaggio, diciamo, attico, estetizzante del *garcilasismo*, stava il linguaggio volgare, sfacciato, la terminologia della strada, a volte quella del postribolo, che usavano questi poeti. Fortunatamente, smisero di usarla dopo otto o dieci anni, mentre ancora ci sono accademici, alcuni dei quali aspirano al Premio Nobel, che continuano per quella strada... e forse ciò andrà bene agli accademici svedesi.

La questione era diversa per me e per molti della mia generazione e, per quello, l'impostazione che io mi diedi fu un'impostazione che cercava di comprendere tutto il campo dell'estetica, ma non solo quello puramente estetizzante che considera l'arte per l'arte come la cosa più importante a cui si può aspirare; bensì considerai che la poesia è, prima di tutto, uno strumento di conoscenza e, poi, uno strumento di salvezza; ed è chiaro che la nostra salvezza consisteva nel superare l'isolamento in cui noi ci troviamo.

Non leggerò poesie da tutti i miei libri, perché sarebbe interminabile, e inoltre non vale la pena; ma certamente posso dire che il mio primo libro che si intitola *Una lengua emerge* [Una lingua emerge] e apparve nell'anno 1950, con poesie scritte negli anni '49 e '50, ha titoli come *La voz* [La voce], *Mi*

⁶⁸⁸ Este texto corresponde a la transcripción de la lectura de poesía llevada a cabo por el Prof. Giuseppe Paglia y corregida por Crespo. La traducción completa de la lectura y de los textos poéticos es de Gaetano Chiappini.

palabra [La mia parola], ecc. dove ciò che viene impostato è una specie di poetica, ma una specie di poetica ancora insicura, piena più di domande che di risposte, dato che non vi è in essa nessuna risposta. Non voglio insistere su questo, né fare alcuna lettura, ma naturalmente dirò che la fonte di tutta questa poetica, di tutte queste poesie, è il sentimento, più che la comprensione, dell'assurdo e del bello della vita. Si potrebbe parlare in questo caso, forse, del *daimon* non interiorizzato o di uno sdoppiamento della personalità: il poeta sta cercando il suo proprio essere nel mondo, il mondo non glielo consegna, il poeta va dietro di esso, e, in fondo, si sente condotto, e assediato, da forze esteriori. Dico questo, perché nella prima poesia che leggerò, e che appartiene al libro *Todo está vivo* [Tutto rimane vivo] e il suo titolo è *Todos los hombre vamos* [Tutti gli uomini andiamo], vedrete come il *daimon* non sia un essere interno al poeta, o all'uomo in generale, ma una specie di animale, di essere un po' diabolico più che *daimonico*, che lo trascina, ma al di fuori di lui, sebbene sia in contatto stretto con lui.

Leggiamo questa poesia:

Todos los hombres vamos,
en un animal vamos subidos,
de especie diferente y diferente andar,
pero animal que mata si se tercia.

Todos los animales
se comen todos su salario:
nuestra ración de vida verde
que como pago es ya bastante.

Todos vamos guiándonos,
según costumbre, por las uñas
y por los cuernos, si los lleva,
o las cerdas inusitadas
del animal que nos somete.

Luchamos a caballo
de animales intransigentes
que se devoran entre sí,
guiados sólo por los signos
que descifrar no nos atañe.

Entre garras y dientes
y horrorosos aullidos de placer,
entre enseñanzas inútiles
y descompasadas caricias,
entre lujurias y frases hechas,
una estampida sin desenlace
nos lleva en vilo, nos derriba,
nos pone en pie. Nuestro animal exige
su pedazo de pan entre las patas,
su vaso y cubo de agua, sus pasteles
para seguir huyendo.
[Noi gli uomini andiamo,
in un animale andiamo vani,
di differente specie e vario andare,
ma animale che uccide se è opportuno.

Tutti il proprio salario
mangiano tutti gli animali:

nostra parte di vita fresca
che come paga è già abbastanza.
Tutti andiamo guidandoci
come è abitudine con le unghie
o con le corna, se le porta,
o le setole inusitate
dell'animale che ci doma.

A cavallo lottiamo
degli animali intransigenti
che si divorano fra loro,
guidati solo da dei segni
che non ci spetta decifrare.

Fra gli artigli e fra i denti
e orribili ululati di piacere,
fra insegnamenti più inutili
e sproporzionate carezze,
fra le lussurie e le frasi fatte,
un'esplosione senza riuscita
ci tiene in aria, ci rovescia,
ci mette in piedi. Esige l'animale
il suo pezzo di pane fra le zampe,
ciotola e secchio d'acqua, i pasticcini
per continuar la fuga.]

Vale a dire, non si vede la soluzione. La vita, l'accadere, è una fuga dalla quale il poeta, sebbene ne faccia parte, rimane praticamente escluso —molte volte il poeta, e l'uomo in generale, per mancanza di prospettiva —.

Simultaneamente con questi versi, che sono degli anni '50, si cerca la soluzione, oppure io tento di cercarla, non in una lettura diretta del mondo come questa, ma in una visione più simbolista del mondo —il mondo come alfabeto, come lo avevano visto i simbolisti —; sebbene allora di ciò non fossi cosciente. E questo equivale a una scoperta non aprioristica del mondo, ad un tentativo di creazione di miti, ma non del mito classico, bensì di un mito nato dalla mia stessa lettura, dall'esperienza personale. In questo senso, nel mio libro *Todo está vivo* [Tutto rimane vivo] —il cui titolo credo che sia sufficiente a render conto del fatto che, per la virtù dell'animismo che agisce in esso, gli esseri e le cose possono costituirsi in simboli esoterici —ci sono certi animali, come il cane della poesia *El aire* [L'aria], che neppure leggerò ora, che significano il terrore davanti all'accadere volgare, l'accadere quotidiano, o il cervo, o il leone, che rappresenta la tradizione familiare; e questi animali si costituiscono in simboli mitici attraverso i quali si cerca di fissare quella realtà fuggevole: questi animali non sono più quel *daimon* sul quale uno cavalca suo malgrado, ma il segno naturale, il segno che appartiene alla realtà, che è capace di fissare, sebbene solo per un istante, l'esperienza o l'intuizione che nasce di fronte a quella realtà, il segno che appartiene alla realtà, che è capace di fissare, sebbene solo per un istante, l'esperienza o l'intuizione che nasce di fronte a quella realtà, di fronte a quella natura; e in questo libro —me ne accorgo ora, mentre faccio questa lettura — cominciano ad apparire certi elementi che poi si andranno sviluppando attraverso la mia poesia. Sono gli elementi che il vostro Bodini considerò propri del barocchismo: ciò che scorre, l'aria, l'uccello, la pioggia, il passero, tutto quanto è fuggitivo e bello, che rappresentano la mobilità, ma la mobilità che può essere rinchiusa, potremmo dire, fra le quattro linee della poesia, se la consideriamo come quadro o disegno. E, in questo senso, voglio leggersi la poesia *La lluvia* [La pioggia], nella quale pure comincia a manifestarsi qualche cosa che era l'impegno della mia generazione, l'impegno sociale, la poesia impegnata di cui parlò Sartre, e che si ripercosse, con l'esistenzialismo, in Spagna, in poesie allora molto importanti come quelle di Otero, Celaya, ecc., importanti perlomeno dal punto di vista

storico. La poesia *La lluvia* fa eco a simile inquietudine in forma mitica e comincia a leggere, non solo la realtà naturale, ma anche quella sociale:

Cuando la tierra suda hacia su centro
y abren la boca las raíces
y, a golpe vegetal de diente y lengua,
trituran gotas de agua
que han de ascender cantando hacia lo verde;
cuando la lluvia, cuando por la noche
— cuando es de día en muchas ocasiones —,
cuando un país vive de guerras
y de comercios espantosos,
y está lloviendo y, sin embargo,
hay personas que vagan por las calles
y corren por los campos y se esconden;
cuando el amor bajo la lluvia
con su escaso violín a las espaldas,
cuando el asesinato
del hombre que venía calado hasta los huesos,
el viento se abre paso como un rey
o como el ave de las lluvias;
una palabra encima de la mesa
cambia de tono, se diluye,
o se convierte en cinife y se escapa.

Las lenguas de los peces engañados
golpean la ventana,
se remueven los seres
que su venganza esperan entre el polvo;
los recuerdos antiguos, las blasfemias
con quien quisimos defendernos,
vienen terriblemente embravecidos
y al llegar a la puerta se detienen,

¡Oh tierramar o mundo de las lluvias!
El hombre fuerte escóndese, y el flaco,
roído de esperanzas y disgustos,
abriendo la ventana,
saca la mano para ver si llueve.
[Quando la terra suda nel suo centro
e apron la bocca le radici
con colpo vegetale dente e lingua,
tirano gocce d'acqua
che saliran cantando verso il verde;
quando c'è pioggia, quando nella notte
— quando in molte occasioni viene giorno —,
vive di guerra quel paese
e di commerci spaventosi,
vien giù la pioggia, e nondimeno,
qualche persona vaga per le strade
e corre per i campi e si nasconde;
quando l'amore sotto la pioggia
con il violino scarso alle sue spalle,
quando fu ucciso l'uomo

che camminava zuppo di pioggia fino alle ossa,
il vento s'apre il passo come un re
o come il passero di pioggia;
una parola posta sulla tavola
cambia di tono, si discioglie,
o in cinipe si muta e si dilegua.

Le lingue dei pesci ingannati
battono alla finestra,
si distolgono gli esseri
con la vendetta attesa nella polvere;
le memorie passate, le bestemmie
che noi volemmo per difesa,
vengono orribilmente inferocite
e si fermano al giungere alla soglia.

Oh terramare o mondo delle piogge!
L'uomo forte si cela, mentre il fiacco,
logoro di speranze e dispiaceri,
aprendo la finestra,
sporge la mano per veder se piove.

Come vedete, le due poesie lette finora sono parallele. Credo che l'elemento esteriore, il descrittivo, appaia più manifesto nella seconda.

Il passaggio seguente della mia poesia —ora credo di vederlo— è un recupero della terra natia e della storia familiare nella solitudine della campagna e comincia a manifestarsi chiaramente nel libro *Junio feliz* [Giugno felice], al quale appartiene questa poesia con lo stesso titolo, e nella quale appaiono certi elementi soprannaturali che non potrebbero più chiamarsi mitologici, ma nemmeno spiritistici, che tuttavia hanno a che vedere con l'esoterismo perché hanno a che vedere con la permanenza del passato nel nostro presente. Sarò più parco nella lettura dei libri posteriori, credo però che valga la pena leggere la poesia *Junio feliz*, abbastanza estesa, perché la considero una poesia-chiave; fra l'altro, perché, malgrado l'apparizione di due personaggi, non meno reali benché vengano dal passato, si riflette in essa la solitudine della mia poesia:

Junio feliz
entre los vivos y los muertos,
no entre el ser y el no ser
sino todo lo más
entre el rebaño y las ortigas.
Junio
para los muertos y los vivos
que venimos detrás
con nuestro cargamiento, oscureciendo
el árnica y la grama
que su estrecho contacto desconocen.

La soledad es imposible
en donde los que fueron
descabalgaban ahora, cuando yo
toco la amarga almendra
y, las riendas llevando
con negligencia, piden
mi oración para el campo, que ellos no necesitan.
Sobre el lentisco se recortan

las barbas, el sombrero,
una fina sonrisa que edificó. Las manos
no están cruzadas: dicen.
Yo también descabalgo. Con las bridas
no sé qué hacer. ¿Mi abuelo,
o más lejano aún, cuál es tu nombre?
¿Cuál es tu mano diestra,
si veo o no me engaño, y de tus ojos
qué surcos se deslizan? Mis espuelas
¿acaso tuyas son,
serán o fueron? Yo no estoy seguro.

Junio feliz, minando
mi desabrida cárcel, mi apretada
molicie de ciudad, y mi trivial
manera de crearme.

Uno más
descabalga. Recórtase
al pie de la retama.
Veo ahora
un corpiño asomar
cerca de la melena.
¿Abuela o más lejana? No me sé
vuestro rostros, mas siento
el mismo olor que a veces
noto en mi soledad flotar de mí.

Con vuestra sombra ilumináis el monte
y el barbecho y las mies que lo circunda.
(Hablando de la mies, ¿la miel, acaso,
perfumáis por la noche en las colmenas?)
Junio entero
con haces, con gavillas
y crujientes cordetas,
con el sudor del animal que nace,
con los círculos de hoces
en que la hostia inicia su martirio,
enmarca vuestras claras siluetas
que yo sólo soporto.

Junio, dispuesto ahora
por este hombre ya muerto y su caballo
y por esta mujer,
que atraviesa mi lengua con la aguja
de sujetarse el pelo.
[Giugno felice
in mezzo ai vivi e ai defunti,
non fra l'essere e il non essere
invece tutt'al più
in mezzo al gregge e fra le ortiche.
Giugno
per i defunti e per noi vivi
che veniamo di poi

con tutto il nostro carico, oscurando
l'arnica e la gramigna
che non sanno il loro intimo contatto.

La solitudine è impossibile
dove quelle che furono
smontano da cavallo, quand'io tocco
quella mandorla amara,
e, le briglie tenendo
con negligenza, chiedono
la prece per i campi, che per loro non serve.

Sopra il lentisco si profilano
le barbe ed il capello
ed un sorriso fine che edificò. Le mani
non s'incrociano: parlano.
Io scendo da cavallo. Con le briglie
non so che fare. Il nonno,
o più lontano ancora, quale il nome?
Quale la mano destra,
se vedo e non m'inganno, e quali solchi
scorrono dai tuoi occhi? Gli Speroni
che porto furon tuoi,
sono o saranno? Non ne sono sicuro.

Giugno felice, mino
il ripugnante carcere, l'angusta
mollezza di città, la mia triviale
maniera di crearmi.

Uno ancora
che smonta. Si profila
al piè della ginestra.
Ora vedo
un corpetto s'affaccia
presso la chioma sciolta.
Mia nonna o più lontana? Non li so
i vostri volti ma sento
lo stesso odore che a volte
è fluttuante in me quando sono solo.

Con l'ombra vostra illuminate il monte
e il maggesi e la messe ch'è dattorno.
(Parlando della messe, il miele, forse,
profumate di notte gli alveari?)

Giugno intenso
di fasci e di covoni
di sparti scoppiettanti,
sudato l'animale quando nasce
con i circoli di falci
in cui un'ostia inizia il suo martirio,
chiude i profili vostri luminosi
che io solo sopporto.

Giugno, disposto adesso
da quest'uomo già morto e il suo cavallo
e da questa sua donna,
m'attraversa la lingua con un ago
per tener fermi i capelli.]

E questo attraversare la lingua è il principio di un silenzio voluto da me come una ascesi poetica. Il seguito della mia opera poetica, l'opera scritta nei primi anni '60 è, in realtà, una protesta politica e sociale contro la dittatura, ma senza andar dietro in nessun momento alle correnti antiestetiche che furono proposte dai maestri del genere, specialmente da Celaya, che arrivò ad affermare che si sarebbe vergognato di scrivere una poesia bella e che era allora il più influente; ma anche da Eugenio de Nora, e dal primo Blas de Otero, non dall'ultimo, che era molto più estetizzante di quanto potesse sembrare. Quest'opera è raccolta principalmente nel libro *Suma y sigue* [A riporto], con il quale termina praticamente una prima tappa della mia poesia, e che è la tappa che si è compiuta in Spagna e dentro un isolamento culturale, naturalmente con modeste aperture, di tanto in tanto, verso altri paesi. Si tratta di una poesia di domande ancora senza vere risposte e —ora me ne rendo conto— senza avere trovato una strada definitiva, salvo per ciò che si riferisce al linguaggio; e potrei dire che, più che una poesia che tende all'acquisizione di una credenza, è una poesia che tende all'acquisizione di una coscienza. Orbene, a partire dall'anno 1967 si afferma nella mia opera poetica una seconda tappa, iniziata qualche anno prima, dalla quale sto uscendo ora, come dicevo all'inizio, nella quale è stata determinante l'esperienza italiana. In questa tappa cerco di trovare una soluzione all'isolamento, una soluzione alla solitudine, una soluzione all'angoscia, attraverso l'esperienza culturale dell'Occidente. In quegli anni ebbi la fortuna di passare dei lunghi periodi in Italia, e a contatto con questo paese nacque un libro relativamente corto — *Docena florentina* [Dozzina fiorentina] — nel quale si inizia una delle tappe, o forse la tappa più determinante della mia poesia. Da questo libro leggo la poesia *Una patria se elige*, che è la prima:

Mi otra patria es Italia
— la del verbo
y el amor — y en sus calles
jamás cayó de mí
una hoja muerta.

Nunca

puse la mano en una piedra
que no se calentase
ni dije una palabra
que no me iluminase por la noche.

Una patria se elige
— y una mujer. O llegan,
inevitabilmente,
cuando tu soledad las ha ganado.
[L'altra patria è l'Italia
— quella del verbo
e l'amore — per le strade
sue giammai mi cadde
una foglia morta.

Mai

misi la mano su una pietra
che non si riscaldasse
né dissi una parola
che non m'illuminasse nella notte.

Una patria si sceglie
— e una donna. O arrivano,
inevitabilmente,
quando la solitudine le ottiene.]

Attiro la vostra attenzione sul silenzio implicito in questa poesia. La solitudine implicita di questa poesia è l'origine di questa nuova tappa poetica. Voglio dire che in essa vi è una reimpostazione, una volta recuperate le esperienze anteriori, alle quali si riferisce *Junio feliz*, del valore della cultura, e del fiore della cultura e della conoscenza che, per me, non può essere che la poesia. In seguito —me ne sono reso conto pensando questa lettura— comincia a prodursi una serie di contrapposizioni e contrasti, evidentemente di segno barocco, nella mia produzione poetica. Sono di tipo non aprioristico, perché me ne sono reso conto a posteriori. Una di esse è, naturalmente, la mia esperienza tropicale, dopo quella italiana: il tropico che, malgrado i pregiudizi culturalisti che continuano a diffondersi attualmente, è soprattutto e fondamentalmente natura, di fronte all'esperienza dell'Italia in quanto civiltà. Fra i due estremi, e in quei momenti in cui io non potevo immaginare estremi più separati che natura e civiltà, si doveva trovare la soluzione salvatrice, l'affermazione non solo della mia stessa personalità, ma anche il ritrovamento di un mondo, di un terreno fertile per la poesia e per la vita. E, allora, non è il poeta che cerca, come Anteo, la forza della terra materna, ma il poeta di fronte al mondo *tout court*. Nella prima parte della mia opera poetica, soprattutto in *Junio feliz*, ma anche in *Quedan señales* [Restano segnali] e in altri libri, il poeta tenta di salvarsi ricuperando la tradizione sociale, ma qui l'uomo si trova solo sulla terra, in un mondo che non è il mondo materno.

Che mondo è questo del tropico? È, in realtà, la natura che non cambia, e non solo per la carenza del ciclo delle stagioni, del rinnovamento, la decadenza, il nuovo rinnovamento, ma perché si tratta di una natura che ristagna le proprie ferite, causate dalla civiltà, quelle prodotte anche dalle meteore atmosferiche, per continuare ad essere monotonamente la stessa; è, non cambiando, non esprimendosi, è completamente chiusa per l'uomo. È questo distanziamento, che potremmo chiamare sommersione o negazione dello spirito, quello che sto scrivendo. È il continuo che appena si può distinguere, davanti al quale sono inutili coscienza ed esperienza. Questo è ciò che voglio esprimere nella poesia in prosa *Mediodía en el trópico* [Mezzogiorno al tropico], dell'ultima parte di *En medio del camino* [l'antologia che comprende tutta l'opera di Crespo dal 1949 al 1970 —N. d. T.], una poesia la cui completa esegesi —almeno la mia— richiederebbe una conferenza più lunga di questa. La poesia è descrittiva, ma anche, e soprattutto, emblematica. Non si descrive esattamente quello che si sta vedendo o ricordando, ma si descrive l'altra faccia —quella più significativa— della realtà:

El aire va estancándose sobre los lomos y las cervices. Los cuernos taladran el aire: un dejar sitio para que se cubran al instante las recientes heridas. Y la grulla blanca aletea. [*Aletea, observo, pero no vuela, nunca vuela.*] El aire va estancándose sobre los lomos y las cervices: cae en ondas, a charcos, en la hierba de goma blanda. La mariposa se abre un túnel por cima de las flores. El sol chapotea en el aire —y la grulla blanca aletea— su luz encogida y mellada. Los árboles protestan: no pueden desnudarse de sus hojas. Y los frutos se pudren en el país de su madurez.

La venteante nariz relajada, el toro aspira una infusión de todas las hierbas y de los vientres de todos los insectos.

Una población de hongos y otra de algas se disputan el sitio abandonado por la grulla.

[L'aria va ristagnando sui dorsi e sulle cervici. Le corna trapassano l'aria: un fare posto perché si coprano all'istante le recenti ferite.

E la bianca gru aleggia [Aleggia, osservo, ma non vola, mai vola.]

L'aria va ristagnando sui dorsi e sulle cervici: cade a onde, a pozze, sull'erba di gomma morbida. La farfalla si apre un tunnel sulla cima dei fiori. Il sole sguazza nell'aria —e la bianca gru aleggia— la sua luce contratta e sfrangiata. Gli alberi protestano: non possono spogliarsi delle foglie. E i frutti putrefanno nel paese della loro maturazione.

Con il molle naso ansimante, il toro aspira un'infusione di tutte le erbe e dei ventri di tutti gli insetti.

Una colonia di funghi e un'altra di alghe si contendono il posto abbandonato alla gru.]

A partire da qui, era fatale che la mia poesia s'incamminasse verso una speculazione spirituale, data l'inespressività apparente (poi ho visto che era solo apparente) della natura, e verso una speculazione naturalmente orientata verso l'etica, la qual cosa era favorita da quella solitudine che compare nella seconda tappa della mia poesia, o meglio, che si afferma dentro di essa.

Dentro l'estremo che è il tropico, fra civiltà e natura, ci sono due estremi che in certo modo si toccano: quello della poesia precedente, quello della totalità che tende ad un continuo naturale, nel quale i suoi elementi sono sostituibili fra loro, e quello del nulla. Di fronte a questa totalità annientatrice, che annienta, che a furia di essere se stessa si trasforma in nulla, sorge il sentimento del nulla, il quale si esprime in una poesia che ha per titolo un verso di Virgilio: «*Usque adeone mori miserum est?*» (L'inferno è, certamente, questa vita, alla quale mi sto riferendo, di solitudine, di silenzio):

Tras el infierno está la nada: una nada sin luz, llena de ruidos sordos y banderas
negras por la que se atropellan incontables rebaños de inexistentes ovejas prietas nunca
esquiladas que tropiezan con, sin reconocer a sus semejantes.

Una nada de movedizas arenas finas que calcinan a los árboles negros que siempre
florece bocabajo; una nada de pájaros inútilmente albos que se afanan por devorar el mismo
inexistente grano de nada; una nada de sandalias vacías gastadas rotas de jamás caminar por la
nada; una nada de infatigables legiones de hormigas que acarrean invisibles briznas de nada.

Tras el infierno, que no nos lleva ni a esa nada.

[Oltre l'inferno c'è il nulla: un nulla senza luce, pieno di rumori sordi e bandiere nere
attraverso il quale si precipitano innumerevoli greggi di inesistenti pecore brune mai tosate che
inciampano, senza riconoscere i loro simili.

Un nulla di sabbie mobili fini che calcinano gli alberi neri che sempre fioriscono
all'inghiù; un nulla di porte in fila che si aprono e si chiudono per non lasciar passare il
nulla; un nulla di passerini inutilmente candidi che si affannano per divorare lo stesso inesistente
grano di nulla; un nulla di sandali vuoti sciupati rotti per mai camminare nel nulla; un nulla di
instancabili legioni di formiche che trasportano invisibili briciole di nulla.

Oltre l'inferno, che non ci porta nemmeno a quel nulla.]

E dentro la solitudine, altri due estremi, un'altra contrapposizione (e nel parlare di estremi non voglio insinuare che la mia poesia sia di estremi o spinta all'estremo, ma dialettica come il pensiero) e questi estremi sono la solitudine del tropico e la solitudine del mondo scandinavo, del mondo quasi polare nel quale mi toccò di vivere successivamente.

La Scandinavia significò per me, fra le altre cose, il recupero del mito; ma ora il mito non è nutrito dalla terra natale, bensì da una terra alla quale non mi trovo legato sentimentalmente, almeno in principio, e ciò mi permise qualcosa di nuovo: che gli dei di questi miti siano antropomorfi, che somiglino di più al poeta che alla natura circostante. Vedo ora che in questa poesia gli dei sono fatti perché li fa il poeta, perché lo stesso poeta si vede obbligato a farli a immagine e somiglianza dell'uomo, da dentro a fuori, non al contrario.

Il freddo, altro estremo, di fronte all'eterno calore tropicale è il tema del mio primo gruppo di poesie scandinave, delle poesie che credo possano essere interpretate come una teoria (naturalmente, una teoria poetica) della conoscenza, soprattutto quelle dell'ultima sezione della prima parte del libro, intitolata *Manuscrito de Upsala*. Voglio solo dare un esempio di come il freddo, che è il tema di questi versi, si trasformi in un dio e svolga una funzione che spiegherò immediatamente. La poesia si intitola *Con sandalias de hierro* [Con sandali di ferro] ed è il primo del libro *Claro: Oscuro*:

Con sandalias de hierro llega el frío,
atiza el fuego: el humo reverdece
cada mañana bajo el velo undoso
de la dormida aurora.

Con cálidas mejillas llega el frío
y con lucientes párpados;

se detiene a la izquierda
del mundo, entre los árboles,
y mira largamente
a las torres de la ciudad.

Odio y amor: su aliento los concilia,
y se olvidan los dioses
de seguir preguntándonos.
[Con sandali di ferro viene il freddo,
attizza il fuoco: il fumo rinverdisce
ogni mattina sotto il velo ondoso
dell'aurora assopita.

Con le guance accaldate viene il freddo
e con lucenti palpebre;
si trattiene a sinistra
del mondo, in mezzo agli alberi,
e guarda lungamente
le torri della città.

Odio e amore: il respiro li concilia
e si scordano gli dei
di continuare a chiederci.]

Ora, la solitudine è metafisica: gli dei non chiedono e, per ciò stesso, non esigono, né forse sperano, risposta; e il poeta è colui che si domanda e colui che deve rispondere — a se stesso; e la risposta viene dalla chiarezza risultante dall'organizzazione poetica degli elementi di una natura più trasparente e intellettuale di quella del tropico, di una specie, dunque, di organizzazione della conoscenza poetica, nella quale la solitudine è ormai, anziché una tragedia, qualche cosa di amato: la solitudine si trasforma, in certo modo e paradossalmente, in compagnia. Tuttavia, e dato che questo presente è angoscioso e nemmeno offre una soluzione pienamente soddisfacente all'angoscia metafisica del poeta, è naturale che, in una contrapposizione che tiene conto della poesia precedente, si ponga per la prima volta il problema del futuro, di un futuro che, in principio, si considera ambiguo e ambivalente:

CONTRA EL FUTURO

¿Qué del futuro? ¿Qué de sus playas vacías llenas de animales insólitos o simplemente inexistentes? ¿Qué tengo yo que ver con lo que no podrá vivirme, ni siquiera matarme? ¿En qué alcobas oscuras o ardientes de tan inexistente sazón podré amar un deseo? ¿Qué podrán hacerme aprender su lenguaje de algas o de piedras tristes, su música de pífanos torcidos o tambores de gelatina? ¿Que voy a sentir por sus naciones a caballo, que pisarán sin sentirla mi huesa, en la que no podré estar?

¡Oh, no! Dejádme devorar el presente con mis dientes de ahora; no queráis reducirme a las expectativas ajenas. Demasiados murieron por nosotros: hora es ya de vivimos como ocasión para el que ha de venir. No insultéis a la luz de este momento —tal vez la última, la postrera posibilidad del sol y de las nieves— en beneficio de estaciones acéfalas. Porque ¿dónde empieza y acaba esa serpiente que nunca es?

Puedo dejar mi cauce —como el agua inspirada de un río— y derramarme por las llanuras tebanas, aumentar el caudal del Rubicón, brindar en el festín de Baltasar y asesinar allí de nuevo al Inca. Puedo, sí, ahogar al que ahora cruza sin aprensión el vado y arrastrar con premura en mi corriente al tronco en el que se refugia un ardilla asustada. Però, ¿qué puedo hacer con el agua sin nombre, con la piedra que se hunda y nunca toca fondo, con el rayo de luz que todavía se halla en el ovillo?

Mejor será que el futuro se avergüence de vernos naufragar porque quisimos hacerlo más bello.

[Che cosa sarà il futuro? Che cosa delle sue spiagge vuote piene di animali insoliti o semplicemente inesistenti? Che ho io a che vedere con ciò che non potrà vivermi, neppure uccidermi? In quali alcove oscure o ardenti di così inesistente stagione potrò amare un desiderio? Che cosa potranno farmi imparare il suo linguaggio di alghe o di pietre tristi, la sua musica di pifferi ritorti o tamburi di gelatina? che cosa proverò per le sue nazioni a cavallo, che calpesteranno senza sentirla la mia fossa, nella quale non potrò non stare?

Posso lasciare il mio alveo —come l'acqua aspirata da un fiume— e sperdermi per le pianure tebane, aumentare il corso del Rubicone, brindare al banchetto di Baldassarre e assassinare lí nuovamente l'Inca. Posso sicuramente affogare chi ora traversa senza apprensione il guado e trascinare con premura nella mia corrente il tronco su quale si rifugia uno scoiattolo spaventato. Ma, che posso fare con l'acqua senza nome, con la pietra che sprofonda e mai tocca il fondo, con il raggio di luce che ancora si trova nel gomitolto?

Sarà meglio che il futuro si vergogni di vederci naufragare perché volemmo farlo più bello.]

E naturalmente, in questo giuoco dialettico nel quale noto che si andò trasformando allora la mia poesia, davanti alla necessità del passato per affermare il presente e camminare verso il futuro, finisce per affermarsi il futuro, che è l'ignoto e, in quanto lo è, attrae ma anche si sente per esso un rifiuto, dato che non potrà essere un nostro possesso. È allora che uno si volge verso ciò che di eterno ha il passato, cercando, nel farlo, di recuperare un'Europa sentita quanto sognata, già presente nelle poesie di *Docena florentina*, la qual cosa non elimina, non può eliminare, la pogo fa invocata angoscia:

RUINAS DE PESTUM

Si Poseidón no estuvo aquí
y dejó atados sus caballos
a las algas marinas;

si el suelo no tembló
—sudó salitre a sus pisadas—
y si no las nubes a tierra
s e acercaron —las blancas, altas—.

¿quiénes somos entonces
nosotros, ay? ¿Qué estamos viendo
si no es verdad, si no es verdad?

[Se Poseidone non fu qui
e ben legati i suoi cavalli
lasciò alle alghe marine;

se il suolo non tremò
—sudò salnitro alle sue péste—
e se mai le nubi alla terra
furon vicine —bianche ed alte—.

che siamo noi allora?
Che cosa mai stiamo guardando
se non è vero, non è vero?]

Tutta la nostra cultura, plasmatrice del nostro spirito, sarebbe menzogna, falsità. Questa poesia, dunque, ha anche il senso di un appello al passato culturale che continua ad essere presente per colmare il vuoto del tropico, che è soltanto natura, idea che si esprime più esplicitamente nella poesia *Paseata del destronado* (Passeggiata dello spodestato), che completa la precedente:

¿En qué jardín sembrar una rosa
de Francia? ¿A qué follajes
confiar una estatua de Ceres la rubia,
un bronce del Verrocchio, una matita de verbena?

¿Puede ascender sobre estos pastos
un quinteto de oboes,
o bien una gentil perdiz
que podríamos llevar al lienzo?

¡Ah! ¿Dónde crece el laurel oloroso,
dónde canta al oído el agua,
dónde unas columnas caídas
que sonrían sin una mueca?

La distancia se me convierte
en un reino redondo y cristalino,
a través del cual una mano
ofrece a mi cansancio sus sortijas.
[In che giardino semini una rosa
di Francia? A quali fronde
affidi una statua di Cerere bionda,
un bronzo del Verrocchio, un ciuffetto di verbena?

Si può elevare su quei pascoli
un quintetto di oboi,
o una pernice amabile
che potremmo farne una pittura?

Oh! Dove cresce l'alloro odoroso,
dove canta all'orecchio l'acqua,
dove le colonne cadute
che sorridano senza smorfie?

La distanza mi si trasforma
in un regno perfetto e cristallino,
attraverso il quale una mano
offre alla mia stanchezza i suoi anelli.]

Mi rendo conto ora che ambedue le poesie sono dominate da una insicurezza che non può derivare che dalla mancanza di chiavi culturali che permettano al poeta di captare, anche senza interiorizzarla, la realtà del tropico, che appare come qualche cosa di ingannoso, o almeno equivoco, cosa che cercai di esprimere, allora, nella poesia *!Éfeta!*:

Salgo a ver las palmeras
de este país. Procuero
ganarlas con caricias de mis ojos
y gustar en secreto de sus frutos.

Levanto contra el cielo sus enjambres,
suplico su palabra:
—¡Éfeta! (esto es, ¡Abrios!)
Pero no eran palmeras.

[Esco a vedere le palme
di questo paese. Cerco
d'averle accarezzandole con gli occhi
e gustare in segreto i loro frutti.

Elevo contro il cielo i loro sciami
supplico una parola:
— Effeta! (cioè, Apritevi!)
Ma non erano palme.

È evidente che queste palme sono simbolo, più che di un paesaggio, di una società, e questa poesia presuppone, del resto, la distribuzione totale della realtà, il suo sprofondamento totale; e credo che sia il punto estremo, il punto estremo di crisi della mia esperienza poetica fino ad ora, la reazione di fronte all'annullamento. Di fronte a questa incapacità di vedere e di udire non ci può essere altro che una distruzione o una ascesi. Distruzione non c'è, dato che la poesia continua e, effettivamente, c'è un tentativo di ascesi che si riferisce naturalmente allo spirito del poeta, non necessariamente alla qualità della sua poesia (si intenda bene). Sto parlando di strutture, non di materiali più o meno nobili; e sia chiaro che questa lettura, in quanto lettura a posteriori, riconosce che nulla fu calcolato nella mia produzione poetica di quegli anni. L'ascesi, dico, comincia con l'identificazione del poeta con la sua propria parola poetica, dato che così ostile, almeno equivoco, risulta quanto è esterno a lui. Non essendo, inoltre, riconoscibile il mondo nel quale vive, rimane solo il poeta e la sua parola. La poesia *Por el metal profundo* [Per mezzo del metallo profondo], posteriore, come quasi tutte, all'esperienza che lo ha generato, dovrebbe figurare, in una edizione organizzata, non cronologicamente, ma, diciamo, criticamente, dopo *!Éfeta!*, e forse dietro una pagina bianca che le separasse ambedue:

¿Quién sería capaz de separar las dos caras de una moneda? Delicado e inútil empeño: ¿quién nos la habría de tomar? ¿Qué luz, qué cántico, qué alas nos darían por su media duplicidad?

Una moneda —sus dos páginas— no tiene vuelta de hoja. Una es, no media y media. Si cae en el río, sus dos caras se ahogan en el limo o desembocan en el mar. Las mismas manos gastan sus lados simultáneamente. Y, contemplada por uno de ellos, sabemos que está entera porque, sin verlo, estamos adivinando, sintiendo —tocando casi siempre— al que no cupo en suerte.

Cuando la moneda cae al suelo, salta y rebota y ambos lados golpean alternativamente la tierra. Cuando no ocurre así, su descenso tiene un nombre bien conocido: es la caída muerta.

Una moneda perfecta, fina, redonda y ágil no se detiene de canto.

Cae bocabajo o bocarriba. Es el misterio de su forma imparcial. No se detiene en el canto. Ha de ser cara o cruz. Y una y otra son conservadas o perdidas con idéntica imparcialidad por la avaricia o el descuido. ¿Quién sería capaz de hacer dos del destino?

¿Quién sería capaz de apartarnos a ti y a mí, palabra mía? Unidos por lo no visible, por el metal profundo, repetimos —inauguramos— la más antigua de las acuñaciones. Somos —si somos— la moneda que no se gasta, que no se parte, pero se reparte. De una carta a la otra, el amor mide sus tamaños. Y siempre crece. Moneda viva, infinita: nada se niega a sus cifras proteicas. Moneda, no obstante, que nada compra: porque todo —todo cuanto existe o pueda existir— es absolutamente suyo.

[Chi sarebbe capace di separare le due facce di una moneta? Delicato e inutile impegno: chi dovrebbe prendercela? Quale luce, quale cantico, quali ali ci darebbero per la sua mezza duplicità?

Una moneta —le sue due pagine— non ha il dietro del foglio. È una, non mezza e mezza. Se cade nel fiume, le sue due facce sprofondano nel fango o sfociano nel mare. Le stesse mani spendono i suoi lati simultaneamente. E, contemplata da uno di essi, sappiamo che è intera perché, senza vederlo, stiamo indovinando, sentendo —tocando quasi sempre— quello non toccato in sorte.

Quando la moneta cade al suolo, salta e rimbalza e ambo i lati battono alternativamente per terra. Quando non accade così, la sua discesa ha un nome ben noto: è la caduta morta.

Una moneta perfetta, fine, rotonda e agile non rimane di taglio. Cade all'ingiù o all'insù. È il mistero della sua forma imparziale. Non si ferma di taglio. Deve essere o testa o croce. E l'una e l'altra sono conservate o perdute con identica imparzialità per l'avarizia o per la trascuratezza. Chi sarebbe capace di fare due del destino?

Chi sarebbe capace di separarci te e me, parola mia? Uniti dal non visibile, per mezzo del metallo profondo, ripetiamo —inauguriamo— la più antica delle condizioni. Siamo —se lo siamo— la moneta che non si spende, che non si divide, ma si spartisce. Da una faccia all'altra, l'amore misura le sue grossezze. E sempre cresce. Moneta viva, infinita: nulla si nega alle sue cifre proteiche. Moneta, nonostante, che non compra nulla: perché tutto —tutto quanto esiste o può esistere— è assolutamente suo.]

Si tratta di un momento forse di difesa, forse un po' sproporzionata, forse un po' edonistico, della stessa personalità del poeta. E al principio di questa ascesi, la solitudine arriva ad imporsi quasi surrettiziamente al silenzio, dato che questa prima poesia di *Donde no corre el aire* [Dove non scorre l'aria], libro nel quale si inizia quella che credo la mia terza tappa, si basa sull'azione salvifica della parola. Di questo libro ha detto il prof. Chiappini —me lo ha detto qualche giorno fa durante una conversazione telefonica— che è una finestra vuota, cioè una finestra senza nessuno affacciato ad essa, o una finestra alla quale uno si affaccia senza riuscire a vedere nulla, né a vedere nessuno. Si tratta di un paesaggio senza figure, è certo, ma a partire da esso, o in esso, comincia la rivelazione di un mondo superiore a questo. La mia poesia comincia, dunque, a toccare certi valori, non so se esoterici o no, ma certamente allacciati alla tradizione religiosa che si trova al margine, diciamo, di qualunque forma ufficiale di religione, di religiosità; e la visione di un mondo, insieme presente e futuro, è rappresentata in modo ambiguo e simboleggiata, anche ambiguamente, dalla pietra —o le pietre— dell'ultima delle poesie che leggerò, intitolata *El pedregal* [Il ghiareto], nel quale la natura appare nella sua possibilità di pura natura, di manifestazione, quasi teofania, dello spirito. Un ghiareto è un insieme disorganizzato di pietre, di rocce, e la poesia dice:

¿Son alas deshojadas, huesos, tristes
restos de algún naufragio,
trances sin nombre,
tiempo derrumbado
—o no son más que piedras?

Detrás de ellas hay un paisaje abierto
o soledad tan sólo:
habrá un vuelo, un tumulto acre de plumas,
un fragor de olas contra el casco vivo
o una muralla, por la que pasean
centinelas y brumas,
y el mediodía se alzará lo mismo
que una rama que crece.

O tal vez no.

Me paro junto a este
pedregal: no me atrevo
a dar un paso más
hacia lo que me engaña revelándose.
[Son ali disfogliate, ossa, tristi
resti di naufragio,
tempo abbattuto
frangenti senza nome,

—o sono solo pietre?

Di dietro ad esse c'è un paesaggio aperto
o solo solitudine:
sarà un volo, un tumulto acre di piume,
schianto di flutti sul relitto vivo
o una muraglia, per dove passeggiano
sentinelle e foschie,
e il mezzogiorno sorgerà lo stesso
come un ramo che cresce.

O forse no.

Mi fermo presso questo
ghiareto: non ardisco
fare un passo di più
verso ciò che m'inganna rivelandosi.]

Il passaggio seguente, che infine oso fare nel libro ora in corso di stampa *El aire es de los dioses* [L'aria è degli dei —attualmente già pubblicato N.d.T.] non è il caso di anticiparlo, anche per la scarsità di tempo...

Credo che con esso si affermi la mia terza tappa, una tappa, più che metafisica, spiritualistica e forse un po' collegata, molto più che con il platonismo, con le interpretazioni attuali, o mie personali, dell'esoterismo eterno, cioè, poetico... Forse in questo clima si svolgerà la tappa finale, non so se lunga o no della mia opera poetica. O forse no...

ÁNGEL CRESPO

Traducciones italianas de la obra de Ángel Crespo

José María Castellet, *Spagna poesia oggi: la poesia spagnola dopo la guerra civile*, Feltrinelli, Milano, 1962. Traductor Mario Socrate

Los pequeños objetos

Los pequeños detalles de la casa:
el hilo en el tapete abandonado,
la cerilla en el suelo,
la ceniza,
que pone en la baldosa su frágil contextura,
la uñita del pequeño recortada
al lado del zapato,
ponen gusto en los ojos que, sin dar importancia
coleccionan imágenes de objetos que no sirven.

Se ama más a la madre por el hilo,
se acuerda uno del padre
por la cerilla y la ceniza,
y del niño por la uña y el zapato.

Los pequeños objetos que se barren,
que ya nadie recoge,
sumamente importantes, nos recuerdan
los pequeños disgustos de la vida
y los pobres placeres, tan pequeños.

Piccoli oggetti

I piccoli particolari della casa:
il filo sullo scendiletto trasandato,
il cerino per terra,
la cenere
che posa sulla mattonella la sua fragile trama,
l'unghietta tagliata del bambino
accanto alla scarpa,
fanno piacere agli occhi che senza neanche badarci
collezionano immagini di oggetti che non servono.

Per quel filo si ama più la madre,
ci si ricorda del padre
per il cerino e la cenere,
e del bambino per l'unghia e la scarpa.

I piccoli oggetti che si spazzano,
che nessuno mai raccoglie,
estremamente importanti, ci ricordano
le piccole contrarietà della vita
e poveri piaceri piccolissimi.⁶⁸⁹

⁶⁸⁹ J. M. Castellet, *Spagna poesia oggi: la poesia spagnola dopo la guerra civile*, op. cit., págs. 344-345.

La vuelta al mundo

Canto a las tierras que nunca he visto.
Sin salir de mi alcoba, me remonto,
vuelo, contemplo, escucho,
dejo caer objetos, como señal de estancia,
sobre cada país, desde la altura:
sobre Francia una rosa,
como señal de haberla visto;
un ala de gaviota sobre Italia
como signo de no haberla tocado;
una rama de encina sobre Grecia
como señal de haberla comprendido.
Dejo caer un espejo roto
sobre las ruinas del desierto
para dar testimonio de que le he llorado;
sobre Arabia unas gotas de vino
porque he escuchado sus plegarias;
sobre la India un saltamontes verde
para indicar lo que en llegar tardé;
sobre China un cuaderno con dibujos
que hacía de pequeño;
sobre el Japón un mapamundi;
sobre América dejo caer mis zapatillas
sin indicar con ello nada en particular;
y, tras dejar caer un grano
de arena en las Azores,
llego, por el Estrecho, hasta mi pueblo
y noto con sorpresa estar caliente
la silla, estar la casa
perfectamente en orden
y mi madre sirviendo el desayuno.

Il giro del mondo

Canto le terre che non ho mai visto.
Senza uscire dalla mia camera, m'innalzo,
volo, guardo, ascolto,
lascio cadere oggetti come segni del mio passaggio
sopra ogni paese, dall'alto.
Sopra la Francia una rosa,
per segno d'averla vista;
un'ala di gabbiano sull'Italia
per segno di non esserci mai andato;
un ramoscello di quercia sulla Grecia
per segno d'averla capita.
Lascio cadere uno specchietto rotto
sopra le sabbie del deserto
per testimonianza che l'ho pianto;
sopra l'Arabia qualche goccia di vino
perché ho ascoltato le sue preghiere;
sopra l'India una cavalletta verde
a indicare quanto ci ho messo ad arrivarci:
sopra la Cina un quaderno coi disegni
che facevo da piccolo;
sopra il Giappone un mappamondo;
sull'America lascio cadere le mie pantofole
senza con ciò indicare nulla in particolare;
e, lasciato cadere un granello
di sabbia nelle Azzorre,
arrivo, per lo Stretto, fino al mio paese
e noto con sorpresa che la mia sedia
è ancora calda, che la casa
è perfettamente in ordine,
e che mia madre sta servendo la colazione.⁶⁹⁰

⁶⁹⁰ *Ibidem*, págs. 412-415.

El rebelde

Solíamos sobrecogernos.
Para ocultar el miedo, yo salía
al quicio y contemplaba
el negro cielo, los dibujos
de los relámpagos.

De dentro,
me llegaba la voz de las mujeres
riéndose o rezando
según les apretaba el miedo.

Se quemaban
yerbas santas guardadas para el caso
y se rezaba una oración
de infalibles efectos.

Quería ser indiferente,
mas aspiraba fuerte aquel humo aromático
que rondaba la puerta
cuando el trueno rodaba y venía a estrellarse
su fragor junto a mí.
Y, a veces, si el estruendo
era grande, decía
“amén, amén” y me miraba luego,
solo, distante, abandonado
de mí mismo en mitad de la tormenta.

Se concentraba el fuego en la cocina
y el humo revocado
envolvía en su atmósfera irreal las figuras.
Las hierbas se aplastaban contra el suelo
y el pájaro tardó
llegaba con las plumas empapadas
a su refugio.

Solo,
solo entre la tormenta, yo podía
adentrarme en la casa, refugiarme
y, sin hablar, tomar un libro
y tratar de leer junto a la lumbre.

Pero la nube me arrastraba,
una vez me decía “¡permanece,
sigue en la jamba, espera!”;
y volvía después, cuando ya el campo
se despojaba de su abatimiento
como de un impermeable viejo y roto,
y me reía, y sin embargo
-aunque los otros me miraran
con incredulidad y con envidia-
me sentía más pobre, más expuesto
a fracasar después de la tormenta.

Il ribelle

Ci prendeva sempre lo sgomento.
Per nasconder la paura, uscivo
sulla soglia e contemplavo
il cielo nero, i tracciati
dei lampi.

Dall'interno
m'arrivava la voce delle donne
che ridevano o pregavano
secondo che le muoveva la paura.

Si bruciavano
erbe miracolose conservate per l'occasione
e si recitava una preghiera
d'effetto infallibile.

Volevo essere indifferente,
ma respiravo a fondo quel fumo aromatico
che indugiava sulla porta
quanto il tuono rotolava e veniva a scoppiare
proprio accanto a me.
E, a volte, quando il fragore
era proprio grande, mormoravo
“amen, amen,” e mi vedevo
solo, lontano, abbandonato
a me stesso in mezzo alla tormenta.

Tutto il fuoco era in cucina
e il fumo dissipandosi
avvolgeva nella sua atmosfera irreal le figure.
L'erba appiattiva al suolo
e l'uccello ritardatario
arrivava con le penne inzuppate
al suo rifugio.

Solo,
solo nel temporale, e avrei potuto
entrare in casa, ripararmi
e, senza parlare, prendere un libro
e cercare di leggere accanto alla fiamma.

Ma il nembo mi trascinava,
talora mi dicevo “non andartene,
resta sull'uscio, aspetta!”;
e tornavo quando già la campagna
si spogliava nel suo abbattimento
come di un impermeabile vecchio e sdrucito,
e ridevo, e nondimeno
-benché gli altri mi guardassero
con incredulità e con invidia-
mi sentivo più povero, più esposto
al fallimento dopo il temporale.⁶⁹¹

⁶⁹¹ *Ibidem*, págs. 504-507.

Mi palabra

¿A dónde irás cuando te deje suelta?
¿A dónde irás, irás?
No es cierto que te apagues
y ya no queden restos
de algo que me ha nacido en el pozo del alma.
¿A dónde irás, irás?
Tal vez un ángel vaya
recogiendo palabras y poniéndolas
entre las hojas de un gran libro
como si fuesen flores recién cortadas.
Pero tú ¿a dónde irás o volverás?
¿O volverás al sitio de donde yo te saque,
pequeño animalejo de sonido,
musarañita esbelta y ágil
que al salir de la boca en la lengua me arañas?

¿A dónde irás, vendrás?
Tú, suspensa en el aire
-y nacida de mí-,
¿cómo será posible que no quedes
y que te vayas para siempre ya?
¿Toda tu fuerza está
en esa vibración que hace que el aire
se conmueva muy poco y una mota de polvo
haga caer de encima de una hoja?

Pero tú, mi palabra,
no te puedes perder.
La sangre de mi espíritu
no se puede perder.
No te puedes perder, no nos podemos
perder, palabra mía.
¿A dónde irás, iremos?

La mia parola

Dove andrai quando ti libererò?
Dove andrai, dove andrai?
Non è vero che ti spegnerai
e che non resteranno tracce
di quello che mi nacque dal sangue dell'anima.
Dove andrai, dove andrai?
Forse un angelo va
raccogliendo parole e riponendole
tra i fogli di un grande libro
come fiori appena recisi.
Ma tu: dove andrai o tornerai?
O tornerai al luogo onde ti traggo,
piccolo animaletto di suono,
minuscolo insetto agile e svelto
che all'uscirmi di bocca mi graffi sulla lingua?

Dove andrai, o verrai?
Tu, sospesa nell'aria
—e sei nata da me—;
come sarà possibile
che non rimanga, e vada via per sempre?
Tutta la tua forza è contenuta
in questa vibrazione che commuove
appena l'aria e un bruscolo di polvere
fa cadere dall'alto di una foglia?

Ma tu, parola mia,
non ti puoi smarrire.
Il sangue del mio spirito
non può smarrirsi.
Non mi posso smarrire, non possiamo
smarrirci, parola mia.
Dove andrai? Dove andremo?⁶⁹²

⁶⁹² Á. Crespo, *Poesie*, op. cit., págs. 35-37.

Oda local

Canto a Alcolea de Calatrava
en donde todavía no hay progreso.
Toda el agua nos viene de las nubes
y del sudor del campesino.
Todo alimento viene de la tierra
y todo el pan es tierra convertida.
Todas las vacas son
tierra puesta de pie mugiendo leche,
todos los asnos son tierra que anda
con leña a las espaldas cada día,
todos los hombres son tierra que Dios
ha soplado de noche en el misterio
de los partos, las sábanas y el rito.

Canto a Alcolea de Calatrava
que huele a establo por las calles,
que huele a oveja por las noches
y huele a trigo si amanece.
Canto a sus breves montes,
a su arroyo que pocas veces anda
y a su ermita clavada entre las piedras
con una cruz encima.

El sol golpea con su luz al campo,
pone en la piel color de cosa que arde,
hace milagros deslumbrando al hombre
cuando todo parece estar ya cerca.

A los olivos toco con mis versos,
voy andando por medio del verano
y por las calles con la cal tan blanca
en las paredes de las casas viejas.

Aquí poco sabemos de la vida
y más sabemos todos de la muerte,
pero un afán de nuevo se levanta
cuando el sol y asimismo cuando nieva.

Canto a Alcolea de Calatrava,
que vive todavía sin progreso,
donde un ternero que huye del establo
pasea por la calle entre los niños.

Ode locale

Canto Alcolea di Calatrava
dove ancora non c'è progresso.
Tutta l'acqua ci viene dalle nubi
e dal sudore del contadino.
Ogni alimento viene dalla terra
e tutto il pane è terra trasmutata.
Tutte le vacche sono
terra in piedi che muggisce latte,
tutti gli asini son terra che cammina
con legna in groppa quotidianamente,
tutti gli uomini son terra che Dio
ha soffiato di notte nel mistero
dei parti, delle lenzuola e del rito.

Canto Alcolea di Calatrava
che sa di stalla nelle strade,
che sa di pecora di notte
e sa di grano quando è l'alba.
Canto i suoi brevi monti,
il suo ruscello che di rado corre,
la sua chiesina inchiodata tra le rocce
con una croce in cima.

Il sole batte di sua luce il campo,
dà alla pelle colore di qualcosa che brucia,
compie miracoli abbagliando l'uomo
quando ogni cosa appare ormai vicina.

Con i miei versi accarezzo gli ulivi,
vo passeggiando attraverso l'estate
e per le vie dalla calce bianchissima
sulle pareti delle vecchie case.

Quaggiù sappiamo poco della vita,
ne sappiamo più tutti della morte,
ma un'ansia di continuo si rinnova
ugualmente col sole e con la neve.

Canto Alcolea di Calatrava
che ancora vive senza progresso,
dove un vitello che fugge di stalla
passeggia per le strade tra i bambini.⁶⁹³

⁶⁹³ *Ibidem*, págs. 44-47.

Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide Un bicchiere d'acqua per la madre di Juan Alcaide

Te recuerdo callando entre mujeres
mientras tu Juan, metido en una caja,
aguardaba los puentes de la tierra.

Yo no lo quise ver porque me daba miedo.
No porque de la muerte me estremezca
ni un muerto me dé espanto,
sino porque era Juan con su calva y su frente
y con sus labios gorsos y sus manos helándose.

Entonces me dio miedo de estar en Valdepeñas,
de haber llegado en tren por la mañana
y haber bebido vino antes de verte.
Porque tú estabas quieta en una silla
sin pronunciar un verbo
y con gesto de no importarte nada
ni yo, ni el tren, ni Valdepeñas,
ni tu hermana, ni el cura, ni los salmos,
ni el maestro que viene y te saluda.

Apenas si sabías dónde estabas,
si en tu casa, en la iglesia con las monjas,
o en el Ayuntamiento pronunciando
un discurso pidiendo que arreglen una calle.

Transitaba la gente por la alcoba,
y tú, entonces, pensabas
en que aquél lleva sucia la camisa,
en hilo azul para zurcirla, en niños
que ven un aeroplano, en Juan corriendo,
en reparar el mueble de las mantas,
en sentarte en el suelo para morir de prisa.

Cerca estaba tu hijo
y hacían fuerza para alzarle algunos.

Ti ricordo muta tra le donne
mentre il tuo Juan, composto in una cassa,
attendeva sui ponti della terra.

Io non volli vederlo perché avevo paura.
Non perch'io tremi della morte
né mi spaventi un cadavere,
ma perché quello era Juan, con la sua fronte,
la sua calvizie, le sue labbra grosse
e le sue mani che stavano gelando.

Allora ebbi paura d'essere a Valdepeñas,
d'essere giunto in treno la mattina
e aver bevuto vino prima di vederti.
Perché tu stavi su una sedia, immobile,
senza dire parola
e si vedeva che non t'importava nulla
di me, del treno, di Valdepeñas,
di tua sorella, del prete, dei salmi,
del maestro che veniva a salutarti.

Era molto se sapevi dove stavi,
se a casa tua o in chiesa con le monache
o al Municipio facendo un discorso
per chiedere la riparazione di una strada.

La gente passava nella camera
e tu, in quel momento, pensavi
che uno aveva la camicia sporca,
al filo blu per rammendarla, a bambini
che guardano un aeroplano, a Juan che correva,
a riparare l'armadio delle coperte,
a sederti per terra e morire di schianto.

Là vicino stava tuo figlio
e alcuni facevano sforzo per sollevarlo.⁶⁹⁴

⁶⁹⁴ *Ibidem*, págs. 51-53.

La tarde: el pájaro

He perseguido al pájaro oculto de la tarde
buscándole en la sombra
del olivar, tocando
sólo su sombra al pie del derruido
muro, llegando tarde.

El ceniciento pájaro, el que va
y viene entre los trigos y la acequia
tejiendo y destejiendo
el cambiante perfil de cada tarde.

El que corre despacio
o de repente deja
caer sobre nosotros
las antiguas cortinas de la tarde.

Pájaro de perfil cuando de frente
es preciso coger sus plumas y elevado
cuando está a ras de tierra la ocasión de prenderle,
al cabo de la tarde.

Tascando el freno, desmontando, huyendo,
cabalgando a la prisa,
haciéndola girar
sobre sus pies, en medio de la tarde,
descubriendo las huellas recientes de su vuelo
en el mal hilvandado vacío de un segundo,
en el distinto aroma de la hoja
que está más azulada por la tarde,

perseguir a este pájaro es difícil,
incluso hallar la pluma
que perdió en el esfuerzo de la huida:
solitario trofeo de la tarde.

La sera: l'uccello

Ho inseguito l'uccello oculto della sera
cercandolo nell'ombra
dell'uliveto, appena
la sua ombra toccando appié del muro
diruto, giungendo tardi.

L'uccello cenerino, quello che
va e viene tra il frumento ed il canale
tessendo e disfacendo
il cangiante profilo d'ogni sera.

Quello che corre piano
e d'improvviso lascia
cadere su di noi
gli antichi cortinaggi della sera.

Uccello di profilo se di fronte
si tratta d'afferrare le sue penne, e levato,
se raso terra s'offre il destro d'acchiapparlo,
sul finir della sera.

Mordendo il freno, smontando, fuggendo,
cavalcando la furia,
ch'esso fa volteggiare
sui suoi piedi, nel mezzo della sera,
rivelando le tracce recenti del suo volo
sopra il male imbastito vuoto di un secondo,
sul diverso profumo della foglia
che si fa più azzurrina quando è sera:

ardua impresa è inseguire quest'uccello,
come trovar la penna
che perdettesse nell'ansia della fuga:
solitario trofeo della sera.⁶⁹⁵

⁶⁹⁵ *Ibidem*, págs. 91-93.

La tarde: el pan

Del pan que no he comido me arrepiento:
del que había en las manos
abiertas de la tarde.

Esparcía su olor junto al río, invitaba
a compartir cantando la merienda,
impregnaba las hojas nacientes, las colinas
hacía confundir con panes agrios,
se desmigaba pareciendo nubes,
su corteza caía como rubio granizo.

Iba la tarde, con abiertas alas,
reduciendo su peso, cediendo al grito oscuro,
plegándose (la tarde), descendiendo
como pájaro, cada
vez más pequeño y ágil,
que abate en tierra su delgado pico.

En él, la última miga que llevarse a la boca,
con el sabor a germen inicial: el que pierde
el viento que a la sombra con insistencia llama,
el que deja a mis dientes dolidos de su pan.

La sera: il pane

Rimpiango il pane che non ho mangiato:
quello ch'era nelle mani
aperte della sera.

Spargeva il suo profumo lungo il fiume, invitava
a spartire cantando la merenda,
impregnava le foglie nascenti, le colline
faceva somigliare ad aspri pani,
si sbriciolava nuvole fingendo,
la sua scorza pioveva come grandine bionda.

La sera intanto, con ali spiegate,
riduceva il suo peso, cedeva al grido buio,
si piegava (la sera), discendeva
come un uccello, sempre
più piccolo, più svelto,
che figge in terra il suo becco sottile.

In lui l'ultima briciola da portarsi alla bocca
con il gusto di germe iniziale: che il vento
disperde quando chiama con insistenza l'ombra,
quando i miei denti lascia dolenti del suo pane.⁶⁹⁶

⁶⁹⁶ *Ibidem*, págs. 95-97.

Amor una vez

Después de la herejía, del sabido
presagio, de la piel
tatuada por cementos y paisajes;
tras la lluvia de inicuos
relojes y acontecimientos
-cuando la vida parecía
sólo un montón confuso
de oscuros restos, de tenaces toses-,
a continuación de la palabra
dicha tan sólo con los dientes,
del hecho consumado
con cobardía, cuando ya era tarde;
pasadas con miseraciones,
escapularios, silogismos,
hundiendo más y más entre las ruinas
nuestra falta de aire;
cuando ya no se espera el ala
que con sus golpes nos encienda,
nos deje encintos de eficaces
deseos, nos produzca
un repleto vacío;
cuando se desespera de la piedra
sideral que la lengua nos transforme
y sólo se oye el eco perdido de poemas
hechos con huesos y cenizas,
arrancados a oscuras
de partes personales y suburbios;
entonces, al pie ya
de la consumación, del abandono,
algo sostiene nuestros pies
cuando menos se espera,
sostiene nuestras esperanzas
cuando ya no existían;
a empujones, nos llena la lengua, nuestras manos,
de yerbas aromáticas, de carne
aún no conseguida,
los labios nos transforma en aguas
movedizas, el pecho
nos recorre lo mismo que un tiempo que
no transcurre, no pasa
según es su deber de tiempo
y de un espacio que nos une
a lo que de nosotros nos separa.

La evidencia de lo
que estaba vivo y enterrábamos,
que nos quemaba –no era hielo-,
que nos quitaba el aire y nos cedía
su propio cuerpo despreciado;

Amore una volta

Dopo l'eresia, dopo il noto
presagio, dopo la pelle
tatuata di cementi e di paesaggi;
dietro la pioggia di iniqui
orologi e avvenimenti
-quando la vita appariva
solo un mucchio confuso
di oscuri relitti, di ostinate tossi-,
a seguito della parola
detta solo tra i denti,
dell'azione compiuta
con viltà, quando era già tardi;
trascorse commiserazioni,
scapolari, sillogismi,
che sempre più sommergono tra le macerie
la nostra mancanza d'aria;
quando non si attende più l'ala
che coi suoi colpi c'illumini,
ci lasci pregni di efficaci
desideri, e ci produca
un ricolmo vuoto;
quando si dispera della pietra
siderale che ci trasformi la lingua
e si avverte solo l'eco perduta di poesie
fatte di ossa e di ceneri,
strappate alla cieca
da membra personali e da suburbi;
allora già prossimi
al disfacimento, all'abbandono,
qualche cosa sostiene i nostri piedi
quando meno si aspetta,
sostiene le nostre speranze
quand'erano già spente;
ci riempie a spintoni la lingua e le mani
di erbe aromatiche, di carne
non ancora raggiunta,
ci trasforma le labbra
in acque mobili, il petto
ci percorre come un tempo
che non scorre, non passa,
come è suo ufficio di tempo,
e di uno spazio che ci lega
a ciò che da noi stessi ci divide.

L'evidenza
di ciò che era vivo e sotterrammo,
che ci bruciava –non era ghiaccio-,
che ci toglieva l'aria e ci prestava
il suo stesso corpo disdegnato;

esa ceguera conocida tarde quizá, esa llaga
que no pueden cerrar
específicos, cantos,
-ni el deseo, ni siquiera el deseo-,
que no aproxima, que destiende
nuestras íntimas resistencias,
-no: no la conocíamos; y ahora
es nuestro tiempo, nos destruye.

Se nos alcanza por qué son
hijos del aire los diabólicos
espíritus, por qué
buscar lo inaprensible nos condena.
Querer apoderarse del origen
y ver cómo se escapa,
este es el fuego, esta es la ausencia.
Huir de sí, quemarse
donde la llama se nos hurta.
Hijos del aire, criaturas, viento,
condenados, amor.

Y, sin embargo, es nuestro aire
esta condenación, este naufragio
es el único mar
en que cumplir nuestros periplos,
rendir viaje llevando
escalofríos de distancias,
vahídos de oleajes,
sudor de cabrias, velas
zurcidas por el sol, profundidades
cortadas por los vientos,
y un corazón –sí: siempre un corazón-
que no cabe jamás en las palabras.

¿Cómo eres, quién eres, qué palabras
dices, dónde te encuentras?
¿Eres tú, son tus labios
como dos simas superpuestas,
tus ojos como dos
insinuaciones de naufragio?
¿O eres otra, o tus pasos
o tus desvíos, tus entregas,
son otros, somos dos
en lugar de los dos que éramos antes?
¡Qué montón de oro entre los árboles
podridos, entre minerales
a punto de obtener clarividencia
-del cielo se desprende
una piedra lunar a cada beso-
de su destino diabólico,
de la pérdida, del encuentro!

questa cecità forse tardi avvertita,
questa piaga
che non possono rimarginare
né specifici, né canti
-né il desiderio, nemmeno il desiderio-,
che non rinsalda, ma allenta
le nostre intime resistenze,
-no: non l'avvertivamo; e ora
è il nostro tempo, ci distrugge.

E comprendiamo ora perché
siano figli dell'aria gli spiriti
diabolici, perché ricercare
l'inafferrabile è la nostra dannazione.
Voler dominare l'origine
e vedere come ci sfugge,
è questo il fuoco, questa la mancanza.
Sfuggire a noi stessi, bruciarci
dove la fiamma si occulta.
Figli dell'aria, creature, vento,
dannati, amore.

E, tuttavia, questa condanna
è la nostra aria, questo naufragio
è l'unico mare
che ci è dato circumnavigare,
in cui compiere il viaggio traendone
brividi di distanze,
vertigini di ondate,
sudore di argani, vele
rattoppate dal sole, profondità
tagliate dai venti,
e un cuore –sí: sempre un cuore-
che le parole
non possono più contenere.

Come sei, chi sei, che parole
dici, dove ti trovi?
Sei tu? Son le tue labbra
come due dirupi sovrapposti,
i tuoi occhi come due
insinuazioni di naufragio?
O sei diversa, o i tuoi passi,
i tuoi smarrimenti, le tue offerte,
sono diverse, siamo altri due
invece di quei due che già eravamo?
Che mucchio di oro tra gli alberi
putrefatti, tra i minerali
che stanno per assumere coscienza
-dal cielo si distacca
una pietra lunare ad ogni bacio-
del proprio diabolico destino,
dello smarrimento, dell'incontro!

¡Qué montón de algas entre los escombros,
entre las luchas, entre las derrotas,
entre la cotidiana caricia,
la que tal vez desconocíamos!

Joven antiguo, colecciono
restos del mar en que se hundieron
todos los que me han dado o han querido
darme esta carne de delirio, todos
los que con su renuncia
han cedido a los otros su parcela de muerte.

He aquí su sabor: Sabor de yerbas
batidas por las olas, por las causas
y los efectos, las ausencias
y los hallazgos, por la espuma
de las axilas y los vientres,
-¡no puedo soportar tantas amargas
mordeduras y laceraciones
en estos labios y, otra vez,
en este corazón que no se dice!

De nuevo en este corazón, de nuevo
en el deseo eterno de la muerte,
en la destrucción del espíritu
y la resurrección de la carne
-porque el espíritu se gasta
bajo el empuje de las olas
y sólo queda la madera
que la marea misma ensancha-,
en el principio de la aventura
y el final que nunca se encuentra.

¿Quién pretendió arrancar el árbol
para ver con más luz bajo su sombra?
Ejércitos de larvas, de menudos
seres inconsecuentes, subterráneas
máquinas y compases,
signos, imprecaciones
¿quién concitó contra el madero
que ahora reverdece
bajo el salitre, la saliva,
el polvo, el tiempo y la memoria?
¿Quién dijo: «la palabra corazón
ya no se dice», «la palabra
amor ya no se dice», «la palabra
sueño nadie comprende ni pronuncia»?

Pero una vez, tan sólo
una vez, solamente
una vez, el amor
corazón, sueño, surgen,
no palabras ni astros,

Che mucchio d'alghe tra i rottami,
tra le lotte, tra le sconfitte,
nella quotidiana carezza,
quella che forse ignoravamo!

Giovane antico, metto insieme
relitti dal mare in cui affondarono
tutti coloro che mi han dato
o volevano darmi questa carne
di delirio, tutti quelli
che con la loro rinuncia hanno ceduto
agli altri la propria parte di morte.

È questo il suo sapore: Sapore d'erbe
battute dalle onde, dalle cause
e dagli effetti, dalle assenze
e dai rinvenimenti, dalla spuma
delle ascelle e dei ventri,
-non posso sopportare tanti amari
morsi e lacerazioni
su queste labbra e, ancora,
in questo cuore che non si dice!

Ancora in questo cuore, ancora
nel desiderio eterno della morte,
nella distruzione dello spirito
e la risurrezione della carne
-perché lo spirito si consuma
sotto la spinta delle onde
e resta solo il legno
che la stessa marea ingrossa-,
nel principio dell'avventura
e nella fine che mai si ritrova.

Chi cercò di estirpare l'albero
per vedere più chiaro sotto la sua ombra?
Eserciti di larve, di minuscoli
esseri inconseguenti, macchine
sotterranee e compassi,
simboli, imprecazioni:
chi le agitò contro il tronco
che ora rinverdisce
sotto il salnitro, la saliva,
la polvere, il tempo e la memoria?
Chi disse: «la parola cuore
non si dice più», «la parola
sogno nessuno la intende o la pronuncia»?

Però una volta, solo
una volta, solamente
una volta, l'amore
cuore sogno sorgono,
non parole né astri,

ni siquiera deseos,
sino, ya, decisivos
seres, únicos ritmos
capaces de aventar selvas y ruinas,
de construir el mundo.

e nemmeno desideri,
bensì, ecco, esseri
decisivi, unici ritmi
capaci di spazzare selve e rovine,
di costruire il mondo.⁶⁹⁷

⁶⁹⁷ *Ibidem*, págs. 107-115.

La cabra

La vieja cabra que el cuchillo
respetó. Se movía
como la yerba cuando crece.
De pronto, sus orejas
ya estaban lacias, o su belfo
entreabierto, o estaba
el animal junto a la puerta
del horno. El animal
-o más bien bicho, fardo
de piel y huesos, con las ubres
como viejas talegas que guardaron
cobre y, a veces, plata-,
el bicho melancólico
que se dormía al sol tocando tierra
con los hermosos cuernos.
Porque los cuernos eran su sonrisa,
su afirmación, su gesto de haber sido:
brillantes de mañana, por la siesta
mates de polvo y tedio, por la noche
oscuros de abandono y humeantes
de bruma con la aurora.
de lamer el barreño en que la sangre
Vieja herencia
de algún día que el hambre se olvidó
de olisquear el filo del cuchillo,
de lamer el barreño en que la sangre
se cuaja, de mover
la artesa que presencia el sacrificio;
vieja cabra, durando
como la duración, como las yerbas
que cuelgan del tejado,
como la voz idéntica que llama
desde el fondo del patio cada día,
como el tiempo que aprieta los costados,
se va después, jadea
y, cuando va a morir, clava los cuernos
en el contemplador desprevenido.

La capra

La vecchia capra che el coltello
risparmiò. Si moveva
come fa l'erba quando cresce.
Inaspettatamente le orecchie
s'erano fatte flaccide, il labbro
socchiuso e l'animale
si ritrovava prossimo alla porta
del forno. L'animale
—o meglio bestiola, fagotto
di pelle e d'ossa, con le poppe
come vecchie scarselle che contenero
rame e, qualche volta, argento—
la bestiola malinconica
che dormiva al sole toccando
la terra con le belle corna.
Perché le corna erano il suo sorriso,
la sua affermazione, il suo modo
di provare la propria esistenza:
lucide la mattina, nel meriggio
appannate di polvere e di tedio,
buie la notte di abbandono
e fumiganti di bruma all'aurora.
Vecchia eredità di un giorno
in cui la fame s'è dimenticata
di annusare il filo del coltello,
di leccare il catino dove il sangue
si coagula, di scuotere
la madia ch'è presente al sacrificio;
vecchia capra, che dura
come il durare stesso, come l'erbe
che pendono dal tetto,
come la voce identica che chiama
ogni giorno dal fondo del cortile,
come il tempo che preme sul costato,
poi se ne va, ansimando, e
quando sta per morire, pianta i corni
in chi contempla incauto.⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ *Ibidem*, págs. 125-127.

El pájaro pobre

(Grabado de Farreras)

¿Qué pías tú con ese pico
que ni lo veo ni me sé
si es puntiagudo, curvo, lleno
de dientes, borra o tafetán?

¿Qué pías, tú, pájaro pobre,
lleno de andrajos por doquier,
lleno de mugre, piojos, polvo,
porque las cosas no te van?

Ave mendiga que te posas
en telarañas, bien se ve
que es poco el peso de tu cuerpo
presa del hambre de yantar.

Bien se adivina que en desvanes
has hecho oficio de ratón,
entre los trastos y las vigas
y piezas rotas de ajedrez,

qua has anidado en los dominios
de la polilla y el moscón
y has enterrado a tu familia
sin canto llano ni ataúd,

que has escapado por milagro
de las descargas del fusil
y la escopeta, y en el ala
llevas el plomo que mi voz,

que andas de noche por las calles
como enemigo de la luz
cuando tu trino bien quisiera
abrirse a chorros con el sol.

Ave de presa, no: ave presa
de qué desgracia, ¿alguna vez
te has esponjado entre la brisa
de rama en rama de un nogal?

¿Cómo has llegado, tras qué triste
desolación, a ser así?

¿Te hiciste acaso solidario
de quién pregunta por su pan

y le contestan que se ocupe
del largo alcance del cañón
y siga en orden resistiendo
bajo los cielos y los pies?

¿Has contradicho, denostado

L'uccello povero

(Incisione di Farreras)

Che pigoli con questo becco
ch'io non distinguo né capisco
se è puntuto, ricurvo, pieno
di denti, borra o taffetà?

Che pigoli tu, uccello povero,
pieno di stracci dappertutto,
pieno d'unto, pidocchi, polvere,
perché le cose non ti vanno?

Uccello mendico che ti posi
su ragnateli, ben si vede
ch'è lieve il peso del tuo corpo
che dalla fame è divorato.

Ben d'indovina che nei solai
hai fatto la parte del topo,
in mezzo al ciarpame e alle travi
e pezzi rotti degli scacchi;

che hai fatto nido dei domini
della tignola e del moscone
e hai sotterrato la tua famiglia
senza mortorio e senza cassa;

che sei scampato per miracolo
alle scariche del fucile
e dello schioppo, e porti l'ala
schiantata come la mia voce;

che vai di notte per le strade
come nemico della luce
mentre vorrebbe il tuo gorgheggio
aprirsi al sole a gola piena.

Predace, no: preda tu stesso
di qual sventura! Qualche volta
ti sei arruffato nella brezza
saltando fra i rami di un noce?

Come sei giunto a tale stato?
Per quale triste desolazione?
Ti sei per caso fatto complice
di chi domanda il proprio pane

e gli rispondono di pensare
al lungo tiro del cannone
e di restarsene tranquillo
sotto il tallone e sotto il cielo?

Hai protestato o hai inveito,

y has recibido de un badil,
en la pechuga o en los lomos,
la bendición de hoz y de coz?

Esta es la historia que adivino
cuando te veo resistir,
si desplumado, no vencido,
siempre cantando porque sí.

e ti sei presa sul groppone
o sul costato, con la paletta,
una solenne benedizione?

Questa è la storia che indovino
quando ti vedo tener duro,
spennacchiato ma non vinto,
sempre cantando, perché sì.⁶⁹⁹

⁶⁹⁹ *Ibidem*, págs. 151-153. Di Pinto explica en nota cómo surgió este poema: «L'occasione, e di conseguenza il titolo, nascono dalla meditazione di un *grabado* di Francisco Ferreras (n. a Barcelona nel 1927), che è uno dei più noti pittori informali spagnoli. I suoi quadri hanno per solito un fondale di carta nera sulla quale incolla pezzetti di carta trasparente, che a volte colora leggermente, traendone effetti suggestivi. Lo stesso Crespo ha scritto un saggio su di lui (pubbl. in *Arte*, Madrid, n. 9 dell'8 dic. 1961), in cui sottolinea la tendenza alle forme biologiche, propria dell'ultima tappa evolutiva del pittore. Appunto il disegno astratto che ispira la poesia può dare l'impressione di un grosso uccello tutto sbrindellato. Questo, nella fantasia del poeta, assurge a emblema dello sventurato popolo spagnolo, malridotto ma non domato dalla dittatura fascista: simbolo della resistenza, dunque. Il ritmo (quinari + quadrisillabi: novenari con accenti fissi di 4^a e 8^a) vuol ripetere la cantilena dei cantastorie che percorrono i paesi, spiegando le tristi storie raffigurate sui loro tabelloni. Abbiamo fatto tutto il possibile per conservare questo tono di canto popolare, eccedendo rare volte nel decasillabo o riducendo all'ottonario, ma sempre cercando di conservare almeno l'accento di 4^a.» La nota prosegue explicando, como para otros poemas, términos y expresiones que pueden ser de difícil comprensión para el lector italiano, *Ibidem*, nota a página 230.

Homenaje a João Cabral de Melo Neto

1 – EL POEMA

Si el poema no es una piedra
a la medida de la mano,
entonces debe ser un guante
perfectamente cortado.

Si no es un guante, es un anillo
hecho de un metal violento
o un dedal que empuja a la aguja
que confecciona el pensamiento.

Si no es un dedal, es un látigo
que restalla contra las sombras
o el mando de un martillo
que hace sonar segundos y horas.

Si no es un mango, es un espejo
que sólo refleja lo claro:
no admite su ímpoluto azogue
la duda del segundo plano.

Si no es un espejo, es un lápiz
que sólo escribe un alfabeto:
el alfabeto de las sílabas
que se pueden tomar a peso.

2 – EL POEMA

Todo poema es un cuchillo
que donde corta sana
o es un hilo que como cuentas
-collar- ensarta las palabras.

Si no es un hilo, es el pabilo
de una vela perenne,
con una llama que consume
una cera que permanece.

Si no es un pabilo, es el hueco
geoméricamente exacto
en el que caben las palabras
a la vez que la mano.

Si no es un hueco, es la raíz
de un árbol siempre verde,
diferente de los demás
y a nada indiferente.

Si no es raíz, es herramienta
de cortar las raíces
para hacer sitio a las palabras
que pugnan por abrirse.

Omaggio a João Cabral de Melo Neto

1 - LA POESIA

Se la poesia non è una pietra
proporzionata alla mano,
allora dev'essere un guanto
perfettamente tagliato.

Se non è un guanto, è un anello
fatto di un metallo violento
o un ditale che spinge l'ago
che confeziona il pensiero.

Se non è un ditale, è una frusta
che schiocca contro le tenebre
o il manico di un martello
che scandisce ore e secondi.

Se non è un manico, è uno specchio
che solo riflette ciò ch'è chiaro:
non ammette il suo nitido argento
l'incertezza del secondo piano.

Se non è uno specchio, è una matita
che scrive un solo alfabeto:
l'alfabeto delle sillabe
che si possono soppesare.

2 – LA POESIA

Ogni poesia è un coltello
che dove taglia guarisce
o è un filo che come grani
-collana) infila le parole.

Se non è un filo, è il lucignolo
di una candela perenne,
con una fiamma che consuma
una cera che dura eterna.

Se non è un lucignolo, è il vuoto
geometricamente esatto
che contiene le parole
e la mano, allo stesso tempo.

Se non è un vuoto, è la radice
di un albero sempre verde,
differente da tutti gli altri
e a nulla indifferente.

Se non è radice, è strumento
da tagliare le radici
per fare posto alle parole
che lottano per dischiudersi.

3 – EL MISMO POEMA

El poema llega sin prisa
por entre bosques y fronteras
mas en terreno despejado
es cuando se vuelve poema.

Un poema llega a la mano
en forma de agua, polvo o viento,
pero hasta no tener su forma
no es un poema: falta el verbo.

Un poema, cuando está frío
o caliente, es un agua turbia;
ha de tener de nuestras manos
la desigual temperatura;

ha de ser como la colmena
con sus celdillas y su miel:
rectilíneamente exacto
como los bordes del papel.

Un poema lleno de versos
es un cántaro lleno de agua:
perderemos la espuma
si le rebosan las palabras.

4 – EL MISMO POEMA

Un poema es igual que el canto
de la medalla o la moneda:
junta dos caras —una el sí
y la otra el no— y es de una pieza.

O tal vez sea como curva,
de un lado convexa y del otro
cóncava, o como el dios Jano:
una cabeza con dos rostros.

Pero si despacio se coge,
quedamos asombrados
al comprobar que siempre mira
sin pestañear nuestras dos manos.

Y será el asombro mayor
cuando lo tomemos a peso
y, aun no teniendo iguales fuerzas,
sean iguales los esfuerzos.

O cuando queramos mirar
aquello que el poema mira
y él mismo nos acerque a los ojos
el sí y el no de nuestra vista.

3 – LA STESSA POESIA

La poesia giunge senza fretta
attraverso boschi e frontiere
ma è su terreno aperto
ch'essa diventa poesia.

Una poesia viene alla mano
in forma d'acqua, polvere o vento,
ma fin che non abbia la sua forma
non è poesia: le manca il verbo.

Una poesia, quando sia fredda
o calda, è un'acqua torbida;
deve aver, delle nostre mani,
la temperatura incostante;

dev'esser come l'alveare
con le sue cellette e il suo miele:
rettilineamente esatto
come i margini della carta.

Una poesia piena di versi
è una brocca piena d'acqua:
perderemo la sua spuma
se ne traboccano le parole.

4 – LA STESSA POESIA

La poesia è come il contorno
della medaglia o della moneta:
unisce due facce —una il sí
e l'altra il no— ed è un sol pezzo.

O forse è come una curva
da un lato convessa e dall'altro
concava, o come il dio Giano:
una testa con due facce.

Ma se si considera attentamente,
restiamo stupiti al vedere
ch'essa senza battere ciglio
sempre ci guarda le due mani.

E maggiore sarà lo stupore
se ci mettiamo a soppesarla,
ché, essendo le forze diseguali,
risultano eguali gli sforzi.

O quando vogliamo guardare
ciò che guarda la poesia
ed essa stessa ci accosta agli occhi
il sí e il no della nostra vista.

5 – VIDA DEL POEMA

Para conservar un poema
hay que ponerlo a la intemperie,
sobre todo cuando graniza
mejor que cuando llueve.

No hay que guardarlo entre algodones
en un cofre o en una caja:
mejor que en las aceras,
hay que dejarlo en la calzada.

En vez de bajar a la calle
y depositarlo en el suelo,
deben abrirse los batientes
y arrojarlo sin miedo.

Entonces, cuando es un poema
y no es una flor fría,
lo podemos recuperar
de entre las ruedas que lo pisan.

Sentiremos entonces
lo que suele sentir tu mano:
algo que es a la vez
descomunal y delicado.

5 – VITA DELLA POESIA

Per conservare una poesia
bisogna esporla alle intemperie,
soprattutto quando grandina
meglio che quando piove.

Non va riposta nell'ovatta
in uno scrigno o in una cassa:
meglio che sui marciapiedi,
va deposta sul selciato.

Invece di scendere sulla strada
ed adagiarla sul suolo,
bisogna aprire le imposte
e gettarla senza timore.

Allora, se è una poesia
e non un gelido fiore,
la potremo recuperare
di tra le ruote che la calpestando.

Così sentiremo allora
ciò che suole sentir la tua mano:
qualcosa che è ad un tempo
smisurato e delicato.⁷⁰⁰

⁷⁰⁰ *Ibidem*, págs. 181-189.

No sé como decirlo

1

Como reptiles, como orugas,
como lianas subterráneas,
como cabellos animados
de un insensato movimiento,
como arroyos de gelatina,
como sensitivas raíces,
por debajo de mis palabras,
de mis miradas, de mis días,
de mis trabajos y minutos,
de mis futuros pensamientos,
una multitud, un rebaño,
una horda, una plaga
de sobresaltos, de deseos,
de caricias inexpresables,
de diminutos energúmenos
de quieren ser crucificados,
de piedras que se vuelven
alcohol y sexo, de miradas
ciegas, videntes, asombrosas
y asombradas de lo que miran,
una especie de yerba
que crece como el sueño,
que no es verde ni blanca
ni tiene olor, un mito
inventado de pronto
para rezar de prisa,
una sucesión de dolores
y de placer inexpresable,
la caída del viento
sobre la cal y el agua,
los labios dulces, vivos,
abrasadores, tiernos,
todo, todo, la ausencia
y los recuerdos, todo
encendiéndose, todo
como un escalofrío.

2

Con alegría, con temor
con estrellas entre los huesos,
con todo lo que he sido
y lo que me espera a la vuelta
de cada paso, con palabras
que nunca pronuncié,
con una prisa alucinante
hecha de espera, hecha de frío,
hecha de luces apagadas
y oídos sordos, con un trueno
que podría asustarte, con prudencia
y precipitación, con labios trémulos
y manos firmes, con caricias
y asperezas de cal,

Non so come dirlo

1

Come rettili, come larve,
come liane sotterranee,
come capelli animati
da un incosciente movimento,
come rivi di gelatina,
come radici sensitive,
di sotto alle mie parole,
ai miei sguardi e ai miei giorni,
alle mie fatiche e ai minuti
ed ai pensieri futuri,
una moltitudine, un gregge,
un'orda, un flagello
di sussulti, di desideri,
di carezze inesprimibili,
di minuscoli energumeni
che chiedono d'esser crocefissi,
di pietre che si mutano
in alcool e sesso, di sguardi
ciechi, veggenti, spaventosi
e spauriti da ciò che vedono,
una sorta di erba
che cresce come il sonno,
che non è verde né bianca,
che non ha odore, un mito
inventato all'istante
per recitare in fretta,
un succedersi di dolori
e di piacere indicibile,
la caduta del vento
sulla calce e sull'acqua,
le labbra dolci, vive,
scottanti, tenere,
tutto, tutto, l'assenza
ed i ricordi, tutto
in un rogo, tutto
come un brivido.

2

Con gioia e con timore,
con stelle nelle ossa,
con tutto ciò che è stato
e che m'attende alla svolta
d'ogni passo, con parole
che non ho dette mai,
con una furia allucinata
fatta d'attesa e di freddo,
fatta di luci spente
e orecchie sorde, con un tuono
che potrebbe impaurirti, con prudenza
e avventatezza, con labbra trepide
e mani ferme, con carezze
e asperità di calce,

con los ojos hundidos
en tu verdad magnífica,
en lo mucho que ocultas
-y ya me lo estás dando-
a mis miradas y silencio,
con la poca ceniza
que dejan las palabras,
con el humo que sale
de un labio que acaricia,
con la lumbre que apagan
los más largos minutos,
con los versos que rompo
antes de estar escritos,
contigo, con tu rostro
inalterable y vario,
con el temor que siento
de ver a mis amigos
convertidos en gentes
sin gesto y sin idioma,
mientras que yo me cambio
por amor, en distinto;
con todo, con lo mío
y lo ajeno, te quiero
siempre en mi corazón,
si todavía es mío.

3

Como el prisionero de un sótano
sobre el que se hunde un edificio,
como el morador de un albergue
sobre el que pare una montaña,
como el tripulante de un barco
lleno de mar y oscuridad,
como aquel que no entiende
las palabras que escucha,
como el que está debajo
de sus propias pisadas,
como la luna llena
sufriendo un bombardeo,
como el agua de un río
convertida en vinagre,
como la nube alta
que en metal se convierte,
como el color cereza
que se vuelve incoloro,
como el árbol que siente
nacerle piel y garras,
como la mariposa
a la que crecen dientes,
como el tigre que esconde
piedad por la paloma,
como sentir las manos
separadas del cuerpo,

con gli occhi affondati
nella tua splendida verità,
nel molto che mi nascondi
-mentre già me lo doni-
agli sguardi e al silenzio,
con la poca cenere
che lasciano le parole,
con il fumo che esce
da un labbro che accarezza,
con la fiamma che spengono
i minuti più lunghi,
con i versi che rompo
prima di averli scritti,
con te, con il tuo volto
inalterabile e vario,
con il timore che provo
di vedere gli amici
convertiti in persone
senza aspetto né idioma,
mentre io vado facendomi,
per amore, diverso;
con tutto, con il mio
e con l'altrui, ti amo
per sempre nel mio cuore,
se ancora è mio.

3

Come il prigioniero di una cantina
su cui rovina un palazzo,
come l'ospite di un rifugio
su cui partorisce un monte,
come il marinaio di una nave
piena di mare e di buio,
come di chi non comprende
le parole che ascolta,
come chi è calpestato
dalle sue stesse orme,
come la luna piena
sotto un bombardamento,
come l'acqua di un fiume
convertita in aceto,
come la nube alta
che si muta in metallo,
come il color ciliegia
che diventa incoloro,
come l'albero che sente
nascersi pelle ed unghie,
come la farfalla
a cui spuntano denti,
come la tigre che occulta
pietà per la colomba,
come sentirsi le mani
staccate dal corpo,

como buscar, buscar,
palpando por lo oscuro,
entre las piedras blancas
y entre las piedras negras,
entre mis pensamientos
y lo que tú has pensado,
como saber que tengo
que encontrarte sin duda
pero ignorando siempre
se he de encontrarte un día,
como estarme comiendo
el alma desde enfrente.

4

Desde la aurora y el sembrado
que pisaba por vez primera,
desde la voz que al fin fue mía
a pesar de las circunstancias,
desde mis hombros de dolor
y tu ignorado crecimiento,
desde el tiempo en que no sabía
de tu existencia, desde el pozo
donde escribía versos largos
mientras a ti te maltrataban,
desde el primer encuentro, desde el miedo
que me inspiraba tu presencia,
desde que me llamaste
o te llamé —que no recuerdo—
y decididamente
puse en tus manos cuanto era,
desde que me alcanzaste
con duras frases y miradas,
desde que me acerqué
brutalmente llorando
porque quería ser
tan sólo en tus dominios,
desde que sin saber
cómo ni cuándo, sin hablar
una sola palabra,
tu palabra fue mía;
desde aquí, desde siempre,
desde el mañana claro
quel lega con nosotros,
desde que todos vengán
a este amor que es pan nuestro.

come cercare, cercare,
brancolando nel buio,
in mezzo a pietre bianche,
in mezzo a pietre nere,
in mezzo ai miei pensieri
e a ciò che tu hai pensato,
come saper che devo
senza dubbio incontrarti
ma tuttavia ignorando
se mai t' incontrerò,
come se mi mangiassi
l'anima innanzi a me.

4

Dall'aurora e dal seminato
che calpestavo per la prima volta,
dalla voce che infine fu mia
malgrado le circostanze,
dalle mie spalle di dolore
e dalla tua ignota crescita,
dal tempo quando ignoravo
la tua esistenza, dal pozzo
in cui scrivevo lunghe poesie
mentre tu ricevevi l'ingiuria,
dal primo incontro, dalla paura
che m'ispirava la tua presenza,
da quando mi chiamasti
o ti chiamai —non ricordo—
e senza esitazione
nelle tue mani mi misi,
da quando mi raggiungesti
con due frasi e con sguardi,
da quando mi accostai
pazzamente piangendo
perché avrei voluto
essere tuo soltanto,
da che senza sapere
come né quando, senza dire
una sola parola,
fu mia la tua parola;
da questo punto, da sempre,
dal luminoso domani
che giunge insieme a noi,
da che tutti verranno
a quest'amore ch'è nostro pane.⁷⁰¹

⁷⁰¹ *Ibidem*, págs. 191-199.

Con sandalias de hierro

Con sandalias de hierro llega el frío,
atiza el fuego: el humo reverdece
cada mañana bajo el vuelo undoso
de la dormida aurora.

Con cálidas mejillas llega el frío
y con lucentes párpados;
se detiene a la izquierda
del mundo, entre los árboles,
y mira largamente
a las torres de la ciudad.

Odio y amor: su aliento los concilia
y se olvidan los dioses
de seguir preguntándonos.

Un árbol solitario

No quiero de este árbol
sino la plenitud de las raíces
y el peso de las ramas; pues el fruto
me lo da siempre el viento.

Una música apenas
emana de estas hojas; y se advierte
que a ella retornan primavera y plumas.

Pero, ¿vuelven los pájaros
o son distintas alas
las que ciegan de luz al pensamiento?

Otoño temprano

No pongas, oh virgen, la mano
en tu regazo. El aire tiene ojos
y las paredes hablan entre sí.
No inclines, no, la vista
a tus rodillas. Tiene
tacto y labios la luz
y nos excede siempre.

Mírame a mí; la mano
llévate al pecho, y cuenta
la lenta sucesión de los otoños,
que roban su oro al mundo.

Con sandali di ferro

Con sandali di ferro giunge il freddo,
attizza il fuoco: il fumo rifiorisce
ogni mattina sotto il velo ondeggiante
dell'aurora addormentata.

Con calde guance giunge il freddo
e con lucenti ciglia;
s'arresta alla sinistra
del mondo, fra gli alberi,
e guarda lungamente
le torri della città.

Odio e amore concilia il suo respiro,
e si scordano gli dei
di continuare a interrogarci.⁷⁰²

Un albero solitario

Di quest'albero non amo
che la pienezza delle radici
e la pesantezza dei rami, chè il frutto
sempre me lo dà il vento.

Una música, a stento,
promana dalle sue foglie, cui, s'avverte,
ritornano primavera e piume.

Ma, tornano gli uccelli
o sono altre ali
quelle che di luce accecano il pensiero?⁷⁰³

Autunno precoce

Non mettere, vergine, la mano
nel tuo grembo. Ha occhi l'aria
e parlano tra loro le pareti.
Non chinare, no, lo sguardo
alle tue ginocchia. Ha
tatto e labbra la luce
e ci supera sempre.

Guarda me. La mano
porta al petto, e conta
la lenta teoria degli autunni
che rubano l'oro al mondo.⁷⁰⁴

⁷⁰² Pietro Civitareale, «Poesia spagnola contemporanea 4. Ángel Crespo», op. cit., pág. 17.

⁷⁰³ *Ibidem.*

⁷⁰⁴ *Ibidem.*

Lluvias

Esta lluvia, que a las Horas
ha convertido en bañistas,
no es inocente: se anegan
las Dos y las Tres. Las Cuatro
se ha quitado las sandalias
y los peldaños del día
desciende despacio; corre
los líquidos cortinajes
y siente un escalofrío.

He corrido las cortinas
de mi ventana, y la luz
la atraviesa jadeante,
envuelta hasta los tobillos
en su túnica violeta.
Ya en la estancia, se agasaja
con languideces de naufrago
y le acaricia los lomos
a la doméstica mesa.
Se mueve más lentamente
que en los tratados de física:
desde la mesa al estante
tarda más que mis miradas,
toma posesión del techo
como de un reino enemigo,
y se olvida de formar
las sombras más necesarias.

La lluvia se ríe fuera
aunque aparente que llora.
Las hierbas se piensan algas
y sienten temor del aire;
una araña retrocede
-improvisado cangrejo-
y el río, ya sin memoria,
quiere ponerse de pie
para correr por el cielo.

Cielo que no es inocente,
espíritu de Quimera,
locura que cae a ráfagas
y a cráteras sobre el mundo.

(Replegado en mis recuerdos,
tan sólo yo le resisto.)

Pioggie

Questa pioggia, che le Ore
ha trasformato in bagnanti
non è innocente: già annegano
le Due e le Tre. Le Quattro
si son tolto i sandali
e lentamente discendono
gli scalini del giorno;
rincorrono i liquidi
cortinaggi, rabbrivendolo.

Ho tirato le tendine
della finestra, e la luce
l'attraversa ansimante
avvolta fino ai malleoli
nella sua tunica violetta.
Ormai nella stanza, fa festa
con languori di naufrago
accarezzando i lombi
al desco familiare.
Si muove più lentamente.
che nei trattati di fisica:
dalla tavola alla scansia
tarda più dei miei sguardi,
s'impossessa del soffitto
come di un regno nemico
e si scorda di formare
le ombre indispensabili.

Fuori ride la pioggia,
benchè sembri che pianga.
Le erbe si credono alghe
ed hanno paura dell'aria.
Granchio improvvisato,
un ragno va a ritroso
ed il fiume, senza più memoria,
vuole mettersi n piedi
e correre per il cielo.

Cielo che non è innocente,
spirito di Chimera,
pazzia che si rovescia a raffiche
ed a catinelle sul mondo.

(Piegato nei miei ricordi,
completamente solo resisto).⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ *Ibidem*, págs. 17-18.

Provenza

Tierra en la que el ci`rés es alegría,
y el viento heroico. Por la hierba en flor
la fuente es la noche y el día
y el tiempo anida en su rumor.

La luz se toca con la mano
como cristal o terciopelo:
las Horas cuelgan el verano
entre nuestros ojos y el cielo.

La paloma afila su espada
y el gavilán fabrica miel:
cabalgando un buey solitario
pasa de noche Arnaut Daniel.

Bajo un cielo sin pájaros

Bajo un cielo sin pájaros
¿qué redención podemos
esperar –o qué canto
suspendernos sabría?

Va el sol cayendo, y su cadáver frío
no cruza un ala –y todas las auroras
gritan desde su ayer que no está muerta
la hoja postrera.

¿Pero en qué paisaje
tiñe de verde, en qué país, al viento?

Cronos

Vino desde la noche
oscura y, sin romper
ni manchar los cristales,
entró en mi cuarto, fieramente
mordió mis libros
abiertos y orinó
el reloj con su aliento.

Finalmente

ya casi mando, pudo
extenderse a mis pies
mordiéndose la cola.

Y era Cronos

el dios, transfigurado
en solitario lobo,
que venía a traerme
sus dones –y a robármelos.

Provenza

Terra dove il cipresso è allegria
e il vento eroico. Per l'erba in fiore
la fonte è la notte, e il giorno
e il tempo abitano nel suo rumore.

La luce si tocca con la mano
come cristallo o velluto:
le Ore appendono l'estate
tra i nostri occhi e il cielo.

La colomba affila la sua spada
e lo sparviero fabbrica miele:
cavalcando un bue solitario
passa di notte Arnaut Daniel.⁷⁰⁶

Sotto un cielo senza uccelli

Sotto un cielo senza uccelli
che redenzione possiamo
sperare, quale canto
saprebbe stupirci?
Il sole è al tramonto e il suo freddo
cadavere
non incrocia un'ala –e tutte le aurore
gridano dai loro ieri che l'ultima foglia
non è morta.

Ma, in quale paesaggio,
e in quale paese, si tinge di verde il
vento?⁷⁰⁷

Cronos

Venne dalla notte
oscura e, senza romperé vetri,
penetrò nella mia camera.
Fieramente morse i miei libri
aperti e scompisciò
l'orologio col suo respiro.

Ammansito alfine, potè
stendersi ai miei piedi
mordendosi la coda.

Cronos

il dio, trasformato
in solitario lupo,
che veniva a portarmi
i suoi doni – e a rubarmeli.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ *Ibidem*, pág. 18.

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

Una mujer llamada Rosa

Recuerdo a una mujer entre las reses
-su delantal, el cubo de agua-
buscando algo, agachándose,
entre las patas, las cabezas,
entre las ruedas de los carros.

Recuerdo bien su vientre, sus colores
subidos a la cara
y la mirada del marido
que era por cierto el mayoral de bueyes.

Bien lo recuerdo. Ella buscaba
entre las piedras del corral
-¿una medalla, una moneda?-
y sin soltar el cubo de agua
que salpicaba entre los cantos.

Yo apenas si medía
lo que es preciso para hacerse oír.
Junto al pozo, a la sombra
de las poleas, contemplaba
aquel ir y venir, y del marido
la calma expectativa.

Recuerdo a la gallina que en las bardas
se encaramaba y no sabía
descender. Y recuerdo
cómo aleteaba. Y el palomo
zureaba en el porche.

Algo buscaba. Algo buscábamos
el mayoral y la mujer y yo
y las reses y el lento
prosopopéyico palomo
y la escandalosa gallina
y el hijo que llevaba a medio hacer
esa mujer llamada Rosa
-que una vez hecho se llamó Daniel
y la muerte encontró en aquel corral
en el que nada halló su madre.

Una donna chiamata Rosa

Una donna ricordo tra le bestie
-il suo grembiule ed il secchio dell'acqua-
in cerca di qualcosa, curva a terra,
tra le zampe, le teste,
tra le ruote dei carri.

Ne ricordo la pancia,
le vampe che le montano alla faccia,
lo sguardo del marito,
ch'era sicuramente il capomandria.

Se la ricordo! Sempre ella cercava
tra i sassi del cortile
—una medaglia? forse una moneta? —,
tenendo stretto il secchio
dell'acqua che schizzava tra le pietre.

Mi feci avanti appena
da farmi udire.

Vicino al pozzo, all'ombra della noria,
quell'andare e venire rimiravo,
del marito la calma dell'attesa.

Ricordo la gallina inerpinarsi
sulle spine del muro e non sapeva
discendere. E ricordo come l'ali
scuoteva. Ed il colombo
tubava sotto il tetto.

In cerca di qualcosa. Cercavamo
qualcosa di capomandria e la sua donna
ed io e le bestie e il prosopopeico
flemmatico colombo e la gallina
esagitata
e il figlio che portava mezzo fatto
quella donna che si chiamava Rosa
—che appena fatto si chiamò Daniele
e poi trovò la morte in quel cortile,
dove nulla trovò sua madre.⁷⁰⁹

⁷⁰⁹ O. Macrí, *Antologia della poesia spagnola del Novecento*, op. cit., págs. 1155-1157.

El bombardeo

Pues bien, igual que una gallina
-naturalmente, desplumada-
era la mesa aquella y, a pesar
de la guerra y del hambre,
bien vestida
y con ceniza en cada plato.

Sí: lo mismo que el ave
que abre las alas y cobija
los amarillos vástagos.

Mi hermana

mayor -pues la pequeña,
a pesar de la guerra, era ceniza
por allí cerca, por mi madre-
y yo nos ocultábamos
entre las cuatro patas
y entre los picos del mantel.

Y era de día. De la boca
de mi madre, palabras; de los puños
de mi padre, dos golpes
sobre las costillas del ave.
Eso era cuanto nos llegaba.
Y el ruido del motor.

Y, de repente, un trueno próximo,
un movimiento de la mesa
-como si el ave fuese a andar-
y nosotros mirábamos la calle
con su velo de polvo y humo
y seguíamos aventando,
digo, comiendo la ceniza.

Il bombardamento

Ecco! come una gallina
—naturalmente, spennata—
era quella tavola e, nonostante
la guerra e la fame,
bene apparecchiata
e con cenere in ogni piatto.

Sì: come l'uccello
che apre l'ali e copre
le dorate creature.

Mia sorella

maggiore —ché la piccola,
nonostante la guerra,
per mia madre era cenere, lì accanto—
ed io ci occultavamo
tra le quattro zampe e tra i becchi
della tovaglia.

Ed era giorno, dalla bocca
di mia madre, parole; dai pugni
di mio padre, due colpi
sulle costole del volatile.
Era quanto ci arrivava.
E il rumore del motore.

E, d'improvviso, un tuono vicino,
un movimento della tavola
—come se la gallina si muovesse a correre—
e noi si guardava la strada
con velo di polvere e fumo
e continuavamo a vagliare,
voglio dire a mangiare, la cenere.⁷¹⁰

⁷¹⁰ *Ibidem*, págs. 1161-1163.

Agosto

1

Salgo al balcón y, la verdad, no veo
sino la noche, como cada noche,
eso sí, con estrellas
más palidas –agosto
con su neblina cálida les hace
bajar la voz-, no veo
lo que buscan mis ojos
mucho más cerca, pero más allá
de las constelaciones.

Permanezco al balcón, cuento los grados
del arco que imagino
recorrido por pasos humanos –me figuro
que también serán pasos de otro modo-,
por pies humanos, por latidos
de corazón de hombre.

Y ya sí veo. Pongo
la mano ante mi vista
para verlo mejor,
para que las estrellas y las nubes
y este calor de agosto
no me distraigan. Cierro
tras las manos los ojos,
y veo. Huelo. Escucho.
Voy al lado del hombre
que ha ganado su altura. Y me contemplo
-desde tan alto- solo
y apoyado al balcón
debajo de la noche más humana.

2

Cuando nos toque descender ¿diremos
que era verdad aquello de la Aurora?
Es decir, ¿contaremos que sus labios
vimos aparecer bajo nosotros,
que sonrió? ¿Diremos
que sus cabellos claros se esparcían
sobre las nubes, los vallados,
los ríos, las ciudades
y el océano verde;
que sus senos se alzaban
como promesas, como voces
que saludaban al intruso?
¿Diremos que es verdad
lo del Sol y su carro
y aquello de las Horas,
cogidas de la mano, dando vueltas
alrededor del aire?

3

Quito la mano de los ojos. Alzo
los párpados. La noche,
sobrevolada por el hombre, llega

Agosto

1

Esco al balcone e, in verità, non vedo
se non la notte, come l'altre notti,
ora sì, con le stelle
più pallide— l'agosto
le induce con la sua tepida nebbia
a smorzare la voce—,
non vedo quel che cercano i miei occhi
molto vicino ma più in là
delle costellazioni.

Rimango sul balcone, conto i gradi
dell'arco che m'immagino
corso da passi umani —mi figuro
che anche saran passi d'altra specie—,
da passi umani, da battiti
di cuore d'uomo.
Ecco, sì, vedo. Pongo
la mano innanzi agli occhi
per vedere meglio,
sì che le stelle e nubi,
questo caldo d'agosto,
non mi stornino. Stringo
tra le mani i miei occhi
e vedo. Annuso. Ascolto.
Vado al fianco dell'uomo
ch'è giunto a quell'altezza. E mi contemplo
—da tanta cima— solo
e appoggiato al balcone
sotto la notte resasi più umana.

2

Quando dovremo scendere, diremo
ch'era la verità l'apparsa Aurora?
Forse racconteremo che vedemmo
sotto di noi le sue labbra spuntare,
sorridente? Diremo
che i suoi chiari capelli si spargevano
sulle nubi, sui muri,
sui fiumi, le città
e l'oceano verde;
che i suoi seni s'alzavano
come promesse,
voci che salutavano l'intruso?
Diremo ch'è verità
la meteora del Sole e del suo carro
e dell'Ore
che si prendon per mano in girotondo
intorno all'aere?

3

Tolgo la mano dagli occhi. Sollevo
le palpebre. La notte,
sorvolata dall'uomo, arriva

y, como perro humilde,
ladra en mi puerta, lame
los pies de los que pasan.

Cosmología

De nosotros se nutre el mundo.
Con nuestra sed se viste
de frutas y de espigas.
Nuestro suspiro aumenta
bandos de gaviotas,
nubes, vilanos, polvo
dorado; besos nuestros
arrojan a las olas
contra la playa y entre
islas y acantilados; nuestro abrazo
ser más hace a los árboles
y madurar la salvia:
nuestro llanto concierta
ciertas constelaciones;
hacen nuestras primicias
que la niebla se pose
en la rama y que el sol
por los troncos escurra
mientras la abeja llega
con su menguado trino.
Y cuando yo me enseñé
a ser vivo al vivirte,
no sabes ni sabemos
explicarnos, decírnos
si el mundo se sostiene
en ambos pies radiantes
o nos ayuda a ser
su retrato más puro.

Como la alondra

Como, en la tarde, al aire cae
desde la tierra el pájaro,
bate las alas para no
seguir cayendo, y sube
finalmente a los suelos
—así me hundo en el mar
de las palabras, bajo,
braceo para no
seguir cayendo, y subo
finalmente al silencio.

e, come cane umile,
abbaia alla mia porta, lecca
i piedi ai passanti.⁷¹¹

Cosmologia

Di noi si nutre il mondo.
Con la nostra sete si veste
di frutta e spighe.
Il nostro sospiro accresce
stormi di gabbiani,
nubi, pappi, polvere
dorata; i nostri baci
scagliano le onde
contro la spiaggia e in anfratti
d'isole e scogliere; il nostro abbraccio
gli esseri arborei esalta
e matura la salvia;
il nostro pianto si armonizza
varie costellazioni;
le nostre primizie inducono
la nebbia a posarsi
sul ramo ed il sole
a stillare sui tronchi,
mentre l'ape s'avvicina
col suo trillo smorzato.
Quando di me maestro apprendo
a esser vivo vivendoti,
non sai né sappiamo
spiegarci, esprimere
se l'universo si regge
sui due piedi raggianti
o ci soccorre ad essere
il suo ritratto più puro.⁷¹²

Come l'allodola

Come, di sera, l'uccello
cade dalla terra sull'aria,
vibra le ali per non
continuar la caduta,
e sale finalmente al suolo
—così sprofondo nel mare
delle parole, giù,
mi sbraccio per non
continuar la caduta, e salgo
finalmente al silenzio.⁷¹³

⁷¹¹ *Ibidem*, págs. 1163-1167.

⁷¹² *Ibidem*, pág. 1169.

⁷¹³ *Ibidem*, págs. 1173-1175.

El desterrado

Con el alma, el recuerdo,
con pólvora y con redes,
lucho con la palabra
allá:

me fajo, riño
hasta brotar la sangre.

Y no la temo ya,
¿pero sabré
pronunciarla de nuevo?

Cronos

Vino desde la noche
oscura y sin romper
ni manchar los cristales,
entró en mi cuarto; fiera-
mente mordió mis libros
abiertos, y orinó
el reloj con su aliento.

Finalmente

ya casi mando, pudo
extenderse a mis pies
mordiéndose la cola.

Y era Cronos

el dios, transfigurado
en solitario lobo,
que venía a traerme
sus dones —y a robármelos.

Bosque de Uplandia

Crece el arce, indiferente
a mi corazón ausente;
lanzan las aves gemidos,
ajenos a los latidos
de mis sienas, y se mustia
la flor —y no es por mi angustia—
y el agua sigue corriendo
mientras no la estoy oyendo.

¿Quién soy, quién somos, ajena
naturaleza, sin pena
ni gloria los dos, al lado
uno del otro, ignorado
nuestro ignorarnos? ¿Qué dios
nos ciega, ciego, a los dos?

L'esiliato

Con l'anima e il ricordo,
con le cartucce e le reti,
in conflitto con la parola,
là:
litigo, m'azzuffo
fino a che schizza il sangue.

E non la temo più,
ma saprò
pronunziarla di nuovo?⁷¹⁴

Cronos

Mi giunse dalla notte
oscura e senza infrangere
né insudiciare i vetri;
entrò nella mia stanza; fiera-
mente morse i miei libri
aperti, e l'orologio
orinò col suo fiato.

Finalmente

poté, quasi tranquillo,
distendersi ai miei piedi
mordendosi la coda.

Ed era Cronos

il dio, trasfigurato
in solitario lupo,
che veniva a portarmi
i suoi doni —e a rapirmeli.⁷¹⁵

Selva di Uplandia

Cresce l'acero, indifferente
al mio cuore assente;
lanciano gemiti gli uccelli,
estranei ai battiti
delle mie tempie, e avvizzisce
il fiore —e non per la mia angoscia—
e l'acqua continua a scorrere
mentre la sto guardando.

Chi sono, chi siamo, aliena
natura, senza pena
né gioia entrambi,
a fianco a fianco noi due ignorando
il nostro ignorarci? Quale dio
ci accieca, cieco, entrambi?⁷¹⁶

⁷¹⁴ *Ibidem*, pág. 1175.

⁷¹⁵ *Ibidem*, pág. 1177.

⁷¹⁶ *Ibidem*, pág. 1179.

Orillas del Meno

Cuando Goethe ponía la mano derecha —con la pluma— sobre una página, los dioses le miraban, temiendo que, al escribir, acaso les robase su lengua, en la que cada cosa tiene un nombre vedado a los mortales.

Y cuando se ponía en pie, con la cabeza inclinada, las diosas solían despojarse de sus túnicas y sus luengos zarcillos para que por sus nombres las cantase.

Donde no corre el aire

Difunto Juan Alcaide,
¿pudiste alguna vez imaginarme
donde no corre el aire?

Andábamos los dos por Valdepeñas,
entre el olor de la cosecha,
que es en verano de oro frágil
y en otoño de perlas;
y ahora voy sin tu voz enferma
donde no corre el aire.

Voy sin tu voz, enferma de sequía
y de promesas incumplidas,
por donde no quiero pararme
a contemplar las lejanías,
porque sé que todo es mentira
donde no corre el aire.

Todo es mentira y, sin embargo,
en tus verdades voy pensando,
que se llaman surco y almagre,
y tinaja y duela y dornajo,
y mi aliento se queda helado
donde no corre el aire.

Se queda helado, mas resiste
mientras el alma se desvive
por contemplar aquel paisaje,
en el que un milagro es posible
y tu calavera sonrío,
donde no corre el aire.

Rive del Meno

Quando Goethe metteva la mano diritta —con la penna— su una pagina, gli dei lo guardavano, per timore che, scrivendo, forse rubasse la loro lingua, nella quale ogni cosa ha un nome vietato ai mortali.

E quando si metteva in piedi, con la testa piegata, le dee sollevano spogliarsi delle loro tuniche e dei lunghi orecchini, affinché le cantasse coi loro nomi.⁷¹⁷

Dove non scorre l'aria

Defunto Juan Alcaide,
potesti qualche volta immaginarmi
dove non scorre l'aria?

Noi due camminavamo a Valdepeñas
aspirando i raccolti,
un oro fragile in estate
e in autunno di perle; ed ora
cammino senza la tua voce inferma
dove non scorre l'aria.

Cammino senza la tua voce inferma
di sete e di promesse non compiute,
dove non voglio
fermarmi a contemplar le lontananze,
perché so bene che tutto è menzogna
dove non scorre l'aria.

Tutto è menzogna, eppure sulle tue
verità vo pensando,
che si chiamano solco e cinabrese,
orcio, doga, tinozza,
e il mio fiato si gela
dove non scorre l'aria.

Si gela ma resiste, mentre l'anima
si strugge a contemplare quel paesaggio,
nel quale può succedere un miracolo
e il tuo teschio sorride
dove non scorre l'aria.⁷¹⁸

⁷¹⁷ *Ibidem*, págs. 1179-1181.

⁷¹⁸ *Ibidem*, págs. 1181-1183.

¿Por qué esconderme?

No me he querido hacer
esperar. He salido
apenas una brizna
de sol tocó en mi puerta.

Si el mediodía no era para mí,
¿por qué esconderme?
¿Por qué negar la luz
que horas más tarde
me iba a negar a mí?

Horas más tarde, el sol se ahoga
en el lago del mediodía,
y contra sus propias rodillas
rompe Apolo sus flechas.

Las sombras van cayendo

Las sombras van cayendo como un regalo de
[los dioses,

el más generoso, pues son
de sus incorruptibles cuerpos y de sus almas
inmortales imágenes; y no
nos piden nada a cambio de este espejo
en el que todo encuentra su unidad
de nuevo, es otra vez, y cada vez,
como un latido hecho de movimiento y de
[quietud,

el puro pensamiento que se esconde
de sí mismo, acosado por la luz.

Perché nascondermi?

Non ho voluto farmi
attendere. Sono uscito,
appena un filo
di sole ha toccato la mia porta.

Se il mezzodí non era per me,
perché nascondermi?
Perché rifiutare la luce
che ore più tardi
avrebbe escluso me?

Ore più tardi, il sole s'immerge
nel lago del mezzodí,
e contro le sue ginocchia
rompe Apollo le sue frecce.⁷¹⁹

Le ombre vanno cadendo

Le ombre vanno cadendo come un regalo dei
[numi,

il più generoso, giacché sono
dei loro corpi incorrotti e delle loro immortali
anime immagine; e non
ci chiedono nulla in cambio di questo specchio,
in cui tutto si ritrova uno
nuovamente, un'altra volta, e ogni volta,
come un palpito di moto e di quiete,
il puro pensiero che si cela
a se stesso, incalzato dalla luce.⁷²⁰

⁷¹⁹ *Ibidem*, pág. 1185.

⁷²⁰ *Ibidem*, pág. 1189.

Laguna de Venecia

He cortado las uvas
de Torcello, crecidas
a la sombra del Juicio
Final.

 Junto al añejo
limo de la Laguna,
su aroma ha sido premio
y castigo: pues eran
redondas como el mundo.

Las he saboreado
—bajo la ruina y entre primaveras—
en sorda intimidad con los demonios
y cortésmente amigo de los ángeles.

Entre el agua y el aire

 Se ve al agua moverse
mas no se siente al aire que la mueve.

 Las olas bajas, verdes y suaves
se balancean como un ramaje.

 Me aproximo deprisa hasta este ocase
y no temo a la muerte:

entre el agua y el aire he visto
una pradera interminable
por la que caminar sin descanso
y sin deseos de elevarse.

Laguna di Venezia

Ho tagliato grappoli d'uva
a Torcello, cresciuti
all'ombra del Giudizio
Finale.

 Presso l'antico
limo della Laguna,
il loro aroma è stato premio
e castigo: perché i grani erano
rotondi come il mondo.

Li ho assaporati
—sotto rovine e in mezzo a primavere—
in sorda intimità con i demoni
però cortese amico anche degli angeli.⁷²¹

Tra l'acqua e l'aria

 Si vede l'acqua muoversi
ma non si sente l'aria che la muove.

 Le onde basse, verdi, tenere
ondeggiano come fronde.

 In fretta mi avvicino a questo ocase
e non temo la morte:

tra l'acqua e l'aria ho visto
praterie interminabili
su cui senza stancarsi camminare
e senza desiderio di elevarsi.⁷²²

⁷²¹ Á. Crespo, *Argento sulla laguna*, op. cit., págs. 30-31.

⁷²² *Ibidem*, págs. 34-35.

Plata en la laguna

¿Dónde poner esta plata que flota en las olas
de la laguna? ¿Dónde su lácteo brillo metálico?
¿En qué cuadro de quién, en qué tela
que cae de unos hombros, en cuál
de los muros que el agua asegura?

Ya va el sol más allá de la Aduana y la cúpula
blanca
de la Salute, y vamos caminando nosotros
como el tiempo, que no se apresura en la clara
[Venecia,
ni conoce la arena, que denuncia, cayendo, su
[paso,
ciudad que soñando envejece, lo mismo que el
[hombre
que no fía de abriles ni eneros.

¿Dónde, dónde esta plata que se hunde en el
[agua ondulante?
¿En la crin de un caballo que omitió el Veronés,
[en la túnica
que Bellini negó a su Madonna? ¿Acaso en la
[nube
que no vio Canaletto? ¿O dejar que se esfume
[en la
luz de la tarde?
¡Oh nueva alquimia: el sol transmutándose
en plata a mis ojos!

Argento sulla laguna

Dove mettere questo argento che galleggia sulle onde
della laguna? Dove il suo latteo brillare metallico?
In quale quadro di chi, in quale stoffa
che cade dalle spalle, in quale
dei muri che l'acqua avvalora?

Già il sole trapassa la Dogana e la cupola bianca
della Salute, e noi andiamo camminando
come il tempo, che non si affretta nella chiara
[Venezia,
né conosce la sabbia, che denuncia cadendo il suo
[passare,
città che invecchia sognando, come l'uomo
che non si affida ad aprile né a gennaio.

Dove, dove questo argento che si affonda
[nell'acqua ondulante?
Nel crine di un cavallo che il Veronese dimenticò,
nella tunica
che Bellini negò alla sua Madonna? Forse nella
[nube
che Canaletto non vide? O lasciare che sfumi
nella luce della sera?

Oh, nuova alchimia: il sole che si tramuta
in argento ai miei occhi!⁷²³

⁷²³ *Ibidem*, págs. 38-39.

Venecia recorrida por un caballo

Venecia recorrida por un caballo
de noche por un caballo
blanco animal que avanza
trotando por el aire de la noche
que todavía no se hace viento caballo
desconcertado es un caballo
recortado a golpes de luz ya al galope
fino como un ciervo una cierva
un unicornio caballo de crines
onduladas que no mueve el viento
como el caballo de un grabado
o de una tela sin montura
ni caballero descabalgado
caballo que cruza Venecia
de noche y ni vuela ni para
al espantarse de los puentes
con gracia de caballo manso
corriendo sin que se despeine
la crin rizada de la cola
al pie de casas y canales
deshabitados llenas de agua
que no le salpica los flancos
descabalgado blanco como
una luna que se refleja
en el aire un caballo
que se pierde en Venecia
entre mis versos: ese caballo.

Venezia percorsa da un cavallo

Venezia percorsa da un cavallo
di notte da un cavallo
bianco animale che avanza
a trotto per l'aria della notte
che ancora non diventa vento cavallo
discorde è un cavallo
stagliato a colpi di luce già al galoppo
fine come un cervo una cerva
un unicorno cavallo dai crini
ondulati che il vento non muove
come il cavallo di un'incisione
o di una tela senza finimenti
né cavaliere sbrigliato
quello che attraversa Venezia
di notte e né vola né si arresta
se si spaventa dei ponti
con grazia di cavallo addomesticato
che corre senza spettnare
il crine arricciato della coda
al piè di case e di canali
disabitati pieni di acqua
che non gli spruzza i fianchi
sbrigliato bianco come
una luna che si riflette
nell'aria un cavallo
che si perde in Venezia
tra i miei versi: questo cavallo.⁷²⁴

⁷²⁴ *Ibidem*, págs. 44-45. Sobre el poema escribe Enrique Badosa: «En el ciclo “Plata en la Laguna” se lee, sorprendente: “Venecia recorrida por un caballo”. Imposible no transcribir estos veintisiete versos magistrales de galopante y ansioso, iluminador avanzar. Correr por el en apariencia menos hípico de los lugares, como no fuera que el capricho de Dux, de Dogaresa o de poderosa amante lo exigieran a súbditos y amadores. De tal exigencia ignoro constancia, pero Ángel Crespo vivió este galopar, y he aquí cómo nos lo dejó escrito: ¿Sólo imaginación un tanto fantasmagórica en una Venecia nocturna y en la que el poeta necesita luz? Diría que nada de esto. ¿Irreal caballo? Pues tan real como puede ser y es un símbolo. En este caso, el caballo se nos vuelve a presentar y a sentir como el que siempre y en varias culturas fue símbolo de la muerte, aunque también de la vida, de las fuerzas tectónicas, primigenias pues, que en Venecia contrastan con lo tan elaborado, humanizado de una creación que trasciende lo primigenio, pero que no acaba de olvidarlo por completo. Y así un poeta puede ver y sentir este caballo que no sólo se perderá por Venecia, que igual pasará rozando al espectador-lector del poema. Gran poema exento de puntuación por tan intenso en significado y en palabra.», en «La ventura italiana de Ángel Crespo», *Quimera*, op. cit., pág. 26.

Dos recuerdos de Venecia

1

En Florián, el tiempo mezclaba
su vino añejo con el agua
del aguacero —y con la sal
que invadía las losas (era invierno)—
en la Piazza San Marco;
y conocíamos
—viéndolas transcurrir por el espejo
alto y hondo— las sombras hechas
rostros, a un sol monótono
que avivaban (soñando)
nuestros ojos, desde Florián.

2

Había piedras verdes
y transparentes, engarzadas
en oro y plata, y gemas
amarillas y azules
frente a Florián —y aquellas manos hábiles
y blancas las pasaban
como el tiempo desgrana los instantes,
las gotas de agua, desenrolla
un rayo de sol, una pluma
deja, que nunca acaba de caer.
Y nos quedamos con la piedra opaca,
como quien pone al dedo una pregunta
que aclarará el recuerdo.

La aparición de Casanova

Lo sé, pero no voy
a volver la cabeza
mientras tu mano esté posada
—tan leve y tan sin prisa—
en mi hombro: seguiré
mirando desde el puente
al agua que bate las algas
contra la puerta carcomida
por la que tú entrabas antaño
saltando de la góndola.

Puedes volver, mas antes
hemos de recordar: tú, que a un amigo
se le aborda de frente;
y yo, qué nombre tuve
cuando te abrí esa puerta.

Due ricordi di Venezia

1

Al Florian il tempo mescolava
il suo vino vecchio con l'acqua
del piovasco —e con la salsedine
che invadeva le lastre di pietra (era inverno)—
nella piazza San Marco;
riconoscevamo
vedendole passare per lo specchio
alto e profondo, le ombre divenute
visi, a un sole monotono
che i nostri occhi ravvivavano
(sognando) dal Florian.

2

C'erano pietre verdi
e trasparenti, montate
in oro e argento, e gemme
gialle ed azzurre
davanti al Florian —e quelle mani abili
e bianche le facevano scorrere
come il tempo sgrana gli istanti,
le gocce d'acqua, dispiega
un raggio di sole, lascia
una piuma che mai finisce di cadere.
Noi ci accordammo per la pietra opaca
come chi mette al dito una domanda
che poi il ricordo chiarirà.⁷²⁵

L'apparizione di Casanova

Lo so, ma non
girerò la testa
finché la tua mano è posata
—così lieve e si trattiene—
sulla mia spalla: continuerò
a guardare dal ponte
l'acqua che scuote le alghe
contro la porta corrosa
per dove entravi una volta
saltando dalla góndola.

Puoi tornare, ma prima
dobbiamo ricordare: tu, che un amico
lo si avvicina di fronte;
ed io, quale nome avevo
quando ti aprii questa porta.⁷²⁶

⁷²⁵ *Ibidem*, págs. 48-49.

⁷²⁶ *Ibidem*, págs. 50-51.

Los palacios desiertos

Estas estancias, a la luz vacías,
venecianas de día son desiertos
cruzados por fugaces espejismos,
pero de noche mundos.

Golpea el agua, bajo el sol, las puertas
carcomidas: las olas que se estrellan
hacen sonar en cintras y artesones
su música monótona.

Como hiedra sutil, cual florecidas
lianas, la humedad de la laguna
sube a los aposentos, y sus hojas
y tallos los invaden,

mas del atardecer la luz difusa
que vuelve gris al blanco de la piedra
istriana, y claraboyas y lucernas
cubre de opacos velos,

los puebla de rumores de sedosos
pasos, como de suelas ya gastadas
o de descalzos pies que no han pisado
los muelles ni la arena.

No son quienes antaño dispendiaban
su vida en ellos, no quienes alzaron,
con voluntad de perdurar en obra,
sobre el agua los muros,

ni aquellos que soñaban al mirarlos,
por torpe o hábil mano traducidos,
ni los que poseerlos merecieron
quienes dan estos pasos,

sino las vidas que madura el tiempo
donde la soledad es imposible,
como maduran luz o poesía
la estrella o la palabra.

I palazzi deserti

Queste dimore veneziane, vacue
alla luce, di giorno son deserti
percorsi da rapidi miraggi,
ma di notte son mondi.

L'acqua batte, sotto il sole, le porte
corrose: le onde che si frangono
destano l'eco in rosoni e volte
di monotone musiche.

Come edera sottile, come fiorite
liane, l'umidità della laguna
alle dimore sale, invadendole
con foglie e steli,

ma della sera la diffusa luce
che rende grigio il bianco della pietra
istriana e lucernari e lampade
copre di bianchi veli,

li riempie di rumori di setosi
passi, come di suole logorate
o di scalzi piedi che mai han calpestato
né sabbia né moli.

Non son coloro che un tempo consumarono
la loro vita in quelli, non coloro
che i muri alzarono per mantenerli
validi sopra le acque,

né quelli che sognavano guardandoli
da inetta o abil mano realizzati,
né i meritevoli di esserne signori
quelli che fanno i passi che sento,

ma sono le vite che il tempo matura
dove la solitudine è impossibile,
come maturano luce e poesia
la stella o la parola.⁷²⁷

⁷²⁷ *Ibidem*, págs. 56-59.

Los ojos de Faliero

Nunca quise subir por la escalera
donde mataron a Marín
Faliero, y se retrata
la imposible pareja —ella empinada
al último peldaño, y él fingiendo
que allí no huele a sangre.

Entro en palacio
por los abruptos escalones
que, tras el muro, fatigaron
a su vejez, cuando tramaba
que los protectores de Steno
se acercasen con él a la muerte.

Después de todo, no era para tanto
una inscripción en la pared
ni una lascivia audaz.

Pero unos ojos
invisibles me ruegan angustiados
que por lo menos yo
no suba la escalera.

Dibujante de niebla

Dibujar esta niebla: penitencia
para mis ya cansadas manos
—de dibujar lo que la niebla oculta.

Pues son muchas las puestas
de sol que he contemplado
hacia la tierra firme —incendio frío
entre otra niebla—.

Contemplar
ese dibujo de mis manos,
no: sino de las pocas
palabras que consiente
—aún de verdad— la niebla.

Gli occhi di Faliero

Mai volli salire per le scale
dove uccisero Marín
Faliero e dove sta facendosi il ritratto
quella coppia impossibile —lei sul culmine
dell'ultimo gradino, e lui che finge
di non sentire odor di sangue.

Nel palazzo
mi addentro per rapidi scalini
che, dietro il muro, affaticarono
la sua vecchiaia, quando concertava
che i protettori di Steno
con lui si approssimassero alla morte.

Dopo tutto, non valeva tanto
un'iscrizione sul muro
né un'audace lascivia.

Ma degli occhi
invisibili mi pregano angosciati
che per lo meno io
non salga quella scala.⁷²⁸

Disegnatore di nebbia

Disegnare questa nebbia: penitenza
per le mie mani stanche
di disegnare ciò che la nebbia oculta.

Perché sono molti i tramonti
del sole che ho contemplati
verso la terra ferma —incendio freddo
fra un'altra nebbia—.

Contemplare
questo disegno delle mie mani,
no: ma quello delle poche
parole che consente
—ancora di verità— la nebbia.⁷²⁹

⁷²⁸ *Ibidem*, págs. 60-61.

⁷²⁹ *Ibidem*, págs. 64-65.

Celebración del fuego

Sólo el fuego desvela la belleza
secreta de las cosas,
les desnuda el espíritu.

La áspera astilla muestra sus canteras
de intocables piedras preciosas
rojas y blancas, amarillas
un instante. ¿Más cuál
es su color, si acaso
alguno las declara?

El estiércol
tejido
es, al arder, digno de un dios:
su clámide o su túnica
y, en su más viva luz, la desnudez
inmortal de su cuerpo.

Todo, al arder, se iguala,
todo es uno
- exaltado existir-
así dure un instante.

Y, aunque sé que inasible
se quiere, olvido, anhelo
(y le pido a los dioses)
poder hundir las manos
en tanta pedrería, en esas aguas
y telas movedizas
que, al decirse, consumen las llamas.

Celebrazione del fuoco

Solo il fuoco disvela la bellezza
segreta delle cose,
denuda il loro spirito.

La grezza scheggia mostra le sue cave
di pietre preziose intoccabili
vermiglie e bianche, gialle
un istante. Ma quale
ne è il colore, semmai
uno le distinguesse?

Lo sterco
tessuto
è, quando arde, degno di un dio:
la sua clamide o tunica,
nella luce più viva è l'immortale
nudità del suo corpo.

Tutto, quando arde, si uniforma
tutto è uno
—eccitata esistenza—
oh durasse un istante.

E, anche se so che inafferrabile
dev'essere, dimentico, ed anelo
(e lo chiedo agli dei)
di poter tuffare le mani
in tutti quei gioielli, in quelle acque
e tele tremolanti
che, nel dirsi, consumano le fiamme.⁷³⁰

⁷³⁰Á. Crespo, *Occupazione del fuoco*, op. cit., pág. 27.

Llama contra llama

El fuego se revela lentamente
a los que elige. Gusta
de insinuarse en el cabello
adverso que acarician,
en el río que casi los ahoga
(arrastra aguas de sueño),
en la puerta entreabierta,
entre las aves fugitivas
de la memoria, en el espejo oscuro
en que sin ver sus rostros los conocen
- antes que en sus palabras.

Arde en ellos quemando
con su virtud de agua
que abre indolente un cauce oculto,
una vena que no encuentra su frente,
o con destello frío
de astro lejano – y arde dentro.

A ejemplo de color y aroma quema
- flor contra flor- y así se sutiliza
hasta que, ausente el hombre que antes era,
arde en el nuevo: llama contra llama.

Metamorfosis

En lo que el fuego nos convierta.

Intactos, profanados,
en lo que nos transmute el fuego,
sus lenguas,
sus insidias,
su nunca excesiva pasión,
su luminosidad clara y oscura.

Podrá convertirnos en olas
verdes, en greda opaca,
en plumas con y sin sus pájaros,
en campanas de hielo,
en una obcecada presencia
que reduzca el tamaño del viento,
en fugaces diamantes,
en un hierro que cede,
en una inscripción en el agua,
en oro, en cristal, en papel.

A otros, en fuego.

Fiamma contro fiamma

Il fuoco si rivela lentamente
a chi sceglie. Gli piace
insinuarsi fra i capelli
avversi che accarezzano,
dentro il fiume che quasi li sommerge
(trascina acque di sogno),
sulla porta socchiusa,
tra gli uccelli fugaci
della memoria, nello specchio oscuro
in cui senza vedersi i volti li conoscono
—già prima che dalle parole.

Arde in loro bruciando
con la sua virtù d'acqua
che apre indolente un flusso oculto,
vena che non ritrova la sorgente,
o con un freddo luccichio
d'astro lontano —ed arde dentro.

A modo di colore e aroma brucia
—fior contro fiore— e così si assottiglia
finché, scomparso l'uomo che era prima,
arde nel nuovo: fiamma contro fiamma.⁷³¹

Metamorfosi

In quel che il fuoco ci trasformi.

Intatti, profanati,
in quel che ci trasmuti il fuoco,
le sue lingue,
le sue insidie,
la sua passione mai eccessiva,
la luminosità chiara ed oscura.

Ci potrà trasformare in onde
verdi, in creta opaca,
in piume con o senza uccelli,
in campane di ghiaccio,
in una accecata presenza
che riduca l'ampiezza del vento,
in fugaci diamanti,
in un ferro che cede,
in un'iscrizione sull'acqua,
in oro, in vetro, in carta.

Altri, in fuoco.⁷³²

⁷³¹ *Ibidem*, pág. 29.

⁷³² *Ibidem*, pág. 37.

El espejo y la hoguera

1

En el espejo que atraviesa un pecho de hombre, como una hoja amarilla cruza un bosque, se para a flor de aire escondido, se detiene muy a menudo y en virtud de instante deshabitado, se detiene allí en torbellino de reflejos.

Crúzanse imágenes de hierro de flecha, de agua que saplica apedreada, se destejan, dejan un círculo, una ameba, una grieta en su lugar, se alejan tanto que el espacio semeja huir hacia su intacto fondo; y ya le rescatan y alzan, ahora cruzadas como manos - las imágenes, nunca rojas o granas- no enlazadas mas sí cual cartas de aire que nunca recomponen la baraja.

El agredido teme que el espejo que así viaja y naufraga sea un pretexto, para arder enfrente, del fugaz fuego.

2

Como un mar, el espejo. Borda naves, aborda su cristal la reflejada llama. Es una flota inmune al viento, a lo violento del instante, sirgando por la fría superficie igual, simulando olas que no levantan las leves naos - ¿lepanto o el viento que desposa a su floral laguna? -, el humo que amasa nubes, nieblas con las velas o cascos.

Se despliega en orden de abordaje y, en el aire, el espacio entre ardor y trasunto - si hubo mortandad- tiene lugar para una sangre ya borrada, y las nubes se dirigen, transparentes gozosas, a la base del marco, pero un soplo - en la enfrentada hoguera- las eleva, inclinando

Lo specchio e il rogo

1

Nello specchio in cui passa un petto d'uomo, come una foglia gialla traversa un bosco, che si arresta a fior d'un vento nascosto, si ferma alquanto spesso e in grazia di un istante disabitato, lì si ferma il gorgo di riflessi.

S'intersecano immagini di ferri di freccia, di acqua che si sparge presa a sassate, si disfanno, lasciano un cerchio, una ameba, una crepa al loro posto, van tanto lontano che sembra che lo spazio fugga verso il suo fondo intatto; e ora già le riscattano ed innalzano, intrecciandosi come mani, —le immagini, mai rosse o vermiglie— non legate, piuttosto come carte d'aria le quali mai ricompongono il mazzo.

L'agredito ha paura che lo specchio che così viaggia e naufraga sia un pretesto, per ardere di fronte, del fuoco fuggitivo.

2

Come un mare, lo specchio. Traccia navi, ed attracca su suo vetro la fiamma che riverbera. È una flotta immune al vento e alla violenza dell'istante, trainata sulla fredda superficie uniforme, simulando onde che non sollevano le lievi imbarcazioni —lepanto o il vento che si sposa la sua laguna floreale? —, il fumo che ammassa nubi, nebbie con le vele o con scafi.

Si dispone in assetto di arrembaggio e, nell'aria, lo spazio tra l'ardore e il riverbero —se fu carneficina— c'è posto per un sangue già cancellato, e le nuvole vanno, trasparenti gioiose, alla base della cornice, però un soffio —nel rogo che sta in fronte— le eleva, inclinando

a babor las nieblas-de-humo,
al dorado listón casi en un cielo.

Mas ¿quién osa leer de estas señales
lo mortal lo festivo
cuyo lenguaje nos oculta el fuego?

3

Espejo, página pasiva
al borde de ningún camino,
pero profundidad,
ilimitada vía
sacra de luz y oscuridad
procedentes ambas – y unidas
en él – del fuego.

Sus dadod lanza en tal tablero
todo lo que arde
- huésped del fuego huésped -
y muestra así su historia y su sustancia:
reflejos de sombrosos
pinares, de sus aves
y habitantes inadvertidos,
una saga de vuelos y pisadas
que con la llama asciende
- y al cubilete de su misma luz
constela y transfigura
una vez más – en el espejo.

Mas ¿queda acaso
(o todo es al final
un cielo de ascuas que caducan), queda
acaso lo imposible
de borrar, lo que hace
más que cristal de este cristal: memoria?

4

Este espejo es un reino
acaso del acaso
salvo cuando lo invaden
las tribus de la llama.

Pasan por él las horas, traducidas
de la rosa a la gris
- con, de la mano,
indescifrables símbolos –
hasta la oscura sin color;

y no el calor, sí su reflejo,
transmuta en él los tonos
en el tributo de esa tribu
que impone al reino una
ley inmortal: el código
misterioso del fuego

a babordo nebbie-di-fumo,
il listello dorato quasi in un cielo.

Ma chi osa leggere di questi segni
l'aspetto mortale o festoso
il cui linguaggio è occultato dal fuoco?

3

Lo specchio, pagina passiva
sull'orlo di nessun cammino,
però profondità,
illimitata via
sacra di luce e oscurità
entrambe provenienti — e unite
in esso— dal fuoco.

Lancia i dadi sul tavoliere
tutto quello che arde e così mostra
—ospite del fuoco ospite—
la sua storia e la sua sostanza:
riflessi di ombreggiate
pinete, i loro uccelli
ed abitanti inavvertiti,
una saga di voli e impronte
che con la fiamma ascende
—e il cilindro della sua luce
costella e trasfigura
di nuovo— nello specchio.

Ma resta forse
(o tutto infine è un cielo
di braci che si estinguono), non resta
forse ciò che è impossibile
cancellare, che rende più d'un vetro
questo vetro: memoria?

4

È un regno questo specchio
forse del forse
salvo quando lo invadono
le tribù della fiamma.

Le ore lo attraversano, tradotte
dalla rosa alla grigia
—con, per la mano,
simboli indecifrabili—
all'oscura senza colore;

e anziché il suo calore, il suo riflesso
trasmuta in esso i toni,
nel tributo a quella tribù
che impone al regno una
legge immortale: il codice
misterioso del fuoco

- en el que todo ardor
y todo hielo, separados
entre espejo y hoguera,
ofrecen – si asumirlos
temor no impide – un reino.

El fuego verde

Verdes son estas llamas: la delicia
de un paso que, movido a vehemencia,
se doma y frena ahora y hasta cuándo,
deseoso de no privar
de su premio al incendio.

Pues ¿qué son sino brasas las cerradas
flores, y vivas lenguas las que acogen,
si al vuelo y su rumor, las gotas de agua?

Nunca cruzar un campo de amapolas.

La Llama Una

Fuente de espacios y tiempos,
la llama que en sí se mece
ilumina y distribuye,
imposible, a un lado y otro
la plenitud y la nada.

Al caos niega y vivifica
y todo se torna incendio.

Incendio que se consume
a sí mismo lentamente
- a pesar de la veloz
belleza que hace a la hoguera
inventarle alma a su cuerpo—
mientras la Llama Una sigue,
de sí misma espejo oscuro,
oscilando para hacer
a lo consumido eterno.

—in cui tutto l'ardore
e tutto il gelo, separati
tra lo specchio ed il rogo,
offrono —se di assumerli
non lo impedisce la paura — un regno.⁷³³

Il fuoco verde

Verdi son queste fiamme: la delizia
di un passo che, sospinto alla veemenza,
si doma e frena adesso ma per quanto?,
desiderando non privare
del suo premio l'incendio.

E che altro sono se non braci i fiori
chiusi, e vive lingue quelli che accolgono,
se al volo e il suo rumore, gocce d'acqua?

Mai passare in un campo di papaveri.⁷³⁴

La Fiamma Una

Fonte di spazi e tempi,
fiamma che in sé si culla
illumina e elargisce
impassibile, ad ogni lato,
la pazienza ed il niente.

Il caos attizza e nega
e tutto si fa incendio.

Incendio che consuma
se stesso lentamente
—malgrado la veloce
bellezza per cui il rogo inventa
un'anima al suo corpo—
mentre la Fiamma Una ancora,
specchio oscuro di sé,
oscilla perché eterno
sia quel che è consumato.⁷³⁵

⁷³³ *Ibidem*, págs. 49-55.

⁷³⁴ *Ibidem*, pág. 65.

⁷³⁵ *Ibidem*, pág. 81.

Imitación del agua

Igual que el agua no conoce al agua
pero se reconoce por el fuego
- si lo rechaza, o lo convierte en niebla -,
así yo, que me ignoro
a mí mismo, me acerco
a ti, que me rechazas
- o te convierto en niebla.

Teofanía

La luz de un astro súbito
se reparte en el aire,
acaricia los vasos y el vasar,
enjoya a las paredes de reflejos
y de puntos ardientes
- y a cuanto miras baña
un inasible lúcido fluido.

Y tú, para quien viene, ya no estás,
o tal vez no eres nada
sino ese gozo de apurar la luz
que ella misma desmiente:

pues no hay pupilas que, ante tanto ardor
deslumbradas, no cesen
- y vas tanteando oscuridad y mundo oscuro:
habitante de un astro
que te ilumina ahora
con la profundidad de su tiniebla.

En el principio

Como a la vaga voz incendia el aire
y la abre en altas llamas, en aromas
y humos que se hacen pájaros,
¿de igual manera, en el principio,
prendió el fuego en lo inerte,
lo hizo girar – rueda tejida
de luz y de tinieblas –
y rodando pulió el desierto espejo
para que reflejase lo inasible:
la oscuridad, la luz, la oscuridad?

Imitazione dell'acqua

Come l'acqua che l'acqua non conosce
però si riconosce con il fuoco
—se lo respinge, o la trasforma in nebbia—,
così io, che ignoro
me stesso, mi avvicino
a te, che mi respingi
—o ti trasformi in nebbia.⁷³⁶

Teofania

La luce di un astro improvviso
di disperde nell'aria,
accarezza i bicchieri e la credenza,
ingemma le pareti di riflessi
e di punti che ardono
—e quello che guardi è bagnato
da un imprevedibile lucido fluido.

E tu, per chi essa viene, non ci sei,
o forse non sei altro che il piacere
di purificare la luce
che essa stessa smentisce:

non c'è pupilla che, da tanto ardore
abbagliata, non cessi
—vai tentoni, alla cieca
tocchi l'oscurità e il mondo oscuro:
abitante di un astro
che ti illumina ora
con la profondità della sua tenebra.⁷³⁷

Al principio

Come una vaga voce l'aria incendia
e l'apre in alte fiamme, in aromi
e fumi che si fanno uccelli,
al principio, in uguale maniera,
il fuoco prese nell'inerte,
e lo fece girare —una ruota intessuta
di tenebre e di luce—
e ruotando liscìo lo specchio vuoto
affinché riflettesse l'imprevedibile:
oscurità, la luce, oscurità?⁷³⁸

⁷³⁶ *Ibidem*, pág. 97.

⁷³⁷ *Ibidem*, pág. 113.

⁷³⁸ *Ibidem*, pág. 117.

Indicios del temor

¿El aire no ha de arder
cuando sus cuerdas vibran
para evocar – espejo . al fuego?
¿Y la garganta no han de sofocar
sus presentidas llamas?

Recuerdo a Dante, que al final entró
en el fuego de la última cornisa
de la montaña, y excesivo
le pareció para fundir cristal
aquel ardor sobrado.

Mas, ¿qué esceso
será éste, que así funde
- más sutil que cristal, más fugitiva
que transparente es el cristal – la voz?

De Dante, ni un cabello
quemó, ni la orla de su túnica:
ni el respunte de la orla de su túnica ardió.

Mas ¿siempre acaso el fuego
muestra así su verdad,
el ser de su verdad de claridad,
a quien le huía y se le entrega luego?

Fuego que el mar enciende

Ese fuego que el mar enciende
en los acantilados y en la arena
tal vez sólo los dioses puedan verlo
- y a sus llamas que ocupan los campos
como una hueste frente a Ilión.

Todavía no ha muerto nada,
en realidad, desde el principio,
sino las miradas cautivas
que no han sentido su presencia.

Fuego que de sí mismo hace su leña
y su océano interminable;
barco que se navega
y en su seno naufraga:

ante la indiferencia con que ocultan
su ignorancia los dioses.

Indizi del timore

L'aria non deve ardere
quando vibrano le sue corde
per evocare —specchio— il fuoco?
E la gola non devono asfissiare
le fiamme che essa presagisce?

Ricordo Dante, che alla fine entrò
tra le fiamme dell'ultima cornice
della montagna, e immane
gli sembrò da fondere il vetro
quell'ardore soverchio.

Ma quale eccesso
sarà questo, che così fonde
—più sottile del vetro, più fuggevole
che non traslucido è il vetro— la voce?

Di Dante, né un capello
bruciò, né il lembo della tunica:
nemmeno l'impuntura del lembo gli bruciò.

Ma il fuoco mostra forse
sempre così la propria verità,
l'essere della sua verità di chiarezza,
a chi lo rifuggiva e dopo gli si affida?⁷³⁹

Fuoco che il mare accende

E quel fuoco che il mare accende
sulle scogliere e sulla sabbia
chissà che non lo vedano solamente gli dei
—e le sue fiamme che occupano i campi
come una truppa davanti ad Ilión.

Ancora non è morto nulla,
in realtà, dal principio,
se non gli sguardi prigionieri
che non ne hanno sentito la presenza.

Fuoco che di se stesso è la sua legna
ed il suo oceano interminabile;
nave che si governa
e nel suo seno fa naufragio:

fronte all'indifferenza con cui occultano
la propria ignoranza gli dei.⁷⁴⁰

⁷³⁹ *Ibidem*, pág. 125.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, pág. 127.

Una súbita luz

Amanece el día. No viene
pausadamente, como antaño.
Una súbita luz, con su arco y flecha,
hiera de la tiniebla el centro frío.

Pasan las horas. Cada una
con su carga y su pérdida.
A veces se detienen frente a mí:
y no las interrogo, y ellas siguen
con su antorcha en la mano.

Apagada. No sé
cuándo será el incendio
- incruento, instantáneo -
que en verdad me deslumbre e ilumine:
el que queme la trama - tan cerrada -
de su vuelo y el mío.

Lo inmortal

No se extingue la llama, aunque su luz
se niegue a la mirada, pues el fuego
es eterno: se agota lo que ardía
pero la llama espera.

Y la invisible
prende otra vez en la ceniza fría
para perpetuarse sin quemarla.

Una luce improvvisa

Spunta il giorno. Non viene
lentamente, come in passato.
Una luce improvvisa, con il suo arco e freccia,
penetra il centro freddo della tenebra.

Passano le ore. Ognuna
con il suo peso e la sua perdita.
Si fermano talvolta innanzi a me:
io non le interrogo, e loro proseguono
con in mano la loro torcia.

Spenta. Non so
quando sarà l'incendio
—incruento, istantaneo—
che in verità mi illumini e mi abbagli:
quel che brucia la trama —così chiusa—
del suo volo ed il mio.⁷⁴¹

L'immortale

Non si estingue la fiamma, pur negandosi
la sua luce allo sguardo, poiché il fuoco
è eterno: si esaurisce quel che ardeva
però la fiamma attende.

E l'invisibile
prende di nuovo nella fredda cenere,
così senza bruciarla si perpetua.⁷⁴²

⁷⁴¹ *Ibidem*, pág. 141.

⁷⁴² *Ibidem*, pág. 153.

ANEXOS AL CAPÍTULO 4:

- Traducciones de literatura italiana: selección de textos
- Presencia de Italia en la poesía de Ángel Crespo: textos

Dante Alighieri, *Comedia*

Commedia, Inferno, V, 70-142

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.
I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggeri».
Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno».
Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!».
Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;
cotali uscir de la schiera ov' è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido.
«O animal grazïoso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.
Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte.
Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».
Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».
Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?».

Comedia, Inferno, V, 70-142.

Una vez que hube a mi doctor oído
nombrar damas y antiguos caballeros,
apiadado, perdí casi el sentido.
Yo comenté: «Poeta, con sinceros
deseos a esos dos hablar quisiera
que parecen al viento tan ligeros».
Y él: «A que estén más próximos espera
y, en nombre del amor que así los guía,
llámalos, que vendrán a nuestra vera».
Cuando el viento ya cerca los traía,
moví la voz: «¡Oh almas afanadas,
venid a hablarnos, si otro no os desvía!»
Como palomas del deseo llamadas
que, alta el ala y parada, al dulce nido
caer se dejan por amor llevadas,
así salieron del tropel de Dido
y a nuestro lado fueron descendiendo;
tan fuerte el grito amable había sido.
«¡Oh animal que benévolo estás siendo
al acercarte por el aire adverso
a los que al mundo en sangre iban tiñendo,
si fuese amigo el rey del universo,
por tu paz le podríamos rogar,
ya que te apiada nuestro mal perverso!
Todo cuanto queráis oír o hablar
por nosotros será hablado y oído
mientras el viento aún quiera callar.
Tiene asiento la tierra en que he nacido
sobre la costa a la que el Po descende
a buscar paz allí con su partido.
Amor, que en nobles corazones prende,
a éste obligó a que amase a la persona
que perdí de manera que aún me ofende.
Amor, que a nadie amado amar perdona,
por él infundió en mí placer tan fuerte
que, como ves, ya nunca me abandona.
Amor nos procuró la misma muerte:
Caína al matador está esperando.»
Ambos me respondieron de esta suerte.
Al oír sus agravios, fui inclinando
el rostro; y el poeta, al verme así,
por fin me preguntó: «¿Qué estás pensando?»
Al responderle comencé: «¡Ay de mí,
cuánto deseo y dulce pensamiento
a estas dolientes almas trajo aquí!»
A ellas después encaminé mi acento
y comencé: «Francesca, tus torturas
me hacen llorar con triste sentimiento.
Mas di: en el tiempo aquel de las venturas
¿cómo y por qué te concedió el amor
conocer las pasiones aún oscuras?»

E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante».
Mentre che l'uno spirito questo disse,
l'altro piangèa; sì che di pietade
io venni men così com' io morisse.
E caddi come corpo morto cade.

Y ella me dijo: «No hay dolor mayor
que recordar el tiempo de la dicha
en desgracia; y lo sabe tu doctor.
Pero si de este amor y esta desdicha
conocer quieres la raíz primera
con palabras y llanto será dicha.
Cómo el amor a Lanzarote hiriera,
por deleite, leíamos un día:
soledad sin sospechas la nuestra era.
Palidecimos, y nos suspendía
nuestra lectura, a veces, la mirada;
y un pasaje, por fin nos vencería.
Al leer que la risa deseada
besada fue por el fogoso amante,
éste, de quien jamás seré apartada,
la boca me besó todo anhelante.
Galeoto fue el libro y quien lo hiciera:
no leímos ya más desde ese instante».
Mientras un alma hablaba, la otra era
presa del llanto; entonces apiadado,
o mismo me sentí que si muriera;
y caí como cuerpo inanimado.⁷⁴³

⁷⁴³ VV. AA., *Ángel Crespo. Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, en *Suplementos de Anthropos*, op. cit., pág. 121.

Commedia, Purgatorio, XXVIII, 1-69

Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'a li occhi temperava il novo giorno,
sanza più aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suol che d'ogne parte auliva.
Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di più colpo che soave vento;
per cui le fronde, tremolando, pronte
tutte quante piegavano a la parte
u' la prim'ombra gitta il santo monte;
non però dal loro esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogne lor arte;
ma con piena letizia l'ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime,
tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
quand'Eolo scilocco fuor discioglie.
Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la selva antica tanto, ch'io
non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi;
ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue piccole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.
Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde
avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.
Coi piè ristretti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;
e là m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare,
una donna soletta che si già
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via.
«Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
che soglion esser testimon del core,
vegnati in voglia di trarreti avanti»,
diss'io a lei, «verso questa rivera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.
Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera».
Come si volge, con le piante strette
a terra e intra sé, donna che balli,

Comedia, Purgatorio, XXVIII, 1-69.

Por recorrer sentíame impaciente
la divina floresta espesa y viva
que amortiguaba el día renaciente,
y, sin pensarlo más, dejé la riba,
yendo por la campiña, a paso lento,
que una fragancia exhala que cautiva.
Un aura blanda, en la que mudamiento
no había, me atacaba por delante
no con más fuerza que liviano viento;
y a ella dócil, la fronda, y tremolante,
cedía, y se inclinaba hacia la parte
en que el monte da sombra en tal instante;
mas de la vertical no tan aparte
que muchos pajarillos por las cimas
dejasen de mostrar cuál es su arte;
sino que, alegres, a las horas primas
entre las hojas recibían cantando,
que acompañaban con bordón sus rimas
como de rama en rama van vibrando
por la llanura, en el pinar de Chiaso,
cuando Eolo a Siroco va soltando.
Ya me había llevado el lento paso
tan dentro, do la selva se espesaba,
que no hallara el lugar que me dio paso;
allí el camino un río me cortaba
que, con sus parvas ondas, blandamente
a la izquierda las hierbas inclinaba.
Toda agua que en el mundo es transparente
tener parecería mezcla alguna
junto a aquella purísima corriente,
aun cuando discurría un tanto bruna
bajo la eterna vegetal sombrilla
que nunca paso da ni sol ni a la luna
Quietos los pies, pasé hacia la otra orilla
con los ojos, por ver cómo florece
gran variedad de mayos que allí brilla.
Y se me apareció, como aparece
algo súbitamente, que desvía
al pensamiento, que el asombro empece,
una mujer solita que venía
cantando y escogiendo bellas flores
de que pintada hallábase su vía.
«Bella mujer, que con ardor de amores
te abrasas, si juzgando los semblantes
nos denuncian los fuegos interiores,
yo te ruego, cortés. que te adelantes»,
le dije, «en dirección de esta ribera,
tanto que entender pueda lo que cantes.e
Tú me haces recordar cómo y cuál era,
al perderla su madre, Proserpina,
el día que perdió la primavera».
Cual se suele volver la bailarina,
a tierra y entre sí los pies unidos,

piede innanzi piede a pena mette,
voltesi in su i vermigli e in su i gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine che li occhi onesti avvalli;
e fece i prieghi miei esser contenti,
sì appressando sé, che 'l dolce suono
veniva a me co' suoi intendimenti.
Tosto che fu là dove l'erbe sono
bagnate già da l'onde del bel fiume,
di levar li occhi suoi mi fece dono.
Non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere, trafitta
dal figlio fuor di tutto suo costume.
Ella ridea da l'altra riva dritta,
trattando più color con le sue mani,
che l'alta terra sanza seme gitta.

que apenas se dijera que camina,
giró sobre los tallos florecidos
de amarillo y carmín, con movimiento
de virgen, y los ojos abatidos;
y al ruego que le ahcía dio contento,
pues tanto se acercó que su tonada
me trajo de sí misma entendimiento.
Al llegar do la hierba está mojada
por el bello ondear, con dulcedumbre
me regaló, elevando la mirada:
no creo que brillase tanta lumbre
so la cejas de Venus, por la flecha
del hijo herida fuera de costumbre.
En la otra orilla sonrió, derecha,
y más color sus manos me han mostrado
que el que la tierra sin simientes echa.⁷⁴⁴

⁷⁴⁴ *Ibidem*, págs. 121-122.

Commedia, Paradiso, XXXIII, 49-145

Bernardo m'accennava, e sorridea,
perch' io guardassi suso; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea:
ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera.
Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.
O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.
Io credo, per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi.
E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.
Oh abbondante grazia ond' io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi!
Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.
Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.
A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto

Comedia, Paraíso, XXXIII, 49-145.

Me hizo señas Bernardo, y sonreía,
porque mirase arriba; mas yo era
ya por mí mismo tal cual é quería;
pues mi mirada, haciéndose sincera,
más y más por el rayo penetraba
de la luz en sí misma verdadera.
Mi ver, desde aquel punto, superaba
a nuestro hablar, que tal visión domeña;
y a la memoria tanto exceso traba.
Como aquel que está viendo mientras sueña,
que tras el sueño la pasión impresa
queda, mientras el resto se desdenea;
así yo soy, pues casi toda cesa
mi visión, y en el pecho me destila
el dulzor que probé en la santa mesa.
Y como nieve a la que el sol deshila,
así el viento, en las hojas arrastrada,
se perdió la sentencia de Sibila.
Oh suma luz que estás tan elevada
sobre el mortal concepto, da a mi mente
algo de lo que diste a la mirada
y haz a la lengua mía tan potente
que una chispa tan sólo de tu gloria
pueda dejar a la futura gente;
que por tomar un algo a mi memoria
y por sonar un poco con mi verso,
más se concebirá de tu victoria.
Creo que por la luz del rayo terso
y viviente me habría yo perdido
si mi mirar le hubiese sido adverso.
Recuerdo que por ello más ardido
fui contemplando, tanto que quedóse
mi valor al valor eterno unido.
¡Gracia abundante en la que audaz lanzóse
mi rostro a sostener la luz eterna,
tanto que allí mi vista consumióse!
En su profundidad vi que se interna,
con amor en un libro encuadernado,
lo que en el orbe se desencuaderna;
sustancias y accidentes, todo atado
con sus costumbres, vi yo en tal figura
que una luz simple es lo por mí expresado.
La forma universal de esta atadura
creo que vi, pues siento que es más largo
mi placer, al decirla, y mi ventura.
Un solo punto me es mayor letargo
que veniticinco siglos a la ardida
empresa, que admiró a Neptuno, de Argo.
Así la mente mía, suspendida,
miraba inmóvil, fija y tan atenta
que, mirando, poníase encendida.
Tanto en aquella luz el gozo aumenta
que volverse a buscar distinto aspecto

è impossibil che mai si consenta;
 però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
 tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
 è defettivo ciò ch'è lì perfetto.
 Omai sarà più corta mia favella,
 pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
 che bagni ancor la lingua a la mammella.
 Non perché più ch'un semplice sembante
 fosse nel vivo lume ch'io mirava,
 che tal è sempre qual s'era davante;
 ma per la vista che s'avvalorava
 in me guardando, una sola parvenza,
 mutandom' io, a me si travagliava.
 Ne la profonda e chiara sussistenza
 de l'alto lume parvermi tre giri
 di tre colori e d'una contenenza;
 e l'un da l'altro come iri da iri
 pareva riflesso, e 'l terzo pareva foco
 che quinci e quindi igualmente si spiri.
 Oh quanto è corto il dire e come fioco
 al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
 è tanto, che non basta a dicer `poco'.
 O luce eterna che sola in te sidi,
 sola t'intendi, e da te intelletta
 e intendente te ami e arridi!
 Quella circolazion che sì concetta
 pareva in te come lume riflesso,
 da li occhi miei alquanto circunspetta,
 dentro da sé, del suo colore stesso,
 mi parve pinta de la nostra effige:
 per che 'l mio viso in lei tutto era messo.
 Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
 per misurar lo cerchio, e non ritrova,
 pensando, quel principio ond' egli indige,
 tal era io a quella vista nova:
 veder voleva come si convenne
 l'imgo al cerchio e come vi s'indova;
 ma non eran da ciò le proprie penne:
 se non che la mia mente fu percossa
 da un fulgore in che sua voglia venne.
 A l'alta fantasia qui mancò possa;
 ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
 sì come rota ch'igualmente è mossa,
 l'amor che move il sole e l'altre stelle.

no es posible que nunca se consienta;
 sino que el bien, objeto del afecto,
 todo se acoge en ella, y de ella aparte
 es defectivo lo que allí es perfecto.
 Menos aquí, lector, podré contarte,
 de aquello que recuerdo, que un
 infante
 cuya lengua en la teta ejerce su arte.
 No porque más que un único semblante
 viese en la viva luz que yo miraba,
 que tal es siempre cual será adelante;
 mas por la vista que se avaloraba
 en mí, mirando sólo su apariencia
 que, cuando yo cambié, se me cambiaba.
 En la profunda y clara subsistencia
 de la alta luz tres giros distinguía
 de tres colores y una continencia;
 cual iris de iris, uno parecía
 reflejo de otro, y el tercero un foco
 que de uno y otro por igual venía.
 ¡Corto es mi verbo, y no llega tampoco
 a mi concepto! Y éste, si a esas llamas
 se compara, no basta decir «poco».
 Oh eterna luz que en ti sola te inflamas,
 sola te entiendes, y por ti entendida
 y entendedora, te complaces y amas.
 En la circulación que concibida
 lucía en ti cual lumbre reflejada,
 por mis ojos un tanto circuida,
 dentro de sí, por su color pintada,
 me parecía ver nuestra figura
 y de ella no apartaba la mirada.
 Lo mismo que al geométra le apura
 el círculo medir, pero no acaba
 de encontrar el principio que procura,
 ante la nueva vista, así me hallaba:
 ver quise de qué forma convenía
 la efigie al cerco, y cómo en él estaba;
 mas mi vuelo tal fuerza no tenía:
 sino que golpeada fue mi mente
 de un fulgor que colmó la avidez mía.
 Y la alta fantasía fue impotente;
 mas a mi voluntad seguir sus huellas,
 como a otra esfera, hizo el amor ardiente
 que mueve al sol y a las demás estrellas.⁷⁴⁵

⁷⁴⁵ *Ibidem*, págs. 122-123.

Francesco Petrarca, *Cancionero*

I

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uomo da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar poetà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

XXXII

Quanto più m'avicino al giorno estremo
che l'umana miseria suol far breve,
più veggio il tempo andar veloce e leve,
e'l mio di lui sperar fallace e scemo.

I' dico a' miei pensier': Non molto andremo
d'amor parlando omai, che 'l duro e greve
terreno incarco come fresca neve
si va struggendo; onde noi pace avremo:

perché co-llui cadrà quella speranza
che ne fe' vaneggiar sì lungamente,
e 'l riso e 'l pianto, e la paura e l'ira;

sì vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza,
e come spesso indarno si sospira.

I

Los que, en mis rimas sueltas, el sonido
oís del suspirar que alimentaba
al joven corazón que desvariaba
cuando era otro hombre del que luego he sido:

del vario estilo con que me he dolido
cuando a esperanzas vanas me entregaba,
si alguno de saber de amor se alaba,
tanta piedad como perdón le pido.

Que anduve en boca de la gente siento
mucho tiempo y, así, frecuentemente
me advierto avergonzado y me confundo;

y que es vergüenza, y loco sentimiento,
el fruto de mi amor sé claramente,
y breve sueño cuanto place al mundo.⁷⁴⁶

XXXII

Cuanto más me avecino al postrer día,
que a la humana miseria hace más breve,
más veo al tiempo andar veloz y leve,
y a mi esperanza en él falsa y vacía.

Poco andaremos —digo al alma mía—
de amor hablando, mientras grave lleve
el peso terrenal que, como nieve
se funde; que a la paz así nos guía:

porque con él caerá aquella esperanza
que me hizo devanar tan largamente,
y la risa y el llanto, y miedo e ira;

veremos claro que frecuentemente
lo que es dudoso es otro quien lo alcanza
y que, a menudo, en vano se suspira.⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ F. Petrarca, *Cancionero*, traducción de Á. Crespo, op. cit., pág. 147.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, pág. 198.

LXII

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal sì adorni,

piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
ad altra vita ed a più belle imprese,
sì ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro avversario se ne scorni.

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui sommesso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce.

Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.

LXII

Padre del cielo, tras mis días perdidos,
tras malgastar mis noches devaneando
—su aire, gentil para mi mal, mirando
con aquellos deseos encendidos—,

sean con Tu luz mis pasos dirigidos
y, a mejor vida y hechos retornando,
pueda de mi adversario ir evitando
los lazos contra mí en vano tendidos.

Once años hace ahora, Señor mío,
que me somete el yugo violento,
que más feroz se muestra al más domado.

Miserere del no digno afán mío;
lleva a mejor lugar mi pensamiento;
recuérdale que hoy fuiste en cruz clavado.⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ *Ibidem*, pág. 242.

CXXVI

Chiare, fresche e dolci acque,
 ove le belle membra
 pose colei che sola a me par donna;
 gentil ramo ove piacque
 (con sospir' mi rimembra)
 a lei di fare al bel fianco colonna;
 erba e fior' che la gonna
 leggiadra ricoverse
 con l'angelico seno;
 aere sacro, sereno
 ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
 date udienza insieme
 a le dolenti mie parole estreme.

S'egli è pur mio destino,
 e 'l cielo in ciò s'adopra,
 ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
 qualche grazia il meschino
 corpo fra voi ricopra,
 e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
 La morte fia men cruda
 se questa spene porto
 a quel dubbioso passo:
 ché lo spirito lasso
 non poria mai più riposato porto
 né in più tranquilla fossa
 fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrà ancor forse
 ch'a l'usato soggiorno
 torni la fera bella e mansueta,
 e là 'vella mi scorse
 nel benedetto giorno,
 volga la vista disiosa e lieta,
 cercandomi; ed, o pieta!
 già terra in fra le pietre
 vedendo, Amor l'inspira
 in guisa che sospiri
 sì dolcemente che mercé m'impetre,
 e faccia forza al cielo,
 asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea
 (dolce ne la memoria)
 una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
 ed ella si siede
 umile in tanta gloria,
 coverta già de l'amoroso nembo.
 Qual fior cadea sul lembo,
 qual su le trecce bionde,
 ch'oro forbito e perle

CXXVI

Fresca y dulce agua clara
 do la única a quien miro
 como a mujer ponía su hermosura
 rama en la que apoyara
 (lo recuerdo y suspiro),
 como en una columna, su figura;
 hierba que por ventura
 su vestido cubría
 al par que al puro seno;
 aire sacro, sereno,
 do, al mirarme, al amor mi pecho abría:
 escuchad juntamente
 de mi discurso extremo el son doliente.

Pero si es mi destino,
 y así lo quiere el cielo,
 que estos ojos Amor cierre llorando,
 a mi cuerpo mezquino
 dad vosotros consuelo,
 y mi alma hasta su hogar suba volando.
 Sea el morir más blando
 si llevo esta esperanza
 a ese dudoso paso:
 que el espíritu laso
 no hallará en otro puerto tal bonanza
 ni, en más tranquila fosa
 dejaría su carne fatigosa.

Tal vez llegue el instante
 en que al acostumbrado
 lugar torne la mansa fiera hermosa
 y, donde me ha mirado
 un día a mí sagrado,
 vuelva la vista alegre y deseosa
 de verme, y ¡triste cosa!
 tierra entre piedras viendo
 tan sólo, Amor la inspire
 de modo que suspire
 dulcemente, por mí merced pidiendo,
 y la obtenga del cielo
 secándose los ojos con el velo.

Del ramaje bajaba
 (y es dulce a la memoria)
 lluvia de flor que el cuerpo le cubría;
 y ella sentada estaba,
 humilde en tanta gloria,
 y el amoroso nimbo la envolvía;
 una al manto caía,
 otra en las trenzas blondas,
 que oro pulido y perlas

eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra, e qual su l'onde,
qual con un vago errore o parecía, errando,
girando perea dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso!
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e'l dolce riso
m'aveano, e sì diviso
da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
quest'erba sì, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del bosco, e gir in fra la gente.

parecían al verlas;
cuál se posaba en tierra, o en las ondas,
«Reina aquí Amor», decir otra girando.

Cuántas veces pensaba
entonces, temeroso:
«Sé que en el paraíso ésta ha nacido.»
Sentí que me llenaba
aquel porte glorioso
-y el rostro y viva voz- de tanto olvido,
que dije, dividido
ya de la verdadera
imagen, suspirando:
«¿Cómo aquí vine, o cuándo?»;
pues creí el sitio el cielo, y no el que era.
Y amo tanto a este prado
que paz, si no es en él, nunca he hallado.

Si adornada tú fueses cual deseas,
podrías audazmente
salir del bosque, e irte con la gente.⁷⁴⁹

⁷⁴⁹ *Ibidem*, págs. 332-334.

Ma sortie du cachot. Danger où je suis de perdre la vie sur les toits. Je sors du palais ducal, je m'embarque et j'arrive sur la terre ferme. Danger auquel le père Balbi m'expose. Stratagème dont je suis; forcé d'user pour me séparer momentanément de lui.

Je sortis le premier, le père Balbi me suivit. Soradaci, qui nous avait suivis jusqu'à l'ouverture du toit, eut ordre de remettre la plaque de plomb comme elle t l avait être et d'aller ensuite prier son saint François. Mo tenant à genoux et à quatre pattes, j'empoignai mon esponon d'une main solide, et en allongeant le bras, je le poussai obliquement entre la jointure des plaques de l'une à l'autre, de sorte que, saisissant avec mes quatre doigts le bord de la plaque que j'avais soulevée, je parvins à m'élever jusqu'au sommet du toit. Le moine, pour me suivre, avait mis les quatre doigts de sa main droite dans la ceinture de ma culotte. Je me trouvais soumis ainsi au sort pénible de l'animal qui porte et traîne tout à la fois, et cela sur un toit d'une pente rapide rendue glissante par un épais brouillard.

A la moitié de cette périlleuse montée, le moine ra dit de m'arrêter parce que l'un de ses paquets s'étais détaché, il espérait qu'il n'aurait pas dépassé la gouttière. Ma première impulsion fut de lui lancer une ruade et de l'envoyer avec son paquet; mais, grâce à Dieu, j'eus assez de retenue pour ne pas le faire ; car la punition aurait été trop grande de part et d'autre, puisque, seul, il aurait été impossible que j'eusse réussi à me sauver. Je lui demandai si c'était notre paquet de cordes, mais, comme il me répondit que c'était sa petite pacotille dans laquelle il avait un manuscrit qu'il avait trouvé dans les greniers des Plombs et dont il attendait fortune, je lui dis qu'il fallait avoir patience, qu'un pas en arrière pourrait nous perdre. Le pauvre moine soupira, et, toujours attaché à ma ceinture, nous continuâmes à grimper.

Après avoir franchi quinze ou seize plaques avec une peine extrême, nous arrivâmes sur l'arête supérieure, où je m'établis commodément à califourchon, et le père Balbi m'imita. Nous tournions le dos à la petite île Saint-Georges-Majeur, et à deux cents pas en face nous avions les nombreuses coupoles de l'église Saint-Marc qui fait partie du palais ducal, car Saint-Marc n'est, à proprement parler, que la chapelle du doge; et il n'y a pas de monarque qui puisse se flatter d'en avoir une plus belle. Je commençai d'abord par me décharger de mon fardeau, et j'invitai mon compagnon à suivre mon exemple. Il plaça son tas de corde sous ses cuis mieux qu'il put, mais ayant voulu se décharger de son ehape; qui le gênait, il s'y prit mal, et bientôt roulant de plaque en plaque jusqu'à la gouttière, il alla rejoindre le paquet de hardes dans le canal. Voilà mon pauvre compagnon désespéré.

«Mauvais augure, s'écriait-il, me voilà dès le commencement de l'entreprise sans chemise, sans chapeau et sans un manuscrit précieux qui contenait l'histoire curieuse et inconnue à tout le monde de toutes les fêtes du palais de la république.»

Moins féroce alors que lorsque je grimpais, je lui dis tranquillement que les deux accidents qui venaient de lui arriver n'avaient rien d'extraordinaire pour qu'un esprit superstitieux pût leur donner le nom d'augures, que je ne les considérais pas ainsi et qu'ils étaient loin de me décourager. «Ils doivent, mon cher, vous servir d'instruction pour être prudent et sage et pour vous faire réfléchir que Dieu sans doute nous protège; car, si votre chapeau, au lieu de tomber à droite, était tombé à gauche, nous aurions été perdus; car il serait tombé dans la cour du palais où les gardes l'auraient trouvé, et il leur" aurait nécessairement fait connaître qu'il devait y avoir quelqu'un sur le toit : nous n'aurions pas tardé à être repris.»

[...]

Traducción de Ángel Crespo

Mi salida del calabozo. Peligro en que me veo de perder la vida en el tejado. Salgo del palacio ducal, me embarco y llego a tierra firme. Peligro al que me expone el padre Balbi. Estratagema a la que me veo obligado a recurrir para separarme momentáneamente de él.

He salido el primero, el padre Balbi iba detrás de mí. Le he dicho a Soradaci que pusiese la chapa como estaba, y le he mandado a rezarle a San Francisco. Sosteniéndome de rodillas y a cuatro patas, he empuñado mi espontón y, estirando el brazo, lo he empujado oblicuamente entre la conexión de las planchas, de una en otra, de manera que agarrando con cuatro dedos el borde de la plancha que había alzado he podido ayudarme a subir hasta la cúspide del tejado. El fraile, para seguirme, había puesto los cuatro dedos de la mano derecha en el cinturón de mis calzones, junto a la hebilla debido a lo cual tenía yo la mala suerte de la bestia que carga e tira, y, lo que es peor, subiendo una pendiente mojada por la niebla.

A mitad de esta muy peligrosa subida, el fraile me dijo que me aprase porque uno de sus bultos se le había soltado del cuello y se había ido rodando tal vez no más allá del saledizo. Mi primer impulso fue el de darle una coz; no hacía falta nada más para mandarle bien deprisa a juntarse con su bulto, pero Dios me ha dado fuerzas para contenerme; el castigo habría sido demasiado grande para una y otra parte, pues yo solo no habría podido escaparme. Le he preguntado si era el bulto de las cuerdas, pero cuando me dijo que era el que contenía su levita negra, dos camisas y un precioso manuscrito que había encontrado bajo los plomos y que, según pretendía, iba a hacer su fortuna, le he dicho tranquilamente que había que resignarse y seguir nuestro camino. Suspiró y me siguió, agarrado a mi grupa.

Tras haber pasado por encima de quince o dieciséis planchas, me he encontrado en la parte más alta del tejado, donde, separando las piernas, me he sentado cómodamente a horcajadas. El fraile hizo lo mismo detrás de mí. Teníamos la espalda vuelta a la pequeña isla de San Jorge Mayor, y teníamos frente a nosotros, a doscientos pasos, las numerosas cúpulas de la iglesia de San Marcos, que forma parte del palacio ducal; es la capilla del Dogo; ningún monarca del mundo puede presumir de tener una parecida. Me he descargado enseguida mis bultos y le he dicho a mi socio que podía hacer lo mismo. Colocó su montón de cuerdas entre las piernas bastante bien, pero su sombrero, que quiso colocar también, se desequilibró y, después de dar todas las volteretas necesarias para llegar al saledizo, cayó en el canal. Mi compañero se desesperó.

«Mal presagio —dijo— estar desde el comienzo del intento sin camisa, sin sombrero y sin un manuscrito que contenía la historia preciosa y para todo el mundo desconocida de todas las fiestas del palacio de la República.»

Menos feroz entonces que cuando trepaba, le he dicho con tranquilidad que los dos accidentes que acababan de ocurrirle no tenían nada de extraordinario para que un supersticioso pudiera llamarlos presagios, que yo no los tomaba por tales y que no me desanimaban, pero que debían servirle de advertencia para ser más prudente y sensato, y para pensar que si su sombrero, en lugar de caer hacia la derecha, hubiese caído hacia su izquierda, estaríamos perdidos, pues habría caído en el patio de palacio donde los arsenalotes lo habrían cogido y, suponiéndose que debía de haber gente en el tejado del palacio ducal, no habrían dejado de cumplir su deber encontrando la manera de hacernos una visita.

[...] ⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ G. Casanova, *La fuga de los plomos. Memorias de España*, op. cit., págs. 135-136.

Memorias de España

Mon départ de Paris. Mon voyage à Madrid. Le comte d'Aranda. Le prince de la Católica. Le duc de Lossada. Mengs. - Un bal. La Pichona. Doña Ignazia.

[...] Commençant ainsi à connaître peu à peu la nation parmi laquelle j'allais vivre, j'arrivai à Guadalaxara, puis à Alcalá et enfin à Madrid.

Guadalaxara, ou Guadalajara, que les Espagnols prononcent Gouadalàgara, en aspirant fortement le *g* de *ga* (*x* et *j* se prononçant pareillement), *Alcalá* !

Quels mots où je n'entends que la voyelle *a*, cette reine des lettres !

C'est que la langue des Maures, dont l'Espagne a été la patrie pendant plusieurs siècles, y a laissé une foule de noms, beaucoup de mots et de nombreuses inflexions. Tout le monde sait que l'arabe abonde en *a*, et les raisonneurs n'ont peut-être pas tort de donner, pour cette raison, la priorité d'ancienneté à la langue arabe; car l'*a* est la plus facile des voyelles, puisqu'elle est la plus naturelle. On aurait donc grand tort, selon moi, de traiter de barbares les noms de *Ala*, *Achala*, *Aranda*, *Almada*, *Alcalá*, *Armada*, *Acara*, *Bacala*, *Agapa*, *Agracaramba*, *Alava*, *Alamata*, *Albadara*, *Alcantara*, *Alcaras*, *Almaras*, *Alcavala*, et tant d'autres, dont l'effet sonore est de rendre la langue castillane la plus riche des langues modernes, qui, comme le lecteur le comprendra bien, ne peut consister qu'en synonymes, puisqu'il est bien plus aisé d'imaginer des mots qu'il n'est difficile de trouver des qualités ou de créer des choses.

Quoi qu'il en soit, la langue espagnole est sans contredit une des plus belles, des plus sonores, des plus énergiques et des plus majestueuses du monde. On la prononce bien, *ore rotundo*, et elle est susceptible de l'harmonie la plus poétique. Elle serait égale, supérieure peut-être à l'italienne pour la musique, si elle n'avait les trois lettres gutturales qui gâtent sa douceur, malgré tout ce que les Espagnols peuvent dire de contraire. Il faut les laisser dire. *Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam* (*Celui qui aime les grenouilles dit que Diane en est une*).

En entrant par la porte d'Alcalá, on me visita, et la plus grande attention des commis portant sur les livres, on fut très mécontent de ne me trouver que l'*Iliade* en grec et un Horace latin. On me les prit, mais trois jours après on me les rapporta, rue de la Croix, au café où je m'étais logé malgré le señor Andrea, qui voulait impérativement me conduire ailleurs. Un brave homme m'avait donné cette adresse à Bordeaux. Une cérémonie qu'on me fit à la porte d'Alcalá me déplut souverainement. Un commis m'ayant demandé une prise de tabac, j'ouvre ma tabatière et la lui présente; mais au lieu de prendre la prise, il s'empare de la tabatière, en me disant :

« Señor, ce tabac est maudit en Espagne. » (C'était du râpé de Paris.)

Et l'insolent me rend la tabatière après en avoir versé le tabac dans la rue.

Nulle part on n'est si rigoureux qu'en Espagne sur l'article de cette poudre innocente; et cependant la contrebande s'y fait plus fort et plus ouvertement que partout ailleurs. Les espions de la ferme, très protégés par le roi, sont fort attentifs à découvrir ceux qui en ont d'étranger dans leurs tabatières, et, quand ils en trouvent, ils le leur font payer cher. Les ministres étrangers, par tolérance, sont seuls exceptés de la règle. Le roi, qui n'en met dans son énorme nez qu'une énorme prise le matin en se levant, veut que tout le reste des priseurs fasse aller sa fabrique. Le tabac d'Espagne, quand il est pur, est très bon, mais on en trouve rarement, et, à l'époque dont je parle, on en aurait cherché vainement au poids de l'or.

[...]

Traducción de Ángel Crespo

Mi partida de París. Mi viaje a Madrid. El conde de Aranda. Un príncipe della Cattolica. El duque de Losada. Mengs. Un baile. La pichona. Doña Ignacia.

[...] Empezando así a conocer poco a poco la nación en la que iba a vivir, llegué a Guadalajara, Alcalá y Madrid. ¡Guadalajara y Alcalá! ¿Qué son estas palabras? ¿qué estos nombres de los que no entiendo más que la vocal *a*? Es que la lengua de los moros, de los que España había sido patria durante varios siglos, había dejado en ella cantidad de palabras. Todo el mundo sabe que la lengua árabe es abundante en *aes*. Y los eruditos no se equivocan al deducir de ello que el árabe debe de ser la más antigua de las lenguas, puesto que la *a* es la más fácil de todas las vocales, porque es la más natural. No se deben considerar bárbaras, en la bella lengua española, las dicciones en las que no hay otras vocales: ala, achala, Aranda, Alamada, Acara, bacala, Agapa, Agrada, Agracaramba, Álava, Alamata, Albadara, Alcántara, Alcaraz, Alcabala y otras mil más que producen el efecto de hacer a la lengua castellana la más rica de todas las lenguas, riqueza que, como bien comprende el lector, no puede consistir más que en sinónimos, puesto que es tan fácil imaginar palabras como difícil encontrar nuevas calidades e imposible crear cosas. Sea de ello lo que quiera la lengua española es sin contradicción una de las más bellas del universo, sonora, enérgica, majestuosa, si se pronuncia *ore rotundo*, apta para la armonía de la poesía más sublime, y que sería igual que el italiano en relación a la música si no tuviera las tres letras guturales que echan a perder su dulzura, a pesar de todo lo que los españoles, que como es lógico son de opinión contraria, puedan decir. Hay que dejarlos que digan: «*Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam*». Sin embargo, su acento la hace parecer a los oídos imparciales más imperativa que el resto de las lenguas.

Al entrar por la Puerta de Alcalá, se me hizo una inspección, y como la mayor preocupación de los empleados eran los libros, mostraron su descontento cuando no me encontraron más que la *Iliada* en griego. Me la quitaron y me la llevaron tres días después a la calle de la Cruz, al café donde fui a alojarme a pesar del señor Andrea, que quería llevarme a otro sitio. Un buen hombre me había proporcionado esta dirección en Burdeos. Una ceremonia de la que fui objeto en la Puerta de Alcalá me molestó mucho. Un empleado me pide un pellizco de tabaco. Se lo doy: era rapé.

«Señor, este tabaco está maldito en España.»

y, al decir estas palabras, tira todo mi tabaco al suelo y me da la tabaquera vacía.

En ningún sitio se es tan ríguuroso con el tabaco como en España, donde, sin embargo, triunfa el contrabando más que en otras partes. Los espías del arrendamiento del tabaco, singularmente protegido por el rey, se encuentran en todas partes, atentos a quienes lo tienen extranjero en sus tabaqueras, y cuando lo encuentran les hacen pagar caro su atrevimiento. Sólo se perdona esta licencia a los ministros extranjeros; el rey lo sabía y tenía que sufrirlo, pero no sufría que lo usasen en su presencia. Para sí mismo, no metía en su nariz más que una toma grande de su tabaco de España al salir de la cama por la mañana, y no tomaba otro en todo el día. El tabaco de España es excelente cuando es puro, pero escasea. A mi llegada no se encontraba del bueno.

[...] ⁷⁵¹

⁷⁵¹ *Ibidem*, págs. 188-190.

[...]

Chi era ella mai?

Era uno spirito senza equilibrio in un corpo voluttuario. A similitudine di tutte le creature avidi di piacere, ella aveva per fondamento del suo essere morale uno smisurato egoismo. La sua facoltà precipua, il suo asse intellettuale, per dir così, era l'immaginazione: una immaginazione romantica, nutrita di letture diverse, direttamente dipendente dalla matrice, continuamente stimolata dall'isterismo. Possedendo una certa intelligenza, essendo stata educata nel lusso di una casa romana principesca, in quel lusso papale fatto di arte e di storia, ella erasi velata d'una vaga incipriatura estetica, aveva acquistato un gusto elegante; ed avendo anche compreso il carattere della sua bellezza, ella cercava, con finissime simulazioni e con una mimica sapiente, di accrescerne la spiritualità, irraggiando una capziosa luce d'ideale.

Ella portava quindi, nella commedia umana, elementi pericolosissimi; ed era occasione di ruina e di disordine più che s'ella facesse pubblica professione d'impudicizia.

Sotto l'ardore della immaginazione, ogni suo capriccio prendeva un'apparenza patetica. Ella era la donna delle passioni fulminee, degli incendi improvvisi. Ella copriva di fiamme eteree i bisogni erotici della sua carne e sapeva trasformare in alto sentimento un basso appetito...

Così, in questo modo, con questa ferocia, Andrea giudicava la donna un tempo adorata. Procedeva, nel suo esame spietato, senza arrestarsi d'innanzi ad alcun ricordo più vivo. In fondo ad ogni atto, a ogni manifestazione dell'amor d'Elena trovava l'artificio, lo studio, l'abilità, la mirabile disinvoltura nell'eseguire un tema di fantasia, nel recitare una parte drammatica, nel combinare una scena straordinaria. Egli non lasciò intatto alcuno de' più memorabili episodii: né il primo incontro al pranzo di casa Ateleta, né la vendita del cardinale Immenraet, né il ballo dell'Ambasciata di Francia, né la dedizione improvvisa nella stanza rossa del palazzo Barberini, né il congedo su la via Nomentana nel tramonto di marzo. Quel magico vino che prima lo aveva inebriato ora gli pareva una mistura perfida.

Ben però, in qualche punto, egli rimaneva perplesso, come se, penetrando nell'anima della donna, egli penetrasse nell'anima sua propria e ritrovasse la sua propria falsità nella falsità di lei; tanta era l'affinità delle due nature. E a poco a poco il disprezzo gli si mutò in una indulgenza ironica, poiché egli comprendeva. Comprendevo tutto ciò che ritrovava in sé medesimo.

Allora, con fredda chiarezza, definì il suo intendimento.

Tutte le particolarità del colloquio avvenuto nel giorno di San Silvestro, più d'una settimana innanzi, tutte gli tornarono alla memoria; ed egli si piacque a ricostruir la scena, con una specie di cinico sorriso interiore, senza più sdegno, senza concitazione alcuna, sorridendo di Elena, sorridendo di sé medesimo. - Perché ella era venuta? Era venuta perché quel convegno inaspettato, con un antico amante, in un luogo noto, dopo due anni, le era parso strano, aveva tentato il suo spirito avido di commozioni rare, aveva tentata la sua fantasia e la sua curiosità. Ella voleva ora vedere a quali nuove situazioni e a quali nuove combinazioni di fatti l'avrebbe condotta questo giuoco singolare. L'attirava forse la novità di un amor platonico con la persona medesima ch'era già stata oggetto d'una passion sensuale. Come sempre, ella erasi messa con un certo ardore all'immaginazione d'un tal sentimento; e poteva anche darsi ch'ella credesse d'esser sincera e che da questa immaginata sincerità avesse tratto gli accenti di profonda tenerezza e le attitudini dolenti e le lacrime.

Accadeva in lei un fenomeno a lui ben noto. Ella giungeva a creder verace e grave un moto dell'anima fittizio e fuggevole; ella aveva, per dir così, l'allucinazione sentimentale come altri ha l'allucinazione fisica. Perdeva la coscienza della sua menzogna; e non sapeva più se si trovasse nel vero o nel falso, nella finzione o nella sincerità.

Ora, a questo punto era lo stesso fenomeno morale che ripetevasi in lui di continuo. Egli dunque non poteva con giustizia accusarla. Ma, naturalmente, la scoperta toglieva a lui ogni speranza d'altro piacere che non fosse carnale. Omai la diffidenza gli impediva qualunque dolcezza d'abbandono, qualunque ebrezza dello spirito. Ingannare una donna sicura e fedele, riscaldarsi a una grande fiamma suscitata con un baglior fallace, dominare un'anima con l'artificio, possederla tutta e farla vibrare come uno stromento, *habere non haberi*, può essere un alto diletto. Ma ingannare sapendo d'essere ingannato è una sciocca e sterile fatica, è un giuoco noioso e inutile.

Traducción de Ángel Crespo.

¿Quién era entonces ella?

Era un espíritu carente de equilibrio en un cuerpo voluptuoso. A semejanza de todas las criaturas ávidas de placer, tenía por fundamento de su ser moral un desmesurado egoísmo. Su facultad precipua, su *eje* intelectual, por así decirlo, era la imaginación: una imaginación romántica, nutrida de diferentes lecturas, directamente dependiente de la matriz, continuamente estimulada por la histeria. Poseyendo cierta inteligencia, habiendo sido educada en el lujo de una casa romana principesca, en ese lujo papal hecho de arte y de historia, se había cubierto de un vago barniz estético, había adquirido un gusto elegante; y habiendo comprendido también las cualidades de su belleza, buscaba, con finísimas simulaciones, y con una mímica sabia, aumentar su espiritualidad, que irradiaba una capciosa luz de ideal.

Llevaba, pues, en la comedia humana, elementos peligrosísimos; y era ocasión de ruina y de desorden en mayor grado que si hubiese hecho pública profesión de impudicia.

Bajo el ardor de la imaginación, cada uno de sus caprichos adquiría una apariencia patética. Era la mujer de las pasiones fulminantes, de los incendios repentinos. Rodeaba de llamas etéreas las exigencias eróticas de su carne y sabía transformar en noble sentimiento un bajo apetito...

Así, de esta manera, con esta ferocidad, Andrea juzgaba a la mujer un tiempo adorada. Procedía, en su examen despiadado, sin pararse ante ningún recuerdo vivo. En el fondo de cada gesto, de cada manifestación del amor de Elena, descubría el artificio, el cálculo, la astucia, la admirable desenvoltura al llevar a cabo una fantasía, al recitar un papel dramático, al componer una escena extraordinaria. No dejó intacto ni uno de los más memorables episodios: ni el primer encuentro en la cena de casa Ateleta, ni la subasta del cardenal Immenraet, ni el baile de la embajada de Francia, ni la rendición súbita en la estancia roja del palacio Barberini, ni la despedida en la vía Nomentana en el atardecer de marzo. Aquel mágico vino que le había embriagado antes le parecía ahora un brebaje pérfido.

Pero lo cierto era que, en determinados puntos, seguía estando perplejo como si, al penetrar en el alma de la mujer, penetrase en su propia alma y encontrarse su propia falsedad en la falsedad de ella, tanta era la afinidad de sus dos naturalezas. Y, poco a poco, su desprecio se convirtió en una indulgencia irónica, porque él *comprendía*. Comprendía todo lo que de ella encontraba en sí mismo.

Entonces, con fría claridad, puso en orden sus ideas.

Todos los detalles de la conversación que tuvo lugar el día de San Silvestre, más de una semana antes, todos volvieron a su memoria; y se complació en reconstruir la escena con una especie de cínica sonrisa interior, ya sin desdén, sin ninguna excitación, riéndose de Elena, riéndose de sí mismo. ¿Por qué había venido? Había venido porque aquel encuentro inesperado con un antiguo amante, en un lugar conocido, después de dos años, le había parecido *extraño*, había tentado a su espíritu ávido de conmociones raras, había tentado a su fantasía y a su curiosidad. Quería ver ahora a qué nuevas situaciones y a qué nuevas combinaciones de hechos la conduciría este juego singular. La atraía quizás la novedad de un amor platónico con la misma persona que ya había sido objeto de una pasión sensual. Como siempre, se había puesto a imaginar con cierto ardor un sentimiento semejante; y también podía ser que creyese ser sincera y que de esta imaginada sinceridad hubiese sacado los acentos de profunda ternura y los gestos dolientes y las lágrimas. Se producía en ella un fenómeno que él conocía muy bien. Llegaba a creer verdadero y serio un impulso de su alma ficticio y fugaz; era víctima, por así decirlo, de una alucinación sentimental lo mismo que otros lo son de una alucinación física. Perdía la conciencia de sus mentiras y ya no sabía si se encontraba ante lo verdadero o ante lo falso, ante la ficción o ante la sinceridad.

Ahora bien, éste era el mismo fenómeno moral que se repetía en él conjuntamente. No podía, por lo tanto, acusarla con justicia. Pero, naturalmente, el descubrimiento le privaba de la esperanza de todo placer que no fuese carnal. De ahora en adelante, la desconfianza le impediría cualquier dulzura de abandono, cualquier ebriedad del espíritu. Engañar a una mujer constante y fiel, calentarse con una gran llama suscitada por un deslumbramiento falaz, dominar a un alma con el artificio, poseerla toda y hacerla vibrar como un instrumento, *habere non haberi*, puede ser un gran deleite. Pero engañar sabiendo que se es engañado es un estúpido y estéril trabajo, es un juego aburrido e inútil.⁷⁵²

⁷⁵² G. D'Annunzio, *El placer*, traducción de Ángel Crespo, op. cit. págs. 348-350.

1935

28 ottobre

Comincia la poesia quando uno sciocco dice del mare «Sembra olio». Non è affatto una più esatta descrizione della bonaccia, ma il piacere di avere scoperto la somiglianza, il solletico di un misterioso rapporto, il bisogno di gridare ai quattro venti che si è notato.

È però altrettanto sciocco fermarsi qui. Cominciata così la poesia, bisogna finirla e comporre un ricco racconto di rapporti che equivalga abilmente a un giudizio di valore.

Questa sarebbe la poesia tipica, l'idea. Ma solitamente le opere sono fatte di sentimento –la esatta descrizione della bonaccia– che a tratti spumeggia in scoperte di rapporti. Può darsi che la poesia tipica sia irreal e – come noi viviamo anche di microbi – quel che si è fatto sinora consti di puri pezzi mimetici (sentimento) di pensieri (logica) e di rapporti alla bell'e meglio (poesia). Una combinazione più assoluta sarebbe forse irrespirabile e sciocca.

28 de octubre. Traducción de Ángel Crespo

Comienza la poesía cuando un majadero dice del mar «Parece aceite». No es en absoluto una descripción muy exacta de la bonanza, sino el placer de haber descubierto la semejanza, el cosquilleo de una misteriosa relación, la necesidad de gritar a los cuatro vientos que se ha notado.

Pero es igual de majadero pararse aquí. Empezada así la poesía, hay que terminarla y componer una rica narración de relaciones que equivalga hábilmente a un juicio de valor.

Ésta sería la poesía típica, su idea. Pero por lo común las obras están hechas de sentimientos –la exacta descripción de la bonanza– que de cuando en cuando espuma descubrimientos de relaciones. Es posible que la poesía típica sea irreal y –como también vivimos de microbios– lo que se ha hecho hasta ahora conste de puros pedazos miméticos (sentimiento), de pensamientos (lógica) y de relaciones imprecisas (poesía). Una combinación más absoluta quizá fuese irrespirable y necia.⁷⁵³

10 novembre

Perché chiedo sempre alle mie poesie il contenuto esauriente, morale, giudicante? Io che non mi capacito che l'uomo giudichi l'uomo? La mia pretesa non è altro che un volgare voler *dire la mia*. Che dista molto dal distribuire la giustizia. Rendo io giustizia nella mia vita? M'importa qualcosa della giustizia nelle cose umane? E allora perché la pretendo pronunciata in quelle poetiche?

Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: i *Mari del Sud* insomma.

10 de noviembre. Traducción de Ángel Crespo

¿Por qué les pido siempre a mis poesías un contenido concluyente, moral, juzgante? ¿Yp, que no admito que el hombre juzgue al hombre? Mi pretensión no es otra cosa que un vulgar querer *decir lo mío*. Que dista mucho de administrar justicia. ¿Hago yo justicia en mi vida? ¿Me importa mucho la justicia en los asuntos humanos? Y entonces, ¿por qué la pretendo en los poéticos?

Si hay una figura en mis poesías, es la figura del escapado de casa que vuelve con alegría al pueblecito tras haber tenido toda clase de experiencias, y todas pintorescas, poquísimas ganas de trabajar, disfrutando mucho de sencillísimas cosas, siempre generoso y bondadoso y conciso en sus juicios, incapaz de sufrir a fondo, contento de seguir a la naturaleza y disfrutar una mujer, pero también

⁷⁵³ C. Pavese, *El oficio de vivir*, traducción de Ángel Crespo, op. cit., págs. 21-22.

contento de sentirse solo y desocupado, dispuesto cada mañana a volver a empezar: los *Mari del Sud* en resumen.⁷⁵⁴

1936

16 febbraio

Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare Stanca* con poesie su Torino - più precisamente, su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino luogo dove si tornerà. Si direbbe il libro l'allargamento e la conquista di S. Stefano Belbo su Torino. Tra le molte spiegazioni del «poema» questa è una. Il paese diventa la città, la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo. Come vedo, «da S. Stefano a Torino» è un mito di tutti i significati escogitabili per questo libro.

Altrettanto curioso è che le poesie composte dopo l'ultimo *Paesaggio*, tutte, parlano d'altro che non Torino. Il caso sembra volermi insegnare a trasformare la mia disgrazia in un deciso rivolgimento di poesia.

Sorpassare Torino e giochi connessi, significherà costruire un altro mondo, di cui le basi saranno, come sempre, un periodo ben determinato di dolore e di silenzio. Perché, qualunque cosa scriva in questi mesi di ozio febbrile, sarà sempre soltanto una «curiosità» per il futuro, cioè silenzio. Cadono in questi mesi molti valori del passato e si distruggono abitudini interiori, che - straordinaria fortuna - nulla per ora sostituisce. Debbo imparare a prendere questa rovina futile, questa faticosa inutilità come un benedetto dono - quale ne hanno soltanto i poeti - come un tendone davanti alla rappresentazione che dovrà poi ricominciare. Mi spiego. Ritorno a uno stato larvale d'infanzia, meglio di immaturità, con tutte le rozzezze e le disperazioni del periodo. Ritorno l'uomo che non ha ancora scritto *Lavorare Stanca*. Passare ore a rosicchiarmi le unghie, a disperare degli uomini, a disprezzare luce e natura, a temere per paure infantili e pure atroci, è un ritorno ai miei vent'anni. Quale mondo giaccia di là di questo mare non so, ma ogni mare ha l'altra riva, e arriverò. Mi disgusto ora della vita per poterla assaporare un'altra volta.

Quel che è certo, le poesie scritte ora - *Parole, Altri tempi, Poetica, Mito, Semplicità, Un ricordo, Paternità, L'istinto, Tolleranza, 'U steddazzu* - vanno spiritualmente con *Il dio-caprone, Balletto, Pensieri di Dina, Gelosia, Creazione, Dopo, Agonia* e le dimenticate: sarà questo un libretto di Epaves, non l'opera del futuro.

Il futuro verrà da un lungo dolore e un lungo silenzio. Presuppone uno stato di tale ignoranza e smarrimento che sia umiltà, la scoperta insomma di nuovi valori, un nuovo mondo. L'unico vantaggio che avrò sui miei primi vent'anni sarà la mano fatta, l'inconscio istinto. Lo svantaggio, la messe precedente e l'esaurimento del fondo.

Però - che lo sappia - la nuova opera comincerà soltanto alla fine del dolore. Per ora non posso che almanaccare estetica, il problema dell'unità, e studiare domande per finire il dolore.

16 de febrero. Traducción de Ángel Crespo

La casualidad me ha hecho empezar y terminar *Lavorare stanca* con poesías sobre Turín, más exactamente, sobre Turín como lugar del que se vuelve, y sobre Turín como lugar donde se volverá. El libro se diría la amplificación y la victoria de S. Stefano Belbo sobre Turín. Entre las muchas explicaciones del «poema», ésta es una. El pueblo se convierte en la ciudad, la naturaleza se convierte en la vida humana, el muchacho se convierte en hombre. Ya veo que «de S. Stefano a Turín» es un mito de todos los significados imaginables para este libro.

Igual de curioso es que las poesías compuestas después del último Paisaje, todas, hablen de otras cosas pero no de Turín. La casualidad parece quere enseñarme a transformar mi desgracia en un decidido cambio de poesía.

Superar a Turín y a los juegos pertinentes significará construir otro mundo cuyas bases serán, como siempre, un periodo bien determinado de dolor y de silencio. Porque cualquier cosa que escriba en estos meses de ocio febril será siempre sólo una «curiosidad» para el futuro, es decir silencio. Caen en estos meses muchos valores del pasado y se destruyen costrumbres interiores a las que -extraordinaria

⁷⁵⁴ *Ibidem*, págs. 23-24.

fortuna- nada por ahora sustituye. Debo empezar a tomar esta ruina fútil, esta fatigosa inutilidad como un bendito don –de los que sólo tienen los poetas- como un telón ante la representación que deberá proseguir en seguida. Me explico. Vuelvo a un estado larval de infancia, mejor dicho de inmadurez, con todas las rudezas y las desesperaciones del período. Vuelvo al hombre que *no* ha escrito todavía *Lavorare stanca*.

Pasar horas mordiéndome las uñas, desesperando de los hombres, despreciando luz y naturaleza, temiendo debido a miedos infantiles y sin embargo atroces, es una vuelta a mis veinte años. No sé qué mundo habrá al otro lado de este mar, pero cada mar tiene otra orilla, y yo llegaré. Me disgusta ahora la vida para poder saborearla otra vez.

Lo que es cierto es que las poesías escrita ahora - *Parole, Altri tempi, Poetica, Mito, Semplicità, Un ricordo, Paternità, L'istinto, Tolleranza, 'U steddazzu* – concuerdan espiritualmente con *Il Dio Caprone, Balletto, Pensieri di Dina, Gelosia, Creazione, Dopo, Agonia* y las olvidadas: será este un libreo de Epaves, no la obra del futuro.

El futuro procederá de un largo dolor y un largo silencio. Presupone un estado de tal ignorancia y tal extravío que sea humildad, el descubrimiento en fin de nuevos valores, un nuevo mundo. La única ventaja que tendré sobre mis primeros veinte años será la mano hecha, el instinto inconsciente. La desventaja, la cosecha precedente y el agotamiento del fondo.

Pero –que yo lo sepa- la nueva obra empezará sólo al final del dolor. Por ahora no puedo más que alambicar estética, el problema de la unidad, y estudiar preguntas para terminar el dolor.⁷⁵⁵

1950

18 agosto

La cosa più segretamente temuta accade sempre.

Scrivo: o Tu, abbi pietà. E poi?

Basta un po' di coraggio.

Più il dolore è determinato e preciso, più l'istinto della vita si dibatte, e cade l'idea del suicidio.

Sembrava facile, a pensarci. Eppure donnette l'hanno fatto. Ci vuole umiltà, non orgoglio.

Tutto questo fa schifo.

Non parole. Un gesto, Non scriverò più.

18 de agosto. Traducción de Ángel Crespo

Siempre sucedo lo más secretamente temido.

Escribo: Oh Tú, ten piedad. ¿Y después?

Basta un poco de valor.

Cuanto más preciso y determinado es el dolor, más se debate el insinto de vivir, y se debilita la idea del suicidio.

Parecía fácil, al pensarlo. Y sin embargo hay mujercitas que lo han hecho. Hace falta humildad, no orgullo.

Todo esto da asco.

No palabras. Un gesto. No escribiré más-⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ *Ibidem*, págs. 31-32.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, págs. 376-377.

La primavera

Giunt'è la Primavera e festosetti
la salutàn gl'augei con lieto canto,
E i fonti allo spirar de zeffiretti
con dolce mormorio scórrono intanto.

Vengon coprendo l'aer di nero amanto,
E lampi e tuoni ad annunziarla eletti
Indi tacendo questi gl'augelletti
Tornan di nuovo al lor canoro incanto.

E quindi sul fiorito ameno prato,
al caro mormorio di fronde e piante,
Dorme'l caprar col fido can' a lato.

Di pastoral zampogna al suon festante,
Danzan ninfe e pastor nel tetto amato
Di primavera all'apparir brillante.

L'estate

Sotto dura stagion dal sole accesa
Langue l'huom, langue 'l gregge, ed arde il pino,
Scioglie il cucco la voce e tosto intesa
canta la tortorella e'l gardellino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa
Mouve Borea improvviso al suo vicino
E piange il pastorel perchè sospesa
Tema fiera borrasca e'l suo destino.

Toglie alle membre lasse il suo riposo
Il timore de' lampi e tuoni fieri
E de mosche e mosconi il stuol furioso.

Al che purtroppo i suoi timor son veri
Tuona e fulmine in ciel e grandioso
Tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

La primavera

Llegó la Primavera, y los rientes
pájaros la saludan con su canto.
Bajo el soplo del céfiro, las fuentes
con dulce son discurren mientras tanto.

Cubren el aire con su negro manto,
nuncios electos, trueno y lampo ardientes.
Pero después, los pájaros silentes
tornan de nuevo a su canoro encanto.

Y así, sobre el florido ameno prado,
al caro murmurar de la arboleda,
duerme el cabrero con su can al lado.

Pastor y ninfas, en la choza amada,
danzan al son de la zamponia leda
por esta Primavera iluminada.⁷⁵⁷

El verano

Bajo dura estación que el sol enciende
—mustios hombres y rebaños—, arde el pino.
Suelta el cuco y la voz y, así la entiende,
la torcaz canta, da el jilguero un trino.

Céfiro dulce sopla, mas la emprende
Bóreas, sin tardar, con su vecino.
Llora el zagal, pues temeroso atiende
una fiera borrasca y su destino.

Roba a sus miembros lasos el reposo
del relámpago el miedo, y truenos fieros
y de las moscas el tropel furioso.

Ah, que son sus temores verdaderos:
trueno y fulmina el cielo y, granizoso,
desmocha los trigales altaneros.⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ António Osório, «Los cuatro sonetos de las *Estaciones de Vivaldi*, op. cit., pág. 54.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

L'autunno

Celebra il vilanel con Balli e canti
del felice raccolto il bel piacere
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere.

Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti
L'aria che temperata dà piacere,
E la Stagion ch'invita tanti e tanti
D'un dolcissimo sonno al bel godere.

I cacciatori alla nov'alba a caccia
Con corni, schioppi e cani escono fuore.
Fugge la belva a seguono la traccia.

Gia sbigottita e lassa al gran rumore
De schioppi e cani, ferita minaccia
Languida di fuggir, ma oppressa muore.

L'inverno

Agghiacciato tremar tra nevi argenti
Al severo spirar d'orrido vento,
Correr battendo i piedi ogni momento
E pel soverchio gel batter i denti.

Passar al foco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento,
Caminar sopra'l ghiaccio e a passo lento;
Per timor di cader girsene intenti.

Gir forte, sdrucioliar, cader a terra,
Di nuovo ir sopra'l ghiaccio e correr forte
Sin che'l ghiaccio si rompe, e si disserra.

Sentir uscire dalle ferrate porte
Scirocco, Borea e tutti i Venti in guerra.
Quest'è'l Verno, ma tal che gioja apporte.

El otoño

El rústico, con bailes y con cantos,
celebra la vendimia y su alborozo;
y, al inflamarlos Baco, hace que tantos
con el suelo le den fin a su gozo.

Hace dejar los bailes y los cantos
el aire que, templado, da alborozo,
y la estación, que está invitando a tantos
de un dulcísimo sueño al suave gozo.

Cazadores al alba van saliendo
con cuernos, escopetas y jauría.
Huye la fiera, mas la van siguiendo;

la espanta y cansa ya la agarabía
de perros y escopetas y, muriendo
sin fuerzas, amenaza todavía.⁷⁵⁹

El invierno

Entre la nieve, tiritar helado
al severo espirar de hórrido viento;
correr, siempre los pies en movimiento,
castañetear, que el hielo es extremado.

Los días quietos, ir del fuego al lado
mientras fuera la lluvia moja a ciento;
caminar sobre el hielo a paso lento;
por temor de caer, ser avisado.

Ir firme, resbalar, caerse al suelo,
levantarse y, corriendo, trozo a trozo,
con pasos fuertes ir quebrando el hielo.

Sentir que del ferrado calabozo
Bóreas, Siroco y todos alzan vuelo.
Esto es Invierno, pero traiga gozo.⁷⁶⁰

⁷⁵⁹ *Ibidem*, pág. 56.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

La barca de le erbe

Ortefèlo che bien da le Vignole
detirà in t'una barca tuto intiero,
alegro d'erbe che parfuma l'aria
e de aguasso che flufe come piova,
ancora fresco solo per un'ora,
co ale de cocàl o de colomba
te fà i remi svolar verso matina.
Un cagnèto bastardo, a próva, sbàgia
di fendo a tuti quanti che ti rivi:
le dònè in siàl te spèta sui scaìni
per desfarte co gràsia come un sogno.

La barca de las hortalizas

Hortezuelo que viene de las Viñolas
tendido en una barca todo entero,
alegre de verdor que aroma al aire
y rocío que brilla como lluvia,
fresco durante una hora todavía,
con alas de gaviota o de paloma
te hacen volar los remos mañaneros.
Un perrillo bastardo, desde proa,
lles va ladrando a todos que te acercas:
en las gradas te esperan las mujeres
de chal y, como a un sueño, te deshacen.⁷⁶¹

⁷⁶¹ Á. Crespo, «Poemas en veneciano de Attilio Carminati», op. cit., pág. 94.

L'ìjola de San Micèl

Su l'era del portón el ragno fila merléti de Buran, li toca el vento solamente nel sèsto brusco, a volte de na calma strasiante. Vèci marmi scansèla i nomi e ras-cia le parole co la pómega. Tuto ga da farse guaivo, como l'aria, come laqua, nel color, ne l'aspèto, ne la forma. Qua, un granèlo de sabia, a ben pensarlo, ga drento sénto vite e sénto aneme. Ti, parente o foresto che ti entri, ti jé pregà de tórtela al più presto, portándote co ti quei sentimenti de tèra che te impasta e tien in piè, se no ti cascaréssi anca ti, lento come la lente che jé qua puñada dove scominsia 'pena le raife del strafògio. Sto mondo no jé tuo. Ben altra jé la regola que drento. Ti podaréssi ti soportar l'òrdene, la giustisia, el silensio? Qua spassifa el mona e 'l fuurbo, el batipalo e 'l Dojé, i se parla, i se ride, e i pensa. Qua se incioda el movimento e jé permesso de continuar a créssar solo a l'erba, l'erba jermana che finirà l'última. Sente de sta sità bona, dijéme: el dolor, dove jélo quel tiràno che ve crussiava? Dove jélo? El jé restà fora per sempre da sti muri, come in castigo. Dove jé la norte, quela parola che ve spaventava, quel pensier che passava a testa bassa per le piasse, pei campi, per le camare, can lamentojo co la rognà 'dòsso? Paura no ghe sé qua, da voaltri, quela paura stupida dei òmeni. Alto el silensio, tromba senza tempo, dansa lejiero su le vostre cafe, dove 'l postier no bate la matina sporjéndove la létara tremenda, dove no riva el creditor e 'l ladro a portarve via 'l senso de la paje. Silensio. Intorno a l'ìjola, la vostra ìjola, tuto l'universo nàvega, i mari se sfrantuma su le ròce, la luise pianje sul finir del jorno, quando el vermo joàtola co 'l sangue. Silensio. Dio soltando ve comanda, ma Dio no ga corona d'oro in testa, el jé vostro fradèlo e 'l ve capisse.

La isla de San Miguel

Del portón en la jamba hila la araña encaje buranés que roza el viento tan sólo al agitarse, pero a veces incluso estando en calma, en una calma penosa. Viejos mármoles los nombres borran, y las palabras van rascando con piedra pómez: porque todo igual ha de hacerse, igual que aire, como agua, en el color, en apariencia y forma. Aquí, un grano de arena, bien pensado, dentro tiene cien vidas, y cien almas. A ti que entras, pariente o forastero, se te ruega largarte lo más pronto, llevándote contigo sentimientos de tierra que te engruda y te sostiene, de otra manera también te caerías lo mismo que la gente que está echada donde apenas empiezan las raíces del trébol. Este mundo no es el tuyo. Muy distinta es la regla de aquí dentro. ¿Podrías soportar, acaso, el orden, la justicia, el silencio? Se pasean aquí el tonto y el listo, el vago, el Dogo, se habla, se ríe y piensa. Aquí se clava al movimiento y se permite sólo a la hierba que siga aquí creciendo, la hermana hierba, que ha de ser la última. Decídmeme, gente de esta ciudad buena: el dolor ¿dónde está? y aquel tirano que os maltrataba ¿dónde está? Por siempre fuera de estas murallas se ha quedado como en castigo. ¿Dónde está la muerte, la palabra que tanto miedo os daba, el pensamiento aquel que, cabizbajo, pasaba por las plazas, campos, cuartos, perro quejoso con la roña encima? Miedo aquí no se tiene, entre vosotros, ese estúpido miedo de los hombres. Alto el silencio, tromba intemporal, danza ligero sobre vuestras casas, donde el cartero nunca va temprano para entregarnos la temida carta, ni van acreedores ni ladrones a privaros del gusto de la paz. Silencio. Alrededor de vuestra isla es todo el universo quien navega, los mares se destrozan en las rocas, llora la luz al acabarse el día cuando el gusano merodea en el sangre. Silencio. Sólo Dios es el que manda, pero no lleva de oro una corona porque Él es vuestro hermano y os comprende.

Silensio. Quel putìn che nel crepuscolo
manda i so òci verso la laguna,
el ricorda un bragosso a vele piene,
un tramonto de sol cantà ne l'aqua.

Busintoro

Quarantoto fé i remi, quarantoto
fé i cuori. El Dofo, a pòpe, fé uno solo.
Uno solo l'anelo che ne incanta,
firo de vena, ròda de timón.
Se preparémo co 'l fèndocio in tèra
e co 'l capèlo in man. Davanti a Dio,
Dofo, insieme co ti spofémo el mar,
sta fémena completa da le vissare
grande. Insieme co ti qua lo jurémo.
Quarantoto fé i remi, quarantoto
fé i cuori, che se incurva come i àlbori.

Silencio. El niño aquel que en el crepúsculo
vuelve los ojos hacia la laguna
recuerda a una balandra a toda vela,
una puesta de sol canta en el agua.⁷⁶²

Bucentauro

Cuarenta y ocho remos son los remos,
cuarenta y ocho son los corazones.
El Dogo a popa, en cambio, es uno sólo.
Uno sólo el anillo del encanto,
vuelta de vena, rueda de timón.
Nos aprestamos, la rodilla en tierra
y el sombrero en la mano. Frente a Dios,
Dogo, a este mar contigo desposamos,
a esta hembra cabal de las entrañas
grandes. Aquí contigo la juramos.
Cuarenta y ocho remos son los remos,
cuarenta y ocho son los corazones
que se inclinan lo mismo que los árboles.⁷⁶³

⁷⁶² *Ibidem*, págs. 94-98.

⁷⁶³ *Ibidem*, pág. 98.

Denuncia contro Sorji Baffo

Rifera scritta el nove de febrero
del milesetesensantasinque
a l'ecelensa Inquifitor de Stato.
«Màscare e nobiltà faséva bòssolo
intorno a lu, al Ridoto, per sentirlo
lèfar, come che 'l fa, composición
in versi, divertindo a più no posso
òmeni e dònè che no ga retego.
E tanti lo ciamava nobilòmo.
I lo sa tuti quante sporcarie
ghe Jé nei versi de quel Sorji Baffo,
e quante infamità da far vegnir
in testa i cavéi driti. El tól de sògia
el papa, frati e mùneghe, faséndo
daño a le catòiche cosiene.
Don Sambatista Sini quante volte
ga sentio el nobilòmo Sorji Baffo,
al Cafè dei Grişoni là a san Stefano,
intrategnir la Jente ai tavoini
co robassa e spropositi che sèrto
lu fabrica in malora a ca' del diavolo!
Ogni qual trato el lèfe cosse nóve,
in quel'ontija el méte el padreterno
per ridarghe de sora a le so òpare.
In sto modo i bàuchi ghe va drìo
ne le boteghe e in pòsti che lu pratica
ciacolando co altri Jentilòmeni,
de matina, e co altri conossenti,
che lo scòlta perdéngoghe le bave.
El soranominà sior Sorji Baffo,
nel so torjiar el pratica anca el bàcaro
da Laşaroni che Jé in Fresaria...»
E l'ecelensa Inquifitor de Stato,
puşando l'ocialéto su la létara,
dopo averse gratà co 'l déo menúo
el bujo de na récia: «Un nobilòmo
che fa versi... No he mancava altro!
Sto Sorji Baffo, veneto patrisio,
i lo conosse come la betònega.
Se pól farlo pasar per un sempioldo,
per un vécio sempioldo sporcación
che méte in versi quel che invése i altri
sensa tanto pensarghe méte in pratica.
Sé 'l momento de Baffo. Qua a Venesia
se ghe ne parla tanto dapartuto.
Sarà la moda, ma bişogna lèfarlo».

Denuncia contra Zorzi Baffo

Denuncia escrita el nueve de febrero,
mil setecientos y sensenta y cinco,
a Su Excelencia, Inquisidor de Estado:
«Máscaras y nobleza hacían corro
para oírle leer, en el Ridoto,
como él lo sabe hacer, composiciones
en verso, que divierten a cuál más
a hombres y a mujeres sin decoro.
Y muchos le llamaban caballero.
Sabidas son las muchas porquerías
que hay en los versos de ese Zorzi Baffo,
y cuánta infamia que hace que se pongan
los cabellos de punta. Toma a coña
al papa, y a las monjas y a los frailes,
y ofende a las católicas conciencias.
Don Zamatista Zini, cuántas veces
ha oído el caballero Zorzi Baffo,
en el café Grisoni, en Santo Stéfano,
divertir a la gente en las tertulias
con absurdos dislates que, por cierto,
fabrica enhoramala con el diablo.
De vez en cuando lee sus cosas nuevas
y en tal basura mete al Padre Eterno
para cachondearse de sus obras.
De este modo le siguen los estúpidos
a las tiendas y sitios que frecuenta
y donde habla con otros caballeros,
por la mañana, y otros conocidos,
que se les cae la baba al escucharle.
El supradicho señor Zorzi Baffo,
en su vagar, también va a la taberna
de Lazarón, que está en la Fresaría...»
Y su Excelencia, Inquisidor de Estado,
dejando los quevedos en la carta,
tras urgarse en el hueco de la oreja
con el meñique, peinsa: «Un caballero
que hace versos... ¡Pues esto nos faltaba!
Este tal Baffo, un véneto patricio,
más conocido que montar en burro.
Se le podría tomar por un simplón,
por un viejo simplón desvergonzado
que pone en verso aquello que los otros,
sin tanto cavilar, ponen en práctica.
Es la hora de Baffo. Aquí en Venesia
todo el mundo habla de él en todas partes.
Será la moda, pero hay que leerlo».⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ *Ibidem*, págs. 100-104.

«Tres poetas italianos: Sbarbaro, Rebor, Vigolo»: Camillo Sbarbaro

Licheni

1. Mi ingombra la stanza, la impregna di sottobosco un erbario di licheni. Sotto spechie di schegge di legno, di scaglie di pietra contiene pocomeno un Campionario del Mondo.

Perché far raccolta di piante è farla di luoghi. Nulla come la pianta che da sè vi è nata ritiene d'un sito; intrinseca ad esso, come quella che ne ritrae la natura e si risente d'ogni sua circostanza, lo ripropone nel modo più concreto. Con la voce del torrente o il respiro del mare, con l'aria di città o di altura, evoca in chi la colse l'ora e la stagione. Disseccata, serba ancora notizia di come il sole la toccava.

[...]

3. Il lichene prospera della regione delle nubi agli scogli spruzzati dal mare. Scala le vette dove nessun altro vegetale attecchisce. Non lo scoraggia il deserto; non lo sfratta il ghiacciaio; non i tropici o il circolo polare. Sfida il buio della caverna e s'arrischia nel cratere del vulcano.

Teme solo la vicinanza dell'uomo.

Per questa sua misantropía, la città è la sola barriera che lo arresta. Se la varca, o va a respirare in cima ai campanili o, con la salute, ci rimette i connotati.

Il lichene urbano è sterile, tetro, asfittico. Il fiato umano lo inquina. A Roma, per trovare un lichene riconoscibile, bisogna salire sulla cupula di San Pietro.

[...]

8. Il lichene è un enigma. Quando di lui si è detto che appartiene al regno vegetale, si è detto tuttociò che di certo sul suo conto si sa. Persino la parola "entità", adoperata per indicarlo è imprudente, se c'è chi considera il lichene null'altro che un fenomeno.

[...]

9. L'erbario è un campionario del mondo. Risorsa delle ore di tedio, a caso apro un pacco. In ogni pacco c'è il mondo. [...]

Líquenes, traducción de Ángel Crespo

1. Atesta mi habitación, la impregna de sotobosque un herbario de líquenes. Bajo una especie de astillas de madera, de fragmentos de piedra contiene casi un Muestrario del Mundo.

Porque recolectar plantas es recolectar lugares. Nada conserva tanto de un sitio como la planta que por sí misma ha nacido en él; íntima suya, puesto que retrata su naturaleza y se resiente de cada una de sus circunstancias, lo representa del modo más preciso. Con la voz del torrente o el aliento del mar, con el aire de la ciudad o de la altura, evoca en quien la cogió la hora y la estación. Disecada, da todavía noticia de cómo la tocaba el sol.

[...]

3. El líquen prospera desde la región de las nubes a los escollos salpicados por el mar. Escala las cumbres donde ningún otro vegetal brota. No le desanoma el desierto: no lo deshaucia el hielo; no los trópicos o el círculo polar. Desafía a la oscuridad de la caverna y se arriesga en el cráter del volcán.

Teme tan sólo la vecindad del hombre.

Debido a esta misantropía suya, la ciudad es la única barrera que lo detiene. Si se la salta, o se va a respirar en lo alto de los campanarios o, con la salud, pierde en ella sus señas de identidad.

El líquen urbano es estéril, triste, asfíctivo, el aliento humano lo inficiona. En Roma, para encontrar un líquen reconocible, hay que subir a la cúpula de San Pedro.

[...]

8. El líquen es un enigma. Cuando de él se ha dicho que pertenece al reino vegetal, se ha dicho cuanto de cierto se sabe acerca de él. Hasta la palabra "entidad", usada para indicarlo es imprudente, si hay quien considera el líquen no otra cosa que un fenómeno.

[...]

9. El herbario es un muestrario del mundo. Recurso de las horas de tedio, abro un envoltorio al azar. En cada envoltorio está el mundo. [...]⁷⁶⁵

⁷⁶⁵ Á. Crespo «Tres poetas italianos: Sbarbaro, Rebor, Vigolo», en *Hora de poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, págs. 11-19.

Dall'intensa nuvolaglia

Dall'intensa nuvolaglia
Giù –brunita la corazza,
Con guizzi di lucido giallo.
Con suono che scoppia e si scaglia-
Piomba il turbine e scorrazza
Sul vento proteso a cavallo
Campi e ville, e dà battaglia;
Ma quand'urta una città
Si scardina in ogni maglia.
S'inombra come un'occhiaia,
E guizzi e suono e vento
Tramuta in ansietà
D'affollate faccende, in tormento:
E senza combattere ammazza.

Tempo

Apro finestre e porte-
Ma nulla non esce.
Non entra nessuno:
Inerte dentro,
Fuori l'aria è la pioggia.
Gócciole da un filo teso
Cadono tutte, a una scossa.

Apro l'anima e gli occhi-
Ma sguardo non esce,
Non entra un pensiero:
Inerte dentro,
Fuori la vita è la morte.
Làcrime da un Nervo teso
Cadono tutte, a una scossa.

Quello che fu non è più,
Ciò che verrà se n'andrà,
Ma non esce non entra
Sempre teso il presente-
Gócciole làcrime
a una scossa del tempo.

Desde las intensas nubes

Desde las intensas nubes,
-Bien bruñida la coraza,
Con destellos amarillos,
Con son que estalla y se estrella-
Cae el turbión y saquea
Yendo a caballo del viento,
Campos, villas, da batalla:
Mas si embiste a una ciudad
Se desquicia en cada malla,
Se ensombrece como ojera,
Y destellos, son y viento
Transforma en una ansiedad
De abrumados quehaceres, de tormento:
Y sin combatir asesina.⁷⁶⁶

Tiempo

Abro ventanas y puertas-
Pero nada sale,
Pero nadie entra:
Inerte dentro,
Fuera el aire y la lluvia.
Gotas de un hilo tenso
Caen todas, al sacudirlo.

Abro mi alma y los ojos-
Pero no sale mirada,
Pero no entra pensamiento:
Inerte dentro,
Fuera la vida y la muerte.
Lágrimas de un nervio tenso
Caen todas, al sacudirlo.

Lo que yo fui ya no es.
Y lo que venga se irá.
Pero no sale no entra
El presente siempre tenso-
Gotas de lágrimas a una
Sacudida del tiempo.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ *Ibidem*, pág. 21.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, pág. 28.

Io sono vissuto

Io sono vissuto da lunga
epoca in questa città di rimorsi,
di colossei bruciati dal sole,
di nere chiese vendicative;
da lungo tempo il mio sonno accoglie
una fuga di secoli la notte,
come dormissi nel letto d'un fiume
e alta sulla mia testa
andasse l'onda dei morti.

Tralucono dentro al mio sonno
gl'incendi dei grandi templi
e i cavalli corrono
sui ponti notturni a Castello
dove la scura è levata.

-Ferma, ferma la mano del boja,
grida la voce afona dei sogni:
ma già la mia testa è caduta.

Scrivere una poesia

Scrivere una poesia,
sempre è un colpo di mano sull'ignoto,
un penetrare svegli
nel mistero del sogno,
un prendere possesso della notte.

Aggiramento, azione di sorpresa
sulla nostra città profonda:
forzare la sua porta,
entrare fra le case abbandonate,
scoprire il loro segreto.

Perciò una poesia
si scrive di soppiatto,
all'insaputa quasi di noi stessi;
è un contrabando fatto sui confini
sorprendendo le scolte, è un furto sacro
in cui si rischia la dannazione
o il bacio divino.

Perciò poetando non si deve quasi
vedere ciò che si scrive
nel tenebrore, nella dormiveglia,
nei frastagli del confine
che sono come i fiordi della mente
ove si penetra nei mari interni

He vivido

Desde tiempos lejanos he vivido
en esta ciudad de remordimientos,
de coliseos quemados por el sol,
de negras iglesias vendicativas;
desde un tiempo lejano hay en mi sueño
una fuga de siglos por la noche,
igual que si durmiese en el lecho de un río
y alta anduviese sobre mi cabeza
la ola de los muertos.

Se traslucen dentro en mis sueños
los incendios de los grandes templos
y los caballos corren
por los puentes nocturnos de Castello
en donde se levanta el hacha.

-Detén, detén la mano del verdugo,
exclama la voz afona del sueño:
mas ya ha caído mi cabeza.⁷⁶⁸

Escribir un poema

Escribir un poema
siempre un golpe de mano es en lo ignoto,
un penetrar despiertos
en el misterio de los sueños,
un tomar posesión de la noche.

Un engaño, una acción por sorpresa
contra nuestra ciudad profunda:
forzar su puerta,
entrar entre las casas dormidas,
descubrir su secreto.

Un poema, por eso,
a hurtadillas se escribe,
sin que uno apenas se dé cuenta;
es contrabando hecho en la frontera
sorprendiendo a la escolta, hurto sagrado
en que se arriesga la condenación
contra el beso divino.

Por eso al escribirlo no se debe
casi ver qué se escribe
en las tinieblas, en el duermevela,
en esos cortes del confín
que son como los fiordos de la muerte
donde, en las mares interiores, se entra

⁷⁶⁸ *Ibidem*, pág. 30.

molto addentro nei seni
di una soprannaturale calma.

Gli amici

Gli amici mi avevano detto:
Aspettaci qui, torneremo a prenderti.
E io solo ad aspettare
un'ora, due ore.
Si fa notte: gli amici
si sono scordati: non vengono più.

Stai lì solo,
terribilmente solo.
Ecco cosa vuol dire essere morti:
 si scordano di passare a riprenderti.

muy dentro de los senos
de una calma divina.⁷⁶⁹

Los amigos

Los amigos me habían dicho:
Espéranos aquí, que volveremos.
Y yo solo esperando
una hora, dos horas.
Se hace de noche, los amigos
se han olvidado: ya no vienen.

Allí estás solo,
terribilmente solo.
Eso quiere decir estar muerto:
se olvidan de pasar a recogerte.⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ *Ibidem*, pág. 35.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, pág. 37.

Libreria antiquaria

Morti chiedono a un morto libri morti.

Illusione no ho che mi conforti
in questo caro al buon Carletto nero
antro sofferto. Un tempo al mio pensiero
parve un rifugio, e agli orrori del tempo.
Ma quel tempo è passato oggi, e la vita
con lui, che amavo. E di sentirmi inerme
escluso piango come tu piangevi
quando eri ancora un bambino e perdevi
tra la folla la madre tua al mercato.

Fotografia

Questo volto che indurano gli affanni
ed il tempo, e tu a volo,
Nora, gentile fotografa, hai colto;
è il mio, tu dici. –Io, se mi vedo, è solo
morto. O ragazzo di quindici anni.

Dialogo

LUI

Di me diranno quando sarò morto:
Povero vecchio disperato e solo.
Cantava come canta un rosignuolo.

LEI

Non sei un rosignuolo; sei un merlo.
Fischi più forte la sera; e nessuno
può strapparti di becco il tuo pinolo.

Librería de viejo

Muertos piden a un muerto libros muertos.

No he sufrido ilusión que me consuele
en este negro antro al buen Carletto
caro. Un refugio de mi pensamiento
lo creí, y de lo horrible de mi tiempo.
Mas ese tiempo ya pasó, y la vida
con él, que amaba. Y de sentirme inerme
excluso lloro como tú llorabas
cuando aún eras un niño y a tu madre
perdías, entre la gente, en el mercado.⁷⁷¹

Fotografía

Este rostro que curten los afanes
y el tiempo, y que tú al vuelo,
Nora, gentil fotógrafa, has cogido,
es el mío –me dices. –Yo, si me veo, es sólo
muerto. O muchacho de quince años.⁷⁷²

Diálogo

ÉL

Sé que de mí dirán cuando esté muerto:
Desesperado y solo, el pobre viejo
cantaba como canta un ruiseñor.

ELLA

No eres un ruiseñor, eres un mirlo.
Silbas fuerte a la tarde, y no hay quien pueda
arrancarte del pico tu piñón.⁷⁷³

⁷⁷¹ «Diez poemas últimos de Umberto Saba y un poema de Vittorio Sereni», traducción de Ángel Crespo, en *Hora de poesía*, op. cit., pág. 44.

⁷⁷² *Ibidem*, pág. 49.

⁷⁷³ *Ibidem*, pág. 50.

Ritratto di Marisa

Marisa è un'infermiera. Ha gli occhi tondi
come gli uccelli;
ma non sa più di che colore. Azzurri
li hanno detti una volta nella tessera,
verdrasti un'altra. E così adesso è un dubbio.

Marisa è un'infermiera ed una brava
bimba. Non si è dipinta mai la faccia,
si mostra come Iddio la volle. Schiva
appare di pietà verso i malati,
sebbene in petto ella nasconda un raro
gioiello (il più nel nostro mondo raro):
un cuore.

Marisa è un'infermiera. Ha gli occhi tondi
come gli uccelli,
cangianti un po' come le biglie, quali
si giocava accosciata sotto un albero,
contro i maschietti del paese. Spesso
perdeva; non piangeva –dice- mai.

Epigrafe

Parlavo vivo a un popolo di morti.
Morto alloro rifiuto e chiedo oblio.

Retrato de Marisa

Marisa es enfermera. Ojos redondos
tiene como los pájaros:
pero de qué color no sabe. Azules
le han escrito una vez en el carnet,
verdosos otra. Y ella ahora lo duda.

Marisa es enfermera y una buena
chica. Nunca la cara se ha pintado,
se muestra como Dios la hizo. Reacia
parece de piedad con los enfermos,
aunque dentro del pecho una rarísima
joya esconde (la más rara del mundo):
un corazón.

Marisa es enfermera. Ojos redondos
tiene como los pájaros,
tornasolados como las canicas
que contra los muchachos de su pueblo
se jugaba en cuclillas bajo un árbol.
Con frecuencia perdía. No lloraba
-según me dice- nunca.⁷⁷⁴

Epitafio

Hablaba, vivo, a un pueblo de muertos.
Muerto, el laurel rechazo y pido olvido.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ *Ibidem*, pág. 52.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, pág. 53.

Saba

Berretto pipa bastone, gli spenti
oggetti di un ricordo.
Ma io li vidi animati indosso a uno
ramingo in un'Italia di macerie e di polvere.
Sempre di sé parlava ma come lui nessuno
ho conosciuto che di sé parlando
e ad altri vita chiedendo nel parlare
altrattanta e tanta più ne desse
a chi stava ad ascoltarlo.
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,
lo vidi errare da una piazza all'altra
dall'uno all'altro caffè di Milano
inseguito dalla radio.
"Porca -vociferando- porca." Lo guardava
stupefatta la gente.
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una
donna
che ignara o no a morte ci ha ferito.

Saba

Boina, pipa, bastón, los apagados
objetos de un recuerdo.
Mas yo los vi animados sobre un
errante en una Italia de escombros y de
pólvora.
Siempre hablaba de sí mas como él a nadie
he conocido que al hablar de sí
y pidiendo a otros vida cuando hablaba
otra tanta les diese y mucha más
a quienes le escuchaban.
Y un día o dos después del 18 de abril,
de una plaza a la otra le vi errar,
de un café a otro de Milán,
por la radio acosado,
"Puerca -vociferando- cochina". Estupefacta,
la gente le miraba.
Se lo decía a Italia. De repente, como a una
mujer
que ignara o no nos ha herido de muerte.⁷⁷⁶

⁷⁷⁶ *Ibidem*, pág. 55.

Ricordo una stagione

Ricordo una stagione in mezzo a colli
immensi, affaticata dal soffiare
della notturna tramontana. Un gelso
gemeva negli strappi, così alto
che talora il suo grido mi svegliava.

Ieri nel ritornarvi non sembrava
passato altro che un giorno.
La tramontana ci infuriava intorno.
Contro il cancello, intatta, era restata
una mia antica rosa morsicata.

Il paese di mia madre

Alberi nudi dentro un tempo nudo
sul cielo del paese di mia madre.
Dove s'ingorga l'acqua nei canali
tra l'erba risecchita
e la vite s'attorce nella bruma
con mani disperate.
Gotico e lieve il còlchico fiorisce
-fiore dell'elegia più lontana-
lungo la mia Sirmana,
lento cielo d'inverno trascinato
verso nessuna foce.
Battono radi uccelli
il cielo del paese di mia madre.
Sostano a volte
tra i pali delle vigne,
o a sera in larghi cerchi sull'immenso
orizzonte di colli,
nel silenzio di gelo che impietrisce
anche la luna,
incidono nell'aria il loro grido
inebriato.

Recuerdo una ocasión

Recuerdo una ocasión entre colinas
inmensas, fatigada por el soplo
del nocturno aquilón. Una morera
sacudida gemía, en voz tan alta
que su grito llegaba a despertarme.

Cuando allí volví ayer no parecía
que más de un día hubiera transcurrido.
El aquilón se enfurecía en torno.
Junto a la verja, intacta, había una
antigua rosa mía mordiscada.⁷⁷⁷

El pueblo de mi madre

Desnudos árboles de un tiempo desnudo
en el cielo del pueblo de mi madre.
Donde se atasca el agua en las acequias
entre hierbas reseca
y la vid en la bruma se retuerce
con impacientes manos.
Gótico y leve el còlquico florece
-la flor de la elegía más lejana-
allá por mi Sirmana,
lento cielo de invierno hacia ningún
desemboque arrastrado.
Raros pájaros vuelan
en el cielo del pueblo de mi madre.
A veces se detienen
entre los palos de las viñas,
o por la tarde en amplios
arcos en el inmenso
horizonte de cerros, en el gélido
silencio que endurece
también la luna,
en el aire graban su grito
exaltado.⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ «Maria Luisa Spaziani: poesías», traducción de Ángel Crespo, en *Hora de Poesía*, op. cit., pág. 192.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, pág. 193.

“Morire sì”

“Morire sì,
non essere aggrediti dalla morte.”
Giungere sulla riva d’un gran fiume
un mattino d’estate. Il pastore
è vecchio, mi sorride. “Vuoi venire”
mi dice. “L’acqua è nera, ma al riva
opposta troverai Catullo e Guido,
Giovanna di Lorena, Mirko, Paolo,
Marcel, Luca ed Antonia. Parlerete
l’intero giorno, e poi ritorneremo.”

Giunta fra loro il fiume scorderai
e il pastore scaltro, ormai fuggito
con la sua barca.

Il camino inverso

Cellini che sacrifica ogni rame
della cucina al capo di Medusa
sono io, lo sai, senza la scusa
che mi attendano i Lanzi. Eppure è inverso
il camino che segue la mia musa:
raccoglie braccia mozze, torsi teste
adagi di concertó ricci jonici
emistichi sentenze. E smemorata, folle
[(Teodorico, Saffo, Empedocle)
nel bátrato li getta alla rinfusa
e lei stessa, nell’etere diffusa,
si fonde all’Etna, al mare, alle foreste.

“Morir sí”

“Morir sí,
mas no ser agredidos por la muerte.”
Llegar a la ribera de un gran río
una mañana de verano, Viejo
es el barquero, me sonrío. “Ven”,
me dice. “El agua es negra pero en la otra
orilla esperan ya Catulo y Guido,
Giovanna di Lorena, Mirko, Paolo,
Marcel, Luca y Antonio. Todo el día
hablaréis, y después retornaremos.”

Ya entre ellos, del río he de olvidarme
y del banquero astuto, que ya ha huido
con su barca.⁷⁷⁹

El camino contrario

Cellini que sus cobres de cocina
sacrifica a la testa de Medusa
soy yo, lo sabes, pero sin la excusa
de que esperan los Lanzi. Sin embargo
es contrario el camino de mi musa:
recojo brazos rotos, torsos, testas,
adagios de concierto, bucles jónicos,
hemistiquios, sentencias. Sin memoria,
loca (Empédocles, Safo, Teodorico)
al bátrato sin orden los arroja,
y ella misma, en el éter esparcida,
se funde al Etna, al mar, a las florestas.⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ *Ibidem*, pág. 194.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, pág. 201.

Mario Ancona, *La via dell'amore*

Io e te, anni pesanti e carne risentita,
vecchi aquiloni stinti e rabberciati,
da Riomaggiore a Manarola
sulla "via dell'amore".

Io e te, cappello giallo
come il fiore dell'agave
e cappello a visiera
di grosso cotone azzurro americano
confezionato, con mani agili e pazienti,
dagli operai cinesi di Shanghai
(allegria paccottiglia sciorinata
tra cartoline e souvenirs
nei bazar cosmopoliti
dei villaggi delle Cinque Terre),
a guardare, risucchiati, più giù,
nella vampata meridiana,
acrobati immaginari in equilibrio
sulla rigida fune ardimentosa
della mulattiera della costa
scogli rugosi e cale abbacinanti
(turchesi d'acqua incastonata
limpide come fonti)
corpi abbronzati di efebi e sirene.

Io e te, ai margini
della ringhiera della vita
(lunga ringhiera, vento dell'abisso)
a rivivere, passo dopo passo,
angolo dopo angolo,
sperone dopo sperone,
accanto a panchine di pietra
ombre scavate nella roccia
paurosa e faglie secolari
(ricordo di assestamenti tellurici
di irrefrenabili cadute)
la gioia panica del mito.

Io e te a decifrare, qua e là,
puntigliosi e curiosi, divertiti,
i nomi di celebri personaggi favolosi
del mondo ellenico e latino,
uomini e dèi, figli del seme,
mortali, e figli immortali
del mare della luce (Elena,
la bella Elena; Cupido e Calipso;
Tersicore e Partenope...),
incisi, con saporosa ironia,
a segnare le tappe di un bizzarro
e fantasioso itinerario

Tú y yo, gravosos años y carne resentida,
deseñidas cometas recomendadas,
desde Riomaggiore a Manarola
por el "camino del amor".

Tú y yo, sombrero gualdo
como la flor del ágave
y gorra de visera americaba
azul, de algodón basto,
hecha con diestras y pacientes manos
por los obreros chinos de Shanghai
(alegre pacotilla desplegada
entre los *souvenirs* y las postales
en las tiendas cosmopolitas
de los lugares de las Cinque Terre),
mirando, absortos, más abajo,
en el incendio del mediodía,
acróbatas guardando el equilibrio
en la rígida cuerda temeraria
del litoral camino de herradura,
farallones rugosos y calas deslumbrantes
(turquesas de agua engastada
tan límpidas como fuentes)
y cuerpos bronceados de efebos y sirenas.

Tú y yo, a la orilla
de la balastrada de la vida
(larga la balastrada y el viento del abismo)
reviviendo, paso tras paso,
esquina tras esquina,
contrafuerte tras contrafuerte,
junto a poyos de piedra,
sombras en la roca excavadas,
pavorosas fallas seculares
(recuerdos de ajustes telúricos,
de caídas irrefrenables)
el gozo pánico del mito.

Tú y yo, descifrando acá y allá,
puntillosos, curiosos, divertidos,
nombres de personajes fabulosos
del mundo helénico y latino,
dioses y hombres, hijos del semen,
mortales, e hijos inmortales
del mar y de la luz (Helena,
la bella Helena; Cupido y Calipso;
Terpsicore y Parténope...),
esculpidos, con sabrosa ironía,
marcando las etapas de un extraño
y extravagante itinerario

su lastre di pietra corrosa e polverosa
gremite di cuori trafitti
disegnati a penna o a matita
di firme stinte e illeggibili
di scarabocchi più freschi e più invadenti.

Io e te, abili raddomanti della storia,
a navigare, trasognati e felici,
senza peso,
nel vento delle vele di Afrodite
dea della fecondità e della bellezza
forza prorompente dell'Universo
simbolo della natura e dell'istinto
dell'amore profano e sensuale
(Urania, Urania, angelico amore angelicato,
dove ti sei mascota, dove sei?)
verso i santuari di Cipro e di Citera
di Corinto e di Cnido.

Io e te, giovani e antichi,
immersi, magica trasfigurazione,
nel cuore di un tempo senza tempo,
a fare il girotondo con le Nereidi;
a mangiare con Socrate e Santippe
aromatiche torte di formaggio
e nutrienti minestre di farro;
a bere, a lunghe sorsate, sciacchetrà
(il vino liquoroso delle Cinque Terre,
che sa di alghe e di frutta, di erbe
e di mandorle amare);
a parlare, accaldati e aggressivi, con Alceo,
di libertà e di tirannide;
ad ascoltare, senza sforzo, ultimo
sbalorditivo miracolo di una giornata
colma di trasgressioni e di prodigi,
in dialetto eolico,
i carmi lirici di Saffo.

Io e te, ridicoli monellacci ingalluzziti,
a fare le corna, ridendo,
ai rampolli di Gea e di Ponto,
a sfidare il malocchio dei Telchini,
esperti di metalli e di magia
artieri perfidi e arroganti.

Io e te, nel crogiolo abbagliante
di questa Via Crucis laica e mondana
(senza aceto sui labbri e senza Gólgota),
a sostare, stazione dopo stazione,
itinerario ricorrente, esile filo della vita,

en láminas de piedra roída y polvorienta
llenas de corazones traspasados
dibujados a pluma o a lápiz,
de firmas desteñidas e ilegibles,
de nuevo e invasores garabatos.

Tú y yo, hábiles raddomantes de la historia,
navegando felices, desvariados,
sin peso,
al viento de las velas de Afrodita,
de la fecundidad y la belleza diosa,
del Universo impetuosa fuerza,
de la naturaleza símbolo, y del instinto
del amor sensual y profano
(Urania, Urania, angelical amor angelizado
¿dónde te has escondido, dónde estás?)
hacia los santuarios de Chipre y de Citera,
de Corinto y de Cnido.

Tú y yo, antiguos y jóvenes,
inmersos en la entraña –metamorfosis mágica–
de un tiempo en que no hay tiempo,
en el corro de las Nereidas,
con Jantipa y con Sócrates comiendo
aromáticas tortas de queso
y nutritivas sopas de cebada;
bebiendo, a largos sorbos, *sciacchetrà*
(el vino fuerte de las Cinque Terre,
que sabe a algas y a fruta, sabe a hierba,
sabe a almendras amargas);
hablando, acalorados y agresivos, con Alceo,
de libertad y tiranía;
sin esfuerzo escuchando, milagro último
y pasmoso de un día
lleno de transparencias y prodigios,
en dialecto eólico,
los versos líricos de Safo.

Tú y yo, grotescos arrapiezos engallados,
riéndonos con gestos de desprecio,
de los retoños de Gea y de Ponto,
desafiando el mal de ojo
de los Telquinos, expertos en la magia y los metales,
perfidios artesanos arrogantes.

Tú y yo, en el crisol deslumbrante
de este laico y mundano Via-Crucis
(sin vinagre en los labios y sin Gólgota),
descansando, estación tras estación,
itinerario intermitente, flojo hilo de la vida,

accanto a larghe foglie carnose
a piccoli bossi verdeggianti
sulla panchina di Eris, la Discordia,
dèmone alato, figlia della Notte,
madre della Carestia e del Dolore,
e su quella, assai più rassicurante e riposante,
della Concordia, placida e saggia dea romana,
negoziatrice longanime e imparziale
foriera di pace tra gli uomini.

Io e te, fuga e ricordo, gioia e disperazione,
a bilicarci, ubriachi di luce e di salsedine,
di limpidi smalti e corpi ignudi
sulla tavola instabile di un'altalena
che accorcia, sempre più, rallentando,
l'arco della oscillazioni
e tende alla stasi, al punto fermo.

Io e te, sterpo e radice, pruno e bacca,
battaglieri e caparbi, insoddisfatti,
ad attorcigliare con la rocca
da Riomaggiore a Manarola
la speranza e l'entusiasmo di un tempo;
a ritrovare,
prima che l'ultimo vento di libeccio
spazzi la "via dell'amore"
e il mare si scagli, tonando,
saponoso e rissoso, contro le banchine,
contro gli scogli delle Cinque Terre,
un gocciolo di sangue caldo.

luglio 1980 – novembre 1986

al pie de anchas hojas carnosas,
de pequeños bojotes verdosos,
de Éride, en el poyo de la Discordia,
demonio alado, hija de la Noche,
madre de Carestía y de Dolor,
y en el más descansado y seguro
de la plácida y sabia Concordia, la longánime
diosa romana que imparcial negocia
la paz entre los hombres.

Tú y yo, fuego y recuerdo, júbilo y desespero,
haciendo aquí equilibrios de luz y salsedumbre,
de límpidos esmaltes y de cuerpos desnudos,
en la tabla inestable de un columpio
que acorta más y más, al moderarse,
el arco en el que oscila, y al reposo
tiende, al punto final.

Tú y yo, pruno y raíz, endrino y baya,
belicosos y tercos, descontentos,
enredando en la roca
de Riomaggiore a Manarola
el entusiasmo y la esperanza antiguos;
encontrando otra vez,
antes que el último ábrego
barra el "camino del amor"
y el mar se precipite tronando,
espumeante y feroz, contra los muelles
y los escollos de las Cinque Terre,
una gota de sangre caliente.⁷⁸¹

julio de 1980 – noviembre de 1986

⁷⁸¹ M. Ancona, *La via dell'amore*, op. cit., sin numerar.

La prigione

Memoria, fiorita prigione
dureremo vent'anni, quaranta,
a trastullarci in questi giochi d'ombre?
Come un cane ti annuso e ti raspo,
come un guanto ti infilo e ti rovescio,
hai spigoli aguzzi, celesti barlumi,
sei la pioggia di rose che mi soffoca,
l'ancora e la grisella degli spazi
e museruola e zufolo e malaria.
Sei l'aria fresca su un deserto, sei
il deserto d'un cielo senz'aria.

Convento nel '45

Tempo di viole bianche: e sui declivi
la neve agonizzava,
gli abeti trafiggevano il turchino,
sopra i poveri deschi
i frati salmodiavano in latino
e la valle in trionfo si striava
di fughe di tedeschi.

Tempo di viole bianche, ardua scalata
di giovinezza ai varchi dell'istante.
Mi abbagli ancora, scaglia di diamante,
impero incontrastato della rosa
in cima all'erta di trifogli freschi

(né alcuno mai ci disse che la dolce
Collina dell'Amata
tanto cresciuta nell'ultimo anno
era soltanto —o giovanile inganno—
un cumulo di teschi.)

La prisión

Memoria, florida prisión,
¿seguiremos veinte años, cuarenta,
jugando a estos juegos de sombras?
Como un can te olfateo y te escarbo,
como un guante te ajusto y te vuelvo,
tienes puntas agudas, celestes vislumbres,
eres lluvia de rosas que sofoca,
flechaste y ancla del espacio
y mordaza y silbido y malaria.
Eres el aire fresco en un desierto, eres
el desierto de un cielo sin aire.⁷⁸²

Convento en el 45

Tiempo de violetas blancas: y en los declives
la nieve agonizaba,
los abetos herían el azul,
en los pobres pupitres
los frailes salmodiaban en latín
y el valle triunfal se surcaba
de huidas de alemanes.

Tiempo de violetas blancas, ardua escalada
de juventud al puerto del instante.
Aún me deslumbras, triza de diamante,
imperio indiscutido de la rosa
en la cuesta de tréboles nuevos

(nadie nos dijo nunca que la dulce
Colina de la Amada
en el último año tan crecida
—oh juvenil engaño—
era sólo un montón de calaveras.)⁷⁸³

⁷⁸² M. L. Spaziani, *Barcelona e altre poesie*, op. cit.

⁷⁸³ *Ibidem*.

Barcelona

Il mio cuore è un progetto di Gaudí,
serpeggia e sale a sfidare il barocco,
le superfici nascono da coniche
sotto pietrosi boschi di bambù.

Paraboloide di basalto e lava,
il mio cuore è un cantiere in disordine—
carburate iperboliche sequoie
tentano in cielo ritmi millenari—

Virtualmente infinito, è un tempo lento,
Incompiuta o Pietà Rondanini,
strada d'ogni possibile, tagliata
su spirali ascendenti da un invisibile laser.

La sopravvivenza letteraria

La morte aspetta ogni parola al barco.
Sceglie le sue con occhio infallibile.
Altrettanto infallibile l'arcangelo
prende le rimanenti, se ne riempie una piccola
sporta
e punta dritto verso l'alto.

Non è mai capitato che
litigassero.

Aspetto quella sposa

Sono stata l'amante di quell'albero
della cicogna altissima, della nuvola errabonda.
Ma soltanto ho sposato con un bacio che non
finisce,
la rugiada marina che fa amara la lingua.

Aspetto quella sposa sulla riva del mare
e non voglio più uomini, amiche né animali.
Ho aiutato il ragno a tessere la tela,
e finita la tela il ragno mi ha mangiata.

Barcelona

Mi corazón es un proyecto de Gaudí,
serpea y sube desafiando al barroco,
las superficies nacen de las cónicas
bajo petrosos bosques de bambú.

Paraboloide de basalto y lava
mi corazón es un taller revuelto—
carburadas secoyas hiperbólicas
ensayan en el cielo sus ritmos milenarios—

Virtualmente infinito, es tiempo lento,
Incompleta o Pietà Rondanini,
el camino de todos los posibles,
tallado en espirales ascendentes
de un invisible láser.⁷⁸⁴

La supervivencia literaria

En el paso, la muerte espera a las palabras.
Selecciona las suyas con mirada infalible,
coge las sobras, y con ellas llena
un cestillo y a lo alto se dirige.

Jamás ha sucedido
que riñesen.⁷⁸⁵

Espero a esa esposa

He sido la amante de ese árbol,
de la cigüeña altísima, de la nube errabonda.
Mas sólo he desposado, con un beso que nunca
se acaba,
al rocío marino que hace a la lengua amarga.

A esa esposa la espero a la orilla del mar
y ya no quiero hombres, amigas ni animales.
He ayudado a la araña a que teja su tela
y acabada la tela me ha comido la araña.⁷⁸⁶

⁷⁸⁴ *Ibidem.*

⁷⁸⁵ *Ibidem.*

⁷⁸⁶ *Ibidem.*

Gnanca da morti

Gnanca da morti. Fora
sul muro de la càmara de i morti
i fioi
del Campo del Ghetto Novo
i ga piturà na porta
e desso i sberla, na peada drio l'altra,
scaenài –colpi duri e rabiosi-
quel povaro muro vecio
co'l balòn.
I par, a slontanarse na s-cianta
colpi de batipàlo, de canòn.
Imbachetai e nù
inrodolai, òmeni de la Biblia, come mumie
co'l muso coverto
forme senza più forma
in te la tega leziera dei ninzioli
co i piè de giazzo e i recordi ingrumai
nei nervi de la carne ancora salda
(labarinti de angosse, de tormenti,
pogrom, denonzie, parenti copai)
i morti dà un scòrlòn, drentro, a ogni tonfo,
i se susta, i se ingropa, i se desmissia,
e a ogni tonfo, de novo,
come quando i spetava, spasemai,
piègore negre, seche e sbandonae,
la mànera del bogia,
i rantega e i ga paura de la morte.

novembre 1981

Siroco

Ancuo gh'è'l mar che ruza,
nuvole grise e vento de siroco:
ma ghe xe'l sol che brusa.
Ruzo anca mi e me strapego, sgrugnà.
Go i cavéi bianchi e rèfoli de vogie.
Ma xe finia l'istà.

ottobre 1981

Ni siquiera muertos (Gnanca da morti)

Ni siquiera muertos. Fuera,
en el muro del panteón,
los muchachos
del Campo del Ghetto Nuovo
han pintado una portería
y ahora golpean, un puntapié tras otro,
desenfrenados –golpes duros, rabiosos-
al pobre muro viejo
con el balón.
Parecen, si uno se aleja un poco,
golpes de maza, cañonazos.
Rígidos y desnudos,
envueltos, hombres de la Biblia, como momias,
con la cara cubierta,
formas sin forma ya,
en la vaina ligera del sudario,
con pies de hielo y los recuerdos adensados
en los nervios de la carne aún sólida
(laberintos de angustias, de tormentos,
pogrom, denuncias, parientes asesinados)
los muertos se sobresaltan, dentro, a cada golpe
se irritan, se despiertan
a cada golpe, de nuevo,
como cuando esperaban, aterrados,
ovejas negras, flacas y abandonadas,
el hacha del verdugo,
jadean, temen a la muerte⁷⁸⁷

Siroco

Hoy es el mar quien rezonga,
nubes grises y viento siroco:
pero es el sol quien quema.
Yo rezongo también, me arrastro amostazado.
Tengo el cabello blanco, ráfagas de deseos.
Pero ha terminado el verano.⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ «Poesías de Mario Ancona», traducidas del veneciano por Ángel Crespo, en *Salina*, 5, op. cit., pág. 31.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, pág. 32.

Crepuscolo Mediterraneo

Crepuscolo mediterraneo perpetuato di voci che nella sera si esaltano, di lampade che si accendono, chi t'inscendò nel cielo più vasta più ardente del sole notturna estate mediterranea? Chi può dirsi felice che non vide le tue piazze felici, i vichi dove ancora in alto battaglia glorioso il lungo giorno in fantasmi d'oro, nel mentre a l'ombra dei lampioni verdi nell'arabesco di marmo un mito si cova che torce le braccia di marmo verso i tuoi dorati fantasmi, notturna estate mediterranea? Chi pò dirsi felice che non vide le tue piazze felici? E le tue vie tortuose di palazzi e palazzi marini e dove il mito si cova? Mentre dalle volte un altro mito si cova che illumina solitaria limpida cubica la lampada colossale a spigoli verdi? Ed ecco che sul tuo porto fumoso di antenne, ecco che sul tuo porto fumoso di molli cordami dorati, per le tue vie mi appaiono in grave incesso giovani forme, di già presaghe al cuore di una bellezza immortale appaiono rilevando al passo un lato della persona gloriosa, del puro viso ove l'occhio rideva nel tenero agile ovale. Suonavano le chitarre all'incasso della dea. Profumi varii gravavano l'aria, l'accordo delle chitarre si addolciva da un vico ambiguo nell'armonioso clamore della via che ripida calava al mare. Le insegne rosse delle botteghe promettevano vini d'oriente dal profondo splendore opalino mentre a me trepidante la vita passava avanti nelle immortali forme serene. E l'amaro, l'acuto, balbettio del mare subito spento all'angolo di una via: spento, apparso e subito spento! Il Dio d'oro del crepuscolo bacia le grandi figure sbiadite sui muri degli alti palazzi, le grandi figure che anelano a lui come a un più antico ricordo di gloria e di gioia. Un bizzarro palazzo settecentesco sporge all'angolo di una via, signorile e fatuo, fatuo della sua antica nobiltà mediterranea. Ai piccoli balconi i sostegni di marmo si attorccono in se stessi con bizzarria. La grande finestra verde chiude nel segreto delle imposte la capricciosa speculatrice, la tiranna agile bruno rosata, e la via barocca vive di una duplice vita: in alto nei trofei di gesso di una chiesa gli angioli paffuti e bianchi sciolgono la loro pompa convenzionale mentre che sulla via le perfide fanciulle brune mediterranee, brunite d'ombra e di luce, si bisbigliano all'orecchio al riparo delle ali teatrali e pare fuggano cacciate verso qualche inferno in quell'esplosione di gioia barocca: mentre tutto tutto si annega nel dolce rumore dell'ali sbattute degli angioli che riempie la via.

Crepúsculo Mediterráneo. Traducción de Ángel Crespo

Crepúsculo mediterráneo perpetuado en voces que en el atardecer se exaltan, de lámparas que se encienden, ¿quién te escenificó en el cielo más vasto más ardiente que el sol nocturno verano mediterráneo? ¿Quién puede llamarse feliz que no haya visto tus plazas felices, los callejones donde todavía en lo alto batalla glorioso el largo día en fantasmas de oro, mientras a la sombra de los faroles verdes en el arabesco de mármol se oculta un mito que tuerce los brazos de mármol hacia tus dorados fantasmas, nocturno mediterráneo? ¿Quién puede llamarse feliz que no haya visto tus plazas felices? ¿Y tus calles tortuosas de palacios y palacios marinos y donde el mito se oculta? ¿Mientras en las bóvedas se oculta otro mito que ilumina solitaria límpida cúbica la lámpara colosal de aristas verdes? Y he aquí que sobre tu puerto humeante de antenas, he aquí que sobre tu puerto humeante de mojadías jarcias doradas, por tus calles se me aparecen con grave paso majestuoso jóvenes formas, desde hace tiempo adivinadas por mi corazón, de una belleza inmortal aparecen realzando al pasar un lado de su persona gloriosa, del puro rostro en cuyo tierno ágil óvalo reía el ojo. Sonaban las guitarras en alabanza de la diosa. Perfumes varios abrumaban el aire, el acorde de las guitarras de un callejón ambiguo se suavizaba en el armonioso clamor de la calle que escarpada bajaba al mar. Las enseñas rojas de las tiendas prometían vinos de Oriente de profundo brillo opalino mientras delante de mí temeroso la vida pasaba en las inmortales formas serenas. Y el amargo, el agudo balbuceo del mar de repente apagado en la esquina de una calle: ¡apagado, aparecido y de repente apagado! El Dios de oro del crepúsculo besa las grandes figuras descoloridas de los muros de los altos edificios, las grandes figuras que lo desean ardorosamente como a un recuerdo muy antiguo de gloria y de júbilo. Un bizarro palacio dieciochesco sobresale en la esquina de una calle, señorial y envanecido, envanecido de su antigua nobleza mediterránea. En los balcones pequeños los soportes del mármol se enroscan sobre sí

mismos extravagantemente. La gran ventana verde encierra en el secreto de las hojas a la caprichosa especuladora, a la tirana ágil oscurorrosada, y la calle barroca vive una doble vida: arriba en los trofeos de yeso de una iglesia los ángeles mofletudos y blancos descriñen su atuendo convencional mientras en la calle las pérfidas muchachas morenas mediterráneas, bruñidas de sombra y de luz, se susurran al oído al abrigo de las alas teatrales y parecen huir empujadas hacia algún infierno en aquella explosión de alegría barroca: mientras todo todo se anega en el suave rumor de las alas agitadas de los ángeles que llena la calle.⁷⁸⁹

⁷⁸⁹ *Poetas italianos contemporáneos*, op. cit., págs. 156-157.

Oscar Wilde a San Miniato

O città fantastica piena di suoni sordi...
Mentre sulle scalee lontano io salivo davanti
A te infuocata in linee lambenti di fuoco
Nella sera gravida, tra i cipressi,
Salivo con un'amica giovane grave
Che sacrificava dai primi anni
All'amore malinconico e suicida dell'uomo:
Ridevano giù per le scale
Ragazzi accaniti briachi di beffa
Sopra un circolo attorno ad un soldo invisibile.
Il fiume mostruoso luceva torpido come un
[serpente a squame;
Salivamo, essa oppressa e anelante,
Io con gli occhi rivolti alla funebre febbre
[incendiaria
Che bruciava te, o nero naviglio di torri
Nell'ultime febbri dei tempi remoti o città:
Odore amaro d'alloro ventava sordo dall'alto
Attorno al bianco chiostro sepolcrale:
Ma bella come te, battello bruciato tra l'alto
Soffio glorioso del ricordo, gridai o città,
O sogno sublime di tendere in fiamme
i corpi alla chimera non saziata
Amarissimo brivido davanti all'incendio
[sordo lunare.

Donna genovese

Tu mi portasti un po' d'alga marina
Nei tuoi capelli, ed un odor di vento,
Che è corso di lontano e giunge grave
D'ardore, era nel tuo corpo bronzino:
- Oh la divina
semplicità delle tue forme snelle -
Non amore non spasimo, un fantasma,
Un'ombra della necessità che vaga
Serena e ineluttabile nell'anima
E la discioglie in gioia, in incanto serena
Perché per l'infinito lo scirocco
Se la possa portare.
Come è piccolo il mondo e leggero nelle tue
mani!

Oscar Wilde en San Miniato

Oh ciudad fantástica llena de sordos sonidos...
Mientras las escaleras lejos yo subía delante
De ti abrasada en líneas lamedoras de fuego
En la tarde grávida, entre los cipreses.
Subía con una amiga joven seria
Que sacrificaba desde sus primeros años
Al amor melancólico y suicida del hombre.
Reían por las escaleras
Muchachos encarnizados ebrios de burla
Sobre un círculo alrededor de un centavo invisible.
El río monstruoso lucía lento como una serpiente
[escamosa;
Subíamos, ella abrumada y anhelante,
Yo con los ojos vueltos hacia la fúnebre fiebre
[incendiaria
Que te quemaba, oh negro navío arbolado de torres
En las últimas fiebres de los tiempos remotos oh ciudad:
Olor amargo de laurel soplabla sordo desde lo alto
Alrededor del blanco claustro sepulcral:
Mas bella como tú, barco quemado entre el alto
Soplo glorioso del recuerdo, grité oh ciudad,
Oh sueño sublime de tender en llamas
Los cuerpos a la quimera no saciada
Amarguísimo escalofrío fúnebre ante el incendio
[sordo
lunar.⁷⁹⁰

Mujer genovesa

Tú me trajiste un poco de alga marina
En tu pelo, y un olor a viento,
Que ha corrido lejos y llega grave
De ardor, estaba en tu cuerpo bronceo:
-Oh la divina
Simplicidad de tus ágiles formas-
No amor no congoja, un fantasma,
Una sombra de la necesidad que vaga
Serena e inevitable por el alma
Y la deslíe en alegría, en encanto, serena
Porque por lo infinito el siroco
Se la pueda llevar.
¡Qué pequeño el mundo y ligero en tus
manos!⁷⁹¹

⁷⁹⁰ San Miniato al Monte, en una elevación desde la que se domina Florencia.

"Oscar Wilde en San Miniato", *ibidem*, pág. 159.

⁷⁹¹ *Ibidem*, pág. 160.

La capra

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.

Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.
Questa voce sentiva
gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

Donna

Quand'eri
Giovinetta pungevi
Come una mora di macchia. Anche il piede
T'era un'arma, o selvaggia.

Eri difficile a prendere.
Ancora

Giovane, ancora
Sei bella. I segni
Degli anni, quelli del dolore, legano
L'anime nostre, una ne fanno. E dietro
I capelli nerissimi che avvolgono
Alle mie dita, più non temo il piccolo
Bianco puntuto orecchio demoniaco.

La cabra

Le he hablado a una cabra.
Sola estaba en el prado, estaba atada.
De hierba harta, mojada
por la lluvia, balaba.

Aquel balido igual era fraterno
de mi dolor. Le respondí, primero
en broma, y luego porque, siendo eterno,
la voz que el dolor tiene no varía.
A esta voz yo sentía
gemir en una cabra solitaria.

En una cabra de cara semita
oía querellarse a cualquier mal,
y a cualquier otra vida.⁷⁹²

Mujer

Cuando eras
jovencita pinchabas
como una zarzamora. El pie también
era tu arma, oh salvaje.

Eres difícil de coger.
Aún

joven, todavía
eres bella. Las marcas
de los años, las del dolor, al enlazar
nuestras almas, una hacen. Y detrás
del cabello negrísimo que lío
a mis dedos, no temo ya la blanca
pequeña aguda oreja demoníaca.⁷⁹³

⁷⁹² *Ibidem*, pág. 173.

⁷⁹³ *Ibidem*, pág. 185.

Madrigale per un generale inglese

Ho visto a Firenze, nei primi giorni dell'occupazione alleata, un generale inglese. Era - caso raro - a piedi e ubriaco. Era meraviglioso. Alto, magro, asciutto, quasi eccessivamente raziato, camminava appoggiando la malferma persona a un bastoncino dall'impugnatura, a quanto mi parve, preziosa. Ogni passante poteva diventare per lui, senza volerlo, un nemico; fargli - cosa grave per chiunque; per un inglese, e un inglese del suo rango, mortale - perdere l'equilibrio. Ma, pure in quelle condizioni, che contegno, che stile! Reggeva appena, come l'impero inglese. Ma reggeva.

Madrigal para un general inglés

He visto en Florencia, en los primeros días de la ocupación aliada, a un general inglés. Estaba- caso raro- en pie y borracho. Era maravilloso. Alto, delgado, enjuto, casi excesivamente purasangre, andaba apoyando su vacilante persona en un bastoncito de empuñadura, según me pareció, preciosa. Cada viandante podía convertirse para él, sin quererlo, en un enemigo, *hacerle*- cosa grave para cualquiera; para un inglés, y un inglés de su rango, mortal- *perder el equilibrio*. Pero, incluso en aquellas condiciones, ¡qué porte, qué estilo! Apenas se sostenía, como el Imperio inglés. Pero se sostenía.⁷⁹⁴

⁷⁹⁴ *Ibidem*, pág. 189.

Rifugio di uccelli notturni

In alto c'è un pino distorto;
sta intento ed ascolta l'abisso
col fusto piegato a balestra.

Rifugio d'uccelli notturni,
nell'ora più alta risuona
d'un battere d'ali veloce.

Ha pure un suo nido il mio cuore
sospeso nel buio, una voce;
sta pure in ascolto, la notte.

Di fresca donna riversa in mezzo ai fiori

S'indovinava la stagione occulta
dall'ansia delle piogge notturne,
dal variar nei cieli delle nuvole,
ondose lievi culle;
ed ero morto.

Una città a mezz'aria sospesa
m'era ultimo esilio,
e mi chiamavano intorno
le soavi donne d'un tempo,
e la madre, fatta nuova dagli anni,
la dolce mano scegliendo dalle rose
con le più bianche mi cingeva il capo.

Fuori era notte
e gli astri seguivano precisi
ignoti cammini in curve d'oro
e le cose fatte fuggitive
mi traevano in angoli segreti
per dirmi di giardini spalancati
e del senso di vita;
ma a me doleva ultimo sorriso
di fresca donna riversa in mezzo ai fiori.

Refugio de pájaros nocturnos

Arriba hay un pino torcido;
está atento y escucha el abismo
curvado el tronco a modo de balesta.

Refugio de pájaros nocturnos,
en la hora más alta resuena
con un aleteo veloz.

También mi corazón tiene un nido
suspendido en lo oscuro, una voz;
también está a la escucha, de noche.⁷⁹⁵

De una nueva mujer tendida entre las flores

Se adivinaba la estación oculta
por el ansia de las lluvias nocturnas,
en el cambio en el cielo de las nubes,
undosas leves cunas;
y yo estaba muerto.

Una ciudad en el aire suspensa
era mi último exilio,
y alrededor llamábanme
las suaves mujeres de antaño,
y mi madre, hecha joven con los años,
su dulce mano rosas escogiendo
ceñía con las más blancas mi cabeza.

Afuera era de noche
y los astros seguían exactos
ignotas sendas en sus curvas de oro
y las cosas entonces fuggitivas
a secretos rincones me llevaban
para hablarme de abiertos jardines
y del sentimiento de la vida;
pero a mí me dolía la última sonrisa
de una nueva mujer tendida entre las flores.⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ *Ibidem*, pág. 271.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, pág. 272.

Un sepolto in me canta

M'esilio; si colma
ombra di mirti
e il sopito spazio m'adagia.

Né amore accosta
silvani accordi felici
nell'ora sola con me:
paradiso e palude
dormono in cuore ai morti.

E un sepolto in me canta
che la pietraia forza
come radice, e tenta segni
dell'opposto cammino.

Un enterrado canta en mí

Me exilio; se colma
la sombra de mirtos
y el adormido espacio me acuesta.

No amor acerca
silvanos acordes felices
en la hora sola conmigo;
paraíso y pantano duermen
en su corazón a los muertos.

Y un enterrado canta en mí
que fuerza al pedregal
como raíz, y busca signos
del opuesto camino.⁷⁹⁷

⁷⁹⁷ *Ibidem*, pág. 273.

Presencia de Italia en la poesía de Ángel Crespo: paisajes.

Una patria se elige

Mi otra patria es Italia
—la del verbo
y el amor— y en sus calles
jamás cayó de mí
una hoja muerta.

Nunca
puse la mano en una piedra
que no se calentase
ni dije una palabra
que no me iluminase por la noche.

Una patria se elige
—y una mujer. O llegan,
inevitablemente,
cuando tu soledad las ha ganado.⁷⁹⁸

Affresco

Floencia, yo me cuajo en tus paredes,
donde la cal y el yeso
blandos me acogen y compactos me asen,
pongo manos y boca pies y manos
manos y lengua y mis manos y piel
para vivir con Ugo y Bernardino
Vincenzo Beatrice Luca Antonio,
con Andrea y Giovanni,
mientras las horas suenan, suena el Duomo,
suena sonoro el Arno, pasa el río,
pasa la luz lamiendo—
le a David. Yo me sumo
en cuerpo y alma y cuerpo,
afirmando en el muro,
para no ser aquel
*che vive come pecora nel prato.*⁷⁹⁹

Il Ponte Vecchio

Van de la mano (bara-
jitas, o bien la herencia
—en plata, en oro, en perlas
o falsas— de Benvenuto),
van
del brazo (sobre el agua
campando y depreciando),
van de las faldas, van
(*oh yes, sí*), van andando
(sobre el pez, bajo el águila
toscana), van y vienen,
van los americanos.⁸⁰⁰

⁷⁹⁸ Á. Crespo, *Poesía*, vol. 1, op. cit., pág. 261.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, pág. 262.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, pág. 264.

Piazza della Signoria

Y
las palomas
y
(los cuervos)
y
el arte que discurre de las piedras
a
los bolsillos
y
(el temblor que se escure de los rostros
a
los bolsillos)
y
los cuervos
y
(las palomas).⁸⁰¹

Capella de'Pazzi

Aquí sí puedo. No
a lo desconocido,
pues digo mi canción
—tocando una
y otra armonía con las manos—
al limpio y que se eleva
esfuerzo con medida,
y pocos pasos debo
andar. Ya no confundo
—sí: de puntillas vuelo—
arte con parte, no.
Partenón que tropieza
en mis hombros. Así
sí puedo. Mi canción
con la de Brunelleschi:
una bóveda, un eco.⁸⁰²

Cambios

(Mercado de la Paja, Florencia)

Los hombres cambiaban cigarrillos, cambiaban sombras, cambiaban cuerdas de guitarra.

Cambiaban los hombres manos, y piel y sombreros cambiaban. Y cambiaban también vértebras y alcanfor y silencios. Y un hombre cambió a otro su propia sombra.

Y las mujeres cambiaban anillos de aire.⁸⁰³

⁸⁰¹ *Ibidem*, pág. 266.

⁸⁰² *Ibidem*, pág. 267.

⁸⁰³ *Ibidem*, pág. 268.

Lluvia

(Florencia)

Agua que alumbra y luz que baña
del cielo al capitel los ojos llevan.
Llueven hojas de viento, caen del arco
a la luciente losa. Se levanta
rumor de pasos. Alguien
estaba en esta esquina
desenredando el tiempo,
mas ahora
pregunta si ha llovido
*in prò del mondo che mal vive, y llueve.*⁸⁰⁴

La pradera

(Fiesole)

La pradera pasta en las vacas. Saca de las ubres su purpurina verde. Como a un ternero, le crece la piel desde su origen de pezones agrios.

Ahoga las lejanías, ensanchando su vientre de trébol y de grillos. Y las campanas de los barrios laten entre estertores, sofocadas por légamos lácteos.

Las rodillas de la pastora tocan en cada piedra un astro nuevo: no es la piedad quien las humilla. (Llegaos vosotras, las distancias: un nuevo dueño os solicita, nacido de pezones con apariencia de algas.)⁸⁰⁵

Regresos

El arco frente al arado;
frente al pozo, el Arno.
Cúpulas contra las copas
de las encinas, ¿distintas?

Y la flor del jaramago.
A través de ella, ¿Florencia
(Arno, cúpulas y arco)
o (arado, pozo y encinas)
Alcolea?⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ *Ibidem*, pág. 270.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, pág. 272.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, pág. 274.

Recuerdos de viaje

Para valerse, una ciudad
ha de tener su torre,
pero también la cúpula:
pues masculina y femenina
a un tiempo debe ser.

Por eso yo, en Bolonia
—torreada—
me sentía crecer;
y ella, en Florencia, se sentaba
a la sombra del Duomo
y contemplaba seria
el alto Campanile.⁸⁰⁷

Circo romano

Aquí el león soy yo
y muerdo a mi encendido
ayer; y con tridente
me ataca el miedo. Voy
subiendo por las gradas —la melena
(la flava leonina)
al viento que me muevo— y, por el cielo
romano, pongo en fuga
a las siete virtudes
más a los siete vicios
capitales: león.⁸⁰⁸

Éxodo mínimo

Salgo de Roma, y mi fantasma
asustado se alza y me despide
desde las azoteas. Y soy yo
—tal vez de luego, de los años
que no he de ver— o era
el que vivió batallas
que pienso no haber visto.

Salgo y me quedo —o
conforme estoy quedando voy saliendo,
desquitado de mí, o entre las patas
de la loba— o no estoy
saliendo, como explica
el tren apresurado.⁸⁰⁹

⁸⁰⁷ *Ibidem*, pág. 275.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, pág. 276.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, pág. 279.

Barroco veneciano

No niego que las nubes
traigan el agua, y luego
se la lleven, y así
hagan girar al mundo.

Pero también confirmo
que las mueve la piedra
—en las bóvedas de
la Salute— y empero
no tornen a volar:
instrumento del eco.⁸¹⁰

Plaza de la Academia, Venecia

El Colleone,
a horcajadas en su caballo,
ve pasar al que va perdido
entre campillos y canales,
a los enamorados soporta
que se acarician a sus pies;
pero sobre todo contempla
del Hospital las puertas anchas
y: —¿De dónde tantos heridos
y casi muertos? ¿Qué combate
se desencadena inmediato
sin que me llegue su rumor?⁸¹¹

El Colleone,
en su caballo,
vivo —y ciego a la vida—
a horcajadas pregunta
por la muerte: y ya no le ama.

Laguna de Venecia

He cortado las uvas
de Torcello, crecidas
a la sombra del Juicio
Final.

Junto al añejo
limo de la Laguna,
su aroma ha sido premio
y castigo: pues eran
redondas como el mundo.

Las he saboreado
—bajo la ruina y entre primaveras—
en sorda intimidad con los demonios
y cortésmente amigo de los ángeles.⁸¹²

⁸¹⁰ *Ibidem*, pág. 280.

⁸¹¹ *Ibidem*, pág. 281.

⁸¹² *Ibidem*, pág. 282.

Visión en la Capilla Sixtina

«Cómprate un ceñidor, Jeremías —palabra de Yavé— y mételo en el río.»
«Ezequiel, pon una sartén —palabra del Señor— delante del ladrillo
que representa a Jerusalén asediada.»

Y el ceñidor se deshace en el agua,
y la ciudad se convierte en ceniza.

Los fenicios compran pimienta,
cortan mármol, venden madera,
compran venden heredan hipotecan
casullas bolsas tanques pájaros
compran y venden saldan
cofres abiertos y cerrados.

«Jeremías, ¿qué ves?» —pregunta del Altísimo.
«Higos, Señor: unos son buenos;
no se pueden comer los otros.»

Las ruedas se movían cuando los seres vivos:
si bajaban, bajaban; subían al subir,
pues —visión de Ezequiel—
participaban de su vida.
Y había ojos alrededor de las llantas.

(No te rebeles contra Zeus, Aquiles,
señor de mirmidones,
no suspendas los juegos en honor de Patroclo.
No es lo esencial que un hombre muera
y que otro lo celebre.
Vigila a los atletas: harán trampas
y ¿qué va a contarnos Homero?)
Sobre el vinoso mar,
los asirios llevan aceite
linos sacos de Arabia, embargan
da a crédito alquilan
con o sin fiador.

«Jeremías, cómprate acciones
petroleras y eléctricas:
mételas en el río; y tú, Ezequiel,
pon un cedazo nuevo
delante del parque industrial
que representa a Jerusalén asediada.»

«¿Qué ves?» «Veo un boñigo
y no me lo puedo comer», responde Jeremías.
«Y yo, Ezequiel, decido
cocer con él mi pan,
según tu mandato, Señor.»

(Aquiles, ¿no te duele el talón?
¿No está más frío acaso

que tus mejillas, por ejemplo?
Ya no te acuerdas de Patroclo,
y es señal de que vas a morir.
Que un hombre muera no es lo grave:
lo peor son los juegos fúnebres.)

«¿Murió Aquiles?» Lloradle sin medida
—¿quién va a heredar su ira? —
hijas sentadas de Jerusalén.
Vuestra virginidad cubrid de polvo;
vuestra esterilidad, de ceniza.

Los egipcios han construido la torre.
¡Lo lograron por fin!
Compran dientes negocian lenguas
compran venden orinan contra la pared.

«Ezequiel —palabra de Yavé—,
cómprate un equipo de náufrago
y escribe tu nombre en el muro.»
«Jeremías —mandato del Señor—,
fabrica unas coyundas y unos yugos
y pónelos al cuello.»

(Aquiles yace entre las ruinas,
muerto, abrazado al pastor Fido.)⁸¹³

Plaza de San Pedro

Por entre el bosque del Bernini. Un soldado rellena el *tottocalcio* al pie de una columna. Su Santidad escribe a la familia. Un gavián leproso se pierde entre las ramas y las cornisas. / Pero aquí no hay señal de ave sin sello —en el ala, en el pico— del Espíritu Santo. Aquí —tú y yo— miramos al guardián listado, preocupándose de la bola: de este mundo.⁸¹⁴

Ruinas de Pestum

Si Poseidón no estuvo aquí
y dejó atados sus caballos
a las algas marinas;
si el suelo no tembló
—sudó salitre a sus pisadas—
y si no las nubes a tierra
se acercaron— las blancas, altas—,

¿quiénes somos entonces
nosotros, ay? ¿Qué estamos viendo
si no es verdad, si no es verdad?⁸¹⁵

⁸¹³ *Ibidem*, pág. 353.

⁸¹⁴ *Ibidem*, pág. 365.

⁸¹⁵ *Ibidem*, pág. 365.

El ave enorme

Lejos de todo bosque, pero entre las columnas y huecos del Bernini, la gran ave amarilla y negra y cenicienta, que al sacudir las alas presagia lo impensable: la gran ave, en figura de demonio plumoso, bate su tórax de columna en columna, y no sabe salir.

Asustada, tropieza en cada voz, en cada eco de pisada, en el techo —siempre debajo de los santos de piedra y lodo— y no acierta con la ancha entrada de la guarnecida basílica.

Es el demonio pobre, el diablo boquiabierto que maravillosamente pasa de una a otra hilera y —no sabiendo cómo ni siquiera él— quiere abocar el aire y aguantarse, permanecer, al pie del obelisco.

Especialmente, se desliza de farol en farol y, ciego y sordo por igual a la soledad y a las multitudes, presta sus plumas a la desgracia, que hace perder monedas y atadijos irreparables.

Vedlos al pie de las columnas: y nadie los recoge. La desgracia ha dejado en ellos sus huevos y sus crías.

Y el coro de santos —«Amén, amén»— reza y canta los salmos, e incluso bate palmas de contento, para que el ruido de su vuelo no turbe las estancias del pontífice, ni los barrios de Roma.⁸¹⁶

Ciego en San Pedro

El ciego viene a ver el Vaticano. Ruedan sus ojos en las órbitas sobre la escalinata, unidos todavía a su razón de no ser. Entra en el templo: flotan de tumba en tumba de los papas, ya separados de su inútil centro, y escuchan, sin leer, la palabra cúpula.

E, inútilmente, no se pierden. Todo está hecho de sustancias invisibles. Los mármoles y las columnas son demasiado tacto. El oro y la madera avanzan vanamente. Y los ojos del ciego se desbocan: tocan volutas y cornisas, resbalan por los altares, ábacos, senos, mangas, arcos y grandes pómulos.

Y, por fin, caen a los pies de la dorada gloria. Desesperados de la respuesta.⁸¹⁷

Figura en el Trastévere

¿Qué lengua lame las llagas del Trastévere? Por entre fríos y añagazas, ventanas, setos y el temblor de la hormiga, ¿una lengua de mirlo, de buey, de arcilla —o cierta lengua—, una lengua de can?

En los muros no madura la hiedra, sino el papel desencolado; entre las tejas no medra el jaramago, ni la voladora higuera anida en las torres, sino cobre y silencio. ¿Y quién es ése, que se afana en la noche, se hiere en las esquinas, va como un río que no deja agua tras de sí, ni siquiera cauce, sino la sequedad y el olvido?

No es sino ella. Se diría que es una sombra, una apariencia demasiado humana; en todo caso, algo indecible como la oscuridad, impalpable como la claridad, lejos y cerca alternativamente.

Pero sí es ella. Va por la noche del Trastévere, bajo una luna dividida en dos, y se diría que si existe. Mas ¿con qué hilo llegar al ovillo en que palpita la humedad de sus mares? ¿Cómo comprobar la joya increíble que se niega en la sombra?

Si se pudiese hurtar por un momento —sin más dolor, sin efusión de sangre—, sería el ave más sorprendente, el más maduro de los frutos. Mas la sombra vacila, se dijera que va a caer. Corre, suena un reloj. ¿Quién ha muerto —mañana— en el Trastévere?⁸¹⁸

⁸¹⁶ *Ibidem*, pág. 63.

⁸¹⁷ *Ibidem*, pág. 64.

⁸¹⁸ *Ibidem*, pág. 65.

Solitario por Roma

1

(VIA DEL TRITONE)

En plena lucidez de solitario, entre almacenes y palacios idos —y entre los restos de la prensa *gialla*, algunos de ellos voladores, entre la gelatina del anochecer y el ruido imaginado de la piedra, a las calles de la Urbe voy cosido.

(Son agujas trajanas, tarquinas, aurelias las que me hilvanan a respuntes lasos de modo que no quiera huir el solitario.)

La noche cae sobre el cuerpo de Roma y el polvo frío de niebla cubre las lumbres y los tejados y sólo deja que las torres emerjan: y las cúpulas.

Pero entre mármoles marchitos y precarias imágenes, la piedra se metamorfosea en fino acero para los que más odia o ama.

2

(VENUS ANADIOMENA)

En vano las estrellas cubren su identidad con una luz que nada cuenta y luego, por el día, se oscurecen y aúllan.

Y en vano la cruel vegetación de un verde inocente y de flores multívocas se cubre para ocultar el fuego que la anima.

Y en vano el río se cubre de olas y de sombras, todo él dispuesto a la mentira.

Pues tu cuerpo desnudo y tú desnuda estáis juntos a mí para entregarme la verdad: que desmiente a las ruinas.⁸¹⁹

Dibujante de niebla

Dibujar esta niebla: penitencia
para mis ya cansadas manos
—de dibujar lo que la niebla oculta.
Pues son muchas las puestas
de sol que he contemplado
hacia la tierra firme —incendio frío
entre otra niebla—.

Contemplar

ese dibujo de mis manos,
no: sino de las pocas
palabras que consiente
—aún de verdad— la niebla.⁸²⁰

⁸¹⁹ *Ibidem*, pág. 447.

⁸²⁰ Á. Crespo, *Poesía*, vol. 3, op. cit., pág. 129.

Gaviotas de Dorsoduro

¡Ah las gaviotas!
Sobre el canal de la Giudecca
vuelan, como palomas
marinas; no en bandadas:
solas.

Traen en el pico
músicas imperiosas,
y sus alas reflejan
mármoles que, en las olas,
eleva la marea
como un ramo de flores locas,
perdidas entre campanadas
y gritos de gaviotas.⁸²¹

Plata en la laguna

¿Dónde poner esta plata que flota en las olas
de la laguna? ¿Dónde su lácteo brillo metálico?
¿En qué cuadro de quién, en qué tela
que cae de unos hombros, en cuál
de los muros que el agua asegura?

Y va el sol más allá de la Aduana y la cúpula
blanca
de la Salute, y vamos caminando nosotros
como el tiempo, que no se apresura en la clara Venecia,
ni conoce la arena, que denuncia, cayendo, su paso
ciudad que soñando envejece, lo mismo que el hombre
que no fía de abriles ni eneros.

¿Dónde, dónde esta plata que se hunde en el agua
ondulante?
¿En la crin de un caballo que omitió el Veronés, en
la túnica
que Bellini negó a su Madonna? ¿Acaso en la nube
que no vio Canaletto? ¿O dejar que se esfume en la
luz de la tarde?
¡Oh nueva alquimia: el sol transmutándose
en plata a mis ojos!⁸²²

Reflejos de hojas

Las hojas de los árboles de San Samuele se reflejan en el agua del Canal Grande. Cuando está azul, aparecen algas de luz a las que el líquido no moja. Pero hoy, que está verde, se mueven como un agua en el agua, un agua chica que no se mezcla con la grande, aunque ésta se agite y, sin arrastrarlas, las zarandee suavemente.

Lo que veo no son las hojas, sino la metamorfosis de su imagen que, siendo siempre las de iguales ramas, se dicen y se contradicen. ¿Cómo leer, entonces el mundo? Pues, como un mar proteico, el canal devuelve la imagen de ese soto de adivinada sombra plácida que no puede caber en él.⁸²³

⁸²¹ *Ibidem*, pág. 130.

⁸²² *Ibidem*, pág. 132.

⁸²³ *Ibidem*, pág. 133.

Venecia recorrida por un caballo

Venecia recorrida por un caballo
de noche por un caballo
blanco animal que avanza
trotando por el aire de la noche
que todavía no se hace viento caballo
desconcertado es un caballo
recortado a golpes de luz ya al galope
fino como un ciervo una cierva
un unicornio caballo de crines
onduladas que no mueve el viento
como el caballo de un grabado
o de una tela sin montura
ni caballero descabalgado
caballo que cruza Venecia
de noche y ni vuela ni para
al espantarse de los puentes
con gracia de caballo manso
corriendo sin que se despeine
la crin rizada de la cola
al pie de casas y canales
deshabitados llenas de agua
que no le salpica los flancos
descabalgado blanco como
una luna que se refleja
en el aire un caballo
que se pierde en Venecia
entre mis versos: ese caballo.⁸²⁴

Entre el agua y el aire

Se ve al agua moverse
mas no se siente al aire que la mueve.

Las olas bajas, verdes y suaves
se balancean como un ramaje.

Me aproximo deprisa hasta este ocaso
y no temo a la muerte:

entre el agua y el aire he visto
una pradera interminable
por la que caminar sin descanso
y sin deseos de elevarse.⁸²⁵

⁸²⁴ *Ibidem*, pág. 134.

⁸²⁵ *Ibidem*, pág. 136.

Visitantes de sueños

Los que se ahogaron, sin venir aquí,
en estas aguas de la luna
—y bajo la ventana que a aquel rostro
nunca enmarcó, por el que suspiraban—,
que yo salga a este campo
de San Samuele, ¿me perdonarán,
a mí, que ya he cruzado entre la niebla,
y de noche, el Canal
Grande, sin más cuidado
que guardarme del frío?

Entre la niebla, en una barca lenta,
viendo quizá sus sombras, confundiéndolas
con una barca próxima.⁸²⁶

Riva degli Schiavoni

La ciudad ya no es
sino acuarela de sí misma,
y vamos
como dos pinceladas
que no encontrasen sitio entre la niebla.

Lejos queda la isla
de San Giorgio, y más lejos
hay mástiles y torres
—pero eso no es aquí, que ya la mano,
al dejar el pincel, ha puesto coto
a lo que desde el muelle contemplamos.⁸²⁷

Naves nocturnas

Las naves que navegan esta noche
surcan, hienden. barquean una lumbre
que va quemando noche, como quema
la luz diurna, hasta extinguirlo, al día;

transportan una carga de colores
en busca de un paisaje al que, imposible,
sólo renunciarán tras su naufragio
las quillas que dividen la tiniebla.

No van dejando estelas en lo oscuro,
como el tiempo no deja surcos de alas,
pero se siente que a la noche agobian
con su peso de esperas y silencios.

Asomado al balcón, cierro los ojos
para entregarme a su remar pausado,
y —astros de sombra, montes caminantes—
a la vez que a la noche me navegan.⁸²⁸

⁸²⁶ *Ibidem*, pág. 137.

⁸²⁷ *Ibidem*, pág. 138.

⁸²⁸ *Ibidem*, pág. 139.

Los palacios desiertos

Estas estancias, a la luz vacías,
venecianas de día son desiertos
cruzados por fugaces espejismos,
pero de noche mundos.

Golpea el agua, bajo el sol, las puertas
carcomidas: las olas que se estrellan
hacen sonar en cintras y artesones
su música monótona.

Como hiedra sutil, cual florecidas
lianas, la humedad de la laguna
sube a los aposentos, y sus hojas
y tallos los invaden,

mas del atardecer la luz difusa
que vuelve gris al blanco de la piedra
istriana, y claraboyas y lucernas
cubre de opacos velos,

los puebla de rumores de sedosos
pasos, como de suelas ya gastadas
o de descalzos pies que no han pisado
los muelles ni la arena.

No son quienes antaño dispendiaban
su vida en ellos, no quienes alzaron,
con voluntad de perdurar en obra,
sobre el agua los muros,

ni aquellos que soñaban al mirarlos,
por torpe o hábil mano traducidos,
ni los que poseerlos merecieron
quienes dan estos pasos,

sino las vidas que madura el tiempo
donde la soledad es imposible,
como maduran luz o poesía
la estrella o la palabra.⁸²⁹

⁸²⁹ *Ibidem*, pág. 140.

El fondo de un canal

(Castelo)

Sutilizado por la luz, bajo hasta el fondo del canal, bajo las aguas curtidas por la quietud y el silencio. Es un canal perdido, estrecho, que duerme entre casas dolientes muy cerca de una malvasía.

Plumas de pájaros huidos, oraciones interrumpidas por el tedio, guata de cenicientos atardeceres —y también el juicio de Orlando— se acumulan entre las varas retorcidas y las tablas sin salvación.

Un gusano de oscuridad, alondra fracasada o estrella que se suicidara en su reflejo, se desliza entre tanta ruina reducida a limo, esquiva a la moneda recién caída y, al enroscarse, hace subir una burbuja de soledad a la calma cerrada de la superficie.

Las campanadas de cualquier hora dejan caer sus rabillos de uvas maduras en el fondo sin tiempo que transito. Las huellas invulnerables de las gaviotas, las heridas iguales de los remos, las arcadas del can extraviado, se amasan en el fondo que sustenta a una flor intacta: una corola de agua caída de manos inocentes que se resisten al juego de la luz y la sombra, a los transcurros del sí y del no.

Quando me hallo debajo del puente, el fondo me devuelve en pie a la tarde, con las manos brillantes de oro.⁸³⁰

El aire de Parma

Quería pedirle a aquel aire
que se cerrase en torno,
como un transparente cristal,
y me impidiese irme de Parma.

Transitaban sombras amigas
desde las obras de la catedral
hasta el escaparate en que los libros
que soñaron se soleaban,

y yo iba caminando
por una alfombra de recuerdos
—la paja que se derramó
de la era a la cija,

la sombra que caía en ella
a media tarde —que ninguna
otra ciudad habían tapizado
para mis pasos más despiertos.

Y les pedía a las campanas
que no rompiesen aquel claro
aire, que a la ciudad
—hecho cristal— casi fanal ya era.⁸³¹

⁸³⁰ *Ibidem*, pág. 142.

⁸³¹ *Ibidem*, pág. 153.

Dos recuerdos de Venecia

1

En Florián, el tiempo mezclaba
su vino añejo con el agua
del aguacero —y con la sal
que invadía las losas (era invierno)—
en la Piazza San Marco;
y conocíamos
—viéndolas transcurrir por el espejo
alto y hondo— las sombras hechas
rostros, a un sol monótono
que avivaban (soñando)
nuestros ojos, desde Florián.⁸³²

2

Había piedras verdes
y transparentes, engarzadas
en oro y plata, y gemas
amarillas y azules
frente a Florián —y aquellas manos hábiles
y blancas las pasaban
como el tiempo desgrana los instantes,
las gotas de agua, desenrolla
un rayo de sol, una pluma
deja, que nunca acaba de caer.
Y nos quedamos con la piedra opaca,
como quien pone al dedo una pregunta
que aclarará el recuerdo.

Cúpulas (FLORENCIA)

Aquí puso su mano Miguel Ángel
—en esta esquina (Buonarroti)
de la calle dei Bardi—, anonadado
de tanto sol y de pensar
en desterrarse por dinero a Roma.

Era un largo verano, y los palomos
venían de la cúpula a cagarse
en el guardacantón que había aquí,
y en el que se sentaba, la cabeza
en la escuadrada esquina,
para mirar sin fatigar los ojos
al vuelo circular de aquellas aves
que, entre sustos y dudas,
una vez y otra semejaba
tropezar, no encontrarle la salida
al curvo palomar
que él estaba soñando para Roma.⁸³³

⁸³² *Ibidem*, pág. 154.

⁸³³ *Ibidem*, pág. 155.

Rosales de Bagnacavallo

Si los dioses me dieran a escoger
entre morir y no dejar constancia
de la belleza de estas rosas,
siempre me quedaría con la muerte
—pues sé que ellas me harían florecer
en sus colores cada primavera
para vengar la envidia que sintieron,
cuando las contemplé, los inmortales.⁸³⁴

Venecia

1

¿La que se ve en el aire
o la que ondula el agua?

¿Qué Venecia venía
buscando mi alma?

2

La tierra me borra
con mi propia sombra.

Torna invulnerable
el agua a mi imagen.⁸³⁵

⁸³⁴ *Ibidem*, pág. 156.

⁸³⁵ *Ibidem*, pág. 372.

Nossa Signora della Salute

(Venecia)

Es como si una nube (Una nube de libro ortodoxo de caballerías leído después, libro con paladines y paldios, con caballos veloces pegasos, enjaezados para volar sin que se desmayen sus jinetes) se hubiera equivocado de senda por los caminos de esta casta de nubes e impulsada errando por fuerza interior de siempre —pero desvirtuada en proporción por un influjo más lagunar que terrestre— hubiera terminado por posarse, al principio casi de puntillas, en el punto preciso en que confluyen llano de agua y canales.

Allí precisamente, donde Dorsoduro se hace proa, afilado por el Grande y el de la Giudecca, verdaderamente al lado de la Dogana, lugar en el que se discrimina cuanto procede del mar, pero no lo que se nos viene en cima del aire, en el punto más peligroso para la luna: cuando se encuentra frente a ese extremo, no sabe a cuál de ambos canales enviar sus luces, reflejos y rialeras, si bien suele decidirse por el de la Giudecca para que se solacen, seres de tenue luz astral, entre las olas que empiezan y acaban en el silencio de las Záttere.

Allí, en lugar tan escogido y polémico, en el que la nube volutada, columnada y de inminente cúpula —blanca como es su deber de meteoro pacífico y maravillosamente novelesco— ha venido a posarse. De puntillas, como bien se adivina al principio, pero después se ha afirmado en la tierra poca —pero no poca tierra— y, conforme ha ido criando cimientos y acumulando aplausos solares y lunares, le han empezado a nacer ángeles de alero, santos no mareables de altos andamios y espirales comentadoras del amor de nube con propias raíces por la virginal esfericidad: pues su anterior vagar eminente estuvo, antes del aterrizado descenso, a punto de convertirla en nueva y concertante luna.

Todas las olas del Adriático se empujan con renovada frecuencia, unas a todas las otras, para penetrar en la laguna y conseguir que sus aguas reflejen a semejante nube —a ellas es imposible ilusionarlas con apariencias— que las agita y hace sentirse preferibles no descargando sobre sí mismas otro aguacero que el de la belleza. Y se agolpan, en ocasiones casi piafantes, ante la piedra de arte del muelle, hasta que otras, recién peregrinadas, las empujan hacia el puente de la Academia, la isla de San Jorge, los enfrentes frontales y sesgados de la Piazzetta, los columbrados Jardines de Santa Elena o cualquiera de los innumerables caminos de reflejos inaccesibles que nacen de cada palmo de encrucijada cambiante.

Y cuando se retira, y nosotros con ellas, en oleadas, y oleados en nuestros cauces íntimos, y ensalamados como los habitantes de los tan reales relatos imaginarios, nos llevamos, unas y otros, una imagen de la Madre Universal que, de manera tan sutil e inexplicable como cuanto es hermoso, ha trascendido a través del mármol, quiero decir de la nube de siempre.⁸³⁶

⁸³⁶ Á. Crespo, *Poemas en prosa (1965-1994)*, op. cit., pág. 140.

Oda a Nanda Papiri

1

Veamos, Nada, si contar pintura
es tan sólo edificio de dragones
o si más bien el rabo de la radilla
es premio y dignidad de los pinceles.
Veamos si estragón, si hierba núbil,
si mariposa disecada en seco
y diabólicos halos, huellas, caben,
sin quebrar la vajilla, en la pintura.

Porque aplastar el pie con una hormiga
y matar la escopeta con un ave
es el único fin con que se arregla
y propone tu mano si saludo.
Tapar del muro herido, con el ojo
o tal vez con la espalda, el agujero
es ejercicio demasiado blanco
y, sin embargo, tú lo realizas.

Tú enmadejas la forma, y la madeja
—si enmarañada, claro el laberinto—
teje los calcetines de la diosa
que impide el sacrificio y pide platos.
Tú, si la mosca pone sobre el pliegue
el punto con descaro y con medida,
pones la coma o vírgula secreta
capaz de ahogar lo largo del discurso.

Tú, si la flor es flor y huele a poco,
y es agua el agua y sin querer te moja;
tú haces de toros toros enjaezados
con las gualdrapa de la dama negra.
Y si la arena posa por los ojos
y a veces deja en ellos su corriente,
con tu ave musical de veinte patas
desconciertas al viento y haces aire.

No me limito a olfatear tu trigo
y paso al paraíso y me deshago,
al paraíso blando de las cintas
que pacen pensativos animales-
Sé que me expongo, pues poner un huevo
es cosa que a cualquiera le acontece,
sobre todo si cantan las abejas
y el árbol se pasea entristecido.

¿Qué piedra, si disfruto, se hace a un lado
y se convierte en lo que yo me creo?
¿Qué espejo en tal espejo se transforma
y me saluda con sus anchos ojos?
¿Qué paloma se muerde con el pico

y qué lobo se viste de cordero?
¿Sabe el león hacerse cornamusa
y, sin embargo, tú lo realizas?

No es que yo quiera divertir al cisne
sin otro objeto que ampliar sus plumas
ni es mi intención acumular colchones
para que caiga el apetito en blando.
No es esto lo que pido ni pretendo
con mi diario vicio, no es mi boca
la que persigue al ángel porque quema.
Y, sin embargo, tú lo realizas.

Si entre sábanas yace el jeroglífico
y empieza por girar y hay que aplacarle,
¿quién como tú para poner su cola
sobre el pausado encaje que adormeces?
¿Quién como tú para ordenar la trama
y convertir en inocente al cuervo?
Cuervo de la abundancia nunca viose
que hiera y no haga sangre, y ya lo toco.

Suele la luz, cuando la tinta es mucha,
sobrevolar sin prisa y detenerse,
ya sobre el mar en que la flauta rema
o bien junto a la rima del invento.
De esta manera tu cristal provoca
sin encogerse ni enhebrar la lana
y se aleja después copiando claves,
que es lo que tú te inventas y conviene.

Llueve, y la soledad se aprieta un poco,
doy una voz y me contesta un buzo,
juego a esconder la almohada y alguien llega
pidiéndome la lana y el estiércol.
Yo no comprendo nada sin la clave,
pues sé que de ella pende mi corona;
pero tú me la pones y jugamos
a contarnos los pies, y siempre hay muchos.

Y éste soy yo, por último lo digo,
el que, asiéndose, siempre se creía
estar asido y de repente nota
que hay que amasar el pan con el cimientto.
Veo, sin duda, un mundo en una mano
y con las otras sin cansarme escribo.
No leo el manuscrito. No quisiera
perder una inocencia que me ofreces.

2

Y no es que ignore el pululante culto,
ni del barniz sedoso la epopeya,
bajo el que mueve su osamenta el loro
entre fogosa salsa entrístecido.

Pues yo del jeroglífico bien leo
la intención que hay encima del tapete
y no me cambio por quien quita el codo
sin notar que la carne está debajo.

Yo, que hasta el pitagórico discuto
y me compongo números pendientes,
yo que meto la mano en la gaveta
y busco a oscuras la pezuña de hombre,
yo que voy con la lengua sobre el agua
más que contra la sed para la música,
yo que el plinto solvento en un instante
y envuelvo estilos en papel de seda;

yo, que como decía, o nunca dije,
olvidé la inocencia en un pañuelo;
yo que del tigre desconozco el trino
pero sé la maldad de la paloma,
veo también los halos y los falos
que andan por todas partes sin mostrarse,
yo suelo tropezar con un asombro
y paso la pared sin darme cuenta.

Yo, que todo esto he dicho y tal vez hecho,
suelo encontrar a veces en mis manos
—no en las que llevo puestas, sino en ocho
que tengo bien guardadas bajo llave—
pequeños animales furibundos
con demasiado culo y pocos dientes
que tú me envías por correo aparte
limpios de mugre y aseado el pelo.

Si los aprieto un poco no se quejan,
mas buscan las desgracias cuando abuso;
de tal manera que si estoy cantando
me sale un humo negro y no me veo.
Y no es lo malo el animal pedante
que contonea su cojín y come,
sino tantas mujeres confundidas
que no prueban bocado y me abandonan.

Esas sí que me turban y perturban
mis ganas de decir y no quedarme
empantanado ante el montón de paja;
tienen caras tan dulces y pequeñas
y son tan vaporosas sus facciones,
que mi brazo se achica si las toco
y juego a hacer maceta de mi mano,
que ésa sí que la llevo puesta ahora.

Si el renacuajo andase o anduviese
con su tierno pastel jamás comido
y no se hiciese rana que en la orilla
deja mojada su señal y escapa,

yo echaría en el lago tus dibujos
sin miedo a que el papel sintiera miedo,
pues piden otro mundo tus criadas,
digo tus criaturas, y están solas.

3

Yo he sido niño, como siempre ocurre,
y he cogido vacíos mis zapatos.
¿Tú sabes cuántos monstruos se salen
de un zapato que tiene un agujero?
Pues no te asustes, porque son parientes
de los que pintas tú, vecinos tuyos.
Cuando ha muerto el zapato y se recuerdan,
dan ganas de llorar y hacerles sitio.

El que ha tenido un grillo entre los dedos
y sin querer le ha roto los alambres,
sabe cómo tocar tus criaturas
sin que les dé vergüenza ni se aflojen;
pero aquel que del fondo del armario
saca la caja que disputa el muerto,
donde pone los pies pone la bala
y al instante dispara y no se entiende.

Mi distinguida Nanda, te decía,
y por decir no quede si es preciso,
que los seres ilustres que me mandas
otrora su visita me rindieron.
Te aseguraba, y digo si calléme,
que juego por la noche con tus hijos,
únicos que me pierden el respeto
y eso que van sin miel y nada piden.

Burbujea la mesa en que me apoyo,
y un aroma especial los acompaña
de grupos zoológicos planetas
con un solo habitante todos juntos.
Huyen los siglos que discuten rayos
y van a refugiarse en la cocina
y sólo dos o tres vienen moviendo
el rabo para estarse con nosotros.

Oh Nanda, las albricias que me manda
tu sabia mano de inocentes dedos,
rebaño son que nunca me hace daño
ni me clava alfileres ni me chilla.
Por el contrario, cuando el ciervo ruge
—y es síntoma terrible y de cuidado—,
vienen a pasearse a mis oídos
y me parece que la noche bala.

¿Y qué me dices de la almohada que oye
y habla después palabras de ludibrio?
Mas dejo las razones personales
y nombro a tu dibujo a palo seco.
No he de volver por más que celos sienta
a poner en el vaso mi historias,
pues bellos seres mi amistad reclaman
y yo, embebido, su sabor procuro.

Pero tú déjame que te recuerde
nuestro encuentro fugaz junto a la luna
que no es la que se ve cuando es de día,
y fueron dos un día en tu tejado.
Aquella que bajó no nos dio miedo,
que muy muchos fantasmas la habitaban,
y entonces se perdieron y ahora llegan
al farol que volando los conduce.

No es necesario que transporte un susto
el fantasma, ni acaso la fantasma,
ni es natural que aquellos que llegaron
digan sus nombres a cualquier persona.
No es claro que de noche sólo una
luna se ponga a dar redondas vueltas
ni que sólo las aves de los árboles
tengan deshecho y calentado el nido.

Las hay que de un instante al que le sigue
se encuentran con que nacen y preguntan
y tú contestas dibujando naves
que llevan plumas en lugar de nube.
De la punta del mango sacas hilo
enhebrado en los ojos de tu cara,
de la que caen alondras conseguidas
frotándose los labios con un yeso.

Génesis de cristal o mejorana,
que en diminutos signos se insinúa,
es el que pone sobre aquestas hojas
faunas de porcelana merecida.
Pastor de tus rebaños y tus diosas
no dueñas del destino, contemplando,
pongamos tú y yo, Nanda, ofrendas puras
en esa mano que nos toca y huye.

Pongamos caracolas, cintas, velos,
trenzas, esparadrapos y corolas,
lentejuelas de lluvia, anillos, nudos,
granos de harina, sílabas y sales,
sobre la mano que aparece y huye
y deja luego la ventana abierta
para que salga el mundo e ilumine

al viejo sol que su bufanda arrastra.⁸³⁷

Galileo Galilei

Veo que la retama de Alcolea
pernocta junto al Arno
y no sé si se duerme o si se alumbra
al sol, pues esta selva
salvaje que ahora piso
¿no es, por ventura, dueña
de otros pasos —y cantan
florentinas aquí o alcoleanas
las campanas sonando? Pues tropiezo
con recados y piedras y girando
—mientras lo veo y toco—
reconozco al pastor de mis encinas
cerca del puente, estando
vigilando la Calle del Infierno,
mientras tú le das cuerda
y haces girar al mundo
de dentro de tu tumba florentina.⁸³⁸

Dante Alighieri

La tarde inevitable y el poeta
casi extranjero —una edición
en biblia, las paredes
llenas de sus palabras—, y no había
quien le abriese las puertas
de la ciudad (y ni
siquiera era de aquí: le tengo visto
tras las ventanas de mi pueblo)
para que se enterrase
entre el sol y la sombra
y no me lo topara ahora yo
saliendo del Infierno.⁸³⁹

⁸³⁷ Á. Crespo, *Poesía*, vol. 1, op. cit., pág. 173.

⁸³⁸ *Ibidem*, pág. 263.

⁸³⁹ *Ibidem*, pág. 265.

Galileo Galilei
(Museo Egipcio, Florencia)

Le volvieron la espalda,
murmuraron, y el día
de su muerte no hubo
quien librarle quisiera de los dioses
que moran en la Sala
de la doble Maati.

Así es que las entrañas se pudrieron
debajo de su piel
—y le hurtaron,
mucho antes de aquel día,
la escudilla de ámbar
al egipcio Nebseni

por negar
su adoración al cocodrilo.⁸⁴⁰

Savonarola

Entre la bestia hirsuta
que ventea el futuro
y el que os quema las manos
para que no beséis
el suelo, yendo yendo
hacia el negro pasado,
vosotros —con los puños
a la espalda— tomáis
noticia de la muerte.

Gentes de cuenta y siglo,
os miráis en silencio
—y el hijo que uno lleva
se le orina en los brazos.⁸⁴¹

⁸⁴⁰ *Ibidem*, pág. 269.

⁸⁴¹ *Ibidem*, pág. 271.

Amici Dantis

El Corradino Malaspina,
Cangrande della Scala
y Guido da Polenta.

Ma perchè tantos rostros,
en gris y en blanco, sobre el fresco
que gira, *gira*, gira?

E tremando ciascuno a me si volse

y decían: —Si puedes
detener este triste
ventaglio, si te es dado
asir, bajo sus pálinas, las voces
antiguas que hablamos
y si, por fin, piedad
o amor tal vez te mueven,
entones, *animalia*
doliente aún de vida,
cura, como el de Bella, tus preguntas
o cicatrices:

él
no lo fue, mas nosotros
éramos sólo el tiempo.⁸⁴²

⁸⁴² *Ibidem*, pág. 273.

Bernini

Si me diesen una
ciudad; si ésa
fuese de dentro (o fuera
de fuera); si mi carga
y descanso incumbiesen
a poblarla y amarla:
elevaría un baldaquino
sobre la tumba y
fabricaría tramos
y contrafuertes y
motivos de columnas;
y supondría un monumento
en donde el ábside central;
hasta repartiría
(muy ingeniosamente)
la obra en dos escenas:
abajo, las estatuas de bronce
que sostienen la urna
y, en lo alto, una gloria
en estuco dorado
con su coro de ángeles
—y en la ventana que rodea
pondría la paloma
del Santo Espíritu;
en la plaza,
ubicada en el marco
que le conviene, mandaría
alzar —conforme es
la forma de la elipse—
la bella columnata,
cuyas dos alas cierran el espacio
(con las estatuas en hilera
deambulando por sus terrazas)
y, tras algunos puentes
y plazas transitar,
traduciría en mármol
los ríos de los cuatro continentes
—en la Piazza Navona—
y dejaría sitio a Borromini
en algún campanario (se diría
que llevado en volandas por los ángeles).⁸⁴³

⁸⁴³ *Ibidem*, pág. 277.

A Dante Alighieri

Tras del secreto y circular verano
adversario del sol, y del invierno
que no obedece al Toro, de tu mano
—más feliz que de Ulises el gobierno—,
llegué al opuesto lido, y en la orilla
donde se hace estación lo que era eterno,
vi las hacinas de la santa trilla,
ya sin la paja, todas destinadas,
tras la molienda, a la cándida cilla;
y vi, tras escuchar voces amadas
y hollar del hombre la mansión primera,
a Beatriz y a las almas transmutadas.
A Dios no vi, porque mi vista no era,
como la tuya, inmune a lo divino,
mas hice a mi palabra que fingiera
con tanto amor tus versos, que el Destino
no ha de impedir que estemos frente a frente
cuando haya andado todo mi camino:
y ya no sé vivir entre mi gente.⁸⁴⁴

A Francesco Petrarca

Si te presté mi voz sin desviarme
y sin ahorrar mi lima, no es engaño
pensar que tras sufrir mi postrer daño
tú salgas a mi encuentro a saludarme.

Una veste, tal vez, vengas a darme
de otro color y de distinto paño
que la que visto ahora; y será extraño
que otra canción no quieras enseñarme.

Presumo que las rimas que tú hacías
y que los versos con que voy vistiendo
tus ideas, las de otros y las mías

sean allá silencio, si no ruido,
y que al canto que ya estoy presintiendo
me inicies tú, que ya lo has aprendido.⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Á. Crespo, *Poesía*, vol. 2, op. cit., pág. 285.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, pág. 286.

Cuando iba leyendo a Dante por el barrio veneciano de Castelo, donde vivió en su juventud Ugo Foscolo, la sombra de Madonna Isabella Teotochi Albrizzi, que fue su amante cinco días y su amiga hasta el de su muerte, se me apareció, imposible y hermosa, ante la casa que había sido del poeta.

—Madonna Teotochi, ¿mas por qué,
a estas alturas de la historia,
por Campo delle Gatte?— No lo sé:
creo que estoy perdiendo la memoria.

—No; porque al desandar el tiempo ido
y seguir desandando, haciendo estáis,
de aquí a vos, pero inverso, el recorrido
que acostumbraba el que buscando vais.

—¡Ohimé, no te comprendo, forastero!
Vengo a olvidar en donde amar me plugo,
y de ese olvido paz eterna espero.

Yo, por piedad, callé el nombre de Ugo.

Conversaciones con Oreste Macrí⁸⁴⁶

Oreste Macrí, sin que nadie
lo denuncie, pesa la luz
de Florencia, y su sombra.

Este hijo de la Magna Grecia,
breve y profundo como un pozo,
se asoma a su propio brocal
para recordar la medida.

Por las tardes, sube a los prados
altos de Fiésole: de allí
contempla las huellas del aire
en la ciudad, como en un agua.

Sobre el tiempo color de mar
sabe caminar sin hundirse:
como los dioses y los héroes
que hablaron a su gente.

No es arte aprendido por él
pesar la luz, medir la sombra
espiar los pasos del viento:

hay dos estirpes de hombres; de la suya
es herencia su don —que el tiempo
nunca avasalla: reconoce
las pisadas de Oreste.⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ *Ibidem*, pág. 308.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, pág. 290.

A Dante, de su traductor

Con un carbón de los infiernos
y una rosa
violeta y olorosa
del purgatorio —y con la luz o sombra
de esa otra rosa cándida
del Paraíso,
purifícame.

Quema, perfuma, sana
mis labios y mi lengua,
y que mi mano
trasporte, a tu dictado, en mis palabras
lo que las tuyas de su nada hicieron.⁸⁴⁸

Los ojos de Faliero Nunca quise subir por la escalera
donde mataron a Marín
Faliero, y se retrata
la imposible pareja —ella empinada
al último peldaño, y él fingiendo
que allí no huele a sangre.

Entro en palacio

por los abruptos escalones
que, tras el muro, fatigaron
a su vejez, cuando tramaba
que los protectores de Steno
se acercasen con él a la muerte.

Después de todo, no era para tanto
una inscripción en la pared
ni una lascivia audaz.

Pero unos ojos
invisibles me ruegan angustiados
que por lo menos yo
no suba la escalera.⁸⁴⁹

⁸⁴⁸ *Ibidem*, pág. 251.

⁸⁴⁹ Á. Crespo, *Poesía*, vol. 3, op. cit., pág. 131.

La aparición de Casanova

Lo sé, pero no voy
a volver la cabeza
mientras tu mano esté posada
—tan leve y tan sin prisa—
en mi hombro: seguiré
mirando desde el puente
al agua que bate las algas
contra la puerta carcomida
por la que tú entrabas antaño
saltando de la góndola.

Puedes volver, mas antes
hemos de recordar: tú, que a un amigo
se le aborda de frente;
y yo, qué nombre tuve
cuando te abrí esa puerta.⁸⁵⁰

El traductor hace un soneto barroco, con contrapunto algo pesimista, en honor del buen «prete rosso»

Primavera, verano, otoño, invierno:
rostros diversos, máscaras del año
—sueño, verdad, recelo y desengaño—,
clave y camino del retorno eterno.

Tú los vas anotando en tu cuaderno
y tus notas adoban el engaño
del tiempo que procura nuestro daño,
con ritmo alacre y con acento tierno.

Conozco bien que ninfas y pastores,
y pájaros y canes y zagalas,
Céfiro dulce y Bóreas desatado,

Baco encendido y gélidos temblores,
aun siendo de tu música las galas,
son de la nada el paso apresurado.⁸⁵¹

⁸⁵⁰ *Ibidem*, pág. 135.

⁸⁵¹ A. Osório, «Los cuatro sonetos de las *Estaciones* de Vivaldi», en *Hora de poesía*, op. cit., pág. 58.

ANEXO BIBLIOGRÁFICO:

- Volúmenes sobre literatura italiana presentes en las bibliotecas de Ángel Crespo

VOLÚMENES SOBRE LITERATURA ITALIANA PRESENTES EN LA
BIBLIOTECA DE ÁNGEL CRESPO DE BARCELONA

ALIGHIERI, Dante, *Poesía*, selección, traducción y prólogo de Juan Ramón Masoliver (verso libre), Barcelona, editorial Yunque, 1939.

_____, *La Divina Comedia*, traducción de Fernando Gutiérrez (endecasílabos blancos), Barcelona, Plaza & Janés, 1967.

_____, *Obras Completas*, versión castellana de Nicolás González Ruiz (versión en prosa), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1945.

_____, *La Divina Comedia*, (antología), versión y notas de Tabaré J. Freire (tercetos de endecasílabos blancos), Montevideo, Uruguay, editorial Letras, 1825.

_____, *La Divina Comedia*, traducida al castellano en igual clase y número de verso por el capitán general Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, de la Real Academia Española, Barcelona, editorial Ramón Sopena, 1965.

_____, *Divina Comédia*, versió catalana d'Andreu Febrer, volum I INFERN. I part., a cura d'A. M. Gallina, Barcelona, editorial Barcino, 1974.

_____, *Divina Comédia*, versió catalana d'Andreu Febrer, volum II INFERN. II part., a cura d'A. M. Gallina, Barcelona, editorial Barcino, 1975.

_____, *La Comedia de Dant Allighier (de Florença) traslatada de rims vulgars toscans en rims vulgars cathalans per N'Andreu Febrer (siglo XV)*, Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdager, 1878.

_____, *De situ et forma aque et terre* a cura de Giorgio Padoan, Firenze, Le Monnier, 1967.

_____, *Il Convivio*, edizione critica a cura di Maria Simonelli, Bologna, Pàtron, 1966.

_____, *Le rime*, a cura di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 1979.

_____, *La Divina Commedia*, giusta la lezione adottata da G. Biagioli, Milano, per Giovanni Silvestri, 1830.

_____, *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio, Paradiso*, note a cura di Ludovico Magugliani, Milano, BUR, 1949.

_____, *Commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

_____, *Commedia, Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

_____, *Commedia, Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

_____, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Firenze, Sansoni, 1965.

_____, *La Divina Commedia*, a cura di Daniele Mattalia, con rimario e indici, Milano, Rizzoli, 1966 (2 vols.)

_____, *Opere*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di Barbi,

Parodi, Pellegrini e.a., con indice analitico dei nomi e delle cose di Mario Casella, Firenze, Bemporad, 1921.

_____, *Dante's lyric poetry*, edited and translated by Kenem Forster and Patrick Boyde, Oxford, Clarendon Press, 1967.

ALESSANDRINI, Mario, *Dante fedele d'Amore*, Roma, editrice Atanòr, 1960. *Antologia di Paolo e Francesca*, Milano, Mondadori, 1965.

ARCE, Joaquín, *Dante nel novecento spagnolo*, in "Il Veltro", Rivista della civiltà italiana della Società Dante Alighieri, anno XII, n.6, dicembre 1968.

_____, *El "Triunfo del Marqués", de Diego de Burgos y la irradiación dantesca en torno a Santillana*, publicado en la Revista de la Universidad de Madrid, vol. XIX, núm. 74, tomo IV.

_____, *El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico retórico de Imperial*, Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa, Separata, cátedra seminario Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1972.

_____, *La lengua de Dante en la "Divina Comedia" y en sus traductores españoles*, publicado en la Revista de la Universidad de Madrid, vol. XIV, n. 53.

ASÍN PALACIOS, Miguel, *La escatología musulmana en la Divina Comedia seguida de la historia y crítica de una polémica*, Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1961.

AUERBACH, Erich, *S. Francesco, Dante, Vico*, Bari, De Donato, 1970.

_____, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971.

BAKTIN, L. M., *Dante e la società italiana del '300*, Bari, De Donato, 1970.

BARBI, Michele, *Life of Dante* translated and edited by Paul G. Ruggiers, Los Angeles, University of California press, 1966.

_____, *Problemi di critica dantesca*, Firenze, Sansoni, 1965.

_____, *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915.

BATARD, Yvonne, *Dante Minerve et Apollon*, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, 1952.

BATTAGLIA, Salvatore, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1967.

BENVENUTUS DE RAMBALDIS DE IMOLA, *Comentum super Dantis Aldighierij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, Typis G. Barbera, 1887 (5 vols.)

BIGONGIARI, Piero, *Moses*, Milano, Arnoldo Mondadori Poesia, Collezione Lo specchio, 1979.

_____, *Antimateria*, Milano, Arnoldo Mondadori Poesia, Collezione Lo specchio, 1972.

BOCCACCIO, Giovanni, *Tutte le opere* a cura di Vittore Branca, vol. VI, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, Milano, Mondadori, 1965.

BOSCO, Umberto, *Dante, il Paradiso*, Torino, RAI-ERI, 1967.

_____, *Dante, l'Inferno*, Torino, RAI-ERI, 1967.

_____, *Dante, la vita e le opere*, Torino, RAI-ERI, 1966.

CATTANEO, Carlo Vittorio, *L'amore di un sorriso*, ed. Abete, 1977.

_____, *Cronache e Palimpsesti*, ed. Il sottosuolo, 1980.

_____, *Três Solidões, desenhos de Ana Jotta*, Contexto editor, 1982.

CIVITAREALE, Pietro, *Carlo Betocchi, Civiltà letteraria del Novecento*, Mursia, 1977.

_____, *Un modo di essere*, Premio “Michele Cima” Riccia IX Edizione, 1982.

CONSOLI, Domenico, *Significato del Virgilio Dantesco*, Firenze, Le Monnier, 1967.

CONTINI, Gianfranco, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976.

COSMO, Umberto, *Con Dante attraverso il seicento*, Bari, Laterza, 1946.

_____, *L'ultima ascesa, introduzione alla lettura del “Paradiso”*, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

_____, *Vita di Dante*, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

_____, *Guida a Dante*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1966.

D'OVIDIO, Francesco, *Opere, Studii sulla Divina Commedia*, (7 voll.), Napoli, Alfredo Guida editore, 1931.

Dante e il suo secolo, in Firenze coi tipi di M. Cellini e c. nella Galileiana, 1865 (2 vols.)

DE BLASIIS, Giuseppe, *Della vita e delle opere di Pietro della Vigna. Ricerche storiche*, Napoli, Stabilimento Tipografico dell'Ancora, 1860.

DE SANCTIS, Francesco, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi, 1967.

DELÉCLUZE, *Dante ou la poésie amoureuse*, Paris, Amyot, 1848.

Della scoperta delle ossa di Dante, relazione con documenti per cura del municipio di Ravenna, Ravenna, Stabilimento tipografico di Gaetano Angeletti, 1870.

DI PRETORIO, Francesco, *La Divina Commedia nelle sue vicende attraverso i secoli*, Firenze, Le Monnier, 1965.

Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio edizione critica a cura di Deoclecio Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939.

- Dissertazione dell'Ab. Michele Angelo Lanci su i versi di Nembrotte e di Pluto nella Divina Commedia di Dante*, Roma, presso Lino Contedini, 1819.
- DORFLES, Gillo; SANESI, Roberto, *Fogli di studio*, Savergnini stamperia d'arte, 1986.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Dante*, London, Faber & Faber, 1965.
- FASANI, Remo, *Il poeta del "Fiore"*, Milano, Scheiwiller, 1971.
- _____, *La lezione del "Fiore"*, Milano, Scheiwiller, 1967.
- FERRUCCI, Carlo, *Nel vivo della sfida*, I Quaderni del Battello Ebbro, 1993.
- FRIEDERICH, Werner P., *Dante's Fame abroad 1350-1850*, University of North Carolina Press, 1950.
- GIANNANTONIO, Pompeo, *Dante e l'allegorismo*, Firenze, Leo Olschki, 1969.
- GILSON, Étienne, *Dante et la philosophie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1953.
- GROPPI, Felicina, *Dante traduttore*, Roma, editrice "Orbis Catholicus", 1962.
- GUARDINI, Romano, *El ángel en la Divina Comedia del Dante*, Buenos Aires, Emecé editores, 1971.
- GUÉNON, René, *L'esoterismo di Dante*, Roma, editrice Atanòr, 1971.
- HATZFELD, MANDEL'STAM, BATARD, ARCE y otros, *Dante en su centenario*, Madrid, Taurus, 1965.
- JOHN, Robert L., *Dante templare*, Milano, Hoepli, 1987.
- LANCI, F., *Delle ordinazioni ond'ebbe conteste Dante Alighieri la seconda e la terza cantica della Divina Commedia*. Investigazioni di F. Lanci, Roma, 1856.
- LÓPEZ-PACHECO, Jesús, *Traducir a Dante al castellano: el infierno*, en "Papeles de Son Armadans", núm. 214, Madrid – Palma de Mallorca, 1974.
- MAGRELLI, Valerio, *Nature e Venature*, Arnoldo Mondadori Editore, 1987.
- _____, *Esercizi di Tiptologia*, Arnoldo Mondadori Editore, 1992.
- MARCIALIS, Tullio, *Monografia antologica informativa su la Commedia di Dante illustrata da Ugo Foscolo*, edita a Londra a cura di Giuseppe Mazzini nel 1842, Firenze, Bemporad, 1965.

- MARII, Luigi, *Dante e la libertà moderna*, Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1865.
- MARTI, Mario, *Con Dante tra i poeti del suo tempo*, Lecce, edizioni Milella, 1971.
 _____, *Storia dello Stil Novo*, 2 vols., Lecce, Milella, 1973.
 _____, *Studi su Dante*, Lecce, Congedo editore, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1984.
- MARTINELLI, Luciana, *Dante, storia della critica*, Palermo, Palumbo, 1966.
- MASSERON, Alexandre, *Les énigmes de la divine comédie*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1922.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Biblioteca Arnoldo Mondadori Editore, 1981.
- MEREGALLI, Franco, *Dante nella controriforma spagnola*, estratto dagli Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, A. A. 1965- 1966, Venezia, Stamperia di Venezia, 1966.
- MINEO, Nicolò, *Dante*, Bari, Laterza, 1971.
- MONTANELLI, Indro, *Dante e il suo secolo*, Milano, Rizzoli, 1972.
- MONTALE, Eugenio, *Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro, Satura*, Milano, Arnoldo Mondadori, collana Lo specchio, 1976.
 _____, *Huesos de sepia y otros poemas*, selección y traducción de Carlo Frabetti, Ediciones Orbis, 1977.
 _____, *El vacío que nos invade. Antología poética*, edición de Horacio Armani, Grupo editor latinoamericano, Colección Temas, 1990.
- MORGHEN, Raffaello, *Dante profeta*, Milano, Jaca Book, 1983.
- MORREALE, Margherita, *Apuntes bibliográficos para el estudio del tema "Dante en España hasta el siglo XVII*, estratto dagli annali del corso di Lingue e Letterature straniere dell'università di Bari, volume VIII, 1967.
- NARDI, Bruno, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
 _____, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano- Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1966.

Notizie della società dantesca italiana per l'anno 1990, estratto da Studi Danteschi fondati da Michele Barbi, vol. LXIII.

Osservazioni di Giovanni Bottagisio sopra la fisica del poema di Dante, in Verona, per l'erede Merlo, 1807.

PANVINI, Bruno, *Le poesie del "De Vulgari Eloquentia", testi e note*, Catania, Niccolò Giannotta editore, 1968.

PASCUAL, José, *La traducción de la Divina Comedia atribuida a D. Enrique de Aragón*, estudio y edición del *Infierno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.

PASSERINI, Giuseppe Lando, *La vita di Dante (1265-1321)*, Firenze, Vallecchi editore, 1929.

PETROCCHI, Giorgio, *Itinerari Danteschi*, Bari, Adriatica editrice, 1969.

PILLININI, Giovanni, *Sequenza non lineare*, Venezia, Editoria Universitaria, 1993.

REBELLATO, Bino, *L'altro in noi*, Rusconi, 1983.

RENAUDET, Augustin, *Dante humaniste*, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, 1952.

Quaderno Gotico, la parola di Luzi e lo sguardo di Lupica, presentazione di Carlo Bo, 1989.

QUASIMODO, Salvatore, *Y enseguida anochece y otros poemas*, selección y traducción de Carlo Frabetti, Ediciones Orbis, 1960.

QUATTRONE, Alessandro, *Passeggiate e inseguimenti*, Book editore, 1993.

ROSADA, Bruno, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, Antenore, 1992.

ROSSI, Mario M., *Problematica della Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier, 1969.

SALINARI, Carlo, *Dante e la critica*, Bari, Laterza, 1972.

SANESI, Roberto, *La valle della visione*, Garzanti, 1985.

SANGUINETI, Edoardo, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, 1972.

SANSONE, G. E., *Parabolare*, Cooperativa Scrittori, Poesia e prosa 16, 1978.

SAROLLI, Gian Roberto, *Analitica della Divina Commedia, struttura numerologica e poesia*, Bari, Adriatica editrice, 1974.

_____, *Prolegomena alla "Divina Commedia"*, Firenze, Leo Olschki editore, 1971.

SELMI, Francesco, *Chiose anonime a la prima cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del poeta pubblicate per la prima volta a celebrare il sesto anno secolare della nascita di Dante da Francesco Selmi. Con riscontri di altri antichi commenti editi e inediti e note filologiche*, Torino, Stamperia Reale, 1865.

SERENI, Vittorio, *Poesie scelte (1935-1965)*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Oscar Mondadori Poesia, 1973.

SIEBZEHNER-VIVANTI, *Dizionario della Divina Commedia*, Milano, Feltrinelli, 1965.

SINGLETON, BRIEGER, MEISS, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Bollingen Series LXXXI, New York, Princeton University Press, 1969.

SINGLETON, Charles, *Saggio sulla "Vita Nuova"*, traduzione di Gaetano Prampolini, Bologna, Il Mulino, 1968.

SPAZIANI, Maria Luisa, *La stella del libero arbitrio*, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

_____, *Torri di Vendetta*, Crocetti editore, 1992.

_____, *Il mio Sud*, Edizioni Il Gabbiano, 1989.

SPOERRI, Teophil, *Introduzione alla Divina Commedia*, Milano, Mursia, 1966.
Sul Veltro di Dante. Lettera al chiarissimo Marchese Gino Capponi del Marchese Pompeo Azzolino, Firenze, Stamperia di Luigi Pezzati, 1837.

TROYA, Carlo, *Del Veltro allegorico de' Ghibellini, con altre scritture intorno alla Divina Commedia di Dante*, in Napoli, dalla stamperia del Vaglio, 1856.

UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. 106 poesie 1914-1960*, Milano, Oscar Mondadori, 1970.

VALLI, Luigi, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Roma, Libreria antiquaria Bertoni, 1969.

_____, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, vol. II, (discussione e note aggiunte), Roma, Casa editrice Optima, 1930.

VALLONE, Aldo, *Storia letteraria d'Italia. Dante*, Milano, Vallardi, 1971.

_____, *Strutture e modulazioni nella Divina Commedia*, Firenze, Leo Olschki editore, 1990.

Vita di Dante scritta da Cesare Balbo, Torino, dall'unione tipografico editrice, 1856. VON BALTHASAR, Hans Urs, *Dante*, Brescia, Morcelliana, 1973.

BIBLIOTECA DE CALACEITE⁸⁵²

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Dino Provenzal, edizioni scolastiche Arnoldo Mondadori, XII edizione 1965.

_____, *La Divina Commedia, Purgatorio*, commentata da Dino Provenzal, edizioni scolastiche Arnoldo Mondadori, XII edizione 1965.

_____, *La Divina Commedia, Paradiso*, commentata da Dino Provenzal, edizioni scolastiche Arnoldo Mondadori, XII edizione 1965.

_____, *La Divina Commedia*, introduzione di A Chiari, note di G.Robuschi, texto critico della Società Dantesca Italiana, Milano, casa editrice Bietti, V edizione, 1966.

_____, *La Divina Comedia*, prólogo y traducción de Ángel Chiclana Cardona, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1979.

_____, *La Divina Comedia*, traducción de Juan Godó y prólogo de Jaime Uyá Morera, ediciones Zeus, 1970.

_____, *La Divina Comedia*, traducción de Arturo Cuyás de la Vega, VIII edición, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1961.

_____, *La Divina Comedia*, con un estudio preliminar y bibliografía seleccionada por José Miguel Mindez Sender, índice onomástico a cargo de Caridad Oriol y Joaquín Rafel, traducción de Rodríguez Vilanova y F.Sales Coderch, Barcelona, editorial Bruguera, 1ª edición, 1971.

_____, *The Divine Comedy*, 3 vols., translated into blank verse by Louis Biancolli, Washington Square Press, 1966.

⁸⁵² Los volúmenes sobre Venecia que se encuentran en la biblioteca de Calaceite los introducimos anteriormente en la nota 276 a página 111, remitimos a ella para su consulta sin volver a incluirlos en esta lista.

_____, *La Divine Comédie, L'Eufer / L'Inferno*, trad. de Jaqueline Risset, GF-Flamarion, 1985.

_____, *The Divine Comedy.1 Hell*, Penguin Classics, translated by Dorothy L. Sayers, 1966.

Centro Scaligero di Studi Danteschi, *Lectura Dantis Scaligera, Inferno*, Firenze, Felice le Monnier, 1968.

_____, *Lectura Dantis Scaligera, Purgatorio*, Firenze, Felice le Monnier, 1967.

_____, *Lectura Dantis Scaligera, Paradiso*, Firenze, Felice le Monnier, 1967.

VV. AA., *Dante, a collection of critical essays*, edited by John Freccero, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliff, N. J., 1965.

AMADO, Miguel, *Canto tercero del Infierno de Dante Alighieri*, Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, Sociedad Anónima de impresores generales, 1946.

ANDREOLI, Annamaria, D'Annunzio, La Nuova Italia, 1986.

ANTONGINI, Tom, *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Arnoldo Mondadori Editore, 1957.

ARCE, Joaquín, *Estilo y estructura de la "Vita Nuova"*, en "Atlantida", revista de pensamiento actual, vol. III, n. 18, noviembre-diciembre, 1965.

Atti del congresso internazionale di studî danteschi (20-27 aprile 1965), a cura della società Dantesca italiana Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante, 2 vols., ed, Firenze, Sansoni, 1965-1966.

BALDELLI, Ignazio, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica editrice, 1971.

BOSCHI, Egidio, *Dante Alighieri nella sua vita e nelle sue opere*, Saggi 70.

BUTI, G; BERTAGNI, R., *Commento astronomico della Divina Commedia*, Firenze, ed. Remo, 1965.

CACCIA, Ettore, *Tommaseo critico e Dante*, Firenze, ed. Le Monnier, 1956.

CALLAHAN, *The curvature of space in a Finite Universe*, in Scientific American, vol. 235, n. 2, agosto 1976.

CANÇADO, Meilo, *Os divinos versos de Dante*, en Minas Gerais (suplemento literário), Belo Horizonte, 11 de Diciembre de 1976.

CARNE-ROSS, *Giants in dwarfs' jackets, Paradiso: the Divine Comedy of Dante Alighieri*, Book three, a new verse translation with an introduction and commentary by Allen Mandelbaum, in *The New York Review*, december 20th 1984.

Carteggio dantesco del Duca di Sermoneta con Giambattista Giuliani, Carlo Witte, Alessandro Torri ed altri insigni dantofili, con ricordo biografico di Angelo de Gubernatis, Milano, Ulrico Hoepli libraio editore, 1883.

Conferenze aretine, 1965, vol. VIII, a cura del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII Centenario della Nascita di Dante, Accademia Petrarca di Arezzo, Società Dantesca Casentinese di Bibbiena, 1966.

CRESPO TORAL, Remigio, *Genios*, Guayaquil, Imprenta de El Guante, 1918.

_____, *Selección de Ensayos*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1936.

CRONIA, Arturo, *La fortuna di Dante nelle letterature ceca e slovacca (dal secolo XIV ai giorni nostri)*, Padova, Marsilio, 1964.

Dante con nuovi strumenti critici, saggi di Brugmans, Della Vedova, Gabrielli, Guidobaldi, Marin, Silvotti, trascrizione di codici a cura del "Laboratorio Paleografico Studentesco", Firenze, ed. Olschki, 1971.

Dante e Roma, Atti del convegno di studi, a cura della "Casa di Dante", Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante, Firenze, editrice Le Monnier, 1965.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Le Novelle della Pescara*, Milano, Fratelli Treves editori, 1904.

_____, *Terra Vergine*, introd. di Pietro Gibellini, Oscar Mondadori, 1981.

_____, *Il libro delle vergini*, introd. di Riccardo Scrivano, Oscar Mondadori, 1980.

_____, *Le vergini delle rocce*, a cura di Giansiro Ferrata, Oscar Mondadori, 1988.

_____, *Il piacere*, a cura di Giansiro Ferrata, Oscar Mondadori, 1980.

_____, *L'innocente*, Oscar Mondadori, 1988.

_____, *Trionfo della morte*, a cura di Giansiro Ferrata, Oscar Mondadori, 1973.

_____, *Il fuoco*, a cura di Giansiro Ferrata, Oscar Mondadori, 1989.

_____, *Forse che sì, forse che no*, introd. di Federico Roncoroni, Oscar Mondadori, 1982.

_____, *La violante dalla bella voce*, a cura e con un saggio di Euralio De Michelis, Arnoldo Mondadori editore, 1970.

_____, *La contemplazione della morte*, Milano, Fratelli Treves editori, 1919.

_____, *Fedra*, a cura di Pietro Gibellini, Oscar Mondadori, 1986.

_____, *La città morta*, Oscar Mondadori, 1975.

_____, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di Guido Davico Bonino, Oscar Mondadori, 1981.

_____, *La figlia di Iorio*, Oscar Mondadori, 1982.

DE CHIARA, *Dante e la Calabria*, Cosenza, tipo-lit. L. Aprea, libraio editore, 1894.

DE CLARAVAL, Bernardo, *Elogio de la nueva milicia templaria*, trad. de Iñaki Aranguren y Anne-Hélène Suàrez, Madrid, ed. Siruela, Madrid, 1983.

DE FREITAS, Lima, *Le 515 de Dante retrouvé au Portugal*, publicado em *Les Templiers, le Saint-Esprit et l'age d'or*, Gabinete de estudos de simbologia e Câmara Municipal de Tomar, 1986.

DI MIRAFIORE, Gastone, *Dante georgico*, Firenze, tipografia G. Barbera, 1898.

ECHEVARRÍA, José; GODOY, Genaro; BENAVIDES LILLO, Ricardo; GIANNINI, Umberto, BARCELÓ, Joaquin, BORGHESI, Francisco, *Dante*, Universidad de Chile, 1965.

Edizioni delle opere di Dante nella Biblioteca della Fondazione, catalogo a cura di Antonio Martiri, Roma, Collana della Fondazione Marco Besso, 1967.

FERGUSSON, Francis, *Dante's drama of the mind a modern reading of the Purgatorio*, New Jersey, Princeton University Press, Princeton, 1968.

FUBINI, Mario, *Il peccato di Ulisse ed altri scritti Danteschi*, ed. Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli.

GALIMBERTI, Alice, *Dante nel pensiero inglese*, Firenze, ed. Le Monnier, 1921.

GETTO, Giovanni, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, ed. Sansoni.

GIRARDI, Enzo Noè, *La struttura del Paradiso e i canti del Sole (Par. X-XIV, 81)*, estratto, Brescia, ed. Paideia.

GOMBROWICZ, Witold, *Su Dante*, trad. dal polacco di R. Landau, Milano, ed. Sugar, 1969.

GUIMARAENS, Eduardo, *Dante, Canto quinto - Inferno*, La Divina Commedia-tradução conforme o ritmo, Porto Alegre, Livraria Americana, 1929.

HOLMES, George, *Dante*, Hill and Wang, New York 1980. *Il Veltro, rivista della civiltà italiana*, Roma XVIII, luglio-dicembre 1974.

KLONSKY, Milton, *Blake's Dante*, New York, Harmony Books, 1980.

Il Veltro, rivista della civiltà italiana, Roma, 4-6 anno, 1974.

L'Alighieri. Rassegna bibliografica Dantesca, diretta da U. Bosco, G. Fallani, M. Marti, A. Pagliaro, G. Petrocchi, A. Sacchetto, A. Vallone, Roma, XIV, gennaio-giugno 1973.

L'Alighieri. Rassegna bibliografica Dantesca, diretta da U. Bosco, G. Fallani, M. Marti, A. Pagliaro, G. Petrocchi, A. Sacchetto, A. Vallone, Roma, XIV, luglio-dicembre 1973.

L'Alighieri. Rassegna bibliografica Dantesca, diretta da U. Bosco, G. Fallani, M. Marti, A. Pagliaro, G. Petrocchi, A. Sacchetto, A. Vallone, Roma, XV, gennaio-giugno 1974.

L'Alighieri. Rassegna bibliografica Dantesca, diretta da U. Bosco, G. Fallani, M. Marti, A. Pagliaro, G. Petrocchi, A. Sacchetto, A. Vallone, Roma, XV, luglio-dicembre 1974.

- La casa di Dante*, guida del Museo, Firenze, 1971.
- LA FAVIA, Louis Marcello, *Benvenuti Rambaldi da Imola: Dantista*, Madrid, Studia Humanitatis, 1977.
- La Fondazione Marco Besso e la sua biblioteca*, Roma, 1992.
- LISBOA, Henriqueta, “Cantos de Dante”, traduções do Purgatorio, Sao Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1969.
- LUCINI, Gian Pietro, *D’Annunzio al vaglio dell’Humorismo*, a cura di Edoardo Sanguineti, Costa&Nalau, 1989.
- MALAGOLI, Luigi, *Saggio sulla Divina Commedia*, Firenze, ed. La Nuova Italia, 1968.
- MARANI, Alma Novella, *Dante en la Argentina*, Università degli studi di Milano, Roma, ed. Bulzoni, 1983.
- MARZOT, Giulio, *Il linguaggio biblico nella Divina Commedia*, Pisa, Nistri - Lischi editori, 1956.
- MASELLI, Domenico, *Da Dante a Cosimo I*, Tellini.
- MATTIOLI, Mario, *Dante e la medicina*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1965.
- Miscellanea Dantesca*, edita dalla Società Dantesca nei paesi bassi nella ricorrenza del VII centenario della nascita del poeta, Uitgeverij het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1965.
- MOREIRA, Édison, *A perenidade da Divina Comedia*, en Minas Gerais (suplemento literario), Belo Horizonte, 28 de Agosto de 1976.
- _____, *Dante e a Divina Comedia, a propósito do recente lançamento da tradução completa da “Divina Comedia” de Dante Alighieri feita por Cristiano Martins*, en Minas Gerais (suplemento literário), Belo Horizonte, 6 de Noviembre de 1976
- MORREALE, Margherita, *Dante in Spain*, estratto dagli annali del corso di Lingue e Letterature straniere dell’Università di Bari, vol. VIII, 1966.
- MOUNIN, Georges, *Lyrisme de Dante*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

NICOSIA, Paolo, *Dieci saggi sull'inferno Dantesco*, Messina-Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1969.

Notizie della società dantesca italiana per l'anno 1985, estratto da Studi Danteschi, fondati da Michele Barbi, pubblicati dalla Società Dantesca Italiana, vol. LVII.

Notizie della società dantesca italiana per l'anno 1988, estratto da Studi Danteschi, fondati da Michele Barbi, pubblicati dalla Società Dantesca Italiana, vol. LXI.

Notizie della Società Dantesca Italiana, Estratto da "Studi Danteschi" vol. LIII, Firenze, ed. Sansoni, 1981.

Notizie della Società Dantesca Italiana, Estratto da "Studi Danteschi" vol. L, Firenze, ed. Sansoni, 1973.

Notizie della Società Dantesca Italiana, Estratto da "Studi Danteschi" LIV, Firenze, ed. Sansoni, 1982.

PADOAN, Giorgio, *Alighieri, Dante*, estratto dal Dizionario critico della letteratura italiana, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.

_____, *Introduzione a Dante*, ed. Sansoni Università, 1975.

PASCOLI, Giovanni, *Ravenna e la Romagna negli Studi Danteschi*, premessa e note di Francesco Giugni, Ravenna, ed. Longo, 1966.

PASSERINI, Giuseppe Lando, *La vita di Dante (1265- 1321)*, Firenze, ed. Vallecchi, 1929.

PETERSON, Mark, *Dante and the third sphere*, in American Journal of Physics, vol. 47, n. 12, dicembre 1979.

PETROCCHI, G; GIANNANTONIO, P., *Questioni di critica Dantesca*, Napoli, ed. Loffredo, 1969.

Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri, raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo del Balzo, Roma, editori Forzani & C., tipografi del Senato, 1889 - 1909 (15 vols.).

PORENA, Manfredi, *La mia lectura Dantis*, Napoli, Alfredo Guida editore.

RIZZATTI, Maria Luisa, *The life and times of Dante*, New York, Curtis publishing company and Mondadori, 1967.

RONTANI, Gianfranco, *L'inferno di Dante Alighieri*, trentaquattro tele della prima illustrazione pittorica della *Divina Commedia*, catalogo della mostra organizzata dal comune di Lucca, 1 maggio-30 settembre 1980.

RUSSO, Vittorio, *Esperienze e di letture dantesche (tra il 1966 e il 1970)*, Napoli, Liguori editore, 1971.

_____, *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, ed. Liguori, 1966.

SALINARI, Carlo, *Antologia della critica Dantesca*, Bari, ed. Laterza, 1968.

SANGUINETI, Edoardo, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1965.

SENARDI, Fulvio, *Il punto su: D'Annunzio*, Bari, ed. Laterza, 1989.

Studi Danteschi, fondati da Michele Barbi, vol. XLIX, Firenze, Sansoni, 1972.

Studi in onore di Alberto Chiari, "La struttura del *Paradiso* e i canti del sole (Par. X-XIV), 81)", estratto.

TRUCCHI, Ernesto, *Esposizione della Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Milano, ed. La Prora.

_____, *Esposizione della Divina Commedia di Dante Alighieri, Purgatorio*, Milano, ed. La Prora.

_____, *Esposizione della Divina Commedia di Dante Alighieri, Paradiso*, Milano, ed. La Prora.

VALLESE, Giulio, *Studi di letteratura umanistica da Dante ad Erasmo*, Napoli, Scalabrini editori, 1964.

VALLONE, Aldo, *Dantismo Romagnolo del secondo ottocento, attraverso testi inediti*, Ravenna, ed. Longo, 1966.

VIESCAS, Ramón, *Sueño sobre el sepulcro de Dante*, en MERA, Juan León, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, Barcelona, imprenta y litografía de José Sala, 1893.

ZANINI, Achille; PRAMPOLINI, Pío López D., *Divina Comedia, comentario humanístico*, Universidad de Puerto Rico, colegio universitario de Cayey, departamento de Humanidades, 1971.

ZINGARELLI, Nicola, *Scritti varî ed inediti nel primo centenario della nascita (1860- 1960)*, a cura della società "Dante Alighieri", comitato per le onoranze a Nicola Zingarelli, Cerignola.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre Ángel Crespo

a) OBRAS DE ÁNGEL CRESPO

Libros De Poesía

Una lengua emerge (1949-1950), Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1950.

Quedan señales (1951-1952), Madrid, Neblí, 1952 (2ª ed.: 1953).

La pintura (1955), Madrid, Ágora, 1955.

Todo está vivo (1951-1955), Madrid, Ágora, 1956.

La cesta y el río (1954-1957), Madrid, Lazarillo, 1957.

Junio feliz (1957-1958), Madrid, Rialp, 1959.

Júpiter, Madrid, Librería Abril, 1959 (edición de bibliófilo con cinco grabados y tres al aguafuerte, de Dimitri Papageorgiu).

Oda a Nanda Papiri (1958), Cuenca, La Piedra que habla, 1959.

Puerta clavada (1958-1960), Montevideo, Caballo de Mar, 1961.

Suma y sigue (1959-1961), Barcelona, Jaime Salinas Editor, 1962.

La cabra. Madrid-Palma de Mallorca, Ediciones de los *Papeles de Son Armadans*, 1962 (edición de bibliófilo con un boj de Todó).

Pausa de Otoño, Madrid, 1962 (edición de bibliófilo con dos grabados populares del nordeste de Brasil).

No duermas, compañero, Madrid, 1963 (edición de bibliófilo con un linóleo y una xilografía de Francisco Álvarez).

Cartas desde un pozo (1957-1963), Santander, La Isla de los Ratones, 1964.

No sé cómo decirlo, Madrid, Gráficas Ape, 1964 (edición de bibliófilo con cuatro litografías de Francisco Nieva).

No sé cómo decirlo (1962-1964), Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1965.

Docena florentina (1965), Madrid, Poesía para todos, 1966.

Claro:oscuro (1971-1975), Zaragoza, Porvivir Independiente, 1978.

Colección de climas (1975-1978), Sevilla, Aldebarán, 1978.

Donde no corre el aire (1974-1979), Sevilla, Barro Grupo Poético, 1981.

El aire es de los dioses (1978-1981), Zaragoza, Olifante, 1982.

Parnaso confidencial, Jerez de la Frontera, Diputación Provincial de Cádiz, 1984.

El ave en su aire (1975-1984), Barcelona, Plaza & Janés, 1985.

Ipsithilla (El espejo y la hoguera), Barcelona, Hivern, 1988 (edición de bibliófilo con introducción de José Ángel Cilleruelo y cuatro aguafuertes de Víctor Ramírez).

Vuelos, Málaga, Rafael Inglada Ediciones, 1989.

Ocupación del fuego (1986-1989), Madrid, Hiperión, 1990.

Ocupación del fuego, San Juan de Puerto Rico, Frontera Editor, 1990 (edición de bibliófilo con siete aguafuertes de Marcos Irizarry).

Pájaros, Barcelona, Antoni Agra Editor, 1990 (edición de bibliófilo con un aguafuerte plegado de Ignasi Aballí).

Miradas, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1992.

Sonetos del recuerdo, Barcelona, Phalartao, 1992 (edición de bibliófilo con tres grabados originales de Fernando Blanco).

Música vista, Barcelona, V.I.T.R.I.O.L., 1995 (edición de bibliófilo con dibujos a tinta de Albert Ràfols-Casamada).

Iniciación a la sombra, Madrid, Hiperión, 1996.

Alondras, Barcelona, Tablearía, 1997 (edición de bibliófilo con un aguafuerte plegado de María Assumpció Raventós).

Aforismos (Con el tiempo, contra el tiempo y La invisible luz), Madrid, Huerga & Fierro, 1997.

La puerta entornada (Aforismos), Madrid, Ediciones La Palma, 1998.

Poemas en prosa (1965-1994), ed. de Pilar Gómez Bedate, Tarragona, Igitur, 1998.

Recopilaciones

Primera antología de mis versos (1942-1948), Ciudad Real, Ediciones Jabalón, 1949.

Antología poética, selección de Ángel Crespo y José Albí, Valencia, Verbo, 1960.

En medio del camino (1949-1970), Barcelona, Seix Barral, 1971. (reed.: Barcelona, Plaza & Janés, 1987).

El bosque transparente (1971-1981), Barcelona, Seix Barral, 1983.

Veintinueve poemas, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears-Sa Nostra, 1991.

Antologías

Primeras poesías (1942-1949), ed. de José María Balcells, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 1993.

Antología poética, ed. de Arturo Ramoneda, Madrid, Alianza, 1994.

Oculto transparencia (Antología, 1950-1959), ed. de Toni Montesinos Gibert, Cuenca, El Toro de Barro, 2000.

La realidad entera. Antología poética (1949-1995), ed. de Alejandro Krawietz, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005.

Antología poética (1949-1995), ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 2009.

Poesía Completa

Poesía, ed. de Ángel Crespo (vols. 1 y 2) y de Pilar Gómez Bedate y Antonio Piedra (vol. 3), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996, 3 vols.

Prosa, Ensayo, Aforismos

Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo (en colaboración con Pilar Gómez Bedate), Madrid, Gráficas Benzal, 1962.

Poesía, invención y metafísica, Puerto Rico, Cuadernos de Artes y Ciencias de la Univ. de Puerto Rico en Mayagüez, 1970.

Aspectos estructurales de "El moro expósito" del Duque de Rivas, Upsala, Ubsaliensis Academiae, 1973.

Juan Ramón Jiménez y la pintura, San Juan de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974 (reed.: Salamanca, Univ. de Salamanca, 1999).

Con el tiempo, contra el tiempo (Aforismos) (1975-1978), Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1978.

Conocer Dante y su obra, Barcelona, Dopesa, 1979 (reed.: *Dante y su obra*, Barcelona, El Acantilado, 1999).

La invisible luz (1978-1981), Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1981.

Estudios sobre Pessoa, Barcelona, Bruguera, 1984.

El Duque de Rivas, Madrid, Júcar, 1986.

Lisboa, Barcelona, Destino, 1987.

Las cenizas de la flor, Madrid, Júcar, 1987.

La vida plural de Fernando Pessoa, Barcelona, Seix Barral, 1988.

Entre el temor y la esperanza, Barcelona, Llibres de Phalarthao, 1990 (edición de bibliófilo con un aguafuerte de Víctor Ramírez).

Ni verdad ni mentira, Barcelona, Café Central, 1991.

Con Fernando Pessoa, Madrid, Huerga & Fierro, 1995.

Aforismos, Madrid, Huerga y Fierro, 1997.

La puerta entornada, Madrid, La palma, 1998.

Los trabajos del espíritu. Diarios (1971-1972/ 1978-1979), ed. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Seix Barral, 1999.

Notas de lectura, Málaga, Fundación Unicaja, 2001.

Por los siglos (Ensayos sobre literatura europea), ed. de Pilar Gómez Bedate, Valencia, Pre-textos, 2001.

El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte, ed. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.

Un ideal de traducción poética (Lección inaugural del Curso para Extranjeros de la Universitat Pompeu Fabra, 18 de abril de 1995), en AA.VV., *Lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra, 1992-93/ 2003-04*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2004, págs. 41-52.

Deseo de no olvidar, presentación de P. Gómez Bedate, epílogo de S. González Ródenas, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Fundación Jorge Guillén, 2012.

b) TRADUCCIONES REALIZADAS POR ÁNGEL CRESPO

Del Latín

Vv.215-249 de Virgilio, *Geórgicas*, III (En *Primera Antología De Mis Versos (1942-1948)*, Ciudad Real, Ediciones Jabalón, 1949. Y En *Primeras Poesías (1942-1949)*, Diputación Provincial De Ciudad Real, 1993).

La Poesía Clásica Latina, Barcelona, Ediciones B, 1988.

Del Portugués

Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Rialp (col. Adonais, CXLVII), 1957.

Antología de la nueva poesía portuguesa, Madrid, Rialp (col. Adonais CLXXXIII-CLXXXIV), 1961.

Jão Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*, Barcelona, Seix Barral, 1963 (reed: Madrid, Alianza Ed., 1999).

Ocho poetas brasileños, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1966.

Antología de la poesía brasileña (desde el Romanticismo a la Generación del 45), Barcelona, Seix Barral, 1973.

Nélida Piñón, *Tebas de mi corazón*, Madrid, Alfaguara, 1978.

Dinis Machado, *Lo que dice Molero*, Madrid, Alfaguara, 1981.

Eugénio de Andrade, *Antología poética: 1940-1980*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.

Fernando Pessoa, *El poeta es un fingidor (Antología poética)*, Madrid, Espasa Calpe (col. Selecciones Austral, 96), 1982.

Antología de la poesía portuguesa contemporánea, Madrid, Júcar, 1982, 2 vols.

Fernando Pessoa, *Libro del Desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Antonio Osorio, *Antología poética*, Zaragoza, Olifante, 1986.

Fernando Pessoa, *El regreso de los dioses*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Eugénio de Andrade, *Vertientes de la mirada y otros poemas*, Madrid, Júcar, 1987 (c).

Fernando Pessoa, *Cartas de Amor a Ofelia*, Barcelona, Ediciones B, 1988.

Fernando Pessoa, *Fausto*, Madrid, Tecnos, 1989.

Jão Cabral de Melo Neto, *Antología poética*, Barcelona, Lumen, 1990.

Mario de Sá-Carneiro, *La confesión de Lucio*, Madrid, Trotta, 1991.

Fernando Pessoa, *Noventa poemas últimos (1930-1935)*, Madrid, Hiperión, 1993.

Jão Cabral de Melo Neto, *A la medida de la mano*, Univ. de Salamanca, 1994.

Del Italiano

Dante Alighieri, *Comedia: Infierno, Purgatorio y Paraíso*, Barcelona, Seix Barral, 1973, 1976 y 1977, respectivamente (y varias reediciones y ediciones conjuntas, la última de 2004).

Antonio Vivaldi, en António Osório, «Los cuatro sonetos de las *Estaciones* de Vivaldi», en *Hora de poesía*, 12, Barcelona, 1980, págs. 52-58.

Francesco Petrarca, *Cancionero*, Barcelona, Bruguera, 1983 (existen ediciones posteriores).

Giacomo Casanova, *Memorias de España*, Barcelona, Planeta, 1986 (reed: Barcelona, Áltera, 1995. y Madrid, Espasa Calpe, 2006).

Attilio Carminati, en Ángel Crespo, «Poemas en veneciano de Attilio Carminati», *Hora de poesía*, 46-47, Barcelona, julio-octubre, págs. 88-89.

Gabriele D'Annunzio, *El placer*, Barcelona, Ediciones B, 1990.

Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

Poetas italianos contemporáneos, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

Mario Ancona, *La via dell'amore*, Barcelona, Café Central, 49, 1994.

_____, «Poesías de Mario Ancona», traducidas del veneciano por Ángel Crespo, en *Salina*, 5, op. cit., págs. 31-32.

Camillo Sbarbaro; Clemente Rebora; Giorgio Vigolo, en Ángel Crespo, «Tres poetas italianos: Sbarbaro, Rebora, Vigolo», en *Hora de poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, págs. 7-37.

Umberto Saba; Vittorio Sereni, en Ángel Crespo, «Diez poemas últimos de Umberto Saba y un poema de Vittorio Sereni», en *Hora de poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, págs. 43-55.

Maria Luisa Spaziani, en Ángel Crespo, «Maria Luisa Spaziani: Poesías», en *Hora de poesía*, 91-92-93, Barcelona, 1994, págs. 191-202.

_____, *Barcelona e altre poesie*, Barcelona, Café Central, 65, 1995.

Otras lenguas

Un siglo de poesía retorromana, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1976.

Turoldo, *Cantar de Roldán*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

Joan Maragall, *Poesía*, Barcelona, Planeta (col. Clásicos Universales, 223), 1993.

c) VOLÚMENES DE TRADUCCIONES ITALIANAS DE LA OBRA DE ÁNGEL CRESPO

Poesie, traducción de Mario di Pinto, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1964.

Antologia poetica, traducción de Bruna Cinti, Venezia, Libreria editrice Cafoscarina, 1984.

Argento sulla laguna, traducción de Bruna Cinti, Padova, Piovani Editore, 1990.

Occupazione del fuoco, edición y traducción a cargo de Valerio Nardoni, Bagno a Ripoli, Passigli editore, 2011.

d) APORTACIONES DE ÁNGEL CRESPO SOBRE LITERATURA Y CULTURA ITALIANA

«Notas sobre el *Infierno* de Dante», en *Revista de Letras*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, diciembre de 1970.

«Las metamorfosis de la especie humana en la *Divina Comedia*», en *Revista de Letras*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, marzo de 1973, págs. 25-74.

«El *Ninfale Fiesolano* de Giovanni Boccaccio, y la *Fabula de Mondego*, de Francisco Sá de Miranda», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, S. Olschki editore, 1978, págs 161-178.

«La *Commedia* de Dante: Problemas y métodos de traducción», en *Dante in Francia. Dante in Spagna. Atti degli Incontri Internazionali Danteschi*, Oceania, Bari, 1978, págs. 151-173 (editado separadamente, con el mismo título, por Talleres Gráficos A. Núñez, Barcelona, 1978, 26 págs. y como epílogo a la traducción de la *Comedia*).

«Dante in Spagna», en *L'Albero*, n. XXX, 61-62, Locugnano-Lecce, 1979, págs 5-18.

Conocer Dante y su obra, Barcelona, Dopesa, 1979 (reditado bajo el título *Dante y su obra*, Barcelona, El Acanalado, 1999, en cuyas páginas 41, 56, 57, 59, 69 y 70 se traducen sonetos de *La Vida Nueva* y *La Flor*, y en la página 65 el soneto de Guido Cavalcanti “Al día voy mil veces a tu lado”).

«Aspetti e problemi delle Letterature Iberiche», en *Studi offerti a Franco Meregalli*, edición a cargo de Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1981, págs. 107-122.

«Dante y el Stil Nuovo», en *Historia Universal de la Literatura*, n. 55 y 56, Barcelona, Orbis-Origen, 1982, págs. 233-248 (55) y 249-264 (56).

«Petrarca y el Humanismo», en *Historia Universal de la Literatura*, n. 57, Barcelona, Orbis-Origen, 1982.

«El universo de la *Divina Comedia*, metáfora moral», en *Atenea*, n. 2, Mayagüez, Puerto Rico, diciembre de 1982.

«Dante, escriba de Dios y de la historia», prólogo al volumen de Kurt Leonhard, *Dante*, Barcelona, Salvat, 1984.

Dante, Barcelona, Barcanova, 1985.

«La España de Casanova», en *El País*, Madrid, 10 de diciembre de 1985, pág. 14.

«La traducción de la *Commedia* de Dante: *terza rima* o nada», en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8/9, Bellaterra, 1987 (d), págs. 7-19.

«Hombre de pluma [sobre Giuseppe Ungaretti]», en *Diario 16*, Madrid, 13 de febrero de 1988. (Luego publicado con el título de «Un clásico de nuestro tiempo (Giuseppe Ungaretti)», en *El poeta y su invención*, op. cit., págs. 324-327).

«Gabriele D'Annunzio, patriota e libertino», en *Diario 16*, Madrid, 13 de febrero de 1988.

«El último triunfo de Casanova», prólogo al volumen de Giacomo Casanova, *El duelo*, traducción de Attilio Pentimalli, Barcelona, Ediciones B, 1988, págs. 5-16.

e) TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN ANTERIORES SOBRE EL TEMA

«Ángel Crespo y la poesía italiana contemporánea». Trabajo académico de final de Máster. Universidad Pompeu Fabra, septiembre 2008 (director: José Francisco Ruiz Casanova)

f) TESIS DOCTORALES SOBRE ÁNGEL CRESPO

METZLER, Linda Diane, *The Poetry of Angel Crespo*, University of Kansas, 1979.

ISOLDI, Caterina, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, 2006 (Tesis doctoral inédita leída en la Università degli Studi di Pisa, curso 2005-06).

ARDANUY LÓPEZ, Jordi, *La búsqueda de lo sagrado en la poesía de Ángel Crespo*, Universitat Pompeu Fabra, 2002.

g) SOBRE ÁNGEL CRESPO Y SU OBRA

AF GEIJERSTAM, Regina, “Ángel Crespo y Escandinavia”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 198-200.

ALBÍ, José, “Introducción a la poesía de Ángel Crespo”, en *Antología poética*, ed. de José Albí y Ángel Crespo, Valencia, Verbo, 1960, págs. 9-20.

ANSÓ, Carlos, “Las patrias de Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 148-150.

ARDANUY, Jordi, “Hacia la epifanía de la sombra” *Ínsula*, 670, 2002, págs. 5-9.

_____, *La poesía de Ángel Crespo (Límite, Símbolo y Trascendencia)*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

AYUSO, César Augusto, “El lugar de Ángel Crespo en la poesía de posguerra. Esbozo de su trayectoria poética”, en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97 (junio de 1989), págs. 45-52.

_____, “Figuraciones espacio-temporales en la poesía de Ángel Crespo. De lo mágico a lo metafísico”, *Hora de Poesía*, 69-70 (mayo-agosto de 1990), págs. 65-82.

_____, *El realismo mágico (un estilo poético de los años 50)*, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1995.

BADOSA, Enrique, “La retórica tipográfica en un poema de Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 160-162.

BALCELLS, José María, “Ángel Crespo en su primer libro de concordancias (sobre *Parnaso confidencial*)”, *Hora de poesía*, 38, 1985, págs. 45-49.

_____, “Ángel Crespo en pos del realismo mágico”, *Anales de Filología Hispánica de la Universidad de Murcia*, 2, 1986, págs. 127-145.

_____, “La poética humanística de Ángel Crespo.” *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Univ. de Barcelona, vol. II, 1989, págs. 59-72.

_____, *Poesía y poética de Ángel Crespo*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1990.

_____, “Ángel Crespo en el principio del camino”, en *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Univ. de León, 1998, págs. 127-136.

_____, “Poemarios de Ángel Crespo anteriores a *Una lengua emerge*”, en *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Univ. de León, 1998, págs. 137-149.

_____, “La pluralidad intelectual y poética de Ángel Crespo”, en *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 11-16.

_____, “Significación de Ángel Crespo en su promoción poética”, en *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Univ. de León, 1998, págs. 159-163.

_____, “Ángel Crespo y la indagación trascendental –sobre *Amadís y el Explorador* y *Ocupación del fuego*–”, en *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Univ. de León, 1998, págs. 165- 172.

_____, “Bibliografía poética breve de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 670, 2002, pág. 22.

_____ (ed.), *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999.

BARRAJÓN, Jesús María, “El poeta en su aire”, en Stefano Rosi, ed.. “*Pues digo mi canción...*”. En *Florenzia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la Gionata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, págs. 59- 81.

_____, “Ángel Crespo escribe a Juan Alcaide. Introducción a su epistolario”, en José María Balcels, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 39-61.

BARRERO PÉREZ, Óscar, “La fauna de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 211-222.

BENTO, José, “Ángel Crespo, lusitanista”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 191-193.

BERTELLONI, Maria Teresa, “El sentido del tiempo en la poesía de Ángel Crespo”, *Nueva Estafeta*, 11, 1979, págs. 59-64.

_____, *El mundo poético de Ángel Crespo*, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1983, (2ª ed., aumentada: Madrid, Huerga & Fierro, 1996).

_____, “Ángel Crespo: *Parnaso Confidencial*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 416, 1985, págs. 183-188.

_____, “La dimensión filosófica de la poesía de Ángel Crespo” *Folia Humanistica*, 306, 1989, págs. 63-76.

_____, “Ángel Crespo: La poesía como iter de integración europea”, *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, 2, 1989, págs. 159-68.

_____, “Ángel Crespo: la poesía como discurso total”, en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97 (junio de 1989), págs. 52-54.

_____, “*Ocupación del Fuego*, de Ángel Crespo”, *Salina*, 7, 1993, págs. 71-73.

_____, “*Ocupación del Fuego*”, *Atenea* 16, 1-2, 1996, págs. 15-30.

_____, “En el umbral del misterio: luz y sombra en la poesía de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 141-150.

BLASCO, Javier, “Ángel Crespo y la poesía visual”, en Stefano Rosi, ed.. “*Pues digo mi canción...*”. En *Florenzia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la*

Gionata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999), Firenze, Alinea Editrice, 2000, págs. 25-40.

BONET, Daniel, “Destellos de la invisible luz (Notas sobre lo mágico en la poesía de Ángel Crespo)”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 129-132.

BONET, Juan Manuel, “Tributo al Ángel Crespo crítico de arte”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril- 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005, págs. 215-219.

CABALLERO BONALD, José Manuel, “Ángel Crespo: *Suma y Sigue*” *Ínsula*, 197, 1963, pág. 4.

CAPECCHI, Luisa, “Un viaje por la poesía de Ángel Crespo”, *Insula*, 402, 1980, pág. 7.

CARVALHO DA SILVA, Domingo, “Ángel Crespo e seu idealismo na difusão da literatura brasileira”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 194-198.

CHIAPPINI, Gaetano, “Ángel Crespo, traductor de la *Divina Comedia*”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 186-190.

_____, “El *Cuaderno de Leiden* de Ángel Crespo: Entre el viento de la ausencia y el ave de la amistad”, en Stefano Rosi, ed.. “*Pues digo mi canción...*”. *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la Gionata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, págs. 83- 90.

_____, “Variaciones Sobre La Sombra” *Insula*, 670, 2002, págs. 10-12.

_____, “Ángel Crespo, traductor de la *Divina Comedia*: unos breves ejemplos”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril- 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, págs. 263- 268.

CILLERUELO, José Ángel, “Aspectos del culturalismo (Lectura de un poema de Ángel Crespo)”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 156-160.

CINTI, Bruna, “America Tropicale e Mondo Subpolare in Angel Crespo”, *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 15-16, 1983, págs. 217-225.

_____, “Aproximación al tema veneciano en Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 165-167.

_____, “Sintassi anormale in *Ocupación Del Fuego* di Ángel Crespo” *El Girador, I-II*, ed. Giovanni Battista de Cesare and Silvana Serafin, Rome, Bulzoni, 1993, págs. 257-263.

_____, “Plata en la Laguna”, en *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 17-20.

_____, “Los Trabajos del espíritu di Ángel Crespo”, *Rassegna Iberistica*, 69, 2000, págs. 45-50.

CLARAMUNT ADELL, Teresa, “El ojo y la pluma (Sobre pintura y poesía en Ángel Crespo)”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 151- 164.

COLECTIVO “SALINA”, “Entrevista de Salina con Ángel Crespo” *Salina: Revista de Lletres* 5, 1990, págs. 35-39.

COLOMBI, Jean-Pierre, “Ángel Crespo et l’expérience de l’unité”, en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97 (junio de 1989), págs. 59- 60.

CORREDOR-MATHEOS, José, “Ángel Crespo y las artes plásticas”, *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 21-23.

_____, “La trascendencia en la poesía de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 131-140.

_____, “El viaje en la poesía de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 9-10.

_____, “Pintura y pintores en la poesía de Ángel Crespo”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril- 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, págs. 209-213.

COSTE, Didier, “Apuntes sobre las mores y las moradas de los dioses”, *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 25-28.

DEBICKI, Andrew P., “Ángel Crespo and Manuel Mantero”, en *Poetry of discovery. The Spanish generation of 1956-71*, Kentuchy, Kentuchy Univ. Press, 1982, págs. 182-199.

DE LA RICA, Carlos, “Claves para una lectura del poema *Júpiter*”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 153-156.

_____, “Biografía acompañada: Ángel Crespo (1950-1995), en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 25-30.

DE MELO E CASTRO, E. M., “Três tempos para reler a poesia de Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 136-143.

DOLFI, Laura, “Angel Crespo e Oreste Macrí: Lettere Inedite” *Lettere a Simeone: Sugli Epistolari a Oreste Macrí*, ed. Anna Dolfi, Rome, Bulzoni, 2002, págs. 433-500.

_____, “Ángel Crespo: vida y poesía (sobre el Epistolario Inédito con Oreste Macrí)”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 12-15.

_____, “Lettere a un traduttore (Addenda all’Epistolario Inedito Crespo-Macrí)” *Traduzione e Poesia Nell’Europa Del Novecento*, ed. Anna Dolfi, Rome, Bulzoni, 2004, págs. 689-701.

GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis, “Diez años de poesía de Ángel Crespo”, *Hora de Poesía*, 34-35, 1984, págs. 34-37.

_____, “Los Trabajos y los Días de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 15-16.

GÓMEZ BEDATE, Pilar, “La contestación de la realidad en la poesía de Ángel Crespo”, *Revista de Letras de la Universidad de Mayagüez*, 4 (diciembre de 1969), págs. 605-645.

_____, “Ángel Crespo, poeta y traductor: el ideal de una vocación”, en Soledad González Ródenas y Francisco Lafarga, eds., *Traducció o literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, Vic, Eumo Editorial, 1997, págs. 13-20.

_____, “Para un estudio de la poesía comprometida de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 109-129.

_____, “Una aproximación a los dioses de Ángel Crespo: de *Claro:Oscuro* a *Ocupación del fuego*”, en Stefano Rosi, ed., “*Pues digo mi canción...*”. *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la Gionata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, 2000, Firenze, Alinea Editrice, págs. 113-126.

_____, “El realismo y la vision mágicos de Ángel Crespo”, *Por Ejemplo*, 12 (octubre 1999- marzo 2000), págs. 25-31.

_____, “Para situar la obra de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 2-4.

_____, “La herencia del Simbolismo en Ángel Crespo”, en Marie-France Borot y Alicia Piquer Desvaux, eds., *Confluencias poéticas. Estética, recepción y traducción de la poesía francesa contemporánea*, Barcelona, PPU, 2004, págs. 57-69.

GONZÁLEZ ÁLVARO, María Luisa, “La escritura aforística de Ángel Crespo. Una aproximación a sus *Aforismos*”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 279- 292.

GÓNZALEZ LARA, José, “Ángel Crespo después del Diluvio”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 31-37.

GONZÁLEZ MORENO, Pedro A., “La configuración analógica de *El bosque transparente*”, en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97 (junio de 1989), 1989, págs. 55-56.

_____, “El fuego como símbolo de la trascendencia”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 327-334.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad, “La pintura de Ángel Crespo: una poética de la creación”, *Espacio/espazo escrito*, 13-14, 1997, págs. 103-107.

_____, “Las “voces del aire” en la poesía de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 185-210.

GUILLÉN, Claudio, “El recato en la luz: Las odas de Ángel Crespo”, en Stefano Rosi, ed., “*Pues digo mi canción...*”. *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la Gionata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, 2000, Firenze, Alinea Editrice, págs.9-23.

HATERLY, Ana, “*El aire es de los dioses*”, *Espacio/espazo escrito*, 13-14, 1997, págs. 99-103.

IGLESIAS, José María, “En el principio fue el crítico de arte”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 181-185.

JÚDICE, Nuno, “O segredo e a chave do poema em Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 351- 355.

KRAWIETZ, Alejandro, “Paisajes de la palabra: Los Diarios de Ángel Crespo” *Ínsula*, 670, 2002, págs. 17-18 y 23-24.

_____, “Las herramientas del herrero: Ángel Crespo en *Deucalión, El Pájaro de paja, Poesía de España y Revista de Cultura Brasileña*”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril- 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005, págs. 243-250.

_____, “Aire adentro: Ángel Crespo y el espacio cultural”, prólogo a su ed. Ángel Crespo, *La realidad entera. Antología poética (1949-1995)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005, págs. 5-34.

LAFARGA, Francisco, “Ángel Crespo y la traducción”, en Soledad González Ródenas y Francisco Lafarga, eds., *Traducció o literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, Vic, Eumo Editorial, 1997, págs. 25-32.

LÁZARO, Antonio, “Los espejos en la poesía última de Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 132-136.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Luis, “Ángel Crespo en su tiempo”, *Atenea*, 1 (1998), págs. 19-30.

LÓPEZ CASTRO, Armando, “Iniciación a la sombra: hacia una participación por la música”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 357- 375.

LOURENÇO, Eduardo, “El “Pessoa” de Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 178-180.

MACRÍ, Oreste, *Studi Spanici, I. I poeti e narratori*, Roma, Signori Editore, 1966, págs. 423-431.

MANTERO, Manuel, “La poesía de Ángel Crespo”, en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97 (junio de 1989), págs. 35-44.

_____, “Ángel Crespo y la mentalidad de la época”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 173-178.

_____, “Simultaneidad rítmica en la poesía de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 87-108.

MARRAST, Robert, “Claro:Oscuro (El deseo de luz en la palabra)”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 167-172.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, “Caballos de luz en la poesía de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 223-236.

METZLER, Linda Diane, “Ángel Crespo: La poesía de *En medio del camino*”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 151-153.

MONTESINOS GIBERT, Toni, “Introducción” a su ed. Ángel Crespo, *Oculto transparencia (Antología, 1950-1959)*, Cuenca, El Toro de Barro, 2000, págs. 5-19.

_____, “La revisión de toda una obra: Variantes en la poesía de Ángel Crespo”, en *Experiencia y memoria. Ensayos sobre poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 199-221.

MOLINA, César Antonio, “Ángel Crespo: Para decir no”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril- 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005, págs. 253-261.

NAGORE LAÍN, Francho, “Ángel Crespo y la poesía en lengua aragonesa”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 201-204.

PALACIOS, Amador, “Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo en el Postismo”, *Ínsula*, 511 (1989), págs. 15-16.

_____, *Ángel Crespo (1926-1995)*, Ciudad Real, ediciones Almad, 2011.

PALENZUELA, Nilo, “Ángel Crespo y las traducciones portuguesas”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 377-389.

PARAMIO VIDAL, Mayela, “Pintura y poesía en dos poemas de Ángel Crespo y Rafael Alberti. La traducción icónica”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 165-183.

PAYERAS GRAU, María, “Con Crespo en su poesía última”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 335- 350.

PEDEMONTE, Hugo Emilio, “De la naturaleza en la poesía de Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 144- 148.

PIEDRA, Antonio, “Ángel Crespo: tradición y vanguardia”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 71-75.

PONT, Jaume, “Ángel Crespo y el Postismo”, en Stefano Rosi, ed.. “*Pues digo mi canción...*”. En *Florenca, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la Gionata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, págs. 41-58.

_____, “Ángel Crespo en el Postismo: Claves poéticas”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 27-29.

PRADO, José Miguel, “La intimidad clásica del *Parnaso confidencial*”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 293-315.

PUJOL RUSSELL, Sara, “Ángel Crespo, hacia una poética integradora”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 29-33.

RAMONEDA, Arturo, “Introducción” a su ed. Ángel Crespo, *Antología poética*, Madrid, Alianza Ed., 1994, págs. 7-40.

RIVERO, José, “Ángel Crespo y la mirada interrogada”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 63-70.

ROSADA, Bruno, “Ángel Crespo, traduttore e critico di Dante e Petrarca”, *Ateneo Veneto: Rivista di Scienze, Lettere ed Arti*, 29, 1991, págs. 369-374.

_____, “Storia e quotidianità nel pensiero di Ángel Crespo”, *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 29- 34.

ROSI, Stefano, “Specchi e fantasmi del nord o las maschera come bussola ermeneutica”, en Stefano Rosi, ed.. “*Pues digo mi canción...*”. En *Florenca, para*

Ángel Crespo y su poesía. *Atti de la Gionata di Studi* (Firenze, 7 dicembre 1999), Firenze, Alinea Editrice, 2000, págs. 91-111.

_____(ed.), “Pues digo mi canción...”. *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la Gionata di Studi* (Firenze, 7 dicembre 1999), Firenze, Alinea Editrice, 2000.

RUBIO, Fanny, “Breve divagación a propósito de la metáfora del cuerpo en los primeros poemas de Ángel Crespo”, en *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989), págs. 143-144.

_____, “El poeta visionario”, en VV.AA., *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril- 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005, págs.239-240.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, “Ángel Crespo: Geómetra de la luz”, *Lateral*, 3, 1995, pág. 36.

_____, “El legado de Ángel Crespo”, *Lateral*, 23, 1996, pág. 28.

_____, “La realidad entera: visión del mundo y labor poética de Ángel Crespo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, 1998, págs. 121-126.

_____, “El poema en prosa en la obra de Ángel Crespo”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: Una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real (Biblioteca de Autores Manchegos, 119), 1999, págs.257-278.

_____, “*Amadís y el Explorador*: los diálogos poéticos de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 33-35.

_____, coord., *Ángel Crespo: Una obra completa*, *Quimera*, 254 (marzo 2005), págs. 10-46.

_____, “El pabito”, en J. F. Ruiz Casanova, coord., *Ángel Crespo: Una obra completa*, *Quimera*, 254 (marzo 2005), págs. 14-15.

_____, “Poética de la traducción y traducciones de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 717 (septiembre de 2006), págs. 21-23.

_____, “Poética de la traducción y traducciones de Ángel Crespo”, en J.-C. Santoyo y J. J. Lanero, eds., *Estudios de traducción y recepción*, León, Univ. de León, 2007, págs. 305-317.

SALA-SANAHUJA, Joaquim, “Elogi d’Ángel Crespo”, *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 35-38.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Ángel Crespo: espacio, construcción, memoria”, *En torno a la obra de Ángel Crespo, Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995), págs. 39-42.

_____, “Ángel Crespo: de la constructividad a la ‘fanopeia’”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 77-86.

_____, “Ángel Crespo y el poema en prosa”, en Stefano Rosi, ed., “Pues digo mi canción...”. *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía. Atti de la Gionata di Studi (Firenze, 7 dicembre 1999)*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, págs. 127- 145.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, “En el aire de los dioses, de la mano de Ángel Crespo”, en *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, Anthropos, 97 (junio de 1989), págs. 57-59.

TERRY, Arthur, “Ángel Crespo y el misterio de la palabra”, en *La Idea Del Lenguaje En La Poesía Española: Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, págs. 49-83.

_____, “La idea del lenguaje en la poesía tardía de Ángel Crespo”, *Ínsula*, 670, 2002, págs. 37-40.

TRABADO CABADO, José Manuel, “La imagen del mundo como libro en la poesía de Ángel Crespo. Bases metafóricas para una metapoética”, en José María Balcells, ed., *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial (Biblioteca de Autores Manchegos, 116), 1999, págs. 237- 256.

VALLS, Fernando, “Entrevista con Ángel Crespo”, *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8/9, 1987, págs. 273-299.

VV.AA., *Textos para Ángel Crespo*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1986.

_____, *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, 97 (junio de 1989).

_____, *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, Suplementos de *Anthropos*, 15 (junio de 1989).

_____, *En torno a la obra de Ángel Crespo*, *Cuadernos de Estudio y Cultura de la ACEC*, 5 (noviembre de 1995).

_____, «Ángel Crespo», en *Espacio/espazo escrito*, 13-14 (mayo de 1997), págs. 81- 133.

_____, *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo* (Catálogo de la Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 20 de abril- 3 de julio de 2005), Palencia, Círculo de Bellas Artes-Instituto Cervantes-Fundación Jorge Guillén-Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005.

_____, «Cartapacio: Ángel Crespo», en revista *Turia*, n. 92, noviembre 2009, págs. 135-335.

_____, «Homenaje a Ángel Crespo», en *El Alambique, revista de poesía*, noviembre 2010-abril 2011, Guadalajara, Fundación Alambique para la Poesía, 2010, págs. 45-92.

Bibliografía general

a) ESTUDIOS GENERALES SOBRE LITERATURAS ESPAÑOLA E ITALIANA

ARCE, Joaquín, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

CAMPS, Assumpta, *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*, Bern, Peter Lang, 2009.

FUCILLA, Joseph, *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, CSIC, 1953.

GAVAGNIN, Gabriella, *La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio fra le due guerre (1918-1936). Percorsi e materiali*, Tesi de Doctorat, Universitat de Barcelona, 1998.

_____, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Italia y España en el siglo XVIII», en «Estudios y discursos de crítica histórica y literaria-IV: siglo XVIII: historia literaria.- Siglo XIX: poetas», en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 9*, Madrid, CSIC, 1942, págs. 13-24.

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, «L'Antologia de poetas líricos italianos di Estelrich nell' *Espistolario* di Ménendez Pelayo (Per una storia delle traduzioni della letteratura italiana in Spagna)», en *Anuari de Filologia*, Secció G, XIX, n. 7, 1996, págs. 108-109.

_____, «Primeros contactos entre España e Italia», en «Estudios y discursos de crítica histórica y literaria-V: siglo XIX.- Críticos y novelistas. – Escritores regionales. – Hispanistas y literaturas extranjeras», en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 10*, Madrid, CSIC, 1942, págs. 275-295.

VV. AA., *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filología all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale. Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, con la collaborazione di Ursula Bedogni e Laura Calvo Valdivielso, Barcelona, Universitat de Barcelona, Franco Cesati Editore, 2007.

VV. AA., *Italia / Spagna. Cultura e ideología dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giovanni Dessí*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni editore, 2011.

b) LITERATURA COMPARADA, TRADUCCIÓN, TEORÍA DE LA LITERATURA Y RECEPCIÓN LITERARIA

BASSNETT, Susan, *Translation Studies*. (ed. revisada), Londres, Routledge, 1992.

_____, “From Comparative Literatura to Translation Studies”, en *Comparative Literature: a Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993, págs. 138-161.

BLOOM, Harold, “Del canon”, en *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Ives (eds.), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, P.U.F., 1989 (ed. Española: *Compendio de Literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994).

CHEVREL, Ives, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1982.

CIORANESCU, Alejandro, *Literatura comparada*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de la Laguna, 1964.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, editorial Lumen, 1981.

_____, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

ÉTIEMBLE, "Literatura comparada", en J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 279-310.

FOKKEMA, D., "La literatura comparada y el nuevo paradigma", en Dolores Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, págs. 149-172.

_____, "La literatura comparada y el problema de la formación del canon", en Dolores Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, págs. 225-249.

_____ e IBSCHE, E., *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1998.

GALLEGO ROCA, Miguel, *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar, 1994.

_____, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1996.

GNISCI, Armando, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 2001.

GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998.

_____, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets, 2005.

GUYARD, Marius-François, *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara, 1957.

LEFEVERE, André, "Translation and/in Comparative Literature", *Yearbook of Comparative and General Literature* 35, 1986, págs. 40-50.

_____, "Translation and Comparative Literature: The Search for the Centre", *TTR* 4:1, 1991, págs. 129-44.

_____, "Introduction: Comparative Literature and Translation", *Comparative Literature* 47:1, 1995, págs. 1-10.

MARINO, A., *Comparativisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1985.

MAYORAL, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.

PAGEAUX, D.-H., *Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990.

PICHOIS, Claude y ROUSSEAU, André M., *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

_____, PARTZSCH, Henriette; PENNONE, Florence, *De poesía y traducción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

_____, *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.

_____, *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011.

STEINER, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, editorial Gedisa, 1994.

_____, *What is comparative literature? An inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 11 October 1994*, Oxford, Clarendon, 1995.

_____, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (1ª ed. 1975), México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____, *Pasión intacta*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.

_____, *Gramáticas de la creación*, Madrid, ed. Siruela, 2001.

VAN TIEGHEM, Paul, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931.

VEGA, María José y CARBONELL, Neus, *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998.

VV. AA., *Méthologie des études de réceptions: perspectives comparatistes (Oeuvres et critiques 11:2)*, 1986.

WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

WELLEK y WARREN Austin, "Literatura general, literatura comparada y literatura nacional", en *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1981, págs. 57-65.

c) POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

AYUSO, José Paulino, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983.

BONET, Laureano, *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península, 1994.

BOUSOÑO, Carlos, *Poesía poscontemporánea*, Madrid, Júcar, 1985.

CANO, José Luis, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974.

CASTELLET, José María (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

DEBICKI, Andrew P., *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1987.

GALLEGO MORELL, Morell, Antonio, «Poesía española de postguerra», en *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española, 1973.

_____, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.

GARCÍA MARTÍN, José Luís, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1986.

GRANDE, Félix, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970. (Aparecido antes como «1939-1969. Poesía en castellano», *Cuadernos para el Diálogo*, 14 extraordinario, 1969).

LANZ, Juan José (ed.), *Antología de la poesía española, 1960-1975*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

LECHNER, Jan, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, II, Leiden, Universitaire Pers, 1975.

LUIS, Leopoldo de, (ed.), *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Alfaguara, 1965.

MAINER, José-Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.

MANTERO, Manuel, *Poetas españoles de postguerra*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

MIRÓ, Emilio, «La poesía desde 1936», en VV. AA., *Historia de la literatura española*, IV, Madrid, Taurus, 1980.

ORY, Carlos Edmundo de, «Historia del postismo», en C. E. de Ory, *Poesía (1945-1969)*, Barcelona, Edhasa, 1970.

PALOMO, María del Pilar, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

PAYERAS GRAU, María, *Poesía española de postguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986.

PONT, Jaume, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luís (ed.), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Colegio de España, 1995.

QUIÑONES, Fernando, *Últimos rumbos de la poesía española. La postguerra: 1936-1966*, Buenos Aires, Columba, 1966.

RIERA, Carme, *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1987.

RUBIO, Fanny, «La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276, 1973.

_____, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.

_____, «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980, págs. 361-362.

