

“nera ombra che mi spaurì”.

La ricezione italiana dell’opera galega di Rosalía de Castro

Rachele FASSANELLI
Università degli Studi di Padova

Riassunto

Rosalía de Castro, scrittrice bilingue e grande protagonista della rinascenza letteraria galega, è stata per lungo tempo una voce incompresa o ignorata persino in ambito iberico, e nonostante i più recenti studi critici insistano sulla ricchezza e peculiarità della sua produzione, pare che questa stenti ad essere pienamente intesa e apprezzata nella sua poliedrica complessità. Il presente contributo si propone di esaminare la ricezione italiana dell’opera della poetessa, con particolare riferimento alle traduzioni delle liriche in galego, tratte da *Cantares gallegos* e da *Follas novas*, per cercare anche di delineare in che modo il nostro paese abbia conosciuto negli anni il ‘fenomeno’ Rosalía.

Parole chiave: Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*, *Follas novas*, ricezione critica, traduzione.

Abstract

Rosalía de Castro, a bilingual writer and great protagonist of the Galician literary renaissance, was for a long time a misunderstood or ignored voice even within the Iberian field, and, although the most recent critical studies insist on the richness and peculiarity of her production, it seems that it is struggling to be fully understood and appreciated in its multifaceted complexity. The present contribution aims to examine the Italian reception of the poet’s work, with a particular focus on the translations of the Galician poems, taken from *Cantares gallegos* and *Follas novas*, also in order to try to outline how our country has come to know the Rosalía ‘phenomenon’ over the years.

Keywords: Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*, *Follas novas*, Critical Reception, Translation.

1.

L’importanza della traduzione nel processo di crescita e internazionalizzazione di una cultura è un fenomeno ampiamente noto: da un lato, in quanto movimento all’esterno del proprio patrimonio culturale e dall’altro, in direzione contraria, come chiave di accesso e comunicazione con altre tradizioni. Per quanto riguarda la traduzione

di opere letterarie galeghe in altre lingue, il mercato italiano si è arricchito negli ultimi dieci-quindici anni di nuovi e significativi titoli, legati sia alla prosa che alla poesia¹. Tale recente fioritura editoriale pare tuttavia aver appena sfiorato la produzione di Rosalía de Castro, nonostante sia stata proprio la critica italiana ad aver offerto, nel 1885, la prima trasposizione in una lingua straniera di alcuni versi della musa di Galizia. Oltre che in alcuni volumi, significativi ma datati, le liriche rosaliane sono circolate per lo più in traduzioni sparse, all'interno generalmente di raccolte collettive, libretti di recital poetici (di scarsa diffusione), siti online o tesi di laurea, ma la traduzione della sua opera galega tarda ad essere accolta in monografie o florilegi antologici interamente dedicati all'autrice.

Seguendo le linee maestre in parte già tracciate da Giovanna Scalia (1986) e, più recentemente, da Assunta Polizzi (2020), il presente intervento intende esaminare la ricezione italiana della lirica di Rosalía de Castro, con particolare riguardo a quella composta, per lo meno originariamente, in lingua galega: quale silloge, tra *Cantares gallegos* (1863) e *Follas novas* (1880), o quali componimenti hanno maggiormente attirato l'attenzione dei traduttori, e, soprattutto, quale immagine della poetessa si evince dalle traduzioni e dagli eventuali saggi accompagnatori? In che maniera l'Italia ha conosciuto il 'fenomeno' Rosalía e in quale modo la traduzione anche di singole immagini o parole chiave –si pensi solo alla celebre “negra sombra que m'asombras” citata nel titolo– può aver orientato l'interpretazione complessiva dell'opera della scrittrice di Padrón?

2.

La peculiarità del primo (e precoce) riferimento alla produzione di Rosalía de Castro da parte della critica italiana è stata abbondantemente sottolineata dagli studiosi, per lo meno a partire dalla segnalazione di Carballo Calero che in un intervento del 1959² pone in rilievo l'importanza storica della recensione alla raccolta poetica *En las orillas del Sar* (1884) uscita nella rivista *La Rassegna Nazionale* il primo luglio 1885 a firma S.P.M., sigla dietro la quale sarà da riconoscere il marchese Paris Maria Salvago, secondo la proposta di Fernández Rodríguez (2014b: 13)³.

¹ Sarà sufficiente citare, per la poesia, gli importanti lavori dedicati a Lois Pereiro (2017) e Uxío Novoneyra (2019, 2021) da Marco Paone; mentre, per la prosa, ricordo almeno la traduzione di alcuni romanzi legati alla tematica della guerra civile (Suso de Toro, 2008; Manuel Rivas, 2009; Antón Riveiro Coello, 2009) e il più recente volume *L'ultimo libro di Emma Olsen* di Berta Dávila (2022).

² Carballo Calero (1959: 167), sorpreso dalla scarsa eco avuta inizialmente dalla recensione italiana tra gli studiosi dell'opera rosaliana, scrive: “Hoxe son numerosos os investigadores estranxeiros que amosan preocupación pola grande lírica galega. Se durante a súa vida se prestou pouca atención á súa obra alén dos Pireneos, isto non fai máis que resaltar a importancia histórica do texto de *La Rassegna Nazionale*, pois a singularidade do mesmo acentúa o seu relevo”.

³ L'ipotesi è stata recentemente corroborata dalle ricerche presentate al XIII Convegno dell'Asociación Internacional de Estudos Galegos (Varsavia, 21-24 settembre 2022) da Marco Paone e Giulia Luci che hanno gettato nuova luce sui rapporti intrattenuti dal politico genovese, fondatore e direttore della rivista fiorentina insieme al marchese Manfredo Da Passano, con la famiglia Murguía-Castro.

Come accennato in precedenza, lo scritto, salutato con favore dallo stesso Manuel Murguía come un breve ma notevole giudizio delle poesie castigliane della moglie⁴, contiene la prima traduzione in lingua straniera di un testo della poetessa galega: una versione in prosa italiana di alcuni passi di “A la luna” di cui Polizzi ha ben dimostrato la lettura ideologicamente orientata da parte del recensore-traduttore. Al di là della “manipulación discursiva” (Polizzi, 2020: 259) operata da Salvago, attento a selezionare quei passi che, a dir suo, “accendono la sacra fiamma dei nobili affetti per Iddio, per la patria, per la famiglia”⁵, in questa concisa ed entusiasta rassegna critica risalta l’ammirazione per versi che “vanno direttamente al cuore di chi li legge” e il sincero interesse per una traduzione italiana di tutto il volume rosaliano, meglio se realizzata da mano femminile. D’altro canto, se tra i motivi principali della lirica esaminata viene giustamente individuato il “gentile culto della natura”, può a prima vista sorprendere la “interpretación optimista do contido ideolóxico do libro” (Carballo Calero, 1959: 168), ben lontana dalla linea esegetica oggi prevalente volta ad evidenziare l’inquietudine esistenziale e i toni pessimisti che trapelano dai versi rosaliani, e invece qui chiaramente connessa alla lettura ‘faziosa’ proposta dal marchese, cui si è accennato poc’anzi⁶. Degna di nota, poi, è la particolare presentazione della figura della poetessa, introdotta nelle righe iniziali come la “gentile consorte” di Murguía che consacra “il cuore e l’ingegno” all’amata Galizia “seguendo l’orme letterarie del marito”. Se appare chiara una certa conoscenza, se non familiarità, di chi scrive col celebre storico galego da cui, con ogni probabilità, ricevette copia di *En las orillas del Sar*, la recensione sembra mettere in risalto quel ruolo di protettore, promotore e guida esercitato da Manuel Murguía sulla scrittura della moglie, accentuato con fin troppa esagerazione, come noto, dalla prima critica rosaliana. Nonostante il “gelo del disinganno” e la “tristezza del tempo passato” siano ricondotti, in maniera certo curiosa quanto distorta, ad un fiducioso “conforto delle speranze eterne”, il recensore tratteggia l’immagine di una poetessa afflitta da dolorose memorie che, “ritiratasi con la famiglia dall’agitazioni partigiane delle grandi città”, riposa tranquilla lungo le rive del suo fiume Sar. Dovrà passare molto tempo prima che gli studiosi italiani riconoscano l’altro volto della poetessa, la Rosalía della protesta, come dirà ad esempio Luigi Fiorentino sul finire degli anni Settanta del XX secolo.

⁴ Queste le parole di Murguía in relazione alla recensione italiana: “El mismo día de su muerte se recibió en su casa *La Rassegna Nazionale*, notable revista de Florencia, que contenía un breve, pero notable juicio de sus poesías castellanas *En las orillas del Sar*, recientemente publicadas. “Vorremmo, decía, che qualche gentil donna italiana ce ne regalase [sic] una traduzione, per che solo una donna può degnamente intendere e interpretare così pura ed eletta poesia”. Y esto cuando en España el más benévolo de sus críticos, reflejando sinceramente la opinión de los que se tenían por entendidos, consignaba en un artículo que se había “encontrado en sus composiciones algo a que no se hallaba acostumbrado su oído y las han acusado de falta de armonía” (Castro, 1909: XXVI).

⁵ Le citazioni che si susseguono in queste righe senza ulteriore riferimento bibliografico sono tratte da S.P.M. (1885).

⁶ Si ricorderà che nella presentazione “Ai lettori” del primo numero della rivista i direttori, Manfredo Da Passano e Paris Maria Salvago (luglio 1879), mettono l’accento sul loro spirito di “conservatori amici del progresso”, “cattolici ed italiani” e sul carattere patriottico del nuovo periodico attraverso il quale si vuole cooperare “a conservare le istituzioni religiose, morali, sociali, civili, e politiche dell’Italia”.

Qualche decennio dopo la segnalazione di Salvago, nella sua monumentale *Storia universale della Letteratura* Giacomo Prampolini dedica spazio, nel volume consacrato in prima battuta ad alcune espressioni letterarie della terra iberica, agli scrittori in lingua galega tra cui a suo avviso eccelle per l'appunto Rosalía de Castro: "poetessa di rare doti, che unisce alla musicalità del ritmo la limpidezza della forma; che, soave, appassionata o pensosa, sempre riflette la genuina anima della Galicia e insieme sa riuscire di interesse universale" (Prampolini, 1961: 70). L'erudito milanese delinea sinteticamente le coordinate tematiche dell'opera rosaliana, cogliendo in particolar modo il forte legame con la cultura e le tradizioni della sua Terra, ritratta o evocata con viva effusione nostalgica, e l'apertura, accanto a testi più propriamente soggettivi ed intimisti, verso una poesia sociale, come quella connessa alla piaga dell'emigrazione. Non mancano, infine, considerazioni metrico-formali o linguistiche (ad esempio sull'ampio uso dei diminutivi) che accompagnano la traduzione, in genere parziale, di quattro componimenti, due di *Cantares gallegos* ("Campanas de Bastabales", "Airiños, airiños aires") e due di *Follas novas* ("Pra a Habana!", "Tal como as nubes", quest'ultimo tradotto integralmente): entrambe le raccolte, secondo lo studioso, superano d'un balzo gli angusti limiti del regionalismo letterario ed inaugurano una nuova stagione nella lirica galega moderna. Nell'*Antologia di testi* successivamente pubblicata da Prampolini (1974) compaiono altre sei poesie tratte da *Follas novas* in un'ottima trasposizione in prosa italiana, pur visibilmente debitrice delle traduzioni di Mario Pinna (1958), su cui si tornerà in seguito⁷.

Nel 1936 esce il volume di Pilade Mazzei *Due anime dolenti: Bécquer e Rosalía* che, come evidente sin dal titolo, "sigue o contribuye a la línea del emparejamiento entre las dos figuras fundamentales del post-romanticismo español" (Polizzi, 2020: 259). L'opera costituisce una tappa fondamentale non solo della ricezione della poetessa di Padrón in area italiana, ma più in generale della storia degli studi rosaliani, come dichiara lo stesso Carballo Calero che dedicò un articolo, uscito il 15 febbraio 1963, a tale contributo critico, all'epoca, a quanto pare, pressoché introvabile⁸. L'ampiezza del saggio introduttivo dedicato, in una lingua straniera e in quell'altezza storica, all'interpretazione della poesia della musa galega e la presenza del maggior numero di testi tradotti fino ad allora in un idioma non ispanico danno già conto, infatti, del carattere pioniere del lavoro di Mazzei a cui, prima di tutto, preme sottolineare quanto non debba sorprendere la scarsa o nulla conoscenza da parte del pubblico italiano dell'opera di Rosalía, dal momento che nella stessa Spagna il suo nome risulta assente nei manuali di storia letteraria, nonostante la "vera universalità" della poetessa che "non ci autorizza affatto

⁷ In Prampolini (1974: 310) si raccoglie la versione italiana dei seguenti testi: "Follas novas! risa dáme", "Que pasa ó redor de min?", "Co seu xordo e constante mormorio", "Cando penso que te fuches", "Lévame a aquela fonte cristaíña" e "Lúa descolorida", tutti già presenti in Pinna (1958) di cui, come anticipato, vengono palesemente riprese alcune scelte traduttive (ad esempio, nel terzo testo, *saldremos co empeño* reso come 'andrò sollecita', *apousar*, come 'aver pace' o, nell'ultimo, si veda il comune errore 'corno' per *cor*, invece del corretto 'colore').

⁸ Sulla difficoltà a reperire il volume di Mazzei ancora nella seconda metà degli anni Ottanta, si veda Scalia (1986: 285, n. 7).

a metterla [...] fra gli scrittori regionali” (Mazzei, 1936: 56). Grazie alla sua profonda perspicacia critica, lo studioso traccia alcune linee interpretative innovatrici con netto anticipo rispetto alla critica rosaliana successiva: l'individuazione nei versi in esame di una perfetta fusione dell'io lirico con l'universo, di un unico dramma vissuto dall'anima e dalla natura che trasforma la pena personale in un dolore cosmico, la perenne malinconia che non si sa da dove venga e si configura come sensazione di qualcosa che ci manca, la *saudade* e la solitudine dell'essere, infine, identificate come essenza stessa e autentica linfa vitale di questa poesia. Il professore italiano si sofferma principalmente sulla Rosalía intimista, “anima ferita e prigioniera”, “pellegrina dell'ignoto”, “straniera nel mondo”, “madre dolorosa e gioiosa” (Mazzei, 1936: 22, 60, 72, 94), e solo parlando della sua eccezionale empatia con i sentimenti e le sofferenze altrui menziona, in modo rapido, tematiche altrettanto rilevanti come quella dell'emigrazione o della condizione femminile. Per quanto riguarda più prettamente la sezione antologica, se Mazzei considera intraducibili i *Cantares gallegos* in italiano (come in qualsiasi altro idioma) per la particolare lingua dell'autrice e, soprattutto, per l'ontologica impossibilità di sentire la Galizia e l'anima del popolo galego come li sentiva Rosalía, il volume ospita la traduzione di dodici poesie di *Follas novas*⁹ e una selezione di testi tratti da *En las orillas del Sar*. A parte qualche fraintendimento, qualche trasposizione forse troppo libera di parole, espressioni o persino di giri sintattici dell'originale, e nonostante la comprensibile difficoltà incontrata al momento di rendere nella lingua d'arrivo elementi fortemente caratteristici della cultura popolare galega come la *meiga chuchona* o la *Santa Compañía*, il lavoro di traduzione di Mazzei dimostra, per citare nuovamente Polizzi (2020: 260), “un cuidadoso respeto del metro” e “un esfuerzo por mantener el registro lingüístico” cui si aggiunge una certa attenzione alla sonorità del verso e, a livello più specificatamente retorico, il tentativo di conservare i giochi di ripetizione presenti nel prototesto¹⁰.

3.

Come segnala Polizzi (2020: 259), “será la generación de hispanistas italianos de los años cuarenta y cincuenta la que empezará a colmar las lagunas de la recepción de las obras de los poetas españoles del siglo XIX”, e Rosalía de Castro non fa eccezione, visto il numero di traduzioni e saggi critici che escono in quel giro d'anni. In *Diario aperto e chiuso*, nella pagina datata 23 ottobre 1940, si trovano ad esempio le prime tracce

⁹ Le liriche di *Follas novas* tradotte da Mazzei sono “Daquelas que cantan as pombas i as frores”, “Diredes destes versos i é verdade”, “Follas novas! risa dáme”, “Unha vez tiven un cravo”, “Xa nin rencor nin desprezo”, “A un batido, outro batido”, “Corré serenadas ondas cristaiñas” (sotto il titolo “Il bacio della morte”), “O toque da alba” (senza titolo nella traduzione italiana), “Maio longo..., maio longo”, “Lúa descolorida”, “Dor alleo n'é meu dor” (senza titolo nella traduzione italiana) e “N'hai peor meiga que unha gran pena”.

¹⁰ Tra gli errori di traduzione, in genere collegabili al fenomeno dei ‘falsi amici’, spiccano senz'altro *musicas* ‘faville’ tradotto con ‘musica’, *seica* ‘forse’ con ‘arsa’ (cioè ‘secca’), *cor* ‘colore’ con ‘cuore’ (Mazzei, 1936: 127, 129, 134 rispettivamente), mentre perturbazioni nell'ordine sintattico e soppressioni di parole o di interi sintagmi paiono in genere ascrivibili al desiderio –evidentemente per lui prioritario– di rispettare la veste metrica.

dell'interesse di Carlo Bo per la poetessa galega e per alcune sue immagini poetiche che gli sollecitano una riflessione sul ruolo e i compiti del critico letterario e sulla necessità che questi si faccia lettore neutrale, capace di contenere, di fronte ai testi, catene personali di memorie, accostamenti e suggestioni.

23 ottobre 1940. Fino a che punto continueranno a sfuggirci immagini poetiche come questa così segreta e sottile di Rosalía de Castro? Si ha sempre paura di metterci dentro troppa parte di noi e riallacciare a queste difficili nozioni dei rapporti sentimentali o comunque il peso del nostro gusto, e infatti è la poesia tenue e trasparente quella che si difende meglio da una definizione e il critico deve rimanere piuttosto lettore chiudendosi ancora in una serie di impressioni e nella virtù della memoria. Nel caso preciso di Rosalía pare che le convenga soltanto il linguaggio di un Azorín, cioè l'attenzione di uno spirito ancora delicato e sottile, il limite equivalente di una forza simile. D'altra parte è il loro segreto stesso che costringe il critico a una comunicazione per sentimenti e a costruire un paesaggio ideale in cui fare convergere la trama esile di questi motivi così profondamente tenuti e sorvegliati: il piacere, il gusto della scoperta intervengono dentro di noi insieme a un sospetto, al bisogno insopprimibile di aderire a una cifra esatta. Non si vorrebbe cioè confondere nella parte di una voce simile vecchie memorie, raffronti critici, il giuoco insomma di un registro simile. E alla fine si è portati pure, se si è vinti dal suono inimitabile di queste voci, a lasciare aperto un dubbio e a insistere su quella che doveva essere la parte di debolezza di una natura consentita appena alla propria forma. (Bo, 1945: 306)

L'anno successivo Carlo Bo dedicò uno studio alla poetessa, successivamente pubblicato in *Carte spagnole* (1948) sotto il titolo *Solitudine di una poesia*, in cui, pur partendo da *En las orillas del Sar*, ravvisa nelle raccolte in galego la voce più profonda e naturale di Rosalía¹¹. Il noto ispanista genovese riconosce all'autrice "la stessa virtù poetica di un Bécquer" e una voce di alto respiro, alimentata da una ricchissima fantasia e da un'intensa solitudine, descritta come totale dedizione all'attesa lirica e immersione nella corrente del mistero poetico: "Questa paura interiore a ogni suo movimento, dice l'attesa e la forza della coscienza del suo impegno vitale" (Bo, 1948: 13). L'elogio critico si intensifica nel commento finale che tuttavia, continuando a definire i suoi versi "un canto trattenuto nell'essenza stessa della propria anima, un timido moto di voce"¹², dimostra forse di continuare a disconoscere la parte più decisamente sociale, rivendicativa e civilmente impegnata dell'opera rosaliana.

Il 15 novembre 1953 la rivista milanese *La Fiera Letteraria* accoglie il breve saggio di Francesco Tentori *Rosalía de Castro. Ricordo di Santiago*, accompagnato dalla traduzione di tredici componimenti che si dicono interamente presi da *Follas novas* sebbene figurino anche la prima strofa di "Campanas de Bastabales"¹³. Come già rilevato da Scalia (1986:

¹¹ Lo scritto presenta solo citazioni in lingua dai testi rosaliani, non traduzioni, eccezion fatta per la seconda strofa di "Ansia que ardiente crece" di *En las orillas del Sar* (Bo, 1948: 15).

¹² Poco più sopra leggiamo: "Noi dopo tanti anni ritroviamo intatta nella sua voce un'accezione pura di poesia e dentro al simbolo dolce della sua figura un destino superiormente scontato, una trama d'alta resistenza lirica" (Bo, 1948: 14).

¹³ Oltre a questo testo, tra i più noti di *Cantares*, Tentori traduce le liriche "Xa nin rencor nin desprezo", "Mais ve que o meu corazón", "Lévame a aquela fonte cristaiña", "Maio longo..., maio longo", "Cando era tempo de inverno", "Non coidarei xa os rosales", "Como lle doi a ialma", "No ceo, azul crarísimo", "Algúns din: miña terra!", la quinta sezione di "Pra a Habana!", un estratto di "Padrón...!, Padrón...!" e

286), il nostalgico ricordo della città compostelana si fonde, nelle osservazioni di Tentori, con un appassionato giudizio della lirica rosaliana in cui tornano le abituali parole-chiave “poetessa romantica”, “anima nostalgica”, “campagna”, “mestizia”, “pena”, “passione della terra”. Il giovane ispanista vede in *Follas novas*, “foglie della sua nostalgia”, la silloge che maggiormente rivela l'anima “delicata e forte” della poetessa, piena di “tenerezza dolorosa”, e individua alcune linee tematiche significative come l'amore ardente per la Galizia e per le sue creature, l'inguaribile malinconia dell'esistenza, la pietà per le sofferenze e la pena per il male di vivere che sono cantati con “suono carezzevole e accorato, irripetibile” (Tentori, 1953).

Collegato a questo intervento del 1953 è il progetto editoriale, mai ultimato, di un' *Antologia di poeti moderni di tutto il mondo*, che porta come curatore l'importante nome di Giorgio Caproni¹⁴. Dai suoi appunti, conservati presso il Fondo Caproni della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, si scopre che la sezione dedicata alla poesia spagnola tra Otto e Novecento contava con una selezione di diciassette autori, di cui la prima doveva essere proprio Rosalía de Castro. L'ambizioso progetto, probabilmente risalente ai primi anni Sessanta, include la traduzione di tredici brevi testi tratti da *Follas novas* a cura di Francesco Tentori che corrispondono nel titolo e nell'ordine ai componimenti apparsi nell'articolo de *La Fiera Letteraria*, scritto che sicuramente suscitò l'interesse del poeta italiano per la protagonista del Risorgimento letterario galego.

Sebbene non possiamo certo affermare che a metà Novecento la scrittrice godesse di grande risonanza nel panorama letterario e critico italiano, è pur vero che il suo nome inizia a comparire in varie pubblicazioni, di differente taglio e portata. Nel 1954, all'interno della prestigiosa *Rivista di letterature moderne* di Firenze, si pubblica l'articolo *Rosalía Castro et la poésie espagnole moderne* firmato dallo studioso e traduttore belga Pierre van Bever. Obiettivo dell'autore è insistere sul ruolo precursore di Rosalía nella modernizzazione della poesia in Spagna: per le sue potenti immagini mistiche e visionarie, le innovazioni in campo metrico, l'evocazione della terra natale (“sa malheureuse et douce Galice”, Bever, 1954: 108), “elle ouvre l'ère de la poésie intérieure [...] la poésie angoissée” (Bever, 1954: 107). Risulta fortemente interessante che nella rapida analisi del temario rosaliano inerente all'amore per la Galizia, a Bever non sfugga, accanto alla posa nostalgica, quella energica della protesta contro i “Castellanos de Castilla”, che la critica italiana anteriore tendeva ancora a passare sotto silenzio.

Nel dicembre del 1957 appare nella rivista *Quaderni ibero-americanos* un saggio di Mario Pinna intitolato *Motivi della lirica di Rosalía de Castro*, al quale segue un anno dopo la pubblicazione della raccolta antologica *Poesie scelte*, accompagnata da una “Introduzione”, che in parte riprende il primo lavoro rivisto alla luce di una più ampia bibliografia¹⁵, e da una “Nota al testo” conclusiva dedicata alla veste grafica dei componimenti in galego. Partendo dall'esame di numerose poesie tratte dalle diverse sillogi, Pinna individua le tematiche principali della produzione di Rosalía,

“Cando penso que te fuches”. Le sue traduzioni, spesso aderenti alla lettera dell'originale, si distinguono tuttavia per una certa attenzione all'aspetto metrico.

¹⁴ Su questo progetto, si vedano anche Sartore (2014-2015: 264-266) e Polizzi (2020: 262-263).

¹⁵ Si veda Carballo Calero (1959: 168) che dà notizia in rivista della nuova pubblicazione rosaliana.

sottolineandone l'evidente originalità anche nei tratti che più la avvicinano ad altri poeti romantici: “ognuno di questi temi è contrassegnato da una impronta personalissima, soprattutto da quella dignità e pudicizia che non le permettono mai di abbandonarsi al facile estro e da un accento di sincerità appassionata quanto contenuta” (Pinna, 1957: 112). L'analisi testuale e stilistica si accompagna ad un *excursus* bio-bibliografico in cui si passano in rassegna le principali interpretazioni della lirica rosaliana prodotte dalla critica spagnola e si porta l'attenzione su alcuni avvenimenti politici e sociali che ebbero una particolare importanza per la Galizia del secondo Ottocento e che, dunque, lasciarono una viva traccia nella poetessa e nella sua personale empatia con le vicissitudini della sua gente¹⁶. Riferendosi alla critica esistenzialista, Mario Pinna insiste sulla necessità di non farsi condizionare, nell'analisi della poetica rosaliana, da teorie preconconcette aprioristicamente fondate, ma di partire esclusivamente dai componimenti, con tutte le loro contraddizioni e sfumature, per coglierne l'immensa originalità insita nella capacità di passare a stretto giro “dalla sfera del quotidiano [...] all'alto vertice della vita autogiustificata dello spirito” (Pinna, 1958: 18). Tra le peculiarità dei versi in esame, Pinna individua il radicale pessimismo che va accentuandosi col passare del tempo (e posto dallo stesso in relazione alla filosofia leopardiana), il tema del mistero che si affianca a quello della *saudade* e la tragica contraddizione che lui percepisce negli ultimi versi di Rosalía de Castro tra la mancanza di speranza nell'Eterno e un sincero anelito verso una fede che aiuti e salvi dall'oblio. Di *Cantares gallegos* l'autore, accanto al forte legame con il folclore e i canti popolari, sottolinea il profondo amore per la Terra che si respira ad ogni pagina e la grande capacità della poetessa di sovrapporre al materiale tradizionale un'impronta personale, che trasforma ed eleva la “trascrizione di paese” ad “avventura interiore” (Pinna, 1958: 12; si veda Scalia, 1986: 288).

L'antologia trilingue (galego, castigliano, italiano) raccoglie il maggior numero di testi rosaliani fino a questa altezza tradotti, per la precisione quindici componimenti di *Follas Novas* (di cui cinque già presenti in Mazzei, 1936 e due in Tentori, 1963, a differenza di quanto scrive Polizzi, 2020: 260)¹⁷ e diciotto di *En las orillas del Sar*, configurandosi dunque come una tappa fondamentale nella ricezione in Italia dell'opera della poetessa di Padrón. Dall'analisi delle traduzioni emerge chiaramente, da un lato, una tendenza al riordino sintattico del dettato, cui spesso viene restituita una linearità, anche semplicemente nelle coppie sostantivo-aggettivo, assente nel prototesto¹⁸, e,

¹⁶ Da notare che, dopo Pinna, il riferimento alle fucilazioni a Carral dei capi dell'insurrezione del 1846 e al Banchetto di Conxo del 1853 come episodi che segnarono la formazione ideologica e culturale di Rosalía de Castro torna con frequenza negli scritti italiani sulla poetessa, quasi ad eleggere il professore sardo come un'autorità ormai in fatto di studi rosaliani.

¹⁷ Questi i testi di *Follas* tradotti da Pinna: “Diredes destes versos i é verdade”, “Follas novas! risa dáme”, “Que pasa ó redor de min?”, “Unha vez tiven un cravo”, “Co seu xordo e constante mormorio”, “Cal as nubes no espazo sin límites”, “Na catedral”, “O toque da alba”, “Mar!, cas túas auguas sin fondo”, “Cando penso que te fuches”, “Lévame a aquela fonte cristaiña”, “Lúa descolorida”, “Cava lixeiro, cava”, “Tristes recordos” e “As Torres de Oeste”.

¹⁸ Frequenti gli iperbati annullati nel testo d'arrivo: *ollos de vida cheos* > ‘occhi pieni di vita’, *de Dios c'axuda* > ‘con l'aiuto di Dio’, ecc. (Pinna, 1958: 41, vv. 14, 15); si vedano al riguardo anche le osservazioni di Polizzi (2020: 261-262).

dall'altro, lo sforzo continuo di rispettare il metro (con minor interesse invece per il mantenimento di rime e assonanze dell'originale)¹⁹, dato quest'ultimo che non stupisce nei traduttori di Rosalía dal momento che le innovazioni metriche sono sempre indicate come un tratto originale e caratteristico del suo far poesia. Per l'ampiezza e profondità delle osservazioni critiche, la generosa selezione antologica e la complessiva validità delle scelte traduttive il lavoro di Mario Pinna costituirà, come già accennato, un autentico punto di riferimento per i successivi studi nel nostro paese sulla *nai* delle lettere galeghe ('madre')²⁰.

Nell'estate del 1961 esce nella rivista romana *Il Contemporaneo* il saggio di Maria Teresa Luciani *L'ombra nera di Rosalía de Castro*, che mette l'accento soprattutto sul motivo dell'inquietudine esistenziale cantato dalla poetessa galega con "accenti suggestivi ed intensi" (Luciani, 1961: 297). Nonostante qualche inesattezza, Luciani delinea il quadro storico-politico in cui visse Rosalía, la sua formazione e la ricezione dei suoi versi nella penisola iberica e nell'America del Sud; a livello letterario, rimarca l'influenza della tradizione popolare nei *Cantares* e del movimento romantico europeo nelle liriche di *Follas*, ma soprattutto lamenta "la cortina di silenzio che per anni la critica ufficiale spagnola ha tenuto ostinatamente calata sull'opera di una straordinaria poetessa" (Luciani, 1961: 288). Inoltre, Luciani evidenzia la sincera attenzione dimostrata dall'autrice per il dramma vissuto dalla sua gente, la povertà, lo spopolamento e la forzata emigrazione che affliggono la verde Galizia, la miseria e il dolore di chi è costretto ad andarsene e la desolazione delle donne, vedove dei vivi e dei morti, che restano. L'esame dell'opera rosaliana è intervallata da qualche breve citazione o dalla traduzione, a volte decisamente libera, di alcuni versi tratti tanto da *Cantares gallegos* che da *Follas novas*²¹. Tra le direttrici tematiche e stilistiche individuate, Luciani pone in rilievo l'originalità dell'aspro lamento per il modo in cui sono trattati i galeghi

¹⁹ Sacrificati sull'altare del metro risultano non solo pronomi personali (ad es. *me*, Pinna, 1958: 30, v. 2) o aggettivi possessivi (*meus ollos* > 'occhi', *tua voz* > 'voce', Pinna, 1958: 47, vv. 7 e 20), ma anche interi sintagmi (ad es. *na paz*, Pinna, 1958: 38, v. 7); e non mancano, al contrario, aggiunte riempitive come l'avverbio *sempre* sul finale di "O toque da alba" che aumenta, oltre alla misura sillabica, l'intensità drammatica di un dolore connotato in tal modo come eterno (Pinna, 1958: 49, v. 4).

²⁰ Rari infatti i fraintendimenti, tra i quali si è però già notato il sostantivo *cor* 'colore' tradotto 'corno' (Pinna, 1958: 57, v. 2), in quanto spia, insieme ad altri indizi, del ruolo giocato dal lavoro traduttivo di Pinna sul successivo prodotto antologico del grande Prampolini (1974). Tra i pregi, andrà inoltre ascritto il tentativo (come già rilevato in Pilade Mazzei) di mantenere, per quanto possibile, le figure di ripetizione, ad esempio la figura etimologica 'chiodo-inchiodato' e il polittoto 'mancava-mancò' in "Una volta avevo un chiodo" (Pinna, 1958: 33, vv. 1-2 e 17-18); mentre spesso le dittologie subiscono modificazioni, a volte tutt'altro che in negativo: *xorda e tristemente* > 'sorda tristezza', *profunda e sombrisa* > 'oscuro fondo' (Pinna, 1958: 47, v. 9; 71, v. 14).

²¹ Per la precisione, Luciani riporta la versione italiana di alcuni versi tratti dalle seguenti poesie di *Cantares gallegos*: "Cantan os galo pró día", "Miña Santiña", "Has de cantar", "Castellanos de Castilla", mentre da *Follas novas*, a parte un estratto della prefazione, provengono alcuni versi di "Pra a Habana!" e "Cando penso que te fuches". Quelle presentate, più che vere e proprie traduzioni, paiono veloci parafrasi di piccoli passi giudicati particolarmente significativi ai fini dell'analisi condotta, tanto che l'autrice all'occorrenza non si fa problemi nelle sue trasposizioni ad accorpare più versi o al contrario a saltarne alcuni senza segnalare opportunamente l'omissione.

che emigrano, in genere come mietitori stagionali, verso l'altopiano castigliano, il pathos terribilmente attuale della *negra sobra*, così tanto radicata nella mente e nel corpo di Rosalía, e la duttilità di una lingua che si fa ora “dolce, ricca di diminutivi, di vezzeggiativi e di cadenza melanconiche”, ora capace dell’“andamento oratorio” e acceso dell’invettiva (Luciani, 1961: 290 e 295).

Cinque anni più tardi, un'altra voce italiana segnala il ritardo con cui la figura di Rosalía è giunta in Italia: nella prefazione all'edizione di *En las orillas del Sar*, pubblicata a cura del professore Vincenzo Josía nel 1966, il direttore della serie “Colección de autores españoles” Leonida Biancolini si compiace del fatto che finalmente siano riconosciuti gli alti meriti dell'opera della poetessa galega²². Questa nuova edizione dell'ultima silloge di Rosalía destinata agli alunni delle scuole italiane, in un momento in cui –per motivi di ordine principalmente storico-politico– i programmi ministeriali si aprivano agli studi di lingua e letteratura spagnola, include una biografia dell'autrice, una rapida esposizione della sua produzione letteraria, una selezione di ventiquattro testi castigliani e, in appendice, cinque testimonianze della sua lirica in galego (un testo di *Cantares* e quattro di *Follas*), corredate da alcune essenziali note linguistiche. Chiude il volume un commento in cui si analizzano “los temas y aspectos más comunes y de mayor trascendencia en la poesía rosaliana, y precisamente el amor de la poetisa a su tierra natal, el sentimiento de la caducidad y vanidad de la vida y visión e interpretación de la existencia humana” (Castro, 1966: XIX). Nel veloce saggio introduttorio Josía si sofferma sulle tre raccolte poetiche rosaliane, nelle quali maggiormente traspare “su ingenio y vocación literaria” (Castro, 1966: XIV): secondo l'editore, *Cantares gallegos*, pur collegandosi a tratti alla produzione giovanile della poetessa e a quella forza gioviale e beffarda che ancora permette momenti di riso di fronte alle amarezze della vita, già fa presentire l'ombrosa tristezza e l'amaro pessimismo delle opere successive, mentre di *Follas novas* sottolinea la qualità dei versi, le innovazioni metriche e quella ricerca di musicalità che fanno uscire il galego dai limiti della letteratura regionale e costumista. Se in quest'ultima silloge, pur ancora intrisa di spirito galego, le tematiche dominanti del dolore e dell'angoscia esistenziale si aprono ad abbracciare in qualche modo l'intera umanità, in *En las orillas del Sar* l'orizzonte si fa decisamente più soggettivo e amaramente dominato dalla “desilusión y el desengaño impuestos por el transcurso del tiempo, por la pérdida inevitable de las ilusiones juveniles” (Castro, 1966: XVIII).

Il volumetto viene accuratamente recensito, l'anno successivo, da Fermín Bouza-Brey in un articolo apparso nel numero primaverile della rivista *Grial*: nonostante la segnalazione di qualche errore e di qualche dato bio- o bibliografico mancante, il

²² Così si chiude la breve prefazione di Biancolini: “Rosalía de Castro fue sacada a la notoriedad en estos últimos años reconociéndosele por fin a su obra los altos méritos que poseía. La labor de Rosalía –de la que se transparenta sobre todo una infinita bondad– está impregnada de la melancolía y tristeza profundas que acercan a sua autora al grande Bécquer y a nuestro sublime Leopardi” (in Castro, 1966: V).

poligrafo pontevedrese saluta con gioia e gratitudine questa nuova pubblicazione e l'ennesimo omaggio così reso dall'Italia alla musa di Galizia²³.

Oltre un decennio dopo esce in Italia un importante lavoro critico sull'opera rosaliana curato da Luigi Fiorentino, che nel 1979, rielaborando uno studio precedente²⁴, pubblica il volume *La protesta di Rosalía*. Dell'autrice, collocata nel "vertice della poesia femminile spagnola" (Fiorentino, 1979: 9), il professore e poeta siciliano fornisce una dettagliata biografia, non aliena però da supposizioni e considerazioni personali su determinati episodi familiari o sulla sua stessa descrizione fisica, e traccia un attento profilo delle peculiarità tematiche e stilistiche della sua produzione. Fiorentino insiste in particolar modo nella ricerca della varietà e dell'innovazione metrica con cui la poetessa contribuì in maniera decisiva, insieme a Bécquer, al rinnovamento delle forme liriche in Spagna. Nelle sue pagine, infatti, l'autore si sofferma diffusamente sulle relazioni letterarie, formali e personali intrattenute tra i due poeti: se da un lato dichiara il debito contratto dalla musa galega nei confronti dell'opera del sivigliano e ne rileva una decisa inferiorità a livello di tono, strumentazione tecnica e finezza stilistica, dall'altro loda l'ampio respiro delle liriche rosaliane e la varietà della sua ispirazione, evidenziandone la spiccata originalità non diminuita, dunque, dalle reminiscenze becqueriane rintracciate. I giudizi di Fiorentino sull'opera di Rosalía paiono in effetti altalenanti nel corso dei capitoli, giacché elogi iperbolici si alternano a commenti non positivi o quanto meno trattenuti²⁵; anche lui, tuttavia, si unisce al lamento verso un certo oblio critico, calato incomprensibilmente sulla poetessa nel corso dei decenni²⁶. Come risulta evidente dal titolo dello studio, secondo l'opinione di Fiorentino (1979: 58-59) "la poesia veramente caratterizzante, in Rosalía, è quella sociale" e "il tono dominante è ortatorio, rare volte ammonitorio". In tal senso l'autore, nonostante riconosca l'importanza dei momenti folklorici e di quelli paesaggistici nel delineare i motivi essenziali dell'opera rosaliana, pone in evidenza soprattutto i versi dedicati alle piaghe della società (l'assenza di giustizia, l'emigrazione, l'ignoranza, la miseria, ecc.) e alla difesa della donna. Individuando in Rosalía de Castro una precorritrice del femminismo, lo studioso si dice colpito in particolar modo dal testo "A xusticia pola man" che definisce, pur criticandone una certa monotonia formale (a riprova dei suoi giudizi a tratti

²³ Con tali parole Bouza-Brey (1967: 244) chiude il suo scritto recensorio: "Temos de agradecer os amigos de Rosalía, e inda os galegos todos, iste novo homaxe que a Italia, por medio de un dos seus profesores, rende ó poeta que millor encarna o espírito de Galicia".

²⁴ Come avverte Fiorentino (1979: 5), una sintesi dei primi tre capitoli del volume –in origine appunti di un corso monografico tenutosi nelle Università di Siena e di Trieste– era apparsa nel numero della rivista *Orpheus* del gennaio-dicembre 1977, ma diffuso solo due anni dopo.

²⁵ Tra questi il riferimento, a mero titolo esemplificativo, al castigliano non eccelso dell'ultima Rosalía, ad alcuni versi "che belli non sono", a componimenti ammirevoli ma formalmente monotoni, al tono raramente intenso e alle infelici catene aggettivali che "disturbano sul piano estetico" (Fiorentino, 1979: 28, 43, 60, 69, 70).

²⁶ Fiorentino (1979: 72 e n. 6), ad esempio, si sorprende che "in Las mejores poesías de la lengua castellana, messe insieme da José Bergua, Rosalía è rappresentata con una poesiola, per nulla tra le migliori, mentre sono tanti le mezze tacche che vi figurano con due o più componimenti".

contraddittori), “una poesia tutta cose, e ci sembra che nel Parnaso femminile non ci siano precedenti che reggano al confronto” (Fiorentino, 1979: 59).

Nel volume non sono presenti versioni in italiano di componimenti rosaliani, se non, di tanto in tanto, alcune brevi parafrasi o citazioni accompagnate, nelle note, da un glossario con la trasposizione di qualche parola in castigliano, lingua che talvolta svolge, purtroppo ancora oggi, un ruolo mediatore nella traduzione di opere galeghe²⁷.

4.

Dopo questo importante studio della fine degli anni Settanta si ha l'impressione che Rosalía de Castro venga dimenticata per qualche decade ed esclusa dal panorama critico e traduttivo italiano: a parte l'interessante analisi della sua ricezione nella nostra penisola condotta da Giovanna Scalia nel 1986, troviamo il suo nome solo in qualche tesi di laurea inedita e in alcuni manuali di letteratura spagnola (in lingua italiana), dove è di solito vincolato ad una poesia di stampo regionalista e all'uso del “dialetto”, oppure relazionata –su un gradino più basso– a Bécquer²⁸. A questo materiale si aggiungono traduzioni sparse, reperibili in rete o, più difficilmente, in opuscoli stampati in occasione di recital poetici dedicati alle lettere galeghe²⁹.

Le più recenti traduzioni dell'ultima opera dell'autrice, *Le rive del Sar* del 2012 e *Sulle rive del Sar* del 2022, rispettivamente a cura di Rosario Trovato e Diego Símini, sono una testimonianza del persistere dell'opera rosaliana nel canone della letteratura (tardo-romantica) spagnola dalla prospettiva italiana. L'attenzione va, ovviamente, alla produzione in castigliano, ma mi sembra interessante notare che i due curatori sopra menzionati definiscono l'autrice, per troppo tempo incompresa e ignorata anche in area iberica, una voce di grande interesse nel panorama della poesia universale di tutti i tempi.

²⁷ Ne sono un esempio, tra i molti altri adducibili, il romanzo *Il lapis del falegname* di Manuel Rivas (2000), il cui frontespizio recita: “Traduzione dallo spagnolo di Pino Cacucci”, e quella della serie poliziesca sull'ispettore Caldas firmata da Domingo Villar (2020, 2021, 2022), basata non sugli originali galeghi ma sulle versioni castigliane.

²⁸ Si vedano, a mero titolo esemplificativo, Mancini (1961: 572 e 590) che, pur definendola “di livello eccezionale”, la ancora ad una poesia a tratti monotona e di “accentuato carattere regionalistico”, mentre Alvar; Mainer; Navarro (2000: 446), dopo aver ricordato l'avvio “insipido” con *La Flor*, accennano appena alla poesia “in dialetto” dell'autrice, essendo ovviamente interessati piuttosto al “notevole” *En las orillas de Sar*. Infine Profeti (2000: 630-633), nel breve ma interessante profilo dedicato alla poetessa, pone in rilievo, da un lato, la linea di continuità a suo avviso rintracciabile nell'opera rosaliana tra i motivi folclorici, quelli di rivendicazione sociale e la riflessione intimista (derivata dalle letture di Campoamor e di Bécquer), e, dall'altro, la peculiare sperimentazione di nuove forme poetiche.

²⁹ Di seguito un esempio per tipo. Per la celebrazione dei centocinquanta anni della pubblicazione di *Cantares gallegos* l'Università di Vigo e la Fundación Rosalía de Castro, nel 2013, promossero un'iniziativa a largo raggio per tradurre, nel maggior numero di lingue possibili, due dei componimenti più noti di questa raccolta poetica (o per lo meno alcune loro parti), ossia “Adiós ríos, adiós fontes” e “Airiños, airiños aires”: da qui le traduzioni italiane offerte da Fabio Barberini, disponibili nel sito della citata fondazione (<https://rosalia.gal/planeta-rosalia/>). Nel libretto del recital *Voci da Finis Terrae. Parole e musica dalla Galizia*, invece, organizzato dal Centro di Studi Galeghi di Padova nel 2004 (responsabile scientifico: Carlo Pulsoni, lettore: Xesús M. Freire López), si trovano le traduzioni di “Diredes destes versos i é verdade” e di “Cando penso que te fuches”, entrambi tratti da *Follas novas*.

E, mentre rifiutano la riduttiva etichetta di 'epigona del Romanticismo', ne pongono in risalto la spiccata originalità metrica, col suo carattere precursore, e la notevole varietà tematica all'interno della quale si segnala la preoccupazione costante per la condizione femminile e, in generale, per la condizione degli ultimi della società. In particolare, Trovato, che si sofferma a lungo sul rapporto Rosalía - Bécquer allargando lo sguardo anche alla produzione in galego della poetessa (tanto da tradurre "Unha vez tiven un cravo", da *Follas*, si veda Castro, 2012: 30), insiste sull'influenza da lei esercitata nelle generazioni successive aprendo, in qualche modo, il cammino alla rivoluzione poetica attuata dai poeti del movimento modernista³⁰.

In definitiva, nonostante nella stampa italiana esca una delle prime recensioni all'opera di Rosalía de Castro, essa in seguito viene conosciuta nel nostro paese in modo scarso e parziale, soprattutto per quanto concerne i versi in galego. Identificata come protagonista assoluta della rinascita delle lettere di Galizia, il suo nome rimane di solito legato al culto di una poesia di tipo costumista e romantico, fortemente connotata in senso regionalista; se esiste una traduzione all'italiano anche del romanzo *El caballero de las botas azules* (Castro, 2018), è però *En las orillas del Sar* ad attirare maggiormente l'attenzione della critica e dei traduttori. Per la poesia in galego, dalle versioni di Prampolini degli anni Trenta del secolo scorso fino ai testi presenti nell'antologia edita da Carocci nel 2018 a cura di Gemma Álvarez Maneiro e Giovanni Borriero³¹, sono tradotti, in maniera completa o parziale, con criteri e obiettivi differenti, in versi o in prosa, una quarantina di componimenti rosaliani: un inedito, trentatré poesie tratte da *Follas novas* e appena sette da *Cantares gallegos*. Nella fattispecie:

Da *Cantares gallegos*:

"Adiós ríos, adiós fontes" (estratti)
 "Airiños, airiños aires" (estratti)
 "Campanas de Bastabales" (estratti)
 "Cantan os galo pró día" (estratto)
 "Castellanos de Castilla" (estratti)
 "Has de cantar" (estratto)
 "Miña Santiña" (estratto)

Da *Follas novas*:

"Prólogo" (estratto)
 "A un batido, outro batido"
 "A xusticia pola man"
 "Algúns din: miña terra!"
 "As Torres de Oeste"

"Diredes destes versos i é verdade"

"Dor alleo n'é meu dor"

"Follas novas! risa dáme"

"Lévame a aquela fonte cristaíña"

"Lúa descolorida"

"Maio longo..., maio longo"

"Mais ve que o meu corazón"

"Mar!, cas túas auguas sin fondo"

"N'hai peor meiga que unha gran pena"

"Na catedral"

"No ceo, azul crarísimo"

"Non coidarei xa os rosales"

"O toque da alba"

"Padrón...!, Padrón...!" (estratto)

"Paz, paz deseada"

³⁰ "La sua poesia, che molti critici considerano decisamente alla pari di quella del sivigliano, avrà conseguenze e ripercussioni molto importanti sulle generazioni immediatamente posteriori" (Rosario Trovato, in Castro, 2012: 29).

³¹ In questo volume, in particolare, Gemma Álvarez Maneiro propone la traduzione italiana dell'inedito "Dinche ó corazón na man", emerso tra i fondi dell'Arquivo Municipal di A Coruña, delle prime quattro strofe di "Adiós ríos, adiós fontes" da *Cantares*, di "A xusticia pola man" e della quinta sezione del poema "Pra a Habana!" da *Follas*, cui si aggiunge quella di "Daquelas que cantan as pombas i as frores" citata all'interno della scheda bio-bibliografica rosaliana (Álvarez Maneiro; Borriero, 2018: 81-87).

“Cal as nubes no espazo sin límites”	“Pra a Habana!” (estratti)
“Cando era tempo de inverno”	“Que pasa ó redor de min?”
“Cando penso que te fuches”	“Tal com’as nubes”
“Cava lixeiro, cava”	“Tristes records”
“Co seu xordo e constante mormorio”	“Unha vez tiven un cravo”
“Como lle doi a ialma”	“Xa nin rencor nin desprezo”
“Corré seren as ondas cristaiñas”	
“Daquelas que cantan as pombas i as frores”	Inedito:
	“Dinche o corazón na man”
“Como lle doi a ialma”	
“Corré seren as ondas cristaiñas”	
“Daquelas que cantan as pombas i as frores”	

Sorprendono senza dubbio i soli sette testi provenienti dalla prima silloge galega di Rosalía, tra l’altro tutti estratti, per cui non c’è alcuna poesia di questo volume così importante che sia tradotta in maniera integrale: per fare soltanto un paragone, ci sono attualmente più *Cantares* trasposti al giapponese o al russo che in italiano³². Pilade Mazzei, come si è visto, considera le liriche di questa raccolta praticamente intraducibili, tanto da dichiarare che la speranza di una traduzione di quest’opera resterà sempre vana:

Una rivista italiana si augurava di veder tradotte le poesie di Rosalía nella nostra lingua. L’augurio è restato inesaudito e, per i *Cantares Gallegos*, almeno, resterà sempre tale. Prima di tutto perchè l’anima di Rosalía difficilmente tornerà a palpitare in nessuno, nè uomo nè donna. Quindi, chi potrà risentire in que’ modi, con quell’abbandono, con quella trepida intensità gioiosa la Galizia e l’anima del suo popolo? Solo nella lingua galaica si può cantare così la Galizia [...] Poi, come tradurre i diminutivi e i vezzeggiativi di Rosalía? (Mazzei, 1936: 56)

Bisogna riconoscere che, dopo appena tre pagine da queste risolte osservazioni, lo stesso Mazzei pare dimenticarsene, tanto da provare a tradurre, in nota, alcuni versi della famosa “Campanas de Bastabales” (Mazzei, 1936: 59, n. 1). Al di là di queste considerazioni, di questo timore in parte ben comprensibile su una dichiarata ‘intraducibilità’ di *Cantares* –raccolta così galega, così *enxebre*– è chiaro che le poesie o, meglio, alcune poesie di *Follas novas*, nella loro espressione di un male di vivere inguaribile ed eterno, sono considerate decisamente più attuali, più apprezzate e apprezzabili dal pubblico moderno. Non si tratterà, forse, soltanto di una difficoltà insita nel duplice trasferimento interlinguistico e interculturale di cui si compone la traduzione, ma anche di scarso interesse per la tematica costumista caratteristica di questa prima silloge, dove in realtà, accanto a usi, personaggi e racconti popolari galeghi, compaiono *in nuce* molti altri motivi rosaliani (ad es. la costante attenzione e preoccupazione per la condizione femminile, la critica all’istituzione matrimoniale, l’emigrazione, la *saudade* per la terra, il protagonismo della natura).

³² Si veda al riguardo i dati forniti da Fernández Rodríguez (2014): ventinove componimenti tradotti in giapponese da *Cantares gallegos* e dodici in russo.

Tornando ai dati della ricerca condotta sulla trasposizione italiana dell'opera galega di Rosalía de Castro e a una loro rapida analisi, si noterà che a presentare più di una traduzione sono, per *Cantares gallegos*, le poesie “Adiós ríos, adiós fontes”, “Airiños, airiños aires” e la già menzionata “Campanas de Bastabales”, mentre per *Follas* possediamo versioni diverse di “Diredes destes versos i é verdade”, “Follas novas! risa dáme”, “Lévame a aquela fonte cristaíña”, “Lúa descolorida”, “Unha vez tiven un cravo” e dell'ultima strofa della celebre “Pra a Habana!”. Il testo che più ha attirato l'attenzione dei traduttori, in quanto oggetto di cinque versioni differenti, è “Cando penso que te fuches”: fatto che non sorprende, essendo da molti definito come uno dei più enigmatici e ammirati componimenti dell'autrice, tra i più letti e cantati ancora oggi in Galizia. La traduzione del secondo verso di questa nota poesia, “negra sombra que me asombras”, costituisce a mio avviso una valida testimonianza, da un lato, della difficoltà e della soggettività di ogni traduzione, e, dall'altro, dell'immagine della poetessa di Padrón che ancora perdura in Italia. Se Mazzei insiste sulle problematiche inerenti a una eventuale traduzione delle liriche di *Cantares gallegos*, una buona resa di questo verso nella nostra lingua sembra presentare scogli non meno rilevanti. Il corrispondente italiano, infatti, del verbo finale *asombrar*, in figura etimologica col precedente sostantivo *sombra* (‘ombra’), è ‘adombrare’ che, dopo il significato di “coprir d'ombra, oscurare” (“fig. offuscare, velare”) –corrispondente alla prima entrata registrata per il galego nel Dicionario RAG “dar sombra a”³³– e il tecnicismo pittorico “ombreggiare”, possiede unicamente i valori nel complesso negativi di “rappresentare senza rilievo o colore, esprimere velatamente, o in modo incompiuto, inadeguato” e soprattutto, nella forma pronominale che qui interessa, “spaventarsi e arretrare davanti a un'ombra, o per altro motivo, detto di cavalli e sim.”, “fig. mettersi in sospetto, risentirsi, turbarsi”. Quest'ultima accezione è, con buone probabilità, la connotazione che assume il termine nella poetica rosaliana, tendente al pessimismo e alla malinconia nostalgica, ma non va dimenticato il senso di “causar admiración a”, “sentir admiración por” che *asombrar(se)* può possedere nella lingua galega, con una differenza (e compresenza) semantica non trascurabile rispetto alla voce italiana. Se confrontiamo le diverse traduzioni date del verso (o dell'ultimo, molto simile, “sombra que sempre me asombras”, v. 16), si noterà una netta propensione verso un'interpretazione disforica del verbo: alla versione ‘nera ombra che mi spaurì’ di Mario Pinna (1958: 53; seguita alla lettera da Prampolini, 1974: 310) fanno eco ‘ombra che mi fai paura’ di Luciani (1961: 297) e ‘nera ombra che m'adombri’ di Tentori, attento a rispettare il gioco derivativo, a differenza delle quali la resa ‘mi stupisci’, presente nel libello accompagnatorio del recital *Voci da Finis Terrae* (si veda la nota 29), sembra sottolineare l'impressione di meravigliato disorientamento, piuttosto che quella esclusivamente drammatica di timore e angoscia. Questo è chiaramente uno dei tanti casi, inevitabili, di perdita e negoziazione insiti nel processo traduttivo, mancando un esatto equivalente del termine di partenza nella lingua

³³ I diversi significati del verbo italiano sono tratti dalla corrispondente voce del vocabolario Treccani (<https://www.treccani.it/vocabolario/adombrare/>). Per la forma galega si rinvia al Dicionario da Real Academia Galega (<https://academia.gal/dicionario/-/termo/busca/asombrar>).

d'arrivo³⁴. Allo stesso modo, tuttavia, l'esempio è indicativo della concezione dell'opera rosaliana cui mi paiono a tutt'oggi ancorati studiosi e traduttori italiani: l'immagine di *nai chorona*, di una donna afflitta e angosciata, in lacrime per un popolo disprezzato e oppresso, la poetessa delle *campaniñas* ('campanine'), degli *airiños* ('ariette) e dei *paxariños* ('uccellini'), quella che canta *das pombas e das flores* ('le colombe e i fiori'), stereotipo da cui invece lei volle dichiaratamente distanziarsi³⁵. Sembra che i più recenti approcci critici che, per lo meno dalla metà degli anni Ottanta, cercano di superare la figura canonizzata della Rosalía *santiña*, sofferente e *soidosa*³⁶, tardino ad essere accolti in Italia (e non solo), nonostante alcuni acuti interventi circa la sua lucida coscienza nazionale e di genere.

Del resto la mitizzazione (o fors'anche sacralizzazione) simbolica cui fu precomente sottoposta condusse a notevoli deformazioni interpretative della sua opera che subì anche, negli anni, il peso di letture in chiave biografica; ad attirare l'attenzione è in genere l'aneddoto della nascita, essendo Rosalía figlia di una donna nubile e di un parroco, e quindi di una supposta infanzia difficile e dolorosa, foriera delle successive angosce esistenziali. Non pochi gli studiosi che si lasciano andare a giudizi sull'aspetto fisico della poetessa piuttosto che fornire un adeguato commento ai suoi testi; frequenti i saggi che presentano dati biografici scarsi e imprecisi.

La situazione nel panorama critico italiano non sembra essere da meno, se ancora nel 2012 l'introduzione del volume *Le rive del Sar* curato da Rosario Trovato prende avvio proprio su questa informazione da biografia scandalistica: "Rosalía de Castro, figlia illegittima di un sacerdote, José Martínez Viojo [...]"; né manca il pressoché abituale riferimento alla descrizione fisica della donna, questa volta seguita da quella del marito

³⁴ Da notare che lo stesso titolo *Follas novas* richiede una certa negoziazione e, di conseguenza, un buon grado di perdita nella resa italiana del primo termine, giacché il sostantivo, in galego come in spagnolo, può far riferimento, oltre ovviamente ai fogli di carta, sia alle foglie che ai petali di un fiore. Quest'ultimo è senz'altro il significato posseduto dal termine nel breve componimento "Mais ve que o meu corazón" che contiene la celebre metafora del cuore colmo di pene come "unha rosa de cen follas": lo strappo di ogni petalo, cioè di ogni dolore, a uno a uno, porta alla morte stessa della rosa, ad indicare l'impossibilità di una vita totalmente priva di sofferenze.

³⁵ Il riferimento, d'obbligo, è ai versi inaugurali e palesemente programmatici di "Vaguedás", prima sezione di *Follas novas*, in cui la poetessa si mostra consapevole della diversità della propria lirica rispetto a quanto si chiedeva a una donna del suo tempo: "Daquelas que cantan as pombas i as frores / todos din que teñen alma de muller. / Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma, / aí, de que a terei?" (Di quelle che cantano le colombe e i fiori / tutti dicono che hanno anima di donna. / Allora io che non le canto, Vergine della Colomba, / ah, di che cosa l'avrò?, Castro, 2016: 135, traduzione mia).

³⁶ "A lenda popular, servida dende logo por escritores cultos, pero que actuaban máis ou menos inconscientemente como portavoces do espírito colectivo, tende a nos presentar Rosalía como 'a santiña'. É unha nai galega, adoecida e infundamente boa, a chorar sempre polas mágoas dos seus fillos. Istes fillos son, naturalmente, os galegos, e, sobre todo, os labregos. [...] Rosalía é tamén 'a aldeá'. Valle Inclán vía nela unha aldeá morriñenta. Probe aldeá galega era Rosalía para Unamuno. Istas interpretacións, maila estar respaldadas por nomes tan ilustres, son expresións dun mito popular. [...] Toda a produción de Rosalía que desborda ises límites, é descoñecida polo mito". In tali termini Carballo Calero (1981: 157) ben sintetizza il 'mito' rosaliano di cui lui stesso delinea chiaramente i limiti e le criticità, nonostante nelle sue intense pagine cada ancora in giudizi vietamente di genere, come l'infelice nota sull'aspetto fisico della poetessa ricavabile dalle fotografie, a suo parere non bella come ci si aspetterebbe.

(“non era certo un bell'uomo”, Castro, 2012: 10), e nemmeno mancano considerazioni dichiaratamente “personali” (Castro, 2012: 18) in merito alla relazione e alle problematiche coniugali della coppia. Un commento sull'influenza dell'infanzia tormentata vissuta dalla bambina Rosalía nella futura poetessa si legge anche nelle pagine di Símini:

L'aura di colpa e di mistero delle sue origini paterne, unita all'antica nobiltà del casato materno, marchiato dalla nascita illegittima e addirittura sacrilega, deve aver avuto un'importanza centrale per la Castro. Si osservi che Rosalía riceve il cognome materno; tutti questi elementi cospirano a rendere lo sviluppo della bambina e della giovane irto di contraddizioni e difficoltà. (Castro, 2022: 14)

Al di là di queste ed altre deviazioni critiche, va senz'altro riconosciuto che l'opera di Rosalía de Castro è assai profonda e complessa, difficile da classificare³⁷, e forse anche per questo generalmente non valutata nel suo poliedrico insieme, ma piuttosto scissa nelle sue diverse componenti: poesia *vs.* prosa, versi galeghi *vs.* versi castigliani, costumismo *vs.* femminismo, lamento nostalgico *vs.* canto di ribellione, e si potrebbe continuare. Pare insomma condannata ad un'interpretazione eccessivamente semplicistica che evita di guardare tutte le sfumature, sottolineando ora un aspetto, ora un altro, e congelandola di volta in volta nell'emblema di una qualche inclinazione sentimentale o tematica³⁸. Superata la ‘santificazione’ iniziale che circoscrisse la lirica rosaliana all'innocuo sentimentalismo e al facile spontaneismo, si è scoperta la Rosalía più profonda, metafisica e nostalgica, per approdare in seguito ad ulteriori piste critiche volte, da un lato, a risaltare la sua ispirazione patriottica e sociale, dall'altro a produrre approfondite analisi testuali non dimentiche della produzione in prosa, troppo a lungo eclissata da quella poetica³⁹. Recentemente acclamata, a ragione, tra le pioniere iberiche del femminismo letterario, anche questa componente non può finire per oscurare il resto della sua opera, stante la dimensione di “poeta global” –come la definisce, tra gli altri, Catherine Davies⁴⁰– che indubbiamente le appartiene. Se senz'altro il nome dell'autrice è inscindibile dal costumismo folclorico di *Cantares gallegos* o dalla *negra sombra* e dalle

³⁷ Come pare rivendicare la stessa Rosalía quando, nell'articolo *Lieders* (1858) –considerato il primo manifesto femminista pubblicato in Galizia, se non in tutta Spagna–, dichiara la sua totale libertà e indipendenza rispetto alle regole dell'arte: “Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino” (Castro, 1996: 491).

³⁸ Una criticità simile si evidenzia in Spagna nei manuali scolastici di storia letteraria, in lingua galega e castigliana, nei quali l'interpretazione dell'opera e, più in generale, della figura della scrittrice bilingue, seppur rifletta lo sviluppo degli studi critici in argomento, ancora fatica ad essere ritratta in maniera adeguata al suo carattere multiforme (Pena Presas; Caamaño Rojo, 2020).

³⁹ Nuove ricerche in tal senso sono portate attualmente avanti, ad esempio, all'interno del Progetto *AmadissigloXX* che si occupa delle moderne riscritture spagnole della narrativa cavalleresca e del *Don Quijote*, si veda <http://amadissigloxx.netseven.it/obra/4794/el-caballero-de-las-botas-azules> [cons. 21.05.2023].

⁴⁰ “Rosalía, de poeta local a poeta global” è, ad esempio, il titolo di una conferenza di Catherine Davies, tra i massimi esperti rosaliani, tenutasi il 14.07.2017 nella Casa-Museo della poetessa galega, la “Casa da Matanza” a Padrón.

tematiche dell'inquietudine esistenziale, nella sua vasta ispirazione c'è spazio, ad esempio, anche per la critica –talvolta velata, talvolta fortemente sarcastica, ma sempre assai moderna– a certe posture intransigenti della Chiesa cattolica. Basti pensare al tono sottilmente contestatario che si avverte nei versi di “Soia!” contro l'uso di seppellire i morti suicidi in terra sconsecrata, condannandoli per l'eternità a quella solitudine e a quell'abbandono già scontati in vita⁴¹; oppure ai componimenti, ora drammatici ora di un'ironia pungente, in cui si descrive negativamente l'istituzione del matrimonio, da qualche donna intensamente agognato, a dispetto del valore religioso, come unica via d'uscita dalla miseria, tanto da dichiararsi pronta a sopportare maltrattamenti e sofferenze⁴². Impossibile dunque occultare il carattere fortemente poliedrico dell'opera rosaliana, capace di passare dal lamento della novella Penelope che a casa attende notizie del marito emigrato oltreoceano all'invettiva sarcastica contro i detrattori di Galizia, dall'accorato addio ai luoghi cari di chi parte in cerca di fortuna al potente gesto vendicativo della donna violata, dal canto di pellegrinaggio sulle pietre magiche di Muxía al senso di mistero suscitato da un'ansia profonda, perenne e inspiegabile, dalla desolazione pessimista di fronte alla caduta delle illusioni giovanili alla dolente nostalgia che corre sui rintocchi delle campane del paese natío.

Il ritardo della critica italiana, anche a livello di traduzioni, rispetto alla corretta e piena ricezione della poetessa di Padrón sembra confermato dallo studio di Áurea Fernández Rodríguez presentato al convegno *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, svoltosi ormai dieci anni fa, nel 2013. Alla fine del suo bilancio sullo stato della traduzione dell'opera rosaliana in altri idiomi, la studiosa afferma:

Na era dixital e da globalización, contamos con diferentes traducións da obra galega de Rosalía de Castro a moitas linguas: alemán, árabe, bengalí, catalán, chinés, éuscaro, francés, inglés, portugués, etcétera; pero poucas son as versións das dúas obras completas que escribiu en galego e mesmo en castelán. En termos cuantitativos, tampouco son moitos os poemas traducidos. (Fernández Rodríguez, 2014a: 702)

In effetti, nonostante la menzione di rilevanti progetti editoriali e riferimenti bibliografici, Áurea Fernández Rodríguez traccia un quadro non molto positivo della diffusione della lirica rosaliana al di fuori dei confini spagnoli⁴³, anche perché alcune

⁴¹ “[...] Tomou un día leve / camiño do areal... / Come naide a esperaba, / ela non tornou máis. / Ó cabo dos tres días / botouna fóra o mar / i alí onde o corvo pousa / soia enterrada está” “[...] Prese un giorno leggera / la via della spiaggia... / Poiché nessuno la aspettava, / non tornò più. / Dopo tre giorni / la buttò fuori il mare / e lì dove si posa il corvo / sola è sepolta” (Castro, 2016: 189, traduzione mia).

⁴² Al riguardo, si leggano almeno “San Antonio bendito” di *Cantares* e “Decides que o matrimonio” di *Follas*, entrambi centrati sulla figura di sant'Antonio, invocato quale protettore delle ragazze in età da marito.

⁴³ Nonostante queste considerazioni, in altra sede la studiosa riconosce comunque l'importanza delle traduzioni nella fortuna della scrittrice nella stessa terra spagnola: “Ha sido la traducción la que ha mantenido la llama viva de la valía de la mejor embajadora de las letras gallegas y refrescado poco a poco la memoria de la crítica. Poetas tan sensibles e insignes como Juan Ramón Jiménez y otros lectores foráneos han sido los primeros en detectar la calidad y la originalidad de su obra. Su lírica tardó en ser

traduzioni ancora scontano –lo si è visto– il tramite della versione castigliana⁴⁴. Colpisce l'attenzione il fatto che in questo saggio non si accenni mai all'Italia e certo non per una dimenticanza dell'autrice, ma perché il nostro mercato non ha evidentemente ancora scoperto questa voce aurorale delle lettere galeghe nella giusta misura.

Alla luce della rapida rassegna esposta e di queste ultime riflessioni, non si può non rinnovare, a quasi un secolo e mezzo di distanza, l'augurio espresso dal marchese Paris Maria Salvago, volgendolo al *côté* galego, nella speranza che esca presto una traduzione italiana completa dell'opera di Rosalía de Castro o, quanto meno, una corposa antologia che dia conto della profonda complessità e dei molti volti della musa di Padrón. Come ennesimo omaggio alla donna e alla poetessa, dunque, si presenta –a mo' di conclusione– una lirica tradotta per la prima volta in italiano affinché, finalmente, Rosalía torni di nuovo a parlare la nostra lingua⁴⁵. Tra i tanti volti della poetessa bilingue (costumista, intimista, nostalgica, femminista, rivendicativa, nazionalista) si è optato per uno dei componimenti di carattere metaletterario, un potente testo sul proprio personale processo di creazione poetica e di scrittura, e quindi sull'opprimente difficoltà di rendere a parole idee e immagini nate nel profondo dall'atavico scontro tra Eros e Thanatos: un processo complesso e tormentato, carico di dubbi e frustrazioni, esattamente come complesso e tormentato, carico di dubbi e, soprattutto, frustrante può essere a tutti gli effetti il processo di traduzione.

SILENCIO!

A man nervosa e palpitante o seo,
as niebras nos meus ollos condensadas;
con un mundo de dudas nos sentidos
i un mundo de tormentos nas entrañas;
sentindo como loitan,
en sin igual batalla,
inmortales deseos que atormentan
e rencores que matan.
Mollo na propia sangre a dura pruma
rompendo la vena inchada
i escribo..., escribo..., para que? Volvede
ó máis fondo da ialma

SILENZIO!

La mano nervosa e palpitante il seno,
la nebbia nei miei occhi condensata;
con un mondo di dubbi nei sensi
e un mondo di tormenti nelle viscere;
sentendo come lottano,
in battaglia senza eguali,
immortali desideri che tormentano
e rancori che uccidono.
Intingo nel mio sangue la dura piuma
rompendo la vena rigonfia
e scrivo..., scrivo..., perché? Ritornate
nel profondo dell'anima,

aceptada en la poesía española, pero fue vertida a otras culturas por autores que ya auguraban un futuro prometedor a una obra predestinada a convertirse en clásica” (Fernández Rodríguez, 2014b: 14).

⁴⁴ “Cómpre destacar, igualmente, que os tradutores son xeralmente actores que gozan dun notable prestixio dentro do campo literario de chegada e buscan traducións con marca de calidade para anotalas como elemento diferenciador no seu haber. Mais non todos dominan o galego, polo que se ven obrigados a partir das versións en castelán. [...] Que quere dicir isto? Que existen traducións en castelán que impulsan a difusión da literatura galega, pero, ao mesmo tempo, hai que lamentar que teñamos que pagar esa peaxe para traspasar fronteiras” (Fernández Rodríguez, 2014a: 702).

⁴⁵ Per dovere di precisione si segnala che Pinna (1958: 13), analizzando la poetica di *Follas novas*, fornisce la parafrasi di alcune immagini presenti nella raccolta e le seguenti sono evidentemente tratte dal componimento scelto, posto in chiusura della sezione “Vaguedás”: “Bagna la dura penna nel proprio sangue, rompendo la *vena benchida*. Cerca la forma immacolata e pura e si chiede perché essa restò come intorbidita”.

tempestosas imaxes!
 Ide a morar cas mortas relembranzas.
 Que a man tembrosa no papel só escriba
 palabras, e palabras, e palabras!
 Da idea a forma inmaculada e pura
 donde quedou velada? (Castro, 2016: 150)

o tempestose immagini!
 Dimorate con morte rimembranze!
 Che la mano tremante sul foglio scriva
 solo parole, parole, parole!
 Dell'idea la forma immacolata e pura
 dove restò velata?

BIBLIOGRAFIA

- ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa (2000): *Storia della letteratura spagnola*, vol. II, Torino: Einaudi.
- ÁLVAREZ MANEIRO, Gemma; BORRIERO, Giovanni (2018): *La letteratura galega. Autori e testi*, Roma: Carocci.
- BEVER, Pierre van (1954): "Rosalía Castro et la poésie espagnole moderne", *Rivista di letterature moderne*, V, 1-2, pp. 104-108.
- BO, Carlo (2012): *Diario aperto e chiuso. 1932-1944*, Urbino: QuattroVenti.
- BO, Carlo (1948): "Solitudine di una poesia", in Carlo Bo: *Carte spagnole*, Firenze: Marzocco, pp. 11-14.
- BOUZA-BREY, Fermín (1967): "De novo Rosalía en Italia", *Grial*, V, 16, pp. 242-244.

- CARBALLO CALERO, Ricardo (1981): *Historia da literatura galega contemporánea 1808-1936*, Vigo: Galaxia.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1963): “Rosalía en Italia. A interpretación de Pilade Mazzei”, *Faro de Vigo*, 15 de febrero, pp. 171-173.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1959): “Rosalía en Italia. Un testo crítico de 1885”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIV, 44, pp. 349-353.
- CASTRO, Rosalía de (2022): *Sulle rive del Sar*, Neviano: Musicaos.
- CASTRO, Rosalía de (2018): *Il cavaliere con gli stivali azzurri*, Roma: Cliquot.
- CASTRO, Rosalía de (2016): *Follas novas*, Vigo: Xerais.
- CASTRO, Rosalía de (2012): *Le rive del Sar*, Acireale-Roma: Bonanno.
- CASTRO, Rosalía de (1996): “Lieders”, in Rosalía de Castro: *Obra completa*, Padrón: Fundación Rosalía de Castro, pp. 491-492.
- CASTRO, Rosalía de (1966): *En las orillas del Sar*, Roma: Signorelli.
- CASTRO, Rosalía de (1909): *En las orillas del Sar*, Madrid: Librería de Pueyo.
- DÁVILA, Berta (2022): *L'ultimo libro di Emma Olsen*, Perugia: Aguaplano.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea (2014a): “Rosalía de Castro: no principio foi a tradución”, in Rosario Álvarez Blanco; Anxo Angueira Viturro; María do Cebreiro Rábade Villar; Dolores Vilavedra (coords.): *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada (Febreiro - Xuño 2013)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 687-705
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea (2014b): “Rosalía de Castro y la traducción. Un análisis del papel de su obra en la evolución de la literatura española”, *Transfèr*, IX, 1-2, pp. 1-17.
- FIorentino, Luigi (1979): *La protesta di Rosalía*, Milano: Mursia.
- LUCIANI, Maria Teresa (1961): “L'ombra nera di Rosalía de Castro”, *Il Contemporaneo*, IV, 38-39, pp. 288-300.
- MANCINI, Guido (1961): *Storia della letteratura spagnola*, Milano: Feltrinelli.
- MAZZEI, Pilade (1936): *Due anime dolenti: Bécquer e Rosalía*, Milano: Quaderni di poesia.
- NOVONEYRA, Uxío (2021): *Tempo di elegia*, a cura di Marco Paone, Perugia: Aguaplano.
- NOVONEYRA, Uxío (2019): *Poesie della chiara certezza. Antologia 1955-1999*, Perugia: Aguaplano.
- PENA PRESAS, Monte; CAAMAÑO ROJO, María José (2020): “Rosalía de Castro entre el ayer y el hoy: un análisis de su obra a través de los libros de texto”, *Revista de Educación de la Universidad de Granada*, 27, pp. 59-71.
- PEREIRO, Lois (2017): *Poesia ultima di amore e malattia. 1992-1995*, Perugia: Aguaplano.
- PINNA, Mario (1971): “Motivi della lirica di Rosalía de Castro”, VV. AA.: *Studi di letteratura spagnola. Lope De Vega, Quevedo, Rosalía de Castro, A. Machado, Guillén*, Ravenna: A. Longo, pp. 97-121.
- PINNA, Mario (1958): *Rosalía de Castro, Poesías selectas / Poesie scelte*, Firenze: Fussi Sansoni.
- POLIZZI, Assunta (2020): “Traducción y recepción: Rosalía de Castro en Italia”, in José Manuel Goñi Pérez; Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.): *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang, pp. 253-265.

- PRAMPOLINI, Giacomo (1974): *Letteratura universale. Antologia di testi*, vol. III, Torino: UTET.
- PRAMPOLINI, Giacomo (1961): *Storia universale della letteratura*, vol. VI, Torino: UTET.
- PROFETI, Maria Grazia (2000): *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento*, Milano: La Nuova Italia.
- RIVAS, Manuel (2009): *I libri bruciano male*, Milano: Feltrinelli.
- RIVAS, Manuel (2000): *Il lapis del falegname*, Milano: Feltrinelli.
- RIVEIRO COELLO, Antón (2009): *I figli di Bakunin*, Perugia: Urogallo.
- SARTORE, Serena (2014-2015): *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato, Università per Stranieri di Perugia/Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCALIA, Giovanna (1986): “La presencia de Rosalía de Castro en la crítica italiana”, in VV. AA.: *Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)*, vol. III, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela, pp. 283-291.
- S.P.M. (1885): “En las orillas del Sar. (Sulle rive del Sar). *Poesías* di Rosalia Castro de Murguía, Madrid, 1884”, *La Rassegna Nazionale*, VII, 24, pp. 207-208.
- TENTORI, Francesco (1953): “Rosalía de Castro. Ricordo di Santiago”, *La Fiera Letteraria*, VIII, 46, p. 3.
- TORO, Suso de (2008): *Uomo senza nome*, traduzione dal galego di Fabio Angelli, Milano: Gran vía.
- VILLAR, Domingo (2022): *Occhi d'acqua*, Milano: Ponte alle Grazie.
- VILLAR, Domingo (2021): *La spiaggia degli affogati*, Milano: Ponte alle Grazie.
- VILLAR, Domingo (2020): *L'ultimo traghetto*, Milano: Ponte alle Grazie.