

LA DEMOCRAZIA ARGENTINA CONTRO «I POETI LAUREATI»: IL NOVECENTO ITALIANO NEL *CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA*

Nei discorsi sui rapporti tra la cultura argentina e la cultura europea appare di solito l'idea, pressoché generalizzata, che nella costituzione dell'identità letteraria argentina abbiano agito quasi esclusivamente le tradizioni letterarie inglese e francese. Gli studi di Alejandro Patat, tuttavia, mostrano come la lettura di alcuni autori italiani sia stata profondamente formativa fin dall'inizio della nazione e la letteratura argentina, e come nel Novecento si sia stabilito un vero e proprio canone di letteratura italiana di grande influenza sugli intellettuali argentini.

In questo lavoro intendo soffermarmi sulla presenza della poesia italiana del Novecento nei libri della casa editrice Centro Editor de América Latina, da noi argentini chiamata, con affetto e gratitudine, «el Centro Editor» o «el CEAL». Con affetto e gratitudine perché grazie ai suoi libri, economici ma accurati, molti di noi hanno conosciuto opere e autori altrimenti inaccessibili, come –per dare un esempio italiano e molto significativo per la nostra formazione– i poeti del Duecento presenti in un'antologia bilingue della collana «Biblioteca de literatura».

Il Centro Editor de América Latina fu creato da Boris Spivacow, che si era formato come editore fin dagli anni '40 lavorando presso Abril, casa editrice soprattutto di fumetti fondata dai fratelli italiani Civita: successivamente Boris Spivacow aveva fatto parte della direzione di Eudeba, la casa editrice dell'Università di Buenos Aires (dove tra l'altro aveva lavorato con intellettuali italiani come Rodolfo Mondolfo, che poi avrebbe aiutato anche economicamente il CEAL). Quando nel 1966 ci fu il *golpe* di Onganía e l'università fu occupata dai militari (nel nostro triste lessico argentino, «intervenida»), Spivacow, insieme a un cospicuo gruppo di collaboratori, si dimise da Eudeba e fondò il Centro Editor, dove lavorarono più persone anch'esse provenienti dalla casa editrice dell'università. Si tratta di un periodo, gli anni Sessanta, in cui nacquero più progetti editoriali progressisti, quali *Ediciones De La Flor*, *Siglo XXI*, *Editorial Jorge Álvarez*. Il CEAL pubblicò quasi 5000 libri in 78 collane fino al 1995 –l'anno dopo la morte di Spivacow– in cui chiuse le sue porte. Questa velocissima sintesi della storia del CEAL mira a enfatizzare un tratto che può aiutare a capire il significato che la poesia italiana del Novecento assunse presso i suoi libri: va infatti ricordato che la casa editrice fu segnata, fin dalla sua nascita, dalla volontà di fare resistenza culturale contro l'autoritarismo che aveva preso il potere politico e dato inizio alla censura e l'autocensura degli intellettuali. E in questa sua resistenza c'era il sogno di mettere a disposizione di tutti l'intera cultura universale, attraverso collane di libri a buon mercato, e anche fascicoli che si vendevano in edicola.

La letteratura italiana è presente in tutte le collane che non riguardano specificamente la tradizione argentina o americana (il catalogo completo può essere consultato in rete, nel sito della Biblioteca Nacional Mariano Moreno), e spazia da Dante, Boccaccio, Villani e Machiavelli a Carlo Goldoni, Leopardi, Manzoni, i futuristi, Pirandello, Verga, Capuana, Pavese, Vittorini, Buzzati.

Per quel che riguarda la critica letteraria, nel 1968 appare, nella collana «Biblioteca de Literatura», il volume di Romano Luperini *El estructuralismo y la crítica marxista*, tradotto da Ana María Ivanisevich ed Eduardo Romano.

Quanto alla poesia del Novecento, sono da annoverare, oltre alla presenza di Ungaretti e Pavese in una *Antología de la poesía universal*, due volumi della Collana Biblioteca básica universal, che corredeva i titoli di ogni letteratura nazionale contemporanea ai relativi volumi antologici, usciti presso la collana «Capítulo universal»: *La nueva poesía italiana*, volume curato da Luis Gregorich (uscito nel 1970) e *Poesía italiana del siglo XX*, la cui selezione fece Alberto Perrone. Nella sua «Nota introductoria», Perrone dichiara che il libro intende «cubrir el abismo –silencio y desconocimiento– que eliminó a la lírica italiana de nuestro horizonte inmediato, en el que sólo tres poetas se elevan desgarrados del contexto: Ungaretti, Quasimodo, Pavese».¹ Queste parole iniziali propongono con chiarezza un corpus da contestualizzare nonché allargare, visto che i tre autori menzionati sono effettivamente presenti nell'antologia, affiancati –in ordine cronologico– da altri 39 che comprendono sia quelli ormai immancabili come Umberto Saba e Dino Campana che quelli ancora relativamente giovani al momento della pubblicazione, come Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini ed Emilio Isgrò. Ma nei confronti dei tre poeti che la prefazione considera scontati nell'orizzonte delle letture argentine non vi è soltanto questo evidente allargamento. Il paragrafo successivo a quello appena riportato propone infatti una sorta di nuovo canone ermetico, attraverso delle considerazioni fortemente ideologiche: «Quasimodo, quizá la figura más importante del conjunto de poetas de la escuela hermética, se orienta, durante la posguerra, hacia un arte que abandona las claves de su nostalgia primera, y se propone una épica de la situación del hombre contemporáneo».² E immediatamente, appunto sulla base di questa considerazione, si suggerisce la sostituzione di Ungaretti –che faceva parte del triangolo canonico iniziale– con Montale: «A los lineamientos de la poética del hermetismo pertenece, aún más plenamente que Ungaretti, Eugenio Montale, en quien se expresa con mayor énfasis el desgarramiento de la ideología burguesa».³ E tuttavia sull'antologia risultano più liriche di Ungaretti (16 testi, che occupano ben 11 pagine) che di Montale, di cui si riportano soltanto 5 liriche, che occupano 6 pagine, tutte tratte da *Le occasioni*. Visto che per la pubblicazione sono state sicuramente recuperate diverse traduzioni a disposizione –si considerino le condizioni di circolazione dell'epoca, che rendevano inaccessibili molte delle opere straniere– si può avanzare l'ipotesi che la maggior presenza di Ungaretti sia dovuta al più agevole accesso ai suoi testi tradotti, e che il curatore abbia voluto compensare questa prevalenza attraverso la dichiarazione ideologica della prefazione, probabilmente mirata a prendere le distanze dal vincolo di Ungaretti con il fascismo. Come cercherò di mostrare, infatti, quando ormai negli anni Ottanta la casa editrice avvierà i propri progetti di traduzione, sceglierà appunto Quasimodo e Montale per i soli due fascicoli dedicati alla poesia italiana della collana «Los grandes poetas».

Difatti, la politica della casa editrice per quel che riguarda la traduzione è chiaramente diversa nei due periodi coinvolti. Come afferma Alejandrina Falcón, contestando una tesi di Iriarte che estendeva considerazioni sull'incarico di traduzioni ad hoc da un decennio a quelli precedenti, «si es posible que en el período de producción de esta colección [anni 90] la intención de Spivacow y Lafforgue fuera la de formar “ramilletes de expertos” en traducción poética como parte de los objetivos de esa colección puntual, no parece haber sido esa la política y la práctica de la traducción predominante del CEAL».⁴

¹ PERRONE, A., «Nota introductoria», in AAVV, *Poesía italiana del siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970, p. 5.

² *Ibid*, p. 6.

³ *Ivi*.

⁴ FALCÓN, A., «La traducción editorial: Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)», in *El taco y la brea* N° 5, 2017, p. 259.

Prima però, nella seconda epoca della collana «Biblioteca universal», che inizia nel 1978, appaiono due volumi antologici: *Cantos órficos y otros cantos* e *Los mares del sud y otros poemas*, entrambi curati dal traduttore Rodolfo Alonso, che ne fece anche la selezione, le note e lo studio preliminare. Rodolfo Alonso era un noto poeta che, nel momento in cui gli furono commissionate queste edizioni, aveva già pubblicato più di dieci libri propri e tradotto poesia, oltre che dall'italiano, anche dal francese e dal portoghese. Tra l'altro traduce, sempre per il CEAL, narrativa di Pavese e di Vittorini in tre volumi della «Biblioteca básica universal».

Il volume *Cantos órficos y otros cantos*, pubblicato nel 1982, contiene una selezione di liriche di Campana, Saba, Ungaretti, Montale e Quasimodo. Il maggior rilievo dato dal titolo alla poesia di Dino Campana è anche palese nel testo della copertina posteriore, dove si afferma che

luego de Pascoli y D'Annunzio y de los escasos logros literarios del futurismo, junto a la fecunda labor de la revista *La voz*, surge un poeta singularísimo, un fogonazo de originalidad e ímpetu, Dino Campana (1885-1932), vagabundo, solitario y loco, como que muere en un manicomio. Esta especie de vidente bárbaro, no en vano comparado con Rimbaud, abre definitivamente el tiempo de la actual poesía italiana. Esa poesía como experiencia de vida y herramienta de conocimiento.⁵

Oltre ad essere palese, in queste parole e in quelle successive, la volontà di educare i lettori fin dal loro primo contatto con il libro –a scapito dei soliti obiettivi commerciali dei paratesti in un certo qual modo estranei al testo stesso– appaiono le idee di «esperienza di vita» e «strumento di conoscenza» come caratteristiche della poesia italiana contemporanea. Nell'intitolare il volume non solo con il riferimento al libro di Campana ma con l'aggiunta «otros cantos», Alonso si mostra inoltre consapevole della pregnante identità tra poesia e canto che la tradizione italiana ha di fatto stabilito attraverso il genere del canzoniere; consapevolezza che è poi esplicita nella prefazione. E dopo uno studio critico dell'opera dei cinque poeti presenti nell'antologia, Alonso conclude con l'associazione della poesia italiana e l'Italia stessa:

Un pueblo, un cielo, una tierra, un clima, un aire, un país, una gente, una cultura, no caben en un libro. Ni en mil, claro. Y sin embargo, a veces, ante las pocas palabras de un poema, pareciera que el milagro se logra. Aquí está Italia, pues, la Italia de este siglo, en estos poemas de cinco de sus mejores poetas, de sus mejores hijos. ¿Dónde, si no?⁶

Nella stessa collana, il volume successivo a questo è *Los mares del Sud y otros poemas*, dove oltre alla centralità di Pavese riscontrabile fin dal titolo, vi è spazio per i poeti ritenuti non di prima linea (come quelli del libro precedente) ma che offrono la loro originalità al panorama della poesia italiana contemporanea: sono Marinetti, Soffici, Jahier, Palazzeschi, Cardarelli, De Libero, Sinisgalli, Gatto, Sereni, Fortini, Pasolini, Scotellaro e Sanguineti. Nella prefazione, Alonso giustifica l'inclusione di ognuno di loro nell'antologia, soffermandosi in particolare su Pasolini e la sua tragica morte, per poi affermare che nonostante la fama della sua narrativa e saggistica, è nella poesia «la verdadera raíz que da aliento y sentido a todo el conjunto».⁷ Appare così, a proposito di un caso ideologicamente

⁵ AAVV, *Cantos órficos y otros cantos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, copertina posteriore.

⁶ ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Cantos órficos y otros cantos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. VIII.

⁷ ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Los mares del Sud y otros poemas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. VI.

emblematico, una nozione presente quà e là nella maggior parte dei paratesti dei libri del CEAL: quella che la poesia sia il genere piú rappresentativo della letteratura italiana.

E a proposito dell'ultima celebre intervista in cui Pasolini dichiara di essere stato nell'Inferno, Alonso dichiara: «En este mundo absurdo y cruel que nos toca vivir, como auténtico poeta irguió la supremacía de la Pasión. Hasta sus últimas consecuencias. Inteligentemente. Bellamente».⁸ Due avverbi che sembrano caratterizzare l'intera selezione, se la prefazione si chiude con queste parole: «Fue en el lenguaje –como se debe– donde los poetas italianos de este siglo libraron su batalla y dejaron sus frutos: esos poemas no sólo bellos sino también capaces de la eternidad que da, seguir vivo en el corazón de los otros».⁹

Interessante, anche se eccede i limiti di questo lavoro, l'accostamento del lessico bellico, religioso e civile in rapporto con questi «menores» nel confronto che questo secondo volume stabilisce esplicitamente con il primo, quello delle «cumbres». Va comunque osservato che Alonso, quando scrive questi testi, ha ormai un nome autorevole, per cui sarebbe forse avventato estendere queste sue considerazioni alla casa editrice, che tra l'altro dava molta libertà ai curatori di ogni singolo volume.¹⁰

Se la scelta di Alonso per l'incarico di tradurre la poesia italiana contemporanea era piuttosto scontata, attira invece l'attenzione quella dei due fascicoli summenzionati, quelli dedicati a Montale e a Quasimodo della collana «Los grandes poetas», al poeta pressoché sconosciuto Gianni Siccardi. La sua figura merita di essere esaminata –come mi riprometto di fare in breve–, giacché essa appare emblematica per quel che riguarda il generoso atteggiamento di Boris Spivacow come datore di lavoro –epíteto particolarmente significativo visto che in spagnolo non esiste l'espressione «dador de trabajo» con il quale l'editore è ricordato dai testimoni: il neologismo connota per l'appunto il carattere straordinario della generosità di Spivacow– e come promotore culturale, ma non solo: anche perché il compito assegnatogli, soprattutto quello di tradurre Montale, ebbe notevoli conseguenze sullo studio metrico del poeta italiano da parte di Siccardi, e sulla sua stessa produzione poetica.

Quanto al primo aspetto, l'apertura di Spivacow verso nuove persone ed aree della conoscenza è uno dei tratti che piú torna nelle testimonianze sul suo lavoro come editore, fin dai tempi di EUDEBA. Secondo Jorge Lafforgue e Beatriz Sarlo, direttori di collane del CEAL, l'incarico di traduzioni era un modo di dare lavoro a esiliati ed emigrati, nel contesto di un'impresa solidale anche con coloro che avevano una scarsa o nulla esperienza nel mestiere. Amanda Toubes, costante collaboratrice di Spivacow in tutti gli anni del CEAL, lo definisce «paridor de ideas» e ricorda che a lei indicava, per le (ben quattro) collane che vi ha diretto: «No vayas solo a los popes, fijate si hay jóvenes que se puedan incluir».¹¹ Lo sviluppo del secondo (l'influenza cioè dello studio di Montale fatto in occasione della sua traduzione, sulla propria poesia) eccede i limiti di questo lavoro: basterà accennare brevemente, come si farà dopo, al suo notevole interesse per gli aspetti fonici della traduzione.

La collana *Los grandes poetas* ebbe inizio nel 1987, ormai nella democrazia che seguí la durissima dittatura militare. Diretta da Jorge Lafforgue, insieme a Graciela Cabal come segretaria di redazione, essa offriva fascicoli che abbinavano la poesia alle arti plastiche, con una prefazione scritta da uno

⁸ *Ibid.*, p. VI.

⁹ *Ibid.*, p. VII.

¹⁰ A proposito del vincolo tra il CEAL e ogni suo singolo collaboratore, cfr. SPIVACOW, B., *Memoria de un sueño argentino. Entrevistas de Delia Manuás*. Buenos Aires, Colihue, 1995.

¹¹ TOUBES, A., Intervista fattale da Claudia Fernández Speier, inedita (noviembre de 2020). Le testimonianze di Sarlo e Lafforgue, tra tante altre sul lavoro di Spivacow, si possono leggere in GOCIOLO, J., BITESNIK, E., RÍOS, J., ETCHEMAITE, F., *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

studioso. Anche Oscar Díaz y Guillermo Taboada vi svolsero una funzione centrale, giacché selezionavano gli artisti e le immagini, che erano create ad hoc per la selezione di ogni fascicolo. Come tutti i libri del CEAL, anche questi fascicoli erano economici, e miravano alla diffusione della poesia contemporanea prima latinoamericana, poi in un'altra serie quella europea, e infine quella americana (del nord) e argentina. Secondo i testimoni, Boris Spivacow insisteva, contro ogni parere, sul fatto che la poesia poteva vendersi. Come strategia appunto di divulgazione, sulla copertina posteriore di ogni fascicolo si pubblicava una sorta di sfida o di indovinello consistente in una lirica di cui i lettori dovevano identificare l'autore: il premio era un disegno originale di quelli creati per la collana.

I numeri 14 e 21 di questa collana sono dedicati alla poesia italiana.

Il fascicolo su Montale, del 1987, contiene quarantatré liriche, appartenenti a tutti i suoi libri, nell'accurata traduzione di Gianni Siccardi. L'attenzione di Siccardi agli aspetti metrici e ritmici, come si è accennato, è evidente. È appunto su quest'attenzione che si è incentrato lo studio del testo italiano da parte del traduttore, il quale ha addirittura voluto definire tecnicamente la musicalità di Montale sulla base di cellule accentuali. A questo punto vale la pena di soffermarsi brevemente sulla figura di Siccardi.

Gianni Siccardi è un poeta oggi pressoché sconosciuto, che ai tempi delle sue traduzioni per il CEAL aveva pubblicato alcune liriche in due volumi collettivi, ed editato due libri propri presso case editrici indipendenti; è un entusiasta lettore di poesia italiana e di Montale in particolare. È cantante lirico, e amante anche della musica antica e dell'opera. Nel 1987 rimane vedovo con due figli adolescenti (la moglie, rinomata medica omeopata, sosteneva economicamente la famiglia); Boris Spivacow, con il solito atteggiamento solidale, gli incarica l'edizione di questo fascicolo. Da quel che emerge dalle testimonianze cui ho avuto accesso (i suoi figli e una sua alunna del suo laboratorio di poesia), Siccardi –che come Montale si intende di canto lirico– si propose di riprodurre la musicalità della sua poesia, e perciò sentì il dovere di studiarla e definirla tecnicamente. In un'intervista fattagli nel 2001 (un anno prima della morte), alla domanda «Quali letture hanno collaborato nel cammino dell'apprendimento poetico?» risponde: «Descubrí que el ritmo no se basaba en la métrica sino en la acentuación. Me preguntaba de qué modo Eugenio Montale alcanzaba la musicalidad pura a pesar de escribir endecasílabos mal acentuados. Cuando traduje los poemas de Montale para el Centro Editor de América Latina apliqué en castellano las pautas rítmicas acentuales que utilizaba Montale en italiano».¹² A proposito infatti di una conferenza sulla traduzione di poesia dettata al Centro Cultural San Martín nel 1987, anno appunto in cui stava traducendo Montale, aveva criticato una versione iperletterale di alcuni versi di *Quasi una fantasia* per poi osservare:

La poesía contemporánea ha roto la cárcel de la métrica, pero no ha dejado de lado el ritmo. Los mejores poetas contemporáneos han sabido escribir con ritmo, adoptando alguna cadencia, cadencia proveniente de la repetición de alguna o algunas células rítmicas, o de la oposición o alternancia de ellas. En la poesía escrita en italiano y en español se observa la repetición muy frecuente, habitual, de la célula acentual del endecasílabo.¹³

La prefazione è anch'essa molto accurata; oltre ai dati biografici e di formazione intellettuale, vi è un lungo paragrafo dedicato al contesto letterario della produzione montaliana, nel quale Siccardi si sofferma sulla distanza che prende Montale sia da D'Annunzio che dai poeti crepuscolari; è notevole

¹² SICCARDI, G., «El poeta debe preguntarse qué puede hacer por la poesía», intervista fattagli da Pablo Montanaro, in *Obra completa 1960-2002*. Buenos Aires, Instituto Bachelion Bonadeo, 2019, p. 381.

¹³ SICCARDI, G., «Prólogo» a MONTALE, E., *La casa de los aduaneros y otros poemas*. Fascicolo 14 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, s/n.

il fatto che tuttavia nell'antologia non risulti la lirica *I limoni* dove questa distanza è esplicita: si ha l'impressione che Siccardi, pur ammirando le posizioni ideologiche di Montale, apprezzi nella sua poesia soprattutto i suggerimenti metafisici. Infatti, egli si sofferma a lungo sia sui fatti legati all'antifascismo di Montale (in tre lunghi paragrafi miranti a sottolineare l'impegno etico dello scrittore) sia sull'autonomia estetica della sua poesia. Si veda per esempio questa frase: «Muchos intelectuales y artistas italianos van al frente [contro Mussolini e Hitler] con los versos de Montale en sus mochilas. Y, sin embargo, Montale jamás ha escrito ni escribirá nada que pueda llamarse poesía social o política».¹⁴

Nell'anno successivo (1988), Siccardi traduce, con la collaborazione del figlio Eugenio, una sua selezione della poesia di Salvatore Quasimodo per il numero 21 di «Los grandes poetas»: *Carta a la madre y otros poemas*. Si tratta di 64 liriche, appartenenti a tutti i libri del poeta siciliano. Anche in queste traduzioni si avverte una precisa attenzione ai fenomeni fonici quali il ritmo e la disposizione degli accenti, le inarcature e la durata contrastante dei versi. La prefazione di Siccardi, ricca e accurata come quella del fascicolo su Montale, include non solo i dati biografici di Quasimodo ma anche informazioni sul contesto poetico e politico della sua produzione. È in rapporto con quel contesto che si delinea la posizione di Quasimodo, che viene presentata come meditazione contrastante con «la grandilocuencia de los poetas anteriores».¹⁵ L'intera prefazione è scandita da titoli che mirano chiaramente ad avvicinare le questioni che presenta la poesia di Quasimodo a questioni generali e addirittura argentine: «Tradición y modernidad», «Civilización y barbarie», «Guerra y paz», «Norte y sur», «Víctimas y verdugos». Vi si sottolinea, come nella prefazione su Montale, la svolta della poetica del dopoguerra attraverso lunghe citazioni sulla letteratura dopo il 1945, e la difesa della poesia come fatto prevalentemente estetico: «Pero Quasimodo no caerá en el error de la poesía social, del gesto exterior».¹⁶

Sono infatti significative le conclusioni delle prefazioni dei due fascicoli, che dopo aver ripercorso i diversi aspetti della produzione di ogni poeta, sottolineano il valore profondamente umano della creazione poetica. La prefazione al fascicolo su Montale finiva con questa citazione, che traduce – saltando qualche frase – un brano di una sua intervista del 1965: «Soy un poeta que ha escrito una autobiografía poética sin dejar de golpear las puertas de lo imposible... he intentado ver qué había del otro lado del muro, convencido de que la vida tiene un significado que se nos escapa. He buscado desesperadamente como alguien que espera una respuesta».¹⁷

Quella di Quasimodo si chiude invece con parole dello stesso Siccardi, che condensano i significati della selezione del fascicolo: «No, no fue un héroe; no fue un dios. Sólo tuvo el orgullo de entregarse indefenso a la desesperación de ser hombre. Tengamos piedad de él, leámoslo con amor, nosotros, el rebaño de los inocentes».¹⁸

Nella figura di Siccardi, e nelle edizioni che egli ha curato per il CEAL, possiamo individuare quindi un'immaginaria dell'Italia che poteva essere modellico o almeno utile in quel periodo della ricostruzione democratica argentina dopo la dittatura militare: erano finiti gli anni immediatamente

¹⁴ SICCARDI, G., «Prologo» a QUASIMODO, S., *Carta a la madre y otros poemas*. Fascicolo 21 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, s/n.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ SICCARDI, G., «Prólogo» a MONTALE, E., *La casa de los aduaneros y otros poemas*. Fascicolo 14 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, s/n.

¹⁸ SICCARDI, G., «Prologo» a QUASIMODO, S., *Cara a la madre y otros poemas*. Fascicolo 21 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, s/n.

successivi, quelli cosiddetti della «primavera alfonsinista», minata ora dalla sublevazione dei cosiddetti «carapintadas»; si stava esaurendo la poetica sia di mera resistenza che di celebrazione politica. La nostra cultura, che aveva da sempre stabilito dei parallelismi politici con l'Italia (si pensi ai contatti tra il Risorgimento e gli unitari argentini della generazione romantica, e al fatto che nel Novecento la nostra élite economica e intellettuale aveva assimilato il primo peronismo al fascismo) stava ridiscutendo l'eredità di Gramsci, che ebbe fin dagli anni '40 un ruolo fondamentale. Secondo lo studioso della ricezione argentina di Gramsci Raúl Burgo, tra il 1985 e il 1988 si verifica un intenso dibattito soprattutto da parte del Club de Cultura socialista e dalla rivista «La ciudad futura», fino al punto che la destra ne parla come di una «invasión gramsciana».¹⁹ E va anche ricordato che nel 1985 Sandro Pertini aveva visitato l'Argentina dalla recente democrazia riacquistata, riunendosi non solo con il presidente Alfonsín ma anche con las Madres de Plaza de Mayo.

Se nel 1970 Perrone associava i poeti italiani a una svolta antiborghese che eccedeva la sinistra del CEAL (Amanda Toubes, intervistata sulla sua prefazione, commenta: «Per Perrone noi eravamo dei conformisti»²⁰), e nell'anno che segnava la fine della dittatura Alonso si centrava sulla potenza estetica di un linguaggio bello, intelligente, eterno; nelle prefazioni di Siccardi trovano spazio, in un palese equilibrio, le considerazioni ideologiche accanto a quelle estetiche, in particolare quelle musicali –il che contrasta, ad esempio, con l'immagine che nella stessa collana deriva dalla prefazione del fascicolo su Paul Eluard, nettamente político–. L'immaginario che ne deriva è quello di un'Italia dall'impegno metafisico aldilà da ogni contingenza storica; un'Italia che nonostante i traumi del fascismo e della guerra, sa ancora cantare.

¹⁹ BURGOS, R., *Una herencia disputada: la batalla por el legado de Gramsci en la segunda mitad de los 80 (Sesenta años de presencia gramsciana en la cultura argentina, 1947-2007)*. Reperibile in <https://www.centrocultural.coop/revista/910/sesenta-anos-de-presencia-gramsciana-en-la-cultura-argentina-1947-2007>.

²⁰ TOUBES, A., Intervista fattale da Claudia Fernández Spier, inédita (novembre 2020).

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Cantos órficos y otros cantos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Los mares del Sud y otros poemas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

BURGOS, R., *Una herencia disputada: la batalla por el legado de Gramsci en la segunda mitad de los 80 (Sesenta años de presencia gramsciana en la cultura argentina, 1947-2007)*. Reperibile in <https://www.centrocultural.coop/revista/910/sesenta-anos-de-presencia-gramsciana-en-la-cultura-argentina-1947-2007>.

FALCÓN, Alejandrina, *Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)*, in «El taco y la brea», anno 4, N° 5, 2017.

GOCIOI, J, BITESNIK, E., RÍOS, J., ETCHEMAITE, F., *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

PERRONE, A., «Nota introductoria», in AAVV, *Poesía italiana del siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.

SICCARDI, G., «El poeta debe preguntarse qué puede hacer por la poesia», entrevista fattagli da Pablo Montanaro, in *Obra completa 1960-2002*. Buenos Aires, Instituto Bachelli Bonadeo, 2019.

SICCARDI, G., «Prologo» a QUASIMODO, S., *Cara a la madre y otros poemas*. Fascicolo 21 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988.

SICCARDI, G., «Prólogo» a MONTALE, E., *La casa de los aduaneros y otros poemas*. Fascicolo 14 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.

SPIVACOW, B., *Memoria de un sueño argentino. Entrevistas de Delia Manuás*. Buenos Aires, Colihue, 1995.