

(Ri)scoprire la Spagna attraverso la traduzione: Leonardo Sciascia e l'affaire Lorca

Marco Pioli

Volume 41, Number 1, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087323ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i1.35894>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pioli, M. (2020). (Ri)scoprire la Spagna attraverso la traduzione: Leonardo Sciascia e l'affaire Lorca. *Quaderni d'Italianistica*, 41(1), 43–68.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v41i1.35894>

Article abstract

Secondo Carlo Bo, dopo secoli di antispannolismo, solamente con lo scoppio della Guerra civile la cultura spagnola entrò di nuovo “nel giro delle nostre idee.” Il presente studio, pertanto, intende indagare il caso letterario che probabilmente meglio documenta il tentativo di riappropriazione letteraria e ideologica che gli intellettuali italiani hanno operato a vantaggio della cultura spagnola a partire dalla fine degli anni Trenta, ossia la straordinaria fortuna del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca. Nello specifico, si analizzerà la traduzione realizzata da Leonardo Sciascia e la conseguente diatriba letteraria sorta con i precedenti interpreti lorchiani, con l'obiettivo di evidenziare, all'interno del più ampio contesto ricettivo dell'elegia, le peculiarità ideologiche insite nell'operazione, non sempre fortunata, dell'autore siciliano.

(RI)SCOPRIRE LA SPAGNA ATTRAVERSO LA TRADUZIONE:
LEONARDO SCIASCIA E L'AFFAIRE LORCA

MARCO PIOLI

Abstract: Secondo Carlo Bo, dopo secoli di antispagnolismo, solamente con lo scoppio della *Guerra civile* la cultura spagnola entrò di nuovo “nel giro delle nostre idee.” Il presente studio, pertanto, intende indagare il caso letterario che probabilmente meglio documenta il tentativo di riappropriazione letteraria e ideologica che gli intellettuali italiani hanno operato a vantaggio della cultura spagnola a partire dalla fine degli anni Trenta, ossia la straordinaria fortuna del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca. Nello specifico, si analizzerà la traduzione realizzata da Leonardo Sciascia e la conseguente diatriba letteraria sorta con i precedenti interpreti lorchiani, con l'obiettivo di evidenziare, all'interno del più ampio contesto ricettivo dell'elegia, le peculiarità ideologiche insite nell'operazione, non sempre fortunata, dell'autore siciliano.

Introduzione. Dall'antispagnolismo alla riscoperta della Spagna

Nonostante dalla fine del XIV secolo all'inizio del Settecento l'Italia abbia condiviso con la Spagna i destini geopolitici, prima con la progressiva affermazione della monarchia catalano-aragonese nel Meridione e nelle isole, poi con la discesa sulla penisola di Carlo V d'Asburgo, “la spocchia antispagnola dell'*intelligencija* risorgimentale” — secondo lo storico Sergio Romano — è stata responsabile di aver “proiettato all'indietro una lunga ombra sulla lunghissima storia delle relazioni italo-spagnole” (“Prefazione” II). Precisamente, Romano segnala che nel ‘melodramma’ del processo di unificazione nazionale alla Spagna fu assegnato un ruolo complementare a quello austriaco. A fronte dell'antagonista “esterno,” “politico,” essa venne a rappresentare il “nemico interno,” “culturale,” in quanto “madre dei vizi e delle cattive abitudini” che gli italiani avrebbero manifestato soprattutto a partire dalla crisi del Seicento: “L'Austria era responsabile della nostra servitù politica, la Spagna era responsabile della pigrizia, dell'ipocrisia,

del bigottismo, della dissimulazione e del conformismo [...]. ‘Spagnolo’ fu tutto ciò che ancora separava l’Italia dall’Europa e dalla modernità. Grazie alla Spagna potemmo illuderci che l’italiano era stato corrotto da influenze aliene” (Romano, “Italia e Spagna” 59).

La situazione appena descritta, in realtà, rappresenta il punto d’arrivo di un atteggiamento ostile verso la nazione iberica che affonda le radici all’inizio dell’Europa moderna e che ha alimentato una fitta serie di stereotipi e pregiudizi confluiti nella nota *leyenda negra española*.¹ Nello specifico, l’antispannolismo esordisce proprio in Italia, durante l’età umanistica, e si sviluppa in Europa tra Cinque e Seicento. A partire dall’“avara povertà di Catalogna,” di cui si legge nel canto VIII del *Paradiso* dantesco (v. 77), nella cultura italiana si infittiscono le immagini denigratorie che definiscono gli spagnoli arroganti, semibarbari, incolti, cerimoniosi e dissimulatori. Gli ispanismi più diffusi nella lingua del tempo ne sono la riprova: “sosiego,” “etichetta,” “creanza,” “brio,” “disinvoltura,” “lindo,” “bizzarro,” “complimenti,” “sfarzo.” María de las Nieves Muñiz Muñiz segnala che questi termini sono portatori di connotazioni negative spesso assenti nelle etimologie originarie, come in “sosiego,” “quiete” in spagnolo, “convertito presto in sinonimo di un atteggiamento altezzoso e lento, ed elevato a quintessenza del carattere ispanico” (15–17). All’immagine, diffusa nelle lettere spagnole e italiane, di un’Italia effeminata, colta ma divisa, si affianca, dunque, quella di una “Spagna forte ma incolta e vacuamente sfarzosa” (Muñiz Muñiz 19).²

Tale atteggiamento denigratorio costituisce la reazione allo “spagnolismo,” ovvero a un modo di pensare la dimensione iberica riassumibile, nell’analisi di Aurelio Musi, in quattro punti, per i quali la Spagna sarebbe: sinonimo di “malgoverno”; “braccio armato della Controriforma”; “oppressione di tutte le libertà”; e “apoteosi della civiltà del formalismo e dell’esteriorità” (12–13). Tuttavia, a partire dal Settecento, quando la Spagna borbonica non rappresentava più un temibile rivale geopolitico nello scacchiere coloniale, l’avversione europea dei secoli precedenti perse l’originaria connotazione politica (Pugliese 329). La nazione inquisitoria, predatrice e inefficiente, viene sorpassata da un’“immagine di una Spagna festosa e popolare, maliziosa e passionale, amica dell’ozio, del canto e del ballo”

¹ L’espressione *leyenda negra* si è affermata a seguito dell’omonimo saggio di Julián Juderías (1914).

² A proposito di questa immagine bifronte, Muñiz Muñiz ricorda l’espressione attribuita a Consalvo Ferrando di Cordova, detto il “Gran Capitano”: “A España las armas y a Italia la pluma” (19).

(Santos Unamuno 281). Si tratta della Spagna “da banda di paese e tamburello” alla quale l’immaginario artistico europeo — soprattutto romantico — spesso ha attinto: si pensi alle fortune teatrali, operistiche specialmente, di “miti universali” quali *Don Giovanni*, *Carmen* e *Il barbiere di Siviglia*.

Tuttavia, mentre in Europa il “legame tra antispannolismo e politica si sfuma e illanguidisce” (Visceglia 422), in Italia esso si ravviva durante il processo risorgimentale, diventando — come anticipato — “un potente mito negativo di fondazione nazionale” (Musi 9). Dalla ritirata della monarchia cattolica con i trattati di Utrecht e Rastadt (1713–1714), l’Italia si è impegnata — nelle parole di Vicente González Martín — in un terapeutico processo di “despañolización” culturale che ha semplicisticamente ricondotto l’origine dei mali italiani alla passata egemonia straniera (“El teatro” 281). La *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis e *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, opere decisive nell’orientare l’identità culturale nazionale, sono chiari esempi di queste dinamiche (Nigro 25–26). La prima propone il paradigma della decadenza italiana a partire dall’arrivo degli spagnoli, mentre nel popolare romanzo il negativo è spesso d’origine iberica o comunque spagnolescente (dai tracotanti soldati spagnoli del primo capitolo a Don Rodrigo, dai bravi alla pericolosa ambiguità linguistica del cancelliere Antonio Ferrer, ecc.). A partire dal saggio crociano *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (1917), la ‘periferizzazione della Spagna’ ha iniziato un lento processo di revisione, ma, se si considera l’immaginario spagnolo tuttora circolante nella musica leggera italiana o sul grande e piccolo schermo — si pensi alle consuete canzoni estive spagnolescenti o a pellicole come il *Ciclone* (1996) di Leonardo Pieraccioni —, un certo “spagnolismo andalusista deterioro e a senso unico” appare tutt’altro che tramontato (Unamuno 284).

Focalizzando l’attenzione sull’aspetto letterario e più propriamente traduttivo, la diffusione della *leyenda negra* ha chiaramente avuto delle ripercussioni in negativo sulla ricezione italiana delle opere spagnole. Franco Meregalli, in uno dei pochi saggi esaustivi sui rapporti letterari tra i due paesi, denuncia il ritardo italiano nella diffusione delle lettere spagnole, e in particolare del genere romanzesco, e ricorda che a fronte delle centootto edizioni francesi, delle settantasette inglesi e trentasette tedesche del *Quijote*, a fine Ottocento l’Italia ne proponeva giusto dieci e per di più basate sulla mediazione di una traduzione francese (62). Dalla fine del XVII secolo, infatti, la Francia si impose come riferimento acculturante per le élites italiane e, come scrisse Carlo Bo, si dovettero aspettare le tragiche vicende della Guerra civile spagnola (1936–1939) affinché il paese di Cervantes tornasse “nel giro delle nostre idee:”

Nel luglio del 1936 quando scoppiò la guerra civile in Spagna le nostre nozioni di quella situazione politica non erano molte. [...] Della Spagna, della sua cultura e della sua letteratura sapevamo ben poco. [...] La guerra civile ebbe il merito, se ci si passa il termine, di obbligarci a prendere atto di quella realtà [...]. In questo modo, quel Paese di cui si sapeva così poco prese un altro rilievo, diventò un simbolo di libertà e di indipendenza [...] e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione. (23)

Quella guerra, che emblematicamente si era aperta con l'uccisione di Lorca e con la morte di Machado durante la corsa verso l'esilio, aveva rivelato che gli scrittori spagnoli erano stati decisamente più europei degli italiani, nella poesia, nel romanzo e soprattutto nella saggistica, e ciò ebbe come significativa conseguenza — sempre secondo la testimonianza di Bo — che “non ci si accontentava più di quello che della cultura spagnola ci trasmetteva la Francia” (23).

Alla luce di questo contesto, il presente studio intende indagare il caso letterario che probabilmente meglio documenta il tentativo di riappropriazione letteraria e insieme ideologica che gli intellettuali italiani hanno operato a vantaggio della cultura spagnola a partire dalla fine degli anni Trenta, ossia la straordinaria fortuna del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca. Nello specifico, si analizzerà la traduzione realizzata da Leonardo Sciascia e la conseguente diatriba letteraria sorta con i precedenti interpreti lorchiani, con l'obiettivo di evidenziare, all'interno del più ampio contesto ricettivo dell'elegia, le peculiarità ideologiche insite nell'operazione, non sempre fortunata, dell'autore siciliano.

L'ispanofilia di Leonardo Sciascia

Lo scoppio della Guerra civile spagnola fu un momento decisivo anche per la maturazione ideologica di Leonardo Sciascia, il quale, nel 1936, aveva 15 anni e riteneva, influenzato dai giornali italiani di propaganda, che i ribelli fossero i cosiddetti “rossi senza Dio” e che il “diritto” e la “legittimità” stessero dalla parte di Franco e del suo alleato Mussolini (*Ore di Spagna* 60). Rispetto alla situazione politica del periodo, nelle *Parrocchie di Regalpetra* (1956), attraverso il suo *alter ego* letterario, lo stesso Sciascia racconta: “tranne che per qualche piccola invettiva, del fascismo e di Mussolini non sentivo parlare che bene. [...] Non potevo immaginare si potesse vivere senza il fascismo” (37). La sua era stata, difatti, una

famiglia dai “cauti sentimenti antifascisti” in un contesto sociale, quello della piccola Racalmuto, in cui tutti si erano opportunisticamente adeguati al regime del fascio littorio (Traina 2).

Tuttavia, la presa di posizione filorepubblicana di Ernest Hemingway e John Dos Passos, scrittori che amava, o di miti del cinema americano — sua grande passione giovanile — come Charlie Chaplin e Gary Cooper (*Ore di Spagna* 60), spinsero progressivamente il giovane Sciascia ad avvicinarsi agli ambienti dell'antifascismo nisseno, cattolico e comunista, grazie soprattutto all'amicizia con Emanuele Macaluso e Luigi Cortese, aderenti al Partito Comunista Clandestino (Collura 98–100). Richiamando nuovamente in causa le pagine del primo libro effettivamente riconosciuto da Sciascia, ossia *Le parrocchie*, è possibile ritrovare la passione delle scelte ideologiche di quegli anni in cui la Spagna servì da specchio per riflettersi e capirsi:

con l'aiuto di C. mi trovai dall'altra parte. Ora quei nomi delle città di Spagna mi si intridevano di passione. Avevo la Spagna nel cuore. Quei nomi — Bilbao Malaga Valencia; e poi Madrid, Madrid assediata — erano amore, ancor oggi li pronuncio come fiorissero in un ricordo di amore. E Lorca fucilato. E Hemingway che si trovava a Madrid. E gli italiani che nel nome di Garibaldi combattevano dalla parte di quelli che chiamavano rossi. [...] A pensare oggi a quegli anni mi pare che mai più avrò nella mia vita sentimenti così intensi, così puri. (43–44)

Insieme all'antifascismo, dunque, Sciascia scoprì anche la sua ispanofilia, corroborata dai racconti dei pochi reduci che erano partiti per la Spagna nel *Corpo Truppe Volontarie*, “costretti ad accettare il lavoro della guerra poiché non c'era per loro lavoro né nelle miniere né nelle campagne; e andavano ad affrontare la morte in Spagna senza sapere perché e contro la speranza di gente come loro” (*Ore di Spagna* 64). E probabilmente fu proprio un reduce a trasportare in Sicilia quel grosso volume delle *Obras* di Ortega y Gasset su cui Sciascia, come testimoniato in varie occasioni, iniziò a leggere il *castellano*, avvalendosi per lo studio grammaticale di un manualetto dell'editore Sonzogno (*Ore di Spagna* 31–32).

Nella sua formazione intellettuale, dunque, i testi della cultura spagnola iniziarono gradualmente ad affiancare i maestri francesi — Diderot, Voltaire, Courier, ecc. — ai quali Sciascia, comunque, resterà fedele nel corso dell'intera sua vita, tanto da alimentare, tra i suoi esegeti, quell'etichetta di “scrittore illuminista”

che — secondo Giuseppe Traina — doveva risultare riduttiva all'autore stesso (132–33). Tuttavia, il “mito di Parigi” e il rapporto dello scrittore siciliano con la cultura spagnola non sono inconciliabili, perché “a considerarli contemporaneamente essi spiegano a un tempo il razionalismo, epperò dubbioso e scettico, e l'esistenzialismo di Sciascia, la doppia natura e qualità dei suoi interrogativi,” come insegna Natale Tedesco, tra i primi ad aver valorizzato il motivo spagnolo all'interno della poetica sciasciana (10).

Dai puntuali lavori di Vicente González Martín (“España” 744–56) e di Estela González de Sande (123–216), risulta che Sciascia lesse sia i classici, come la *Celestina* o *El Quijote*, che gli scrittori contemporanei spagnoli — è risaputa la sua amicizia con il catalano Manuel Vázquez Montalbán, condivisa peraltro con Andrea Camilleri —, ma i suoi interessi sembrano essersi concentrati specialmente su quegli autori che in qualche modo potessero intercettare la sua sensibilità civile o facilitare un'interpretazione radicale della cultura della sua isola. Non è un caso, perciò, che particolare attenzione fu riservata ai poeti del primo Novecento spagnolo — Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, giusto per citare i più noti —, vittime, alcuni di loro, dell'ostilità franchista (fino al caso estremo dell'omicidio di Lorca), o a saggisti e filosofi come il citato Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Américo Castro ed Eugenio d'Ors.³

L'implicazione degli autori spagnoli nell'analisi della civiltà siciliana — “metafora,” in realtà, di tante contraddizioni italiane e non solo⁴ — riflette, in parte, quel primato ermeneutico che l'autore di Racalmuto ha sempre riservato alla letteratura, fino a considerarla durante gli anni della maturità — come ha segnalato Massimo Onofri (221–49) — quale unica fonte di verità possibile, in quanto capace di “estrarre dal complesso il semplice” (Sciascia, *La Sicilia come metafora* 78). Tuttavia, a giustificare tale comunicazione tra letteratura spagnola e realtà isolana interveniva una ragione ben più profonda, rintracciabile in *Pirandello e la Sicilia* (1961), precisamente nel capitolo “Girgenti, Sicilia,” quando Sciascia afferma: “se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo” (1045). Con queste parole l'autore sintetizzava il nodo cruciale del suo rapporto con la nazione iberica, ossia la continuità tra la cultura spagnola

³ Per una rapida disamina dell'influenza di Eugenio d'Ors nella lettura sciasciana della “Sicilia barocca” si veda Pioli, “Leonardo Sciascia.”

⁴ Su questo tema si veda l'intervista di Marcelle Padovani a Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora* (1979).

e quella siciliana. Per non ricadere in un'arbitraria interpretazione psicosociale, però, tale continuità veniva opportunamente ricondotta a delle precise ragioni storiche. Nel reportage "Qui un siciliano ritrova i viceré," pubblicato sul *Corriere della Sera* l'8 aprile 1983, Sciascia scriveva infatti:

andare per la Spagna è, per un siciliano, un continuo insorgere della memoria storica, un continuo affiorare di legami, di corrispondenze, di "cristallizzazioni." E bastano i nomi: di paesi, di strade. Che sembrano sentirli risuonare, nella lontana eco del tempo, dalla voce dei banditori: il viceré duca d'Ossuna, il viceré duca di Medinaceli, il viceré duca di Maqueda, il viceré marchese di Villena... La "Storia cronologica dei viceré" del benedettino Giovanni Evangelista di Blasi sembra dispiegarsi sulla Spagna che percorriamo. Senza umiliazione, ormai, con qualcosa di simile, anzi, a una ritrovata fraternità. E dico ritrovata pensando allo splendido dominio degli arabi che Spagna e Sicilia ebbero comune e che ancora accende parole e fantasia. (3)⁵

Quello appena letto non rappresenta, nell'ampia produzione sciasciana, un caso isolato di scrittura reportistica. Le memorie siciliane e le numerose letture spagnole ispirarono, dagli anni Cinquanta, i numerosi spostamenti che Sciascia intraprese, fino agli anni Ottanta, in terra iberica, con a fianco la fedele compagna d'avventure, la moglie Maria Andronico. Da questi incontri nacquero numerosi resoconti su periodici, alcuni dei quali, nel 1988, furono raccolti in *Ore di Spagna*, volume pubblicato su iniziativa proprio di Natale Tedesco e che comprende anche le fotografie di Ferdinando Scianna, spesso in viaggio con Sciascia.

Sin dai primi reportage, come quello apparso su *L'Ora* di Palermo il 20 agosto 1966, significativamente intitolato "Com'era la Spagna,"⁶ la prospettiva del viaggiatore Sciascia è appunto quella di chi si sposta "nel tempo invece che nello spazio."⁷ L'immaginario trasmesso dai testi odeporici dell'autore è alimentato dai continui raffronti tra penisola iberica e contesto siciliano, paragoni spesso

⁵ Il reportage è riprodotto anche in *Ore di Spagna* 59–62.

⁶ Il testo è stato raccolto in Sciascia, *Quaderno* 168–75.

⁷ L'espressione è usata da Walter Benjamin in "Die Wiederkehr des Flaneurs," recensione scritta nel 1929 per il volume *Spazieren in Berlin* dell'amico Franz Hessel. Il testo è riprodotto in Benjamin, *Immagini di città* 101.

indirizzati all'indagine di comuni problemi sociali o esperienze storiche (come l'Inquisizione e la Guerra civile), ma anche tesi a indagare questioni artistiche e linguistiche. Un "movimento pendolare" — per usare la fortunata metafora proposta da Ricciarda Ricorda (199) — che concede poco spazio al folklore e che se, da una parte, rende queste pagine poco variegate nei tratti, dall'altra le preserva dalle indulgenze all'esotismo o all'oleografia turistica in cui spesso si è scivolato — come visto — quando si è parlato di Spagna e di spagnoli.⁸

È importante segnalare che la ricerca del "gioco delle somiglianze"⁹ tra le due terre del Mediterraneo interessa non solo la scrittura di reportage, ma anche i "viaggi di carta" dedicati da Sciascia al tema della *Guerra civile*, ossia i racconti *Il soldato Seis* (1958–1964)¹⁰ e il più noto *L'antimonio*, compreso nella seconda edizione de *Gli zii di Sicilia* (1960). Tuttavia, tale andamento assimilativo connota anche 'altri viaggi' sciasciani nelle sfere spagnole,¹¹ come quello compiuto per tradurre in italiano i versi dell'elegia dedicata da Lorca al torero Ignacio Sánchez Mejías.

Leonardo Sciascia e l'*affaire* Lorca

Ignacio Sánchez Mejías (1891–1934) è stato uno dei personaggi più popolari e carismatici della Spagna *preguerra*. Nato e cresciuto a Sevilla da un'agiata famiglia borghese (il padre era un noto medico), si indirizzò a una vita avventuriera già da adolescente scappando in Messico, dove apprese quell'arte taurina che lo rese celebre una volta tornato in patria. Tuttavia, la sua eccentricità d'animo non si esprime solo nella tauromachia: fu attore di cinema, giocatore di polo, automobilista e presidente del *Real Betis Balompié* tra il 1928 e il 1929. Fu, inoltre, un *torero intelectual*, giornalista di cronache taurine, scrittore drammaturgo, amico di artisti

⁸ Per un approfondimento dei tratti caratterizzanti l'immaginario spagnolo di Leonardo Sciascia si veda: Pioli, "L'immaginario."

⁹ L'espressione riprende il titolo di un elzeviro, raccolto nel 1983 in *Cruciverba* 989–93, in cui Sciascia definisce una consuetudine gnoseologica per lui tipica dei siciliani, cioè quella di ricercare costantemente analogie tra persone o cose.

¹⁰ Si tratta di una breve prosa pubblicata da Sciascia prima, nel 1958, sulla rivista *Valbona* e poi, nel 1964, presso la rivista della CGIL *Rassegna sindacale*. Il testo è riprodotto nel volume 1 dell'edizione delle *Opere* a cura di Squillaciotti 1317–20.

¹¹ Tra le righe si richiama il volume di Tabucchi *Viaggi e altri viaggi* e la distinzione tra i viaggi reali, orizzontali, e quelli di 'carta,' letterari, "fuori dal tempo e dallo spazio" (15).

e poeti contemporanei e patrocinatore di eventi culturali. Dunque, dietro alle celebrazioni del trecentenario gongorino tenutesi nel 1927 all'Ateneo di Siviglia, in cui parteciparono Lorca e gli altri poeti fatti confluire nella cosiddetta *Generación del '27*, si ritrova con una certa sorpresa proprio il contributo economico, oltre che umano, di Sánchez Mejías. Tale impegno in qualità di mecenate spiega, assieme al suo poliedrico carisma, la straordinaria risonanza che ebbe negli ambienti poetici spagnoli la sua morte, avvenuta a seguito di una sfortunata corrida, nell'agosto 1934. In molti scrissero note e poesie in ricordo del torero: Miguel Hernández, Gerardo Diego, Rafael Alberti, ma fu Federico García Lorca a comporre il testo più celebre, il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Lorca contribuì sostanzialmente a quella mitizzazione di Mejías che con il tempo oltrepassò gli effettivi meriti dell'uomo, visto che come torero gli esperti lo ricordano più per le spettacolari provocazioni (come aspettare il toro in ginocchio) che per le effettive capacità tecniche o stilistiche.¹² Il *Llanto*, considerato l'elegia più rilevante della storia letteraria spagnola dopo quella dedicata da Jorge Manrique al padre (le famose *Coplas* del XV secolo), fu scritto da Lorca immediatamente dopo il tragico incidente incorso nell'arena di Manzanares, in cui Mejías fu incornato dal toro Granadino, ma fu pubblicato nel 1935. Il testo circolò rapidamente e raggiunse presto un successo strepitoso, sia in Spagna che all'estero.

Proprio in Italia, la penetrazione dell'elegia fu eccezionale, diventando un effettivo 'caso' letterario. La prima traduzione italiana, ad opera di Carlo Bo, risale già al 1938, e negli anni Cinquanta e Sessanta il testo raggiunse una vastissima popolarità, alimentata dalle fortunate incisioni discografiche delle letture di Enrico Maria Salerno, Carmelo Bene e Arnoldo Foà (quest'ultima addirittura Disco d'oro per aver superato il milione di copie). Tale successo, inoltre, è confermato dall'entrata nell'uso comune del tempo di espressioni tratte dal poema stesso, come il verso "alle cinque della sera" ("a las cinco de la tarde"), martellante nella prima delle quattro parti del *Llanto*. Fino al 2011, secondo un recente studio di Giuliano Soria (9, 15), sono apparse circa una ventina di reinterpretazioni dell'elegia, con alcune messe in scena teatrali. E, in qualche modo, lo stesso saggio di Soria conferma l'eccezionale risonanza che il testo lorchiano ebbe in Italia. Esso, infatti, non è che uno degli ultimi lavori editoriali specializzati nell'antologizzare e confrontare le diverse traduzioni italiane del poema. Il primo lavoro di questo tipo era stato quello curato da Giovanni Raboni per Guanda, nel 1978.

¹² Per un primo approccio alla figura del torero si segnala il documentario *Ignacio Sánchez Mejías. Más allá del toro* (2008) di Ortuño.

La straordinaria diffusione del *Llanto* in Italia si inserisce nella particolare affezione che certi circoli intellettuali riservarono a Lorca, la cui scoperta quale precoce vittima della *Guerra civile* coincise per molti — così come testimoniava Bo — anche con l'emancipazione politica verso l'antifascismo. Nella serie delle traduzioni letterarie del poema di Lorca sorprende, allora, non solo la quantità dei traduttori, circa 14, ma anche l'eccezionale qualità e personalità di alcuni di loro. In ordine cronologico si segnalano: Carlo Bo, la cui prima traduzione del 1938 fu rivista nel 1954 e ancora nel 1976; Elio Vittorini, il quale nel 1942 pubblicò una versione dell'elegia alquanto autonoma tanto da essere considerata una "ri-scrittura"; Oreste Macrì, con una traduzione del 1949 rivista nel 1974, e una definitiva nel 1993; e, infine, Giorgio Caproni e Leonardo Sciascia, le cui traduzioni risalgono rispettivamente al 1958 e al 1960 (Soria 21, 44–46).

La versione di Sciascia venne pubblicata su *Rendiconti* ed essa non solo riconferma il singolare successo del *Llanto*, ma all'interno di questo 'caso' letterario ne apre un altro, quello dell'accesa polemica scatenata dalla nota con cui l'autore siciliano accompagnò nella rivista il suo *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*. Nella nota, infatti, Sciascia giustificava la pubblicazione della sua traduzione denunciando le carenze interpretative delle precedenti versioni italiane, ovvero quelle di Bo, Macrì e Caproni (in quel momento non era a conoscenza della versione di Vittorini). Queste, secondo il siciliano, risentono di un linguaggio poetico di matrice ermetica e sono, pertanto, ricche di "tralignamenti" e "gratuite oscurità" ("Del tradurre" 25). Egli propose, invece, una lettura più chiara del testo, "sfrondandolo cioè di tutti quegli elementi di surrealismo di ermetismo o di picassismo che, involontariamente o meno, i traduttori avevano aggiunto": "L'autorità dei traduttori è tale, e tale la diffusione del poema (grazie anche a un microscolco edito dalla Cetra), che tutti in Italia sanno, e nessuno dubita, che 'solo il toro ha il cuore in alto,' che lo stesso toro 'mugghiava *dalla fronte*,' che un 'muso di sangue' è, chi sa come, 'sparso sopra l'arena,' che Ignazio aveva un riso che era un 'nardo di *sale e d'intelligenza*;' e così via" ("Del tradurre" 25–26).¹³

Polemicamente, questa nota si inserisce nella generale perplessità di Sciascia verso il lavoro ispanistico degli ermetici, i quali, tra l'altro, sono stati anche i pionieri in Italia della poesia spagnola di primo Novecento (Bo non fu solo il

¹³ Nel passaggio citato, lo stesso Sciascia conferma la straordinaria diffusione del poema in Italia. Nella conclusione della nota, l'autore non trattiene una certa vena ironica su tanta fortuna: a proposito della scelta di non allegare assieme alla sua traduzione il testo originale, scrive che "il lettore potrà trovarlo persino sul cartone di custodia del microscolco Cetra."

primo traduttore del *Llanto*, ma nel 1940 pubblicò una silloge delle poesie di Lorca per Guanda, mentre nel 1941 curò l'importante antologia *Lirici spagnoli*.¹⁴ In una lettera inviata a Calvino, in occasione della pubblicazione presso Einaudi dell'antologia *Poeti del novecento italiano e straniero* curata da Elena Croce nel 1960, Sciascia si rammarica di non essere stato avvisato dell'iniziativa, "ché mi sarei offerto, forse inutilmente però, per la traduzione di qualche spagnolo," e propriamente adduce la seguente motivazione:

per la passione che ho per i poeti spagnoli e per la rabbia che mi danno le sconce traduzioni che vedo circolare. Non parlo di quelle di Bodini, che sono splendide. Ma il sangue di Ignazio Sanchez, per esempio, grida vendetta al cielo con la voce di Foà: il quale, poveretto, forse ridurrebbe a un soffio il volume della sua voce se sapesse che il toro non muggia *dalla* fronte, né ha il cuore in alto; ma muggia *sulla* fronte — di Ignazio — e sale al cuore del torero morente. Ma lasciamo perdere. (Sciascia in Lombardo 89)¹⁵

Tornando alle provocazioni sciasciane su *Rendiconti*, Macrì rispose sul numero 2–3 della stessa rivista con "Una lettera di Oreste Macrì," datata 20 luglio 1961. In essa, con toni fortemente risentiti, si denunciano: le strumentali generalizzazioni della nota sciasciana, trascurante le differenze interpretative dei tre presunti anti-modelli; i tanti luoghi deboli della nuova traduzione; e i casi di plagio più o meno camuffato dei precedenti traduttori. Il seguente passaggio della lettera riassume l'ironica analiticità con cui l'ispanista sviluppò la sua difesa:

Il bilancio finale è un disastro: su 220 versi lo Sciascia ha corretto in maniera erronea (spesso) o irrilevante versi 27 (11, 23, 33, 43, 61, 65, 70, 81, 88, 91, 92, 109, 111–3, 115, 119, 121, 128, 130, 152, 159,

¹⁴ Negli anni Trenta, gli scrittori legati al Caffè delle Giubbe Rosse furono particolarmente ricettivi verso la poesia spagnola contemporanea e grazie alla mediazione di Montale entrarono in contatto prontamente con l'*Antologia* curata da Gerardo Diego nel 1932. Questa famosa antologia ebbe il grande merito, infatti, di compendiare il meglio della poesia spagnola del '98 e del '27 fornendo una immediata visione d'insieme, per i lettori spagnoli e quelli internazionali, di un fenomeno letterario ancora *in fieri*. La stessa, poi, divenne un modello per le antologie spagnole curate dai critici italiani, come Bo e Macrì. Per maggiori dettagli si veda Morelli 147–149.

¹⁵ Lettera di Sciascia a Calvino del 16 dicembre 1960.

167, 168, 173–5); i restanti 194 (circa l’88 per cento) sono stati copiati da noi in questa misura: 157 da Bo, 12 da me (37, 55, 73, 86, 98, 99, 108, 142, 154, 158 (aggiunto un “ancora” superfluo), 187, 204), 10 da Caproni (50, 77, 90, 117, 123, 126, 140, 143, 148, 191), 4 da Bo e da me (163, 164, 166, 171), 6 da Bo e Caproni (169, 177, 180, 182, 194, 220), 4 da me e da Caproni (19, 27, 58, 73). (Macrì 109–10)

In chiusura, Macrì non risparmia nemmeno i versi dell’elegia facilmente traslitterabili, “operazione critica ardua e delicata (la facilità è talora acribia),” per i quali logicamente faceva scuola la prima traduzione, quella di Bo, la stessa che, secondo l’ispanista, “è stata fondamentale presa a modello e per tre quarti riprodotta dal rozzo e inesperto traduttore esaminato e bocciato” (109–10).

La replica di Sciascia è pubblicata di seguito a questa stessa “Lettera,” dato che il direttore del periodico, Roberto Roversi, aveva inviato al siciliano l’intervento di Macrì prima della stampa (Sciascia, *Opere* 2014n). In “Un biglietto di Leonardo Sciascia,” allora, lo scrittore siciliano informa di non conoscere la traduzione di Vittorini e svela che il proprio *Lamento*, prima di essere diffuso su *Rendiconti*, era già stato presentato in un *recital* anteriore alla pubblicazione della versione di Caproni. Tuttavia, nella sua risposta, Sciascia si difende soprattutto dalle critiche ricevute, rivendicando le proprie scelte traduttive, e i toni sono tutt’altro che remissivi:

In quanto alla “bocciatura” che il professore Macrì mi largisce, non sono tenuto a farne conto per il semplice fatto che da lui non ho appreso mai niente. Ecco, per esempio, il suo Machado: si può dire che il professor Macrì ha capito Machado se traduce “Las siete cuerdas / de la lira del sol vibran en sueño” con “L’eptacordo / della lira del sole vibra in sogno” e “galgos flacos y agudos” con “magri veltri esiziali,” e così via? L’eptacordo, i veltri esiziali! (“Un biglietto” 110)

Date queste premesse si potrà intendere più facilmente il “restauro interpretativo” che Sciascia volle operare con la sua versione del *Llanto* rispetto ai precedenti, ritenuti letteralmente “ermetici” (Raboni 9). Il suo *Lamento*¹⁶ trascura, in generale, il mimetismo formale, benché la struttura metrico-ritmica non venga

¹⁶ Si tiene conto della versione pubblicata su *Rendiconti*, riprodotta da Squillacioti in Sciascia, *Opere* 1688–94.

stravolta come nella “ri-scrittura” di Vittorini, in cui i versi passano dagli originali 220 a 301 e in cui anche il famoso “Alle cinque della sera” della prima parte viene rimaneggiato e declinato con varianti formali, come “alle cinque di sera” (v. 4), “alle cinque, la sera” (v. 6), “alle cinque della sera” (v. 8), in un caso persino spezzato dall’*enjambement*: “alle ore cinque / della sera” (vv. 31–32).¹⁷ Sciascia conserva il numero dei versi originali e in linea di massima cerca di rispettare la loro qualità metrica. Inoltre, riproduce con un certo scrupolo le strutture sintattiche dei versi e uguale attenzione è rivolta al ritmo e alla carica patetica creati dalle ripetizioni anaforiche, dai parallelismi e dalle antitesi, molto frequenti nelle quattro parti dell’elegia. Nel mimetismo formale, dunque, la carenza si riscontra in particolare sul piano fonosimbolico, non cogliendo e riproducendo lo scrittore alcuni richiami musicali tutt’altro che secondari. I versi di Sciascia, effettivamente, mantengono l’andamento prosastico proprio del suo unico libro poetico, *La Sicilia, il suo cuore* (Traina 204). Secondo Soria (248), è Macrì il traduttore più consapevole del valore dell’elaborato tessuto fonetico dell’elegia, in particolare nella sua ultima versione, quella del 1993.¹⁸ D’altronde, al “restauro” proposto da Sciascia urgeva un intervento sul piano lessicale e semantico. Nelle stesse note di *Rendiconti* non si accenna mai alla struttura metrico-ritmica o alle “corrispondenze fonetiche” del testo, e le soluzioni infelici sono sempre isolate, non solo nelle argomentazioni di Sciascia ma anche nella risposta di Macrì, dal piano dei significati. Un passaggio di *Ore di Spagna*, a proposito del prologo del *Quijote*, in cui Cervantes indirizzava la sua opera a un “desocupado lector,” può chiarire la ragione profonda delle scelte sciasciane: “Ora io ammetto di essere un fanatico della traduzione interlineare o, per così dire, a calco: e perciò, terra terra, tradurrei: ‘disoccupato lettore,’ o, a voler essere un tantino più prezioso: ‘ozieggante lettore’” (37). Tale esternazione rivela quanto l’autore abbia sempre promosso un’idea della traduzione poco sensibile al piano dei significanti ma piuttosto incline ai contenuti più immediati di un testo.

Pertanto, nella sua contro-traduzione, Sciascia si concentra specificatamente su otto luoghi semantici del *Llanto* ritenuti artificiosamente o addirittura erroneamente interpretati da Bo (nella versione del 1938), Macrì (1949) e Caproni (1958).¹⁹ Il v. 37, “El toro ya mugía por su frente,” è reso con “il toro gli mug-

¹⁷ Per la versione di Vittorini si segue il testo presente nel volume curato da Raboni 33–46.

¹⁸ La versione del 1993 di Macrì, pubblicata per Guanda in *Canti gitani e andalusi*, viene riproposta nel volume di Soria 59–66.

¹⁹ Per i testi di Bo e Caproni si fa riferimento all’edizione di Raboni 23–32 e 47–56, mentre per Macrì a Soria, il quale nel cap. VI 107–204, commentando verso per verso otto traduzioni,

ghiava sulla fronte” contro “Il toro già mugghiava dalla fronte” di Bo, “Il toro già muggiva dalla fronte” di Macrì e “Già il toro gli muggiva per la fronte” di Caproni. Sciascia, secondo “la realistica considerazione che i tori non muggiano dalla fronte,” non traduce la preposizione “por” come moto da luogo perché vuole correggere l’immagine che “fa un po’ Picasso” dei precedenti traduttori (“Del tradurre” 26). Si tratta di un intervento valido, al quale lo stesso Macrì arriverà nelle successive rielaborazioni del suo *Compianto* (“Il toro gli muggiva sulla fronte,” 1974 e 1993) e al quale, però, già Caproni si era avvicinato (“per la fronte”).

Il v. 43, “trompa de lirio por las verdes ingles,” è tradotto da Sciascia con “tromba di giglio nell’inguine verde,” preferendo inaspettatamente il singolare al plurale “verdi inguini,” forma questa più fedele e usata dagli altri traduttori. A proposito di questo verso, così commenta nella nota introduttiva: “è forse da intendere il cuneo di garza che vien messo nella ferita, e già la carne è verde per la cancrena” (“Del tradurre” 26). Effettivamente, in merito a “La cogida y la muerte,” ovvero alla prima parte dell’elegia (vv. 1–52), a Sciascia premeva ricondurre “scientificamente” le suggestive immagini ispirate dall’agonia e dal ricovero del torero sul piano della realtà, al fine di evitare fuorvianti interpretazioni: “è ben tener presente che [...] le immagini appartengono ad una sala chirurgica [...] al delirio e alle sensazioni dell’agonizzante [...], e alla drammatica attesa degli *aficionados*” (“Del tradurre” 26). L’ispanista Giovanni Caravaggi, che in un articolo del 1962 commenta l’elegia tenendo presente anche la versione e le tesi sciasciane, invece, considera le crude immagini di questo passaggio tipici esempi del linguaggio analogico lorchiano. Pensando precisamente a Sciascia, scrive: “il limite tra realtà e subcosciente si frantuma subito in questo canto agonico, e pertanto è inesatta la qualifica di *realismo* che gli si vuole attribuire: è il *trasmundo* di Ignazio ad affiorare ormai dallo sconvolgimento del trauma [...]” (Caravaggi 124–125). Insomma, se una certa aderenza al verosimile può evitare imbarazzanti incomprensioni, eccedendo nel realismo, però, si rischia di banalizzare lo spessore creativo del testo.

Rispetto al v. 61 e ai “sauces en las barreras,” Sciascia interpreta “con salici nello steccato,” criticando l’uso della preposizione “su” di Bo e Macrì (rispettivamente “sullo steccato” e “sui recinti”). Nuovamente, una prospettiva troppo focalizzata non permette a Sciascia di capire “la nota simbolica e quasi onirica” dell’immagine, da contestualizzare nella patetica tensione evasiva espressa all’inizio di “La sangre derramada” (seconda parte, vv. 53–146), con immagini nebulose

considera sia la versione del 1949 sia quella del 1993 dell’ispanista ermetico. Per la versione di Macrì del 1974, invece, si torna a considerare il volume di Raboni 67–76.

e floreali e scandita dalla ripetizione del verso “Que no quiero verla!” (il poeta non vuole vedere il sangue di Ignazio). Per Caravaggi (128) è inutile indugiare troppo sulla resa letterale del verso, dato che la “*barrera* è lo steccato che protegge l’arena, anzi il *redondel* della lizza, e lo delimita; [...] ovviamente non può avere dei salici, tranne che nella trasfigurazione immaginifica operata dal *sueño*.”

Sempre Caravaggi, allora, aiuta a relativizzare le scelte traduttive, orgogliosamente difese da Sciascia, applicate ai vv. 67–70: “La vaca del viejo mundo / pasaba su triste lengua / sobre un hocico de sangres / derramadas en la arena.” Contrariamente alle versioni di Bo, Macrì e Caproni — “La vacca del vecchio mondo / passava la sua triste lingua (“passava la triste lingua” Macrì) / sopra un muso di sangue (“su un muso di sangue” Caproni) / sparso sopra l’arena (“nell’arena versato” Caproni, “versato sopra l’arena” Macrì) —, Sciascia traduce “La vacca del vecchio mondo / passava la sua triste lingua / sopra un muso di sangue / che sull’arena sgocciava,” e aggiunge:

è chiaro che l’immagine è questa: una vacca che sbava sangue sull’arena, il sangue umano di cui è intriso il suo muso. Ché il senso ultimo del *Lamento*, la sua essenza, sta nel fatto che l’antica, mitica lotta dell’uomo contro la bestia, è stata vinta dalla bestia: ed il mondo ritorna ad essere cieco, irredento, senza storia; e resta, a vincere foscolianamente “di mille secoli il silenzio,” la voce della poesia [...]. (“Del tradurre” 26)

Si tratta di una delle metafore “più complesse e pastose” (Caravaggi 129) del poema, che per un eccesso di zelo realistico Sciascia fraintende e banalizza allo stesso tempo. Nelle corride non si combatte contro una mucca e, nonostante la tanto ricercata “fedeltà al testo” (“Del tradurre” 26), si interpreta male il “pasaba,” perché in questo contesto poetico non vuole significare “sgocciolare” o “sbavare” sull’arena ma “leccare,” “lambire.” In particolare, la “vaca” in questione rimanda metaforicamente alla “luna” menzionata nei versi immediatamente precedenti. Come dimostra Caravaggi, “il ponte della metafora è rappresentato dall’apatia sonnolenta del ruminante, strettamente imparentata con l’indifferenza lunare” (Caravaggi 130). Nella poetica lorchiana l’astro, infatti, è spesso connotato lugubramente, in quanto lontano, freddo e remotamente indifferente alla tragedia umana, e reso con l’immagine dell’animale. A conferma di questa interpretazione, come segnala sempre Caravaggi, poco avanti nell’elegia, nel v. 71, compare il “correlativo simbolico” della “vaca del viejo mundo” (131). Si tratta de *los toros*

de Guisando, le sculture celtibere situate vicino ad Ávila, anch'esse elaborate nella poesia come cupo simbolo di millenaria indifferenza e cattiva influenza sull'uomo. Dietro all'analogica correlazione tra tori e luna, poi, andrebbero recuperati valori antropologici che si accennano solamente dato che condurrebbero in territori prettamente *lorquiani* e, perciò, troppo distanti dal *focus* di questo studio.

Il v. 109, “su dibujada prudencia,” è tradotto da Sciascia “la sua disegnata prudenza,” similmente a Caproni, che omette però il possessivo, e differentemente da Bo e Macrì, i quali preferiscono “la sua armoniosa prudenza” e “la sua precisa saggezza.” Secondo Soria (148), da un punto di vista semantico e fonetico probabilmente una versione migliore del sintagma sarebbe risultata dalla voce “calibrata prudenza.” Questa volta Sciascia motiva la sua scelta sulla base non solo della consueta “fedeltà,” ma anche di una presunta eco foscoliana — “e carole (*sic) disegni” (“Del tradurre” 26).

Per il v. 113, “de sal y de inteligencia,” Sciascia traduce “di grazia e di intelligenza,” dunque trasgredendo ancora una volta l'interpretazione letterale. Gli altri traduttori, invece, mantengono “di sale e d'intelligenza” (o “di intelligenza,” Macrì). Pur senza spiegare su quali basi, secondo Sciascia: “sal’ [...] unito ad ‘inteligencia’ va inteso come ‘grazia’ e non come ‘sale’” (26). Nel v. 204, “el otoño vendrá con caracolas,” Sciascia rivendica la necessità di tradurre “caracolas” con “chioccioline” e non con “conchiglie” come proponeva Bo il quale, poi, nelle successive edizioni correggerà con la forma più realistica suggerita da Sciascia e condivisa anche da Macrì e Caproni.

Tuttavia, bisogna tornare alla prima parte dell'elegia per incontrare il luogo testuale più discusso e variamente citato da Sciascia nelle lettere o negli interventi in cui lamentava le carenze degli ermetici sul fronte *lorquiano*. Si tratta del verso 23, “¡Y el toro sólo corazón arriba!” Sciascia sostiene, con pose eccessivamente plateali, che il “cuore” menzionato, per realismo, deve appartenere al torero, a Ignazio, e non al toro, come contrariamente sostenevano gli altri traduttori. Questi hanno reso il verso con forme tipo “Solo il toro ha il cuore in alto!” (Bo), “E solo il toro con il cuore in alto!” (Macrì), “E solo il toro aveva il cuore in alto” (Caproni, cfr. García Lorca 49). Sciascia, invece, traduce “E solo il toro che sale nel cuore!” — ultima versione di un precedente “E solo il toro nel cuore alto!” Tale evoluzione, imperniata su un'interpretazione più elaborata dell'avverbio “arriba,” era stata suggerita dalla lettura di Antonio Machado (“Del tradurre” 26), precisamente dal verso 626 del *romance La tierra de Alvargonzález* (da *Campos de Castilla*, 1912), in cui si legge “con el alba Duero arriba” (248). Caravaggi, differentemente, segnala il valore enfatico di quel “corazón arriba,” equivalente al *sursum corda* latino. Per

l'ispanista, a provare tale sentimento di esultanza, avendo vinto sull'uomo, è il toro, in forte contrapposizione con il doloroso smarrimento degli astanti espresso dal vicino v. 21: "en las esquinas grupos de silencio." Ma la sicurezza della sua interpretazione Sciascia non la giustificava solo in base alla scrupolosa aderenza al testo di partenza o alla nutrita esperienza di lettore degli spagnoli. Infatti, nella nota con cui introduceva su *Rendiconti* la sua versione, se da una parte ammetteva di avere "un decimo" della competenza di Bo e Macrì e di aver appreso "quel po' di spagnolo che sappiamo" leggendo direttamente Lorca, Machado, Salinas e Ortega, dall'altra segnalava un particolare vantaggio di comprensione rispetto agli altri traduttori, estendibile sicuramente oltre il caso specifico proposto dal v. 23:²⁰

Ma forse abbiamo un punto di vantaggio nel fatto di essere siciliani. Da siciliani, la nostra prima diffidenza si appuntò sul "cuore in alto" del toro: poiché in Sicilia, nel nostro paese, si usa l'espressione "cuore alto" per dire "febbre alta," credemmo dapprima che il verso "Y el toro solo corazon arriba" andasse tradotto con "E solo il toro nel cuore alto"; beninteso il cuore di Ignazio, e non del toro. ("Del tradurre" 25)

Dunque, emerge nuovamente quel "gioco delle somiglianze" segnalato come peculiarità delle pagine di viaggio e del complessivo immaginario spagnolo di Sciascia. In quest'altro viaggio traduttivo, le analogie si configurano sul piano linguistico, favorendo, nell'ottica dell'autore, una più autentica e viva interpretazione del *castellano* e della poesia spagnola *tout court*. Con argomentazioni affini a quelle appena riportate, allora, lo scrittore di Racalmuto giustificava anche la particolare soluzione adottata per tradurre il v. 33, "Un ataúd con ruedas es la cama." Rispetto a "Una bara con ruote è il letto" di Bo, "Il suo letto è una bara con le ruote" di Macrì e "Il letto è una bara con le ruote" di Caproni, Sciascia rende "Un tabuto con ruote è il letto": "Ci siamo permessi una piccola libertà traducendo 'ataúd' bara, col siciliano 'tabuto:' confortati dal fatto che Settembrini traduceva, da Luciano, col napoletano 'taudo.' E più giusto sarebbe stato il contrario: che il

²⁰ Oltre al *Lamento*, l'autore siciliano si cimentò anche in altre traduzioni dallo spagnolo. A parte il testo teatrale di Manuel Azaña, *La veglia a Benicarló* (1967), si tratta di esperimenti traduttivi generalmente pubblicati su riviste, come la siciliana *Galleria*, diretta dallo stesso Sciascia, e che interessano campioni di poesia spagnola primonovecentesca. Per maggiori dettagli si vedano González de Sande 101–21 e Sciascia, *Opere* 1671–87.

greco ‘tabuto’ avesse usato il Settembrini, e noi lo spagnuolo e napoletano ‘ataudo’” (“Del tradurre” 26).

In questo caso, Sciascia, spinto dalle assonanze fonetiche, trascura un’accurata analisi etimologica, contrariamente da quanto soleva fare (si pensi all’attenzione con cui segnala in diverse circostanze l’etimologia araba del suo paese natale, Rahal-maut, “paese morto,” o al lavoro filologico-folkloristico del volume *Occhio di Capra*, 1984). Ciò concederà a Macrì, di origini salentine, un facile *assist* per ironizzare, nella citata “Lettera,” sul presunto vantaggio di comprensione esibito da Sciascia in nome delle “somialtanze,” anche linguistiche, tra la sua terra e quella di Lorca:

il realismo [...] dello S. ha a che vedere con questo poema come “lu culu culle Quattru Tèmpura.” Si dice così al mio paese salentino, come *ataúd* spagnuolo è *chiaùtu* (“bara, feretro”); ma non mi sognerei mai di affermare: “Ma forse abbiamo [lui, Sciascia] un punto di vantaggio [nel sapere lo spagnuolo] nel fatto di essere siciliani.” Si sa che oggi il *realismo*, non si sa perché, richiama il dialetto. Donde lo S. si compiace di tradurre, signori miei, “un *ataúd* con rueda es la cama” con “un *tabuto* [‘siciliano’] con ruote è il letto,” “confortati dal fatto che Settembrini traduceva [...] col napoletano ‘ataudo’ [...]” Che pasticcio! (Macrì 108)

Considerato che “in napoletano si dice *tautö* o *tavutö*, in siciliano *tabbutu*, in calabrese *tavutu* o *tambutu*,” Macrì (108) contesta le interpretazioni sciasciane e allo stesso tempo evidenzia che la prescelta forma “‘tabuto’ non è ‘siciliano’ o ‘greco’ (!! in contrapposizione a *ataudo* ‘spagnuolo o napoletano,’” poiché tali lessemi “sono *tutti* ispanismi da etimo arabo.” Come dimostrano queste precisazioni, il “gioco delle somialtanze” può dunque riservare anche delle pericolose insidie. D’altronde, questo del *Llanto* non è l’unico caso in cui quel presunto vantaggio di comprensione trae in inganno Sciascia relativamente alla dimensione *lorquiana*.

Pochi mesi prima della traduzione del *Llanto*, su *Mondo Nuovo* il racalmutese pubblica “Fraternità di García Lorca.” L’occasione dell’articolo è offerta dalla pubblicazione italiana, presso Scheiwiller, della corrispondenza epistolare tra Jorge Guillén e Federico García Lorca. La recensione del volume, però, rimane sullo sfondo del pezzo perché Sciascia si preoccupa primariamente di salvaguardare la memoria del poeta spagnuolo. Nello specifico, l’autore controbatte la tesi esposta da Jean-Louis Schonberg nel recente *García Lorca. L’homme. L’œuvre* (1956) secondo

la quale l'assassinio del poeta andava ricondotto a un regolamento di conti tra omosessuali, che nella generale confusione della *Guerra civil* trovò momento propizio per sfogarsi. Da una parte, Sciascia ritrovava un nuovo tentativo degli ambienti filo franchisti verso una deresponsabilizzazione della Falange rispetto a quel triste e impopolare episodio. In particolare, Sciascia ricordava un'intervista del Ministro Serrano Suñer in cui già nel 1947 si segnalava il deputato cattolico Ramón Ruiz Alonso come il vero mandante dell'omicidio del poeta. Sostenendosi con le tesi del giornalista Gerald Brenan, Sciascia, invece, indica una corresponsabilità degli ambienti cattolici e falangisti in quell'omicidio, dato che le due realtà politiche coagularono insieme già nelle fasi iniziali della Guerra civile. Tuttavia, Sciascia non accetta nemmeno l'idea che si potesse sostenere la differente sessualità di Lorca. Innanzitutto, perché non sopportava l'idea che l'omosessualità dovesse "diventare un attributo della poesia, al massimo una stramba venialità," come segno di modernità. Rivendicando la sua provincialità, scriveva allora:

Sono, per anagrafe e per sentimento, un provinciale: e della provincia siciliana, per di più; dove certi vizi ancora segnano la degradazione e l'isolamento degli individui che li portano; dove il peccato contro la natura è ancora l'ultimo gradino della vergogna: dove l'omicida trova solidarietà, ma l'invertito è condannato al dileggio e alla solitudine. Ogni società è crudele a suo modo; per quanto a freddo, io riprovi la crudeltà della società in cui vivo, di fatto, in immediate azioni e reazioni, ne partecipo. ("Fraternità di García Lorca" 7)

Sciascia reagiva con certa veemenza a quelle dicerie poiché esse interessavano un poeta — nelle sue parole — "che amavo e che, una volta verificate quelle rivelazioni forse avrei amato un po' meno" ("Fraternità di García Lorca" 7). Il siciliano riteneva con sicurezza che si trattasse di false supposizioni, e non solo perché queste potevano essere ricondotte a una strategia volta a depoliticizzare l'uccisione di Lorca. Il racalmutese difende l'onore del poeta tanto stimato perché anche i comportamenti privati di quest'ultimo potevano essere giustificati attraverso il "gioco delle somiglianze" tra la sua terra e la Spagna: "Nelle lettere che García Lorca scriveva a Jorge Guillén, ora pubblicate [...] ritroviamo il senso e le espressioni che la amicizia ha in Sicilia: la tenerezza la fedeltà la violenza dell'amicizia; le sue più esasperate effusioni; le sue vibratili apprensioni. E non si può dire che un tale comportamento incida negativamente sulla virilità dei siciliani" (7).

Sciascia segnala che in Sicilia “gli amici vanno quasi sempre per le strade a braccetto” oppure si salutano “in effusioni di abbracci e di baci” prima di una partenza o dopo un ritorno, a differenza, invece, delle latitudini settentrionali, dove è sufficiente “una stretta di mano.” L’autore, inoltre, rintraccia dietro a questi comportamenti delle “inclinazioni esistenziali e non patologiche,” cioè “lo sfogo, la liberazione da una condizione di dolorosa solitudine o, a dir meglio, il tentativo di evaderne nella più esasperata forma di comunione.” In definitiva, tali spiegazioni, vicine a quelle che saranno le sue tesi sulla “sicilitudine” (*La corda pazzo* 961), consentono al racalmutese di controbattere chi ha provato a diagnosticare “come latente e inconscia omosessualità” le espressioni mediterranee dell’amicizia che lui, al contrario, ben conosceva (“Fraternità di García Lorca” 7).

Sulla base di queste considerazioni, sicuro ancora una volta della correttezza della sua visione in nome delle analogie riscontrabili tra l’isola italiana e la penisola iberica, Sciascia si avventura nell’analisi di quella che pensava potesse essere la prova del nove della sua tesi, l’*Oda a Walt Whitman* di Lorca, la quale darebbe “ragione a una *speculazione* sui ‘*mal protesi nervi*’ del poeta spagnolo solamente a una lettura superficiale. Nella lirica, l’esaltazione de “*los puros, los clasicos, los señalados, los suplicantes*” (i puri, i classici, i famosi, i supplici) può apparire sicuramente debole rispetto all’“invettiva contro *los maricas*” (le checche), tuttavia tale denuncia è netta e decisa secondo Sciascia (“Fraternità di García Lorca” 7), tanto che se si dovesse davvero ascrivere la morte di Lorca a una vendetta perpetrata da omosessuali, se ne potrebbe trovare il movente più nell’avversione che nella partecipazione dello spagnolo al quel mondo. A questo punto il siciliano deve spiegarsi perché Lorca “dall’invettiva, passa a distinguere ed esaltare Whitman,” e la risposta che conferisce ritorna proprio agli orizzonti culturali a lui familiari: “la fraternità che erompe in canto nell’*Oda* non bisogna intenderla sotto segni patologici: è una fraternità di poeta, una grande travolgente *pietas*; e in questo sentimento, che lotta contro la sua istintiva *meridionale* ripugnanza per i *maricas*, e addirittura in funzione di tale ripugnanza, egli sottrae Whitman alla *contronatura*, lo restituisce alla natura [...]” (“Fraternità di García Lorca” 7).

La poesia in questione insieme a *Grito hacia Roma* costituisce il dittico *Dos odas*, ovvero la sezione ottava delle dieci che compongono *Poeta en Nueva York* (1940). In questo libro poetico pubblicato postumo, Lorca condensava il drammatico incontro con la società nordamericana sperimentato a seguito di una lunga permanenza a New York, tra il 1929 e il 1930. Insieme al *Llanto*, l’*Oda* rappresenta una delle opere più apprezzate dello spagnolo, in cui un intenso immaginario

surrealista declina un'indole polemica avversa alle ingiustizie e alle discriminazioni riscontrate nella capitalistica società newyorchese. La vita disumanizzata della metropoli presentava un deterioramento delle relazioni umane e, pertanto, anche un'alienazione della sessualità, sia eterosessuale che omosessuale, dal sentimento. Ed è proprio questo il tema della poesia dedicata al poeta di *Leaves of Grass*. Lorca ritrovava in Whitman un cantore dell'amore puro e, quindi, un utopico modello etico e sociale da contrapporre al corrente mercantilismo dei corpi, trasversale agli orientamenti e alla generale disgregazione sociale. Rispetto al pessimismo della prima parte della raccolta, tramite Whitman, Lorca sembra ritrovare un'utopica speranza di convivenza civile segnata da un amoroso rispetto reciproco.²¹ Inoltre, per capire l'ode e in generale lo stato d'animo del Lorca newyorkese, non vanno trascurate le delusioni sentimentali che avevano spinto il poeta a lasciare temporaneamente l'Europa a fine anni Trenta. In particolare, in quel momento Lorca doveva risentire della fine delle relazioni con Dalí e con lo scultore Aladrén Perojo. Le argomentazioni di *Mondo Nuovo*, perciò, appaiono alquanto approssimative e nel dimenticare di citare, all'inizio della menzionata lista de "los puros, los clásicos, los señalados, los suplicantes" dei vv. 124–25, "los confundidos" (i confusi), involontariamente segnalano che l'unico ad aver sofferto di "mal protesi nervi" è stato proprio Sciascia, a disagio nell'affrontare certi temi.

La lettura che lo scrittore propone di questo sostanziale snodo della vita di Lorca risulta, dunque, particolarmente sbilanciata e apparirebbe ancora più impacciata se, tornando al *Llanto*, si tenesse in considerazione la recente interpretazione che dell'elegia esegue Giuliano Soria nel già citato *A las cinco de la tarde*. La poesia, infatti, nella sua complessa stratificazione semantica, risulterebbe ricca anche di "icone gay," le quali, oltre che palesare il testo quale "scrigno psicanalitico" (Soria 37, 252), lascerebbero intendere una frequentazione amicale alquanto intima tra Lorca e il torero. Mejías, per di più, negli ambienti intellettuali dallo stesso frequentati e patrocinati, sembra fosse ammiccato — sempre secondo Soria — con il "maricon," epiteto sì amicale, ma di certo poco ambiguo (equivalente al "checca" italiano). Spie di queste ipotesi sarebbero offerte dalla carica erotica di alcune immagini del corpo del torero e dal verso finale "y recuerdo una brisa triste por los olivos" (e ricordo una brezza triste tra gli ulivi), il quale contaminerebbe il tono elegiaco della quarta sezione con un'ambigua allusione biografica accessibile solo a chi avesse intrattenuto strette relazioni con l'uomo (Soria 35–38).

²¹ Per una sitentica analisi della poesia con riferimento a queste tematiche si veda Cuvardic García 19–38.

Evidentemente, se l'essere siciliano non salvò Sciascia da una qualche forma di partecipazione involontaria al “sentire mafioso,”²² allo stesso modo, come sembra dirci l'articolo di *Mondo nuovo*, non gli risparmiò nemmeno una chiusura, una “insularità” d'animo, nei riguardi di certe tematiche legate alla sessualità (e all'affettività). Bisogna riconoscere, comunque, che queste scivolose circostanze critiche nacquero in Sciascia sempre da una incontestabile onestà di intenti. Il proposito ultimo era quello di difendere l'indipendenza degli intellettuali dai meccanismi denigratori che i regimi reazionari spesso predispongono per delegittimare i non allineati. Un'operazione, come è risaputo, condotta sfruttando anche il potenziale propagandistico di valori effimeri, quale il “machismo.”

Tornando al *Llanto*, viste le tante incomprensioni del complesso “universo lorchiano,” sembra chiaro che la traduzione non abbia raggiunto livelli qualitativi elevati. Una prospettiva eccessivamente centrata sul piano lessicale, la quale apriva il suo fuoco esclusivamente verso gli orizzonti linguistici siciliani, non ha concesso a Sciascia una lettura completa, “circolare” del testo. Come dimostrava Caravaggi, per accedere a questa poesia estremamente stratificata culturalmente tra elementi colti e popolari, è necessario un completo dominio della produzione lorchiana forse mancante a Leonardo Sciascia. Ciò spiegherebbe le incomprensioni di alcuni “mitologemas” (Caravaggi 131), ovvero di alcune simbologie ricorrenti, quali quelle del toro e della luna. Tuttavia, pur condannando gli “eccessi pseudorealistici” di Sciascia, compromettenti “l'alta suggestione lirica del *Llanto*,” Caravaggi riconosceva al siciliano il merito di aver richiamato l'attenzione dei critici sulla necessità di “una lettura più aderente alla realtà” della popolare elegia (120), evidentemente in quel momento ancora non raggiunta dai traduttori italiani (e ciò è dimostrato anche dai tanti aggiornamenti delle loro versioni che Bo e Macrì realizzarono negli anni a seguire).

Conclusion. (Ri)scoprire l'identità siculo-spagnola attraverso la traduzione

Il fanatismo per “la traduzione interlineare” e la riduzione impropria del linguaggio *lorquiano* alla sfera sociolinguista siciliana, in nome della “fedeltà” e del “realismo,” rendono talvolta semplicistica la proposta traduttiva di Leonardo

²² Alla Padovani, confessava: “scrivo su di me, per me e talvolta contro di me. [...] Quando denuncio la mafia, nello stesso tempo soffro poiché in me, come qualsiasi siciliano, continuano a essere presenti e vitali i residui del sentire mafioso. Così, lottando contro la mafia io lotto anche contro me stesso, è come una scissione, una lacerazione” (*La Sicilia come metafora* 74).

Sciascia. Nella ricerca di una “lingua comune” che faccia da ponte tra italiano e spagnolo, dunque, Sciascia riflette chiaramente quel processo di riduzione della diversità che si attiva nel dialogo interculturale, così come descritto da Jurij M. Lotman a partire dagli anni Ottanta. Il semiologo russo — che poteva contare sulle precedenti ricerche della scuola comparatistica di Viktor Žirmunskij e Dionýz Ďurišin — nel saggio “Una teoria del rapporto reciproco tra le culture (da un punto di vista semiotico),” a proposito del dialogo che ogni cultura stabilisce con i sistemi culturali “altri” per definirsi e svilupparsi, scriveva: “L’immagine interna di una cultura esterna è dotata di una lingua di scambio con il mondo culturale nel quale viene incorporata. Proprio questa facilità comunicativa è legata però alla perdita di certe proprietà dell’oggetto esterno riprodotto, e spesso proprio di quelle che sono più valide come stimolatori” (Lotman 124–25). Tuttavia, se le posizioni di Lotman lasciano intravedere nel pericolo della “perdita” l’intromissione delle immagini stereotipiche e dei pregiudizi prodotti da ogni gruppo umano per definirsi di fronte alla diversità,²³ la prospettiva sciasciana, invece, sembra operare in una direzione sicuramente opposta. La traduzione per l’autore di Racalmuto è una questione strettamente culturale, un viaggio da un territorio sociolinguistico all’altro che, come nel caso degli spostamenti della sua scrittura odeporica, implica un movimento nel tempo al fine di un’autentica e non banale lettura dell’*altro*. L’obiettivo sciasciano, dunque, anche in quest’ambito periferico della sua attività letteraria, è quello di riaffermare quella continuità tra Spagna e Sicilia che affonderebbe le sue radici nel comune passato arabo. Se la Spagna e i suoi autori sono serviti a Sciascia per comprendere tanti aspetti della sua isola, e dunque dell’Italia — *in primis* la natura dittatoriale del fascismo —, il ricorso alla cultura siciliana, compresa quella popolare (come nel caso del “tabuto”), così “somigliante” a quella iberica per “modo di essere,” diventa il filtro privilegiato attraverso il quale avvicinare, interpretare e tradurre l’altrove iberico anche quando esso è rappresentato da un testo poetico.

Universidad Complutense, Madrid

²³ Per maggiori dettagli sulle implicazioni psico-sociali alla base dei processi di semplificazione stereotipica si veda Mazzara.

OPERE CITATE

- Alighieri, Dante. *Paradiso*. A cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, 2002.
- Benjamin, Walter. *Immagini di città*. Traduzione di Marisa Bertolini. Einaudi, 1971.
- Bo, Carlo. “1936, così scoprimmo la grande Spagna.” *Corriere della Sera*. 6 agosto 1996, p. 23.
- Caravaggi, Giovanni. “Il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.” *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. 15, 1962, pp. 116–45.
- Collura, Matteo. *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. TEA, 2007.
- Croce, Benedetto. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. 1917. Laterza, 1968.
- Cuvaradic García, Dorde. “*Oda a Walt Whitman*: homenaje de García Lorca al poeta del pueblo y las multitudes.” *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 32, no. 2, 2006, pp. 19–28.
- García Lorca, Federico. *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías: nelle versioni di Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni, Leonardo Sciascia, Oreste Macrì*. A cura di Giovanni Raboni, Guanda, 1978.
- González Martín, Vicente. “El teatro italiano y español en el siglo XVIII.” In *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. A cura di Joaquín Espinosa Carbonell, Universitat de València, 1998, pp. 281–94.
- . “España en la obra de Leonardo Sciascia.” *Cuadernos de Filología Italiana*, n°extra. 1–2, 2000, pp. 733–56.
- González de Sande, Estela. *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*. La Cantinella, 2009.
- Ignacio Sánchez Mejías: Más allá del torero*. Dir. José Francisco Ortuño, La Claqueta PC/Canal Sur Televisión, 2008.
- Lombardo, Giovanna. *Il critico collaterale: Leonardo Sciascia e i suoi editori*. La Vita Felice, 2008.
- Lotman, Jurij Michajlovič. “Una teoria del rapporto reciproco fra le culture (da un punto di vista semiotico).” In *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*. A cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio editori, 1985, pp. 113–29.
- Machado, Antonio. *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di Giovanni Caravaggi. Trad. poetiche di Oreste Macrì, Mondadori, 2010.

- Macrì, Oreste. “Una lettera di Oreste Macrì.” *Rendiconti*, no. 2–3, giugno-settembre 1961, pp. 106–10.
- Mazzara, Bruno M. *Stereotipi e pregiudizi*. Il Mulino, 1997.
- Meregalli, Franco. *Presenza della letteratura spagnola in Italia*. Sansoni, 1974.
- Morelli, Gabriele. “L’*Antologia* di Gerardo Diego e l’ermetismo italiano.” In *Gli spagnoli e l’Italia*. A cura di Dario Puccini, Scheiwiller, 1997, pp. 147–49.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. “Italia e Spagna: l’immagine riflessa.” In *L’immagine riflessa. Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna*, Cesati, 2012, pp. 15–39.
- Musi, Aurelio. “Fonti e forme dell’antispanolismo nella cultura italiana.” In *Alle origini di una nazione: antispanolismo e identità italiana*. A cura di Aurelio Musi, Guerini, 2003, pp. 11–45.
- Nigro, Salvatore Silvano. “La Spagna e gli Spagnoli nei *Promessi sposi*.” In *Gli spagnoli e l’Italia*. A cura di Dario Puccini, Scheiwiller, 1997, pp. 25–26.
- Onofri, Massimo. *Storia di Sciascia*. Laterza, 1994.
- Pioli, Marco. “Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: ‘Barocco del sud.’” In *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. A cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Adi editore, 2016, pp. 1–12.
- _____. “L’immaginario spagnolo di Leonardo Sciascia: genealogie mediterranee.” *Italian Studies*, vol. 74, no. 4, 2019, pp. 427–41.
- Pugliese, Ida Federica. “Correggendo l’immagine distorta della Spagna. Il caso di William Robertson versus la *leyenda negra* in *Historia of America*.” In *Giudizi e pregiudizi: percezione dell’altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*. A cura di Maria Grazia Profeti, vol. 1, Alinea, 2009, pp. 315–38.
- Raboni, Giovanni. “Premessa.” In Federico García Lorca, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías: nelle versioni di Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni, Leonardo Sciascia, Oreste Macrì*. A cura di Giovanni Raboni, Guanda, 1978, pp. 7–9.
- Ricorda, Ricciarda. “L’andare per la Spagna di un siciliano: immagini di viaggio.” In *Avevo la Spagna nel cuore*. A cura di Natale Tedesco, La Vita Felice, 2001, pp. 153–78.
- Romano, Sergio. “Italia e Spagna: le illusioni della ‘sorella maggiore.’” In *Gli spagnoli e l’Italia*. A cura di Dario Puccini, Scheiwiller, 1997, pp. 59–64.
- _____. “Prefazione.” In *Gli spagnoli e l’Italia*. A cura di Dario Puccini, Scheiwiller, 1997, pp. i–iii.

- Santos Unamuno, Enrique. "Italia e Spagna tra folklore e canzonetta." In *Gli spagnoli e l'Italia*. A cura di Dario Puccini, Scheiwiller, 1997, pp. 281–84.
- Sciascia, Leonardo. *Le parrocchie di Regalpetra* [1956]. In *Opere 1956–1971*. A cura di Claude Ambroise, Bompiani, 2004, pp. 1–170.
- _____. "Fraternità di García Lorca." *Mondo Nuovo*. 4 dicembre 1960, p. 7.
- _____. "Del tradurre: *Il lamento per Ignazio Sanchez*." *Rendiconti*, no. 1, aprile-maggio 1961, pp. 25–32.
- _____. "Un biglietto di Leonardo Sciascia." *Rendiconti*, no. 2–3, giugno-settembre 1961, pp. 110–11.
- _____. *Pirandello e la Sicilia* [1961]. In *Opere 1984–1989*. A cura di Claude Ambroise, Bompiani, 2004, pp. 1041–1203.
- _____. *Il soldato Seis* [1964]. In *Opere*. A cura di Paolo Squillacioti. Vol. 1. Adelphi, 2012, pp. 1317–20.
- _____. *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia* [1970]. In *Opere 1956–1971*. A cura di Claude Ambroise, Bompiani, 2004, pp. 959–1222.
- _____. *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*. Mondadori, 1979.
- _____. *Cruciverba* [1983]. In *Opere 1971–1983*. A cura di Claude Ambroise, Bompiani, 2004, pp. 965–1282.
- _____. "Qui un siciliano ritrova i viceré." *Corriere della Sera*. 8 aprile 1983, p. 3.
- _____. *Quaderno*. Nuova Editrice meridionale, 1991.
- _____. *Ore di Spagna*. Bompiani, 2000.
- _____. *Opere*. A cura di Paolo Squillacioti. Vol. 1. Adelphi, 2012.
- Soria, Giuliano. *A las cinco de la tarde: nove traduzioni italiane del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías di Federico García Lorca*. Edizioni Nuova Cultura, 2012.
- Tabucchi, Antonio. *Viaggi e altri viaggi*. Feltrinelli, 2010.
- Tedesco, Natale. "Avevo la Spagna nel cuore (Sciascia e la Spagna)." In Leonardo Sciascia, *Ore di Spagna*, Bompiani, 2000, pp. 5–17.
- Traina, Giuseppe. *Leonardo Sciascia*. Bruno Mondadori, 1999.
- Visceglia, Maria Antonietta. "Mito/antimito, spagnolismo/antispagnolismi: note per una conclusione provvisoria." In *Alle origini di una nazione: antispagnolismo e identità italiana*. A cura di Aurelio Musi, Guerini, 2003, pp. 407–29.