

ISSN 1122 - 1917

L'ANALISI

LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIII 2015

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIII 2015

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXIII - 1/2015
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-6780-883-0

Direzione

LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
LUCIA MOR
MARISA VERNA

Comitato scientifico

ANNA BONOLA – LUISA CAMAIORA – ARTURO CATTANEO
ENRICA GALAZZI – MARIA CRISTINA GATTI – MARIA TERESA GIRARDI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – FEDERICA MISSAGLIA
LUCIA MOR – MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA
SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

SARAH BIGI – LAURA BIGNOTTI
ELISA BOLCHI – GIULIA GRATA

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2015 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di luglio 2015
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

IL MESSAGGIO SOCIALE NEL TEATRO DI MIGUEL HERNÁNDEZ

GIORGIA GIARDINI

Questo lavoro si propone di illustrare la traiettoria sociale e politica di Miguel Hernández attraverso le sue opere di teatro: si analizzeranno tanto la sua progressiva adesione al comunismo quanto la sua attività di propaganda durante la Guerra Civile Spagnola. Allo stesso tempo, si descriveranno e giustificheranno diverse scelte tematiche dell'autore, con particolare attenzione alla caratterizzazione dei personaggi delle opere di teatro impegnato.

Ce travail se propose d'illustrer la trajectoire sociale et politique de Miguel Hernández à travers ses pièces de théâtre : nous analyserons sa progressive adhésion au communisme et son activité de propagande pendant la Guerre Civile Espagnole. En même temps, nous décrirons plusieurs choix thématiques de l'auteur, avec une attention particulière à la caractérisation des personnages dans ses pièces engagées.

Keywords: Miguel Hernández, engaged theatre, characters, evolution

Le opere teatrali di Miguel Hernández, in particolar modo quelle scritte dopo il 1934, costituiscono un documento essenziale per analizzare le posizioni politiche e sociali assunte dall'autore. Infatti, rispondendo a un'intenzione (più o meno esplicitamente) didattica, il teatro di Miguel Hernández rimanda un'immagine nitida e decisa dei suoi ideali. In questo lavoro analizzeremo il teatro del poeta per esporre la sua evoluzione ideologica, per poi passare a un esame dettagliato dei suoi personaggi, allo scopo di sottolineare gli elementi che, nonostante i cambiamenti ideologici, permangono invariati lungo la sua traiettoria teatrale. Proprio attraverso i suoi personaggi, il poeta offre degli spunti metaletterari di particolare interesse, che permettono di comprendere tanto il ruolo che egli si attribuisce come artista, quanto gli obiettivi concreti che originano le sue scelte drammatiche e tematiche.

1. *L'evoluzione dell'ideologia politica di Miguel Hernández attraverso il suo teatro*

L'ideologia politica e sociale del poeta Miguel Hernández subisce vari cambiamenti prima di stabilizzarsi a favore del comunismo e in particolare, durante la Guerra Civile Spagnola, del *bando republicano*. Il riflesso di questa evoluzione si può apprezzare quasi esclusivamente nelle sue opere teatrali, che iniziano a ruotare intorno a temi sociali anteriormente alla sua poesia.

La prima opera teatrale di Miguel Hernández, risalente alla sua gioventù a Orihuela, è l'*auto sacramental* intitolato *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Tanto la scelta del genere, come il contenuto (la caduta nel peccato originale, il pentimento e la redenzione dell'uomo), mostrano un Miguel Hernández conservatore, ancora sotto l'influenza neocattolica dell'amico Ramón Sijé. Non a caso, *Quién te ha visto y quién te*

ve y sombra de lo que eras è pubblicato da José Bergamín in tre parti sulla rivista cattolica progressista “Cruz y raya”. Nell’*auto sacramental* appare solo un richiamo alla realtà contemporanea, nella VI scena della prima parte¹. Qui la tentazione viene descritta attraverso una lunga metafora che presenta i cinque sensi come dei lavoratori che chiedono giustizia al loro padrone, el *Hombre-niño*. La scena resta abbastanza svincolata dalla realtà storica e sociale, l’unico rimando preciso è costituito dalle parole pronunciate dal *Tocar*, che si riferisce concretamente al capitalismo, al grido di “¡Abajo el capital!”².

Per quanto di poco rilievo all’interno dello sviluppo dell’opera, il passo è significativo soprattutto perché mette una frase tipica delle rivendicazioni comuniste in bocca ai cinque sensi, che rappresentano la spinta al peccato, e che quindi costituiscono, nel rigido sistema metaforico dell’*auto sacramental*, un polo negativo, come ricorda Juan Cano Ballesta³. Accanto al lato politico, però, occorre tenere in considerazione la dimensione sociale e religiosa dell’opera, definita “un alegato contra las reformas laicistas impuestas por el Gobierno de la República”⁴, impregnata di una “total fidelidad al dogma católico”⁵. Parlando di differenti possibili letture dell’*auto*, Riquelme suggerisce una lettura socio-politica, secondo la quale “entre 1933 y 1934 Miguel Hernández rechaza la lucha de clase, [...] defiende los valores tradicionales y sociales de la derecha monárquica”⁶: si tratta di idee completamente differenti da quelle per cui l’autore è universalmente noto.

Poco dopo, infatti, il poeta si discosta totalmente dalla religione⁷. Testimonio del secco rinnegamento della produzione a sfondo cattolico è una lettera a Juan Guerrero Ruiz del giugno 1935, in cui il poeta si riferisce a *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* con queste significative parole:

Ha pasado algún tiempo desde la publicación de esta obra, y ni pienso ni siento muchas cosas de las que digo allí, ni tengo nada que ver con la política católica y dañina de *Cruz y Raya*, ni mucho menos con la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé. [...] Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica⁸.

¹ Una testimonianza dell’editore suggerisce la presenza, in una prima stesura dell’opera, di varie prese di posizione filo-fasciste, in seguito eliminate per l’edizione definitiva. Si veda al respecto J.A. Hormigón, *Miguel Hernández y su “Teatro en la guerra”*, “Ínsula”, 64, 2010, 763-764, pp. 26-31, qui p. 28.

² M. Hernández, *Obra completa*, Espasa Calpe, Madrid 1992, II, p. 1258.

³ J. Cano Ballesta, *Miguel Hernández y su irrupción como dramaturgo en el ambiente laico de la II República*, “Anthropos”, 11, 2008, 220, pp. 115-120.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ M. de Paco, *El auto sacramental en los años treinta*, in *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty – M.F. Vilches de Frutos ed., C.S.I.C. Fundación Federico García Lorca/Tabacalera S.A., Madrid 1992, pp. 265-273, qui p. 269.

⁶ J. Riquelme, *Significado alegórico y social: del drama sacro a las tragedias de patrono. Las puestas en escena*, in *Miguel Hernández cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional*, J.C. Rovira Soler ed., Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, Alicante 1992, pp. 177-190, qui p. 180.

⁷ I dati biografici su Miguel Hernández a continuazione sono estratti da C. Zardoya, *Miguel Hernández: vida y obra*, Editorial Nortésur, Madrid 2009.

⁸ M. Hernández, *Obra completa*, II, pp. 2344-2345.

La causa di questo drastico cambiamento è da ricercare nelle esperienze di cui si sta arricchendo la vita dell'autore. Due soggiorni a Madrid fanno sì che Hernández conosca gli ambienti culturali della capitale, partecipando alle riunioni di intellettuali organizzate a casa di Vicente Aleixandre, e che trovi un nuovo mentore in Pablo Neruda⁹.

Grazie a questi contatti il poeta acquisisce una nuova prospettiva sulle tematiche sociali, che si manifesta in due opere teatrali, *Los hijos de la piedra* e *El labrador de más aire*. Entrambe le opere basano il proprio materiale narrativo su un conflitto sociale: nella prima dei minatori sono oppressi da un proprietario sfruttatore, nella seconda una *aldea* è schiacciata dalle crescenti paghe imposte dal signore. Tuttavia, nella reazione dei personaggi a queste due situazioni così simili tra loro si può rintracciare una profonda differenza, sintomo dell'evoluzione ideologica del poeta.

In *Los hijos de la piedra*, infatti, i lavoratori organizzano uno sciopero della fame per opporsi a una diminuzione dello stipendio e, una volta fallito lo sciopero, si ribellano contro il licenziamento ingiusto che il proprietario impone loro. Si tratta di una rivolta che persegue degli obiettivi misurati, i minatori aspirano a un miglioramento delle condizioni lavorative e delle retribuzioni. In nessun momento viene messo in discussione il rapporto padrone-dipendenti, né tantomeno si accenna alla questione della proprietà borghese. Al contrario, la subordinazione lavorativa è addirittura accolta di buon grado quando a esercitarla è un padrone rispettoso e generoso nei confronti dei lavoratori, come lo è il primo *patrón* presentato nell'opera, don Pedro¹⁰. Nonostante la sua apparizione sia breve, stroncata da una morte inaspettata che lo vedrà sostituito dal *Señor* sfruttatore, il suo personaggio si pone a modello del proprietario ideale. Tutti esprimono soddisfazione rispetto al suo comportamento, come afferma un minatore: "Tenemos un señor que no permite que el pan ande escaso en ninguna boca. Veinte vecinos tiene el pueblo: ninguno puede quejarse de la persona de don Pedro"¹¹. Inoltre, la condotta esemplare di don Pedro è presentata come fonte della situazione di prosperità e pace che regna su Montecabra, tanto idilliaca che i minatori stentano a credere alle notizie del postino quando parla di luoghi in cui la fame spinge gli uomini alla rivolta. Non si mette quindi in dubbio il lavoro subordinato e addirittura lo si presenta come possibile via verso il benessere della società, ciò che rende il messaggio sociale di Miguel Hernández moderato, protendente al mutuo rispetto tra classi piuttosto che ad una condanna anti-borghese. A questo proposito, Riquelme sostiene che nelle opere sociali Hernández vuole affermare che "los conflictos surgen [...] a causa de los individuos, no del sistema"¹². Si tratta di una considerazione perfettamente pertinente se riferita alla trama di *Los hijos de la piedra*, ma che risulta meno calzante a proposito di *El labrador de más aire*.

In questa seconda opera sociale, infatti, la reazione ai soprusi del signore assume il significato di una rivolta contro il sistema capitalista. Il contadino Juan, di fronte alle richieste sempre più esigenti del proprietario delle terre che lavora, appoggia la propria ribellione su ideologie

⁹ F. Noguero Jiménez, *Miguel Hernández y Pablo Neruda, los frutos de una amistad*, in *Miguel Hernández cincuenta años después*, pp. 805-813, qui p. 807.

¹⁰ J. Riquelme, *Significado alegórico y social: del drama sacro a las tragedias de patrono*, pp.177-190, qui p. 182.

¹¹ M. Hernández, *Obra completa*, II, p. 1554.

¹² J. Riquelme, *Significado alegórico y social: del drama sacro a las tragedias de patrono*, p. 183.

molto più radicali di quelle portate avanti dai minatori. Egli pone in discussione la proprietà borghese, affrontando direttamente il signore. Quando questi lo licenzia, Juan si rifiuta di abbandonare la terra, sostenendo:

Es mía la tierra llana,
 que sobre el surco he nacido,
 y con mi esfuerzo la cuido,
 con mi amor y con mi gana.
 [...]
 Nadie merece ser dueño
 de hacienda que no cultiva,
 en carne y en alma viva
 con noble intención y empeño¹³.

Si tratta di una dichiarazione totalmente anti-capitalista. Hernández, attraverso il discorso di Juan, non sta prendendo posizione contro i padroni che sfruttano i propri dipendenti come nell'opera precedente, ma sta attaccando il sistema economico intero, nella convinzione che coloro che non lavorano direttamente la terra non meritano di possederla. Il messaggio comunista dell'opera raggiunge il suo culmine quando l'autore fa diretto riferimento ai simboli del partito: Juan esorta i compagni a rispondere alla villania del padrone con "una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta"¹⁴. Il passaggio di Hernández al comunismo si concreterà nell'estate del 1936 con l'affiliazione al partito.

Le due opere sociali di Miguel Hernández costituiscono una fase di passaggio, progressivo, e allo stesso tempo tumultuoso, come suggerisce Riquelme sottolineando il carattere di "cuestionamiento"¹⁵ di questi due testi.

In seguito allo scoppio della Guerra Civile Spagnola, Miguel Hernández continua a esprimere la propria ideologia comunista nel teatro, ma focalizza la propria attenzione sul momento presente, concentrando il proprio impegno politico sulla propaganda dello schieramento repubblicano. Frutto di questo cambiamento sono le quattro brevi *pièces* di *Teatro en la Guerra* (*La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* e *Los sentados*) e *Pastor de la muerte*. Lo stesso Hernández parlerà di questo cambiamento nella Nota previa a *Teatro en la guerra*:

No había sido hasta este día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio¹⁶.

¹³ M. Hernández, *Obra completa*, II, pp. 1729-1730.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1765.

¹⁵ J. Riquelme, *La evolución del primer teatro hernandiano*, in *Historia y crítica de la literatura española*, F. Rico ed., Crítica, Barcelona 1995, pp. 503-507, qui p. 505.

¹⁶ M. Hernández, *Obra completa*, II, p. 1787.

Nelle opere del teatro di guerra, l'urgenza della situazione si riflette già nell'ambientazione. *Los hijos de la piedra* e *El labrador de más aire* si svolgono in un contesto indeterminato, i due borghi non hanno un referente reale esplicito e sembrano situarsi fuori dalla realtà storica, mentre *Teatro en la guerra* e *Pastor de la muerte* sono piene di riferimenti a luoghi reali e a eventi di quel preciso momento storico. L'intento del poeta è infatti cambiato: non si tratta più di stimolare la riflessione su temi universali, quanto di convincere a prendere una posizione attiva nel qui e ora.

In queste opere, il messaggio comunista non scompare, ma si limita a fare da sfondo alla propaganda di guerra. Risulta necessario, a questo proposito, evidenziare due passaggi che segnalano quanto l'idea comunista continui a permeare il teatro hernandiano. Innanzitutto, in *El refugiado*, è presente un'esaltazione della messa in comune delle proprietà, che trova espressione nell'affermazione del *combatiente* "Las riquezas son para compartirlas"¹⁷: nonostante la concisione delle opere di *Teatro en la guerra*, Hernández trova quindi modo di inserire il tema comunista in questa breve digressione. Lo stesso avviene in *Pastor de la muerte*, ma data la maggiore estensione, il tema è sviluppato più complessamente, e prende voce nel personaggio di Eterno. In primo luogo, egli esalta la forza del popolo nella rivolta contro i borghesi:

Creo en la fuerza del pobre
 Creo en la tierra que labra
 Y en la victoria del trigo
 Que ha de cubrirla mañana,
 Cuando de la tierra sea
 Dueño aquel que la trabaja¹⁸.

Inoltre, i discorsi di Eterno mostrano come la guerra sia in stretta relazione con la fine della proprietà borghese. In particolare, la guerra è proposta come mezzo per ottenere un'ideale società comunista attraverso la vittoria sul *bando nacionalista*. Il contadino che va in guerra è presentato come un individuo che si risolve all'azione per ottenere la libertà dai rapporti di dipendenza col padrone, come si può evincere da questi versi:

En su mano está ser libre,
 y para serlo sin trabas
 ha bajado a Andalucía
 y ha subido al Guadarrama¹⁹.

Questa idea di Eterno è accompagnata da una forte fiducia nelle possibilità della guerra come fonte di prosperità e giustizia sociale.

Riferendosi ai soldati repubblicani afferma:

¹⁷ *Ibid.*, p. 1806.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 1818-1819.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 1819-1820.

Esos hombres defensores
 De su pobreza y su pan,
 Harán de la tierra, harán
 De España un huerto de flores²⁰.

La speranza nella vittoria della lotta sociale (in quanto guerra civile, nel teatro di guerra, come rivolta dei lavoratori, nel teatro sociale) non è sempre stata così forte in Hernández. Nelle due opere di teatro sociale, infatti, l'autore non manifesta la stessa fiducia nella guerra di classe.

In *Los hijos de la Piedra*, egli presenta due tentativi di rivolta: il primo è lo sciopero della fame organizzato dai minatori per opporsi alla diminuzione della paga, il secondo è la rivolta contro i *Guardia Civiles* che difendono il *Señor*. Nel primo caso, lo sciopero della fame viene interrotto con la violenza, poiché il padrone ordina che si lancino delle granate nella miniera dove i lavoratori stanno manifestando. La successiva rivolta presenta un finale aperto, ma lascia comunque prevedere il peggio: sebbene il signore sia stato ucciso, un battaglione della *Guardia Civil* accorre per ristabilire l'ordine, attaccando i minatori al grido di "¡Tiros a la barriga!"²¹, mentre questi si difendono a sassate. Ancora più pessimista è l'epilogo di *El labrador de más aire*. Il contadino Juan cerca di convincere in varie occasioni i suoi compagni a ribellarsi al padrone, ma questi non sono disposti a rischiare il poco che hanno in una rivolta: in tutta l'opera Juan si trova isolato, non può contare sull'appoggio della sua classe. Quindi, il conflitto sociale è bloccato sul nascere, a causa della prudenza degli stessi lavoratori.

Attraverso le due opere, Hernández mette in discussione gli esiti della rivoluzione, e addirittura sottolinea la difficoltà del metterla in atto. Inoltre, a livello drammatico, egli sembra cosciente del fatto che il puro conflitto sociale non basta come asse drammatico dell'opera. Per cui, tanto in *Los hijos de la piedra* come in *El labrador de más aire*, fa intervenire da rinforzo all'ingiustizia sociale una sopraffazione personale (le violenze su Retama nella prima opera, le molestie a Encarnación nella seconda) che funge da impulso ultimo alla rivolta del protagonista.

Questo pessimismo dimostrato nelle due opere sociali scompare totalmente nel teatro di guerra, questo sì basato quasi esclusivamente su drammi che ruotano intorno al tema bellico. La speranza trova espressione nel teatro di guerra da una parte per l'obiettivo propagandistico intrinseco di queste opere, dall'altra perché le convinzioni ideologiche dell'autore sono in questo periodo molto più ferme. La fede nella vittoria repubblicana e nelle sue conseguenze giustifica le previsioni di Eterno riportate sopra, ma anche le parole che Pedro rivolge alla gente del borgo per consolarla della morte di alcuni soldati al fronte:

Vuestros hijos, vuestro pan,
 van a ser multiplicados,
 porque quieren los soldados

²⁰ *Ibid.*, p. 1844.

²¹ *Ibid.*, p. 1602.

que vuestras entrañas dan.
 Las sementeras de España
 van a dar el pan un día
 con numerosa alegría
 y con ninguna cizaña²².

Le speranze di Hernández si traducono infine nell'ultima scena di *Pastor de la muerte*, in cui una mappa della Spagna proiettata sul palco passa dal colore nero al colore rosso e si riempie di sorgenti, fabbriche, case e fiori, a simboleggiare la rinascita generata da un'ipotetica vittoria del *bando republicano*. La fede in un futuro di pace è così forte nell'autore da fargli vagheggiare la produzione di un teatro non impegnato. La Nota Previa a *Teatro en la guerra* si conclude proprio su questa idea:

Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes²³.

Assistiamo quindi ad una crescita progressiva, in Hernández, della fede nella lotta di classe, che da inutile o irrealizzabile passa ad essere considerata la soluzione a tutti i mali che affliggono la società spagnola.

2. I protagonisti del conflitto sociale: personaggi tipici e modelli

I cambiamenti dell'ideologia politico-sociale alla base del teatro di Miguel Hernández sono innegabili, ma nel contesto di questa evoluzione si possono rinvenire degli elementi costanti soprattutto nella costruzione dei personaggi, dei tipi comuni tanto al teatro sociale quanto al teatro di guerra. Infatti, nonostante le novità nell'ideologia che Hernández vuole portare avanti con un'opera piuttosto che con un'altra, i protagonisti restano somiglianti a quelli delle opere precedenti, o meglio incarnano gli stessi tipi e gruppi sociali. Allo stesso tempo, le relazioni che l'autore intesse tra loro sono sempre molto simili, nonostante le situazioni (e con esse gli intenti) cambino.

I personaggi tipici si ripetono identici in tutte le sue opere di teatro impegnato poiché seguono uno schema funzionale all'obiettivo didascalico e propagandistico. Questo intento è dichiarato dall'autore stesso nella Nota previa a *Teatro en la guerra*. Dapprima sostiene di voler portare alla luce il cuore e la testa del suo popolo, in seguito dichiara che per farlo proporrà un teatro esemplare: "Procuramos que el teatro, y por consiguiente la revolución, sean ejemplares, y tal vez, y sin tal vez, conseguiremos entre todos que el mundo también lo sea"²⁴.

²² *Ibid.*, p. 1929.

²³ *Ibid.*, p. 1788.

²⁴ *Ibidem*.

Per facilitare la presa di posizione da parte del pubblico, Hernández si affida a dei personaggi tipici, che appartengono ad una società anch'essa abbastanza tipizzata, che lascia poco spazio alle sfumature, poiché si riduce ad una stilizzata contrapposizione tra due gruppi: quello dei modelli positivi e quello dei negativi. Si tratta di due poli che si ripropongono costantemente, e con le stesse modalità, sia nelle opere sociali che in quelle di guerra.

I personaggi che si possono considerare esempi positivi sono accomunati dal coraggio e dalla determinazione che dimostrano nel prendere parte al conflitto sociale: la maggior parte ha un carattere eroico, che conferisce loro un ruolo centrale nell'azione.

Il *Pastor* di *Los hijos de la piedra*, spinto dal desiderio di vendicarsi di un'ingiustizia sociale (ma che lo colpisce anche nell'ambito personale, come abbiamo sottolineato in precedenza), si scaglia contro il battaglione della *Guardia Civil*, andando così incontro ad una sicura morte da rivoluzionario. Juan, il contadino ribelle di *El labrador de más aire*, ha il coraggio di affrontare don Augusto e di manifestargli tutto il proprio disprezzo; sarebbe capace di mostrare il proprio valore in una rivolta organizzata, se non fosse che nessuno dei suoi compaesani lo appoggia. Anche nelle *pièces* di *Teatro en la guerra* spiccano delle figure esemplari: è il caso della madre protagonista di *La cola*, che ha consegnato con orgoglio i propri figli alla guerra, o del figlio di *El hombrecito*, deciso ad arruolarsi nel *bando* repubblicano contro la volontà dei genitori. Un ultimo gruppo di personaggi eroici è costituito da Pedro, il Cubano e il Comandante, esempi di soldati-modello. Il Cubano²⁵ mostra una grande fede nella lotta repubblicana, dal momento in cui combatte per la liberazione di una patria che non è la propria, il Comandante offre al pubblico l'esempio di una morte valorosa. Pedro, infine, è il personaggio che più si presta a questa interpretazione²⁶: Hernández descrive attraverso di lui tutte le prove a cui deve far fronte chiunque voglia arruolarsi nel *bando* repubblicano, proponendo la maniera ideale di superarle. Innanzitutto, al lasciare i suoi è tanto deciso da non cedere alla disperazione di sua madre, di sua sorella e della sua fidanzata. Ha una fede totale nell'ideale repubblicano, e allo stesso tempo un forte senso del dovere, che gli fa affermare: "Tengo la necesidad / de no ver sucia la vida: / de ver la sangre podrida / enterrada de verdad"²⁷. Poi, una volta al fronte, dimostra quel coraggio così necessario nei soldati affinché il *bando* avesse buoni risultati: Pedro non ha paura della morte, e lo ripete al ritmo del ritornello "Si me matan, bueno: / si vivo, mejor"²⁸. Allo stesso tempo svolge un importante ruolo di propaganda tra coloro che, pur essendo al fronte, esitano e dimostrano codardia, esortandoli a combattere coraggiosamente. Non basta neanche la vista del figlio neonato durante un breve passaggio da casa a dissuaderlo dal suo obiettivo: come dice prima di tornare al fronte "Tengo que vengar los muertos / y los vivos que vengar"²⁹.

²⁵ Per un esame approfondito della figura del Cubano si rimanda a J.M. Balcells, *Los personajes poliédricos. Un apunte sobre Pastor de la muerte*, "Ínsula", 64, 2010, 763-764, pp. 32-34.

²⁶ O. Cano, *Miguel Hernández y el teatro como instrumento de transformación social*, in *Homenaje a Miguel Hernández: actas I Jornadas Hernandianas en Cuba*, Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela (Alicante) 2008, pp. 187-192, qui p. 191.

²⁷ M. Hernández, *Obra completa*, II, p. 1837.

²⁸ *Ibid.*, p. 1849.

²⁹ *Ibid.*, p. 1928.

Spesso la critica ha rintracciato nella figura di Pedro un *alter ego* di Miguel Hernández³⁰. Senza dubbio, alcuni elementi biografici dell'autore si ripropongono nel percorso del personaggio: entrambi pastori, entrambi lasciano la propria compagna, incinta, per raggiungere il fronte. C'è un altro aspetto, però, che accomuna Pedro e Miguel. Tra i personaggi positivi proposti da Miguel Hernández ce ne sono alcuni che, a parte le loro azioni esemplari, esercitano un ruolo di guida per la massa, e Pedro è uno di questi. Si prenda ad esempio il discorso che pronuncia riportando al fronte il corpo del Comandante ormai morto³¹. Le sue persuasive parole incoraggiano i soldati, come ci suggerisce la didascalia che segue il suo discorso: "Todos los grupos van pasando, de un estado de fatalismo, indecisión y cobardía, a un estado de exaltación heróica"³². Questo ruolo di personaggio-guida attribuito a Pedro ricorda il ruolo di propaganda che Hernández conferisce al proprio mestiere di poeta durante la guerra. Il poeta ha grande fiducia nelle possibilità di ricezione del popolo, a tal punto che, nella dedica di *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre, sostiene: "Los poetas somos viento del pueblo: nascemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas [...] El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendida al pie de cada siglo"³³. Il popolo, dunque, è in attesa di una guida, rappresentata dallo scrittore.

Questa visione del popolo come massa da indirizzare è molto presente nel teatro di Miguel Hernández, e ha come conseguenza il bisogno che un individuo assuma la funzione di guida, che si contrapponga alla passività della massa e cerchi di motivarla, incoraggiarla. Per questo, in tutte le sue opere, molti dei personaggi che si dimostrano esemplari nelle azioni offrono un esempio anche nei loro discorsi, delle vere e proprie arringhe.

Già a partire dal teatro sociale, è significativo l'interesse che Hernández ripone in questi personaggi-guida. In *Los hijos de la piedra* è grazie alla figura del *Pastor* che i minatori prendono la risoluzione di ribellarsi: egli, stanco degli abusi del padrone, fa presa sui lavoratori, riesce a risvegliare la consapevolezza delle loro potenzialità, e li conduce alla rivolta. Anche in *El labrador de más aire* è presente il tema della persuasione del popolo, attraverso i tentativi del contadino Juan che invita i compagni ad organizzarsi contro i soprusi di don Augusto. Questa volta, però, la resistenza dei lavoratori è forte; essi rifiutano i propositi rivoluzionari, non perché non siano d'accordo con i principi di Juan, ma piuttosto per prudenza, non sono disposti a prendersi nessun rischio. Sebbene quindi gli esiti dell'attività di convincimento messa in atto dalla guida sociale siano ancora incerti (il pastore esorta i minatori a una lotta utopistica, che li conduce a una morte sicura, mentre Juan non riesce neanche ad avere piglio tra il suo pubblico), la presenza costante di personaggi di questo tipo è sintomatica della considerazione del popolo dimostrata da Hernández: una massa da illuminare, bisognosa di un individuo che si distingua e prenda in mano le redini del gruppo.

³⁰ O. Cano, *Miguel Hernández y el teatro como instrumento de transformación social*, p. 191.

³¹ M. Hernández, *Obra completa*, II, pp. 1896-1897.

³² *Ibid.*, p. 1897.

³³ M. Hernández, *Obra completa*, I, p. 550.

Lo stesso avviene in tutte le opere del teatro di guerra, che abbondano di personaggi-guida. Dalla madre di *La cola*, al soldato di *Los sentados*, fino ad arrivare a Eterno in *Pastor de la muerte* e ai discorsi di Pedro sopra citati. È nel teatro di questo periodo che possiamo rintracciare una chiara corrispondenza tra questi personaggi e il ruolo di mentore del popolo che il poeta si attribuisce durante la guerra. Tanto nei propri testi, come nella vita, recitando le sue poesie al fronte, combattendo attivamente in guerra e contribuendo a vari giornali di propaganda, egli incarna questo ruolo. Attraverso i discorsi dei personaggi-guida è quindi il poeta-guida Hernández che parla al popolo, riproducendo nel testo la funzione stessa che il testo mira a compiere.

Si tratta inoltre di una strategia amplificata dal fatto che i personaggi da guidare costituiscono spesso dei gruppi che intervegono coralmemente, come fanno notare De Paco e Díez de Revenga³⁴. Ciò dà luogo a una relazione individuo-gruppo che riproduce quella tra il poeta e il popolo.

Questo meccanismo raggiunge il suo apice nel momento in cui Hernández inserisce in alcune opere la *voz del poeta*. Si tratta di una voce fuori campo che interviene nel dramma, solitamente per accorrere in soccorso dei personaggi-guida quando il loro contributo non è stato sufficiente, o che li sostituisce quando questi sono assenti.

La prima apparizione della voce del poeta avviene in *El hambrecito*. La madre di un giovane deciso a partecipare alla guerra si oppone invano, reagisce disperatamente alla partenza del figlio, che non è riuscito a farle accettare le sue ragioni. Entra quindi in scena la *voz del poeta*, che invoca le madri affinché spingano i figli a raggiungere il fronte. La reazione provocata nella madre protagonista è significativa, la donna esclama:

Hijo, esa voz que oigo no sé dónde y parece que brota dentro de mi persona, ocupa tu puesto y me quita la soledad y la angustia. Reconozco la luz que envuelve desde hoy, y deo suelta la rienda de tus impulsos generosos. [...] Mirad, madres, mirad: ¡Mi hijo avanza como una semilla a convertirse en pan de todos los hijos que empiezan a brotar de los vientres maternos!³⁵

Le parole della madre ci mostrano in primo luogo che la voce del poeta è recepita dal pubblico con totale coinvolgimento, tanto che non sembra provenire da fuori, ma piuttosto nascere nell'animo di chi l'ascolta. In secondo luogo, la madre subisce un cambiamento radicale, che la porta ad accogliere appieno le idee diffuse dal poeta. Infine, la madre stessa, per effetto dell'entusiasmo contagiato dal poeta, si pone a guida del popolo: portando la propria esperienza all'attenzione delle altre madri si trasforma lei stessa in un personaggio-guida.

Il successivo intervento della voce del poeta ha luogo in un'altra *pièce* di *Teatro en la guerra*, *Los sentados*. I tre *sentados* sono uomini che non partecipano al conflitto, ma si limitano a commentarlo comodamente seduti al sole nella piazza del loro paese. Un soldato rivolge loro un attacco che li spinge a mettere in discussione il loro atteggiamento, al punto

³⁴ M. Hernández, *El labrador de más aire*, Cátedra, Madrid 1997, p. 34.

³⁵ M. Hernández, *Obra completa*, II, p. 1800.

che due *sentados* decidono di raggiungere il fronte. Solo uno di loro, più prudente e timoroso, non si risolve a partire. Sarà proprio la voce del poeta a convincerlo ad arruolarsi, come conferma una didascalia a lui riferita: “Se levanta, anda lentamente y, después de escuchar la voz siguiente [*la voz del poeta*], sale precipitado y decidido”³⁶. Ancora una volta, quindi, il contributo del poeta è decisivo per le iniziative dei personaggi popolari³⁷.

Tanto molti dei personaggi-guida come la *voz del poeta* raggiungono il loro obiettivo: Hernández ci mostra i cambiamenti radicali occasionati dalle loro parole, che convincono e incoraggiano tanto da capovolgere le posizioni altrui. Il successo di questi discorsi lascia intravedere la grande fiducia che l'autore ripone nella propaganda e, quindi, nelle possibilità del proprio ruolo.

L'esistenza delle guide del popolo è giustificata dalla presenza nel testo di personaggi da attaccare e da instradare, i quali costituiscono il secondo polo esemplare, i modelli negativi. In questo gruppo rientrano chiaramente i nemici ideologici, rappresentati dal borghese nel teatro sociale e dal *bando* nazionalista nel teatro di guerra.

La figura del *patrón* sfruttatore appare nelle prime due opere teatrali, e corrisponde perfettamente allo stereotipo del signore spregiudicato, superbo ed egoista, che per il proprio *status* sociale si crede in diritto di ottenere tutto ciò che vuole (perfino una donna che lo disprezza) e che punta a trarre il massimo profitto dalle sue proprietà, senza il minimo rispetto per i dipendenti. Nel teatro di guerra, invece, il *bando* nazionalista è quasi totalmente assente dall'azione, appare in maniera diretta solo una volta, in *Pastor de la muerte*, in un dialogo tra due soldati dei due schieramenti opposti, incentrato sull'atteggiamento dei repubblicani rispetto alla religione.

Nel teatro sociale il nemico riveste un ruolo centrale nella trama, che perde totalmente nel teatro di guerra. Si evolvono infatti le intenzioni del poeta. Nel teatro sociale le aspirazioni didascaliche puntano soprattutto al piano ideologico, per cui risulta importante presentare e descrivere al pubblico le idee rivali, innanzitutto per rafforzare le proprie. Nel teatro di guerra, invece, la portata ideologica (seppure ancora presente) si riduce. Questo succede innanzitutto in nome dell'urgenza: la priorità è che nuovi soldati si arruolino nel *bando* repubblicano, che la gente sostenga la lotta, ancor prima di creare seguaci del comunismo. Inoltre, Hernández sembra dare per scontato che il pubblico cui si rivolge la sua arte appartenga già al suo stesso schieramento. L'interesse principale passa ad essere quello di convincere chi, pur essendo a favore dei repubblicani, non partecipa alla guerra o la ostacola: i codardi, i pettegoli, le donne apprensive.

³⁶ *Ibid.*, p. 1812.

³⁷ Ha invece un carattere differente l'intervento della *voz del poeta* in *Pastor de la muerte*. Compare nella scena finale, fuori dall'azione drammatica, per accompagnare la proiezione della mappa della Spagna che simboleggia la vittoria repubblicana e il conseguente progresso. Non entra quindi nel dramma rivolgendosi a un personaggio o a un gruppo in particolare, è una poesia recitata ad accompagnamento di un effetto visivo. Non si tratta del poeta in quanto personaggio dell'opera, è il poeta stesso, fuori dal dramma, ad esprimersi.

Hernández lo spiega nella Nota previa a *Teatro en la guerra*, quando afferma che il suo teatro è un'arma "contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa"³⁸, riferendosi con l'espressione *enemigo de casa* proprio a questo gruppo.

Il nemico di casa più attaccato da Hernández, l'esempio negativo più frequente è quello del codardo. Questi personaggi tipici appaiono fin dalle opere di teatro sociale. Si tratta di coloro che, di fronte ad un oltraggio (che può essere tanto lo sfruttamento da parte del borghese, quanto il colpo di stato nazionalista), non reagiscono attivamente, preferiscono subire con tolleranza piuttosto che correre i rischi della rivolta. Nel conflitto sociale, questo atteggiamento è dettato da una rassegnazione delle classi umili ad essere sfruttate dal potere. È un sentimento che trova espressione, ad esempio, nelle parole di un minatore: "Hemos nacido para ser pisados por el mundo entero"³⁹. I minatori accettano la propria condizione pazientemente, sono arrabbiati, ma allo stesso tempo associano la loro passività al lavoro che fanno: l'essere minatori imprime in loro un tratto indelebile che li predestina alla sopportazione. Così espongono l'analogia (da cui il titolo dell'opera) tra la pietra che lavorano e il loro carattere:

Minero 4°: –Hemos sido engendrados en la piedra, pastor, no te extrañe tanta paciencia.

Minero 5°: –Tú sabes que somos los hijos de la piedra.

Minero 1°: –La piedra nos parió, la piedra nos ha sustentado, en la piedra vivimos y bajo la piedra vamos a morir seguramente sin levantar un solo brazo contra quien nos maltrata⁴⁰.

È una posizione fortemente criticata da Hernández, che attraverso il *Pastor* cerca di convincere i minatori delle loro possibilità, utilizzando la stessa metafora della pietra:

La piedra sabe amenazar y castigar cuando la empuja la pólvora del barreno. La piedra se enfurece cuando la maltratan el sol y el pico. La piedra silba colérica y peligrosa manejada en la honda. La piedra se desploma poderosamente sobre los pueblos cuando la recorre el rayo. La piedra se revuelve contra quien la golpea rugiendo y bramando⁴¹.

Addirittura, per dimostrare come trova assurda l'immobilità dei minatori, Hernández oppone loro tre personaggi, un *manco*, un *ciego* e un *cojo* che si ribellerebbero se ne avessero la possibilità fisica, a differenza degli altri che, pur potendo, non agiscono.

La stessa fermezza nel voler lasciar "rodar el mundo a su sino"⁴² è espressa dai contadini compagni di Juan. Questi giustificano la loro rassegnazione con i rischi a cui andrebbero incontro ribellandosi al padrone:

³⁸ M. Hernández, *Obra completa*, II, p. 1787.

³⁹ *Ibid.*, p. 1594.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1597.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1597.

⁴² *Ibid.*, p. 1680.

Ante don Augusto, Juan,
 Tenemos grandes motivos
 Para no vagar altivos,
 Aunque ganas bien nos dan.
 Es dueño de nuestro pan,
 Y en cuanto quiera querer
 Hará más daño que ayer,
 Hoy, y más que hoy, mañana,
 Que está en su mano la gana
 Y está en su mano el poder⁴³.

La prudenza dei lavoratori deriva dunque dal timore che la situazione possa peggiorare e che la rivolta, anziché portare giustizia, scateni solamente l'ira del signore, nelle cui mani sono le condizioni di vita dell'*aldea*. Il centro del dibattito tra i contadini e Juan ruota intorno al limite tra la prudenza e la codardia, tanto che Juan esclama, per sottolineare il confine fra le due: "Prudencia lo suficiente, / pero no la del cordero"⁴⁴.

La condanna dei vili è messa in atto ancor più decisamente nel teatro di guerra, "un canto a la defensa de Madrid y al heroísmo de sus defensores, pero también, una vez más, a la vigorización del espíritu combatiente"⁴⁵. Tanto che, in *Teatro en la guerra*, la *pièce* *Los sentados* ruota completamente intorno a questo tema, che ha assunto ormai un ruolo centrale per il poeta, vista la necessità di nuove leve per il *bando republicano*. I protagonisti di *Los sentados* sono presentati come degli irresponsabili, che preferiscono non compromettersi e vivere tranquillamente: le accuse del soldato, però, fanno capire loro che non ci sono scuse che tengano di fronte alla gravità della situazione e che combattere per la propria patria dovrebbe rappresentare motivo di orgoglio, non di paura.

In *Pastor de la muerte* la viltà e l'incomprensione della necessità della guerra sono comuni a tutti i personaggi popolari di *Aldea del Chopo*. Non riescono a vedere la guerra a lungo termine, si concentrano sui mali presenti. La voce della saggezza popolare spinge i vecchi a sostenere: "Siempre es sagrada la paz"⁴⁶, per avallare l'affermazione delle madri, che dicono a proposito della pace: "Más que la guerra valdrá, por muy poquito que valga"⁴⁷. Si riprende quindi l'argomento dei contadini di *El labrador de más aire*, che preferiscono assicurarsi quel poco che hanno piuttosto che metterlo a repentaglio in nome di una possibile migliona.

Non rientrano nel gruppo dei vili solo coloro che non vogliono partecipare alla guerra, ma anche quei soldati che, una volta al fronte, non combattono valorosamente. Ampio spazio è dedicato loro in *Pastor de la muerte*, dove addirittura compaiono tre personaggi chiamati Cobarde 1°, 2°, 3°.

⁴³ *Ibid.*, pp. 1681-1682.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1680.

⁴⁵ J.A. Hormigón, *Miguel Hernández y su "Teatro en la guerra"*, p. 28.

⁴⁶ M. Hernández, *Obra completa*, II, p. 1826.

⁴⁷ *Ibidem*.

Nonostante le giustificazioni apportate dai codardi, la loro condanna è totale nelle opere di Miguel Hernández, fino ad arrivare al punto che il poeta attribuisce ad essi la responsabilità delle disfatte in guerra: Pedro, tipo del combattente valoroso, rintraccia nella codardia dei soldati la causa della perdita di dieci paesi da parte dei repubblicani. Quando i soldati parlano della fame, della sete, delle ferite e della mancanza di armi per giustificarsi, Pedro non è disposto a sentire ragioni: un soldato valoroso si alimenta di ira, non sente la sete né il dolore e si procura le armi sottraendole ai nemici. Per i codardi non c'è scusa che tenga, sono per il poeta un male della società.

Allo stesso tempo, c'è un altro gruppo che in qualche modo partecipa alla loro viltà, alimentandola e giustificandola. Si tratta delle donne in quanto madri, sorelle e fidanzate delle leve repubblicane. Queste donne, pur di non essere abbandonate dai loro uomini e di non vivere la preoccupazione di saperli al fronte, si disperano della loro partenza, li incitano a restare a casa, smorzano la loro volontà di lotta.

Questo tema è ampiamente discusso in due *pièces* di *Teatro en la guerra*, *La cola* e *El hombrecito*: in entrambe, infatti, è presente lo stereotipo di donna apprensiva. Nella prima, delle donne chiamate *deslenguadas* si vantano di stare tranquille per i propri mariti e figli poiché essi non stanno combattendo in guerra: quello che secondo Hernández dovrebbe essere motivo di vergogna è in realtà visto da loro come una fortuna. In *El hombrecito*, invece, una donna cerca di dissuadere il giovane figlio dal partire per il fronte, per il timore di rimanere sola. Arriva al punto di chiedere al ragazzo di insegnarle il saluto fascista, in modo da poter essere entrambi al sicuro nel caso arrivino i nazionalisti; i suoi argomenti non valgono a placare l'entusiasmo del figlio, che la lascia risolutamente. La situazione della madre, in ogni caso, non è ridicolizzata come quella delle *deslenguadas*. Il dramma che lei vive non è ignorato dall'autore, anche se il suo intento è quello di convincere le donne ad accettare con orgoglio il valore dei loro uomini.

La stessa profondità è data ai personaggi femminili di *Pastor de la muerte*, in particolare a quelli vicini a Pedro: sua madre María, la sua fidanzata Ana e sua sorella Amparo. Tutte e tre sono sconvolte alla notizia della partenza di Pedro, una frase rivoltagli da María è significativa dell'intensità del suo sentimento: "Cuando comience tu marcha / comenzará mi ataúd"⁴⁸. Ma le preghiere e i singhiozzi delle tre donne non bastano a distogliere Pedro dal suo proposito, non servono a nient'altro che a rendergli più difficile la partenza. I discorsi delle donne hanno un'influenza così negativa che imbrigliano il protagonista e lo soffocano, come dimostra questa didascalia: "La MADRE y la HERMANA abrazan a PEDRO, que queda como prisionero"⁴⁹. La fidanzata, poi, è capace addirittura di concedersi a Pedro affinché egli non parta.

Hernández, sebbene non condivide l'atteggiamento delle donne di fronte alla guerra e ne riveli le disastrose conseguenze, sembra allo stesso tempo cosciente della difficoltà della loro situazione. La codardia delle donne è molto più accettata di quella degli uomini, o perlomeno non è tanto ridicolizzata. Infatti, d'accordo con la mentalità dell'epoca, la donna non è collocata sullo stesso piano dell'uomo. È considerata timorosa per natura, tant'è che,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1835.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1839.

in *Pastor de la muerte*, quando Pedro deve invitare i propri compagni a combattere valorosamente, li esorta: “Hemos de vencer: vencer / y vengar al Comandante / siempre mirando adelante / y no atrás como la mujer”⁵⁰.

Ad ogni modo, che siano in parte comprensibili o totalmente spregevoli, gli uomini codardi e le donne apprensive sono il bersaglio prediletto delle critiche hernandiane, l'esempio negativo per eccellenza. Nell'ottica dell'autore, questi personaggi rappresentano, nel contesto della guerra civile, la rovina della società. Ciò non significa che nel teatro di guerra l'autore metta da parte la propria ideologia comunista. Si tratta piuttosto di una scelta pratica: se per poter realizzare l'ideale di una società comunista è indispensabile liberare la Spagna dai nazionalisti, il primo passo è attirare il maggior numero di leve verso il *bando republicano*, tramite l'esaltazione dei coraggiosi, e la stigmatizzazione di chiunque ostacoli il loro lavoro.

Il teatro di Miguel Hernández mostra quindi chiaramente come l'autore viva la propria vocazione alla scrittura in stretta relazione con la responsabilità sociale che essa gli procura. In quanto poeta, egli si sente “viento del pueblo”⁵¹, che si lascia dirigere dal popolo per dar voce ai suoi bisogni e che allo stesso tempo si propone di guidarlo mostrandogli la direzione del suo benessere. Il suo è un teatro del popolo, che ne è il protagonista indiscusso, riprodotto attraverso tratti stilizzati ma quantomai realistici. Ed è soprattutto un teatro per il popolo. Da un lato, infatti, l'evoluzione dell'ideologia politica hernandiana avviene in direzione di un sempre maggior avvicinamento alla rivalsea dei subordinati, degli oppressi, in definitiva della classe popolare. Dall'altro, le opere teatrali impegnate, nelle loro caratteristiche strutturali e formali, rivelano il ruolo prioritario che il pubblico popolare riveste per Hernández.

Il teatro di Miguel Hernández non è solo il riflesso di una forte convinzione politica. La sua produzione teatrale e la poesia del periodo bellico inseriscono appieno Hernández nel gruppo di scrittori che partecipano alla *Ponencia colectiva*, che il poeta firma con altri intellettuali in occasione del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, tenutosi a Valencia nel 1937.

Nel suo tentativo di incidere sulla società dell'epoca, di penetrare gli animi del pubblico e incoraggiarne l'azione, il teatro di Miguel Hernández costituisce una straordinaria professione di fede nelle possibilità dell'arte come strumento di propaganda.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1896.

⁵¹ M. Hernández, *Obra completa*, I, p. 550.

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXIII - 1/2015

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788867 1808830