

L'esilio di Castelao in Argentina

di *Irina Matilde Bajini*

Abstract

At the beginning of his Argentine exile from Galicia, the eclectic artist and politician Castelao staged a theatrical piece whose traditional, regionalist, comic-festive content and the wise literary use of galego seemed to respond to the desire to awaken in a community of immigrants tending to disengagement a feeling of nostalgia and belonging to their homeland.

Os vellos non debem de namorarse, unanimously accepted as the greatest theatrical play of all time, was therefore represented with great success in 1941, first in Buenos Aires and then in Montevideo. Presented as a simple game of love and death of three old careless, it is hard to believe, however, that it was only a good-natured farce and in fact turned into his spiritual testament.

Per qualsiasi studioso di storia e cultura ispanica la Galizia è la regione iberica più vincolata, ancor prima che all'esilio politico dell'epoca franchista, all'emigrazione otto-novecentesca. Ciò è confermato anche dalla diffusione, in diverse zone americane, dell'aggettivo *gallego* come sinonimo di spagnolo, a prescindere dalla regione di provenienza¹. Nel nostro caso è comunque evidente che ci riferiamo soltanto a quel quadrato di terra stretto tra le montagne e l'Oceano Atlantico nell'estremo occidentale della penisola iberica, in epoca medievale culla di trovatori che utilizzavano il dolcissimo idioma galaico-portoghese, eppure destinato a ottenere lo status di lingua ufficiale solo alla fine del xx secolo². Una regione condannata a un ruolo politicamente periferico, prigioniera della nebbia, della pioggia, delle carestie, lontana dalla capitale e fuori dai giochi economici; niente a che vedere con la mercantile Catalogna o con la mediterranea Andalusia, il cui porto di Siviglia fu per secoli il punto di partenza delle navi negriere e il punto di ritorno dei galeoni carichi d'oro.

Dalla seconda metà dell'Ottocento e fino agli anni Sessanta del Novecento, invece, dal porto atlantico della Coruña e da quello di Vigo a salpare furono i piroscafi, con le terze classi colme di contadini, per lo più maschi e giovani, più di due milioni tra il 1810 e il 1970. Una massa di emigranti diretti, fino al 1915, soprattutto a Cuba, e in seguito in Argentina e Brasile³.

L'emigrazione e la struggente nostalgia del suolo natio divennero tema letterario centrale del cosiddetto *Rexurdimento gallego*, corrente regionalista tardo romantica

che proponeva l'utilizzo letterario del gallego scritto. L'esponente più nota e ancora oggi apprezzata e studiata è certamente Rosalia Castro, poetessa che, pur non allontanandosi mai dalla propria regione seppe interpretare con grande sensibilità lo strazio dell'esperienza migratoria, di per sé un trauma esistenziale anche per chi restava: giovani mogli vestite a lutto in attesa di un ricongiungimento non sempre possibile né felice, anziani destinati a morire senza più riabbracciare i propri figli, bambini afferrati per anni alla fotografia sbiadita di un padre mai conosciuto.

Tra questi bambini ci fu pure Alfonso Rodríguez Castelao, medico, scrittore, pittore, politico, animatore culturale e comunicatore sociale, che era nato a Rianxo, paesino sulla placida *ría* de Arousa, non lontano da Santiago de Compostela, nel 1886. Suo padre era infatti emigrato in Argentina quando lui era appena nato. Castelao conobbe il padre soltanto a dieci anni, quando con la madre lo raggiunse in una località della Pampa dove aveva aperto con modesto successo una *pulpería*. Ma queste storie di emigrazione non sempre erano a lieto fine, come il nostro autore ci ricorda in un suo brevissimo racconto giovanile intitolato *O pai de Migueliño*, che fa parte della raccolta *Cousas*. Un ragazzino è sul molo e aspetta il padre reduce dall'America, che ha visto solo in fotografia. Dal piroscampo scendono molti uomini eleganti ma nessuno è il suo genitore. Finalmente il padre arriva, ma il suo aspetto è ben diverso da quello che il bambino si aspettava. È tornato stanco e malato. In una parola, sconfitto: «E cando esculcaba con máis anguria fíxose cargo de que un home estaba abrazando á súa nai. Era un home que non se parecía ó retrato; un home moi flaco, metido nun traxe moi floxo; un home de cera, coas orellas fóra do cacho, cos ollos encoveirados, tusindo [...]. Aquele si que era o pai de Migueliño»⁴.

Dall'Argentina Castelao torna in Galizia con la famiglia, senza aver fatto molta fortuna, esattamente nel 1900. Studia e si laurea in Medicina, per l'esattezza in Ostetricia, e sposa la causa del nazionalismo gallego. Inoltre ha una grande passione per il disegno e si dedica a illustrare copertine per riviste e libri. Diventa editore di un giornale locale, collabora con riviste argentine e regionali e scrive sia in gallego che in castigliano. Dalla sua collaborazione con la prestigiosa rivista "Nós" deriva una collezione di quarantanove stampe e un autoritratto, che dal 1920 circolano in esposizioni itineranti, mentre nel 1922 Castelao pubblica *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*, romanzo breve composto da microstorie di humor nero.

Democratico e pacifista, questo gallego "universale", secondo la definizione dei suoi molti esegeti e ammiratori⁵, rivendicava la dignità dei popoli senza Stato, e per la Galizia sognava una società cooperativista basata sulla fraternità e la libertà. Va detto, però, che la sua non era una velleità independentista ma piuttosto una rivendicazione di diversità storico-culturale all'interno di una nazione riconosciuta come patria; e perciò la sua adesione alla II Repubblica fu piena, tanto che nel 1931 Castelao venne eletto deputato nelle liste della Federación republicana gallega. Nel 1936 fu nuovamente eletto nelle liste del Frente popular, ma la ribellione militare lo sorprese a Madrid, dove si era recato a depositare lo Statuto gallego presso le Cortes.

Da allora Castelao non fece più ritorno nell'amata Galizia e iniziò il suo triste peregrinare tra l'Europa e le Americhe. Nel 1938, infatti, realizzò un viaggio di propaganda in Unione Sovietica, poi si recò a New York e a Cuba: un'intensa attività di conferenze e comizi per raccogliere fondi a favore della Repubblica spagnola e trovare concreti appoggi politici tra comunità e associazioni di emigranti. La definitiva sconfitta repubblicana e l'affermarsi del franchismo, infine, trasformarono la momentanea lontananza dalla Galizia in un esilio che gli risultò particolarmente angoscioso per le difficoltà economiche e la salute precaria: ancora un anno a New York e dieci a Buenos Aires, dove morì nel 1950, a 64 anni e quasi cieco.

Soltanto nel 1984, a più di trent'anni dalla sua scomparsa, la salma di Alfonso Daniel Rodríguez Castelao faceva finalmente ritorno all'amata terra natale, trovando sepoltura accanto a quella di altri illustri gallegghi nel pantheon del monastero santiaghese di Santo Domingo de Bonaval. Un'operazione che, all'epoca, suscitò molte polemiche e accese violentemente gli animi dei nazionalisti gallegghi, tanto che sia all'arrivo del feretro in aeroporto sia durante le solenni esequie scoppiarono tafferugli sedati dalla polizia⁶.

Il difficile periodo a New York⁷ e il più sereno trasferimento in Argentina, da lui definita una Galizia ideale⁸, ossia una Galizia nell'esilio, una Galizia senza Galizia⁹, vennero vissuti da Castelao con immutato impegno politico e un'assoluta coerenza nelle scelte stilistiche, artistiche e linguistiche. Di certo la sua simpatia per l'Unione Sovietica non era piaciuta ad alcuni dei suoi amici repubblicani. Il sospetto che si fosse trasformato in un mezzo comunista, come insinuato da Ramón Suárez Picallo, politico repubblicano suo compagno d'esilio¹⁰, mise a rischio la sua possibilità di trovare accoglienza in Argentina come rifugiato¹¹. Va peraltro considerato che mentre il Messico si era ufficialmente espresso a favore della Repubblica e accoglieva gli esuli senza alcuna difficoltà, in Argentina era iniziato un processo di chiusura nei confronti di ogni tipo d'immigrazione, aggravato dalla promulgazione di un decreto del 1938 che rendeva molto più complesso il sistema di burocrazia migratoria. Inoltre, proprio nel 1940 in Argentina andò al potere l'ala più filofascista dei conservatori, contrari all'entrata in guerra contro l'Asse a fianco degli Alleati, e tre anni dopo il colonnello Juan Domingo Perón, appartenente a questo gruppo, entrò nel governo alla guida del ministero del Lavoro¹².

I rifugiati spagnoli, però, non si fecero scoraggiare e Buenos Aires divenne presto la seconda capitale culturale dell'esilio, grazie anche alla nascita di case editrici, una per tutte Losada, che diedero ampio spazio alle pubblicazioni degli intellettuali esuli¹³. Tuttavia, i trecentomila emigrati gallegghi che vivevano a Buenos Aires negli anni Quaranta erano solo tiepidamente galleghisti e soprattutto scarsamente politicizzati¹⁴. Isaac Díaz Pardo, ceramista galleggo che lasciò la Spagna a metà degli anni Cinquanta, in un'intervista rilasciata poco prima di morire commentava a questo proposito che tra esiliati ed emigrati non c'erano rapporti e che i secondi si raggruppavano intorno alle numerose società galleghe, addirittura 450: persone, a detta sua, prive di cultura, che si limitavano a partecipare alle feste vestendo i costumi tipici¹⁵.

Castelao, una volta arrivato nel Rio de la Plata, si adoperò per creare un Consiglio di Galicia a Montevideo che raggruppasse i deputati in esilio, di cui fu presidente fino all'anno della sua morte, oltre a essere nominato ministro senza portafoglio del governo repubblicano presieduto da José Giral. Nel 1944, inoltre, pubblicò il suo testo politico più significativo e articolato: *Sempre en Galiza*¹⁶, mantenendosi su una posizione di difesa incondizionata della II Repubblica, mentre in Spagna cominciava a prevalere la linea possibilista che non escludeva un'alleanza con i monarchici. Castelao, d'altra parte, era cosciente di vivere sì in una Galizia ideale, ma, ahimè, peronista, e l'appoggio dei migranti era indispensabile. Fu per questo che pensò di creare le *Irmandades galegas*, di carattere apartitico, per sviluppare azioni culturali che orientassero la collettività migrante.

Gli anni Quaranta furono complessivamente difficili e amari, caratterizzati da spiacevoli malintesi interni e frequenti contrasti tra repubblicani e *galleguistas*. Quando poi, nel 1947, il Centro Gallego di Buenos Aires rompe la neutralità e issò bandiera franchista in occasione della visita ufficiale di un incrociatore spagnolo (per ironia della sorte denominato "Galicia"), lo scoramento di Castelao fu davvero totale, tanto che nel 1950, poco prima di morire di un cancro ai polmoni, dichiarava: «Estoy cansado, incluso de vivir»¹⁷.

Eppure, all'inizio del faticoso esilio, con lo stesso spirito che lo aveva animato nella fondazione delle *Irmandades galegas*, Castelao non solo aveva ripreso l'attività di illustratore di libri, ma aveva messo in scena una *pièce* teatrale – in realtà redatta nel periodo newyorchese – il cui contenuto sapientemente tradizionale, regionalista, comico-festivo e il sapiente impiego letterario del gallego sembravano rispondere alla volontà di risvegliare in una comunità di immigrati tendente al disimpegno un sentimento di nostalgia e appartenenza alla propria terra d'origine. *Os vellos non debem de namorarse*, unanimemente accettata come la massima opera teatrale gallega di tutti i tempi¹⁸, venne dunque rappresentata con grandissimo successo nel 1941, prima a Buenos Aires e poi a Montevideo, e vide l'autore particolarmente impegnato nella realizzazione delle scene e delle maschere, la cui funzione, come lui stesso dichiarava nelle *Indicacions final*, non era di semplice contorno: «esta é unha obra maxinada por un pintor e non por un literato. Por eso necesita indispensablemente unha serie de deseños cooreados, que dín tanto ou máis que as verbas escritas. O autor sería capaz de ver a súa obra revisada por un literato, si é que non tivese ocasión el mesmo de asistir aos ensaios; pero non consentiría ningunha alteración na fisonomía dos persoaxes e no coorido das esceas, a menos de que o convencimento lle entrase polos ollos antes do estreno»¹⁹.

La *pièce* venne presentata come semplice gioco di amore e morte di tre vecchi imprudenti, in cui l'autore minimizza sulle sue ambizioni letterarie e artistiche. Difficile credere, tuttavia, che *Os vellos* fosse soltanto una bonaria farsa destinata a una comunità di ingenui emigrati di origine contadina, sulla falsariga delle gradevoli e apprezzate *pièces* di Manuel Daniel Varela Buxán – *Pola nosa culpa* (1939), *Galicia canta* (1939), *A xustiza dun muiñeiro* (1940), *Taberna sen dono* (1941), *O ferreiro de*

Santán (1941)²⁰ –, che nel 1936 aveva fondato a Buenos Aires la Compañía Galega de Comedias Maruxa Villanueva avvalendosi della collaborazione di un altro grande attore di origine orensana, Fernando Iglesias (Tacholas)²¹. Castelao, del resto, non era uno sprovveduto in materia di teatro, avendo nel 1935, proprio a Rianxo, suo paese natale, curato la regia – e insieme interpretato il ruolo del protagonista – di *A fiestra valdeira* (*La finestra vuota*) del compaesano Rafael Dieste²².

Credo basti posare lo sguardo sui bozzetti di scena per percepire la presenza di suggestioni avanguardiste in una *pièce* che era stata certamente concepita in Spagna prima della Guerra civile. Se è probabile, del resto, che già nel 1921 l'autore, durante il suo soggiorno in Francia e Germania, fosse entrato in contatto con il teatro europeo d'avanguardia, in cui la fusione totale tra le varie componenti – musica, luci, coreografia, scene e fondali – assumeva un ruolo decisivo, è provato il suo entusiasmo per la proposta teatrale del russo Nikita Baliev²³. Castelao, infatti aveva dichiarato di rispettare i futuristi: «Eu non farei futurismo por mil razóns; pero comprendo que o futurismo é uma coisa bem fundamentada [...]». Os futuristas queren unha renovación: son revolucionarios e polo mesmo son fortes»²⁴.

Anche *Os vellos non debem de namorarse* può definirsi un'opera innovativa ma ben *fundamentada*, che colpì il pubblico straniero presente alla *première*, come testimoniato da Eduardo Blanco Amor²⁵. A riprova del suo respiro internazionale sono le numerose traduzioni in castigliano e le messe in scena ispaniche che seguirono²⁶, oltre naturalmente alla straordinaria accoglienza che l'opera ebbe in Galizia a cominciare dal 1961, anno in cui una compagnia amatoriale riuscì a metterla in scena a Santiago de Compostela nonostante la censura franchista²⁷.

La *pièce* si divide in tre episodi (*lances*) a tema e struttura molto simili: in un contesto rurale, tre vecchi facoltosi (il farmacista del paese, l'aristocratico decaduto e il contadino arricchito) perdono la testa per tre ragazze povere – a loro volta innamorate di tre ragazzi privi di mezzi – e, dopo avere ricevuto la visita della morte ed essere stati derisi dall'intera comunità, muoiono a causa della loro passione in modi e circostanze diverse: Don Saturio si suicida per essere stato rifiutato da Lela, Don Ramón scivola nello sterco per un bacio di Micaela e il vecchio Fuco non regge alle gioie matrimoniali lasciando vedova Pimpinela. Nell'epilogo i protagonisti si ritrovano al cimitero e commentano la loro sventura senza alcun pentimento, mentre la morale della storia viene rapidamente espressa nel *Prólogo*: «Os vellos deben gardar amoros antigos, porque axúdanlles a vivir; pero cos amoros novos, e a súa morte fai rir ás xentes»²⁸. La chiave per comprendere il senso più profondo di un'operazione apparentemente ingenua, all'interno di un progetto culturale e politico di ben più ampio respiro, va ancora una volta ricercata nel diario parigino, quando Castelao, nella prospettiva di costruire un «arte de mañán» attraverso l'impegno di «cambear o gosto da xente de *buen gusto* para que o pobo troque o seu *parecer*», indica la strada di «voltar os ollos à Edade Media»²⁹. Ciò spiega la presenza, nell'opera, di cori femminili che fungono da specchio a una galleria di personaggi esemplari, che secondo la tradizione del *retablo de marionetas* e dei *pasos* spagnoli rinascimentali

sfilano davanti al pubblico trasformati in “tipi” grazie alla maschera che indossano. Un’idea, quella di attingere al passato per proporre un’arte drammatica nuova che arrivasse al popolo, che già Federico García Lorca aveva felicemente perseguito con il suo progetto di teatro universitario, e che nel caso di *Os vellos* significa attingere a «parrafeos, prantos, xogos de entroido, danzas macabras e outros elementos inseridos na trama e tratados desde unha perspectiva totalmente nova en Galicia»³⁰. Un articolo di Rafael Bonilla Cerezo mette poi in rilievo le forti relazioni della *pièce* con le tradizioni musicali regionali e la presenza non casuale né complementare di *muñeiras e pandeiradas*³¹, dovute alla sensibilità di un artista completo che nei *Dibuxos de negros* realizzati tra New York e Cuba aveva saputo cogliere la fondamentale tristezza dei musicisti di *son* o delle ballerine di *conga* e che da studente di Medicina a Santiago aveva attivamente partecipato alle *tunas* universitarie. Il *coro de boticarios* che apre la seconda scena del primo *lance*, chiamato a interpretare una vecchia «cántiga de estudante», sembra un omaggio nostalgico e autobiografico a «aquelas serenatas», che anche lui suonava da giovane³²: «Están as nubes chorando por un amor que morréu están as rúas molladas de tanto como chovéu. Lela, Lela, Leliña por quen eu morro quero mirarme nas meniñas dos teus ollos»³³.

Alla luce di quanto appena osservato, è evidente che un’indagine sulle fonti e sui richiami di questo piccolo capolavoro dell’esilio debba estendersi al resto della penisola iberica. E se il primo pensiero va di nuovo a Federico García Lorca e al suo *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, rappresentato nel 1933, per il tema tragico dell’amore senile frustrato e per il suo essere in sintonia con *Os vellos non deben de namorarse*, contemporaneamente farsa e tragedia, il secondo va all’*esperpento* e alle *comedias bárbaras* di Ramón del Valle-Inclán, i cui rapporti con l’estetica di Castelao, subito messi in luce da Seoane³⁴, attendono di essere approfonditamente studiati. Infine, al di là delle aperte e riconoscibili citazioni di «mortos e aparecidos particularmente presentes no teatro medieval e que perviveron en moitas areas de Europa»³⁵, non è da escludere un richiamo al *Caballero de Olmedo* di Lope de Vega, soprattutto nel terzo *lance*, quando il vecchio Fuco viene messo in guardia dalla morte, come succede al cavaliere³⁶.

Tutto questo può essere riassunto nel sorriso malinconico di un esiliato? Difficile tentare una conclusione sul senso ultimo di una farsa trasformatasi per ironia della sorte in testamento spirituale di un artista *comprometido* ma non elitario, in sincero e tenace dialogo con gli emigrati, che dai microfoni della radio argentina nel 1941 ricordava come *Os vellos non deben de namorarse* fossero stati impastati con «zumo de tierra y miel de tradición gallega» e che «las obras de arte vuelan por encima de las fronteras»³⁷.

I discorsi tenuti da Castelao nel decennio argentino confermano la sua vocazione di mediatore culturale. Forse fu proprio l’impossibilità di tenere comizi dichiaratamente politici in Argentina³⁸ che lo condizionò a concentrarsi sulla commemorazione di tre date: il 28 giugno, giorno del Plebiscito per l’Autonomia della Galizia, il 25 giugno, “Día da Galiza”, e il 18 agosto, “Día da Galiza mártir” (in ricordo dell’assas-

sinio del dirigente gallegghista Alexandre Bóveda, avvenuto nel 1936 per mano fascista). Come riportato da Henrique Monteagudo

a lo largo de la década, Castelao fue elaborando año a año un discurso siempre más trabajado alrededor de tres temas sobre los que volvió una y otra vez: a) el significado histórico de la emigración gallega: ¿consecuencia de un atavismo étnico que hundía sus raíces en la migración secular de los pueblos celtas hacia el occidente? ¿maldición para el pueblo gallego causada por la opresión centralista? b) la interpretación de la iconografía jacobea: el apóstol Santiago como patriarca (que él reivindicaba como figura típicamente gallega), como peregrino (imagen que consideraba de origen europeo) y como guerrero matamoros (representación que reputaba como hispánica) el contraste entre la Historia y la Tradición³⁹.

La sua produzione oratoria culminò nel discorso *Alba de Groria*, pronunciato il 25 luglio 1948⁴⁰, che inizia con un'evocazione del paesaggio gallego all'alba per far subito leva sulla nostalgia: «Pero ¡cómo se tornan tristes as alegrías evocadas lonxe da patria! ¡Cómo doen as ledicias arrincadas do recordo da nosa mocidade!»⁴¹.

La parte centrale si sviluppa invece intorno a una solenne processione di illustri compatrioti, la «Santa Compañía de inmortaes galegos», a cui segue la «unha infinida moitedume de luciñas e vagalumes», che «representa o pobo, que nunca nos traicionou [...] representa o que nós fomos, o que nós somos e o que nós seremos sempre, sempre, sempre». Un riconoscimento alla vita *intrahistórica* del popolo secondo la lezione unamuniana, dunque, seguita da un appello «a todo los galegos que residen nesta terra que para nós é a segunda patria» e da un augurio conclusivo affinché «a fogueira do espírito siga quentando as vosas vidas e que a fogueira do lume nunca deixe de quentar os vosos fogares».

Non poteva concludersi meglio, e in perfetta armonia con l'apparente festosità del suo capolavoro teatrale, l'intensa storia d'amore di Castelao con il suo popolo in diaspora.

Note

1. Nel *Diccionario de La Real Academia Española* aggiornato nel 2017, l'aggettivo *gallego* (Antille, Argentina, Colombia e Uruguay) individua ancora una persona nata in Spagna o di ascendenza spagnola (<http://dle.rae.es/?id=IlFjdhl>), ma senza accezioni negative. Fino al 2001, invece, come segnalato in un articolo di F. Ríos, in «La Voz de Galicia», 17 ottobre 2014, lo stesso dizionario «registraba dos polémicas acepciones, “tonto”, con la indicación de que se usaba en Costa Rica, y “tartamudo”, con la marca geográfica de El Salvador. Pues bien, en un primer momento se suprimió la primera. La segunda, que todavía puede verse en la página web donde se consulta el DRAE, también ha desaparecido en la edición impresa. Gallego también aparecía hasta ahora como “lengua de los gallegos”, definición que se cambia por la de “lengua romance, derivada del gallegoportugués, que se habla en Galicia”, siguiendo una estructura que ya se empleaba en los artículos catalán y euskera. También se han suprimido dos formas complejas sinónimas, mesa gallega y mesa de gallegos, a las que se atribuía un uso coloquial con el significado de “aquella en que falta pan de trigo» (https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2014/10/17/fin-dejan-atribuirse-gallego-significados-tonto-tartamudo/0003_201410G17P41993.html; consultato il 26 febbraio 2017).

2. L'autonomia regionale della Galizia risale al 1981. Nella «Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril, de Estatuto de Autonomía para Galicia», l'articolo quinto recita: «Uno. La lengua propia de Galicia es el gallego. Dos. Los idiomas gallego y castellano son oficiales en Galicia y todos tienen el derecho de conocerlos y usarlos. Tres. Los poderes públicos de Galicia garantizarán el uso normal y oficial de los dos idiomas y potenciarán la utilización del gallego en todos los órdenes de la vida pública, cultural e informativa, y, dispondrán los medios necesarios para facilitar su conocimiento. Cuatro. Nadie podrá ser discriminado por razón de la lengua» (in «BOE», 101, 28 aprile 1981, <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1981-9564>; consultato il 27 febbraio 2017). Vale la pena accennare al lungo processo di normalizzazione linguistica del galego. Sul finire del Medioevo, infatti, la Galizia entrò in un periodo di decadenza sociale e politica che riportò la lingua all'ambito privato e all'oralità del quotidiano. Un *rexurdimento* del galego si ebbe soltanto nella seconda metà del XIX secolo, quando vennero pubblicati i *Cantares Gallegos* di Rosalía de Castro (1863) e alcune grammatiche e dizionari, tra cui il *Compendio de gramática gallega-castellana* (Francisco Mirás 1864) e la *Gramática Gallega* di Saco y Arce (1868). Il definitivo consolidamento del galego si ebbe comunque nei primi trent'anni del XX secolo (B. Fernández Salgado, *Os rudimentos da lingüística galega: un estudio de textos lingüísticos galegos de principios o Século XX (1913-1936)*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2001), anche se tale processo venne frenato dal franchismo, che ne segnò l'ultima epoca «oscura».

3. Il governo spagnolo riconobbe ufficialmente l'emigrazione nel 1853, e benché tutte le ex colonie americane avessero aperto le loro porte agli emigranti spagnoli, la meta gallega più ambita non fu – almeno fino al 1915 – l'Argentina, né il Brasile (e più tardi il Venezuela, l'Uruguay, Portorico, il Messico, gli Stati Uniti e la Repubblica Dominicana), ma Cuba, isola assolutamente «esotica» dal punto di vista geografico e climatico eppure percepita come accogliente e familiare per il suo pesante destino di «más fiel» colonia fino al fatidico 1998. Molti sono gli studi sull'emigrazione gallega nelle Americhe: per quanto riguarda l'Argentina si veda innanzitutto F. Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires 2003. A facilitare la diffusione delle diverse ricerche è poi l'Arquivo da Emigración Galega (<http://www.consellodacultura.org/arquivos/aeg/>), che oltre alla rivista «Estudios Migratorios» pubblica dal 1992 una serie di testi, oltre a un'edizione facsimile delle fonti relative all'emigrazione.

4. A. R. Castelao, *Cousas*, Akabal, Madrid 2001, p. 116.

5. M. Rivas, *La lección universal de Castelao*, in «Luzes», 2 febbraio 2018 (<https://luzes.gal/ct/2018/02/02/la-leccion-universal-de-castelao/>; consultato il 3 febbraio 2017).

6. S. Rodríguez, *Treinta años del regreso de Castelao a Galicia. Xerardo Fernández Albor y Camilo Nogueira, revelan las interioridades de la vuelta a Galicia del cuerpo de Castelao*, in «Faro de Vigo», 27 giugno 2014 (<http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2014/06/24/pedradas-lagrimas/1047259.html>; consultato il 14 novembre 2016).

7. Castelao vi arrivò all'inizio del 1938 con l'idea di sostenere la causa repubblicana tra le comunità spagnole presenti nella città, ma le difficoltà economiche, aggravate da una non buona condizione fisica, trasformarono questa prima fase dell'esilio in una tormentosa attesa di trasferimento in Argentina, come ricostruito da E. González López, *Castelao no esilio en New York*, in J. G. Beramendi, R. Villares (eds.), *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembre 1986)*, Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1989, pp. 131-7.

8. H. E. Biagini, *Castelao y el republicanismo gallego en Argentina*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 609, 2001, pp. 77-86, qui p. 80.

9. M. Murado, *Otra idea de Galicia*, Random House, Barcelona 2013, p. 113.

10. I. Martínez, *Castelao, esa 'piltrafa' comunista: El profesor Alonso Montero documenta la etapa prosoviética del intelectual*, in «El País Galicia», 30 giugno 2012 (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/06/30/galicia/1341081247_861054.html; consultato il 6 giugno 2016).

11. I. Díaz Pardo, *Castelao en América*, in J. A. Durán (coord.), *Castelao 1886-1950*, Ministerio de Cultura, Madrid 1985, pp. 24-30.

12. L. Senkman, *Etnicidad e inmigración durante el primer peronismo*, in «Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe», 3, 2, 1992 (<http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1258/1285>; consultato il 19 settembre 2016).

13. D. Schwarzstein, *Historia oral y memoria del exilio: reflexiones sobre los republicanos españoles en la Argentina*, in «Estudios sobre las Culturas Contemporáneas», 3, 9, 1990, pp. 149-72.

14. Murado, *Otra idea de Galicia*, cit., p. 113.

15. E. Fernández, *Los exiliados gallegos en Argentina no eran cualquier cosa, eran gente muy importante*, in "Galicia en el mundo", 11 giugno 2012 (<http://www.cronicasdelamigracion.com/articulo/galicia/exiliados-gallegos-argentina-no-eran-cualquier-cosa-gente-muy-importante/20120105130630042824.html>; consultato il 9 settembre 2016).
16. A. Cobas Carral, *Literatura y cultura de Galicia en Argentina*, in "Letras de Galicia", 2008.
17. Murado, *Otra idea de Galicia*, cit., p. 113.
18. X. M. Dasilva, *As traducións ibéricas de Os vellos non deben de namorarse*, in H. González, X. Lama (eds.), *Mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da Península*, Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos (Barcelona, 28-31 de maio de 2003), Ediciós do Castro, Sada 2007, pp. 949-70; qui p. 949.
19. Castela, *Os vellos non deben de namorarse*, Galaxia, Vigo 2013.
20. *Na procura do soño arxentino – II, 1930-1950*, in "Pereirinhos", 56, 2009 (https://issuu.com/tabeiro-smontes/docs/pereiri_0556; consultato il 9 settembre 2016).
21. Evidente era la funzione sociale di un teatro di carattere rurale, capace di «reforzar las amarras sentimentales [del pubblico] con un mundo lejano. Es, en definitiva, la poética teatral de la emigración, que tiene sus perfiles ideológicos, sus horizontes propios, sus personajes peculiares, su música específica...» (X. L. Axeito, *El teatro gallego en el exilio*, in M. Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939 / Seminari de Literatura Espanyola Contemporània*, GEXEL, Sant Cugat del Vallès 1999, pp. 136-44 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-exilio-teatral-republicano-de-1939--0/>; consultato il 9 febbraio 2017).
22. Rafael Dieste, scrittore bilingue appartenente alla Generazione del '27, nell'ambito delle *Misiones Pedagógicas* della Repubblica diresse il *Retablo de fantoches*, un teatro di burattini per il quale scrisse diverse farse di carattere tragicomico, esperpentico e grottesco. *La finestra vuota*, però, è una commedia per adulti ambientata nella Galizia contemporanea in cui si affronta il tema dell'emigrazione e del ritorno. Eduardo Blanco Amor aveva recensito la pièce mettendo il dito nella piaga: «Hermosa pieza – prosa de gran ritmo interior, de bello sonido y pureza; tipos admirables y alentadora nobleza argumental – esta de Dieste. Descontado su elogio entre las gentes cultas, ¿es eficaz, tal género de ensayos, para la afirmación de nuestro teatro en la atención del pueblo? Sin duda, no» (cit. in Axeito, *El teatro gallego en el exilio*, cit., pp. 137-8). È assai probabile che Castela proponesse uno spettacolo dichiaratamente "festivo" proprio per evitare quel conflitto tra autore e pubblico che nel contesto dell'esilio argentino avrebbe messo in crisi il suo delicato dialogo con la comunità gallega.
23. Castela, *Viaxe 1921*, in Id., *Obras*, t. 5, Galaxia, Vigo 2000, p. 311.
24. Ivi, p. 42.
25. E. Blanco Amor, *Castela Escritor*, Ediciós do Castro, Sada 1986, pp. 91-2.
26. Dasilva, *As traducións ibéricas de Os vellos non deben de namorarse*, cit., p. 949.
27. Ivi, p. 950.
28. Castela, *Os vellos non deben de namorarse*, cit., p. v.
29. Id., *Viaxe 1921*, cit., p. 308.
30. M. Vieites, *¿Teatro de arte, teatro de vanguardia ou teatro popular? Algunhas reflexións para o estudio do ideario teatral de Castela*, in "Grial", 38, 146, pp. 189-230, qui p. 226.
31. R. Bonilla Cerezo, *Castela, pintor sinfónico: muñeiras y pandeiradas en "Os vellos non deben de namorarse"*, in "Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica", 13, 2004, pp. 321-46 (Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/castela-pintor-sinfonico--mueiras-y-pandeiradas-en-os-vellos-non-deben-de-namorarse-0/>; consultato il 28 marzo 2017).
32. Castela, *Os vellos non deben de namorarse*, cit., p. 11.
33. Ivi, pp. 11-2.
34. L. Seoane, cit. in Axeito, *El teatro gallego en el exilio*, cit., p. 146.
35. Vieites, *¿Teatro de arte, teatro de vanguardia ou teatro popular? Algunhas reflexións para o estudio do ideario teatral de Castela*, cit., p. 224.
36. Castela, *Os vellos non deben de namorarse*, cit., p. 82.
37. Id., *Castela, voz real, desde Uruguay* (https://www.youtube.com/watch?v=Kob7jw_mo8k; consultato il 3 febbraio 2017).
38. A causa della censura peronista, Castela terrà due discorsi a Montevideo, uno nel 1943 nello Stadio Centenario de Montevideo (poi inserito nella prima edizione di *Sempre en Galiza*), l'altro nel giugno del 1945.
39. H. Monteagudo, *Castela en Buenos Aires, 1940-1950*, in "Olivar", 17/25, 2016, p. 13 (<http://www.olivar.ahce.unlp.edu.ar/article/view/OL1e006>; consultato il 29 febbraio 2017).

40. Per una puntuale analisi di questo discorso cfr. H. Monteagudo, *Alba de Groria / A significación espiritual do Día de Galicia. Tecido dun texto*, in R. Álvarez, A. Santamarina (eds.), *(Dis)cursos da escrita. Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*, Universidade, Santiago 2004, pp. 553-75.

41. Questa e le prossime citazioni da *Alba de Grória*, ediciós Galicia do Centro gallego de Buenos Aires (<https://galicia.swred.com/albagroria.html>; consultato il 28 gennaio 2017).