

Angelica, el teatro en libertad de Leo Ferrero

M. BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Murcia
mbhg@um.es

Résumé

En 1936, à Paris, la compagnie Pitoëff a donné la première d'*Angelica*, un drame satirique en trois actes, écrit en français par Leo Ferrero. L'auteur italien s'était exilé en France en 1929 décidé à devenir un écrivain français et à ne plus retourner au pays gouverné par Mussolini. Cependant, à cause de la prématurée disparition de Ferrero, *Angelica* fut représentée après sa mort et l'une des voix les plus critiques contre le fascisme fut ainsi brisée. Nous proposons une étude sur le signifié international de cette œuvre face à la menace totalitaire anticipant la Guerre Civile Espagnole et la Deuxième Guerre Mondiale.

Mots-clés

Leo Ferrero, théâtre français, le fascisme, Pitoëff, Revue *Sur*, Margarita Xirgu.

Abstract

In 1936 the company Pitoëff premiered in Paris *Angelica*, satirical drama in three acts, written in French by Leo Ferrero. The Italian author was in exile in France since 1929 with the conviction to become a French writer and never return to his country, ruled by Mussolini at the time. However, due to the premature death of Ferrero, *Angelica* was shown posthumously and one of most critical voices against fascism was silenced. We propose a study on the international significance of this drama against the totalitarian threat, as it became anticipatory of Spanish Civil War and the Second World War.

Key-words

Leo Ferrero, French theatre, fascism, Pitoëff, *Sur* review, Margarita Xirgu.

*No hay que decir: “Este esfuerzo no sirve para nada”.
Todos los grandes resultados se han obtenido tras mil
esfuerzos que no servían para nada.*
Leo Ferrero¹

El pequeño Leo, antes de llegar a la edad escolar, según cuenta su madre², conocía perfectamente el francés y el inglés, además de haber sido iniciado en la música, y ya había recorrido buena parte de América y Europa. Escribió su primera obra de teatro cuando tenía 12 años, se titulaba *Le chiome di Berenice*, ya entonces su vocación era la escena. Cuando cumplió 16 años, en 1919, realizó su primera estancia en París durante un mes, y empezó a escribir relatos cortos y tres obras teatrales de corte poético-mitológico. Con 19 años, en 1922, acompañó a su padre en una gira de conferencias por Munich, Berlín, Estocolmo y Copenhague, convirtiéndose a corta edad en un perfecto intelectual cosmopolita.

Cofundador de la revista *Solaria* en 1926 – una de las principales revistas italianas de vanguardia –, Leo Ferrero publicará en Italia novedosos textos de autores franceses contemporáneos, entre otros de La Rochelle, Bernard Grasset, Cremiaux, Malroux, Luchaire y Soupault. Desde aquel mismo año vivía en París como colaborador de *Solaria*; más tarde sólo volvió temporalmente a Italia para trabajar como corresponsal del periódico *Il lavoro*, en Roma, Nápoles, Sorrento, Milán y Génova. Pero en 1928 regresó a París, donde escribió *Le meditazioni sull'Italia*, y el drama *Angelica*, su primera obra teatral escrita originalmente en francés a la edad de 25 años.

1. La vocación teatral de Leo Ferrero

Leo Ferrero había nacido en Turín en 1903, en el seno de una renombrada familia judía que miraba más hacia Europa que a la península. Era nieto de César Lombroso, antropólogo y criminólogo, profesor universitario, casado con Nina Benedetti; ambos mantenían los domingos por la tarde una tertulia literaria famosa internacionalmente por sus invitados extranjeros. Los padres de Leo, el catedrático de historia Guglielmo Ferrero y la psico-antropóloga Gina Lombroso, continuaron a su vez la tradición de abrir la casa los domingos por la tarde para recibir huéspedes de reconocido prestigio, como los directores del Instituto Francés, Julien Luchaire, y del Instituto Británico, Arthur Spender; e intelectuales comprometidos como Gaetano Salvemini, Rosselli o Piero Gobetti.

La familia se trasladó a la capital toscana en 1916, aunque continuaba vinculada al círculo cultural turinés, donde residía el abuelo Lombroso. En los años veinte, Leo Ferrero participa activamente en los ambientes culturales de Florencia. En 1924, por mediación de

1 Cita de los diarios de Leo Ferrero de 1924, escogida por sus padres como epígrafe de presentación a la primera edición de la obra. Cfr: Ferrero, Leo. 1937. *Angelica*. Lugano-Ginebra, Edizioni di Capolago.

2 Cfr: Ferrero Lombroso, Gina. 1935. *Lo sboccio di una vita: note su Leo Ferrero Lombroso dalla nascita ai venti anni*. Ginebra, C. Frassinelli.

Corrado Alvaro conoció a Luigi Pirandello y Silvio D'Amico en Roma, quienes lo invitaron a participar en el denominado *Teatro dei dieci*, un grupo de jóvenes dramaturgos que pretenden renovar el teatro italiano contemporáneo. Poco después, Leo Ferrero dedica algunos ensayos a las innovaciones teatrales de Georges Pitoëff, exhibidas durante su tourné de 1926 por Italia³; es importante recordar que esta compañía había dado fama internacional al propio Pirandello, gracias a la puesta en escena de *Sei personaggi in cerca d'autore* en París el año 1923.

En ese momento se sitúa el drama de Leo *Le campagne senza Madonna* (1924) representado en el Teatro Moderno de Roma, con gran éxito de crítica⁴. El mismo año publica en Milán *La palingenesi di Roma* en colaboración con su padre, y ensaya sus primeros poemas, después publicados bajo el título *La catena degli anni. Poesie e pensieri fra i venti e i ventinove anni* (1929).

El trabajo de dramaturgo se comparte con la crítica. Así, en las páginas de *Solaria*, Ferrero publica otros ensayos dedicados a la escena, cuyos títulos apuntan hacia la propuesta de un teatro basado en la tradición de la *Commedia dell'Arte*, pero adaptada al nuevo teatro de vanguardia, ideas que luego tomarán forma en *Angelica*. Entre ellos destaca el titulado: "Come un attore può arrivare allo stile" (*Solaria*, II, 1927: 4). Mientras tanto, en 1926 el autor se licenciaba en Historia del Arte con una tesis sobre Leonardo Da Vinci, publicada en Turín en 1929 con un prestigioso prólogo de Paul Valéry, que fue traducida inmediatamente al francés y publicada con el título *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*, lo cual le valió el reconocimiento en los círculos artísticos parisinos. A principios de 1929 Leo trabajaba ya en el manuscrito de *Angelica*.

2. Historia de un drama francés

Angelica debía ser un drama escrito en francés. Este hecho no se debe solamente a la residencia circunstancial de Leo Ferrero en París, cuando en 1929 iniciaba el autoexilio en Francia, sino a la convicción de que a partir del día en que consiguió pasaporte para salir de Italia, él habría de convertirse en un escritor francés y no habría de volver a pisar Italia.

Entre el 7 de octubre de 1926 y el 20 de diciembre de 1927 la familia Ferrero se refugia en su casa del Ulivello – a las afueras de Florencia –, en una situación cercana al arresto domiciliario. Leo escribe durante estos meses un diario revelador, que será publi-

3 En la prensa y las revistas teatrales italianas del momento desde el *Teatro dei dieci* es realzada la figura de Pitoëff, como principal exponente del teatro moderno. Así aparecen los artículos: D'Amico, Silvio. 1925. "Pitoëff, la messinscena e l'estetica moderna" in *L'Idea Nazionale*, 28 agosto. Ferrero, Leo. 1926. "Perché non osiamo piangere a teatro" in *Il Mondo*, 20 octubre. Ferrero, Leo. 1926. "Note sui due Pitoëff" in *Comoedia*, VIII, n.º 12, diciembre, 17.

4 Esta obra fue traducida al francés por el propio autor: *Les Campagnes sans Madone*, publicada junto a otro drama francés inédito: *Quand les hommes rêvent ou Poids d'or*, y *La Chevelure de Berenice*, traducido póstumo, en Ferrero, Leo. 1942. *Trois drames*. Gina Ferrero (ed.). Ginebra, Présence. La escritura en francés de los dos primeros títulos fue un campo de pruebas previo a la redacción de *Angelica*.

cado póstumamente en 1946, con el título *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*. La presión de la policía y los *fasci de combattimento* contra su familia, como contra todos los intelectuales considerados opositores al régimen, se recrudece especialmente tras el atentado contra Mussolini ocurrido en Bolonia el 31 de octubre de 1926⁵. El diario de Leo registra los acontecimientos políticos más importantes de ese periodo y las consecuencias directas sobre la vida de su familia y amigos más cercanos, a quienes se les deniega el pasaporte, al tiempo que reciben amenazas y abusos.

En una carta escrita a Pierre Jeanneret, que hoy introduce la edición del *Diario*, Leo relata:

Il y aura de l'émotion en plus. Car chaque coup de sonnette pourrait signaler l'arrivée de la police qui veut nous arrêter, ou de quelques amis qui nous avertissent que la concierge, le concierge, la cuisinière, la fille de la concierge, l'ami de la fille de la concierge, la femme de chambre, l'ami de la femme de chambre [...] sont payés par la police pour découvrir «nos complots» (Ferrero, 1993: 48).

La presencia de espías en su propia casa, así como la violación de la misma por parte de los gendarmes que se colaban cada noche en el jardín de los Ferrero para averiguar posibles planes de evasión, contrasta con la perspectiva de los intelectuales extranjeros, los cuales eran la única esperanza para la elite liberal europeísta. Mussolini muestra con ellos su cara más amable, no interviene sus cuentas bancarias, ni estorba sus desplazamientos por Italia. Leo criticará en su diario la ceguera interesada de los residentes extranjeros en Florencia y Roma. La experiencia de estos meses maduró en el autor tanto el pensamiento ético político que marcó su breve trayectoria literaria, como el proyecto de su drama francés. Dicho aprendizaje en carne propia fue valorado por el propio Leo evitando caer en el patetismo, cuando escribía a Nello Roselli:

Abbiamo acquistato una enorme esperienza in questi anni. È buffo, non ce ne rendiamo ancora conto. Quante cose abbiamo visto, ben chiare, ben dimostrate, nelle viscere! Questo periodo, che magnifico campo sperimentale è stato per noi. Perché tutto quello che una volta si diceva 'chi sa, forse bisognerebbe vedere' si è visto. Ma tutto in politica, in economia, in agricoltura, in istruzione pubblica. Chi ha mai visto così giovane, delle lezioni così violente e rigorose di saggezza? (Ferrero, 1993: 163).

En el *Diario* se apuntan ya las principales líneas temáticas de *Angelica*. En concreto en las notas para la denominada *Commedia Italiana (drama)* el autor apunta la trama general de la obra y su división argumental: en el primer acto se escenifica un pueblo en revuelo

5 Como se recordará, Mussolini sufrió en 1926 tres atentados, el de Bolonia fue el más trágico: en el transcurso de un acto público un muchacho de 15 años, llamado Zamboni, disparó contra el jefe del Estado; aunque Mussolini salió ileso, el chico fue abatido *in situ* ante la multitud. Zamboni murió con más de 14 puñaladas y signos de estrangulamiento, antes de advertir que se trataba de un adolescente.

porque el tirano desea llevarse la doncella más hermosa del lugar. Nadie defiende a la chica, hasta que llega el «hombre que resiste y al que nadie conoce», que consigue organizar a los vecinos para evitar el derecho de pernada. El tirano aparece en el segundo acto y da comienzo la lucha; ambos bandos son igualmente cobardes, pero finalmente el tirano es vencido porque escapa primero. En el acto final la doncella, sin embargo, se muestra desilusionada por haber sido salvada, ella hubiera deseado irse con el tirano. De improviso, disparan contra el héroe, y el pueblo se conmueve y hacen un monumento al caído. El asesino resulta ser el mismo artista que desea esculpir su monumento⁶. En un apunte al margen indica Ferrero: *Fare degli intermezzi coi commenti della situazione, fatti dagli stranieri* (Ferrero, 1993: 166). Parece evidente que la *commedia italiana* estaba destinada a un público europeo, y en concreto francés, ya que Francia en este momento era la esperanza de freno al avance fascista. En 1931 Ferrero escribirá a este respecto el ensayo *Paris, dernier modèle de l'Occident*, publicado en París en 1932, tras haber sido rechazado por la revista italiana *La fiera letteraria*, para Leo esta fue la ratificación final de que ya no le estaba permitido publicar en su patria.

Meses más tarde de su traslado a París, las citadas notas del *Diario* conforman una farsa protagonizada por los arquetipos ariostescos (Orlando y Angélica) junto a las máscaras de la *Commedia dell'arte*, representantes de los distintos estamentos sociales: Arlecchino, Pulcinella, Dottor Ballanzon, Pantalone, etc. El libreto de *Angelica* sufre pocas variaciones argumentales, la más importante es el desenlace: en la redacción final es la propia Angélica quien dispara contra Orlando, desechada porque éste no la requiere como esposa o quizá desilusionada por no pertenecer a ningún patrón. La bella simboliza la libertad, a quien Orlando respeta proclamando la democracia y evitando imponérsele como dueño. El gesto de Angélica subraya de forma trágica la ineptitud del pueblo para vivir en una sociedad libre. Tampoco el artista, Arlecchino, comprende la actitud heroica de Orlando; en consecuencia se alegra de que finalmente haya muerto, para poder así hacerle un monumento estéticamente conmovedor. Arlecchino representa la incompreensión del artista medio italiano frente a la tiranía, pues no es capaz de ahondar en el compromiso ético de Orlando, prefiere la fama o el oro. Por otra parte, Orlando confiesa en su última hora que él era un exiliado de vuelta a la patria, no un extranjero, de ahí el profundo amor a esa tierra. El personaje de la patrona del café, una especie de madre coraje, es el único que comprende el sacrificio del héroe y lo reconoce como hijo del pueblo.

Con respecto a la lengua adoptada por Ferrero, se observa una voluntad estilística lírica, a la vez que antirretórica. El autor evita los formalismos propios del estilo decadente dannunziano, en boga entre los escritores italianos de su tiempo. En contraste, Leo se expresa de forma esencial, convierte las palabras en claves simbólicas, ciertamente impregnado del magisterio de su gran mentor, Paul Valéry, el cual comenta sobre *Angelica*:

6 El plan de la obra se anticipa en las notas publicadas en Ferrero (1993: 165-167).

Cette pièce, singulièrement transparente et profonde, amère et légère, m'a produit une impression extraordinaire. Il me semble que le maximum de signification y est obtenu par le minimum de propos et d'explications, et la vérité la plus substantielle y est présentée sous les apparences les plus fantaisistes (AA. VV., 1936: 24)⁷.

La figura del Regente podría estar libremente inspirada en Gabriele D'Annunzio⁸, el poeta afín al régimen, famoso por sus extravagancias tanto políticas como amorosas. Las semejanzas son patentes: en el segundo acto el Regente aparece adornado con un aparato propagandístico espectacular, mientras utiliza numerosas perífrasis, latinismos y circunloquios que convierten su lenguaje en un francés macarrónico, en contraste con sus atribuciones de poeta: «Je ne sais pas si vous vous rendez compte, monsieur, qu'il est bien gentil de ma part de discuter avec vous. Je me donne cet amusement parce que je suis avant tout poète et que les discours m'ont toujours plu» (Martinuzzi, 2004: 13). Entonces Ferrero pone en boca del Regente una aseveración esencial: la gente se deja cautivar por la retórica.

La parodia del estilo francés de D'Annunzio se comprende en el clima cultural de revistas como *Solaria* o *La Voce*, donde una elite de jóvenes poetas italianos se oponen al retoricismo literario imperante durante dos las décadas del fascismo, cuando incluso Mussolini se proclamaba escritor⁹. Así pues, al ridiculizar al Regente, la intención irónica de Ferrero tenía más alcance de la defensa de su propia postura liberal, se trataba de una regeneración volcada hacia la ética del nuevo escritor europeo: no para emprender la acción política directa (como habían hecho los escritores italianos vinculados a la dictadura), sino para denunciar y provocar.

3. Repercusión de Angelica en 1936

A través de las cartas entre Guglielmo Ferrero y George Pitoëff, estudiadas por P. Ranzini (1999), se ha descubierto que el contrato para la representación de *Angelica* se remonta a octubre de 1934; es decir, coincide con las fechas del homenaje a Leo al año siguiente de su muerte y a la primera edición francesa de la obra aparecida en la editorial Rieder propiedad de la familia Ferrero Lombroso. Sin embargo, dicho contrato no fue inmediatamente firmado por los Pitoëff hasta enero de 1936 y la resistencia a su puesta en escena se prolongó todavía

7 Cfr. Valéry, Paul. 1936. «Angelica au théâtre des Mathurins» in *La Petite Illustration*, n° 800, 12 diciembre, 24.

8 Esta es la opinión más extendida entre los críticos italianos, desde G. Contini a la actualidad. Véase Martinuzzi, Paola. 2004. "Il francese di Angelica" in Ferrero, Leo. *Op. cit.*, 115-138.

9 En el turbulento contexto político y social de la Italia de ese tiempo, las revistas canalizan las posiciones de unos y otros de forma especialmente dramática. Entre las favorables al fascismo sobresalen: las revistas de Ugo Ojetti *Pegaso* y *Pan*; *Il barghello* de Florencia, que dejaba espacio a la discusión o *Gerarchia* y *Critica fascista*, una dirigida por Mussolini, la otra por el ministro Bottai. Del otro lado estaban, entre otras, las dos revistas mencionadas: *La Voce* y *Solaria*. Uno de los debates más encendidos del momento era el compromiso político del escritor, con intervenciones tan señaladas como la de Renato Serra, que había publicado en 1915 *Esame di coscienza di un letterato*.

algunos meses más, probablemente por razones políticas que incluso en Francia aconsejaban prudencia. Finalmente, la obra se estrenó el 20 de julio de 1936 en el *Théâtre des Mathurins* de París, protagonizada por el matrimonio Pitoëff en los papeles de Angelica y Orlando; el montaje se mantuvo en cartel hasta diciembre del mismo año.

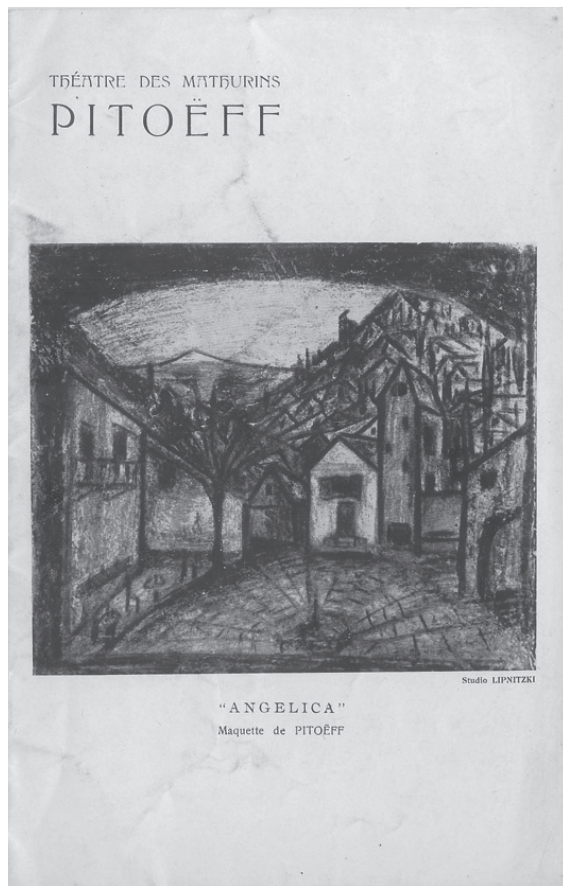


Figura 1: Programa de mano del estreno de *Angelica* en París 1936

Tres meses más tarde del estreno, Georges Pitoëff declaró a la prensa parisina que no se trataba de una comedia política, sino de un ejemplo de poesía dentro de la tradición secular de la *Commedia dell'arte*¹⁰; sin duda sus declaraciones salían al paso de la inmediata repercusión social que tuvo *Angelica*, debido a las alusiones e interpretaciones de sus contemporáneos con respecto al panorama político europeo.

¹⁰ Citado por Ranzini (2004: 167). “*Angelica* au Théâtre des Mathurins” in *Echo de Paris*, 21 octubre, 1936.

En efecto, la compañía Pitoëff, según ha estudiado Ranzini¹¹, optó por una puesta en escena sobria y esencial, de corte cubista; subrayando el carácter simbólico de los personajes, pero adaptando la dimensión fantástica del drama en una atmósfera realista. He aquí una fotografía de la representación aportada en el libreto original de *Angelica*:



Figura 2: Escena acto II de *Angelica*, Compañía Pitoëff, París 1936

Como se observa en la imagen, destaca un decorado vanguardista y simbólico, donde la arquitectura de la villa evita semejanzas con la ciudad italiana media (es decir, no hay referencias artísticas clásicas), por toda vegetación se muestra una palmera ambigua, quizá para reiterar la forma piramidal predominante en escena, y la fuente del centro de la plaza del pueblo adquiere la forma premonitoria de un ataúd de ocho lados.

A pesar de la intención universalista del montaje de Pitoëff, las recensiones del espectáculo inmediatamente reconocieron en *Angelica* una sátira al régimen fascista italiano e incluso hubieran deseado una escenificación menos fantástica para subrayar el ataque político. Las premisas para esta interpretación no eran otras que las extraordinarias circunstancias biográficas de Ferrero. Como se ha explicado ya, en su *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*,

¹¹ Véase Ranzini (2004: 168).

Leo Ferrero relataba el privilegio de pertenecer a la élite cultural turinesa, aunque este hecho determinase también su posición crítica frente al régimen, que tendría como consecuencia directa la imposibilidad de escribir en Italia.

Tanto en el ambiente cultural de Turín – sede de la revista *Il Baretto* –, como en el florentino – con *Solaria* –, los Ferrero-Lombroso se encontraban alineados en contra del fascismo: a los mismos círculos de intelectuales pertenecían Einaudi, Debenedetti, Leone Ginzburg, Giovanni Amendola y los citados Salvemini, Carlo y Nello Rosselli y Gobetti. Además Guglielmo Ferrero en 1924 había firmado el manifiesto para la creación de la *Unione nazionale delle forze liberali e democratiche*; movimiento defensor del Estado democrático que él mismo dirigiría hasta su disolución junto a algunas de las grandes figuras políticas de la izquierda italiana: Mario Berlinguer, Roberto Bencivenga, Ugo la Malfa y Mario Vinciguerra.



Figura 3: Muerte de Orlando, interpretado por G. Pitoëff, en brazos de la patrona del café.
París 1936

Tras la muerte violenta de Amendola y Gobetti, la situación de la familia Ferrero en Florencia resultó insostenible y al año siguiente del exilio de sus hijos, los padres de Leo también consiguieron salir de Italia para establecerse en Ginebra, donde Guglielmo obten-

dría la cátedra de historia contemporánea en la universidad. Todos estos hechos, conocidos en los ambientes literarios europeos debido a la fama de los protagonistas, se unieron a las declaraciones realizadas por el propio Guglielmo Ferrero en el programa de mano del estreno, donde apostillaba que el tema de *Angelica* es italiano, pues trata de la tragedia del poder y de la violencia de la mentira que desde Dante a Machiavelli han obsesionado a los grandes espíritus de la península. No obstante Guglielmo Ferrero concluye:

Nous croyons que toutes les interprétations que les critiques ont données d'Angelica son également vraies. Le Régent peut symboliser la tyrannie ou la justification de la tyrannie. Angelica peut représenter «la liberté», ou «le peuple opprimé» adorant son oppresseur, ou bien «l'assassin de la liberté». La patronne peut représenter tour a tour la femme exquise, «poids d'or», comme Leo l'appellera dans outre drame, ou «le peuple» ou «la France». Les masques peuvent avoir été des moyens de situer le drame dans une terre définie, ou bien de symboliser des «types éternels», ou simplement de signifier que les hommes ne sont que des «pantins» (AA.VV., 1936: 24)¹².

Las reacciones internacionales a la obra de Leo Ferrero fueron tantas y de tal calidad que su padre se vio obligado a publicar un volumen en 1937 recogiendo las más destacadas. El libro, titulado *Angelica a travers le monde, Jugements sur la pièce avant sa représentation*, ordena las recensiones por naciones. En Francia, además del ya citado Paul Valéry, escriben a propósito de *Angelica* casi una veintena de críticos: Jeanne Alexandre, Henri Bergson, Rose Celli, Jean Lefranc, Simone Téry, Simone Ratel, Alberic Cahuet, etc. En Alemania, Max Mandelllaub. En Argentina, José Bianco y Octavio Ramires. En Bélgica, Arsène Soreil y Marie Gevers. En Brasil, Plinio Barreto. En Estados Unidos, André Maurois, Josette Lacoste, Harold Lasswell y Thomas Woodlock. En Grecia, Costa Ouranis. En Suiza, E. Combe, J. Chenevière, V. Karmin, A. Malche, A. Oltramare, L. Savary y G. Shoder. En Portugal e Italia muchas contribuciones son firmadas con siglas para evitar el reconocimiento de sus autores, entre los italianos reconocibles: Nino Napolitano y G. Chiumento, destinados a periódicos italianos en Nueva York y Buenos Aires.

También se encuentran recogidas tres curiosas recensiones españolas, las de Natoli, Aznar y A.N. En ellas merece la pena detenerse un poco. El eco de *Angelica* en julio de 1934 – con motivo del primer aniversario de la muerte de Leo – llega a tres periódicos republicanos, aunque no alcanza a los ambientes teatrales inmediatamente. Se trata de los diarios madrileños *El Heraldo*, *Luz* y *Leviatán*.

En el *Heraldo*, Natoli publica una reseña breve dando cuenta de la trayectoria vital de Leo Ferrero y sus prestigiosos padres. Según Natoli esta obra representa el esfuerzo de un poeta puro que utiliza máscaras para hablar de los vicios modernos (Ferrero, 1937a: 66). Aurelio Natoli era colaborador habitual de distintos periódicos afines al partido de Manuel

12 Cfr: Ferrero, Guglielmo. 1936. «Angelica au théâtre des Mathurins» in *La Petite Illustration*, nº 800, 12 diciembre, 24.

Azaña, había participado en la oposición contra la dictadura de Primo de Rivera y era colaborador habitual de *El Heraldo* desde su llegada a España en 1933. Inicialmente se ocupó de la política extranjera y más tarde desde este y otros periódicos hizo una abierta campaña publicitaria contra el fascismo italiano. Es seguro que Natoli conocía a los Ferrero Lombroso y su círculo, lo cual motivó el interés por dar noticias de estos acontecimientos en España. Con las siglas A.N., aparece una reseña parecida y probablemente firmada también por Aurelio Natoli, en el *Leviatán*, la revista mensual de hechos e ideas dirigida por Luis Araquistain, que había surgido en mayo de 1934. Esta publicación era de profunda inspiración marxista, aunque además de temas políticos incluía algunos artículos sobre filosofía y cultura.

Mucho más sustanciosa es la tercera reseña publicada en *Luz*. Allí, con el nombre de Julio Aznar, aparece un texto sobre *Angelica* el día 26 de julio del 34. Probablemente se trata del heterónimo de Benjamín Jarnés, traductor del francés para *Revista de Occidente*, quien había utilizado este nombre, tomado del protagonista de su novela, para publicar sus primeros trabajos de apoyo a la República. Jarnés colaboraba en los años 30 con diarios tales como *La Voz*, *Crisol*, *Luz* y *Diario de Madrid*, *La Vanguardia* de Barcelona y *La Nación* de Buenos Aires. En su texto Jarnés evita narrar la biografía de los Ferrero, centrándose principalmente en el mensaje que *Angelica* podía transmitir a los republicanos españoles. Así arranca el primer párrafo:

La autoridad está en crisis, pero el mando está en alza. No se reconocen modelos de bien obrar, pero se admiten desaforados comitres [sic]. Cuando el hombre vuelve al estado de la fiera, solo puede reconocer domadores. No admite nada por método de comprensión, sino por métodos de sugestión [...] Vuelve al estado inicial del miedo, al dogma seco, impuesto a latigazos. Los valores espirituales se desvanecen entre el polvo que levantan los valores instintivos en marcha hacia la tierra prometida, hacia la soñada pitanza: el poder (Ferrero, 1937a: 66-67).

Evidentemente Jarnés conocía bien el drama de Ferrero y había reflexionado sobre su significado en el contexto hispano; así como otro colaborador de Ortega, Juan Chabás, había analizado en su ensayo *La Italia fascista* los paralelismos entre el régimen italiano y la compleja situación política española apenas superada la dictadura de Primo de Rivera. Benjamín Jarnés, citando a Vico y argumentando lo acontecido en Europa bajo el dominio napoleónico, desciende a la escena española poniendo nombres y apellidos:

No pongáis ante las gentes a un hombre humilde, azorado, que os saluda como podría saludarnos el coadjutor de la parroquia; poned a un histrión, un gran comediante que sepa hacer restallar el látigo y tutear a Dios. No a un Francisco Giner, sino a cualquier Guillermo. El pueblo se reiría o compadecería del primero y aplaudiría frenéticamente al segundo (Ferrero, 1937a: 67).

Concluye Jarnés que el pueblo prefiere la intolerancia porque su lenguaje es más fácil y porque – en palabras de Ferrero – para apreciar la libertad éste debería seguir cultivándose,

lo cual requiere un esfuerzo constante. Como nota añadida a la relación entre Jarnés y Ferrero, cuyas personalidades probablemente se encontraran en París o en México, hay que mencionar que Jarnés en 1930 publicó su novela experimental *La teoría del Zumbel*, donde describe en ocho páginas la muerte del protagonista en un accidente de tráfico. En Santa Fe tres años más tarde, en agosto de 1933, el propio Leo moriría en idénticas circunstancias a la edad de 30 años. Finalmente Benjamín Jarnés, ya a punto de iniciar su exilio en México, aparece en la revista *Sur*, flanqueando un ensayo de Leo Ferrero sobre la novela y la conciencia moral; Jarnés ofrece una vez más un relato protagonizado por Julio Aznar quien dialoga con una dama que simboliza la gracia, era el fragmento de una novela inédita, titulado: «Red invisible»¹³.

4. Primeras representaciones del drama en Italia

A pesar de que la primera edición italiana de *Angelica* fuese publicada por su familia en 1937 – al tiempo que Guglielmo Ferrero (1937b) editó las críticas internacionales sobre la obra en Italia –, el drama no fue representado en la patria del autor hasta que acabó la guerra. Concretamente fue estrenada por la *Compagnia del Teatro dell'Arte*, dirigida por Alessandro Brissoni, en un pequeño teatro florentino en abril de 1946. Fue entonces cuando la editorial Parenti reeditó el texto de Ferrero con un estudio preliminar de Renato Poggioli (1946).

Al año siguiente, en la temporada 1947-48, *Angelica* fue programada por el *Teatro delle Arti* de Roma, con puesta en escena del *Centro Universitario Teatrale* de Roma, dirigido por Lucio Chiavarelli. El estreno se produjo el 26 de enero de 1948 y, curiosamente, el papel de Orlando estaba interpretado por un jovencísimo Marcello Mastroianni, con Giulietta Masina en el papel de Angélica. Ambos intérpretes, entonces debutantes, se convertirían poco después en los actores más emblemáticos del nuevo cine italiano.

A juzgar por los testimonios gráficos conservados¹⁴, en esta ocasión la parquedad del escenario y la pobreza del vestuario denotan una mayor abstracción con respecto a los recientes acontecimientos históricos. A diferencia del estreno parisino, la nueva representación suscitó numerosas recensiones que interpretaban el drama de Leo Ferrero como una crítica atemporal al carácter de los italianos. Es decir, para los amigos y conocidos italianos de Ferrero, su pretensión era fundamentalmente moral y no política. Silvio D'Amico escribió: «la sátira del Ferrero tende alla fiaba e alla poesia» (Ranzini, 2004: 179)¹⁵; para Pavolini, amigo personal de Leo, *Angelica* es fruto de la nostalgia del exilio y por encima de cualquier lectura política la obra «resta letteraria, [...] è una lettera piena di lacrime» (Ranzini, 2004: 179)¹⁶.

13 Jarnés, Benjamín. 1938. "Red invisible" in *Sur*, n.º 40, 17-29. El contenido de este relato se ocupa de la estética del arte moderno y guarda ciertos paralelismos con el texto de Ferrero: "La novela y la conciencia moral", *ibidem*, 33-43.

14 Se conservan algunas fotos del espectáculo en el archivo de la Biblioteca del Bucardo de Roma.

15 D'Amico, Silvio. 1948. "Angelica" in *Illustrazione Italiana*, 8 febrero, 179. Citado por Ranzini, *op. cit.*

16 Pavolini, Corrado. 1948. "Lettera d'amore all'Ulivello" in *La Fiera Letteraria*, 6 febrero, 179. Citado por Ranzini, *op. cit.*

En la década sucesiva *Angelica* vuelve a los teatros italianos con una puesta en escena del *Teatro Stabile* de Turín, dirigida por Gianfranco De Bosio, estrenada con motivo del *XVIII Festival Internazionale della Prosa*, el 15-16 de julio de 1959 en el Teatro Verde de la isla veneciana de San Giorgio. Paralelamente se publica el libreto en una nueva traducción para la revista *Il Dramma*, precedido por un artículo de Vittorio Vecchi titulado significativamente: *Angelica. La libertà che tradisce*¹⁷. En este artículo Vecchi presenta las circunstancias de composición de la obra para remarcar el pensamiento ético político de Leo Ferrero, el cual debe ser interpretado por encima del carácter reivindicativo del momento político que le tocó sufrir.

5. *Angélica* en tierras americanas

En Hispanoamérica Leo Ferrero tuvo una insospechada influencia. Su amistad personal con Victoria Ocampo, a quien encontró en París en 1930, le valió formar parte del consejo asesor extranjero de la prestigiosa revista argentina *Sur*, fundada en 1931. Ferrero inició sus colaboraciones enviando versiones de algunos ensayos ya publicados en *Solaria*, a los que se añadieron otros nuevos sobre antropología francesa y norteamericana. Durante casi los dos años de vinculación a *Sur*, Ferrero disfrutaba de una beca de la Fundación Rockefeller en la Universidad de Yale. No obstante, la vida en Norteamérica le produjo una gran decepción, sus ensayos de esa época critican los pilares de la cultura americana¹⁸ y propician en él la atención hacia Asia; precisamente unos días después de su muerte debía embarcarse rumbo al Japón, donde pensaba realizar estudios sobre la civilización oriental.

Desde el primer texto de Ferrero publicado en *Sur*, titulado *El malestar de la literatura italiana*¹⁹, sus ideas sobre la desorientación de las minorías culturales europeas para afrontar las amenazas totalitarias fueron ampliamente debatidas entre los intelectuales americanos. Con motivo de la muerte del joven escritor italiano, Victoria Ocampo le dedicó un número monográfico de *Sur*, concretamente el número 10 del año 1935. En este volumen se reúnen testimonios de los padres de Leo, de amigos y de la propia Ocampo, además de proponer otros ensayos de Ferrero. Curiosamente durante la década sucesiva los textos de Ferrero y sus padres fueron abundantes en la revista argentina, prolongando la presencia de su pensamiento estético y político frente a los regímenes predominantes en Europa hasta 1945, y sobre todo con la clara intención de apoyar la libertad amenazada en España²⁰.

17 Ferrero, Leo. 1959. "Angelica" in *Il Dramma*, n.º 274, julio, 6-27. Vecchi, Vittorio. 1959. "Angelica...", *ibidem*, 4-5.

18 Me refiero al ensayo *Amérique, miroir grossissant de l'Europe*, publicado póstumo en París, 1939. Sobre este tema véase: Bosetti, Gilbert. 2001. "Note sur Leo Ferrero et l'Amérique" in *Italies*, n.º 5, 57-66.

19 Ferrero, Leo (1931: 118-124). Traducido del francés presumiblemente por V. Ocampo.

20 Los ensayos más destacados de Leo Ferrero traducidos en *Sur* tras su muerte fueron: 1933. "Carta de Norteamérica, crisis de elites" in *Sur* n.º 8: 107-116; 1936. "Diario de un privilegiado bajo el fascismo" in *Sur*, n.º 26, 7-42; 1938. "La novela y la conciencia moral" in *Sur*, n.º 40: 35-43; 1938. "Sobre D'Annunzio" in *Sur*, n.º 43: 78-79; 1940. "Notas sobre los Pitoëff" in *Sur*, n.º 65: 24-48; 1940. "El angustioso destino de París" in *Sur*, n.º 71: 42-47; 1940. "La fuerza de Inglaterra" in *Sur*, n.º 72: 78-86. El título aparecido en 1936 es significativo en relación con el estallido de la Guerra Civil española.

Junto a Victoria Ocampo y el grupo Sur, despunta también el interés por Leo Ferrero del joven escritor José Bianco, el cual ya en 1934 publica en *La Nación* de Buenos Aires un artículo sobre *Angelica*. En este ensayo, recogido por el padre de Leo en la antología crítica del drama, Bianco alude al debate suscitado por los textos de Leo en *Sur*; sin mencionarla directamente. Así, subraya la importancia de las elites culturales para la defensa de la democracia, el único modelo político que garantiza la independencia del espíritu y la libertad de opinión. Afirma parafraseando a Leo:

El pueblo de París admira apasionadamente a los hombres que lo forman, y su admiración produce esa temperatura vital que comunica a la «elite» una especie de euforia y mantiene en tensión sus facultades intelectuales. Porque se sabe escuchada, trata de expresarse mejor y nunca está segura de ser enteramente comprendida. [...] La multitud depositaria de los principios, ignora las abstracciones que le dieron nacimiento, pero los ha convertido en «sous-entendus», en principios tácitos (Ferrero, 1937a: 51)²¹.

La esperanza en París se extiende desde la política a la formación intelectual, pues el modernismo hispanoamericano ya había roto los lazos con la madre castellana, para caminar la senda de la independencia arropado por Francia. En efecto, Victoria Ocampo y su grupo miraba el modelo francés²² y de allí importó la mayor parte de los ensayos para su revista. El entusiasmo de Bianco por la obra de Ferrero tuvo como consecuencia inmediata que Victoria Ocampo lo invitase a participar en *Sur*, la cual llegaría a dirigir a partir de 1938, ocupando un puesto central en la revista durante casi medio siglo. Según Bianco, *Angelica* es la transposición poética del ensayo de Leo: *Paris, dernier modèle de l'Occident*. Orlando lucha contra la injusticia y la violencia, no ambiciona el poder y por ello parece tan loco como el personaje de Ariosto. Pero despertar a un pueblo tendrá dramáticas consecuencias para él, ya que «ser libres no es cosa de todos los hombres ni todas las naciones». En un guiño hacia el destino trágico del propio Leo, concluye Bianco: «La sangre de Orlando ¿se habrá derramado en vano?» (Ferrero, 1937a: 53).

No parece que así fuera por lo que respecta a la fortuna americana de Ferrero. En 1935, Bianco dedicó un largo artículo a la novela inacabada de Leo: *Espoirs* (editada póstuma), que se tradujo al español en el seno de la editorial Sur. En 1938, *Sur* dedica un artículo a la obra teatral de Ferrero, firmado por Carlos Mastronardi, titulado: «Angélica» (*Sur*, n.º 48, 67-68) y se anuncia también la edición española de la obra en la misma casa editorial, la cual nunca se llevaría a cabo por circunstancias que ahora veremos. Además del grupo de la revista argentina, en otros países hispanoamericanos revistas y autores de primera fila, como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o José Antonio Portuondo, asimilan el pensamiento estético de Ferrero.

21 Bianco, José. 1937. "Angelica" in Ferrero, Guglielmo. *Op. cit.*, 51. Antes in *La Nación*, Buenos Aires, 1934.

22 Ocampo reconoce su deuda espiritual con esta nación –desde "Palabras francesas", aparecido en *Sur* n.º 2 (invierno, 1931) hasta la "Carta a Francia", escrita en el momento en que se inicia la ocupación alemana en París y publicada en *Sur* n.º 69 (junio 1940). Véase el trabajo de Podlubne, Judith. 2011. *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Por lo que respecta a *Angelica*, es seguro que el drama fue estrenado por la compañía de Margarita Xirgu en Montevideo y Buenos Aires, con libreto adaptado de Cipriano Rivas Cherif, director escénico de la Xirgu entre 1936 y 1938. Las fechas del evento varían según las fuentes consultadas: según el portal dedicado a la actriz se produjo en 1937, 1938 o bien en Chile en 1944²³; según el portal dedicado al músico catalán Jaume Pahissa²⁴, el 10 de agosto de 1938 Margarita Xirgu estrenó en Buenos Aires la obra teatral «*Angélica*» de Leo Ferrero, drama satírico contra el fascismo, con música de Jaume Pahissa que incluía un himno revolucionario con letra del poeta Pablo Neruda. Anteriormente se había representado en Montevideo. Esta es también la fecha indicada por las reseñas españolas del estreno, como la aparecida en el número 24 de la revista *Catalans*: “L’ambaixada de Margarida Xirgu estrena a Buenos Aires – Angélica – de Leo Ferrero”, o la aparecida en *La Vanguardia* el 24 de septiembre de 1938, titulada: «El embajador D. Angel Osorio ofrece un almuerzo a Margarita Xirgu. La campaña fascista de la decrepita Lola Membrives». Se ha conservado por la familia Xirgu una imagen de dicha representación:



Figura 4: Margarita Xirgu representando *Angelica* en Buenos Aires, 1938

23 Web realizada por Xavier Rius Xirgu, sobre Margarita Xirgu consultada en febrero 2013: <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/16argent/argent.htm>.

24 Web sobre Jaume Pahissa, consultada en febrero 2013: <http://www.assmmd.org/biografies/pahissa.htm>
Las informaciones son inciertas, según Genoveva Dieterlich, *Angelica* se representó en el teatro Odeón de Buenos Aires en 1937. *Cfr.* Dieterlich (1995: 213). Pero en otras entradas se cita al teatro bonaerense Smart. La escasa documentación se debe a que la mayor parte de las compañías desembarcaban indistintamente en Uruguay o Argentina, pasando por ambas ciudades casi todos los espectáculos europeos llegados a América.

La traducción de la obra, llevada a cabo por uno de los exponentes más destacados de la escena española, Cipriano Rivas Cherif, cuñado de Manuel Azaña y artífice del éxito teatral de García Lorca, pues había montado para Margarita Xirgu: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita la Soltera*; fue un claro alegato a favor de la República, con referencias al fusilamiento de Lorca acaecido meses antes durante una gira de la compañía Xirgu por América. Probablemente Rivas Cherif asistió a las representaciones de *Angelica* en París o más tarde en Ginebra, donde ejerció de cónsul de la República hasta 1938, poco después de haberse instalado los Ferrero Lombroso. Al cesar en el cargo, Rivas Cherif se embarcó para América con la Xirgu, aunque por la crisis política regreso a España. En Argentina, sin embargo, Margarita fue recibida con una campaña difamatoria protagonizada por Lola Membrives, debido a la adhesión republicana en un momento de incertidumbre política; por lo cual Margarita inició su aventura de exilio precisamente en Montevideo. Llegó allí el 21 de julio de 1938 y fue entrevistada en el puerto sobre su estreno de *Fuenteovejuna*, recibiendo todo tipo de honores y homenajes. En Uruguay propuso un repertorio variado, ya convertida por las autoridades republicanas en embajadora de Cataluña. En su cartel se incluían: *Vidas cruzadas* de Jacinto Benavente, las tres obras citadas de García Lorca y *Angelica* de Leo Ferrero. Después de la función de *Angelica* del 10 de agosto de 1938 se estrenó *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, poema de Alfonso Reyes orquestado por Jaume Pahissa. Por desgracia no he podido localizar el paradero actual de aquella traducción de Rivas Cherif, quien como es sabido salió de España con los papeles de Azaña, pero fue detenido en Francia y condenado primero a muerte, después a la pena de 30 años cárcel, hasta que ya en los años de la posguerra pudo exiliarse a México.

Los acontecimientos apenas mencionados explican en parte que *Angelica* finalmente no fuera traducida por la editorial Sur, como era deseo de Victoria Ocampo. Aunque también fue decisiva la precaria situación de la editorial en sus inicios. Así, en una carta fechada en Buenos Aires el 20 de octubre de 1938, Henríquez Ureña escribe a Alfonso Reyes:

No me decías que se te hubiera propuesto nada de parte de la futura editorial Sur, aunque releendo veo que lo decías de modo implícito; pero la implicación sólo la comprendo ahora que sé que Victoria te hizo proposiciones. No sé qué decirte sobre sus proyectos, porque las noticias siguen siendo algo imprecisas; sí te diré – en reserva; no te debes dar por entendido con Victoria – que parece seguro que se han negado a publicar mi libro de Keyserling porque estaba traducido por Zubiri, el yerno de América, y la *Angélica* de Leo Ferrero porque estaba traducido por Cipri y que estas negativas son órdenes de Vehils. Eso de la rivalidad son cosas pueriles; claro está que se dicen tonterías y ha habido fricciones, porque personas que trabajaban en *Sur* se han trasladado íntegramente a la Editorial Losada (Henríquez Ureña, 1979: 307-308).

Posteriormente la escuela del Teatro Nacional de Montevideo, dirigida por Margarita Xirgu, propuso otras representaciones de *Angelica*, concretamente en diciembre de 1942, por iniciativa del Centro de Estudiantes de Derecho, se formó el Teatro Universitario que debuta el 8 de setiembre de 1943, con *Angélica* de Leo Ferrero, en el Teatro Artigas, en versión de la Xirgu.

Queda patente que para los intelectuales republicanos exiliados en América, así como para los modernos escritores latinoamericanos que los acogieron, la obra de Leo Ferrero, especialmente *Angelica*, simbolizó la lucha por los ideales de la libertad, que estuvieron todavía en pugna hasta la conclusión de la Segunda Guerra Mundial.

6. Actualidad de la obra

Angelica fue olvidada por la escena italiana durante décadas; tampoco ha sido estudiada por la historia del teatro italiano excepto en rarísimas ocasiones²⁵, hasta que recientemente, en 2004, el crítico Paolo Puppa realizó una edición crítica de la obra, basándose en el texto original francés²⁶.

Posteriormente, en 2009, y en coincidencia del gobierno de Silvio Berlusconi – tantas veces comparado con anteriores regímenes totalitarios –, *Angelica* ha sido representada de nuevo por la compañía de Cerdeña *La Botte e il Cilindro, Teatro stabile d'innovazione per l'infanzia e i giovani*, en el marco de un proyecto de laboratorio teatral, aunque sin una merecida repercusión crítica en Italia.

En el presente año se prepara un volumen con el inventario del archivo Leo Ferrero conservado en la Fundación Primo Conti²⁷, donde se encuentra el material donado por la hermana del autor, Nina Raditza, en 1983 y el donado por la hija de Nina en 2007: en total un conjunto de manuscritos, correspondencia, recortes de prensa y bibliografía sobre el autor.

Son algunas muestras que denotan nuestra creciente curiosidad hacia la obra de Leo Ferrero; la cual ha sobrevivido tanto al extraordinario éxito de su tiempo, propiciado por la tensión del inminente enfrentamiento militar europeo, como al olvido posterior, impuesto por la reconstrucción socio-política sucesiva.

En conclusión, las reflexiones premonitorias de Leo sobre la decadencia de la cultura europea fueron en su momento una voz crítica llamada a frenar la violencia totalitaria. Sin embargo, transcurrido casi un siglo desde entonces, los totalitarismos aún no han sido erradicados de nuestro panorama político, es por ello que el drama de *Angelica* adquiere de nuevo relevancia y valor.

25 Entre los trabajos sobre *Angelica* publicados en Italia durante la segunda mitad del siglo XX, solamente he podido encontrar los dos siguientes: Façon, Nina. 1970. "Personaggi del Boiardo in un dramma moderno: 'Angelica' di Leo Ferrero" in Anceschi, Giuseppe. (ed.). *Il Boiardo e la critica contemporanea* (Atti del Convegno di Studi, Scandiano, Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), Florencia, Olschki, 273-280. Ranzini, Paola. 1998. "G. Ferrero promotore della rappresentazione parigina dell'Angelica (1936)" in Cedroni, Lorella. (ed.). *Nuovi studi su Guglielmo Ferrero* (Atti del Convegno di Forlì 21-22 novembre 1997, e delle Giornate di Studi del CNR del 27-28 gennaio 1998). Roma, Aracne, 295-305. Entre los estudios publicados por italianos en el extranjero destacan: Poggioli, Renato. 1965. "Leo Ferrero's Angelica" in *The Spirit of the Letter: Essays in European Literature*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 180-198; y Ranzini (1999).

26 Puppa (2004).

27 Guagni, Caterina. 2013. *Archivio Leo Ferrero. Inventario*. Florencia, Polistampa.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. 1936. *La Petite Illustration*, n.º 800, 12 diciembre, 1936, 1-24.
- BIANCO, José. 1934. "La libertad en la formación de las minorías: Leo Ferrero" in *La Nación*, 9 de diciembre, Suplemento literario, 2-3. Recogido parcialmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566, 33-40.
- DIETERLICH, Genoveva. 1995. *Diccionario del teatro*. Madrid, Alianza Editorial.
- FERRERO, Leo. 1924. *La chioma di Berenice. Le campagne senza madonna, drammi* (prefazione di Adriano Tilgher). Milán, Athena.
- FERRERO, Leo. 1929. *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*. Paris, Kra.
- FERRERO, Leo. 1931. «El malestar de la literatura italiana» in *Sur*, n.º 4, primavera 1931, 118-124.
- FERRERO, Leo. 1934. *Angelica*. Paris, Rieder.
- FERRERO, Leo. 1993. *Diario di un privilegiato sotto il fascismo* (Prefazione di Sergio Romano), Alberto Macchi (ed.). Florencia, Passigli.
- FERRERO, Leo. 2004. *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*, Paolo Puppa (ed.). Pesaro, Metauro.
- FERRERO, Guglielmo. 1937a. *Angelica a travers le monde, Jugements sur la pièce avant sa représentation*. Paris, Rieder.
- FERRERO, Guglielmo. 1937b. «*Angelica a Parigi. Giudizi della stampa dopo la sua rappresentazione, ottobre 1936-gennaio 1937*» in Ferrero, Leo. *Angelica: dramma satirico*. Lugano, Nuove Edizioni di Capolago, páginas.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1979. *Obras completas*, Juan Jacobo de Lara (ed.). Santo Domingo, Universidad Nacional P. Henríquez Ureña, vol. VIII (1938-1940).
- KORNFELD, Anne. 1993. *La figura e l'opera di Leo Ferrero*. Povegliano Veronese, Gutenberg.
- MASTRONARDI, Carlos. 1938. «Angélica» in *Sur* n.º 48, 67-68.
- POGGIOLI, Renato. 1946. «*Saggio su Angelica*» in Ferrero, Leo. *Angelica: dramma satirico*. Firenze, Parenti, 1-16.
- PUPPA, Paolo. 2004. «*Angelica, psicomachia di un teatro esule*» in Ferrero, Leo. *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*. Pesaro, Metauro, 7-114.
- RANZINI, Paola. 1999. «*Un dramma satirico contro il Fascismo? Angelica di Leo Ferrero*» in *Revue des Études Italiennes*, vol. 45, n.º 1-2, 35-84 (apéndice con epistolario Ferrero-Pitoëff).
- RANZINI, Paola. 2004. «*Angelica in scena. Nota sulla fortuna*» in Ferrero, Leo. *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*. Pesaro, Metauro, 167-185.
- SCHOELL, Franck L. 1945. *Leo Ferrero et la France*. Lausanne, Éditions La Concorde.