

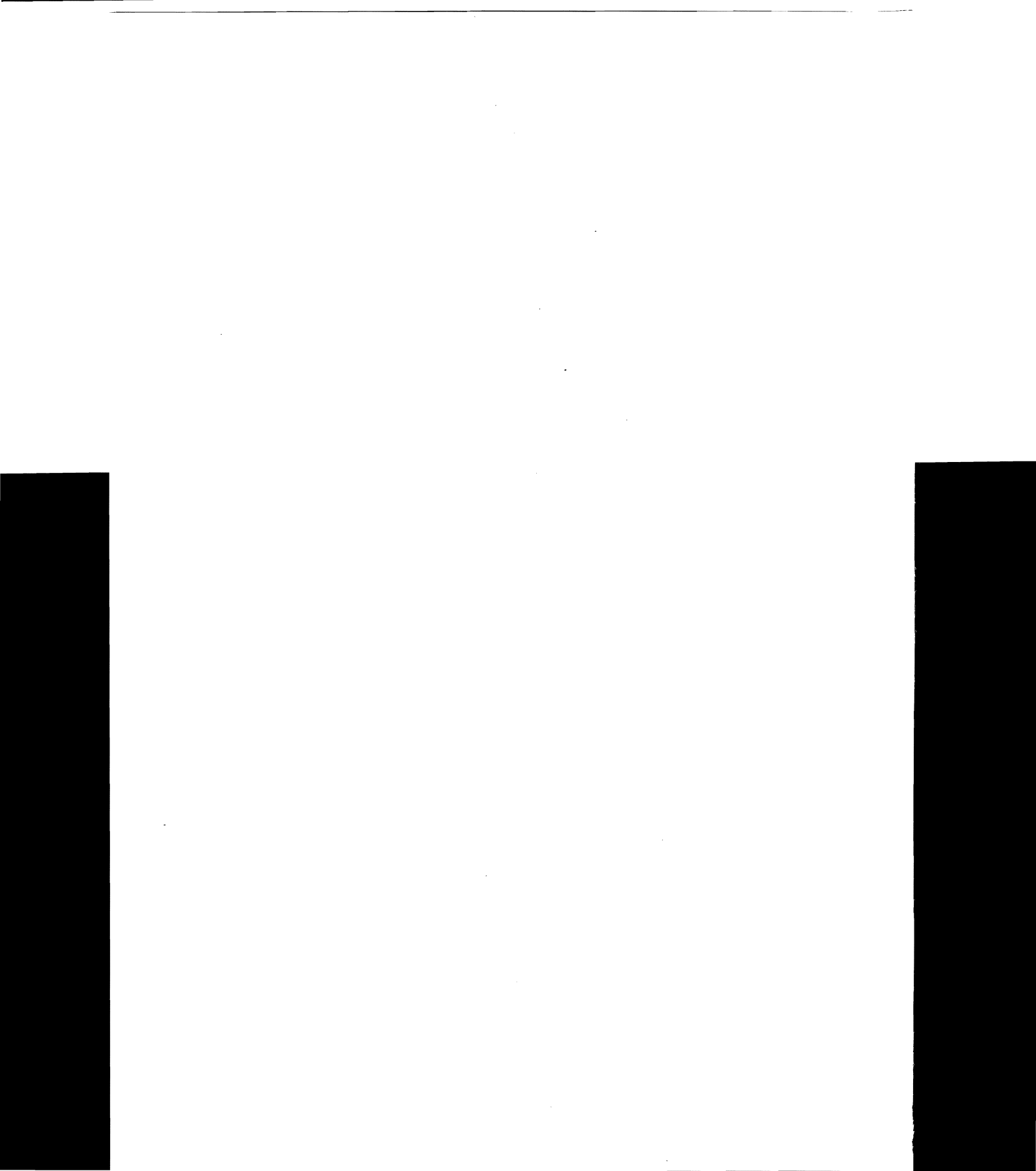
RASSEGNA IBERISTICA

88

ottobre 2008

Andrea Zinato <i>La conoscenza dell'altro tra Medioevo e Umanesimo</i>p.	3
Sergio Fernández López <i>Las Biblias judeoromances, fuentes de humanistas: el caso de Lope García de Salazar</i>p.	25
Veronica Orazi <i>«Historia de una escalera»: primo gradino dell'estetica drammaturgica di Buero Vallejo</i> ...p.	39
Ramon Pinyol i Torrents - M. Àngels Verdaguer i Pajerols <i>La recepció de Verdaguer a Italia: unes notes</i> p.	61
Enric Bou <i>El púlpit del Petrarca. Eugeni d'Ors glo(s)sador</i> p.	79
NOTE: D. Ferro, <i>Traduzione e tradizione del testo: dalla filologia all'informatica</i> (p. 91); G. Bellini, <i>La cultura spagnola vista da Pier Luigi Crovetto</i> (p. 99); M. Ciceri, <i>Percorsi critici di uno studioso</i> (p. 105); P. Spinato Bruschi, <i>Dal sublime al profano: la poesia amorosa di José Briceño</i> (p. 111).	
RECENSIONI: L. Mariottini, <i>La cortesia</i> (Á. Ares) p. 119; M. G. Scelfo-S. Petroni (a cura di), <i>Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema, televisione, web)</i> (L. Silvestri) p. 122; M. V. Calvi, <i>Lengua y comunicación en el español del turismo</i> (E. Sainz) p. 124; S. Neri, <i>L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento</i> / S. Neri, <i>Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías</i> (R. M. Mérida Jiménez) p. 127; Sor Francisca de Santa Teresa, <i>Coloquios</i> (M. Martínez Atienza) p. 130; <i>Papel de Aleuyas, Hojillas del calendario de la nueva estética</i> (M. Ciceri) p. 132; L. Curreri, <i>Le farfalle di Madrid: l'Antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola</i> (G. Bellini) p. 135; J. Benet, <i>Una biografía literaria</i> / J. Benet, <i>Infidelidad del regreso</i> (S. Ballarín) p. 136; J. Navarro, <i>Il sangue degli innocenti</i> (P. Spinato Bruschi) p. 139; J. Munárriz, <i>Poética y poesía</i> (C. García) p. 140; C. Pardo, <i>Echado a perder</i> (A. Mistrorigo) p. 142.	
P. Henríquez Ureña, <i>Historia cultural y literaria de la América Hispánica</i> (S. Regazzoni) p. 145; A. A. Cassi, <i>Ultramar. L'invenzione europea del nuovo mondo</i> (C. Camplani) p. 147; M. Livi Bacci, <i>Eldorado nel pantano. Oro, schiavi e anime tra le Ande e l'Amazzonia</i> (F. Fiorani) p. 149; D. Durán, <i>Mirar en torno. Ensayos latinoamericanos</i> (S. Regazzoni) p. 150; <i>Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina</i> (F. Fiorani) p. 152; A. Ostrov, <i>El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas</i> (S. Regazzoni) p. 154; E. Cardenal, <i>Orazione per Marilyn Monroe</i> / E. Cardenal, <i>Omaggio agli indios americani</i> (G. Bellini) p. 156; G. Fernández Ariza, <i>La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa</i> (C. Camplani) p. 157; I. Allende, <i>La casa de los espíritus</i> (S. Serafini) p. 158; E. Osorio, <i>Cielo de tango</i> (C. Paravati) p. 160; M. Negroni, <i>La Anunciación</i> (F. Rocco) p. 163; R. Campa, <i>Gli anni dell'arcangelo</i> (S. Serafini) p. 164; C. Dámaso Martínez, <i>Serial</i> / C. Dámaso Martínez, <i>El arte de la conversación</i> (L. Paladini) p. 166.	
L. Crespo Andrade, <i>Sol nascente. Da cultura republicana e anarquista ao neorealismo</i> (M. G. Simões) p. 171; S. Castro, <i>Poemas construtivos</i> (M. G. Simões) p. 172.	
D. Siviero (a cura di), <i>Parlano le donne: poetesse catalane del XXI secolo</i> (S. Cupiccio) p.	175.
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p. 177

BULZONI EDITORE



ANDREA ZINATO

LA CONOSCENZA DELL'ALTRO TRA MEDIOEVO E UMANESIMO *

con più color, sommesse e sovrapposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.
(*Inf.*, XVII, 16-18)

Tra il 1430 ed il 1440 Fernán Pérez de Guzmán (1377/79-ca. 1460) compila o incarica la compilazione del *Mar de Historias*, traduzione-rifacimento del *Mare historiarum*, storia universale enciclopedica composta nel 1340 dal domenicano Giovanni Colonna (1298-1340) ¹.

Dalla compilazione storica di Colonna Pérez de Guzmán estrapolò i ritratti e le imprese degli imperatori romani, gentili e cristiani, le vite e le opere di padri e dottori della Chiesa, carteggi (autentici e apocrifi) e aneddoti. Nove estesi capitoli dei duecentoquarantaquattro che costituiscono il *florilegium*

* L'articolo qui pubblicato fa parte di un più ampio studio inserito nel progetto di ricerca di rilevante interesse nazionale "La tradizione di testi letterari in ambito ispano-italiano" finanziato dal MIUR.

¹ Si vedano J. Quéatif-J. Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatoris*, Paris, 1719, t. I, 789^o; S.L. Forte O.P., «John Colonna O.P. Life and Writings (1298-c. 1340)», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 20, 1950, pp. 369-414; Thomas Kaeppli O.P., *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, III volumina, Romae Ad S. Sabinae, 1975, pp. 399-400. Giovanni Colonna fu corrispondente di Petrarca, cf. *Epistole di Francesco Petrarca*, a c. di U. Dotti, Torino, Utet, 1978.

Il *Mare historiarum*, a quanto mi è dato di sapere, è ancora inedito. Trascrive le rubriche del Libro VII e alcuni capitoli dello stesso G. Waitz in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XXIV, Hannoverae, Impensis Bibliopolo Hahniani, 1879, pp. 269-284, indicando le fonti utilizzate da Colonna, S. Forte, *op. cit.*, pp. 409-414, ne trascrive alcune brevi parti. Per approntare l'edizione critica del *Mar de historias* ho trascritto integralmente (ma non pubblicato) le parti tradotte da Pérez de Guzmán utilizzando i testimoni complutense e laurenziano (si veda, *infra*, n. 28). Le citazioni dai due testimoni sono accompagnate dalle sigle COL.BC (complutense) e COL.FL. (laurenziano) seguite dai capitoli e/o dalla cartolazione. La trascrizione è critica.

sono dedicati ai “tártaros”², unica digressione geo-etnografica dell’opera, che costituisce una fattispecie di *estoria unada* dei Tártari³. Quando egli scrive, l’Europa li temeva già molto meno e Ruy González de Clavijo (fine XIV sec. – 1412) aveva portato a termine per conto di Enrico III (1379-1406) di Castiglia la sua ambasciata a Timūr-lenk, Tamerlano (1336-1405)⁴, epigono di Gengis Khan, anche se non cingizide, ovvero suo discendente diretto⁵. Peréz de Guzmán non aggiorna le informazioni estrapolate dal *Mare historiarum* e non menziona né la relazione della missione di Clavijo né dimostra di avere notizia del viaggio di Marco Polo⁶.

² Si veda Fernán Pérez de Guzmán, *Mar de historias*, edizione di A. Zinato, Padova, Unipress, 1999, da cui cito indicando il capitolo e/o la pagina, riconsiderando alcune scelte critiche. L’opera ci è giunta in quattro manoscritti: Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7557 (s. XV); Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7575 (s. XV), Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 9564 (s. XV), Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. II-3094 (s. XV). La *editio princeps*, abbreviata di 15 capitoli, venne pubblicata a Valladolid nel 1512 a cura di Cristóbal de Santisteban presso la stamperia di Diego de Gumiel. In epoca recente, prima dell’edizione critica di chi scrive, vennero pubblicati alcuni capitoli da J. Domínguez Bordona (ed.), Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1979 e da R. B. Tate (ed.), Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Londra, Tamesis Book, 1965. La *editio princeps* è stata invece trascritta in *Revue hispanique*, t. XXVIII, pp. 442-622 e pubblicata da J. Rodríguez Arzúa (ed.), Fernán Pérez de Guzmán, *Mar de historias*, Madrid, Atlas, 1944. Per ulteriori dettagli si vedano la predetta edizione di Zinato 1999 e F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*. III. *Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 2425-34. In un articolo pubblicato in *Romanische Forschungen*, 114, 2002, pp. 160-173, «Cristóbal de Santisteban, editor of *Mar de historias*: an unreliable 16th – Century reader of *Generaciones y semblanzas*», Robert Folger ipotizza che il *Mar de historias* sia stato esemplato dallo stesso Santisteban: mi riservo di ritornare sulla questione in altra sede. Per la tradizione del *Mare historiarum* si vedano Zinato [1999: 77-83] e S.L. Forte, O.P., «John Colonna O.P. Life and Writings (1298-c. 1340)», *cit.*, pp. 397-409.

³ Per il concetto di *estoria unada*, intesa come unità narrativa coerente all’interno di una opera storica o storiografica si veda I. Fernández-Ordóñez, *Las Estorias de Alfonso El Sabio*, Madrid, Istmo, 1992.

⁴ Si vedano Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Taurus, 1999 e F. López Estrada, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 61-101 e F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa castellana medieval*, *cit.*, pp. 2172-2183 e relative bibliografie.

⁵ Nel viaggio lo accompagnarono Gómez de Salazar e Alonso Pérez de Santa María. Partirono nel 1403 e fecero ritorno nel 1406 dopo aver incontrato Tamerlano a Samarcanda. Così Clavijo riassume la grande espansione mongola all’epoca di Gengis-khan: “Las razones que estos tártalos vinieron a esta tierra vevir, e ovieron este nombre de chacataes es esta: grand tiempo ha que ovo un grande Emperador en Tártalia que fue natural de una ciudad de Tártalia que es llamada Dorganchon, que quiere dezir el tesoro del mundo; e este señorío e grand tierra que ganó. E al tiempo de su finamiento, dexó quatro fijos, que ovo nombre: el uno, Galuy e el otro, Chacatay, e el otro, Ozbique, e el otro Charharchas, que fueron fijos de una madre. E cuando el padre finó, dexólos partidas sus tierras, a cada uno, su parte.”, *apud* R. González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, *cit.*, p. 252. come segnala López Estrada, *ibidem* n. 346, a parte Čaghatai, gli altri nomi sono fantasiosi.

⁶ Anche Pero Tafur si spinse fino a Trebisonda e Caffa, da lui definite “el Imperio de Tártaria” e aggiunge “E desí adelante cada día andava por la cibdad mirando muchas cosas e muy estrañas

L'etnonimo tartaro – è opportuno ricordarlo subito – è usato per designare un insieme di popolazioni diverse: dai *mongqol* ai *bulghar*, agli *uiguri*, ai *qipčak* e via dicendo.

Tale definizione, come annota Guglielmo di Rubruck (1215/30-post 1255), *missus* di Luigi IX di Francia, tra il 1253 ed il 1255, alla corte di Möngke *khan* (dal 1251 al 1258) nel suo *Itinerarium*, non era loro gradita: *volentes nomen suum, hoc est Moal, exaltare super omne nomen, nec volunt vocari Tartari. Tartari enim fuerunt alia gens de quibus sic didici*⁷.

In effetti il nome *tártaros*, utilizzato, come vedremo, anche da Pérez de Guzmán, deriva da una con-fusione tra l'etnico *tatar* che designava una tribù di lingua mongol, sottomessa nel 1202 dal clan Borjigin della tribù degli Ol-qun'ut, a cui apparteneva Temüjin (1155/1167-1227)⁸, il futuro Gengis Khan, e il nome dell'abisso infernale della mitologia greca ovvero *tártaros*, in latino *tartarus*: con il prevalere dei Mongoli sulle altre tribù e la costituzione dell'unione tribale dei popoli della steppa (1203-27) sotto lo stesso Gengis Khan, di fatto il termine tartaro diventa sinonimo di mongolo e viceversa⁹.

Alla morte di Gengis Khan l'“impero” mongolo venne diviso tra i figli secondo gli usi dello *jasaq* (diritto consuetudinario): morto il primogenito Jöci, il regno venne spartito tra Batu (cui andò il patrimonio personale del padre), Čaghatai (territori del Qara Khitai, odierno Kazakhstan), Ögödei (le steppe tra la Mongolia e il lago Balkash), eletto poi nel 1229 *qaghan* (gran *khan*), capo supremo, e Tului (il grosso dell'esercito e i pascoli della Mongolia).

a los de nuestra nación”, citato da F. López Estrada, *Libros de viajeros...*, cit., pp. 101-114 (105). Si veda anche Pero Tafur, *Andanças e viajes por diversas parte del mundo avidos* (1453-1439), ed. de G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1986.

⁷ «Itinerarium Willelmi de Rubruc», *Sinica Franciscana*, vol. I. *Itinera et relationes Fratrum Minorum saeculi XIII et XIV*, collegit, ad fidem codicum redegit et adnotavit p. Anastasius van den Wyngaert O.F.M., Firenze, Quaracchi, 1929, pp. 147-332, (205). Si vedano anche G. de Rubrouck, *Viaggio nell'impero dei Mongoli*, a c. di C. e R. Kappler, Roma, Lucarini, 1987 e Guglielmo di Rubruc, *Viaggio nell'impero dei Mongoli*, traduzione e note di Luisa Dalledonne, intr. G.L. Potestà, Genova, Marietti, 2002.

⁸ Temüjin nacque a Deli'un Boldaq primo dei cinque figli di Yesügei Ba'atur e di Hö'elün Üjin. Ricevette il titolo di *činggis qan* (di significato ancora discusso) dopo le vittorie sui Tatar, che gli avevano ucciso il padre, sui Kerait, sui Naiman e sui Merkit.

⁹ Cf. *Storia segreta dei Mongoli*, a cura di S. Kozin, intr. di F. Maraini, Pordenone, TEA, 2000, vera epopea della steppa che narra le imprese del giovane Temüjin, D. Morgan, *Breve storia dei Mongoli*, Milano, Mondadori, 1997 e F. Adraganti, *Gengiz Khan*, Milano, 1984. Fu il frate domenicano Giuliano d'Ungheria, protagonista tra il 1235 ed il 1238 di due viaggi nella Bashkiria alla ricerca della *Magna Ungaria*, a introdurre nella sua relazione l'uso comune del nome Tartari. Cf. Giovanni dal Pian del Carpine, *Storia dei Mongoli (Historia mongalorum)*, a cura di P. Daffinà, C. Leonardi, E. Menestò, M.C. Lungarotti, L. Petech, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1989. pp. 25-26.

Come ricorda Barbieri¹⁰, l'Europa medievale scopre i Mongoli tra il 1237 e il 1241 quando Batu, *khan* dell'Asia occidentale, e il suo generale Subötei, per ordine del fratello del *khan*, il *qaghan* Ögödei, compiono una spedizione che giunge fino al Friuli e alla Dalmazia; gli stessi condottieri nel 1241 sconfiggono prima a Wahlstadt 30.000 tra militi polacchi, crociati tedeschi e cavalieri teutonici comandati da Enrico II di Slesia e poi il re Béla IV d'Ungheria: l'Europa, ormai priva di difese, si salva solamente perché Ögödei muore improvvisamente lo stesso anno e le truppe fanno ritorno in Mongolia affinché i condottieri possano partecipare al *quriltai*, l'assemblea che sceglieva il nuovo *khan*¹¹.

In Europa le notizie della loro inarrestabile e devastante avanzata verso Occidente giunsero per mezzo delle agiografie polacche, delle lettere di fra Giordano, vicario provinciale francescano di Boemia e Polonia, del *Carmen Misericordie* di Maestro Ruggero delle Puglie, cui si aggiungevano anche le lettere inviate da regnanti, ad esempio le disperate e disattese richieste di aiuto di re Béla IV, oppure da dotti e da monaci orientali, come quelle del misterioso arcivescovo russo Pietro Akherovic¹². Questi documenti vennero poi raccolti e rimangiati da Matteo di Parigi (ca. 1195 – post 1259) nei suoi *Chronica maiora*¹³.

La rivalità esistente tra l'imperatore Federico II e papa Gregorio IX impedì, però, una reazione immediata della cristianità occidentale

Privi di più dettagliate informazioni, i cristiani pensavano che i Tartari fossero cetaure diaboliche, infernali, *genus hominum monstruosum et inhu-*

¹⁰ Alvaro Barbieri, *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*, Verona, Edizioni Fiorini, 2004.

¹¹ L'invincibile esercito mongolo, composto pressoché solo di cavalieri catafratti, era suddiviso su base decimale: reparti di 10, 100 e 1000 guerrieri cui Gengis Khan affiancò l'unità da 10.000.

¹² Cf. G. di Pian di Carpine, *Storia dei Mongoli*, cit., pp. 27-30.

¹³ *Ex Mathei parisiensis cronicis maioribus in Monumenta Germaniae Historicae, Scriptores*, t. XXVIII, Hannoverae, Impensis Bibliopoli Hahniani, 1888, pp. 145-206: p. 145 [anno 1238]: *De Tartaris prorumpentibus de locis suis terras septentrionales devastantibus*. In diebus illis missi sunt Sarracenorum legati sollemnes ad regem Francorum, nunciantes et veraciter explicantes, principaliter ex parte Veteris de Monte, quoddam genus hominum monstruosum et inhumanum ex montibus borealibus prorupisse et spaciosas terras et opulentas Orientis occupasse, Hungariam Maiorem depopulasse literasque comminatorias cum legacionibus terribilibus destinasse... Unde Gothiam et Frisiam inhabitantes, impetus eorum pertinentes, in Angliam, ut moris est eorum, apud Gernemue (*Yarmouth* nda) tempore allecis capiendi, quo suas naves solebant onerare non venerunt"; p. 185 [a. 1239]: *Quomodo rege Hungarie confederato cum quibusdam aliis regibus victi sunt Tartari*. Sub illius temporis spacio Tartari, gentes inhumane, qui stragem magnam exercebant et christianorum iam fines in manu hostili invaserant, in Maiore Hungaria discurrendo victi recesserunt. Maxima autem pars eorum in manu fortitudinis et ore gladii cecidit trucidata obviantibus eis in virtute Spiritus sancti quinque regiis christianis et Sarracenis ad hoc confederatis. Post quorum internecionem rex Dacie (Waldemarus nda) et rex Hungarie (Béla nda) fines per predictos Tartaros quasi in desertum redactos fecerunt christianis populis, quos illuc miserant, inhabitari. De quibus ex sola Dacia naves plus quam quadraginta exierunt. Per le lettere si veda, *ibidem*, pp. 206-218.

manum oppure *gentes inhumane*¹⁴: ne consegue che assumono i connotati di Gog e Magog, come l'Anticristo, che secondo l'*Apocalisse* (20, 7-10)¹⁵, avrebbero assalito Gerusalemme e punito la cristianità.

Il racconto biblico, ebraico-cristiano, si era poi legato, tra il I ed il II secolo e.v., con il filone delle storie proliferate sulla vita di Alessandro Magno, leggende, assai diffuse, come noto, nel Medioevo, che avrebbero eletto il Macedone a strenuo difensore dell'Occidente erigendo un inespugnabile bastione difensivo sul Danubio presso le Porte di Ferro impedendo così l'invasione delle orde mongole¹⁶.

Il terrore suscitato dalle prime frammentarie notizie venne in seguito alimentato, oltre che dalla fama della loro invincibilità in battaglia, anche dalle orrorifiche descrizioni del loro aspetto, dei loro usi e costumi, della loro condizione quasi ferina, degli usi sessuali promiscui, come ritroveremo anche nell'opera di Pérez de Guzmán.

La ritirata dell'orda mongola a seguito della morte di Ögödei permette, però, all'Europa di riprendersi e di riorganizzarsi: per decidere e preparare le contromisure era però necessario conoscere meglio il terribile nemico. L'identificazione con Gog e Magog lentamente si attenua fino a dissolversi (e contestualmente l'ormai leggendario impero mongolo si lega al mito del prete Gianni¹⁷) e maturano i tempi perché Innocenzo IV (1243-1254, al secolo Sini-

¹⁴ Cf. *supra* n. 11.

¹⁵ "Quando i mille anni sarrano compiuti, satana verrà liberato dal suo carcere e uscirà per sedurre le nazioni ai quattro punti della terra, Gog e Magog, per adunarli per la guerra: il loro numero sarà come la sabbia del mare. Marciarono su tutta la superficie della terra e cinsero d'assedio l'accampamento dei santi e la città diletta [...]”, *La Bibbia di Gerusalemme*, CEI, EDB-Borla, Bologna, 1971. Al medesimo passaggio biblico si riferisce la quartina 2115 del *Libro de Alexandre*: "Pero diz'el escripto, que bien es de creer,/ fasta la fin del mundo que han y de yazer;/ avrán cerca la fin ende a estorçer,/ avrán el mundo todo en quexa a meter", *Libro de Alexandre*, ed. de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988.

¹⁶ A. Barbieri, *Dal viaggio al libro*, cit., pp. 195-212. Si veda anche *Alessandro nel Medioevo occidentale*, a cura di P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla, M. Liborio, introduzione di P. Dronke, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1997. Per la leggenda delle porte di ferro si veda A.R. Anderson, *Alexander's Gate: Gog and Magog and the Inclosed Nations*, Medieval Academy of America, Cambridge, Mass. 1932.

¹⁷ Della vasta bibliografia sul prete Gianni rimando ai soli studi di J. Pirenne, *La leggenda del Prete Gianni*, Genova, Marietti, 2000 (con relativa bibliografia) e di L. Bartolucci «La ricezione della "Lettera del Prete Gianni" nella letteratura romanza medioevale: il caso di "Reinbert"», in *Quaderni di lingue e letterature*, n. 21, 1996, pp. 151-156 e relativa bibliografia. In *Sinica franciscana*, cit., pp. 499-506, viene ricordata tra i *missi* la figura di Fr. Paschalis de Victoria (Vitoria/Gastaez). Questi lascia la Spagna nel 1335 con Gondisalvo Trastorna per Avignone, poi si reca ad Assisi e a Venezia da dove parte per l'Oriente, arriva sul Don, studia la *linguam cumanicam et litteram uigurichan* e poi si reca a Urghanj et Almaligh (p. 499). Scrive una lettera nel 1338 e nel 1339 subisce il martirio. La lettera è pubblicata da Marcos de Lisboa, *Crónicas de la Orden de los frayles menores del seráfico padre s. Francisco*, trad. por fr. Diego Navarro, Valencia, 1788, s.e., II, 526-8.

baldo Fieschi) decida, appena intronizzato, di inviare le prime missioni diplomatiche ed esplorative *ad Tartaros*¹⁸, in quel momento ostili all'Islam: Baghdād verrà infatti distrutta nel 1258 ponendo così fine alla dinastia abbaside, fatto che avrà ripercussioni anche sul lontano Califfato di Córdoba, se solo pensiamo all'accelerazione avvenuta nella *Reconquista* nel corso del XIII secolo¹⁹. A queste missioni sulle quali torneremo a breve, faranno seguito, tra il 1271 e il 1295, i due viaggi alla corte di Qubilai-khan della famiglia Polo e l'apertura definitiva delle vie commerciali tra l'Europa ed il "Cataio".

Dal Mare historiarum al Mar de historias: le fonti delle fonti

Nel *Mare historiarum* Giovanni Colonna tratta dei Tartari nel libro settimo, quando si occupa del pontificato di Innocenzo IV, primo papa che inviò, come detto, alcune ambascerie alla corte del *khan* mongolo, tra le quali la più conosciuta è quella di Giovanni da Pian del Carpine, accompagnato da Bernardo di Polonia, compiuta tra il 1245-1247 presso Güyük-Chan²⁰.

Quali fonti e quali informazioni aveva a disposizione Giovanni Colonna e in che stato queste giungono a Pérez de Guzmán? Come si stratificano questi saperi medievali sulla conoscenza dell'altro e che diffusione avevano nella Castiglia del XV secolo, paese di fatto mai esposto direttamente alla minaccia "tartara"?

Giovanni Colonna utilizza, pur abbreviandolo, come fonte principale lo *Speculum historiale* del domenicano Vincent de Beauvais (1190-1264/67), che si occupa dei Tartari nei capitoli 171-189 del libro XXIX, nel capitolo 205 del XXX e nei capitoli 103-152 del libro XXXI²¹. Ambedue gli autori, il Bellovacen-

¹⁸ Tra i primi legati inviati a Oriente si ricorda il francescano Domenico d'Aragona che viaggiò in Siria e nel Regno d'Armenia: si veda G. di Pian di Carpine, *Storia dei Mongoli*, cit., p. 33. Per la bibliografia in spagnolo sull'argomento, cf. Juan Gil Fernández, *En demanda del Gran Kan: viajes a Mongolia en el siglo XIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 e Francisco López Estrada, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2003. Si veda anche M. Guéret-Laferté, *Sur les routes de l'Empire Mongol: ordre et rhétorique des relations de voyage aux 13.me et 14.me siècles*, Paris, Champion, 1994, studio che si sofferma sui processi compositivi e sugli aspetti retorico-stilistici delle relazioni dei viaggi *ad Tartaros*.

¹⁹ Questa la cronologia della *Reconquista* nel XIII secolo: Baeza 1226, Badajoz 1229, Úbeda 1233, Mérida 1231, Córdoba 1236, Murcia 1243-66, Jaén 1246, Sevilla 1248, Jerez 1261, Cádiz 1260. Tra il XIII e il XIV secolo il realismo politico indusse i Mongoli ad avvicinarsi all'Islam, soprattutto all'imamismo sciita.

²⁰ Oltre alla già citata edizione della *Storia dei Mongoli*, si veda *Viaggio a Tartari di frate Giovanni da Pian del Carpine (Historia Mongalorum)*, a c. di G. Pulle, Milano, Alpes, 1929, Giovanni fu ministro provinciale dell'ordine francescano in Spagna tra il 1230 ed il 1233. Per Benedictus Polonus (1215/30-post 1254) e la sua *De epistola magni Chani ad Summum pontificem*, si veda *Sinica Franciscana*, cit., p. 134.

²¹ Ho utilizzato Operis preclari *Sepeculum* communis *Speculum historiale* ab eximio/ doctore

se e Colonna, rispettano il precetto dei *cronographi* medievali, attenendosi al principio cronologico sincronico. Ma a quali fonti, a sua volta, ha attinto Vincent de Beauvais, quali materiali documentali ha aggregato?

Anastasius van de Wyngaert, nella *Sinica franciscana* che riunisce nel primo volume gli *itineraria et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, ricorda che Vincent de Beauvais conosceva le relazioni di altre due legazioni inviate a Güyük, *qaghan* mongol, dallo stesso Innocenzo IV tra il 1245 ed il 1248: la prima di esse venne affidata ad Andrea da Longjumeau, che giunse fino a Tabriz²², la seconda ad Ascelino da Cremona, *Ascelinus cremonensis*. Ai due domenicani era stato assegnato il compito di indurre il *khan* a riconoscere il primato del cristianesimo cattolico e del papa e il mandato esplorativo di cercare un'alleanza con i Tartari in funzione antimusulmana. A tal fine i frati portavano con sé due lettere di Innocenzo IV: *Dei patris immensa* (bolla 5 marzo 1245), un'esposizione della dottrina cattolica e *Cum non solum hominem* (bolla 13 marzo 1245), una richiesta di informazioni e di trattative²³.

Ascelino e i suoi compagni Alessandro, Alberico e Simon de San Quintin, in realtà giunsero solamente fino all'accampamento del capo Baiju, nell'attuale Karabagh, dove si incontrarono anche con l'ambasciatore imperiale Eljigidei. A quest'ultimo consegnarono le missive del papa tradotte in farsi, lingua persiana, affinché le portasse al *khan* a Qaraqorum. Per rispettare gli ordini ricevuti, essi non potevano spingersi oltre e recarsi nel territorio dell'Impero mongolo: per tali motivi corsero non pochi rischi, tra i quali quello reale di esseri passati per le armi per il loro atteggiamento altezzoso nei confronti del *khan*, il cui invito avevano rifiutato.

Le loro vite vennero salvate grazie all'intervento di Eljigidei: una volta rientrati i *missi* a Lione, Simon de Saint Quentin (?-?), loro compagno di viaggio, scrisse, dopo il 1248, un memoriale dello stesso, andato perduto che però, come abbiamo detto, era conosciuto da Vincent de Beauvais che lo inserì nel Libro XXXI dello *Speculum*, anche se in maniera frammentaria²⁴. Il Bellovacen-

Vincentio almeque belvacensi [...]. Impresisque [...] hermani lichtenstein Coloniensis agrippine colonie/. Nec non emendatione diligentissima est impressio completum anno/ salutis. M.cccc.ciiij. septembre. in inclita urbe Venetiarum. Abbrevio in seguito *SH* con l'indicazione del libro e dei capitoli. Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca marciana, Inc. v. 109.

²² Per il viaggio di Longjumeau si veda P. Pelliot, «Les Mongols et la Papauté», *Revue de l'Orient Chrétien*, 24 (1924), pp. 225-262, 28 (1931/2), pp. 6-12. Il frate domenicano compì una seconda spedizione tra il 1249 e il 1251 su incarico di Luigi IX: cf. *ivi*, 28 (1931/2), pp. 37-84.

²³ Per il viaggio di Ascelino si veda P. Pelliot, «Les Mongols et la Papauté», *Revue de l'Orient Chrétien*, 24 (1924), pp. 262-335. Per le lettere cf. K.-E. Lupprian, *Die Beziehungen der Päpste zu islamischen und mongolischen Herrschern im 13. Jahrhundert anhand ihres Briefwechsels*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1981, pp. 141-149.

²⁴ Simon de Saint Quentin O.P., *Histoire des Tartares*, publiée par J. Richard, Paris, Paul Geuthner, 1965. Quest'ultima edizione ricostruisce la *Historia tartarorum* di Saint-Quentin pubblican-

se riferisce anche che ha raccolto la testimonianza direttamente dallo stesso frate Simone, precisando che ha utilizzato anche la relazione di Giovanni di Pian di Carpine, di cui disponeva di una copia:

SH [L.XXXI, cap. CII] *De prima missione fratrum Predicatorum et minorum ad Tartaros.*

Hoc etiam tempore misit idem papa fratrem Ascelinum de ordine predicatorum cum tribus aliis fratribus auctoritate qua fungebatur de diversis ordinis sui conventibus sibi associatis, cum litteris apostolicis ad exercitum Tartarorum in quibus hortabatur eos ut hominum strage desisterent et fidei veritatem reciperent. Et ego quidem ab uno fratrum Predicatorum videlicet a fratre Symone de Sancto Quintino, iam ab illo itinere regresso gesta Tartarorum accepi, illa dumtaxat que superius per diversa loca iuxta congruentiam temporum huic operi inserui. Siquidem et eo tempore quidam frater ordinis Minorum, videlicet frater Johannes de Plano Carpini, cum quibusdam missus ad Tartaros fuit, qui etiam ut ipse testatur per annum et quatuor menses et amplius cum eis mansit et inter eos ambulavit. A summo namque pontifice mandatum, ut omnia que apud eos erant diligenter scrutaretur, acceperat tam ipse quam frater Benedictus Polonus ejusdem ordinis qui sue tribulacionis particeps et socius erat. Et hic ergo frater Johannes, de his que apud Tartaros vel oculis propriis vidit, vel a christianis fide dignis qui inter illos captivi erant audivit, libellum historiam conscripsit, qui et ipse ad manus nostras pervenit. De quo etiam hic quasi per epilogum inserere libet aliqua, videlicet ad supplementum eorum que desunt in predicta fratris Symonis historia.

Il Bellovacense indica con molta precisione, anche nelle epigrafi dei capitoli, il processo di compilazione e di aggregazione dei materiali specificando, come detto, quando attinge alla relazione di Saint-Quentin, cui supplisce, se del caso, con la *Historia mongolarum* di Giovanni ²⁵:

SH [L.XXXI, c. CIII] *De situ et qualitate terre tartarorum*

Hec de situ terre ac de moribus gestisque Tartarorum et de itinere fratris Johannis supradicti usque ad curiam imperatoris eorum excerpsimus ex eiusdem fratris Johanni libello, ea que in libro fratris Symonis deerant, huic operi addiciendo. De cetero autem ex utroque libello interscalariter quasdam narrationes proseguendo volumus ordinate procedere, prout temporibus competunt et ordini historie.

do le parti che Beauvais dice esplicitamente di riprendere dall'autore, vale a dire: L.XXXI: capp. CXXVI, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXXXI, CXXXII, CXXXIII, CXL, CXLI, CLXII, CLXIII, CLXIV, CLXVII, CLXVIII, CLXIX, CLI, CLII. Si veda anche G.G. Guzman, «Vincent of Beauvais and his mongol extracts from John of Plano Carpini and Simon of Saint-Quentin», *Speculum*, 49 (1974), pp. 287-307 e M. Guéret-Laferté, *Sur les routes de L'empire mongol...*, cit.

²⁵ Ad es. [*SH*. L.XXXI]: c. CXXVI: *De exaltatione raconadij in soldanum turquie* [Frater Simon; c. CXXX: *qualiter cuine fratres minores suscepit* [Frater Johannes, etc..

Colonna opera una prima cernita ed epitome sui resoconti che lo *Speculum historiale* aveva raccolto dalla *Historia mongalorum* di Pian del Carpine e dalla *Historia tartarorum* di Saint-Quentin: le riassume sopprimendo, soprattutto dalla prima, tutte le parti fantastiche ed inverosimili, come ad esempio i capitoli sui Monopodi o i Cinocefali²⁶, che però costituivano per il destinatario dell'epoca la conferma di antiche credenze risalenti a Claudio Tolomeo e all'enciclopedia isidoriana. Non è possibile in questa sede soffermarsi a lungo sulle tradizioni testuali dello *Speculum*, passaggio indispensabile, però, per capire a quale ramo conosciuto della tradizione avesse accesso Giovanni Colonna.

Segnalo solo che la tradizione manoscritta dello *Speculum* è raggruppata in due famiglie denominate A e B e che, alla luce della *collatio* parziale da me compiuta tra lo *Speculum*, due testimoni del *Mare historiarum* e altre edizioni parziali dello *Speculum*²⁷, si può ipotizzare che Colonna conoscesse la recensione B come indica, ma non prova, la lezione *Anselmus* (tradizione B dello *SH*) verso *Ascelinus* (tradizione A dello *SH*) – qui rilevante – recepita dal *Mare historiarum* e confluita infine nel *Mar de historias*:

Speculum historiale [LXXXI, cap. CII]: *De prima missione fratrum Predicatorum et minorum ad Tartaros* Hoc etiam tempore misit idem papa fratrem Ascelinum de ordine predicatorum

Mare historiarum [COL.FL. c. 250r]: dominus papa de fratrum suorum consilio ad illos suos nuntios delegavit fratrem anselmum de ordine predicatorum

Mar de historias [c. CIVII]: el papa Inocencio, de consejo de los cardenales sus hermanos, envió a ellos por su enbaxador a fray Anselmo de la orden de los predicadores

Data la particolare natura di questi testi, per qualunque considerazione filologica ed interpretativa, bisogna considerare anche i guasti già presenti nelle varie fonti, le copiose corruzioni di probabile origine paleografica che colpiscono, nelle fonti come nella traduzione, la maggior parte dei nomi e dei toponimi meno conosciuti, fatti che rientrano nella conosciuta fenomenologia della copia e della traduzione.

Il *Mar de historias*, ultimo anello della catena, subisce questa e le altre innovazioni avvenute nella tradizione, oltre a quelle introdotte dallo stesso Pérez de Guzmán e/o dal suo traduttore

In effetti non siamo a conoscenza del testo base utilizzato da Pérez de Guzmán o dal suo traduttore: le collazioni da me realizzate con gli esemplari

²⁶ Cf. Giovanni di Pian di Carpine, *Storia dei Mongoli*, cit., p. 458, n. 40.

²⁷ Per la tradizione testuale dello *Speculum historiale* si veda Simon de Saint-Quentin, *Histoire des Tartares*, cit., pp. 10-12.

del *Mare historiarum* conservati²⁸ ci offrono significative lezioni per scartare l'ipotesi che fosse questo uno dei manoscritti utilizzati da Pérez de Guzmán, nonostante la tradizione del *Mare historiarum* sia unica. Credo, come ho ipotizzato nell'edizione critica del *Mar de historias*, che Pérez de Guzmán ebbe modo di entrare in possesso o far esemplare una copia del *Mare historiarum* al tempo del suo soggiorno ad Avignone durante il pontificato dell'antipapa aragonese Benedetto XIII (1394-1409), curia che precedentemente aveva ospitato tra il 1312 e il 1320 lo stesso Giovanni Colonna.

La natura di traduzione e rifacimento del *Mar de historias* ne fanno, oltre ad uno *specimen* di prosa castigliana quattrocentesca, anche un esempio canonico dei processi di innovazione, corruzione e manipolazione propria delle traduzioni e dei volgarizzamenti medievali, per i quali rimando ancora una volta all'edizione critica, occupandoci in questa sede di altro.

È noto che i traduttori, quando non potevano accedere ad altri testimoni, si valevano delle proprie conoscenze, per alcuni versi straordinarie, ma per altri spesso limitate, per decodificare nomi o toponimi alle volte già alterati: quando queste venivano meno, aiutava una buona dose di ingegno o di fantasia. Nella ri-costruzione di testi così particolari come il *Mar de historias* vanno tenute nel debito conto la stratificazione diacronica di una congerie di documenti, a volte perduti, e la concorrenza di competenze linguistiche, di filologia, di ermeneutica, di conoscenza e di fantasia.

Giovanni Colonna al pari del Bellovacense attinge a fonti dirette e anch'egli si pregia – vista anche la rivalità tra domenicani e francescani – di sottolineare che ha raccolto dalla viva voce dei suoi confratelli le informazioni sulle esperienze dei viaggi *ad tartaros*:

[COL. FL. c. 240]: hodie fratres nostri predicatorum et minores qui predicantur gentibus infidelibus per mundum dispersi sunt maxime apud tartaros multum frequente faciunt fructum. Et frequenter ab eis audivi quod hii qui per domini gratiam convertuntur ad fidem valde constantes sunt et in fide valde devoti.

Pérez de Guzmán ri-adatta l'informazione al suo testo:

[MDH 3945-6]: E cuentan algunos destos frayres que los tártaros que por la gracia de Dios a nuestra fe se convierten son muy devotos en ella e muy constantes.

²⁸ Biblioteca Vaticana: ms. Vat. lat. 4936, sec. XIV-XV; Vat. Ott. 1541-1542-1543, secc. XVI-XVII; Firenze: Biblioteca Laurenziana, Aed. 173, sec. XIV; Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, ms. 136 (*olim* Biblioteca del Noviciado, 93-Z-115), sec. XIV-XV; Parigi, Bibliothèque Nationale: Lat. 4914, sec. XIV e Lat. 4915 sec. XIV.

Per ciò che si riferisce al contenuto della *Historia de los Tártaros*, il *Mar de historias*, seguendo il suo modello suddivide i capitoli tra la narrazione storica della principali gesta dei Tartari, delle missioni dei domenicani e la descrizione dei loro usi e costumi, facendo proprie tutte le informazioni raccolte e confluite nel *Mare historiarum*.

Nel capitolo CLI dedicato alla nascita della potenza mongola e a Gengis khan viene menzionato il re cristiano David dell'India, la cui leggenda, com'è risaputo, si lega a quella del prete Gianni²⁹: i Tartari, identificati con Gog e Magog, sono esecutori della volontà di Dio per punire i cattivi cristiani.

Nel capitolo CLII si narra delle rapide vittorie ottenute dai Tartari sui Corasmini (Corasminos nel *MDH*), vale a dire gli abitanti del regno di Khwārezm o Kovaresm (Corasmia), che occupava all'epoca gran parte della Persia.

I capitoli CLIII-IV-V-VI sono quelli più propriamente etnografici: nel capitolo 156 si dà notizia dell'esistenza di tartari cristiani: si tratta in realtà dei Naimas e dei Kereit di confessione nestoriana, popoli assoggettati e poi alleati dei tartari. A questa confessione, però, si convertirono anche numerosi Mongoli, indotti dal consolidamento dei rapporti con l'Occidente e dalla loro relativa tolleranza in materia religiosa, che anche Pérez de Guzmán non manca di ricordare. In effetti i Mongoli da quando avevano trasferito la loro capitale da Karakorum a Cambaluc (<Khanbaliq, la città del *khan*, l'odierna Pechino), ricevevano le visite di vieppiù numerose legazie religiose, di ambasciatori e di mercanti (come i Polo), soprattutto francesi, da loro denominati *fo-lang*, termine che avrebbe poi identificato tutti gli occidentali³⁰.

Infine i capitoli CIV-VIII trattano delle missioni *ad tartaros* delle quali abbiamo già riferito. L'ultimo capitolo, il CCXLIII, ricollocato nella sequenza corretta, torna al resoconto storico e ci racconta la conquista, avvenuta nel 1243, del sultanato selgiuchide di Konya da parte dei Tartari.

Le informazioni che lo *Speculum historiale* raccoglie dalla perduta *Historia tartarorum* di Simon de Saint-Quentin, resoconto della missione di Ascelino da Cremona e dalla vasta *Historia mongalarum* di Giovanni di Pian di Carpine offrono, oltre all'esposizione delle peripezie del viaggio, un insieme di conoscenze approfondite e dettagliate sulla complessa struttura sociale del popolo mongolo e sui suoi usi e costumi. Come detto, soprattutto Giovanni

²⁹ "Nel 1221 cominciò a circolare la *Relatio de Rege Davide*, re cristiano dell'India inviato da Dio per sterminare gli infedeli e connesso in qualche modo col prete Gianni. Anche questo era un falso di origine nestoriana; la figura del re Davide risaliva probabilmente a vaghe voci sul principe cristiano Küclük, conquistatore del regno dei Qara Khitai [...]", G. di Pian di Carpine, *Storia dei Mongoli*, cit., p. 24. Per la diffusione in Spagna della lettera del Prete Gianni cf. E. Popeanga Chelaru, «La carta de Preste Juan: las versiones catalana y castellana», *Cuadernos de Filología Italiana. Homenaje a Ángel Chichlana*, I, 2000, pp. 149-60.

³⁰ G. Di Pian di Carpine, *Soria dei Mongoli*, cit., p. 42.

concede ancora spazio all'immaginario fantastico, ma la relazione della sua straordinaria impresa e il suo testo costituiscono la pietra miliare delle conoscenze occidentali dei Mongoli.

In conclusione nel *Mar de historias* tramite il *Mare historiarum* e lo *Speculum historiale* confluiscono documenti, descrizioni, accadimenti storici, aneddoti e leggende derivate della *Historia tartarorum* di Simon de Saint-Quentin, dalla *Historia mongalorum* di Giovanni da Pian del Carpine e dalle *Cronica maiora* del cronista inglese Matteo *parisienses* (1200-1259), oltre agli echi del già menzionato *Itinerarium* del francescano Willelmus de Rubruc, che viaggiò *ad Tartaros* tra il 1253 ed il 1255: una stratificazione diacronica di saperi, di conoscenze e di notizie acriticamente autorevoli, per quanto a volta deteriorate dal punto di vista testuale.

Pérez de Guzmán nel corso della sua lunga vita non viaggiò molto, impegnato com'era nelle complicate questioni politiche della Castiglia coeva, visto che la sua vita trascorse tra i regni di Enrico III (1390-1406), Juan II (1406-1454), parte di quello di Enrico IV (1454-1474) e il ruolo di primo piano che egli vi ebbe.

Nell'edizione pubblicata nel 2000 delle sue *Coplas de diversas virtudes y vicios*³¹, María Jesús Díez Garretas fornisce dati definitivi sulla sua biografia, dati dai quali si deduce che quando compì il già ricordato viaggio ad Avignone, come ci racconta egli stesso nei versi dei *Loores de los claros varones de Castilla*³², aveva tra 18 e 20 anni, vale a dire la sua adolescenza politica e non biologica, come si riteneva anteriormente. Fu in questa occasione che, secondo me, venne a conoscenza o in possesso, come detto, di un esemplare del *Mare historiarum* di Giovanni Colonna, che lì soggiornò, come detto, tra il 1312 e il 1320.

Fu questo l'unico viaggio, a quanto ci è dato di sapere, che Pérez de Guzmán fece fuori dai regni di Castiglia e di Aragona fino al suo esilio volontario nella sua tenuta di Batres, quando si dedicò agli studi e all'erudizione³³.

³¹ M.J. Díez Garretas, M.W. De Diego Lobejón, *Un Cancionero para Alvar García de Santa María. Diversas virtudes y vicios de Fernán Pérez de Guzmán*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000 e M. Vaquero, *Cultura nobiliaria y Biblioteca de Fernán Pérez de Guzmán*, Ciudad Real, Oretania Ediciones, 2003.

³² El viso un poco alçado,/ le dixre: “muy santo padre,/ de la Iglesia nuestra madre/un vicario indubitado,/ miébrame averos mirado/ yo muy niño en Aviñón,/ en aquella turbación/ que fue cisma en el Papado./, *apud Cancionero de Ixar*, edición crítica por J. María Azáceta, Madrid, C.S.I.C., 1956, testo 329, vv. 2585-92.

³³ Per la letteratura odepórica della Spagna medievale si vedano R. Beltrán, «Los libros de viajes castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros medievales castellanos?», in *Revista de Filología Románica*, anejo I, 1991, pp. 121-164; B. Taylor, «Los libros de viajes de la Edad Media Hispánica: Bibliografía y Recepción», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, I, pp. 57-70 e M.J. Lacarra, «La imagi-

Pérez de Guzmán è, però, un curioso viaggiatore intellettuale, di formazione scolastica e medievale, enciclopedica, fruitore di saperi stratificati e tramandati di autore in autore, un viaggiatore virtuale, usando una parola moderna. Il florilegio e la traduzione compiute sul *Mare historiarum* costituiscono un itinerario – qualunque tipo di viaggio lo presuppone – nello spazio e nel tempo secondo le modalità che gli offriva la cronaca *ab origine mundi* di un enciclopedista francescano. La sua curiosità per l'altro remoto, per il popolo leggendario della medievale *parte aquilonis* si limita e si sazia con le informazioni che trova nella *summa historica* del *Mare historiarum*, anteriore a lui di un secolo e mezzo. I Tàrtari di Pérez de Guzmán sono un'altro verosimile, documentato, non inventato ma tramandato e di cui si ha coscienza e conoscenza indiretta. Le informazioni ricavate dal *Mare historiarum* soddisfanno la sua curiosità e la sua sete di sapere, noncurante della precisione dei dati. Tutto ciò non ha nulla a che vedere, come osserva López Estrada, con “el humanismo que sobrepasa el estímulo procedentes de los libros o se valía de ellos para crecer la curiosidad de conocerse unas y otras gentes”³⁴, che stimolerà i viaggi all'epoca dei Re Cattolici e che porterà i Castigliani della *meseta* a conoscere veramente il nuovo mondo e a scoprire, questa volta di persona e per primi, l'altro e, poco dopo, ad averne piena e completa coscienza³⁵.

Mar de historias

*Cap. cli: de cómo los Tártaros entraron por tierra de Oriente e la destruyeron e robaron e se apoderaron della e cómo mataron al rey David de Yndia*³⁶.

5 En el año del señor de .mcciiij. la grande e cruel gente de los Tártaros salió de su tierra para estruymiento e daño de muchas nasciones. Tartaria es una

nación en los primeros libros de viajes», in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 501-509.

³⁴ F. López Estrada, *Libros de viajeros...*, cit., p. 26-27. Si veda anche F. Meregalli, *Cronisti e viaggiatori castigliani del Quattrocento*, Milano, Cisalpina, 1957.

³⁵ Oltre a T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1992, si veda anche B. e L. Bennassar, *1492. Un mondo nuovo?*, Bologna, il Mulino, 199.

³⁶ Chiave delle sigle: COL.FL: *Mare historiarum*; MDH: *Mar de historias*; SH: *speculum historiale*. [MDH CLI] [COL.FL. c. 240r] [SH: L.XXIX, capp. CLXIX *de interfectione david indie regis a tartaris*, CLXX: *de Rabban-ata monaco nestorino*]. Cf. *supra* n. 26. 15. Gengis-khan sposò, in realtà, Börte Üjin, una nipote del *khan* dei Keraiti, da cui ebbe il quarto figlio Tului (1190-1232), il quale sposò Sorgaqtani, a sua volta una nipote dello stesso *khan*. Oltre alla predetta, Gengis-khan sposò Kulan, Yisugen, Yisui, senza contare le numerosi amanti. 16-24. come detto nell'introduzione si credeva che i Tàrtari fossero la punizione (Gog e Magog, Anticristo, etc...) inviata da Dio per punire la cristianità.

provincia en los confines [c.114r] de India. E los Tártaros fueron luengo tienpo so el señorío de David rey de India, pero, después veyéndose multiplicados e crescidos en mucho pueblo, tomando en sí grand sobervia e animándolos e trayéndolos a ello un grand onbre dellos que avía nonbre Çingiscán, lançaron de sus cuestas el yugo de la servidunbre e alçáronse contra los Indianos. E, ayuntada mucha gente, fizieron su rey aquel Çingiscán e partieron en dos partes aquella grand muchedunbre de gente e entraron por la tierra de India. E el rey David, como non se pudiese proveer a un insulto e movimiento tan grande e tan súpito, fue tomado dellos preso e, salvo una su fija que aquel rey Çingiscán tomó por muger, mataron al dicho rey con toda su generación e linage. E, esto fecho, con grand presunçión e osadía se levantaron, que creían conquistar todo el mundo. E, ayuntada consigo toda la gente del rey David, començaron a guerrear todas las provincias e reynos çercanos. E así los Tártaros, que antes eran pobres e desechados de todas las gentes, por escuro juyzio e secreta ordenança de nuestro señor Dios e mereçiéndolo los grandes pecados de los omnes, poco menos que a toda Oriente sojudgetaron. Ca desde Tártaria, su natural tierra, fasta do el sol nase, e de [c. 114v] allí fasta el mar Mediteráneo, llegó su poder e conquistas dellos e muchos reynos pusieron en su servidunbre e obediencia.

25 *Cap. clii: de cómo los Tártaros después que ovieron muerto al rey David e ganada toda Oriente fueron a los Corasminos e cómo los conquistaron e destruyeron muchas tierras*³⁷.

Así conquistados e vençidos los Indianos, enviaron a dezir a los Corasminos que obedesciesen al su principe Çingiscán e le pagasen çenso, de lo qual muy sañudos, los Corasminos mataron a los mensageros de los Tártaros. E por esto los Tártaros, muy indignados e sañudos, entráronles por sus tierras e vençiéndolos primero en batalla. Tanta fue la crueldat de los Tártaros que ninguna hedad nin linaje non perdonaron matando viejos e mugeres e niños así que toda aquella provincia despoblaron e destruyeron. E los Corasminos, non pudiendo sufrir tal persecuçión, fuyeron a la tierra de Persia. E luego los Tártaros con aquella ravisosa crueldad entraron a la Persia estruyendo e gastando la tierra e çercaron la çibdad de Safán, que era la més populosa e más poderosa çibdad de Persia, de la qual se dize que en los muros della avía çient

³⁷ [MDH CLI] [COL.FL. c. 240v] [SH: LXXXIX, capp. CLXXXVIII: *qualiter corasminos destruentes fugaverunt*; CLXXXIX: *de destructione persarum*]. La spedizione contro la più grande potenza musulmana dell'Asia il Khwārezm (sp. *Corasminos*) avvenne nel 1220. Lo *shah* Jalāl al-Dīn in fuga distrusse Tblisi per morire poco dopo in un isolotto nel Mar Caspio. Suo figlio Jelal ud-din Mangubarat riparò tra i monti afghani, ma, incalzato da Gengis-khan, si salvò passando a nuoto l'Indo. 37. Safán (Ishafan) venne conquistata e distrutta nel 1237. 42. L'episodio si riferisce alla distruzione della città di Derbend (attuale Daghestan), avvenuta nel 1239.

40 puertas. Veyendo que por fuera non la podían tomar sacaron de la canal un
grand río que çerca della corría e pasava e fiziéronlo entrar por la çibdad, e
derribó grand parte della e mataron todos los çibdadanos que en ella avían. E
después llegaron a los términos del monte Caspio e mataron todos los que allí
moravan, e por más mostrar su crueza e poner mayor espanto a las gentes
45 cortaron todas las orejas de los muertos e poníanlas a conservar en vinagre e
cargándolas en dos camelos enviáronlas al Cahán señor de Persia.

*Cap. cliii: de los cuerpos e gestos de los Tártaros e de sus costunbres e de la
manera de su vevir e cómo usan en sus guerras*³⁸.

Son estos Tártaros pequeños de cuerpo e muy torpes e enanos, pero muy
ligeros e livianos e muy cavalgadores: muy pocos dellos en sus guerras van sy
50 non a cavallo. Las mugeres suyas así mismo son torpes e feas e cavalgan así
como ellos. Los Tártaros en pero creen en un Dios que fizo todas las cosas
visibles e invisibles, pero non lo honran e loan con sacrificios e oraciones, así
mesmo han algunos ídolos que tienen a las puertas de sus tiendas en figuras
de onbres e creen que en aquéllos está la guarda de sus ganados. E ellos dan
55 a sus ganados crianças e leche de que ellos se mantienen [c.115r]. E los
duques o capitanes de mill o de çiento o de otro número sienpre tienen en
medio de aquel real, o tienda donde posan, un pendón. Non han leyes nin
estatutos por donde se rigen, salvo quanto por sus duques e capitanes e por
sus alvedrío es ordenando. La primera e prinçipal ordenança e más guardada
60 entre ellos es que qualquier que quisiere ser su prinçipe sy non espera de ser
elegido por los mayores, luego lo matan. E por esta causa a un nieto del su
grand prinçipe Çingiscán que syn ser elegido quiso ocupar el señorío fue
muerto. E otrosí han decreto e ordenança, el qual más se puede dezir pro-
fecia o adevinanza, ca ellos tienen por ley que han de sojugar toda la tierra e
65 con ningunas nasçiones non avían de aver paz sy los non obedeciesen fasta
que venga el tienpo en que aquéllos han de ser destróidos.

Ellos fallan por sus adevinos que ochenta años continuos han de fazer sus
guerras, e después reynar e enseñorear [dieciocho] años continuos. E des-
pués según ellos creen serán vençidos pero de quál naçión non saben. E de

³⁸ [MDH CLIII] [COL.FL. *ibidem*] [SH: L.XXIX, capp. CLXXVII: *de crudelitate ipsorum*; CLXXVIII: *de victo eorum*; CLXXIX: *de habitu illorum*; CLXXX: *qualiter in pugna se habent*; CLXXXI: *qualiter regiones invadere solent*; CLXXXII: *qualiter munitiones obsident*; CLXXXIII: *qualiter erga captos vel deditos se habent*; CLXXXIII: *de sclavis eorum*; CLXXXV: *de mulieribus eorum*; CLXXXVI: *de morte ac sepultura eorum*; CLXXXVII: *de nationibus quas tartari per necem domini sui subiugarunt*]. 57. Pendón: si tratta dell'*byrcum*, immagine caprina che i chiliarchi e i centurioni tenevano al centro della tenda. 61-63. Si riferisce a Temüge, fratello minore e non nipote di Gengis-khan, che durante i cinque anni (1241-1246) di interregno dopo la morte di Ögö-dei tentò invano di assumere il potere.

- 70 aquella gente e naçión que los vençerá han de reçeibir su ley e tenerla e guardarla. Guíanse mucho por agüeros e adevinos e como de aquéllos han sus res-
puestas creen que por Dios les es respondido.

*Cap. cliiii: [c. 115v] de cómo son dos maneras de Tártaros e de las muchas malas costunbres de que usan e cómo son muy crueles e engañadores*³⁹.

- 75 Dos maneras son de Tártaros, los quales como quier que ayan diversas len-
guas temerosos e costunbres, pero han una ley e una creencia. Son de tanta
arrogancia e engaños, presunción e sobervia que tienen que es fijo de Dios el
rey o príncipe que sobre ellos reyna e por tal lo honran e adoran; aun el su
príncipe Cahán en sus cartas fijo de Dios se llama. Tienen a todas las otras
80 nasçiones en conparación de sí mesmos quasi en ninguna reputación, tanto
que los han por bestias o alimañas. Al papa romano e a todos los otros chris-
tianos llaman canes, pero hanles grande miedo e temor. Son los Tártaros tanto
avarientos e cobdiçiosos que por la mayor parte todos son usureros. Por la
grand cobdiçia que en ellos hay son muy prestos a demandar e robar e jamás
85 non han conpasió nin piedad de los pobres. Son luxuriosos syn alguna ten-
prança e medida, ca así usan con las bestias como de las mugeres e, demás
desto, usan mucho aquel desaventurado e abominable pecado de sodomía.
Quantas mugeres quieren tantas toman: ningún grado parentesco entre ellos
[c. 116r] non se guarda, salvo en tres personas, madre e fija e hermana. E el
90 día que casan e consumen el matrimonio non han por muger aquella que

³⁹ [MDH CLIII] [COL.FL. *ibidem*] [SH: *ibidem*]. 75-79. L'episodio si riferisce sia alla richiesta ricevuta da Ascelino che da Giovanni di Pian di Carpine di prostrarsi e di adorare come dio rispettivamente Baiju (Bayothnoy) e Batu. 85-89: Riguardo all'epiteto cani e alla bestialità osserva G. Ricci: "Per secoli i cristiani lo hanno scagliato contro i musulmani, magari declinandolo in «lupi» A loro volta, i cristiani hanno ricevuto in cambio l'epiteto, con vari arricchimenti. Rievocando i fatti di Otranto, lo storiografo ottomano Ibn Kemal ce ne offre una completa dimostrazione. Lo schema argomentativo di base era offerto dall'attribuzione al popolo ebraico di caratteri ferini, mostruosi, irrazionali. Il processo di animalizzazione degli ebrei si era svolto all'interno dell'esegesi scritturale monastica altomedievale. Trasformatasi in una sorta di senso comune, la bestialità ebraica era poi stata applicata a ogni infedele. Così ragionavano sia i cristiani sia i musulmani. [...] In bocca ai musulmani il tutto era aggravato dall'impurità coranica del cane e dall'interdetto alimentare gravante sul maiale. [...] Una singolare filologia forniva la prima pezza d'appoggio: come già i mori nei cantari medievali, i turchi erano detti «cani» anche giocando sul termine *kābn* che designava i loro sovrani prima dell'ascesa al sultanato; l'universalità del latino (*canis*) estendeva il gioco di parole ben al di là dello spazio linguistico italiano. L'espressione «nozze da cani» usata a definire la sodomia (*Hun-dehochzeite*, in Lutero) trovava puntuale applicazione nella propaganda antiturca: bestialità come sinonimo di sodomia", «Fantasie sessuali sul Turco nella prima Età Moderna», in *Atti del Congresso Internazionale "Alle radici dell'Europa. Mori, Giudei e Zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale* (II Incontro: secoli XVII-XIX), Verona, 14-16 febbraio 2008, in corso di stampa. Ringrazio l'autore che mi ha reso disponibile l'articolo ancora inedito. 108. Si tratta del *qoumitz*, bevanda composta di latte di giumenta fermentato assai diffusa tra i popoli delle steppe.

toman fasta que conçeibe dél o pare. Si la muger que toma es estéril o manera
puédela dexar sy quisiere, nin da el onbre con su muger dote fasta que della
ha fijo. Tanta es la inhumanidad e crueldat de los Tártaros que non fazen más de
95 derramar sangre de omnes que de agua, comen la carne de omnes como
leones o lobos. E esto algunas vezes por nesçesidad e algunas por delectaçión
e otras vezes por mostrarse crueles e poner espanto a las gentes.

Son muy cautelosos e engañòsos e maliçosos e quando alguna çibdad
tienen çercada por los aver muy aína tractan e fablan muy dulçemente con
ellos prometiéndoles grandes seguridades e ofreçiéndoles grandes dones fasta
100 los inclinar a se dar a su señoría. Pero como los han en su poder, olvidan la fe
prometida, matándolos todos, salvo algunos que saben ofiços de que se
pueden servir e otros que por ferosura de gestos les plaze para luxuria.

E en su comer son muy suzios que non comen a mesa nin a manteles, nin
paños a que se alinpie, nin comen pan nin curan dello, solamente [c. 114v]
105 comen carne. E comen de toda la manera e natura de carnes salvo mulas,
porque non engendran. Antes de comer nin después nunca lavan las manos,
sobre todas las carnes se deleytan de comer carnes de cavallos e comen gatos
e perros e por la mayor parte beven de leche de yegua.

*Cap. clv: de cómo los Tártaros son muy crueles en sus guerras e de la manera
110 que las sus mugeres usan en el vestir e en el cavalgar*⁴⁰.

Son en sus guerras e batallas muy astutos e cautelosos. E antes que las
guerras comiençen, envían sus espias adelante que vean la manera de la tierra
e conoscan las condiçiones de los omnes. E desque en las batallas entran son
muy osados en el primero acometymiento, pero si fallan rostro e esfuerço e
115 resisençia son muy temerosos e muy pocas vezes pelean a batallas regladas,
mas sienpre con çelados e engaños e artes. E como de la batalla han vitoria
son más crueles que bestias fieras, ca non perdonan nin dan vida a ninguno,
mas syn alguna piadad matan las mugeres e viejos e niños.

Son, enpero, las mujeres tártaras muy castas e honestas: las vírgenes, ante
120 que casen, a penas se pueden conosçer entre los omnes [c. 117r], ca en el
ábito de su vestido non han diferençia nin departamiento dellos. Todas las
mugeres casadas e moças traen paños menores, e quando cavalgan llevan
arcos e saetas e son muy maestras e muy diestras en el cavalgar.

Quando algunos de los Tártaros vienen a la muerte alçan en sus tiendas o
125 posadas una vara alta con un paño negro como pendón e, desque es muerto,

⁴⁰ [MDH CLV] [COL.FL. 240v] [SH: *ibidem*]. Si noti, in questo come negli altri capitoli del MDH qui pubblicati, i ripetuti salti logici della narrazione: infatti, all'interno di uno stesso capitolo sono riuniti temi ed argomenti diversi, estemporanei o non legati tra loro. Il tutto dimostra l'approssimazione della divisione in capitoli del MH imputabile più ad un copista che a Colonna.

si es de los menores del pueblo, entiérranlo en el campo secretamente e sy es de los príncipes o mayores, entiérranlo en su tienda e ponen alli ante él una mesa e un baçin lleno de carne e un vaso lleno de leche de yeguas e sotierren con él una yegua e un potrillo, una silla e un freno. Lo qual fazen creyendo que aquel muerto lleva consigo aquello al otro mundo.

*Cap. clvi: de otra manera de Tártaros que se llaman christianos, cómo usan así en sus vidas, cómo en la muerte*⁴¹.

Son algunos Tártaros entre los otros que se llaman christianos. E éstos han tal usança que los cuerpos de sus padres, desque son muertos, quémanlos e guardan los polvos dellos con grand devoçión. E quando comen esparçen aquellos polvos sobre los manjares e cómenlos. E, tornando al propósito, esta gente tártara, aviendo muchas tierras [c. 117v] puestas so su señorío, algunas provincias se les defendieron e resistieron fuertemente, así como la mayor India e parte de [los Alanos] e de los Richos e Sachos. E verdaderamente los Tártaros son muy medrosos, e mayormente con aquellos en quien fallan resistencia e esfuerço. Tēmen sobre todas las otras nasçiones a los Latinos e Francos e tanto miedo han dellos que defienden en todas las tierras de sus señoríos que non tengan Francos nin Latinos a sueldo. Ellos comúnmente a todos los occidentales llaman Francos. Enpero la ley de los christianos e qualesquier otras setas e leyes de gentes consiéntalas libremente e seguramente usar, así que la seta de Mahomad los Moros que andan en su hueste libremente usan della, a los christianos de qualquier manera pública e claramente los dexan usar de su ley e predicar. Non defienden a ninguno que non reçiba el bautismo e la fe christiana, por lo qual aún en este nuestro tienpo los frayres predicadores e menores que van por el mundo a predicar nuestra fe a los infieles fazen grand fruto espeçialmente açerca de los Tártaros. E cuentan algunos destos frayres que los Tártaros que por la graçia de Dios a nuestra fe se convierten son muy devotos en ella e muy costantes.

⁴¹ [MDH CIVI] [COL.FL. 249v] [SH: *ibidem*]. Come detto, si evince dalla coerenza dell'argomento che le righe 133-136 andrebbero poste alla fine del capitolo precedente. Oltre a quanto ricordato nell'introduzione, aggiungiamo che i cristiani nestoriani sudditi del *khan* ebbero un ruolo di primaria importanza nel consolidamento delle relazioni tra Occidente e Mongoli. Tra essi spicca la figura di Simeone Rabban-ata nestoriano di origine siriana, che Andrea de Longjumeau incontrò personalmente a Tabriz nel 1245. 139-140. Oltre alla lezione emendata *alanos* vs *albania*, errata condivisa da tutta la tradizione manoscritta del *Mar de historias*, segnaliamo che la lezione erronea *richos*, ugualmente comune a tutta la recensione del MDH, va emendata in *khitai* (sp. *kitos*), popolazione di lingua proto-mongola, stanziata nella Manciuria settentrionale e orientale, assoggettata dai Mongoli nel XIII secolo. 141-144. I Mongoli temevano il valore dei mercenari cristiani che combattevano per i Turchi tanto che, come dice il testo, vietarono ai popoli loro vassalli di servirsene.

Cap. clviii: cómo el papa Inoçençio desde sopo el grand mal e daño que los
155 Tártaros fazían, envió sus enbaxadores amonestándolos que lo non fiziesen ⁴².

En el año del señor de .mill cc xl vii. años como esta gente de los Tártaros
con grand potençia e crueldat oviese espantado poco menos a todo el
mundo, e dello prinçipalmente a toda la parte oriental e a la parte de aquilón,
el papa Inoçençio, de consejo de los cardenales sus hermanos, envió a ellos
160 por su enbaxador a fray Anselmo [*idest* Ascelino] de la orden de los predica-
dores con otros tres frayles desa orden con sus letras apostolicales, en las
quales les amonestava que çesasen ya de tanto mal fazer e derramar la sangre
humana e reçibiesen la santa fe christiana. E fray Anselmo [Ascelino] tomando
las letras del papa pasando por muchas e diversas nasçiones e gentes e pro-
165 vinçias con grandes peligros e trabajos, cerca del fin del mes de mayo llegó a
Persia donde a la sazón estava una hueste de los Tártaros con su prinçipe lla-
mado Vayucón. El qual, como supiese su venida, fue muy alegre e luego envió
a frey Anselmo [Ascelino] un su mensagero a le dezir qué era lo que de parte
del papa le quería dezir.

170 E él respondió así: “Nuestro señor el papa oyó dezir que una gente nueva
e estraña es que son llamados Tártaros salió de los fines de Oriente e, gue-
rreando grand tienpo ha, han puesto so su señorío muchas provincias en las
quales, contra toda razón e derecho, de gentes han fecho muertes muchas e
muy grandes cruexas. Por lo qual, nuestro señor el papa, doliéndose del mal
175 destas gentes e prinçipalmente de los christianos, de consejo de los carde-
nales envía a nosotros, sus súbditos, al prinçipe de los Tártaros, para que de
su parte le amonestemos que çese ya de toda sangre derramar espeçialmente
christiana e faga penitencia de los males fechos, según el thenor ⁴³ de las letras
más claramente lo notifican. Por lo qual rogamos a vos, que soys mensajeros
180 suyos, que pues no podemos aver la presençia de vuestro mayor prinçipe que
le plega ver las letras de nuestro señor el papa e por mensajero suyo por mí,
sy le pluguiere, verme o, sy non, por sus letras responderle.”

⁴² MDH CIVII] [COL.FL. c. 250r] [SH, LXXXI, cap. CII: *de prima missione fratrum predicatorum et minorum ad tartaros*]. Si veda, *supra*, pp. 5-9. 167. Vaiucón: si tratta di Baijuno-
noyan, capo dell'armata mongola in Persia. Ascelino giunse all'accampamento di Baiju il 24
maggio 1247. Come detto nell'introduzione la bolla *Dei patris immensa* (5 marzo 1245) con-
teneva un'esposizione della dottrina cattolica, mentre la bolla *Cum non solum hominem* (13
marzo 1245) invitava il *kban* a desistere da ulteriori azioni militari ed ad iniziare trattative di
pace.

⁴³ 156. *thenor*: texto de una ley, cf. DCECH >tener.

Cap. clviii: de lo que acaesió a los enbaxadores del papa con un príncipe de los Tártaros e de la respuesta e deliberación que ovieron con que se tornaron⁴⁴.

185

Después de muchas fablas avidas, los mensageros del Tártaro preguntaron, lo más cauteloso e guardado que ellos pudieron, a frey Anselmo [Ascelino] e a sus frayres sy era verdad que los Francos avían de pasar a Siria, que avían ellos oído dezir a mercaderes de Grecia que el rey de Francia con grand armada pasava en Siria. E avían grand miedo los príncipes de los Tártaros que los Francos entrasen por Alapia e Turquía e las otras provincias de christianos que eran so el su señorío. E después, en conclusión, preguntaron los Tártaros a frey Anselmo [Ascelino] si, quando ante el su príncipe oviesen de presentar las letras, si le adorarían como Dios reynante sobre la tierras faziendo tres reverencias ante él. Lo qual oído por frey Anselmo [Ascelino] e avido consejo con sus frayres, deliberaron antes morir que lo fazer, non sólo por la honor de la huniversal iglesia, mas por el mal exenplo que dello tomarían los Gorgianos, Griegos e Armenios e todos los christianos orientales veyendo a ellos fazer tal acto. Lo qual sabido por aquel príncipe llamado Vaycón, tan grand saña ovo dello que los mandava matar.

190

195

200

Pero por algunos príncipes de su hueste e mayormente por una de sus mugeres le fue dicho que ésta era una obra muy errada e contra todo derecho de gentes. E así amansada e tenprada su saña, revocò la sentençia e enviòles dezir que a él plazía de enviar con ellos quien los pusiese ante el su grand príncipes Çingiscán. Frey Anselmo [Ascelino] respondió que él non avia mandamiento de yr al Çingiscán, salvo al primero príncipe de los Tártaros que fallase. E, como en esto porfiase, al fin trasladando las letras del papa en la lengua de Tartaria enviáronlas al su grand enperador, el qual, vistas las letras, envió al papa su respuesta e, dando a los enbaxadores el señor de la Tartaria salvoconducto, enviólos. E estovieron los enbaxadores en el señorío del Tártaro un año [c. 119v] e en yr e estar e tornar al papa tres años e quatro meses.

205

210

⁴⁴ [MDH CIVIII] [COL.FL. c. 250r] [SH: *ibidem*]. 186-192. Alla notizia dello sbarco di Luigi IX a Cipro, tappa della settima crociata (1248-1254) da lui comandata, i Mongoli gli inviarono una ambasceria, probabilmente per informarlo che alcuni paesi e domini musulmani, come la Turchia e la città di Aleppo, erano sudditi del *qakhan*. Si veda S. Runciman, *Storia delle Crociate*, Torino, Einaudi, 1993, 2 voll., in particolare vol. II, pp. 885-981. 191. *Alapia*: si tratta di Aleppo, che faceva parte del Sultanato di Rûm, (con capitale Qonya), fondato nel 1081 dal selgiuchide Sulaiman, nipote di Alp Arslan. Il termine Rûm (Urum in mongolo) veniva utilizzato da diversi popoli orientali per indicare l'impero bizantino. 205-207. Come si è visto Ascelino arrivò all'accampamento di Güyük-khan dato che non poteva spingersi a Qaraqorum per divieto dello stesso pontefice: la lezione erronea *çingiscan* è già presente nel MH: *ire ad magnum imperatorem tartarorum çingiscan recepisset*.

*Cap. ccxliiii: de cómo el soldán de Yconia fue vençido e desbaratado de los Tártaros*⁴⁵.

En el año de la encarnación del glorioso fijo de Dios, año de .mccxliij. años, los Turcos, que treynta años avían resistido a los Tártaros e se defendieron dellos, a la fin en el dicho año fueron dellos vençidos e sojudgados. E después que en su señorío los ovieron de tanta crueza usaron que un día mataron çent mill dellos. E créese que esta pena dio Nuestro Señor a los Turcos por los grandes males e crueldades que ellos fizieron contra los christianos en las partes orientales. E es aquí de saber que este reyno de Turquía es aquel que antiguamente fue llamado Asia la menor, que es una provincia en la Asia grande que es la terçera parte del mundo. En esta Asia la menor o Turquía fueron siete reynos, los quales agora los Turcos poseen por la mayor parte e es tributaria a los Tártaros. Pero aún en esta sazón el enperador de Constantinopla posee alguna parte della. Era este reyno, quando los Tártaros lo conquistaron, muy poblado, ca avía en él çient çibdades syn las villas e otros lugares que poco menos se yqualvan con las çibdades. El soldán de Yconia qua a la sazón era señor de aquel reyno, era tan rico que solamente de diez mineras de plata que tenía, avía cada día, syn todas las otras rentas, çinquenta e seys mill marcos de plata que venían del thesoro del soldán. Léese que açerca de la çibdad de Yconia fue fallada una minera de oro muy puro e sobrevino un therremoto e cobriése todo de tierra e jamás non paresció. Las rentas del soldán bastavan a mantener cada día çinquenta mill cavalleros e aquel año que los Tártaros los vençieron avía él dado diez e seys mil ropas de paños de oro e de xamete.

⁴⁵ [MDH 244] [COL.FL. C. 249V] [SH: LXXXI, c. 150: *de vastatione regni turcorum*].

212. *Soldán de Yconia*: dovrebbe trattarsi del sultano Kaikaus II. L'esercito mongolo era guidato da Hulagu, coadiuvato da Kitbuqa, Baichu e Sunjak. 218-220. Si noti come i Mongoli vengano ritenuti esecutori della punizione divina contro i musulmani per i "delitti" compiuti da questi contro i cristiani orientali. In effetti durante le campagne in Asia Minore Mongoli e Bizantini di fatto erano alleati contro i musulmani. 224-225. Oltre a quanto già indicato, *supra*, n. 191, ricordo che l'imperatore bizantino Manuele I Comneno tentò di riconquistare una prima volta il potentato turco nel 1146. Le vicende della IV crociata (1202-1204) permisero al sultanato di estendere i confini. All'epoca della conquista mongola della città (1243), l'imperatore bizantino era Giovanni III Ducas Vatatzes.

LAS BIBLIAS JUDEOROMANCES, FUENTES DE HUMANISTAS:
EL CASO DE LOPE GARCÍA DE SALAZAR

Además de las fuentes hebreas, los humanistas también se sirvieron en sus comentarios del inmenso caudal exegético que hallaron escrito en su propia lengua, siguiendo los hábitos de antiguos escriturarios. Como se sabe, los grandes rabinos medievales ya solían recurrir a las lenguas romances para aclarar el sentido de los términos bíblicos más complejos. Exégetas de la talla de Raši, Abraham ibn 'Ezra' o David Qimhi las utilizaron con frecuencia en sus comentarios¹. De ellos debieron heredar esa costumbre los maestros conversos de la Complutense. Alfonso de Zamora las empleó a menudo en sus obras y ahí está su gramática hebrea para demostrarlo. Uno de los predecesores de fray Cipriano en la cátedra de sagrada Escritura, Dionisio Vázquez, solía hacerlo con gran soltura y bastante elegancia. Se cuenta incluso que recurría a las lenguas romances en sus escritos latinos con tal gracia que nadie se atrevía luego a traducirlos. Y no fueron los únicos; más tarde, harían lo propio humanistas como Arias Montano o su mismo maestro, Cipriano de la Huerga. Claro que los profesores complutenses contaban ya para esa labor no sólo con los términos que habían traducido los exégetas sefardíes o con los

¹ Esos términos romances que los exegetas hebreos solían incluir en sus comentarios se llaman en hebreo *le'azim* 'términos en lengua extranjera'. El significado se extrae de la aparición de esta raíz en Sal 114, 1: *me'am lo'ez* 'de pueblo bárbaro'. Así lo traducen las biblias judeoromances. En las Biblias ladinas del siglo XVI, la traducción era ya "gente ladinán", es decir, 'gente de lengua extranjera', o bien, 'pueblo que no habla hebreo'. En la zona francesa, esta práctica estuvo tan extendida que aquella expresión pronto llegó a ser casi sinónima de 'en francés antiguo', o, de un modo más general, 'en lengua vernácula o romance'. Particularmente, se han estudiado los usados por Raši. Cf. Arsène Darmesteter, *Les gloses françaises de Raschi dans la Bible*, París: Durlacher, 1909; Arsène Darmesteter y D. S. Blondheim, *Les gloses françaises dans le commentaires talmudiques de Raschi*, 2 vols., París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929-1937; Menahem Banitt, "The la'azim of Rashi and the French Biblical Glossaires", en *The Dark Ages Jews in Christian Europe, 711-1076*, ed. Cecil Roth, Tel Aviv: Rutgers University Press, 1966, pp. 291-296; y del mismo Menahem Banitt, "Le français chez Rachi", en *Rachi. Ouvrage collectif*, París: Service Technique pour l'Education, 1974, pp. 123-138.

glosarios que andaban dispersos por toda la geografía española², sino también con el importante material bíblico que suponían las versiones judeorromances. No hay que olvidar que Arias Montano se había encargado de recopilar algunas de ellas en la biblioteca escurialense.

Fue exactamente en la primavera de 1577 cuando Montano escribió a Gaspar de Quiroga para que éste le enviase las biblias que pudiesen hallarse secuestradas en el Consejo de la Inquisición. Poco después, en julio del mismo año, respondía el cardenal al humanista extremeño haciéndole saber que, en efecto, el Consejo se había incautado de algunas de ellas y que éstas les serían enviadas en breve, no sin antes advertirle de que precisaría licencia para tenerlas por tratarse de libros vedados. Aunque Arias Montano ya poseía una concedida por Pío V, según hizo saber el propio humanista³, escribió casi un año después, a finales del verano de 1578, al embajador de España en Roma, Juan de Zúñiga, para que le fuese concedido un breve en favor de la librería escurialense. Por aquel entonces, Montano tenía ya en su poder dos o tres romanceamientos bíblicos, que pudo leer durante largo tiempo antes de depositarlos en la biblioteca de El Escorial. Así pues, en el último tercio del siglo XVI las biblias judeorromances habían llegado por fin a manos de los humanistas, con lo que su pervivencia y continuidad quedaban definitivamente certificadas. Y más importante aún, con aquellos textos también les llegaron el modo exegético y los criterios de traducción en que se sostenían.

La influencia de las traducciones judías en los comentarios y traducciones de los humanistas parece relegada de este modo a una fecha bastante tardía. Es evidente que Montano hizo uso de ellas en sus tratados posteriores a la década de los setenta; así lo demuestran diversas observaciones de sus comentarios a *Josué* o *Jueces*. Pero ese interés del humanista por las biblias judeorromances no era nuevo, pues Montano debía conocerlas desde mucho antes. De otra manera no se explicaría que, una vez nombrado bibliotecario

² Estos glosarios romances se empleaban para enseñar la Biblia a los niños hebreos. Los pocos glosarios hebraico-romances que se han conservado pertenecen en su mayor parte a zonas francesas. Véanse los editados por M. Lambert y L. Brandin, *Glossaire hebreu-français du XIIIe siècle*, París, 1905; y Menahem Banitt, *Le glossaire de Bâle*, Jerusalem, 1972. Junto a estos dos, se conocen otros cuatro glosarios completos y algunos fragmentarios. Cf. A. Sáenz Badillos (ed), *Un Diccionario hebreo de Provenza (siglo XIII)*, Granada: Universidad de Granada, 1987, p. 43, n. 2. Estos glosarios debieron influir seguramente en los términos romances que los exégetas judeomedievales incluyeron luego en sus comentarios.

³ Comentaba el humanista: "Una semejante licencia tengo yo de la buena memoria de Pío V, para poder leer en todas Biblias en le[nguas vulgares]". Carta a Juan de Zúñiga, embajador en Roma, sobre la reunión en la biblioteca de El Escorial de todas las biblias en lenguas vulgares. *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede*, Legajo 14, f. 371r-v. Tuve la oportunidad de publicarla en mi estudio, *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, León: Universidad de León, pp. 314-316.

mayor de El Escorial, se hubiera propuesto su recopilación como una de sus primeras empresas. Gracias a fray José de Sigüenza, tenemos noticia de que, en efecto, la biblioteca universitaria de Alcalá poseía desde hacía años algunas de aquellas traducciones. El propio Sigüenza contaba su descubrimiento con gran asombro:

Están también allí otros volúmenes que, aunque no son atán antiguos como los primeros, encuadran en ellos admirablemente. Estas Biblias antiguas todas vienen tan puntuales con el hebreo, que lo que agora vemos en nuestras Biblias ordinarias, es vicio de los escritores e impresores ⁴.

Estaba claro que los trabajos preparatorios de la Biblia Complutense, entre otros aspectos, ayudaron a enriquecer de forma considerable los fondos de la biblioteca de Alcalá. Por esa razón no debe sorprendernos que, formando parte de su fondo bíblico, tanto hebreo, como griego y latino, también llegaran a adornar sus anaqueles algunas biblias judeorromances, sobre todo, tendiendo tan cerca una judería muy surtida ellas como fue la de Toledo. Las numerosas semejanzas que relacionan las biblias judeorromances y los comentarios de fray Luis de León a la Sagrada Escritura, los comentarios de Arias Montano u otros de dudosa atribución ⁵, pero que salieron con toda seguridad del entorno complutense, no pueden ser casuales. Es evidente que aquellos humanistas formados en Alcalá conocían desde mediados del siglo XVI, cuando menos, las traducciones bíblicas que habían llevado a cabo los judíos antes de su expulsión. Del mismo modo que no es de extrañar tampoco que alguna de aquellas biblias en lengua vulgar que poseía la biblioteca de Alcalá pasara luego a la de ciertos nobles, pues fueron muchas las dignidades eclesiásticas y civiles que estuvieron vinculadas al proyecto cisneriano durante años ⁶.

⁴ José de Sigüenza, *Vida de san Gerónimo*, Madrid: Imprenta de la Esperanza, a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1853, lib. V, discurso, III, p. 413.

⁵ Podrían mencionarse, entre otros, el conocido *Cantar de los Cantares en octava rima* atribuido a fray Luis de León, o los *Discursos sobre el Eclesiastés de Salomón sobre la verdad del sentido literal* atribuido a Benito Arias Montano.

⁶ Ese fue, de hecho, el modo de conservación más usual de las versiones judeorromances y lo que las salvó de las llamas durante la primera mitad del siglo XVI. Y es que sólo el rango social de sus dueños explicaba que las pocas versiones que llegaron luego a manos de los humanistas no se hubieran perdido en las habituales cremaciones de biblias a que acostumbraba la Inquisición. Personajes como el marqués de Santillana, la marquesa del Valle, el duque del Infantado, el duque de Medina-Sidonia o el duque de Escalona tuvieron algunas de ellas, junto a otros nobles, reyes, obispos e inquisidores, como ya comenté en otro lugar. Véase mi estudio de próxima aparición *La tradición judía en el humanismo español: A propósito del Cantar de los Cantares*, (Bibliotheca Montaniana), Huelva: Universidad de Huelva, 2008.

Allí debieron de conocerlas gentes como Cipriano de la Huerga o su discípulo Arias Montano. Este humanista solía emplear en sus comentarios latinos la traducción de ciertos términos hebreos para explicarlos con mayor claridad, de acuerdo con la citada costumbre de los exégetas judeomedievales. En esos casos, el biblista extremeño solía introducir directamente la traducción española sin indicar su posible fuente, como si se tratara en realidad de una interpretación propia. Sin embargo, en una ocasión, al menos, Arias Montano aludió directamente a aquellos romanceamientos. Así ocurrió en su comentario a *Jueces* 3, 22, cuando se disponía a aclarar el discutido pasaje **וַיֵּצֵא רַפְרִשְׁרָנָה**.

El término **רַפְרִשְׁרָנָה**, de probable origen arameo, no poseía desde luego un sentido realmente claro. Su significado parecía ser ‘inmundicia, excremento’⁷. De ese modo lo había explicado ibn Danān (raíz **פִּרְשַׁר**) basándose en el *Libro de las Raíces* de David Qimhi: “Es una palabra compuesta de **פִּרְשַׁר**, que es el ‘estiercol’, y de **רָשַׁן**, que es el ‘lanzamiento’, cuyo significado es la ‘salida precipitada del excremento’. Yonatan ben ‘Uziel lo tradujo *y sus heces salían arrojadas* (*Targum de Jueces* 3, 22)”⁸. Montano, consciente de la dificultad de la interpretación, buscó entonces para explicarlo el auxilio que le proporcionaban las biblias judeorromances: “en las antiguas versiones españolas, las cuales conciertan en gran manera su lectura con el texto hebreo, se lee: *y salió la tripa*”⁹. Se trataba de la misma traducción que recogía el manuscrito E3 de El Escorial, que Montano había tenido en su poder durante algún tiempo¹⁰.

⁷ En biblias actuales, como en la *Nacar-Colunga*, conocida así por sus editores, el término **הַפְרִשְׁרָנָה** se traduce por un complemento de lugar con el sentido de ‘hueco, agujero’: “y entonces Aod, cogiendo con su mano izquierda el puñal [...] se lo clavó en el vientre, entrándole también el puño tras la hoja y cerrándose la gordura en derredor de la hoja, pues no sacó del vientre el puñal; y *saltando por la ventana*, salió Aod al pórtico”. *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, Madrid: BAC, 1998, p. 284.

⁸ David Qimhi, en efecto, no sólo había aducido esa explicación targúmica (**שִׁפּוּר, וְכֵן תִּרְנַם**) sino que también había explicado el término como la composición de aquellas dos raíces mencionadas por ibn Danan: “**כְּתִרְנָמוּ וְרֹמָה כִּי רָעָתוֹ הָיְתָה שֶׁהִמְלָה מוֹרֵכֶכֶת מִן**”. *Sefer ha-šorašim*, ed. cit., p. 305.

⁹ “In antiquis Hispanis versionibus, quae cum Hebraicis sermonis forma valde conveniunt, legitur: y salio la tripa”. *De Varia Republica sive Commentaria in Librum Iudicum, Benedicto Aria Montano Hispalense Descriptore*, Amberes: Viuda de Cristóbal Plantino y Juan Moreto, 1592, p. 91.

¹⁰ Véase mi estudio ““El manuscrito I-1-3 y Arias Montano (la labor de Benito Arias en la conservación de las biblias romances escurialenses)”, en *Humanæ Litterae. Estudios de Humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, ed. J. F. Domínguez Domínguez, León: Universidad de León, 2004 pp. 169-190. Las biblias judeorromances se denominan según su forma tradicional abreviada: I-1-3 de El Escorial (E3); I-1-4 de El Escorial (E4); I-1-5 de El Escorial (E5); I-1-7 de El Escorial (E7); I-1-8 de El Escorial (E8); 10.288 de la Biblioteca Nacional de Madrid (BN); y CXXV¹⁻² de la Biblioteca Pública de Évora (EV).

También en su *Comentario a Josué* el extremeño llegó a traducir con gran originalidad tanto numerosos nombres propios como topónimos, además de otras muchas voces hebreas. La singularidad de aquellas traslaciones se ha puesto de relieve en un reciente estudio, donde la acción del humanista se ha calificado como verdadera “osadía lingüística”¹¹, aunque a decir verdad ese honor tendría que compartirlo con las biblias judeorromances. Por otro lado, es el hecho de que las coincidencias con las versiones sefardíes se extiendan más allá de estos nombres propios lo que apoya la idea de que el humanista se había servido de la originalidad de aquellas traducciones por las que tanto interés había mostrado. No en vano, casi todas sus interpretaciones tienen su paralelo en las biblias judeorromances conservadas. Tampoco ahora debía de ser casual, por tanto, que para términos hebreos como חצר, גבור, בעלנט, חוט y חקוק, el humanista optara por traducciones como ‘aldea’, ‘barragán’, ‘dueñas’ y ‘madexa de hilo’. En este sentido, además, las coincidencias vuelven a encontrarse en aquellas biblias que Arias Montano había tenido en su poder con seguridad. Así, para el primer vocablo, encontramos diversas traducciones como ‘arrabales’ (E4) o ‘cortijos’ (E19), pero también ‘aldeas’ (E3, E7). Por lo que respecta al segundo vocablo, prácticamente todas optaron por el romance ‘barragán’. Para la tercera voz hebrea, la versión E3 prefiere, con Arias Montano, la traducción ‘dueñas’, por encima de otras posibles interpretaciones como ‘doncellas’, ‘señoras’ o ‘amas’, mientras que para la cuarta, encontramos traducciones como ‘cordel’ (E7), pero también ‘madexa de filo’ (E3, E4), como luego dispondría el humanista.

Por supuesto que esas coincidencias no eran casuales y muchos hombres de la época lo hubieran podido confirmar. Montano no fue el único que aprovechó las lecturas de aquellas versiones, ni mucho menos. También otros humanistas las venían empleando en sus obras desde hacía décadas, como el propio fray Luis de León. Es más, aun está por estudiar si escritores como Casiodoro de Reina, Juan de Valdés o Enzinas, entre otros, no tuvieron presentes aquellas versiones medievales cuando se dispusieron a elaborar sus propias traducciones bíblicas, aunque las hubiesen llevado a cabo fuera de España. Casiodoro de Reina, por ejemplo, recordaba haber visto antiguas traslaciones bíblicas en lengua romance en la *Exhortación al piadoso lector* que incluyó al inicio de su famosa *Biblia del Oso*. Y no son pocas, además, las similitudes que mantiene con muchas de ellas, por lo que no debería descartarse esa posibilidad.

¹¹ Natalio Fernández Marcos y Emilia Fernández Tejero, “De ‘Elteqeh a Hita: Arias Montano, traductor de topónimos”, en *Judaísmo Hispano. Estudios en memoria de José Luis Lacave Riaño*, ed. Elena Romero, Madrid: CSIC, 2002, pp. 255-264.

Un siglo antes, sí las había empleado, esta vez con toda seguridad, el humanista vasco Lope García de Salazar, como ha anotado Gemma Avenzoa¹². Al parecer, su *Libro de las Bienandanzas e Fortunas* se basaba en la versión del *Génesis* de la famosa Biblia de Alba que había traducido Mošeh Arragel¹³. Salazar fue sin duda un bibliófilo empedernido. En sus obras, dio noticia de las muchos tratados que llegó a recopilar, gracias a la generosidad de poderosos amigos, nobles e incluso reyes, y, sobre todo, gracias a su desmedida pasión por los libros y su continuo peregrinaje por las bibliotecas más importantes del momento. Así lo recordaba el propio escritor:

Oviendo mucho a voluntad de saber e de oír de los tales fechos desde mi mocedad fasta aquí, me trabaxé de aver libros e estorias de los fechos del mundo, faziéndolos buscar por las provincias e casas de los reyes e príncipes cristianos de allende la mar e de aquende por mis des-pensas con mercaderes e mareantes e por mí mesmo a esta parte, e a plazer de nuestro Señor, alcancé de todos ellos lo que obe en memoria.

Entre sus escritos, se cuenta una magna historia compuesta de veinticinco libros, que narran desde los orígenes hasta sus mismos días. Se trata de su *Libro de las Bienandanzas y fortunas*. Para componerla, Salazar tuvo que servirse de innumerables tratados, redactados quizá en diversas lenguas, sobre todo en latín. Hoy sabemos, sin embargo, que entre sus fuentes fueron muchas las que ya lo estaban en lengua romance. Se han señalado algunas de ellas, como el *Libro de Buen Amor*¹⁴, las *Sumas de Leomarte*¹⁵, el *Yosifón* o el *Libro del Infante don Pedro*¹⁶. También las hubo bíblicas: su relato de la cre-

¹² Gemma Avenzoa, "Leer libros para escribir libros: sobre la biblioteca de Lope García de Salazar" en *Actas IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. C. Parrilla y M. Pampín, La Coruña, Toxosoutos, vol. I, 2005, pp. 373-394. La autora muestra perfectamente en este artículo la utilización que García de Salazar había hecho de la traducción del *Génesis* que transmitía la Biblia de Alba. No llega a averiguar, sin embargo, de dónde sale su versión del *Eclesiastés*, que también extrajo de las antiguas biblias sefardíes, como veremos.

¹³ Existen varias ediciones de la obra de este humanista. Puede consultarse, además de en otros interesantes estudios que Gemma Avenzoa ha dedicado a la figura de Lope García de Salazar, en el artículo de Andrés Enrique-Arias y de la propia Gemma Avenzoa, "Bibliografía sobre las biblias romanceadas medievales castellanas medievales", *Cuaderno Bibliográfico*, 28 (2006), pp. 420-421 y 425.

¹⁴ Véanse los estudios de S. G. Armistead, "An unnoticed fifteenth-century citation of the *Libro de Buen Amor*", *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 88-91, y "Two further citation of the *Libro de Buen Amor* in Lope García de Salazar's *Bienandanzas y Fortunas*", *La Corónica* (1976-77), pp. 75-76.

¹⁵ Véase por ejemplo la obra *Leomarte. Sumas de Leomarte*, ed. Agapito Rey, Madrid, Real Academia Española, 1932.

¹⁶ Harvey L. Sharrer, "Evidence of a fifteenth-century *Libro del Infante don Pedro de Portugal* and its relationship to the Alexander cycle", *Journal of Hispanic Philology*, 1, 2 (1977), pp. 85-98; también Margarida S. Correia, *As viagens do infante D. Pedro*, Lisboa, Gradita, 2000. Sobre las

ación del mundo, por ejemplo, copiaba a la letra la redacción del *Génesis* que contiene la famosa *Biblia de Alba*, como se ha comentado anteriormente. Veamos algún ejemplo:

Bienandanzas

En el principio crió Dios los cielos [e la tierra]. E la tierra vana e vazía e teniebra sobre fazes del abismo. E el espíritu del Señor era retraído sobre fazes de las aguas. E dixo el Señor: fecho sea luz e fecha fue lux. E vido el Señor la lux que buena hera, e dividió la luz de la tiniebra. E llamó el Señor a la lux día e la tiniebra llamó noche. E fue vespera e fue mañana, día uno.

Biblia de Alba

En el principio crió el Señor los cielos e la tierra. E la tierra vana e vazía e tenebra sobre fazes del abismo. E el espíritu del Señor era retraído sobre las fazes de las aguas. Dixo el Señor: fecho sea luz e fecha fue luz. E vido el Señor la luz que buena era, e espartió el Señor la luz de la tiniebra. E llamó el Señor a la lux día e la tiniebra llamó noche. E fue biéspera e fue mañana, día uno.

Las similitudes no dejan lugar a la duda. Salazar había tenido que emplear aquella versión bíblica. Pero había más, el humanista no sólo se sirvió de aquella versión, sino que incluyó incluso algunas de las glosas que Mošeh Arragel había añadido en su traducción bíblica. Veamos el ejemplo de Gn 4, 15:

Bienandanzas

Díxole el Señor: Bien por ende el que a ti matare. *E él d'esto non dize lo que d'él avía de fazer Dios.* E este pecado tuyo a las siete generaciones vengado será. E puso el Señor a Caín una señal a fin que le non matasen qualquier que lo fallase.

Biblia de Alba

Díxole el Señor: bien por ende el que a Chain matare. *E el texto non dize lo que d'él avía de fazer Dios.* E este pecado tuyo a las siete generación vengado será. E puso el Señor a Caín signa a fin que le non matase qualquier que lo fallase.

Gemma Avenozá demostraba de este modo que la redacción del Génesis de Salazar se basaba de manera indiscutible en la Biblia de Alba. Se trata, por otro lado, de la única prueba que tenemos de la difusión, entre algunos bibliófilos del siglo XV, de aquella obra que Luis de Guzmán había encargado a Arragel en el primer tercio de ese mismo siglo. No hay que olvidar que

numerosas fuentes utilizadas por Lope García de Salazar, pueden consultarse la edición de Consuelo Villacorta, *Libro IX de las Bienandanzas e Fortunas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, pp. xxi-xxxvii, y el estudio de Gemma Avenozá, "Leer libros para escribir libros...", art. cit., pp. 373-377 y nn. 1-22, donde también se aporta abundante bibliografía sobre el asunto.

hasta ahora se ha creído que aquella traducción, que apareció en manos del inquisidor Pacheco en 1624 y que éste regaló luego al conde-duque de Olivares¹⁷, había sufrido un largo secuestro inquisitorial que duró unos doscientos años y que su repercusión, por tanto, había tenido que ser necesariamente escasa¹⁸. De ahí que Gemma Avenoz se preguntara hasta qué punto era posible que Salazar hubiera tenido entre sus manos una copia de aquella Biblia, mucho más cuando su versión contenía unas glosas que solían soslayarse en el proceso de transmisión. En su opinión, no obstante, el humanista vasco se hizo con una copia que no sólo contenía el texto bíblico, sino también aquellos añadidos y aun los numerosos comentarios que Arragel había incluido en los márgenes de la obra, rodeando su traducción.

Por supuesto, es probable que Lope García de Salazar tuviera en su poder una copia de la Biblia de Alba. Pero tampoco hay que descartar la posibilidad de que hubiese accedido directamente al testimonio que se ha conservado. Y es que aquella obra no había permanecido durante tanto tiempo en manos de la Inquisición. De haber ocurrido así, de hecho, hubiese acabado a buen seguro en las hogueras inquisitoriales, como tantas otras que llegaron a quemarse. Posiblemente, el Consejo de Inquisición no se hizo con la Biblia que había traducido rabí Arragel hasta finales del siglo XVI. Antes había tenido que permanecer a buen recaudo, en poder de algún noble, al igual que aconteció con las pocas versiones que se conservaron. En este caso, aquella obra había pertenecido al marqués de Villena, como he señalado en otro lugar¹⁹, a cuya

¹⁷ La carta-licencia de donación dejaba bien claro estos extremos: “Don Andrés Pacheco, por la gracia de Dios, Obispo, Inquisidor [...] por cuanto hemos recogido una Biblia romance, manuscrita [...], por la gran confianza que tenemos en la persona del Excmo. Sr. Don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares [...], y de su gran cristiandad y celo de nuestra fe católica, tenemos por bien darle y entregarle la dicha Biblia en romance, y licencia, como por la presente le damos [...]. Esto en consideración de los favores y gracia que S. E. ha hecho y hace y esperamos que ha de hacer al Santo Oficio de la Inquisición y de los que hizo el señor Conde de Olivares, su padre, siendo embajador en Roma [...]”. Cf. A. Paz y Meliá, “La Biblia puesta en romance por Rabí Mosé Arragel de Guadalajara, 1422-1433 (Biblia de la Casa de Alba)”, en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, vol. II, pp. 87-88. Más tarde, aquella Biblia pasó a la casa de Alba tras el enlace matrimonial de la marquesa del Carpio, condesa-duquesa de Olivares, doña Catalina de Haro y Guzmán Enríquez, con Francisco Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba. Así fue como esta Biblia pasó a convertirse en la actual y famosa Biblia de Alba.

¹⁸ Basándose en los datos de Antonio Paz y Meliá, primer editor del manuscrito, Moshé Lazar, junto a otros, llegó a asegurar que la Biblia había permanecido durante más de doscientos años en poder de la Inquisición en su estudio “The Biblia de Alba: its Commentaries and Sources”, en *Companion volume to the facsimile edition. La Biblia de Alba. An Illustrated Manuscript Bible in Castilian*, ed. J. Schonfield, Madrid, Fundación Amigos de Sefarad, 1992, pp. 157-200. Sobre la historia de esta versión, véase el estudio anunciado en la nota siguiente.

¹⁹ De esta cuestión trato en “Algo más sobre la supuesta Biblia de Alba. El hebraísta Pedro de Palencia interrogado por la Inquisición”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 4 (2008), en prensa.

biblioteca, como a la del propio marqués de Santillana y otros nobles de la época, parece que llegó a tener acceso el humanista vasco.

Pero Salazar se sirvió también de otras traducciones de las Escrituras. La propia Gemma Avenozza había apuntado ya la posibilidad de que Salazar hubiera utilizado alguna otra versión bíblica para la redacción del *Eclesiastés* que incluyó en su gran obra. Y no le faltaban razones para creerlo. Sin embargo, su cotejo con las traducciones de la *Biblia de Alba*, de la *General Estoria* y de otras versiones como *E4*, *E3* o *BN* no dieron el fruto que esperaba. Veamos ese cotejo:

E4	E3	Alba	Bienandanzas
Palabras de Eclesiastés, fijo de David, rey de Israel. Vanidad de vanidades, dixo Eclesiastés, vanidad de vanidades, todo es vanidad. ¿Qué demásía ha el omne en todo su trabajo que trabaxa so el sol? Generación va e generación viene e la tierra por siempre estará. E nace el sol e pónese el sol e su lugar trascurre e nace ende. Va al Merediñ e buélvese al Setenrión; cercante, cercante va el viento e en sus circulaciones torna el viento.	Palabras de Cohelet, fijo de David, rey [en] Gerusalem. Nada de nada, dixo Coheled, nada de nada, todo es nada. ¿Qué aprovecha al omne todo su trabajo que trabaja de Yuso del sol? Generación va e generación viene e la tierra para siempre está. E esclarece el sol e pónese el sol e su lugar cobdicia e esclarece ende. Anda a Costatriñ e rodea a Merediñ; rodear rodeando anda el viento e por sus rodeos torna el viento.	Palabras del Eclesiastés, fijo de David, rey de Ierusalem. Vanidad de vanidades, dixo Eclesiastés, vanidad de vanidades, todo es todo vanidad. ¿Qué pro ha el omne en quanto afán afana de yuso del sol? Generación va e Generación viene e la tierra por siempre es turable. Aclarece el sol e pónese el sol e al su lugar tornar cobdicia e allí torna a aclarar. Va por Merediñ e circunda al Aquilón; rodeando, rodeando va el espíritu e por sus circuitos torna el espíritu.	Palabras de Salomón, fijo de David, rey de Jherusalem. Vanidad de vanidades, dize Salomón, banidad de vanidades, lo qual es todo vanidad. ¿Qué es lo que queda al omne de todo su trabajo que trabaxa de fondón del sol? Jeneración va, jeneración viene e la tierra por sienpre está firme, [y] esclareçe el sol e pónese el sol e al su lugar donde asoma allí esclarece. Vase al Darón e rodea al Çafón; rodeando, rodeando va a cada parte e sobre los sus rodeos tórñase a la su parte.

La versión del humanista, como vemos, ya no coincidía con la Biblia de Alba, ni ninguna de las restantes versiones y la razón es bien sencilla. Lope García de Salazar había copiado la traducción de la única biblia judeorromance que le había faltado por cotejar, esto es, la que contiene el manuscrito *E5* de El Escorial. Veamos un ejemplo, comparándola además con otra versión como *BN*:

Palabras de Coheled, fijo de David, rey de Jerusalem. Vanidad de vanidades, dize coheled, vanidad de vanidades, lo qual todo es vanidad. Qué es lo que queda al omne de todo su trabajo, que trabaja fondón del sol. Generación va, generación viene e la tierra siempre está firme. Y esclaresce el sol e ponese el sol e al lugar donde asoma allí esclaresce. Vase al Darón e rodea al Çafón, rodeando, rodeando va a cada parte e sobre los sus rodeos tórñase a cada parte

Palabras de Salamón, fijo de David, Rey de Jherusalem. Vanidad de vanidades, dize Salamón, banidad de vanidades, lo qual es todo vanidad. ¿Qué es lo que queda al omne de todo su trabajo que trabaja de fondón del sol? Jeneraçión va, jeneraçión viene e la tierra por siempre está firme, [y] esclareçe el sol e pónese el sol e al su lugar donde asoma allí esclarece. Vase al Darón e rodea al Çafón; rodeando, rodeando va a cada parte e sobre los sus rodeos tórñase a la su parte.

Palabras de Eclesiastés, fijo de David, rey de Israel. Vanidad de vanidades, dize Eclesiastés, vanidad de vanidades, todo es vanidad. ¿Qué demasía ha el omne en todo su trabajo que trabaxa so el sol? Generación va e generación viene e la tierra por siempre estará. E nace el sol e pónese el sol e su lugar transcurre e nace ende. Va a Meredión e buelve a Setentríon; buelve, buelve, anda la parte e aderredor torna la parte.

Es evidente que Salazar, o bien había consultado aquella traducción, o bien se había hecho con una copia de ella. Sólo una diferencia separa ambas versiones y se debe con toda seguridad a un cambio consciente. Frente a la transcripción del término hebreo קהלת 'Qohelet', la copia de Salazar trae 'Salomón': "Palabras de Salomón, fijo de David". Se trata de una lectura lógica, con la que se pretende facilitar al lector la comprensión del pasaje. Al fin y al cabo, aquel libro de las Escrituras se atribuía a Salomón y él era en verdad el *Qohelet* del texto, es decir, el 'recopilador de sentencias' o 'el que las pronuncia', pues eso significa el término hebreo. Su copia, no obstante, no estaba sacada directamente de aquel manuscrito, sino de un testimonio anterior. Así lo demuestra el hecho de que la versión de Lope García de Salazar coincida con E5, pero también con la lectura de EV, que transmite asimismo esa traducción bíblica, en algunos pasajes en los que ambas versiones judeorromances muestran una redacción distinta. La traducción del humanista vasco, además, no se decanta mayormente por ninguna de ellas, sino que transmite de modo indistinto las lecturas de E5 en algunas ocasiones y las de EV en otras. Veamos algún ejemplo para comprobarlo.

Todos los ríos van a la mar e la mar nunca se finche al lugar de las corrientes van por onde ellos tornan a venir para ir. Todas las cosas son trabajosas, non las puede alguno hablar. Nunca se farta el ojo de ver nin se finche la oreja de oír.

Todos los ríos van a la mar e la mar nunca se finche al lugar do las corrientes van por ende ellos tornan a venir para ir. Todas las cosas son trabajosas, non las puede ninguno hablar. Nunca se farta el ojo de ver nin se finche la oreja de oír.

E todos los ríos van a la mar e la mar nunca se finche e ha lugar donde las corrientes van por onde ellos tornan a venir para ir. E todas las cosas son trabaxosas e non las puede ninguno fallar. Nunca se farta el ojo de ver ni s[e] finche la oreja de oír.

Este pasaje, referido a *Eclesiastés* 1, 7-8, muestra perfectamente la independencia de la copia de Salazar respecto de las dos copias que transmiten la versión judeorromance. Por ejemplo, su versión lee “van por *onde* ellos tornan”, de acuerdo con *E5*, frente a la lectura “van por *ende* ellos tornan” de *EV*. Pero luego, su redacción transmite la lectura “non las puede *ninguno*”, de acuerdo esta vez con *EV*, frente a la lectura “non la puede *alguno*” de *E5*. En otros pasajes, la traducción del humanista recoge expresiones que no transmiten ninguna de las dos versiones bíblicas. Podrían tratarse de glosas añadidas por Salazar, pero también de lecturas que estaban en el original y que las copias *E5* y *EV* no recogieron. Así ocurre en diversas ocasiones como, por ejemplo, en la traducción de *Eclesiastés* 3, 1-8:

Tiempo de guardar, tiempo de arrojar, tiempo de romper, tiempo de coser, tiempo de callar, tiempo de hablar tiempo de amar, tiempo de aborrecer, tiempo de pelea, tiempo de paz.

Tiempo de guardar, tiempo de arrojar, tiempo de romper, tiempo de coser, tiempo de callar, tiempo de hablar tiempo de amar, tiempo de aborrecer, tiempo de pelea, tiempo de paz.

Tiempo de guardar, tiempo de arrojar, tiempo de romper, tiempo de coser, tiempo de callar, tiempo de hablar tiempo de amar, tiempo de aborrir, tiempo de pelear, tiempo de paz, tiempo de mal, tiempo de bien, tiempo de plantar...

En este caso, el añadido no se corresponde con el texto hebreo, que sí han traducido adecuadamente las dos versiones medievales. De ahí que resulte más probable que la glosa no estuviera en el original. De todos modos, es evidente que Salazar no copiaba de aquellas versiones, sino de la versión original o quizá de una copia intermedia entre el original y las versiones jude-

orromances. Un último ejemplo valdrá para corroborarlo, esta vez referido a *Eclesiastés* 3, 9-11:

<i>E5</i>	<i>EV</i>	<i>Bienandanzas</i>
¿Pues qué provecho ha el que esto faze de lo que trabaja? Vi aquesta razón que dio Dios a los fijos del hombre e quebrántalos en ello. Todas cosas fizo esmeradas a su tiempo. También al mundo dio en su voluntad que non pueda alcançar el hombre la obra que fizo Dios del comienço al fin.	¿Pues qué provecho ha el que aquesto faze de lo que trabaja? Vi aquesta razón que dio Dios a los fijos del hombre e quebrantolos en ello. Todas cosas fizo esmeradas a su tiempo. También al mundo dio en su voluntad afuera que non pueda alcançar el hombre la obra que fizo Dios desde el comienço al fin.	¿Pues qué provecho ha el que esto faze de lo que trabaja? Vi aquesta razón que Dios dio a los fijos del hombre e quebrántalos en ello. Todas cosas fizo esmeradas a su tiempo. También [al mundo] dio en su voluntad afuera que non pueda alcançar el hombre la obra que fizo Dios desde el comienço al fin.

Si observamos las diferencias, podría decirse que Salazar había seguido en un principio la versión *E5*, puesto que su copia coincide con ésta en algunas expresiones. Así, frente a las lecturas “*aquesto faze*” o “*quebrantolos en ello*” de *EV*, tanto su versión como la de *E5* transmiten las variantes “*esto faze*” y “*quebrántalos en ello*”. Sin embargo, su copia va a coincidir luego con aquella versión de la que se había apartado al inicio del versículo. Ahora, la obra de Salazar no sólo ofrece la lectura “*desde el comienzo*”, de acuerdo con *EV*, sino que además aporta una palabra que recoge esa versión y que *E5* había omitido. Me refiero al término *afuera* que transmite la copia de Salazar, junto con *EV*. Esto quiere decir, en definitiva, que nuestro humanista se había tenido que basar en un testimonio anterior a las dos versiones judeorromances

Pero este asunto no reviste al cabo mayor importancia. Sí la tiene, en cambio, el hecho de que las versiones bíblicas alcanzaran un grado notable de difusión entre ciertas capas de la sociedad y que éstas las utilizaran luego como fuente en sus propias obras. Fue fray Luis de León, sin embargo, quien inmortalizó en verdad aquellas versiones sefardíes, pues el agustino, lejos de limitarse simplemente a copiarlas, como había hecho Salazar, las reelaboró y reinventó de forma genial en numerosas ocasiones. En su famosa *Exposición al Cantar de los Cantares*, sobre todo, fray Luis las rehizo en diversas ocasiones, llevando allí su labor a la perfección, como ya indiqué en un reciente estudio²⁰.

²⁰ En su versión del *Cantar de los Cantares*, fray Luis utilizó con toda seguridad alguna biblia judeorromance a modo de guía, como he descrito ya con mayor amplitud en “El *Cantar de los Cantares* de fray Luis de León: ¿una versión original?”, *Bulletin Hispanique*, 109 (2007), pp. 17-45.

En su comentario romance al *Libro de Job*, en cambio, fray Luis manifestó una actitud diferente y muy similar a la que había mostrado un siglo antes Lope García de Salazar. Ese tratado, como se sabe, le llevó al maestro salmantino varios años de elaboración y es probable que el hastío de ver siempre inacabada aquella obra interminable actuara en detrimento de la calidad de su traducción. Sea como fuere, el fraile agustino no buscó en este caso una versión personalizada, sino que, por el contrario, copió sin reservas la traducción de una de las versiones judeorromances más conocidas en la mayor parte del tratado. Pero tiempo vendrá para tratar de esta nueva cuestión ²¹.

²¹ En su versión del *libro de Job*, el agustino copió sin reservas la traducción de una de aquellas biblias sefardíes, como he procurado demostrar en mi estudio "Del esfuerzo del traductor a la despreocupación del copista. La versión de Job de fray Luis de León", de próxima publicación.

VERONICA ORAZI

HISTORIA DE UNA ESCALERA:
PRIMO GRADINO DELL'ESTETICA DRAMMATURGICA
DI BUERO VALLEJO *

1. *L'evento: la prima al Teatro Español di Madrid*

La sera del 14 Ottobre 1949 si alza il sipario del Teatro Español, in piazza Santa Ana, a Madrid. Va in scena la prima di *Historia de una escalera*¹, di Antonio Buero Vallejo, per la regia di Cayetano Luca de Tena. Alla fine del terzo atto, quando cala il sipario, per l'opera inizia un successo di critica e di pubblico tale² che la direzione del teatro decide di sospendere per quell'anno le rappresentazioni del *Don Juan Tenorio*, in cartellone nel mese di Novembre, per non interrompere la serie di repliche del dramma, che proseguono fino al 22 Gennaio del '50³. Nello stesso anno Ignacio F. Iquino realizza l'adattamento cinematografico di *Historia de una escalera*.

Il dramma assurge immediatamente a pietra miliare nella storia del teatro spagnolo e tuttavia, con la produzione posteriore, Buero darà prova di saperlo superare: si pensi a *El tragaluz* (1967), a *La Fundación* (1974) oppure a *Jueces en la noche* (1979), il cui apporto alla drammaturgia contemporanea è certo di alto profilo; o ancora alla tecnica del reimpiego – nei termini impegnati della denuncia – di eventi del passato, sfruttati per riattualizzare temi scomodi e farne lo specchio del presente, uno spunto di riflessione sulla realtà socio-politica del tempo, come avviene con *Un soñador para un pueblo* (1958) o con *La deto-*

* Un ringraziamento speciale a Marcella Ciceri e Silvia Monti, per i consigli preziosi.

¹ L'opera aveva vinto il "Premio Lope de Vega 1949", che prevedeva appunto l'allestimento in un teatro di prestigio. Cfr. da ultimo Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, edición de V. Serrano, Madrid, Espasa Calpe, 2003 e *Storia di una scala*, introduzione di V. Orazi, traduzione di F. Brunetti, Firenze, Le Lettere, 2008.

² Cfr. A. Buero Vallejo, *Obra completa*, edición crítica de L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. II, pp. 324-328.

³ Soltanto la sera del 19 dicembre la rappresentazione di *Historia de una escalera* è sostituita da *Las palabras en la arena*, dello stesso Buero, per la regia di Ana Martos de la Escosura, che vince il premio dell'"Asociación de los Amigos de los Quintero".

nación (1977). Pur alla luce dei risultati – estetici, drammaturgici, di consenso – delle *piezas* successive, però, *Historia de una escalera* mantiene una centralità decisiva, che può essere colta appieno solo contestualizzandola nel panorama teatrale, culturale e socio-politico in cui fa la sua comparsa.

Una prospettiva rivelatrice, in questo senso, è offerta dalle recensioni della prima, da cui emerge il livello di ricezione del testo, delle sue caratteristiche, del contenuto, in ultima analisi del suo stesso intento. Eccone un paio esempi significativi:

Alfredo Marquerié, “En el Español se estrenó *Historia de una escalera*, de Antonio Buero”, *ABC*, 15 de Octubre de 1949, pp. 22-23:

Desde las primeras escenas de *Historia de una escalera* el público que asistió anoche al estreno tuvo la impresión de que se hallaba ante la obra de un autor auténticamente nuevo, con una preparación cultural y un sentido del teatro engarzados exactamente al momento en que vivimos. [...] Sencillez de expresión y hondura de sentimientos, no teatro de ideas, sino teatro de pasión, alto y noble concepto de lo trágico sin salirse del estricto marco de lo humano y de lo cotidianamente vital. Y que no se nos diga que este género es torturado, agónico o sombrío, porque eso equivaldría a negar los fundamentos del teatro universal, donde el Fatum nos parece que no es un elemento accesorio o desdénable. He ahí, sintetizada en breves rasgos, la hondísima impresión que nos ha producido el estreno de Buero Vallejo, autor que, además sabe mover a sus personajes y equilibrar el curso de la acción con la más experta desenvoltura y que dará a nuestra escena y logrará en ella muchas jornadas de triunfos semejantes.

Jorge de la Cueva, “Español. *Historia de una escalera*, comedia de don Antonio Buero Vallejo”, *Ya*, 15 de Octubre de 1949, p. 4:

Con el clamoroso y unánime triunfo de esta comedia triunfó también anoche algo muy hondo, que es sustancia española que late en todo nuestro arte en general y que hace algún tiempo andaba un poco a trasmano y como despreciado; esto a que aludimos es nada menos que el sentido real que el público lleva en la masa de la sangre, de tal manera, que el público, emocionado ante la obra, al apludirla aplaudía algo que reconocía como muy suyo: nada menos que la verdad artística viva, fuerte, emocional y apasionante, que vibra, cómica y sentimental, en el sainete y que llena la comedia de costumbres con su fuerza ejemplar.

Recensioni elogiative (come quelle di Díez Crespo su *Arriba*, di Castro su *Madrid*, di Morales de Acevedo su *Marca*, di Bayona su *Pueblo*, di Cueva su *Ya*, tra le tante). Tuttavia, leggendole viene spontaneo domandarsi, “davvero è stato colto tutto ciò che c’è da cogliere – da saper cogliere – in questo dramma in tre atti?”.

Per accedere al senso profondo dell'opera, infatti, è opportuno ritornare sulla sua polisemia, sulla ricchezza dei livelli di lettura e di fruizione⁴, per dissipare una certa foschia che ancora in parte la avvolge, analizzandola all'interno dell'intera parabola drammaturgica dell'autore, la cui produzione occupa la seconda metà del XX secolo, con opere che hanno riscosso un notevole successo di pubblico e di critica e hanno rinnovato la scena spagnola⁵. La portata di questo rinnovamento si può misurare appunto solo calando il dramma e le altre *piezas* del drammaturgo nel suo tempo, senza astrarle da un 'tutto' di cui sono parte integrante e dal quale non è opportuno scontornarle⁶.

2. Il contesto: il teatro spagnolo della seconda metà del XX sec.

Prima della Guerra Civile l'attività d'innovatori come Valle-Inclán, Unamuno, García Lorca, Alberti, tra gli altri, segna uno stacco rispetto agli strascichi del teatro di stampo naturalista e del *sainete de costumbre*. Si tratta di un teatro popolare, incoraggiato da iniziative governative come le *Misiones pedagógicas* oppure *La Barraca* promossa da García Lorca o ancora *El Búho* coordinato da Aub. Lo scoppio del conflitto, però, interrompe tutto questo e in seguito, durante la Guerra, si sviluppa il teatro "di circostanza" o "di emergenza" (si pensi al gruppo *Nueva escena* diretto da Dieste, al *Teatro de arte y propaganda* di Alberti e María Teresa León, alle *Guerrillas del teatro* che recitavano al fronte), sostenuto da intenti propagandistici e percorso da una comicità elementare. Con la conclusione del conflitto, la drammaturgia spagnola, almeno fino agli anni '40, offre un teatro di taglio commerciale, d'intratteni-

⁴ Ad esempio, sulle implicazioni semiologiche nell'opera bueriana, cfr. Luciano García Lorenzo, "Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo", in *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 103-125; Jovita Bobes Naves, *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*, Kassel, Reichenberger, 1997.

⁵ A dimostrazione della rilevanza dell'autore nel panorama drammaturgico della seconda metà del '900, basti ricordare alcuni contributi fondamentali: Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Buero Vallejo o il processo verso la verità*, Roma, Bulzoni, 1981; *Buero Vallejo. Cuarenta años de teatro*, ed. M. de Paco, Murcia, CajaMurcia, 1988; *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea, ed. C. Cuevas García, Barcelona, Anthorpos, 1990; Mariano de Paco, *Antonio Buero Vallejo en el teatro actual*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1998; *Memoria de Buero*, ed. M. de Paco, Murcia, CajaMurcia, 2000; *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, eds. M. de Paco y F.J. Díez de Revenga, Murcia, CajaMurcia, 2001.

⁶ Il ruolo e il peso dell'autore si evincono anche soltanto dai numeri monografici di riviste specializzate che nel corso dei decenni gli sono stati dedicati: *Cuadernos de Agora*, 79-82, mayo-agosto 1963; *Estreno*, V, 1, primavera 1979; *Regreso a Buero Vallejo*, monográfico de *Cuadernos El Público*, 13 de Abril de 1986; *Antonio Buero Vallejo. La tragedia, transparencia y cristal de la palabra*, monográfico de *Anthropos*, 79, 1987; *Homenaje a Antonio Buero Vallejo*, monográfico de *Montearabí*, 23, 1996; *Las puertas del drama*, XXVII, 2, primavera 2000.

mento, particolarmente gradito al pubblico di provincia e borghese (sebbene talvolta condivide elementi del teatro prodotto in esilio, dunque non superficiale ma mosso dalla riflessione ideologica o testimoniale). Un teatro che si conferma in sostanza teatro dei vincitori, patriottico, magniloquente, che ripropone testi classici, esalta le virtù nazionali e al contempo continua a essere teatro di pura evasione, caratterizzato da un basso livello tecnico e privo di pretese artistiche⁷: dominano incontrastate opere commerciali, dai contenuti semplici o addirittura poveri e che non brillano certo per soluzioni tecnico-formali d'interesse. Insomma, un teatro di bassa qualità e ciò spiega la continuità con la produzione convenzionale di prima della guerra, che mira a fare cassetta più che ricercare il livello artistico. Naturalmente l'istituto della censura fa sentire tutto il suo peso⁸, condizionando anche questo settore della vita socio-culturale del Paese.

Le linee di sviluppo della drammaturgia di questi anni si possono sintetizzare grosso modo in alcune tendenze fondamentali⁹:

- La commedia borghese (o *alta comedia*) e la commedia convenzionale; ironica, elegante, per certi aspetti persino innovativa, testimonianza del passaggio dal melodramma alla commedia realista, spesso vivacizzata dal gioco dialettico e degli intrecci, da caute sperimentazioni formali, dal dialogo intessuto sul linguaggio comune, dal dinamismo dei personaggi e delle situazioni. Un teatro borghese, insomma, aperto in parte al rinnovamento, che col passare del tempo si riduce a forma di gradevole intrattenimento.
- Il teatro umoristico¹⁰, percorso da inquietudini e istanze di rinnovamento, venato di bonaria critica sociale, di satira degli stereotipi dell'epoca, di sottile ironia, di umorismo basato sul nonsenso, sui giochi linguistici e su immagini e situazioni tributarie del teatro dell'assurdo.

⁷ Vid. almeno José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971; Ricardo Doménech, "1936-1975: Tiempos de guerra y dictadura", in *Escenario de dos mundos, 2. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 36-58.

⁸ Cfr. almeno Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

⁹ Per una panoramica dettagliata si rimanda alle pagine di Silvia Monti sul teatro post-bellico in *L'età contemporanea della letteratura spagnola*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 443-530; vid. anche Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977; Ricardo Doménech, "El teatro desde 1936", in *Historia de la literatura española (siglos XIX y XX)*, Madrid, Guadiana, 1974, pp. 437-480, poi ampliata Madrid, Taurus, 1980; César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989; María José Conde Guerri, *Panorámica del teatro español (1940-1980)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994; Ignacio Bonín Valls, *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro, 1998; Víctor García Ruiz, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, Euns, 1999.

¹⁰ Cfr. almeno Juan Rof Carballo, *El teatro de humor en España*, Madrid, Editoria Nacional, 1966.

- La commedia tradizionale, sviluppatasi dalla seconda metà degli anni '50.
- Il 'torradismo', dal nome del suo massimo rappresentante, Torrado, con *piezas* d'evasione tendenti al melodrammatico (quasi una sorta di fotoromanzo per la scena).
- Il teatro dell'esilio¹¹, di rado rappresentato, fatto di testi poco noti, messi in scena da compagnie non professioniste (studenti, gruppi sindacali e sperimentali), in genere senza repliche. Molto vario rispetto alla ripetitiva commedia borghese. Tuttavia, influisce poco sul teatro peninsulare ed è persino difficile inserirlo all'interno dello sviluppo della drammaturgia spagnola post-bellica.

È facile capire che la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 rappresentano uno snodo centrale per il rinnovamento del teatro della seconda metà del XX secolo¹². Questo momento, infatti, è segnato da tre eventi culturali di rilievo, dalla prima di altrettante *piezas*, ciascuna a suo modo significativa: *Historia de una escalera* di Buero Vallejo (1949), *Tres sombreros de copa* di Mihura (del '32 ma rappresentata nel '52), *Escuadra hacia la muerte* di Sastre (1953). In realtà, però, è al dramma di Buero che va attribuito il massimo potenziale innovativo, maturato poi da un lato nella produzione posteriore del drammaturgo, dall'altro nell'influsso sulle successive generazioni di giovani autori (in particolare sul 'gruppo realista' degli anni '60), i quali ne assumono, rielaborandola e sviluppandola, la lezione.

Ripartiamo da qui, allora: Buero Vallejo, con *Historia de una escalera* (1949), fa assurgere a dignità drammatica gente comune, problemi triviali e contrasti a stento contenuti, sibilati tra i denti o lasciati esplodere in liti esasperate, incorniciati nella scala di un condominio popolare, simbolo della mediocrità cui i protagonisti sembrano condannati in modo inesorabile, senza apparente possibilità di riscatto: è questa la prospettiva da cui nasce la definizione di "realismo simbolico" del teatro bueriano. Lo si capisce subito: si tratta di una svolta decisa – quanto decisiva – rispetto all'immobilismo teatrale di quegli anni; perché di fatto le sperimentazioni dell'autore elevano il livello della drammaturgia spagnola, reinserendola nel circuito internazionale, nonostante la complessa situazione storico-politica e socio-culturale¹³.

¹¹ Cfr. almeno Ricardo Doménech, "Aproximación al teatro del exilio", in *El exilio español de 1939. 4. Cultura y literatura*, ed. J.L. Abellán, Madrid, Taurus, 1977, pp. 183-246; Manuel Aznar Soler, *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallès, GEXEL, 1999.

¹² M. de Paco, "Los comienzos del teatro de posguerra. (La escena española en torno al medio siglo)", in *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, eds. M.J. Ramos Ortega y A.S. Pérez-Bustamante Mourier, *Cuadernos Draco*, 2, 1995, pp. 58-63.

¹³ Herbert Härtinger, *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert, 1997.

L'altra personalità di rilievo è, si diceva, Sastre, col suo teatro dalle istanze estetiche e dalle tematiche profonde e differenziate, che influirà in qualche modo sulla produzione contemporanea e successiva, grazie all'ininterrotto impegno pubblico dell'autore a favore di un teatro rivoluzionario. Sastre, infatti, propugna un rinnovamento sulla scia delle avanguardie europee, basato però anche sulla denuncia della realtà socio-politica della Spagna di quegli anni, promuove gruppi teatrali (*Arte Nuevo* nel '45, *Grupo de teatro realista* nel '60), è firmatario di manifesti, scrive saggi e il suo teatro politicamente impegnato gli varrà il carcere e l'esilio.

Nel '60 i due danno vita alla polemica sul "possibilismo"¹⁴, cioè sull'opportunità e sulle conseguenze del compromesso con il teatro commerciale e in parte con la censura, in nome dei risultati che ne possono derivare. Buero considera percorribile e utile la strada del "possibilismo"¹⁵, abbracciato e condotto nei termini dell'impegno politico meno deflagrante ma nelle intenzioni e nelle convinzioni certo ugualmente (e forse anche più) efficace, espresso in modo esemplare sia nelle opere realiste sia nei drammi storici, in cui eventi e momenti della storia della Spagna gli consentono di portare sul palcoscenico le proprie idee sull'autenticità e sulla ribellione del singolo.

Di lì a poco, nei primi anni '60, fa la sua comparsa nel panorama teatrale spagnolo il "gruppo realista"¹⁶, il cui intento principale è portare sulla scena la realtà contingente, attraverso la critica sociale dura e la denuncia politica radicale. Si tratta di drammaturghi ferocemente critici, che propugnano un rigoroso impianto realista dell'opera teatrale, in contrapposizione all'imperante tendenza all'evasione. Le loro tematiche principali sono la denuncia dell'ingiustizia sociale, dello sfruttamento, dell'ipocrisia della classe dominante, il costante radicamento nella realtà spagnola contemporanea. Questi autori non hanno quasi margine d'azione, tranne forse all'interno della crescente attività dei *teatros independientes* (iniziata nella seconda metà degli anni '60 e pro-

¹⁴ Kessel Schwartz, "Posibilismo and imposibilismo. The Buero-Sastre Polemic", *Revista hispánica moderna*, 34, 1968, pp. 436-445. Sulla rilevanza di entrambi cfr. almeno William Giuliano, *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, New York, Las Américas, 1971; Marsha Forys, *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An Annotated Bibliography*, Metuchen, N.J., & London, The Scarecrow Press, Inc., 1988.

¹⁵ Cfr. A. Buero Vallejo, "Obligada precisión acerca del 'imposibilismo'", *Primer Acto*, 15, julio-agosto 1960, pp. 1-6; poi in *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, SGEL, 1981, pp. 115-126; e ancora in *Primer Acto, 30 años. I. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1991, pp. 61-65.

¹⁶ Cfr. almeno Martha T. Halsey, "La generación realista: A Selected Bibliography", *Estreno*, 3, 1977, pp. 8-13; César Oliva, *Cuatro dramaturgos 'realistas' en la escena de boy: sus contradicciones estéticas* (Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda), Murcia, Universidad de Murcia, 1978; C. Oliva, *Disidentes de la generación realista*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

trattasi per tutta la Transizione, il cui declino è segnato dalla ripresa dei teatri stabili) o sulle pagine della rivista *Primer Acto*.

Di poco posteriore, sullo scorcio degli anni '60 si sviluppa il "teatro nuovo" o "teatro indipendente"¹⁷; radicalmente innovativo, autogestito e ideologicamente autonomo, espressione di una contestazione ancora più violenta nei confronti del teatro commerciale ma anche di quello dei "realisti", in nome di una più drastica rottura dei canoni tradizionali, sia in senso estetico sia ideologico. A differenza degli immediati predecessori, questi drammaturghi rifiutano il realismo per orientarsi verso un linguaggio fortemente connotato, che ne determina la classificazione come "simbolisti"; propugnano la rottura delle concezioni estetiche, attraverso lo sfogo dell'immaginazione, la messa in scena di situazioni paradossali o assurde, la riflessione sull'ambiguità e la limitatezza della parola. Ogni gruppo ha il suo specifico linguaggio, la sua linea di ricerca, ma tutti insistono sulla spettacolarità dell'allestimento, sull'espressività del corpo e degli elementi visivi. Sono gruppi e autori che non hanno incidenza sulla programmazione commerciale, fanno teatro *underground* e tuttavia hanno il loro peso nel dibattito culturale sulla drammaturgia¹⁸.

In sostanza, dalla morte di Franco, nel 1975, alla metà degli anni '90, si sviluppa una nuova fase di rinnovamento del teatro¹⁹, contrassegnata dalla fine della censura, dai finanziamenti pubblici, dal restauro o dall'ammodernamento dei teatri e conseguentemente dalla (ri)comparsa dei teatri stabili, dall'innalzamento del livello tecnico, dalla diversificazione dell'offerta in cartellone,

¹⁷ Cfr. almeno Antonio Fernández Insuela, "Notas sobre el teatro independiente español", *Archivum*, 25, 1975, pp. 303-322 e la rassegna sul teatro indipendente in *Ozono*, 3, 1977, pp. 37-48; *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro español*, ed. K. Pörtl, Tübingen, Max Niemeyer, 1986; *Documentos sobre el teatro independiente español*, ed. A. Fernández Torres, Madrid, Ministerio de Cultura-CNNTE, 1987; Oscar Cornago Bernal, *La Vanguardia teatral en España: 1969-1975. Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.

¹⁸ Cfr. almeno George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar, 1978.

¹⁹ Cfr. Frank P. Casa, "Theatre after Franco: The First Reaction", *Hispanófila*, 66, 1979, pp. 109-122; Luciano García Lorenzo, "El teatro español después de Franco (1976-80)", *Segismundo*, 27-32, 1978-80, pp. 25-39; Fernando Valls, "El teatro español entre 1975 y 1985", *Las Nuevas Letras*, 3-4, 1985, pp. 64-82; Francisco Ruiz Ramón, "Apuntes sobre el teatro español en la Transición", in *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, ed. K. Pörtl, Halle, Max Niemeyer, 1986, pp. 90-100; *Teatro Español Contemporáneo. Autores y Tendencias*, eds. A. Toro y W. Flöck, Kassel, Reichenberger, 1995; *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, ed. M. Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Cop d'idees-CITEC, 1996; Ángel Berenguer, Manuel Pérez, *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998; Enrique Centeno, *La escena española actual (Crónica de una década, 1984-1994)*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996; María José Ragué Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996; Candyce Leonard, John P. Gabriele, *Teatro de la España democrática: los noventa*, Madrid, Fundamentos, 1996; *El teatro: género y espectáculo. Teatro español ante el fin de siglo*, monográfico de *Ínsula*, 601-602, 1997; *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, eds. J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbayo, Madrid, Visor, 1999.

dal recupero del teatro classico, dall'istituzione di festival e del "Centro Dramático Nacional" (1978) o del "Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas" ('84-'94). Tutto ciò, però, da un lato segna l'inizio del *rescate* di drammaturchi dell'esilio (Arrabal, Alberti, ma anche Brecht o Fo) o della *restitución* di figure come Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Olmo, Sastre, Gala, oltre ai "nuovi autori" come Romero Esteo, Riaza, Ruibal, García Pinta-do, Miralles, Martínez Mediero, dall'altro lato accentua gli aspetti artificiali e artificiosi dello spettacolo, che appare slegato dalla realtà rispetto all'aderenza al momento storico-sociale contingente tipica delle sperimentazioni precedenti, a partire dalla svolta segnata da Buero, proseguita poi col "gruppo realista" degli anni '60 e col "teatro indipendente", per proiettarsi fino alla Transizione. Così, riguadagna terreno la commedia tradizionale, d'intrattenimento e scompaiono i teatri e le compagnie indipendenti, diventa più difficile l'accesso alla scena di drammaturchi estranei ai circuiti ufficiali e istituzionali.

Negli anni '90, poi, si sviluppano due gruppi importanti per l'evoluzione della drammaturgia attuale: da un lato il "gruppo di Madrid", orientato verso la ricerca formale e la dimensione intimista, pur senza disdegnare le tematiche sociali; dall'altro lato il "gruppo di Barcellona", particolarmente sensibile allo sperimentalismo dall'accentuato senso ludico e alla riflessione sulla struttura del testo teatrale. Tuttavia, negli ultimi anni inizia anche il recupero del teatro d'autore e di parola, senza negare le sperimentazioni d'avanguardia ma ricercando il contatto con gli spettatori, ad esempio con il ritorno a un intreccio più lineare.

L'odierna scrittura teatrale in Spagna non si concentra più esclusivamente sul taglio ideologico e sull'impegno politico e sociale, ma mostra interesse anche per gli aspetti privati e quotidiani, secondo quella che si potrebbe definire "estetica neorealista", nell'intento di coinvolgere un pubblico vasto e differenziato, sfruttando la comicità, le tecniche cinematografiche e televisive, l'intertestualità e la metateatralità, lo svecchiamento del linguaggio. Dopo una prima apertura ai drammaturchi ostracizzati durante la dittatura, si finisce per relegarli di nuovo nell'ombra: solo Buero, Gala e in parte Nieva, infatti, sono presenti nella programmazione. In anni relativamente recenti, poi, si è assistito al successo teatrale di romanzieri affermati e sono più numerose oggi le scrittrici che si dedicano al teatro²⁰. Contemporaneamente ha acquisito rilievo la drammaturgia regionale (Paesi baschi, Galizia, Catalogna), spesso in lingua originale, indubbio arricchimento del panorama teatrale spagnolo contemporaneo.

²⁰ Cfr. Patricia W. O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1988.

3. L'autore e il suo teatro

Ecco, è in questo contesto che, a partire dall'esordio sulle scene nel '49, si sviluppa il teatro di Buero²¹. Teatro serio, il suo, dai contenuti sociali, fatto di realismo simbolico, dalla gran varietà di moduli drammatici, espressione di temi universali impiegati per prendere posizione sulla realtà della Spagna dell'epoca. Un teatro dal forte impianto drammatico, essenzialmente tragico.

L'autore inizia la sua parabola con opere di taglio neo-realista, che si arricchiscono progressivamente di implicazioni simboliche, meccanismo attraverso il quale aspetti modesti e persino bassi della quotidianità assumono un significato che trascende il semplice quadro realista, per acquisire uno spessore che va ben al di là della mimesi rappresentativa, profilandosi in modo sempre più chiaro come tratti dalla profonda e drammatica complessità, non solo intima, ma anche sociale e collettiva, chiaramente ancorati alla dimensione socio-politica del tempo. *Historia de una escalera*, che alla fine degli anni '40 segna in modo significativo l'esordio del drammaturgo, resta dopo tanti anni la massima espressione di questo suo primo teatro. Nell'opera successiva, *En la ardiente oscuridad* (1950), Buero concretizza l'antitesi della commedia leggera, portando in scena la metafora della cecità, da leggere come incapacità di affrontare la realtà, certo dura ma più dignitosa della menzogna ipocrita che tende a rimuoverla. Sulla linea "realista" di *Historia de una escalera*, come riflesso della quotidianità della classe media e medio-bassa presa a spunto per un messaggio pregnante, si collocano anche *Hoy es fiesta* (1956; sul sentimento della speranza e della fede), *Las cartas boca abajo* (1957), *El tragaluz* (1967; più complesso, come dimostrano il ricorso allo scenario multiplo e la presenza fuori scena di due personaggi estranei all'azione, cui è affidata la funzione di straniamento, di ascendenza brechtiana). In una fase successiva, Buero si sposterà verso un teatro d'idee, in cui la realtà, superata nella sua base fenomenica, sfocerà in un livello superiore, venato di consapevolezza, militanza e presa di posizione ideologica di fronte alla società e al momento politico contingente. Rappresenta quindi *La tejedora de sueños* (1952; reimpiego del mito di Penelope²², con tanto di coro dall'effetto brechtiano e straniante), *La señal que se espera* (1952) *Casi un cuento de hadas* (1953), *Irene o el tesoro* (1954; fortemente simbolica), nel segno della coesistenza di fantastico e realtà quotidiana. Dal '58, con *Un soñador para un pueblo* (sulla figura di Squillace), le tematiche veicolate dalla drammaturgia bueriana si addensano di

²¹ Centrale lo studio di Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.

²² Cfr. Manuel Alvar, "Presencia del mito: *La tejedora de sueños*", in *El teatro y su crítica*, Málaga, Diputación Provincial, 1975, pp. 279-300.

tanto in tanto all'interno di un'ambientazione storica, metafora delle problematiche del tempo, per eludere la censura e riprodurre il passato come spunto di riflessione sull'attualità scottante, ma anche per rivitalizzare le vicende nazionali nell'ottica della lezione della storia. È un'espressione di quel "possibilismo" criticato da Sastre, cui Buero si dedica con costanza, concretizzatosi nella rivisitazione personale del dramma storico, per costruirvi attorno costellazioni di approfondimenti tematici e sperimentazioni drammatiche sempre più complesse. Così accade infatti con *Las Meninas*²³ (1960; su Velázquez e sul tema della lotta per l'affermazione dell'ideale di artista; dalle forti implicazioni sperimentali) e con *El concierto de San Ovidio* (1962; commedia corale, ambientata nella Francia pre-rivoluzionaria, in cui la cecità è metafora della società oppressa – allusione trasparente alla Spagna franchista –, come già *En la ardiente oscuridad*, del '50, e poi ne *La llegada de los dioses*, del '71), con *El sueño de la razón*²⁴ (1970; sulla figura di Goya), con *La detonación* (1977; sul suicidio di Larra; dall'accentuato simbolismo). Le opere allestite dopo la fine della dittatura, almeno da *Jueces en la noche* (1979, sul tema del terrorismo) in poi, tornano all'ambientazione contemporanea, denunciando i mali della società liberata (opportunismo politico, prevalere degli interessi economici, disoccupazione, violenza, repressione), messi in scena attraverso conflitti individuali, intimi, in cui tutto ruota attorno a un'immancabile vittima. Si tratta di strutture drammatiche complesse, che mostrano un'eccezionale padronanza dei mezzi scenici da parte dell'autore. Ma si ricordino anche: *Madrugada* (1953), *Aventura en lo gris* (1963), *La doble historia del doctor Valmy* (scritta nel 1964, sull'intolleranza e la tortura), *La llegada de los dioses* (1971), *La Fundación* (1974), *Caimán* (1981; sulla speculazione edilizia e la mendicizia), *Diálogo secreto* (1984), *Lázaro en el laberinto* (1986), *Música cercana*²⁵ (1989; sul traffico di stupefacenti), *Las trampas del azar* (1994; cupa tragedia in cui interagiscono caso, destino e colpa) e infine *Misión al pueblo desierto* (1999).

Gli intricati labirinti della coscienza; la ricerca della verità; personaggi dal passato oscuro, schiacciati da un segreto inconfessato e inconfessabile, schermato dalla menzogna, sconfinante in una sorta di patto illusorio con l'oblio (o meglio nella rimozione); l'incapacità di affrontare e accettare la realtà o la paura di scoprirla. Tutto ciò ruota attorno a un nucleo centrale nell'estetica dell'au-

²³ Di cui è stata pubblicata di recente la versione italiana: A. Buero Vallejo, *Le damigelle d'onore*, traduzione di M. Pannarale, Milano, Mimesis, 2007.

²⁴ Di cui è apparsa recentemente la versione italiana: A. Buero Vallejo, *Il sonno della ragione*, traduzione di M.L. Aguirre D'Amico, introduzione di M.T. Cattaneo, Milano, Mimesis, 2007.

²⁵ Cfr. Martha T. Halsey, *From Dictatorship to Democracy, The Recent Plays of Antonio Buero Vallejo (From La Fundación to Música cercana)*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1994.

tore: l'uomo può cambiare solo se ha il coraggio di riconoscere e affrontare le proprie paure, il proprio rimosso, e dunque la realtà in tutta la sua durezza e inesorabile oggettività. È questo che spiega la reazione simbiotica del pubblico di fronte al teatro bueriano, imperniato sul meccanismo di identificazione: Buero non si limita a esprimere le proprie idee, ma porta sulla scena timori, desideri, spinte emotive condivise, in cui gli spettatori si identificano, o meglio riconoscono e identificano una carica potenziale per il superamento di fobie o la realizzazione di aspirazioni individuali e collettive altrimenti non manifestabili, rimosse per debolezza del singolo o censurate dalla società.

Come nasce però Buero drammaturgo?²⁶ I suoi esordi si collocano sulla scia di quella tradizione europea di teatro realista, evolutasi nel corso del Novecento. Si pensi ad esempio a Ibsen, per la struttura, la pianificazione e lo sviluppo dell'opera, per la realtà trascesa nel simbolo, quel "realismo simbolico" che è emblema della drammaturgia bueriana. La realtà, infatti, ha un significato più profondo di quello superficiale e questo sarà un tema centrale per l'autore, da cui deriva l'invito costante ad andare oltre le apparenze, perché il reale è complesso e non si limita a ciò che se ne può percepire a un approccio immediato. Oppure si pensi a Strindberg, per l'emergere incontenibile delle pulsioni umane, per il recupero della dimensione onirica. O si pensi a Pirandello, per la personalità frammentata, disarticolata del personaggio, per l'annullamento del diaframma ideale che separa attore e spettatore, propiziando il coinvolgimento totale del pubblico. A O'Neill, per i temi tragici, la volontà di scrutare nelle profondità dell'anima alla ricerca dell'origine prima delle fobie, dell'allucinazione, in consonanza con l'espressionismo europeo. Il teatro di Buero, lo si è detto, è serio, affatto compiacente, di taglio tragico, come quello di Arthur Miller, riscopritore della tragedia moderna, con il quale coinciderà sui problemi e sulle situazioni da portare in scena, perché nucleo di interesse centrale per entrambi, cui entrambi replicheranno con risposte simili. Nella produzione di Buero, però, si potrebbe ravvisare anche una reminiscenza cervantina, nel tema della follia, nella consacrazione a una causa all'apparenza persa, perché all'apparenza assurda e insensata; o ancora nel confronto duro tra l'individuo e il mondo circostante; o vi si potrebbe intravedere un riecheggiamento classico, per alcuni modelli universali; oppure si potrebbe recuperare una possibile radice metafisica calderoniana, per il dramma sociale o il taglio metateatrale; ma anche un lascito più o meno marcato, più o meno consapevole di Valle-Inclán, García Lorca (sui quali Buero scriverà pagine di riflessione teorica); e perché non H.G. Wells, ammiratissimo da Buero, e altri ancora. Tuttavia, al di là dell'ammirazione, della cono-

²⁶ Cfr. almeno l'introduzione di Luis Iglesias Feijoo all'*Obra colmpeta*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. I, pp. x-xxv.

scenza, del retroterra culturale e degli elementi condivisi con altri drammaturghi contemporanei o del passato, il suo teatro ha un forte accento personale, fatto di sperimentalismo, di riflessione esistenziale, di messa a fuoco della realtà trascendendone i limiti fenomenici per riconoscerne un'innegabile valenza simbolica, che ne rappresenta la dimensione paradossalmente più reale; nella consapevolezza che il teatro deve parlare al pubblico dei problemi attuali. È per questo che i successi degli esordi saranno superati dalla produzione posteriore, con la maturazione di un'estetica drammaturgica difficilmente eguagliabile, concretizzatasi nella sperimentazione delle soluzioni sceniche più audaci. Tutto ciò è volto a portare sulla scena i problemi dell'uomo della seconda metà del XX secolo: Buero infatti va oltre lo sperimentalismo, per consacrarsi alla ricerca ininterrotta che sostiene a livello estetico, tecnico-formale ma anche di riflessione esistenziale, la sua intera parabola di artista, come dimostrano i suoi saggi critici degli anni '50 e '60, che si proiettano ben al di là dell'impegno urgente ispirato dai temi sociali, per collocarsi su un piano assoluto, definitivo. Buero come Camus si è definito un *solitario solidario* e ha una profonda consapevolezza della funzione sociale del teatro e dunque della sua missione: lo svelamento della fragilità e delle carenze umane (a livello di individuo e di collettività), che lo orientano verso la tragedia²⁷, universo drammatico elaboratissimo, verso il rinnovamento formale, per il desiderio di risvegliare la consapevolezza del pubblico in modo efficace. Per questo Buero vive un rapporto del tutto particolare con il linguaggio, perché non immagina testi ma spettacoli, linguaggio in atto, in azione, che si combina con molti altri elementi (il gesto, la mimica, l'espressione e altro ancora); per questo il suo è un teatro totale, combinazione di parola, grido, movimento, maschera, veglia, sogno... Un teatro che matura nell'evoluzione, mantiene intatta nello sviluppo la sua unitarietà di fondo e al contempo si articola in una ricca quanto pregnante varietà, che ne configura il progresso.

Come si diceva, fin dall'inizio Buero si colloca sul piano della tragedia, in preciso e voluto contrasto con un panorama teatrale in cui imperava il puro intrattenimento, l'evasione e il conformismo (in sostanza la superficialità, almeno fino alla produzione comico-umoristica di Mihura, Jardiel Poncela, ecc.). Così, il suo teatro si affaccia indagatore sulla dimensione metafisica²⁸, utopica, intesa come una costante nella storia e nella sensibilità dell'individuo (che ri-

²⁷ Sulla concezione della tragedia dell'autore cfr. almeno Jean Paul Borel, *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966; Kessel Schwartz, "Buero Vallejo and the Concept of Tragedy", in *The Meaning of Existence in Contemporary Hispanic Literature*, Miami, University of Miami Press, 1969, pp. 151-161; Robert L. Nicholas, *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1972.

²⁸ Cfr. Emilio Bejel, *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1972; Antonio Buero Vallejo, *Literatura y filosofía*, ed. A.M. Leyra, Madrid, Universidad Complutense, 1998.

flette sui suoi limiti interni, fisici, ma ammantati di quel valore simbolico evidente nella drammaturgia bueriana, come la cecità, il mutismo, la sordità, la follia²⁹; ma anche sui suoi limiti esterni: le differenze sociali, il classismo, l'immobilismo). La tragedia dunque per Buero non è più solo studio dell'individuo, ma studio del rapporto tra individui, tra individui e società, con la conseguente apertura alla prospettiva della tragedia sociale (l'intolleranza, la violenza, l'oppressione). Quello di Buero è un teatro critico, sintesi di tragedia individuale e collettiva, in una sorta d'irrinunciabile e speranzosa spinta alla conciliazione d'opposti, in cui appaiono in scena contraddizioni esplicitate e potenzialmente superate nella stessa denuncia³⁰. Tutto ciò conduce a un teatro dialettico, riflesso dell'aspirazione al superamento delle antinomie insite nell'uomo e nel suo tempo (un uomo e un tempo acronici, non quelli del "qui e ora", ma quelli universali). Su un piano affine si proietta il problema del rapporto tra l'individuo e la realtà oppure tra l'individuo e l'assoluto: la tragedia sottopone allo spettatore questioni cruciali, ma la possibile catastrofe finale non implica una conclusione chiusa, necessariamente negativa, pessimista; l'intento infatti è stimolare il pubblico, affinché capisca che il finale non è ineluttabile, perché non ci consegna a un destino segnato. Sono gli individui a decidere, con le loro scelte, lo sviluppo e l'esito dell'azione. Da qui l'assunto fondamentale: la tragedia sfocia nella speranza e l'opera non si conclude nel momento in cui cala il sipario, poiché la vicenda prosegue e sebbene i personaggi siano stati annientati sulla scena, il significato ultimo della tragedia, la speranza che deve risvegliarsi nello spettatore, si proietta ben oltre la dimensione scenica. Tutto ciò rimanda a un altro concetto profondamente radicato nella drammaturgia dell'autore, quello della funzione sociale del teatro: dal palcoscenico s'interviene sulla società, sulla storia, perché si sollecitano le coscienze, sempre nella consapevolezza che il ruolo del teatro non è attuare la risoluzione concreta del conflitto ma dare voce alla denuncia e indicare la possibile soluzione. È il pubblico che deve fare proprio l'insegnamento insito nel messaggio, il cui peso specifico trascende i limiti cronologici e spaziali della *performance*, per proiettarsi sulla realtà e fungere da catalizzatore, come confermano alcuni elementi quali la concezione dello spazio e del tempo. Non si tratta allora di divulgare un'ideologia, ma di assolvere una funzione critica, per sensibilizzare gli spettatori, che dovranno trarre personalmente le loro con-

²⁹ Su questo specifico aspetto cfr. José Luis Gerona Llamazares, *Discapacidades y minusvalías en la obra teatral de D. Antonio Buero Vallejo (Apuntes psicológicos y psicopatológicos sobre el arte dramático como método de exploración de la realidad humana)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

³⁰ Cfr. Félix G. Ilarraz, "Antonio Buero Vallejo: ¿Pesimismo o esperanza?", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1967, pp. 5-16.

clusioni. Per questo talvolta il finale ci lascia di fronte a una sorta d'opera aperta, in modo più o meno evidente: la vita continua dopo che si è abbassato il sipario e per questo la prospettiva futura non viene mai meno nel teatro di Buero, anche quando (come nel caso del tema del suicidio) sembra non vi siano alternative possibili. In casi simili, l'autore intende mettere in guardia il pubblico sull'esistenza di forze, pressioni, sollecitazioni che possono indurre a disperare sulla risoluzione del conflitto. Una risoluzione potenziale che esiste sempre, invece, se non per il singolo, simbolicamente sopraffatto da un peso troppo opprimente, almeno per gli altri individui. Nella tragedia bueriana c'è sempre una prospettiva di riscatto, la possibilità di superamento della vicenda del singolo, c'è sempre una potenzialità di riuscita a livello collettivo. E Buero, infatti, intende stimolare la riflessione sulle responsabilità, a livello individuale, sociale, del singolo e della comunità, del passato riflesso nella contemporaneità. La formula della sua drammaturgia si potrebbe sintetizzare così: portare sulla scena il dibattito tra due concezioni dell'esistenza, che nello scontro dinamico generano un conflitto, che talvolta (spesso?) finisce con la sconfitta, ma proprio dalla sconfitta può nascere una situazione migliore.

Tutto ciò richiama l'attenzione del pubblico sulla necessità di fondare l'esistenza sulla verità; perché sulla menzogna, come sulla violenza, non si costruisce nulla di valido. Per questo la dialettica dell'autore insiste sulla rilevanza sociale degli atteggiamenti individuali: la vera spinta dinamica del suo teatro consiste nel porre in evidenza il conflitto tra negatività e positività, per ridurlo all'unica dicotomia esiziale per l'individuo – a livello personale e collettivo –, quella tra verità e menzogna. La stessa evoluzione tecnica, la stessa maturazione formale hanno valore trascendente, non sono un semplice espediente scenico ma riflettono l'ottimismo storico, la prospettiva al di là del contingente. Così si spiega anche la progressiva complessità delle opere, risposta alla ricerca sull'essenza e sulle finalità del teatro, che ha sempre occupato un posto privilegiato nella riflessione dell'autore. Secondo la sua ottica, lo spettatore è un collaboratore attivo, che elabora il senso dell'opera attraverso la meditazione sui temi rappresentati e deve identificarsi con il mondo messo in scena, in un rapporto empatico, per condividere le angosce dei personaggi, in cui l'impulso a riflettere è attivato anche attraverso la sollecitazione della sfera emotiva. Nella fase iniziale della parabola drammaturgica di Buero, questa identificazione si produce per compartecipazione alla tragedia dei personaggi (come in *Historia de una escalera*), ma in seguito si evolverà con la sperimentazione di modalità più complesse (buio in sala per condividere l'esperienza della cecità – *En la ardiente oscuridad* –³¹; visione di un sogno collet-

³¹ Sull'impiego degli elementi luce/oscurità cfr. Joaquín Verdú de Gregorio, *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Ariel, 1977.

tivo – *Aventura en lo gris* – per accedere alla dimensione onirica in cui si muovono i personaggi; sdoppiamento della personalità, con due attori che interpretano contemporaneamente lo stesso personaggio – *Casi un cuento de badas* –; rappresentazione delle allucinazioni di un personaggio alienato – *Irene o el tesoro* –, il cui punto di vista perturbato si impone). Dal '58, poi, a partire da *Un soñador para un pueblo*, l'autore si dedica anche al teatro storico, di cui si serve per affrontare temi scottanti, più direttamente politici, quali il potere, la censura, l'oppressione. Con questo tipo di ambientazione, la rottura della continuità spazio-temporale è voluta e messa al servizio dello sviluppo tematico, sfruttandone al contempo il potenziale identificatore, per cui la riattualizzazione di eventi passati consente al pubblico di riconoscersi nei fatti narrati. L'espedito più riuscito, però, per garantire l'adesione personaggio-spettatore affiora ne *El sueño de la razón*, in cui chi è in sala percepisce l'azione attraverso la sensibilità e le limitazioni fisiche del protagonista, vecchio e sordo, ossessionato e allucinato. Quindi le voci degli altri personaggi non si percepiscono ma li si vede gesticolare e ciò favorisce l'immedesimazione, perché ingloba gli spettatori nella sfera percettiva del protagonista, obbligandoli a osservare e recepire la realtà così come questi la osserva e la recepisce. In tal senso, il massimo risultato è raggiunto con *La Fundación*, dove la trasformazione dello scenario svelerà solo alla fine che l'intera vicenda si è svolta nella mente alienata di Tomás, di cui il pubblico ha condiviso in modo totale la prospettiva, nel percorso dalla follia al recupero della lucidità nell'epilogo, in un progressivo rinsavimento, che sfocia nella presa di coscienza della verità, per quanto dura possa apparire da accettare e assumere. Si tratta di un *ejercicio de inmersión*³² negli abissi dell'interiorità individuale, quella di un singolo e preciso personaggio, di volta in volta diverso (Velázquez, Goya, Tomás, ecc.), che evoca una dimensione condivisa da protagonista e spettatori, per cui questi ultimi aderiscono in modo totale alla coscienza del primo. Le sperimentazioni e la riflessione sul rinnovamento tecnico-formale ruotano dunque attorno a un altro concetto base: lo spettatore deve identificarsi con la complessità della coscienza umana, in tutte le sue sfaccettature, come viene presentata sulla scena dal protagonista di turno. Solo così si raggiunge la partecipazione psichica, che diviene automatica nel momento in cui questa sorta di consustanzialità non è più una scelta di chi segue la rappresentazione ma coincide con il modo in cui l'opera è presentata, con la prospettiva offerta, con il punto d'osservazione da cui si assiste alla vicenda messa in scena. Tutto ciò risulta amplificato se la coscienza del personaggio è quella di un colpevo-

³² Cfr. Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973, poi 1993; concetto ribadito da Mary Rice, *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*, New York, Peter Lang, 1992.

le e infatti sono i drammi della colpa che l'autore ci presenta più spesso³³: come in una sorta di processo si indaga sulle responsabilità di una determinata situazione, presenziando al contempo un complesso gioco prospettico, secondo cui i personaggi giudicano altri personaggi (i "vincitori"), i quali però sono carnefici e quindi implicano un gruppo di vittime; come se non bastasse, lo spettatore, inesorabilmente coinvolto, non è un semplice testimone, ma finisce per sentirsi imputato, in qualche modo corresponsabile. Egli non è più osservatore ma implicato, sia come responsabile – cioè come elemento attivo –, sia come elemento passivo, che non denuncia ma sceglie la via "comoda" dell'omertà, contribuendo alla colpa. È attraverso questa implicazione che Buero agisce sullo spettatore, perché prenda coscienza e scelga, al di là della *performance*, reagisca e agisca oltre, nella vita concreta, nella società e nella storia; la sua storia, che è sua non solo per la sua vicenda personale, esistenziale, ma anche e specialmente perché è la storia del suo tempo, l'unica storia in cui può rivendicare un ruolo attivo, come individuo e come parte di una collettività. Tutto ciò si amplifica nella produzione successiva alla fine della dittatura, quando, venuta meno la censura, diventa di nuovo possibile esprimersi in modo diretto, senza filtri distanziatori. È allora che i riferimenti a questo concetto si fanno sempre più espliciti, rivestendo un'importanza fondamentale nella teoria bueriana della speranza tragica.

4. *Historia de una escalera*

Scritta tra il '47 e il '48, intitolata in origine *La escalera* (ma l'autore le cambierà il titolo), nel '49 l'opera vince il Premio Lope de Vega ed è messa in scena nell'autunno dello stesso anno; nel '50 viene data alle stampe e Iquino ne realizza l'adattamento cinematografico.

Historia de una escalera si presenta in apparenza come la storia di una serie di "limiti"; cronologici (una sorta di tempo circolare), spaziali (l'ambientazione nella scala del caseggiato popolare), di azione (il destino identico per genitori e figli, condannati da un inesorabile determinismo sociale): limiti, limiti ovunque, di ogni genere e tipo. Almeno all'apparenza. Sì, perché sono limiti difficili, quelli di *Historia de una escalera*, un perimetro sfuggente, a prima vista angusto, avvitato su se stesso. Gradualmente però riconosciamo, percepiamo prima e dopo comprendiamo, che lo spazio e il tempo della vicenda non sono delimitati dalle assi del palcoscenico, dalla durata dello spettacolo,

³³ Cfr. Jean Cross Newman, *Conciencia, culpa y trauma en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1992.

ma si espandono e investono la coscienza del pubblico per svilupparsi “oltre”, oltre ogni limite e contorno tracciato. È questa capacità di trascendere la dimensione della scena e della scrittura a fare di *Historia de una escalera* un’opera d’arte. È questa sua forma non circoscrivibile a renderla efficace. E tutto ciò le permette di espandersi, senza tempo e al di là dello spazio, oltre il contenitore della rappresentazione. Il suo messaggio, ma prima ancora la vicenda messa in scena, non sono delimitabili, anzi sconfinano in una dimensione spazio-temporale tutt’altro che chiusa, muovendo da una circolarità contingente che possiede però una forza centrifuga in grado di irradiarne il senso lungo linee che dalla circonferenza partono sistematicamente per la tangente, raggiungendo la coscienza del pubblico e la sua realtà concreta.

L’opera è articolata secondo una struttura tematica e formale innovativa: i tre atti non corrispondono alla presentazione, allo sviluppo e alla risoluzione di un conflitto, ma a tre fotogrammi – colti in altrettanti momenti diversi – che fissano i personaggi in tre situazioni sequenziali, nell’arco di trent’anni. Manca un protagonista principale e l’azione ruota attorno all’intersecarsi delle storie degli inquilini, le cui aspirazioni (sentimentali, sociali, economiche) sono costantemente frustrate. Manca lo scioglimento della vicenda e il lieto fine (ma abbiamo in realtà un doppio finale: quello chiuso della storia dei genitori e quello potenzialmente aperto della storia dei figli). Il linguaggio popolare impiegato dall’autore ricerca un effetto mimetico del tutto riuscito e conferisce credibilità ai personaggi, dalla forte carica umana. La dimensione temporale si presenta apparentemente chiusa, per la circolarità degli eventi, ma si prolunga in realtà oltre la rappresentazione; così come accade per la dimensione spaziale, che trascende l’angusta ambientazione nelle poche rampe di scale del condominio, per proiettarsi idealmente oltre le porte degli appartamenti affacciati sul pianerottolo e fuori dal palazzo, in strada, in una città presagita al di là di un invisibile – ma verosimile – portone d’ingresso, ed espandersi in un mondo scenico che affiora a tratti dalle parole dei personaggi, ma anche in un mondo più concreto e sempre attuale: quello di ogni spettatore, in ogni tempo e luogo.

Già da questi brevi accenni emerge quanto sia solo apparente la chiusura di tre elementi fondamentali della *pieza*: la trama, con un doppio finale, che nel caso della vicenda dei figli resta aperto e si apre sulla realtà del pubblico; lo spazio, quello della scala, all’apparenza persino più costrittivo di un’ambientazione d’interno, ma che si apre a un esterno scenico solo percepito e a un esterno reale, quello del pubblico; il tempo, in apparenza involuto, ma che si proietta in modo atemporale in una dimensione cronologica aperta, coincidente ancora una volta con quella degli spettatori.

Ambientazione realistica, dunque, venata di malinconia, su e giù per i gradini di una scala, dove le varie famiglie di inquilini, oppresse dalle difficoltà

economiche, sfogano le loro tensioni con veloci pennellate di una quotidianità fatta di stenti, ristrettezze, sotterfugi o piccole menzogne cui nessuno crede; dove l'illusione di ascesa sociale è frustrata e passata intatta ai figli, intenti a sognare e pianificare la stessa traiettoria di emancipazione dalla povertà, da un mondo che ne soffoca le potenzialità e impedisce loro di crescere, anche solo di acquisire il diritto a un'esistenza un po' meno misera. La prospettiva di un futuro imprecisato, in cui emanciparsi dalla triste situazione contingente, costituisce la progressione temporale della vicenda, che all'inizio si ripiega su se stessa, con andamento circolare, nel passaggio del testimone dai genitori ai figli (da Fernando a Fernando figlio, da Carmina a Carmina figlia), per poi svilupparsi lungo la tangente, infrangendo la circolarità annunciata nell'esordio, e proiettarsi oltre il sipario calato alla fine della rappresentazione. Questo prolungamento ideale, o meglio auspicabile, evoca la prospettiva di una soluzione possibile, rimpallata come stimolo agli spettatori, i futuri e potenziali Fernando e Carmina di domani, capaci di infrangere quella specie di maleficio (intimo ma al contempo esterno, tanto interiore e individuale quanto sociale e collettivo), che inchioda i figli nello stesso quartiere popolare, nella stessa casa popolare, nella stessa scala fatiscente dei nonni e dei genitori e che per il momento (il momento scenico della fine del terzo atto) resta anche la loro scala, senza che questo debba rappresentare necessariamente una condanna. Fernando figlio e Carmina figlia, infatti, possono ancora compiere lo scarto indispensabile per svincolarsi da questa realtà-prigione in cui la società li ha costretti, così come lo spettatore, cui è delegata la scelta, quella Scelta con la *s* maiuscola che ogni individuo, per quanto semplice, per quanto all'apparenza individuo comune tra altri individui comuni ha il diritto (ma anche il dovere) etico di compiere. Per le due coppie di genitori, Fernando-Elvira e Carmina-Urbano, l'autore ha preparato un finale chiuso, che esplode e si compie nella lite durante la quale i quattro si affrontano, rinfacciandosi colpe, imputandosi responsabilità, rovesciandosi addosso rancori covati per una vita. Nel caso del secondo finale, però, quello dei figli ma anche quello per e del pubblico, la vicenda resta aperta ed è affidata all'azione, alla scelta individuale, per quanto per i due giovani il ripetersi delle stesse battute pronunciate dai genitori vent'anni prima si annunci come il presagio di un epilogo ugualmente triste e illusorio. Tuttavia, il fallimento di Fernando e Carmina va imputato anche (forse specie?) alle loro debolezze, alla loro inadeguatezza e non può essere comodamente scaricato sulle circostanze avverse. Così, anche questa tragedia bueriana si conclude con una speranza: l'esito della storia – il fallimento realizzato – dei padri e l'esito della storia – il fallimento profilato ma non concretizzato – dei figli non è per forza di cose l'esito di ogni Fernando e di ogni Carmina che, seduti tra il pubblico fatto di tanti Fernando e Carmina quanti sono i presenti alla rappresentazione – a ogni rappresentazione –, affollano la sala. È questo l'esito affatto

scontato, né stabilito. Quella di Buero non è una tragedia nella quale un *deus ex machina* dall'alto muove i fili di noi povere marionette, in balia del Fato e del capriccio di un'entità superiore; no, la tragedia di Buero è un appello, un monito severo e sentito, uno sprone a prendere coscienza della capacità, del diritto-dovere all'autodeterminazione di ogni individuo.

Allo stesso modo, anche il fattore tempo si rivela centrale in questa prospettiva e contribuisce strategicamente alla messa a punto del messaggio dell'opera. Si tratta di un tempo che scorre, rievocazione di tempi passati nel primo e nel secondo atto, mentre nel terzo "es ya nuetra época"³⁴. Una contemporaneità ideale, iterata indefinitamente in ogni momento futuro: sarà sempre *nuetra época* per qualunque spettatore, perché questa attualità, questo collocare la vicenda in una dimensione temporale che è "nostra", che deve essere percepita e vissuta come "nostra", per favorire l'identificazione spettatore-personaggio, questa contemporaneità concretizza una costante riattualizzazione simbolica. Così, ancora una volta, come accade spesso nel teatro dell'autore, il realismo si fa simbolo, contrassegno di un messaggio che non si esaurisce, né perde forza ma si riafferma costantemente nella sua universalità, nella sua atemporalità³⁵. Un tempo atemporale, dunque, una dimensione cronologica che in fondo è acronica, come conferma la sua dilatazione oltre i limiti testuali e attanziali dell'opera. Lo sviluppo trascende l'epilogo, è tutto in potenza e sarà determinato delle scelte future di Fernando figlio e Carmina figlia, di cui non vediamo né vedremo l'esito – felice o fallimentare –. Questa situazione d'attesa, l'attesa di uno scarto, di una presa di posizione, non è esclusiva della coppia di giovani che ripete, come l'eco di un ologramma del passato fallito dei genitori – intatto per loro nel suo potenziale di concretizzazione –, che ripete una scena, gesti, parole, già visti una generazione prima, ma è anche la presa di posizione che si protende oltre i limiti temporali dell'allestimento teatrale, è la presa di posizione di ogni spettatore e in ultima istanza di ogni individuo, di ogni fruitore del testo in ogni tempo e in ogni dove. Questo fa del messaggio del dramma una verità atemporale, costruita con uno sviluppo a cannocchiale, che supera gli stessi limiti della scena, del testo, della *performance* o della lettura, per penetrare nell'intimo di ogni individuo e da lì riemergere con rinnovato impulso per ricadere sulla realtà. Una realtà sempre diversa: la specifica realtà di ogni singolo lettore/spettatore del dramma, che ne farà il fulcro per attivare la leva della propria spinta volitiva a cambiare la società e la storia.

³⁴ A. Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, ed. cit., p. 97.

³⁵ Cfr. almeno Virtudes Serrano, M. de Paco, *Antonio Buero Vallejo: La realidad iluminada*, Toledo, Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2000.

Ciò vale anche per lo spazio, funzionale alla costruzione drammatica e al consolidamento del messaggio: una scala di condominio, dunque un luogo all'apparenza delimitato, dalla ringhiera, dal corrimano, dalle pareti, che non lascia intravedere neppure un interno, solo intuibile dietro alle porte degli appartamenti. Quasi un contenitore sigillato; almeno questo è quanto a prima vista si potrebbe credere. In realtà questo spazio si presenta più come una "corsia" che come una gabbia. È uno spazio chiuso ma al contempo aperto, al movimento, per salire e scendere, entrare e uscire, dal palazzo, in strada, nelle abitazioni. Uno spazio e un movimento che si fermano all'apparenza al quinto piano. Questo luogo scenico, allora, si profila in modo sempre più netto come "via di scorrimento", un percorso tracciato che costituisce un invito per i personaggi, solo all'apparenza circoscritto. Al contrario, è simbolo di un'apertura verso il mondo, verso l'altro, verso una società che costringe e che per questo va cambiata. Uno spazio che non resta all'interno di quattro mura ma lascia aperta una via d'uscita, ammesso che la si voglia cercare, vedere e tentare. Così, l'elemento spaziale, come l'elemento temporale (l'altra coordinata della rappresentazione, ma anche del testo), evoca una dimensione aperta, non chiusa. Una dimensione che costringe, certo, e si definisce in negativo proprio attraverso questa connotazione costrittiva, ma che in ultima analisi è riflesso delle paure e dei timori, delle titubanze dei personaggi, metafora dell'individuo che si auto-limita: Fernando, sognatore ma pavido e isterilito dalle sue stesse titubanze, bloccato dai suoi timori; Urbano, pragmatico, concreto, lavoratore, attivo, ma che esaurisce la sua spinta volitiva nella manifestazione di entusiasmo.

Luogo e spazio dunque sono chiusi solo all'apparenza, perché il dramma offre uno sviluppo temporale e spaziale aperto, che si dilata oltre la scena. La chiusura – e di conseguenza la sconfitta – è determinata quindi dall'individuo che si condanna da sé, per le sue paure, per l'incapacità di mettersi in gioco e agire in modo positivo; perché a ben vedere la dinamica dei rapporti interpersonali sfocia sistematicamente in un esito negativo, proprio a causa delle insicurezze che bloccano l'azione dei personaggi o piuttosto la pervertono. Ad esempio, nel confronto tra concezione individualista esasperata (egoismo) e totale disponibilità verso gli altri (altruismo), la prospettiva dell'individualismo sarà connotata dai sottotemi della violenza, dell'oppressione, della falsità, della menzogna, mentre l'altruismo si profilerà col ricorso a sottotemi di segno opposto, come la solidarietà, la libertà, l'autenticità, la verità. Secondo questa dicotomia, i personaggi bueriani sono stati divisi tra attivi e contemplativi³⁶. Già, i personaggi: da un lato troviamo gli attivi, la cui condotta è condizionata

³⁶ Cfr. R. Doménech, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, cit., pp. 79-81.

da questo peculiare atteggiamento, che si traduce in azioni senza scrupoli; dall'altro lato stanno i contemplativi, che vivono di sogni e di utopie, cioè non vivono o non hanno alcuna incidenza sulle vicende che li vedono coinvolti, sulla loro stessa esistenza. La questione però va precisata, perché il vero problema (cioè il cortocircuito etico) è costituito dalla perversione di due atteggiamenti antitetici non necessariamente negativi a priori: l'individualismo (Buero si definisce un *solitario solidario*, non dimentichiamolo) diventa negativo se lo si perverte in egoismo, in egocentrismo, a scapito degli altri, usati come gradini per ascendere al "culto smisurato dell'io"; l'altruismo diventa negativo se lo si perverte rendendolo inefficace, disattivandolo, per debolezza, per codardia, riducendolo a uno slancio verso l'altro che resta solo ideale. In entrambi i casi, individualismo e altruismo sono snaturati ed è questo il meccanismo perversamente negativo che annulla ogni possibile positività. In *Historia de una escalera*, Urbano – altruista "inefficace" – non conoscerà una sorte migliore di Fernando – vacuo sognatore –. L'essere attivo di Urbano non lo salva dalla sconfitta: in lui atteggiamento attivo e altruista si fondono; il suo attivismo e il suo altruismo però sono inconcludenti, si esauriscono nella stessa spinta con la quale si manifestano, senza concretizzarsi, rivelandosi inservibili e ciò porta il personaggio al fallimento, tanto quanto l'atteggiamento contemplativo e ugualmente inconcludente annienterà ogni ipotetico potenziale di Fernando. Ma è forse la coppia femminile Elvira-Carmina e incarnare meglio l'opposizione personaggio attivo/passivo: Elvira è attiva, nel senso che agisce, è egoista, egocentrica, interessata, prevaricatrice, disposta a comprare Fernando, come accadrà, e questo inevitabilmente condurrà al fallimento la coppia, formatasi sulla 'menzogna', non su una base di verità, ma per motivazioni perverse (Fernando si lascia comprare, per interesse/avidità o meglio per necessità; Elvira sfrutta questo interesse/avidità – o necessità – per raggiungere il suo scopo). In un certo senso Elvira sembra uscire vincente dalla vicenda, ma la catastrofe inesorabilmente l'attende, attende lei e la sua unione che non può portare alla felicità, perché basata su meccanismi negativi. Dal canto suo Carmina è passiva, cioè sognatrice, remissiva, utopista (dà credito ai progetti di Fernando), contemplativa, dunque non agisce, né prova a concretizzare il suo amore sincero, ma finisce per essere la vittima di Elvira-attiva e di Fernando-contemplativo e, come lui, si farà trascinare nella scia di un Urbano-attivo, ma solo in potenza a causa della sua inefficacia, anche lei per interesse – o meglio per necessità –, perché spinta come Fernando dalle ristrettezze economiche ad accettare un amore che non ricambia.

I sospetti si rivelano fondati, allora: non vi è chiusura in questo dramma rivoluzionario. Lo spazio è chiuso solo in apparenza, ma ha in sé un'apertura potenziale che dalla scena si proietta sul pubblico e sulla società. Il tempo, allo stesso modo, è chiuso solo in apparenza, ma si prolunga indefinitamente

nella dimensione temporale di ogni spettatore. Spazio e tempo dunque si rivelano aperti, potenzialmente aperti, nell'affermazione di un messaggio sempre valido in ogni luogo e in ogni epoca, un messaggio che nel suo realismo simbolico trascende l'ambientazione contingente, per farsi universale. La vera chiusura, il vero limite che porta al fallimento è dentro di noi: sono le paure, le incertezze, la mancanza di coraggio e di auto-determinazione dell'individuo, di ogni singolo individuo che è parte integrante della collettività, della società. Concetto chiave, questo, della drammaturgia bueriana, metaforizzato attraverso il realismo simbolico e la connotazione dei personaggi, che scendono e salgono, nel corso di questa *Historia de una escalera*.

LA RECEPCIÓ DE VERDAGUER A ITÀLIA: UNES NOTES *

La recepció de Verdaguer a la Itàlia contemporània no fou, contra el que potser calia esperar, gaire notòria, a diferència de l'obtinguda en terres espanyoles, franceses, alemanyes o txeques. Ni la condició d'eclesiàstic del poeta ni, posats a dir, l'exaltació de Colom com a genovès que es fa a *L'Atlàntida* (1877), no van aconseguir que l'epopeia verdagueriana tingués gaire difusió, que sapiguem, en terres italianes. Això no obstant, el 1884 ja en va sortir, com veurem més avall, una versió italiana parcial en prosa deguda a Luigi Suñer. L'any següent, el periòdic romà *Fanfulla della Domenica* va regalar als seus lectors l'obra completa, estampada a la capital italiana per la casa Forzani. Suñer també va traduir alguns poemes de *Caritat*, dels quals ens ocuparem més endavant.

El clergue Luigi Bussi, director de la publicació catòlica mensual *L'Iride: periodico religioso, letterario, morale, ricreativo* (sortia a Casale Monferrato, al Piemont, des del maig de 1885 i més tard va canviar a periodicitat anual) i ben connectat amb alguns mitjans catòlics barcelonins, va interessar-se per la figura de Verdaguer i li va dedicar la primera semblança apareguda en italià, «Biografia del chiarissimo poeta catalano D. Giacinto Verdaguer», precedint una versió italiana en vers d'ell mateix del cant x de *Canigó* (1886). L'article de Bussi, segons que sembla, «és una traducció fidel, bé que abreujada» de la

* No hi cap estudi sobre la qüestió; provisòriament, hom pot consultar Josep M. Benítez i Riera, «Verdaguer rediviu a Roma», dins *Jacint Verdaguer, poeta (1845-1902)*. Roma: Associació «Catalans a Roma», 1998, pp. 87-120, amb traducció italiana a les pp. 121-141. Benítez, que estranyament no esmenta les traduccions parcials de *Canigó*, repassa la presència de Verdaguer a Roma pel que fa a obres seves a les biblioteques, documents en el Vaticà, traduccions en antologies i tractament que donen al nostre autor les enciclopèdies italianes i les històries generals de la literatura. Per a una visió de conjunt de les relacions entre Itàlia i Catalunya, resulta encara d'utilitat l'article d'Anna Maria Saludes i Amat, «Italianística, catalanística: relacions entre ambdues llengües i cultures (1900-2001)», *Rassegna Iberistica*, 73, 2001, pp. 21-37, encara que concedeix escassa atenció a Verdaguer.

biografia «D. Jacinto Verdaguer», del vigatà Francesc Rierola¹. Aquests textos van publicar-se a *L'Iride* (dins el núm. «Strenna per l'anno 1887»), on més endavant es publicarien també fragments traduïts per Bussi i per la poeta Maria Licer de l'epopeia canigonenca, de la qual, com veurem després, van aparèixer altres parts en algunes altres publicacions italianes².

Encara en vida de Verdaguer, resulta d'interès el retrat (en part, entrevista) que el 1901 va fer al poeta el periodista i crític italoargentí José León Pagano, que, enviat per la revista de Florència *La Rassegna Internazionale della Letteratura e dell'Arte Contemporanea*, va entrevistar-se amb una sèrie de literats catalans i castellans. L'any següent, la mateixa revista va editar, a Roma, dos volums amb el títol *Attraverso la Spagana letteraria* on es recollien els retrats d'aquells escriptors (els catalans són al primer)³. L'obra, traduïda a l'espanyol (*Al través de la España literaria*) i amb pròleg d'Emilia Pardo Bazán, es va publicar a Barcelona, sembla que el 1904, per l'editorial Maucci, que la va presentar de dret, segons tots els indicis, com a «3^a edición»⁴, una pràctica habitual d'aquesta empresa, molt important, d'un italià establert a la capital catalana i dedicat al llibre de gran consum i baix preu.

Després de la mort del poeta, s'han de consignar la nova traducció, ara en vers, de *La Atlantide* (Lanciano: Carabba, 1916, reeditada el 1928), a càrrec

¹ És la conclusió de Narcís Garolera en confrontar les dues semblances; veg. el seu treball «Francesc Rierola i Luigi Bussi, dues semblances biogràfiques de Verdaguer», *Anuari Verdaguer 1991*, pp. 185-198.

² D'aquestes traduccions de Bussi i Licer n'hi ha retalls de les publicacions originals conservats a la Biblioteca de Catalunya (cota «Verd. 10-vii-1»); extraïem aquestes dades de l'anotació de J. M. de Casacuberta i J. Torrent i Fàbregas a una carta de Bussi a Verdaguer, dins *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. vi (Barcelona: Barcino, 1981), pp. 81-82. Val a dir que la premsa catalana s'anava fent ressò de totes les traduccions de Verdaguer, especialment el setmanari vigatà *La Veu del Montserrat*, que actuava d'òrgan oficiós del poeta. El crític i traductor mallorquí Joan Lluís Estelrich, destacat italianista, va publicar «Verdaguer en Italia», *Museo Balear*, núm. del 15 d'abril de 1888, pp. 16-22 (reproduït a *La Veu del Montserrat* del 24 de novembre d'aquell any, pp. 371-372). Estelrich hi dona també la següent notícia: «[...] el nombre de Verdaguer [...] figura como primero en el sumario del libro *Un mazzolino di fiori esotici* que se anuncia como próximo a salir á luz, y que figurará seguramente en *Il libro dell'amore* del veneciano Marco Antonio Canini si su voluminosa obra interpreta de manera amplia y debida el título con que la publica.» (p. 22). No devia «interpretar» el terme «amor» en sentit prou ampli perquè no hem sabut trobar en aquesta extensa antologia en sis volums cap poema de Verdaguer.

³ El retrat de Verdaguer ha estat publicat per Ricard Torrents: «"Giacinto Verdaguer" de José León Pagano», *Anuari Verdaguer 1988*, pp. 229-242.

⁴ Tret que no comptem, d'una manera una mica abusiva, les dues edicions italianes com a primera i segona. En tot cas, no hi ha ni una sola biblioteca pública catalana o espanyola que compti amb cap exemplar de les suposades primera i segona edició. Sobre aquest editor, veg. Manuel Llanas, *L'edició a Catalunya: el segle xx (fins a 1939)* (Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya, 2005), pp. 268-276.

d'Emanuele Portal⁵, destacat estudiós de la literatura occitana, amic i traductor de Víctor Balaguer⁶. Igualment, cal recordar la de *Flors del Calvari. Llibre de consols* (*Fiore del Calvario*. (1921), versió rítmica de l'arquebisbe Pietro Benedetti (missioner del Sagrat Cor, la congregació religiosa clerical fundada per Jules Chevalier, passà uns anys destinat a Canet de Mar i a Barcelona a finals del segle XIX) i va conèixer personalment el poeta:

«Vidi questi fiori quando ebbi la sorte di conoscere personalmente l'anima grande del sacerdote cui genio serenamente piangendo, li seminò nella sua terra diletta... Ricorsi ai suoi fiori tante volte, tante! Nei momenti più tristi, e vi ritrovai non solo la primiera bellezza, ma tutta l'efficacia del conforto cristiano che il poeta vuol dare a chi sappia coglierli»⁷.

Benedetti, doncs, coneixia perfectament el cas Verdaguer i la funció catàrtica que per al poeta havia exercit el llibre en el moment àlgid del conflicte entre aquest i la jerarquia eclesiàstica.

El P. Benedetti durant el pontificat de Pius X fou elegit secretari de la Comissió per a la reforma dels Seminaris d'Itàlia, i, l'any 1909, director de «Acta Apostolicae Sedis». A Roma, era rector de la nova parròquia del Sagrat Cor, i, durant la I Guerra Mundial, per a consol dels seus feligresos, traduïa i publicava poesies de *Flors del Calvari*, al butlletí parroquial, un conjunt de versions que, com ja s'ha assenyalat, el 1921 va aplegar en un volum (Roma: Tip. Vaticana). Aquest mateix any el papa Benet XV, de qui fou un home de confiança, l'elegí arquebisbe titular de Tír, i el nomenà Delegat apostòlic a Mèxic⁸.

La següent traducció en el temps d'una obra verdagueriana a l'italià va recaure en *Il Poema di San Francesco* (Santa Maria degli Angeli [Palerm]: Tip. Porziuncola, 1927), un títol que en principi sembla que hauria de tenir un interès evident per a un públic italià i que, una trentena d'anys després de la seva primera edició catalana, va girar en versió literal en prosa l'erudit i folklorista sicilià Alessio di Giovanni, que més tard redactaria, amb bona infor-

⁵ Aquesta versió va ser reproduïda dins l'edició políglota de l'epopeia el 1927, editada per l'Ajuntament de Barcelona en commemoració del cinquantenari del poema.

⁶ Ho raporten Marina Cuccu i Joan Palomas a *La Itàlia de Víctor Balaguer* (Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 2004), pp. 127-128. S'hi consigna erròniament que va traduir *Canigó*, quan realment va traduir *L'Atlàntida*; en el mateix llibre (p. 160), a propòsit de Luigi Bussi, l'error és a l'inrevés: se li atribueix la traducció de la primera epopeia verdagueriana, quan en realitat va traduir fragments del poema canigonenc.

⁷ Afirmació continguda en el pròleg de *Fiore del Calvario. Libro di Consolazioni*. Hi explica i afirma: «Don Giacinto Verdaguer, sacerdote piissimo, nacque in Folgarolas nel 1845 e morì a Barcellona nel 1902. È senza dubbio il più grande poeta della Catalogna».

⁸ Per a la informació biogràfica de Benedetti ens hem basat en Josep Tarré i Sans: «El Roser de tot l'any i les Eucarístiques, de Mossèn Jacint Verdaguer», dins Separata de *Collectanae Eudald Serra i Buxó. Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXVIII (1955). Barcelona: Balmesiana (Biblioteca Balmes), 1956, pp. 443-465.

mació, les entrades corresponents a *L'Atlàntida* i *Canigó* en la primera edició del *Dizionario Letterario Bompiani* (1947)⁹.

Resulta d'especial interès l'assaig de Venanzio Todesco «Il *Canigó* di Giacinto Verdaguer, con alcune osservazioni sull'arte del poeta», publicat a les *Atti e Memorie della R^a. Accademia di Scienze, Lettere ed Art in Padova*, 1934-35 (XIII), volum LI, del qual n'hi ha una separata, que és la que hem pogut consultar, estampada a Pàdua per Stab. Tip. L. Penada el 1935. Todesco (Solagna, Vènet, 1879 – Pàdua, 1962), estudià filologia romànica a Pàdua i realitzà una destacada labor com a catalanista que mereixeria un estudi acurat. Destinat a l'Alguer com a professor d'ensenyament secundari, s'hi va fer amic de l'escriptor Joan Palomba i hi aprengué el català. Es relacionà durant anys amb Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll i, resident a Pàdua des del 1924, combinà l'ensenyament a l'institut amb l'universitari. Publicà diversos textos medievals i moderns catalans i obres per a l'estudi de la llengua catalana, com ara una *Grammatica della lingua catalana ad uso degli italiani* (Milà: Aldi Editrice, 1911)¹⁰. Per al nostre tema, interessa, com hem dit, l'estudi sobre *Canigó*, de 32 pàgines, fet sobre l'original català, per bé que podria també haver tingut en compte les traduccions parcials fetes per Luigi Bussi i Maria Licer¹¹, les quals, com veurem, devien tenir molt poca circulació atesos els llocs on van aparèixer. Todesco, que disposa de bona informació (de fet, esmenta gairebé tota la bibliografia disponible en aquell moment sobre Verdaguer, i en algun cas la discuteix) i cita altres obres del poeta, dedica una primera part a situar la Renaixença i a sintetitzar la biografia de Verdaguer. Passa després a descriure l'epopeia i a entrar en l'anàlisi interna de l'obra, amb judicis que avui podem compartir plenament. Afirmar que el fet que *Canigó* hagi tingut menys fortuna literària a l'estranger que *L'Atlàntida* és degut a dues raons: perquè és de tema menys universal i perquè presenta menys originalitat. I acaba amb una conclusió prou rellevant:

[...] per la ricchezza della vena, la fecondità immaginativa, la profondità del sentimento; per la conoscenza vasta e precisa del patrimonio idiomatich che gli permetteva di raggiungere effetti singolari di chiarezza e d'armonia; per la fluidità dei versi abilmente alternati nei ritmi più varii,

⁹ En la versió castellana d'aquesta obra, coneguda com a *Diccionario González-Porto-Bompiani*, l'entrada de *L'Atlàntida* (juntament amb les de *Flors del Calvari* i *Flors de Maria*) fou redactada per Carles Riba (aquests articles són recollits en les diverses edicions de les obres completes d'aquest poeta i crític).

¹⁰ Veg. un resum de la seva biografia a Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll, *Crònica de l'Obra del Diccionari*, selecció, introducció i notes a cura de Jaume Corbera Pou, Palma de Mallorca, Moll, 2006, p. 196, n. 323.

¹¹ Val a dir que els fragments que transcriu en el seu assaig són, però, traduïts per ell mateix a l'italià.

anche il Canigò è opera magnifica di poesia, non apprezzata forse come merita nei tempi moderni, in cui quelli che aspirano ad esser poeti cercano di supplire con artificiosi sostituti a quei doni che la Provvidenza ha loro negato. Poichè il Verdaguer possedeva davvero quelle qualità che i critici tentano invano di fissare entro formule filosofiche o estetiche, senza riuscir mai a determinare esattamente in che l'arte consista.

Hem de fer esment, encara, de la traducció de l'oda «A Barcelona», feta per Giovanni Battista Ricci, inserida dins l'edició poliglota del poema editada per l'Ajuntament de Barcelona el 1963. Finalment, resulta remarcable de manera especial la traducció realitzada per Eugenio Montale del text de l'adaptació feta per Falla en la seva cantata escènica *La Atlántida*, l'estrena mundial de la qual es va realitzar, cantada en italià, al teatre de l'Scala de Milà el 18 de juny de 1962¹².

Atès que desbordaria el marc del present article i que tenim la intenció de dedicar-hi un treball monogràfic, no podem, ara i aquí, deturar-nos en la presència de Verdaguer, ja en el segle xx, en les diverses antologies de poesia catalana publicades a Itàlia, i fins en alguna de temàtica, ni tampoc en la premsa literària, ni en la historiografia i la crítica literàries ni en la catalanística italiana en general.

La relació de Verdaguer amb els traductors coetanis

Resulta especialment interessant de resseguir la tasca dels traductors italians coetanis de Verdaguer. En un treball recent i de propera publicació, hem estudiat diversos fons epistolars relacionats amb la tasca d'aquests traductors contemporanis de Verdaguer, ja esmentats: Luigi Suñer, Luigi Bussi i Maria Licer¹³. Voldríem ara, tant a partir d'aquestes fonts com d'altres, traçar un breu

¹² Aquesta versió ha estat estudiada amb detall per Loreto Busquets a *Eugenio Montale y la cultura hispánica* (Roma, Bulzoni, 1986), pp. 166-189; també ha estudiat l'adaptació feta per Falla en el treball recent «El mito de Atlántida: de Verdaguer a Falla y Halfiter», *Studi Ispanici* (2006), pp. 157-194; sobre el tema, veg. també Marie-Claire Zimmermann, «L'Atlántida: poème en langue catalane revisité par Manuel de Falla», dins *Manuel de Falla: latinité et universalité* (París, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 1999), pp. 111-121.

¹³ «Verdaguer i els seus traductors italians coetanis», comunicació presentada en el IX Congrés internacional de l'Associazione italiana di studi catalani (Universitat de Venècia, 14-16 de febrer de 2008), on analitzem amb detall la correspondència esmentada i fins ara pràcticament inèdita. En aquest treball, seguim de prop el voluminós epistolari inèdit de Licer i de Bussi a Lluís Carles Viada i Lluch conservat en el fons personal d'aquest polígraf que es guarda a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), que en la majoria de cartes conté referències a Verdaguer i a les traduccions que ambdós italians feien de *Canigó*. Viada, cosí d'Antoni Rubió i Lluch, molt lligat a Verdaguer i editor seu tant en vida com pòstumament, era un italianista reconegut (i relacionat amb d'altres com Joan Lluís Estelrich), que traduï Ugo Foscolo i Dante al castellà. Vinculat als sec-

resum de les relacions de tots tres amb Verdaguer. Ens servim de les cartes de tots tres, inèdites, conservades en l'anomenat Fons Verdaguer-Panadès, de propietat particular, però del qual hi ha còpia a l'Arxiu Nacional de Catalunya, a Sant Cugat del Vallès, i accessible també a través d'un CD editat pel mateix Arxiu Nacional.

Luigi Suñer¹⁴

La seva biografia, que presenta, pel que sembla, força punts d'interès, resulta difícil d'establir des de Catalunya, on és pràcticament un desconegut i on no hem pogut trobar altra informació que la que dóna una nota a peu de pàgina de l'*Epistolari de Jacint Verdaguer*¹⁵ i la que apareix en el volum 50 de l'Enciclopèdia Espasa¹⁶. Això no obstant, combinant aquesta i d'altres fonts¹⁷, podem traçar un breu perfil biogràfic. Nascut a l'Havana el 2 de febrer de 1832 i mort a Florència el 28 de desembre de 1909, era fill d'un metge català, va quedar orfe de petit. Per circumstàncies que ignorem, va fer estudis secun-

tors integristes catalans, dirigí la revista *La Hormiga de Oro*, encara que bàsicament es guanyà la vida com a redactor de l'editorial Montaner y Simón. La seva biografia intel·lectual està per fer.

¹⁴ Adoptem aquestes grafies per al nom i cognom del traductor perquè són les que usa en les cartes a Verdaguer que hem pogut llegir així com en la portada de la traducció italiana de *L'Atlàntida*.

¹⁵ A cura de Josep M. de Casacuberta i Joan Torrent i Fàbregas, vol. IV (Barcelona, Barcino, 1974), n. 7, pp. 147-148. Es tracta d'una carta del pintor Enric Serra, a la qual ens referim més endavant en el cos del text. La dades dels editors provenen bàsicament de retalls de premsa conservats a la Biblioteca de Catalunya. En el vol. VII de l'*Epistolari de Jacint Verdaguer* (Barcelona, Barcino, 1983, pp. 75-78), hi ha una altra carta de Serra de 4 de novembre de 1889, molt interessant i curiosa, on, a propòsit d'un quadre que està pintant – *Jesús i els nens* –, pregunta a Verdaguer coses com les següents, que no ens podem resistir de transcriure: «1. M'aconsella vostè pintar al rededor de la testa de Jesús lo nimbo o corona lluminosa, o no fer-hi res, deixant la testa sola? 2. De quin color creu vostè que són los cabells i la barba de Jesús? 3. Quins apòstols o deixebles posaria vostè darrere de Jesús? 4. Què opina vostè del color dels ulls, negres o blaus?». Llàstima que, per ara, no tinguem la resposta del poeta.

¹⁶ En aquesta obra s'explica, també, el següent: «[fou un] epigrafista muy erudito, siendo redactados por él los epitafios del rey Víctor Manuel en el panteón de Roma y los de Camilo Cavour, Ratazzi, Mazzini y Crispi».

¹⁷ Ens hem servit especialment de l'entrada corresponent del *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, vol. IV (1938), p. 348, segons la reproducció continguda en la microfita "micr 23 II 604, 20-21" de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, que l'amiga vigatana Mayssun El-Attar i Vilalta, resident en aquella ciutat, ha tingut l'amabilitat de facilitar-nos. També ens han estat útils els catàlegs de la Biblioteca Nazionale, tant els de Roma com els de Florència, i l'entrada corresponent de la *Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed arti* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1949). Aquesta darrera obra inclou el comentari següent, que il·lustra la personalitat de Suñer: «La sua viva passione per l'arte ebbe spesso un influsso benefico su molti suoi contemporanei e si tradusse non di rado in generose e celate collaborazioni ad opere altrui.»

daris a Marsella i de lleis a les universitats de Pisa i Siena (el 1857 va acabar la carrera en aquesta darrera institució). El 1859 es va enrolar en el regiment de llancers Navara i es va destacar en la batalla de Montebello «per la sua bravura». Un cop abandonada la milícia, s'instal·là a Florència i, plenament integrat en la terra italiana, es va donar a conèixer com a autor teatral amb un drama polític, *I legittimisti in Italia* (1863)¹⁸, i seguí una notable carrera dramàtica, de força èxit. En els catàlegs bibliotecaris italians hi consten no menys de trenta obres de teatre originals d'ell, així com dues traduccions de François Coppée, una de Balzac i una altra d'Edouard Pailleron (a més de la de Verdaguer). També hi ha constància de traduccions de textos de Campoamor, Bécquer, Guimerà i Rubió i Ors. Bibliotecari de professió, fou també un gran col·leccionista de llibres de teatre, fins al punt que en morir deixà a la Biblioteca de Florència un conjunt de «2700 volumi e 600 opuscoli di letteratura drammatica», que es conserven entre els fons especials d'aquesta institució¹⁹.

No sabem com ni quan va conèixer Suñer *L'Atlàntida*, que havia aparegut al 1877 i que ja havia estat girada al castellà (diverses traduccions des de 1878) i al francès (diverses traduccions i reedicions des de 1881-1882). La primera notícia que tenim que està treballant en la traducció italiana és per una carta del 2 de juny de 1884 enviada des de Roma pel pintor Enric Serra²⁰ a Verdaguer, on ja acompanya el primer cant traduït²¹, «com a penyora, o més ben dit, com a mostra de la traducció completa que s'proposa fer un il·lustre escriptor d'aquí [...], lo senyor Lluís Suñer, escriptor castís i un dels més grans coneixedors de la llengua italiana.»²² Serra, que tenia relació amb Verdaguer de feia temps²³, es trobava a Roma, com Suñer en aquell moment. Del

¹⁸ Suñer ja havia estrenat la comèdia *Spinte o sponte, ossia, per amore o per forza* per un grup d'aficionats «a beneficio della spedizione [de Garibaldi] in Sicilia» el 28 de juny de 1860, obra, però, que no fou publicada fins a 1863.

¹⁹ Fondo Luigi Suer. La informació sobre aquest fons era «non disponibile» en el moment de fer la consulta per Internet (diverses vegades entre el 4 de desembre de 2007 i el 4 de febrer de 2008) en el catàleg de la Biblioteca.

²⁰ Enric Serra i Auger (Barcelona, 1859 – Roma, 1918), instal·lat a la capital italiana des de 1878, on tenia el taller. Va aconseguir una alta cotització internacional i es va dedicar especialment al costumisme romà, a la pintura religiosa i al paisatgisme.

²¹ Es conserva, juntament amb la carta de Serra, a la Biblioteca de Catalunya, ms. 114, folis 209r-217v.

²² Op. cit. en la nota 16, p. 146. Verdaguer devia respondre ben aviat a la petició, ja que en carta del 19 de juliol, escrita en italià, Suñer agraïx al poeta que li hagi concedit el permís per traduir l'epopeia (carta 466 del Fons Verdaguer-Panadès).

²³ Serra havia dibuixat la capçalera que el setmanari vigatà *La Veu del Montserrat* va utilitzar des del 3 de gener de 1880 i durant dinou anys; veg. *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. II (Barcelona, Barcino, 1967), pp. 111-113 i 190. L'artista pintà també el quadre de la Mare de Déu de Ripoll que serví per fer el mosaic que Lleó XIII regalà al monestir en ocasió de la seva restauració

contacte entre ambdós va sortir la gestió que va fer Serra i que va suposar la concessió del permís de Verdaguer, l'acabament de la traducció i la publicació de l'obra. Val la pena de recordar que un dels arguments del pintor per avalar la feina de Suñer va ser que ja havia traduït el poema «L'any mil», de Guimerà, que afirmava que estava a punt de sortir publicat. Cal posar en relleu, a més, que entre Suñer i Serra hi devia haver força distància ideològica, essent el primer com era un liberal típic del Risorgimento i Serra un catòlic molt ben relacionat amb el Vaticà, del qual rebia encàrrecs professionals. No creiem que aquest darrer informés Verdaguer de la filiació de Suñer, ni tampoc que la publicació on va sortir la traducció era filogovernamental (cal recordar que, des de feia uns anys, els catòlics de tot el món estaven enfrontats a la monarquia italiana per haver-se annexionat els estats pontificis i que consideraven el papa «el presoner del Vaticà» ²⁴).

Suñer va fer la seva versió en prosa, amb una argumentació que és la clàssica d'aquest tipus de traducció: la poesia no es pot girar a una altra llengua perquè és impossible de poder recollir tots els elements que conté l'original. Per això, l'única traducció de poesia possible és aquella que, feta en prosa, només pretén acostar-se a les bel·leses del text de partida i no pas reproduir-les. La justificació de Suñer apareix tant en italià en el seu llibre com, gairebé en versió literal castellana, en una carta a Verdaguer ²⁵. Comparem els dos textos, que contenen una imatge que no deixa de ser força curiosa. Vet ací el fragment d'aquesta lletra:

Antes de empezar la versión de La Atlántida era convencido que un traductor por muy diligente que sea, como un embalsamador de animales podrá dar a éstos los actitudes peculiares de cada uno, y conservarles las formas, pero nunca podría conservar el brillo del manto ni el fuego vital de sus ojos.

Si he logrado conseguir la primera de estas cosas, me reputaré contento por haber satisfecho dos aspiraciones de mi alma, que en una sola se resumen, la de poder dar a Italia la muy preciosa joya del idioma que habló mi padre. Si V. I. agrega su aprobación a mi empresa nada más podré desear en mi modesta carrera literaria.

I aquí la justificació col·locada com a colofó en el llibre traduït:

i que es va confeccionar als tallers vaticans al llarg de sis anys; veg. Jordi Figuerola i Garreta, *El bisbe Morgades i la formació de l'Església catalana contemporània* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994), esp. pp. 435-436.

²⁴ Verdaguer, recordem-ho, havia dedicat tres poemes a la qüestió: «Himne [a Pius IX]» (1878), «Roma» (1879) i «Montserrat i el Vaticà» (1880).

²⁵ Datada a Roma el 7 de desembre de 1884 (carta 597 del Fons Verdaguer-Panadès).

AL LETTORE.

Ho sempre creduto che esistesse una certa analogia tra il traduttore di un'opera letteraria e l'imbalsamatore: questo potrà conservare le forme e anche indicare il carattere degli animali, studiandone con diligenza gli atteggiamenti: ma non renderà mai al manto dell'ermellino i viventi riflessi, né all'aquila la pupilla affrontatrice del sole.

Sarò lieto se, relativamente al poema che ho tentato di tradurre, avrò conseguito questo imperfetto intento.

Suñer va partir de l'edició ampliada de 1878, que va aparèixer en format bilingüe català-castellà, en una versió de Melcior de Palau que Verdaguer va revisar²⁶. El traductor, tanmateix, no es va limitar a girar el poema a l'italià, sinó que va creure necessari ampliar les notes que Verdaguer hi havia posat: n'afegí dues al pròleg²⁷ i vint-i-set en el cos del poema, la majoria de les vegades per explicar o situar termes geogràfics. Les de Verdaguer van ser traduïdes totes, amb quatre excepcions: supressió de la del cant IV, reducció de la segona del cant I i ampliació de la tercera i la setena d'aquest mateix cant. Cal assenyalar, igualment, que Suñer va dedicar la traducció al seu pare.

La traducció ja devia estar força avançada quan Serra escriví a Verdaguer al juny de 1884 i n'hi adjuntà una còpia manuscrita de la «Introduzione». Com hem vist, Suñer agraïa a Verdaguer el permís per la traducció el 19 de juliol i el setmanari romà *Fanfulla della Domenica* va publicar entre el 20 de juliol i el 7 de desembre de 1884 els sis primers cants del poema. La publicació es va suspendre amb la idea de donar l'obra completa en format de llibre als lectors del periòdic, cosa que, com ja ha estat dita, va esdevenir l'any següent. Suñer devia tenir algunes dificultats de traducció, atès que tenia un coneixement precari del català, encara que molt bo del castellà. Tot i que devia tenir a prop Enric Serra, a qui no és agosarat pensar que devia consultar en alguna ocasió, Suñer també es va adreçar a Verdaguer mateix per demanar-li alguns aclariments, com ens consta per una carta del poeta al seu amic Collell del 26 d'agost:

Adjunta t'envio una carta de Luigi Suñer, traductor de mos versos, que em demana lo sentit de quatre paraules catalanes, dues de les quals estan tan mal escrites que no les entenc (les subratllo); si tu que coneixes lo italià les entens, t'agrairé que li dones la traducció en lo buit

²⁶ Cal recordar que, en vida de Verdaguer, l'epopeia atlàntica va reeditar-se sempre en edició bilingüe, amb la curiositat que les notes només hi van figurar en català.

²⁷ La primera, on explica el significat de «barretina», conté uns versos del conegut poema de Maria Josepa Massanès «La roja barretina catalana» (1860), un senyal, ens sembla, que el coneixement de la literatura catalana vuitcentista que tenia Suñer era més extens del que podria semblar en una primera impressió.

de ma carta que pots llegir. El tradueix lllindar del cel amb *liminare del cielo*: què te'n sembla? Son adreç: Roma. Ferma in posta ²⁸.

Suñer, que havia treballat força en la seva versió, estava preocupat, com és de suposar, per la recepció del llibre. Així ho manifestava a l'escriptor català en la lletra ja citada més amunt del 7 de desembre d'aquell 1884:

No puedo disimular a V. I. que para mí ha sido laborioso: a cada paso me parecía que tenía delante mío a las sierras que V. I. describe con potencia verdaderamente titánica de poeta y yo le seguía con toda la fe que tengo en la hermosura de su obra, como al nuevo Colón de la poesía asumiendo [?] las cimas del Parnaso catalán. V. I. con la fortuna de la arte descriptiva ha sabido conciliar los atrevimientos de la lírica elogiosa con la observación fiel del naturalismo moderno, y por esto creo que todas las escuelas se darán la mano en Italia para proclamarle gran poeta, y para compadecer a su humilde traductor ²⁹.

En una lletra posterior, ja del 15 de setembre de l'any següent, Suñer es lamenta del buit que la crítica sembla que ha fet a la seva traducció:

¿Qué diría V. de mí? Tendría mil razones de quejarse, si la época del año que estamos atravesando, los acontecimientos políticos y las infinitas distracciones de los viajes, de los baños termales y marítimos, no ofrecieran a los publicistas y los literatos el pretexto para no ocuparse de obras de la importancia de la Atlántide. Agregue V. a estas causas de injusto silencio las rivalidades que nacen cada día más acérrimas entre los periódicos, los cuales, en Italia, van muy mal económicamente y moralmente [subratllat a l'original]: son muchos, y los lectores pocos. No obstante, la obra de V. ha sido anunciada por los más importantes diarios de la península, pero uno solo, el principal de Florencia [subratllat a l'original], La Nazione, ha publicado un resumen bibliográfico que remito a V. El Pueblo Romano [sic], de primera importancia política, pero no literario, también ha dicho pocas pero buenas palabras ³⁰.

En cartes posteriors, ja es parla poc de *L'Atlàntida*.

La darrera carta de què tenim notícia és escrita en italià des de Florència el 12 de juliol de 1890 i Suñer li comunica que un crític del *Fanfulla* anomenat De Vecchi està preparant un llibre «sul Mare» i que té intenció de parlar-hi de *L'Atlàntida* ³¹.

²⁸ Op. cit. en la nota 16, pp. 170-171.

²⁹ Loc. cit. en la nota 26.

³⁰ Fons Verdaguier-Panadès, carta 552.

³¹ Fons Verdaguier-Panadès, carta 18. No tenim notícies de com acabà aquest projecte.

La relació entre ambdós escriptors es devia anar diluint i, de fet, ja no en tenim notícies documentals. Verdaguer, tanmateix, segurament encara li anava enviant les obres que publicava, ja que Suñer va traduir i publicar quatre poemes de *Caritat* (1885) – però girats a partir de la tercera edició (1893), ja que inclou un text que no surt a la primera – a la revista florentina *Le Serate Italiane*: «L'ellera» («L'heura»), en el núm. del 2 de juny de 1895, i «Il cieco d'Alhama» («Lo cec d'Alhama»), «La ciechina di Valdineve» («La cegueta») i «La Rosa avvizzita» («La rosa marcida») en el núm. del 7 de juliol de 1895.

Luigi Bussi

No podem reconstruir de manera detallada i precisa la biografia del prevere Luigi Bussi (Bianzè Vercellese, 1856 – Candia Lomellina, 1940) perquè les dades que n'hem pogut aconseguir han estat escadusseres extretes d'ací i d'allà³². Va néixer a Bianzè a la província de Vercelli del Piemont. Diversos membres de la seva família estaven vinculats a l'Església³³.

Fou rector de S. Maria a Candia Lomellina des de 1884, escriptor i traductor. Com s'ha dit, dirigí *L'Iride: periodico religioso, letterario, morale, ricreativo*, que aparegué a Casale Monferrato almenys fins a 1908 amb una periodicitat que volia ser anual des de 1887, però que fou bastant irregular.

Sabem que va escriure obres poètiques, com ara les dues que es conserven a la Biblioteca de Catalunya enviades amb dedicatòria de l'autor a Verdaguer: «Canto» (Vercelli: Guidetti Francesco, 1880) i *Piccola ghirlanda di fiori campestri a S. Teresa: nel terzo centenario della sua morte* (Vercelli: Coppo, 1882). O bé, *La sera dei morti*, poema dedicat a Lluís C. Viada i Lluch publicat a *L'Iride* el 1887³⁴. Va ser autor de traduccions d'obres religioses – traduïdes de l'espanyol segons indicació dels llibres – de Josep Tàronj i Cortès (Palma de Mallorca, 1847-1890, eclesiàstic i escriptor), Antolín López Pelaez (1866-1918, bisbe de Jaca i després de Tàrragona), de Joan Baptista Ferreres (Olleira,

³² Ens ha ajudat mínimament la informació de l'*Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. VI (Barcelona: Barcino, 1981, p. 81, n. 1), la notícia que n'apareix a l'*Hiperenciclopèdia* d'Enciclopèdia Catalana i la lectura de les seves obres com ara *Piccola ghirlanda di fiori campestri a S. Teresa* de 1882 o de l'almanac que dirigia. Així mateix podem donar alguna dada més després de repassar la seva correspondència.

³³ Fou nebot del «reverendo Teologo Don Giov. Battista Bussi prevosto di Caresana» i una seva germana era monja, Nemesia Bussi. Segons podem llegir a *Piccola ghirlanda...* de 1882, la mare es deia Margherita Conti.

³⁴ Sembla que en feren una tirada a part. Altres peces seves que hem trobat són: «A M. L. [Maria Licer?]: nel suo onomastico» (Barcelona?: s. n., 19—?); *Per la solenne inaugurazione del grandioso monumento ai gloriosi caduti di Candia Lomellina, 14 giugno 1925* (Casale Monferrato, Tip. Casalese Dei Fratelli Tàrditi, 1925).

València, 1861-1936, jesuïta) o de Joan Altés i Alabart (1845-?). O obres religioses anònimes espanyoles. També en traduí de l'anglès William Ullathorne (1806-1889, benedictí)³⁵. Queden, de moment, com a projecte altres publicacions anunciades a les contracobertes de *L'Iride* de l'any 1887, entre aquestes traduccions d'Altés i Alabart, de Viada i Lluch, de Manuel Olmos Alvarez o la Passió d'Oberammergau³⁶.

A part de Verdaguer, va traduir poemes de Joaquim Rubió i Ors – algun inclòs en l'edició poliglota de *Lo Gayter del Llobregat* –, de Víctor Balaguer – alguns publicats a *L'Iride* –³⁷, de Lluís Carles Viada i Lluch o del basc Antonio Arzac, i s'interessà per Frederic Mistral del qual traduí el *Discorso pronunciato [...] nella Accademia di Marsiglia pel suo ricevimento* (Casale: Tip. G. Pane, 1887). Val la pena l'observació que afegeix Bussi com a nota del traductor al final del discurs de Mistral, que permet veure el sentit de l'acostament a una determinada literatura catalana i provençal: destaca de Mistral i d'Aubanel la seva vessant catòlica que es pot comprovar a través de la seva vida i obra, i afegeix que el mateix Verdaguer dins *Excursions i viatges* bateja la darrera obra de Mistral, *Nerto*, com a «*opera di un vero credente*».

Bussi, com ja hem dit, és autor de la primera semblança apareguda en italià de Verdaguer, «D. Giacinto Verdaguer» – de la qual sembla que féu un tiratge a part amb el títol de *Biografia del chiarissimo poeta catalano D. Giacinto Verdaguer* – que aparegué, a començaments de 1887, a *L'Iride*. *Strenna*

³⁵ Per exemple, de Josep Tàrronj i Cortés consta *La Bibbia, considerata come poema: discorso letto nella solenne apertura del corso accademico del 1886-87 nel Seminario di S. Dionigi e tradotto dallo spagnuolo con licenza dell'autore dal sac. Luigi Bussi* (Casale, Tip. Giovanni Pane, 1887 [amb una altra edició el 1936]). D'Antolín Lopez Pelaez, *Cristo e l'operaio: Discorso pronunciato nell'Accademia sociale e letteraria, celebrata nel patronato degli operai di Bilbao, tradotto dal sac. Luigi Bussi* (Torino, Tip. P. Marietti, 1910). De Joan Baptista Ferreres, *L'insegnamento del catechismo prescritto da Pio 10.: commentario canonico-morale sopra la enciclica Acerbo nimis, tradotto sulla seconda edizione corretta ed aumentata / dal sac. Luigi Bussi* (Torino, Tip. P. Marietti, 1908) i *Panegirico della Immacolata concezione, pronunciato il dì 8 dicembre 1904 / tradotto dal sac. Luigi Bussi* (Torino, Tip. P. Marietti, 1908). De William Ullathorne, *Sermone contro l'ubbrachezza / tradotto dall'inglese dal sac. Luigi Bussi*, Tercera edizione. (Milano, Tip. Eusebiana, 1887 / Mondovì, Tip. Edit. Vesc. B. Graziano, 1899 [tercera edició]). Sense autor, *Le virtù cristiane nella vita moderna: [conferenze / tradotte dallo spagnuolo dal] sac. Luigi Bussi* (Milano, Tip. Della S. Lega Eucaristica, 1901). A *L'Iride* inclou també una traducció en prosa d'Altés i Alabart de l'himne «Come sei bella! A Maria SS. Immacolata», de la qual sembla que feren un tiratge a part.

³⁶ *La fuga di Teresa, ossia la vocazione di Teresa di Gesù al martirio* drama d'Altés i Alabart; *Epitalamio mistico di S. Teresa* de Ll. C. Viada; *Discorso sopra Santa Teresa considerata come scrittore* d'Altés; *Missione sublime della donna cattolica nell'attuale società* de Manuel Olmos; *Il dramma della Passione* d'Oberammergau.

³⁷ *La Croce*, poesia di V. B. Tradotta in italiano da Luigi Bussi (Candia Lomellina, 1888).

per l'anno 1887, dirigit per ell.³⁸ La biografia precedia la versió, en vers, del cant X de *Canigó* (pp. 30-36).

No s'acaba aquí la feina de difusor de Verdaguer a Itàlia i dins la mateixa publicació. A la mort de Verdaguer, torna a parlar-ne a *L'Iride*:

- Fa un repàs biogràfic signant L. B., «Giacinto Verdaguer» a *L'Iride*, Any VIII, 1903, pp. 64-66. En nota, dóna la següent informació que caldrà buscar perquè ens permetrà completar la recepció de Verdaguer a Itàlia:

N. B. Del Verdaguer scrisse una bellissima recensione l'illustre cultore delle lingue e letterature neolatine Prof. Luigi Zuccaro pubblicandola quale appendice nel N. 29 dell'Osservatore di Alessandria uscito il 19 Luglio 1902.

- L'any següent, 1904, signant P. L. B., amb el títol «D. Jacinto Verdaguer», una breu presentació seva explica que a continuació copia l'entrevista a Verdaguer de León Pagano de l'any 1901 (*L'Iride*, Any IX, 1904, pp. 69-78). En una nota anomena les traduccions italianes de Suñer (*L'Atlàntida*) i Licer (*Canigó a L'Iride*)

La seva admiració per Verdaguer el va portar a traduir de manera parcial el *Canigó*. En coneixem ara per ara aquestes mostres:

- «Canigó. Leggenda dei Pirinei. Canto X. Ghisla», *L'Iride. Strenna per l'anno 1887*, pp. 30-36. [en vers]
- «I. Verdaguer. Frammento del Canigó. A D. L. Carlos Viada. La Maledetta», *L'Iride. Strenna per l'anno 1889*, pp. 13-19. [en prosa, part del cant IV]

Joan Lluís Estelrich aporta també com a traducció seva de Verdaguer «La giovine cieca» – que versemblantment ha de ser «La cegueta» del llibre *Caritat* – a *L'Iride* (núm. 12, any I [1886?], p. 205), traducció que no hem pogut veure. El mateix Estelrich, en l'article citat abans «Verdaguer en Italia» – que citem pel *Museo Balear* (núm. del 15 d'abril de 1888, pp. 16-22) –, comenta la traducció de Bussi destacant-ne l'exactitud («ha ajustado su traducción al

³⁸ D. Luigi Bussi. «D. Giacinto Verdaguer». *L'Iride*. (Casale, Tipografia Giovanni Pane, 1887), pp. 19-29. Vegeu el text en l'article de Garolera citat en la n. 2. Ja hem dit que el text és una traducció fidel, bé que abreujada, de la biografia de Francesc Rierola publicada a *La Hormiga de Oro* (any III, núm. 10 [1a setmana de març de 1886], pp. 150-151 i 154). Bussi aconseguí el número de *La Hormiga de Oro* a través de Verdaguer i de Viada i Lluch. A la biografia, per exemple, Bussi repeteix els errors cronològics, en canvi, exclou del seu retrat la referència elogiosa a la incipient producció prosística del poeta. El mes i l'any de naixement de Verdaguer són erronis en totes dues biografies, i també ho és l'any de publicació del volum *Caritat*. Tots dos biògrafs esmenten el vaticini de Mistral, concretat en el tòpic «Tu Marcellus eris», suposadament adreçat a Verdaguer en l'encontre mantingut a l'Ateneu Barcelonès el maig de 1868. Rierola i Bussi van encara més enllà: posen en boca de Mistral, a més dels mots augurals referits, la constatació de l'esperança que Verdaguer significava, el 1868, per a la poesia catalana renaixent.

original de una manera exacta») i en dóna una mostra perquè es pugui comprovar; tot i això diu que en tot el fragment traduït hi ha un vers més en italià i algun petit error. No obstant, conclou:

Sea como sea, las inadvertencias notadas por mí en el ensayo y muestra de traducción del literato italiano, no destruye en un solo punto la abundante y rica dicción de sus versos, ni el calorillo de inspiración que se nota en su obra.

A més de la biografia i les traduccions, Bussi es cartejà directament amb Verdaguer almenys en cinc ocasions. A l'*Epistolari de Jacint Verdaguer* es recull una única carta seva del 12 de juliol de 1887 (vol. VI, carta 639), però en el Fons Verdaguer-Panadès se'n conserven, inèdites, quatre més (núm. 3, 4, 7 i 8), anteriors a la publicada. No coneixem, però, cap de les respostes de Verdaguer. Així, tenim constància d'una targeta postal de 2 de juliol de 1885, una carta de l'11 de gener de 1886, una altra – de la qual no es llegeix bé la data i que, pel contingut, ha de ser posterior al març de 1886 i anterior al setembre del mateix any (11-/1886?) –, i una darrera del 6 de novembre de 1886. Totes estan remeses des de Candia Lomellina, i només la primera és en castellà – no gaire acurat, per cert –, la resta són en italià³⁹.

A les cartes, demana a Verdaguer permís per traduir obres seves per a *L'iride* i se sobreentén que Verdaguer l'hi donà; també demanarà permís perquè Maria Licer i ell puguin traduir conjuntament *Canigó*: aquest era el seu projecte.

Veiem que Bussi està al cas del que publica Verdaguer sobretot a través de la *Revista Popular* (es veu perfectament a la carta de 2 de juliol de 1885 i a la del 12 de juliol de 1887, on, per exemple, s'assabenta de la publicació de *Caritat* (1885)⁴⁰.

Un argument que apareix a les cartes enviades és que no coneix prou el català:

Mi duole di non conoscere perfettamente il catalano per poterne gustare tutte le squisite bellezze... (A Verdaguer, 11-?-1886?)

Il lavoro nostro della traduzione camina lentamente per le difficoltà d'intendere bene il testo: ma speriamo di tutte superarle. (A Verdaguer, 12-7-87)

³⁹ En la carta 11-1-86 a Verdaguer, expressa la seva indecisió a utilitzar una o altra llengua, i decideix fer-ho en italià perquè considera que l'espanyol li surt horrible.

⁴⁰ En aquest sentit, cal fer esment de l'estreta relació entre el director d'aquesta publicació, l'integrista Fèlix Sardà i Salvany, amic i mentor durant uns anys de Lluís C. Viada i Lluch.

Evidentment, Bussi elogia l'obra de Verdaguer, sobretot *Canigó* que «è un tesoro di bellezze». Tant Verdaguer com Bussi s'intercanvien publicacions i llibres, en el cas de Bussi veiem que sovint fa peticions a Verdaguer.

*Maria Licer*⁴¹

Nascuda a Vittorio (província de Treviso) el 1860; el seu pare, Giuseppe, era d'origen eslaus, nascut a Trieste i educat a Alemanya, i la seva mare, Luigia Costantini, era natural de la província de Belluno, nascuda a Alto Cadore⁴². Sabem que tenia un germà, Edoardo, que es casà el 1887, gràcies a la dedicatòria que Luigi Bussi escrigué a la seva traducció de Mistral. A través de l'epistolari descobrim que primerament residia a Mòdena i que es traslladà a Venècia a partir de 1888.

Gràcies a Bussi en tenim una descripció com a poeta i intel·lectual italiana, una descripció molt vehiculada per l'amistat i, per tant, poc objectiva:

Una celebre poetessa italiana, Maria Licer, che ancor non tocca il quinto lustro, dopo aver letto la traduzione della sua Atlantida, mi palesò il desiderio di conoscere il suo ultimo poema Canigó.

Maria Licer è profonda conoscitrice del greco, latino, italiano, tedesco e di parecchie altre lingue, grande poetessa... (A Verdaguer, 11-?-1886)

Com a poeta, Licer es donà a conèixer amb el poema *Visione* (1876). Publicà també *Assunzione* (1880-81, poema en tres cants i en tercets inspirat en la *Messíada* de Klopstock i en la Bíblia) i el recull *Nozze* (1888). Sabem que s'inclogueren dues peces seves en l'*Antologia de poetas líricos italianos* de 1889, a cura de Joan Lluís Estelrich (pp. 633-635): «Tristeza» i «A una violinista». També contribuï a la *Corona Poètica a Santa Maria de Ripoll* (1895) amb el poema «La Basilica Ripollense», que deu ser el que es donà a conèixer també a *L'Iride. Strenna per l'anno 1901* (pp. 8-10) i que va acompanyat d'un text en prosa «Ripoll» en què presenta al públic italià el monestir i la seva història fins a la restauració⁴³.

⁴¹ Hem hagut de rescatar informació de diversos llocs: l'*Enciclopèdia Espasa* (vol. 30) dóna una petita bibliografia que bàsicament recull el que va presentar Domenico Spanò Bolani – que és citat a l'entrada – en l'article de 1887 «Maria Licer e le sue poesie» publicat a *L'Iride* (pp. 7-18) i que dóna alguna mostra poètica de Licer. També té entrada a l'*Hiperenciclopèdia* d'Enciclopèdia Catalana, encara que molt breu. Finalment, hem extret informació de les cartes, de les seves diverses publicacions i de Luigi Bussi.

⁴² A les targetes de visita de Licer, conservades al Fons Viada i Lluch de l'AHCB, hi ha gravada una corona abans del nom. Luigi Bussi a vegades s'hi refereix com a noble, igual que trobem en la ressenya biobibliogràfica de *L'Iride* (1887): per part de mare era de «noble família».

⁴³ A *L'Iride* de 1901 hi afegeixen la nota següent deguda amb tota seguretat a Luigi Bussi: «La magnifica poesia La basilica Ripollense dell'illustre Maria Licer fa parte della Corona Poetica

Com a traductora, va girar a l'italià poemes de Rubió i Ors que es publicaren a l'edició poliglota de *Lo Gayter del Llobregat*, algun conjuntament amb Luigi Bussi⁴⁴. També traduï Mistral: almenys hem pogut veure les traduccions de dos cants de *Nerto* (cant III i cant VI) i d'un poema titulat «La Comunione di Santi», editats a *L'Iride*⁴⁵.

Amb tot això, queda palesa la seva relació i l'interès amb/per Catalunya i els intel·lectuals de l'època: Estelrich – que en parla al seu article «Verdaguer en Italia» –, Viada i Lluch – amb qui mantingué relació epistolar i a qui dedicà alguns poemes i traduccions –, o Verdaguer⁴⁶. També es destaca l'interès per la literatura occitana, i més concretament per la figura de Mistral.

Sabem que és Bussi qui introdueix Licer a Verdaguer: és ell qui la presenta com a «cèlebre poetessa italiana». De Maria Licer només conservem dues cartes adreçades a Verdaguer, totes dues – inèdites – formen part del Fons Verdaguer-Panadès (núm. 5 i 9) i són escrites des de Mòdena: una del 4 de novembre de 1886 i l'altra del 17 de febrer 1888 (?). En aquest parell de cartes, Licer, a part dels elogis que fa de Verdaguer i la seva obra (*Canigó* i *Idil·lis*), li explica que estudia a poc a poc el poema *Canigó* que és per ella una obra magistral:

Ai catalani di Francia possono unirsi in plauso speciale i numerosi italiani che hanno nei loro dialetti molta affinità con la lingua illustrata da queste opere magistrali. Per mia parte vado pian piano gustando e studiando questo ultimo poema, gloria dei Pirenei, ed al momento non so staccarmi dalle bellezze del Rosselló, la Malebida e le danze dei fallayres che sono una fittura strana, novissima, piena d'incanto. (A Verdaguer, 4-11-1886)

Segons la informació de què disposem en aquests moments, Licer va publicar els següents fragments de *Canigó* de 1887 a 1904:

publicata in Ispagna. Ne fece una stupenda versione in lingua catalana il chiarissimo poeta Don Luis Carlos Viada y Lluch pubblicandola sul periodico settimanale di Barcellona La Creu del Montseny. D. L. B.». Al vol. 30 de l'*Enciclopèdia Espasa* ja citada, es dona una llista de poemes i obres seves, a part de les ja mencionades: «Alla SS. Vergine» (cançó, 1878), «Al Sole che tramonta», «Oceano» i «Luce» (odes sàfiques), «Amore e Psiche» (cançó, 1879), «In morte di Domenico Trotta», «Tumoli e cremazione», «Lete»; «Sant'Agnese», «Memnone», «Notte d'argento» i «Chitarra di notte» (cançons, 1881-1882 i 1883). Segons la mateixa font, molt bona part de la seva obra poètica aparegué publicada als *Opuscoli religiosi, letterari e morali*, que sembla que van sortir bimestralment a Mòdena de 1857-1885 dirigits per Bartolomeo Veratti, i a *L'Iride*.

⁴⁴ L'entrada Licer de l'*Enciclopèdia Espasa* dona com a traduccions de Rubió i Ors a l'edició poliglota les següents: «A***», «Després d'una lectura de Silvio Pellico», «Penes i remeis» i «La rival de les flors».

⁴⁵ A *L'Iride*: cant VI de *Nerto* «L'Angelo» 1889; cant III de *Nerto* «Il Re» 1903; «La Comunione di Santi» 1901.

⁴⁶ Més endavant, sembla que també contactà amb Francesc Matheu: almenys el 1908 li dedica un volum de *L'Iride* que es conserva a la BC [059 (45.113) Iri 12^o].

- «Uno squarcio del “Canigò”. Poema Catalano di Mossen Jacinto Verdaguer [conté un escrit de Maria Licer i la traducció de “L’incanto. Canto III”]», *Firenze Letteraria*, 16 de juny de 1887. [en prosa]⁴⁷
- Separata d'*Studi Letterari e Morali* [Mòdena: Società Tipografica Modenese], vol. III, 1888: «Frammento del Canigò. Poema catalano di D. Giacinto Verdaguer con versione italiana di Maria Licer», B. [Bartolomeo] Veratti, director, pp. 3-8. «La Fada de Mirmanda. Passatge d’Anníbal / La fada di Mirmanda. Passaggio d’Annibale», [Maria Licer], pp. 10-15. [en vers, fragment del cant IV]⁴⁸
- [signa M. L.], «La Croce del Canigò. Canto XII dell’anonimo poema catalano di Jacinto Verdaguer», *L’Iride*, Any IV, 1897, pp. 6-22. [en vers]
- «La Maledetta (dal *Canigó*, poema catalano di Verdaguer) [datat a «Monfestino, settembre ’99»]», *Roma Letteraria*, 10 desembre 1899, pp. 532-537. [en vers, part del cant IV]. El tornà a publicar a: «La Maledetta (Dal *Canigó* di Verdaguer)», *L’Iride*, Any VIII, 1903, pp. 58-63.
- «Fiordineve (Verdaguer – Canto II del *Canigó*)», *L’Iride*, Any VI, 1901, pp. 17-27. [en vers]

⁴⁷ L’escrit introductori presenta Verdaguer a través dels seus traductors italians i justifica la tria de la prosa: «L’erudito signore D. L. Bussi pubblicò quest’anno in una elegante strenna da lui edita col titolo di *Iride*, una biografia di Jacinto Verdaguer di Barcellona, il grande poeta che diede tanto impulso e sviluppo alla letteratura catalana. Noto in Italia per la versione dell’Atlantide, fatta dal signor Suner, il Verdaguer è fatto conoscere quasi personalmente, e quindi vieppiù apprezzato ed ammirato, per quei cenni biografici, dai quali pure risulta la sua rapida e splendida carriera letteraria. [...] *Canigó* è poema polimetro: un canto ne tradusse in versi sciolti con rara fedeltà ed eleganza la Bussi, pubblicandolo insieme alla biografia. Il canto che si aggiunge è invece in prosa; poichè la difficoltà metrica del testo impediva di rendere fedelmente la frase e l’immagine insieme al metro poetico.»

⁴⁸ L’exemplar conservat a la Biblioteca de Catalunya porta una dedicatòria de Licer a Lluís C. Viada «segno di alta stima ed amicizia» (Verd. 14-III-9/81). La premsa de Catalunya seguia les aparicions d’aquestes traduccions. Per exemple, *La Veu del Montserrat* reproduceix traduïda una crònica del *Diario de Barcelona* (3 de març de 1888, p. 70) i entre altres coses diu: «La senyoreta Licer, havia avans traduhit en prosa altre fragment del mateix poema, mes al posar en italià lo *Passatge d’Anibal* adoptà l mateix metre del original é idéntica combinació rítmica, vencent pera aixó innumerables dificultats, y especialment la concisió propia de nostra llengua materna, que fa difficilissima la traducció en vers de las poesías catalanas. Lo moviment y la vida que te l’original en lo citat fragment del Canigó, l’ayre lírich que s’adverteix en sas estrofas, los pensamientos que conté cada vers están reproduhits ab admirable fidelitat y ab estil y llenguatje molt correctes, essent per aquestos conceptes molt notable y digne d’elogi lo trevall realisat per la senyoreta Licer, que figura entre las mes distingidas poetisas italianas.» Aquesta nota, que no està signada perquè forma part de la secció «Dietari del Principat», podria deure’s a Viada i Lluch, si interpretem bé una targeta sense data del fons Viada – publicada amb el núm. 690 a l’*Epistolari de Jacint Verdaguer* (vol. 6, pp. 158-159) que els curadors daten vers febrer de 1888 – en què Verdaguer escriu: «Mon bon amich, / Ha posat V. en los diaris la gazetilla sobre la traducció del *Passatge d’Annibal*? Havent d’escriure a l’autora sent tan notable la nota, desitjaria saberho. / Vostre en Jesus».

- «Verdaguer. Il Pireneo – C. IV», *L'Iride*, Any IX, 1904, pp. 7-11. [en vers, primera part del cant IV]

Malauradament, no sabem que hagués acabat la tasca; si més no, no ens consta que hagués publicat la resta del poema.

ENRIC BOU

EL PÚLPIT DEL PANTARCA.
EUGENI D'ORS GLO(S)ADOR

Eugeni d'Ors i Rovira (Barcelona 1881-Vilanova i la Geltrú 1954) publicà des del 1906 a *La Veu de Catalunya*, amb assiduitat quotidiana, una secció que ha esdevingut mítica: el "Glosari". Convertit en "Glosario", es publicà des del 1923 a *ABC* i des del 1937 a *Arriba España*. Vull discutir alguns dels elements fonamentals de la característica prosa d'Eugeni d'Ors, parant atenció a la interrelació entre l'època catalana i espanyola i el manlleu de girs i efectes retòrics d'altres tipus de discurs. Una tesi possible és que allò que escriví l'Ors en aquests gairebé 50 anys de "glosari(o)" té més a veure amb un sistema formal, d'escriptura i encantament, més que no pas amb l'establiment d'un sistema de pensament complet i rodó. Fóra ben fàcil afirmar que la forma amaga la substància, l'anècdota la categoria. El que vull dir és que molts dels analistes i crítics han tingut dificultat per escatir l'originalitat i la consistència – el sistema – d'un pensament que potser exigeix la maniobra inversa. Així podríem il·luminar una obra singular i incòmoda de la primera meitat del segle XX.

Parem atenció a la definició de glosa que n'ha fet un dels màxims experts en l'obra catalana d'Ors. Josep Murgades ha afirmat que una glosa "és un assaig breu [...] on, amb un estil llampant que cerca la complicitat del lector, i a partir d'avinenteses vàries que depara l'actualitat [...] s'emeten judicis valoratius o s'invita a la reflexió sobre temes o circumstàncies d'ordre divers". A més, el considera "un gènere textualment proteïforme i temàticament versàtil" que serveix per expressar un pensament "estructurat al voltant de l'analogia, convençut de la primigènia unitat del món i del cosmos, i amatent a la seva reconstrucció" (Murgades). És aquest un dels millors exemples de la consideració positiva que ha merescut el tipus de text que llegim en el *Glosari* orsià. Josep M. Capdevila, Enric Jardí, entre molts d'altres, iniciaren aquest tipus de vindicació. Enric Jardí, per exemple, opinà: «Essencialment fou un gran escriptor ideològic afiliable al gènere dels afeccionats a contrastar i relacionar els conceptes i a suscitar les inquietuds mentals dels lectors; el que els francesos en diuen "brasseurs d'idées". Aquesta fou la seva vocació i hom ha

d'admetre que l'acomplí amb èxit, puix que dintre del tipus de literats que – com a ell li agradava d'adscriure's – poden considerar-se “especialistes en idees generals” la seva obra ha esdevingut modelica» (Jardí, 35).

No deixa de cridar l'atenció l'ús del terme “glosa” per definir el tipus de text, en especial si tenim present que els primers articles d'Ortega y Gasset tenien també aquest títol: “Glosas. De la crítica personal” (a *Vida Nueva* 1/XII/1902). A la tercera secció, escrita en forma de paràbola de ressò nietzscheà, Ortega explica que el crític d'art és com el crític de la societat: són els intel·lectuals, els filòsofs, “hombres de ceños misteriosos y miradas ardientes”, persones que es dediquen a la “crítica que discierne entre cosas que viven”, que defineixen les coses, les avaluen. El filòsof madrileny, a més, coincidí amb l'Ors en la defensa de l'escriptura a la premsa al “Prólogo” a les *Obras* del 1932:

En nuestro país ni la Cátedra ni el libro tenían eficacia social. Nuestro pueblo no admite lo distanciado y lo solemne. Reina en él permanente lo cotidiano y lo vulgar. Las formas del aristocratismo aparte han sido siempre estériles en esta península. Quien quiera crear algo – toda creación es aristocracia – tiene que acertar a ser aristócrata en la plazuela intelectual que es el periodismo. (Ortega 1932)

En la primera “glosa” que publicà Ortega i Gasset, l'1 de desembre de 1902, apuntava en epígraf una definició: “GLOSA. – Nota o reparo que se pone en las cuentas o varias partidas de ellas” (Ortega 1946, 13). Allò més destacable dels textos orteguians és que, com els de l'Ors, imiten formes del discurs oral, el diàleg (tertúlia) o el discurs, de míting o sermó: “Respetemos, compañeros intelectuales, la rudeza del naciente partido político: veamos en él nuestra mascota política. Y al aproximarnos hagásmolo con cuidado, no sea que la trepidación avente los fecundos rescoldos, según suele ocurrir con los cuerpos hechos cenizas que se conservan en Pompeya” (Ortega 1946, 90). La imatgeria recorda la que utilitzà Ors tan sovint.

Com és sabut, en diverses ocasions Ors es preocupà de definir què era una glosa. Al desembre de 1906, amb motiu de la publicació d'una edició del *Essais*, mostrava la seva identificació amb Montaigne, a qui considerava un “precedent”. I en destacava dos aspectes: el caràcter diarístic i el desordre, preferible a la construcció metòdica:

I heus aquí que de la publicació municipal bordelesa surten uns *Assaigs* nous. Surt – què diríeu? – un *Glosari*... – En realitat, la obra de Montaigne no és una obra, sinó més pròpiament un diari de filòsof inscrivint sos pensaments al compàs de la vida.

I ¿veieu? En aquest moment sospito que és llàstima que moltes obres de grans filòsofs no sofreixin una recomposició així. En l'ordre metòdic, en la construcció d'una obra, hi ha segurament perduda part de l'energia

original de tal pensador. ¿No seria bo poder-la anar a cercar sempre, aquesta, en sa lliure forma pristina?... – De totes maneres, els sistemes, les construccions metòdiques, envelleixen tant en pocs anys...” (“Un glosador” 7-XII – 1906; Ors 1996, 336-337).

Reflexions com aquesta, de defensa de la reacció diària “al compàs de la vida”, ajuden a entendre una carta de l’any 1918, adreçada a Jaume Bofill i Mates, en la qual precisà el sentit que ell donava al mot “glosa”:

Deixeu-me ara només protestar del “Glossador” amb doble s posat en la magnànima dedicatòria¹. Jo escric “gloses”, improvisacions, cançons si voleu, com les del minisculament èpic glosador mallorquí, inspirat per la realitat circumstancial que l’envolta; no glosses apostil·lades com les d’un alexandrí o d’un bolonyès operant sobre textos morts. El Glosari pot ser un enfilall de contades, no un vocabulari de mots. Altrament, el nostre acadèmic Diccionari (genuflexió) m’empara. (Ors 1996, 10)

En efecte, tenia raó l’Ors, segons el diccionari, la glosa és “a Mallorca, corrandà, és a dir una cançó popular curta, sovint improvisada, a vegades utilitzada com a cançó de ball” (GDLC). En canvi “glossa” és “explicació o paraules aclaridores d’un mot obscur, d’una frase, d’un text.” Això ens convenç que la glosa orsiana té un caràcter lleuger i molt més menys sistemàtic del que s’ha pensat. D’altra banda sorprèn en el text l’ús d’un terme religiós (“genuflexió”) aplicat a la tasca civil del Noucentisme.

Aquest és un element que retrobem ara i adés en la consideració del *Glosari*: el fet que és un corpus asistemàtic. Una opinió de Josep Pla a *Notes disperses* presenta una altra perspectiva. Són records del temps en què Pla era diputat de la Mancomunitat. Reporta l’opinió de Ramón Turró, el qual, afirma, “no concedí mai al senyor d’Ors el mínim valor científic, a pesar d’ostentar el càrrec de secretari de la Secció de Ciències de l’Institut i de secretari general de l’Institut mateix. Fou, en realitat, segons la seva documentada opinió, l’encarnació autèntica i precisa de l’anticientífic, de l’home frívol, inconsistent, versàtil, totalment indotat per a l’observació i l’experiència, volàtil, dominat per un bavardage retòric purament sonor i inconsistent, aberrant a tota forma de paciència. Quan parlava de l’obra del Pantarca relacionada amb la sensibilitat – amb la vaga i amena literatura –, Turró entrava en una notòria sulfuració” (Pla, 373). El testimoni de Pijoan que també reporta Josep Pla, sobre el temps que passà a París, completa el panorama: “no fou pas, precisament, un

¹ La dedicatòria deia: “A Eugeni d’Ors, Glossador,/ per tal com, magnànim, tutelà/ Guerau de Liost, cavaller novici;/ per tal com aladament insufla/ normes civils;/ brinda pompàtica, l’entrada/ la Ciutat d’Ivori”.

pensionat modèlic: en realitat, no estudià mai. Pijoan, que visqué sempre enfollit contra la manera clàssica de fer les coses a l'espanyola – tot a ull, a si l'encerto l'endeveno, sense responsabilitat –, trobà sempre en aquest senyor la continuació d'aquest esperit. L'Institut d'Estudis havia estat creat amb el criteri oposat. ¿Com era possible d'explicar la incrustació d'Ors en aquest organisme?”. (Pla, 374)

Els textos del *Glosari* no passen de ser vacil·lacions, cançons, melodies que assaja, en resposta a d'altres que ha sentit. Algunes de les anècdotes que l'han acompanyat no fan sinó corroborar aquest aspecte juganer, més decantat cap a l'Anècdota que cap a la Categoria. Director General de Biblioteques, declarà festiu el dia de Sant Eugeni; dissenyador del seu propi uniforme de funcionari de Falange Española. Per això sorprèn la gran atenció que ha generat l'escatir el sistema de l'Ors. S'ha estudiat la filosofia (Aranguren), el classicisme (Garriga), etc. Però va ser Eduard Valentí qui destacà el que tenia de “modern” i de *sui-generis* el sistema Ors: “Però no era de Plató, per molt que el cités, d'on venia el suposat classicisme de Xènius, sinó més aviat d'autors del tarannà de Maurice Barrès i de Charles Maurras. Era, de fet, un neoclassicisme abarrocat i *ancien régime*, revestit, això sí, amb formes d'una modernitat estrident” (Valentí Fiol, 51-2). Aquesta pista sobre la lectura ajornada del classicisme, passada pel XIX francès, es complementa amb l'acurada l'anàlisi que n'ha fet Joan Ramon Resina quan relaciona la poètica de la glosa amb la importància del fragment en la tradició romàntica: “en sorgir de la incongruència conscient entre fragment i totalitat, fugacitat i permanència, accident i necessitat, la glosa revela les limitacions de l'assaig tradicional i proclama una estètica moderna basada en l'evanescència de les coses” (Resina 48).

Aquesta impressió, de manca de “sistema”, es corrobora si ens fixem en els aspectes formals del *Glosari*. Ors es construí un púlpit, la secció a la premsa, barcelonina i madrilenya, en la qual publicava articles d'abast divers. Una mena de “dietari d'eternitats”, que inspirà Pere Gimferrer el 1979 per escriure algunes de les proses del seu *Dietari* al *El Correo Catalán*. I l'Ors per fer-ho utilitzà diverses estratègies. Dues de les més destacables tenen a veure amb models literaris establerts, els quals poden ser molt més útils per definir el que és el glosari: el dietari i la paràbola. N'hi ha molts més, però aquestes dues poden servir per encetar la discussió.

El *Glosari*, dietari

El “Glosari”, una anotació diària, posa en joc un dietari singular, sens dubte, però que té a veure amb alguna de les definicions que repartí al llarg

de la seva obra. La glosa, doncs, és una mena d'atenció a la totalitat mitjançant els objectes sensibles, un intent d'«oir les palpitations dels temps» («Més sobre la dignitat de l'ofici de periodista», 3-III-1906, Ors 1996, 37-38). En la lectura d'un dietari privilegiem la sèrie, les repeticions, la varietat i la constància. El lent acumular-se de la monotonia dels dies. Els detalls particulars d'un dia, seleccionats i subratllats, esdevenen en la sèrie jorns de gran riquesa, dies de particular intensitat. Històricament, el diari és constituït a partir d'un desequilibri entre la intimitat individual i allò que succeeix en el món. En aquest buit central en el qual el jo vacil·la entre la consciència d'allò que és efímer i la pròpia incapacitat de captar allò que és real és on el dietari troba la seva oportunitat. Aquest dubte, aquesta alternança, marca les mancances del gènere, però alhora li dóna una força especial característica. Entre la crònica privada, íntima, que ho controla tot, i la consciència de no poder captar tota la història eterna, el diari camina amb uns pantalons de dos camals, cadascun tallat per sastres diferents. I aquest fet li concedeix la característica alternança. Text memorialístic escrit des de la immediatesa del present, sense atenció al plantejament global de justificar una vida, com és el cas de les memòries. El dietari en aparença és un text sense fronteres ni models, que pugna sempre per trobar una definició. Els dietaristes es pregunten sobre la condició d'allò que escriuen. I el mateix podríem aplicar al *Glosari*, la glosa és un text que respon al present de manera gairebé inconnexa, sense atenció al sistema o al tractat filosòfic.

Com en tots els bons dietaris hi ha un procés de construcció de la personalitat paral·lela a la de qui signa, que és la que llegim projectada en les pàgines del text. En el cas del *Glosari* això és molt evident a partir del joc de noms i pseudònims: "Eugeni d'Ors", "Xènius", "Octavi de Romeu". Destaca la construcció d'una personalitat falsa i alternativa, la que li concedeix l'ús del pseudònim Xènius. Més d'una glosa és dedicada a explicar la naturalesa del text i de qui el signa. Una de les més notables és la titulada "Entre parèntesis: de com el glosador se diu Xènius", de 9 de maig de 1906. Allí confessa:

Ja és hora, lector amadíssim, de revelar-te mon secret. Aquest *Glosari* havia sortit fins avui ab el nom d'una persona de carn i ossos que es diu Eugeni d'Ors, per a servir-te. Però ni l'Eugeni d'Ors ni cap persona altra de carn i ossos és el veritable autor d'aquest *Glosari*. ¿Ni com?

Això pot explicar la diferència entre la "persona de carn i ossos", lligada al món material, amb uns gustos personals, que és diferent de "l'ideal Glosador" el qual deu ser tothora atent "al compàs de les palpitations dels temps." Conclou la glosa amb uns detalls d'intendència. Es refereix de manera metafòrica al procés de redacció de les gloses:

I Xènius viu, millor, nia, en el cos mortal d'Eugeni d'Ors. Dic que nia perquè només hi fa unes petites estades, de descans i de creació, entre dos llargs viatges. De cada viatge reporta a son niu un record, que diem *Glosa*. I el cos mortal de l'Ors traslada les Gloses escrites al paper, i el nom oblidable de l'Ors les signa...

Aprofita l'ocasió per distingir entre el personatge literari "Xènius" i la persona física "Eugeni d'Ors":

Però ja és temps de que l'engany cessi. Deu a l'Ors lo que és de l'Ors i a Xènius lo que és de Xènius. – Ara ja són salvats, lector amadíssim, els perills d'una repentina coneixença de tu ab ell. – Que es sàpiga, que consti. El Glosador se diu Xènius. L'Ors, usurpador oficiós de coses agenes, deixa son paper; l'Ors se'n va. Però abans, avui, en senyal d'aliança i per a donar l'autenticitat deguda a la declaració present, la firmen i rubriquen tots dos. (Ors 1996, 109-10)

Aquesta personal interpretació del problema de l'autor avança problemes que després discutí el postestructuralisme. El *Glosari(o)* és ple d'al·lusions als altres jos que conviuen en el text. Per exemple, en una glosa de 1948, "Auto-geografia" (24.IV) atribueix a Octavi de Romeu la següent definició intel·lectual en termes geogràfics: "Yo limito, al Norte, con la Erudición; al Sur, con la Mecánica; al Este, con la Música; al Oeste, con la Niñez" (Ors 1998, 134).

Sermó i paràbola

El *Glosari* està farcit d'expressions de ressò discursiu i religiós, en una original variació del format de sermó, com a model de text adreçat a un públic. Una lectura de qualsevol any del *Glosari* reporta exemples com aquests: "Pare Mediterrani, mar nostre!" (31); "La més seriosa de les arts és l'acrobàcia. Oïu si no." (33). Es pot relacionar aquest aspecte dels seus escrits amb els "actes perlocucionals", és a dir, aquells que produeixen un efecte, volgut o no, en el receptor, a causa de la manera com és expressat per l'emissor².

Ors utilitza sovint en les gloses un tipus de "narració" que té molt a veure amb l'"apòleg" moralitzant. Fóra possible anar-lo a buscar a Nietzsche. El filòsof alemany usà la retòrica i el to del sermó a *Also sprach Zarathustra*, justament amb la imatge del qui baixa de la muntanya per predicar, però li donà un toc

² Com és sabut fou Noam Chomsky que va posar l'èmfasi en la distinció entre "competence" i "performance". El que sap un parlant de la gramàtica d'una llengua i com ho aplica. Austin va distingir tres tipus d'accions verbals: locucionals, il·locucionals, i perlocucionals. Vegeu Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. (London: Routledge, 1996): 56-75.

lleuger i irònic, sovint desacralitzador, com una mena de sermó "aplicat". De Nietzsche adaptà la idea d'atansar la filosofia a la bona gent, d'escriure tractats amb el to d'un predicador o conferenciant lleuger, per parlar amb lleugeresa de qüestions profundes, de jugar amb el pensament (com era el cas de la paràbola del lleó i del nen), com una manera de contrarestar el discurs filosòfic oficial tradicional.

L'apòleg o paràbola és un gènere noble (de diví el qualificà La Fontaine), una narració detallada, que pertany al gènere argumentatiu. És un discurs narratiu d'esquema molt senzill, breu, situat en un temps no gaire precís, amb personatges genèrics, sovint sense nom. Tenen un sentit al·legòric. Obliga el lector a desxifrar el sentit de la narració, la qual té una voluntat moral, d'ensenyar alguna cosa. L'Ors s'inspira en un model nietzscheà, adoptant-ne un que tenia molt més proper al seu món: l'evangeli. Com Nietzsche (vegeu George McFadden), l'Ors parodia el llenguatge bíblic.³ No té un caràcter provocatiu, sinó juganer i de mímesi d'un tipus de discurs ben establert i conegut pels seus lectors. El que escriu a moltes gloses són "paràboles" (de sentit moralitzant), és a dir una forma literària que consisteix en un relat figurat del qual, per analogia o semblança, es deriva un ensenyament relatiu a un tema que no és l'explícit. La paràbola té una finalitat didàctica i n'hi ha moltíssimes en els evangelis. Això quadra perfectament amb el tipus d'escriptura del *Glossari*: de capellà (seglar) que fa un sermó a la parròquia (els lectors de *La Veu de Catalunya*), i això és molt recognoscible pel tipus de retòrica que utilitza.

En el pensament d'Eugeni Ors es concedeix molta importància al llenguatge, a la "figuració" del llenguatge. És així que s'ha indicat la connexió del pensament orsià amb el pragmatisme nord-americà, visible en la teoria del significat. Per a l'Ors la relació de significació no és dicotòmica (significant i sig-

³ "As a total structure, *Thus Spoke Zarathustra* parodies the form of the 'life and sayings of a holy man,' as we find it in the Gospels, the Life of Buddha, or the Little Flowers of St. Francis. Zarathustra, of course, is Nietzsche's own invention. He is presented as a dancer, jester, and comedian, specifically in order to do away with the aura of seriousness that might otherwise surround so great a prophet. The language throughout, Walter Kaufmann tells us, 'abounds in allusions to the Bible, most of them highly irreverent.' It also abounds in puns and coinages. Nietzsche ridiculed and parodied not only Luther's German Bible but the German language itself. He also parodied the Sermon on the Mount, the Last Supper, and the mass. Today this parody seems more playful than vindictive. Though we must allow for a greater shock value when these irreverences first appeared in the 1880s, yet parodies of a much more ribald and outrageous sort were rife in the middle ages and were actually granted academic and ecclesiastical sanction. Of course, Nietzsche disbelieved in the texts he parodied, and therein lies a great difference. But while Nietzsche's parodies effectively present his anti-Christian ideas, they are constructively fictional and unpolemic to an outstanding degree." (McFadden, 343). Agraïxo a Heike Scharm que m'hagi fet notar aquest aspecte.

nificat), sinó triàdica: en les paraules hi ha una forma exterior – l'aspecte físic – i una significació genèrica, conceptual, però, a més, hi ha un sentit que “las pasea a través de un ilimitado camino de acepciones” (1947, 54). Les paraules – dirà Eugeni d'Ors – “son más profundas que los conceptos. Los conceptos no hacen más que reflejar la profundidad de las palabras” (1947, 44). Com van indicar estudiosos com Aranguren i Amorós, l'element essencial d'aquesta teoria orsiana de la significació és la tesi del pensament figuratiu, i es pot caracteritzar amb una expressió freqüent de l'escriptor: “Aquello que no se puede dibujar no lo entiendo”.⁴ El sentit d'aquest llenguatge “figurat” es constata en l'ús freqüent de diverses fórmules retòriques, símil, paràbola, construccions verbals que no deixen espai per a cap mena d'ambigüitat. I, en particular, detectem un to capellanesc, de sermoneaire. Una famosa frase de Pla en l'homenot que li dedicà ens ajuda a entendre aquesta qüestió: “Fou un home que aspirà constantment a subratllar-se, que escriví i parlà en lletra cursiva, que si no utilitzà el llenguatge jeroglífic fou perquè aquestes coses han passat” (Pla 1980, 282).

Una glosa com “Urbanitat” és un exemple particularment brillant d'aquest doble ús del llenguatge: en la construcció d'apòlegs i el sentit “figurat”.

Xènius, URBANITAT

Un distingidíssim periodista francès, que està fent un viatge per l'Anglaterra, reconta una escena ben significativa, vista per ell als pocs moments d'arribar a Londres. Vaig a resumir aquesta escena, per a il·lustració d'un cert ordre especial de sugestions que intentaré desvetllar en l'esperit del que em llegeixi, parlant, en el present *Glosari*, d'Urbanitat – escrivint-ho així: *Urbanitat*, ab majúscula... – I que n'haig de parlar més d'un cop.

Detingueu-vos, barcelonins, amics meus, detingueu-vos per un moment a imaginar. Tanqueu els ulls a n'aquest viure massa barrocamment violat, massa pintoresc, que us envolta. Figureu-vos una Ciutat – he dit «una Ciutat», i no un campament de pedra – una gran Ciutat, plena, activa, normal, històrica i constantment renovellada alhora. Imagineu son lloc més cèntric, més vivent... ¿Veieu el quadro? En la gran plaça pública els grans edificis públics – columnates i escalinates – drets i sòlids, severs i augustes, patinats gloriosament per la carícia de les edats. Entre ells, cases particulars, sòlides també, històriques també, opulentes en ròtols i anuncis. Aquí, desembocant-hi, una gran artèria comercial. Allí, eixint-ne, una gran via aristocràtica. Allà baix, nota alegre, una reixa de gran parc. Estàtues, fonts. D'aquí í d'allí, i pel mig, i arreu – divergentes, oposades, contraposades, sempre harmòniques –, les grans onades de multitud, vivents braços cívics...

⁴ En opinió de J. Nubiola hi ha “cierta conexión – pendiente de exploración detenida – con el atomismo lógico de Russell y con el Wittgenstein del Tractatus”. (51)

Són les onze del matí, l'hora de més trànsit. Un automòbil arriba corrent de la gran via aristocràtica, i, a l'intentar donar la volta a la plaça, resta atascat, a son bell mig. Hi ha una gran quantitat de cotxes, d'òmnibus, de carros; la circulació és aturada. Cal que una llarga fila de vehicles esperi que l'automòbil sigui apartat. – Cap cotxer s'impacienta, ni crida, ni jura. – Guia l'automòbil un senyor tot elegant. Va asseguda, darrera d'ell, una senyora tota elegante. Abdós romanen quietes, correctes, indiferents. No tenen pas l'aire de sospitar que són ells els qui deturen la circulació en la gran plaça. Un mecànic, que va al costat de l'impassible conductor, salta a terra i prova de posar el vehicle en marxa, vanament. Segon assaig, sense resultat. Ara són més de cent cinquanta els vehicles deturats. – És ja temps de fer alguna cosa. El senyor conductor descendeix de son seti i, junt ab el mecànic, empeny el cotxe. De seguida, cinc o sis homes de bona voluntat empenyen amb ells. El cotxe avança..., i vet aquí que sobtadament, sense que pugui ningú detenir-lo, el motor se posa a marxar i l'auto, inconscient de son destí, va dret davant ell, com un cego. – Troba un carro i el bolca. Després bolca el petit carretó d'un venedor ambulat. A la fi la reixa del Parc detura l'auto... – La senyora que l'ocupa no ha manifestat cap espant. L'elegant conductor roman encara impassible. El carreter s'ocupa en aixecar son cavall. El petit marxant del carretó recull ses mercaderies escampades. Ni l'un ni l'altre dirigeix cap injúria a l'aristocràtic conductor. Semblen no tenir-hi res que veure. – Però un *policeman* és ab ell i, a mitja veu, li parla. En un minut ha pres el nom i l'adreça de l'automobilista, del carreter i del marxant. – No arriben a deu les persones que s'han deturat a contemplar l'escena. – El *policeman* se'n va. Ja està tot llest. – Tot ha passat *en ordre*. Tot ha passat *urbanament*. (10-V-1906; Ors 1996, 111-112)

En aquest text posa en joc el topos de l'exotisme cosmopolita i civil: un periodista francès que es troba de viatge a Anglaterra, i aquest topos el combina amb una actitud de didactisme en resumir l'escena. Tot seguit utilitza una sèrie d'imperatius adreçats a un col·lectiu: "Detingueu-vos...", "Figureu-vos", "Veieu el quadro?". Llavors introdueix una descripció sintètica de l'espai, que no és altra cosa que una sinècdoke de la ciutat, parant atenció a la gran plaça pública, els grans edificis públics, les cases particulars, la gran artèria comercial, la gran via aristocràtica, per posar l'ull en la multitud: "D'aquí id'allí, i pel mig, i arreu – divergentes, oposades, contraposades, sempre harmòniques –, les grans onades de multitud, vivents braços cívics...". Després narra una escena, la de l'automòbil que xoca i la reacció que provoca. Per arribar a una conclusió moral: "No arriben a deu les persones que s'han deturat a contemplar l'escena. – El *policeman* se'n va. Ja està tot llest. – Tot ha passat *en ordre*. Tot ha passat *urbanament*." En la glosa combina els dos modes bàsics de la narració, "showing" i "telling", fent una presentació de l'escena i resumint l'acció. Tot plegat per explicar-nos que cal actuar amb calma i autocontrol i no reaccionar amb crits i insults davant un accident.

Altres exemples semblants els podem llegir a gloses com “Els nous horitzons de l'arbitrarietat” (Ors 1996, 191-2), “Història d'un noi geperut i d'una serpentina” (Ors 1996, 407-9). En una glosa de 1937, “*La civilización campesina. (III)*” interpreta el sentit contraposat de dues civilitzacions a partir de la lectura metafòrica de dues tombes:

Lo he dicho alguna vez. – Dos monumentos funerarios simbolizan, del modo más auténtico, la oposición entre dos concepciones de la vida –. Allá, en Moscú, el suntuoso mausoleo de un Profeta, porque Asia ha gustado siempre del profetismo. Aquí, en Maillane (¡y que la pandilla de nómadas motorizados que hoy tristemente gobierna a Francia me deje todavía la ilusión de que la provenzal Maillane es «aquí»!) el edículo de un Mago, con la estrella del Felibraje en la modesta cúspide; un Mago – llamémosle filósofo o artista, es decir, lo contrario de un Profeta –. Si los «proletarios» y los «rústicos» del mundo, unidos, dan perpetua guardia de honor a la tumba de Lenin – ¿por qué los «padres», los «labradores» del mundo no irían en peregrinación – ahora en la época del año, en que, al acercarse septiembre se acerca el centenario de su muerte campesina – a la tumba de Federico Mistral, poeta épico de la civilización agrícola? ¡Labradores del mundo, uníos! (Ors 1949, 456)

L'any 1948, la presència dels xiquets de Valls a Madrid, li serveix per obrir una oportuna comparació en clau política, a propòsit de la necessitat d'un lideratge fort, que el poble el segueixi:

Pueblo, cuando sobre tu masa veas erguirse una ambiciosa, una peligrosa elevación de grupo, no hagas el vacío en torno de la apasionante aventura. No desertes. Extiende la base, completa el apoyo, preserva del daño. En la generosidad, lo anónimo queda asociado a la nobleza. Y que no falle nunca, allí donde incumbe la función luminosa del héroe, la confortadora asistencia de la oscura maternidad. (19 de maig de 1948; Ors 2000, 146).

Si tornem encara a l'inici del *Glosari*, la pluja esdevé franciscanament “Germana la Pluja”, i el glosador “prega” que plogui durant tres anys: “Faríem bona feina, així. I després de tres anys ja començaríem a tenir dret, sense perill, al bon sol, i ja ens assemblem a París per a començar a pensar en assemblem-nos a Atenes. (Glosari, 19-X-1907)

Ben aviat en la seva carrera l'Ors fou conegut popularment com el “Pantarca”. No deixa de ser sorprenent l'ètim amb el qual fou conegut. “Pantarca” deriva del grec “pant-arkhos”, o sigui, qui tot ho governa, qui tot ho guia, és a dir, en vulgar: el gran manaies.⁵ L'ús programat i sistemàtic d'alguns recursos

⁵ Agreixo l'aclariment a Josep Murgades.

i estratègies retòriques com les analitzades aquí, la del dietari i el sermó, van fer molt per donar-li el pes específic que necessitava un jove filòsof des de la premsa per convertir en púlpit la seva plataforma i poder escriure i parlar amb lletra cursiva.

Obres citades

- Amorós, Andrés. *Eugenio d'Ors, crítico literario*. Madrid: Prensa Española, 1971.
- Aranguren, José Luis. *La filosofía de Eugenio d'Ors*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Garriga, Carles. *La restauració clàssica d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial, 1981.
- Jardí, Enric. *Eugeni d'Ors*. Barcelona: Aymà, 1967.
- McFadden, George. "Nietzschean Values in Comic Writing." *Boundary 2* 9.3 (Spring-Autumn, 1981): 337-58.
- Murgades, Josep. Eugeni d'Ors www.uoc.edu/letra/noms/edors/index.html
- Nubiola, Jaime. "Eugenio d'Ors: Una concepción pragmatista del lenguaje." *Revista de Filosofía* VIII (1995): 49-56.
- Ors, Eugenio. *Glosario Completo. Nuevo Glosario*. Vol. I. Madrid: Aguilar Editor, 1947: 455-67; 784-87.
- Ors, Eugenio. *El secreto de la filosofía*. Barcelona: Iberia, 1947.
- Ors, Eugenio d'. *Nuevo Glosario, vol. III (1934-1943)*, Aguilar, Madrid, 1949: 455-456.
- Ors, Eugeni d'. "Correspondència d'Eugeni d'Ors a Jaume Bofill i Mates (Guerau de Liost), a cura d'Enric Bou i Josep Murgades." *Els Marges*. 58 (1996): 103-10.
- Ors, Eugeni d'. "Entre parèntesis: de com el glosador se diu Xènius." *Glosari 1906-1907*. Ed. Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema, 1996: 109-10.
- Ors, Eugeni d', *Glosari 1906-1907*. Ed. Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- Ors, Eugenio d'. *Ultimo Glosario, vol. I, Helvecia y los lobos*, La Veleta, Ed. Comares, Granada, 1998
- Ors, Eugenio d'. *Ultimo Glosario, vol. III, El cuadrivio itinerante*, La Veleta, Ed. Comares, Granada, 2000: 145-46.
- Ortega y Gasset, José. "Glosas. De la crítica personal". *Obras Completas*. Tomo I (1902-1916). Madrid: Revista de Occidente, 1946: 13-18.
- Ortega y Gasset, José. "Glosas a un discurso". *Obras completas*. Tomo 10. Madrid: Revista de Occidente, 1946: 82-85.
- Ortega y Gasset, José. "Nuevas Glosas". *Obras completas*. Tomo 10. Madrid: Revista de Occidente, 1946: 86-90.
- Pla, Josep. *Notes disperses*, Barcelona: Destino, 1969.

- Pla, Josep. "Eugeni d'Ors (1882-1954)." *Homenots. Primera sèrie Obra Completa, vol 11*. Barcelona: Destino, 1980: 275-301.
- Resina, Joan Ramon. "El *Glosari* d'Eugeni d'Ors i l'estètica del fragment." *Zeitschrift für Katalanistik*. 15 (2002): 43-50
- Valentí i Fiol, Eduard. "Presència de la tradició clàssica en la Renaixença catalana." *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona: Curial, 1973: 15-54.

NOTE

DONATELLA FERRO

TRADUZIONE E TRADIZIONE DEL TESTO: DALLA FILOLOGIA ALL'INFORMATICA

Il massiccio volume *Le traduzioni della letteratura spagnola in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale, Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*. A cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz con la collaborazione di Ursula Bedogni e Laura Calvo Valdivielso, Universitat de Barcelona (Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, 671 pp.), dedicato al compianto ispanista Stefano Arata, raccoglie gli importanti contributi di oltre trenta studiosi provenienti da aree diverse, ma non troppo lontane tra loro: la romanistica, l'ispanistica, la catalanistica, la lessicografia, la teoria della letteratura, la storia del libro. Propongono approcci teorici al fenomeno traduttivo che, come si legge nell'*Introduzione* a cura di María Muñiz Muñiz: «dominanti l'ermeneutica e il transculturalismo, ha acquistato maggior rilievo a scapito della filologia, che invece si è arricchita con i contributi della semiotica, della bibliografia testuale e dell'informatica, senza perdere il suo aggancio alla storia della lingua e della cultura» (p. 15).

La raccolta inizia con l'autorevole conferenza inaugurale tenuta da Cesare Segre dal titolo *Il significato culturale della traduzione del «Furioso» di Jerónimo de Urrea* in cui l'illustre filologo nell'analisi delle relazioni culturali tra Italia e Spagna nel XVI secolo, due mondi in un difficile equilibrio tra livelli di prestigio, colloca la traduzione di Urrea, un'ammirevole impresa che ha visto il traduttore impegnato nella resa in ottave perfette un poema di quasi 5000 strofe. Testimonianza della validità dell'opera è data dalla fortuna editoriale: dodici edizioni solo nel Cinquecento!

Esaminando con la consueta acutezza gli interventi testuali del traduttore, Cesare Segre ne sottolinea la consapevolezza delle implicazioni delle sue manipolazioni e i conseguenti riflessi politici: all'esaltazione di Francesco I re di Francia da parte dell'Ariosto, Urrea contrappone la celebrazione di Carlo V in un «rimaneggiamento imperialista» che probabilmente ha giovato alla diffusione spagnola del poema ariostesco. C'è un evidente equivoco nell'affermazione dell'illustre filologo, noto specialista del *Chisciotte*, riguardo alla presenza dell'opera cervantina in Italia.

La prima parte del volume è dedicata a *La traduzione medievale e umanistica*. Inizia con il fine saggio di Maria Luisa Meneghetti *Sulla ricezione di Marco Polo fra Catalogna e Aragona*. L'esame di alcuni testi inducono la studiosa a pensare che i racconti di viaggi e conquiste, sebbene spesso fantastiche, venivano letti «come articolate trattazioni di storia politico-religiosa e/o di economia politica, concepite *ad usum* di chi la politica era abituato a farla, e ad alto livello se non altissimo» (p. 38). L'aspetto politico-ideologico riguarda anche la tradizione iberica più antica del *Devisement du*

monde, quella catalano-aragonese che si concretizza in una versione catalana, una aragonese e una ritraduzione francese. Considerando i rapporti tra le testimonianze la studiosa ipotizza un capostipite in francese o in franco-italiano e la conseguente indipendenza della traduzione aragonese rispetto alla catalana. Il contesto storico-culturale attraverso il quale è entrata nella Penisola Iberica l'opera di Marco Polo fu Avignone, prima sede papale, poi dell'antipapa filo francese e filo aragonese, ambiente molto aperto alla cultura classica, ma anche alla contemporaneità, sollecitato dall'interesse per i grandi problemi internazionali.

Il contributo di Curt Wittlin *Una versió catalana manuscrita del «Fiore di Virtù» fins a desconeguda (B. de Catalunya, Ms. 2012)* è di particolare interesse e indiscutibile importanza: riguarda il fortunato rinvenimento di una versione catalana del *Fiore di Virtù* (*Flors B*), diffusa antologia italiana di massime morali, diversa da quella curata da Francesc de Santcliment (*Flors A*) sconosciuto personaggio sulla cui formazione culturale sono state avanzate varie ipotesi. Grazie all'importante rinvenimento Wittlin ipotizza la fissazione del testo italiano di riferimento dello sconosciuto traduttore di *Flors B* che non mostra influenze di forme italiane meridionali, forse superate dall'abilità di un traduttore che aveva un senso linguistico ben sviluppato e la forza d'intervenire sul testo stesso a tal punto che, secondo Wittlin, lo aveva usato come punto di partenza per farne un nuovo libro.

Raquel Parera nel suo contributo *Sobre l'edició de l'«Inferno» en la versió d'Andreu Febrer*, esamina gli effetti del passaggio dall'originale alla versione catalana attraverso una selezione di esempi tratti dai primi canti dell'*Inferno* dantesco. L'edizione catalana di riferimento è quella curata in molti anni di lavoro da Anna Maria Gallina che, pur avendo fatto progredire con attenti studi la ricerca relativa al codice utilizzato dal catalano, tuttavia non ha portato a termine il progetto di confronto tra l'italiano e il catalano. Da qui nasce l'esigenza per l'autrice di preparare una nuova edizione per dare il giusto valore alla traduzione proprio attraverso una documentata revisione della resa.

Ancora di tema è il contributo denso e stimolante di Claudia Piredda *Per una edizione critica della «Comedia» di Andreu Febrer: il Paradís*. La difficoltà dei concetti, il "plurilinguismo" della cantica provocarono grandi difficoltà ai traduttori e ai commentatori medievali che si videro costretti a sacrificare le scelte e gli interventi personali. Infatti la traduzione del *Paradiso* di Febrer risulta molto più fedele rispetto alle altre cantiche: il traduttore tenta di adattare la lingua catalana alle caratteristiche formali dell'originale: «un volgare poetico al quale si deve un corretto grado di flessibilità per consentire l'espressione allegorica a chi la usa» (p. 76). L'interessante traduzione di Andreu Febrer è «un tentativo insolito di misurarsi con le caratteristiche formali del poema, concepito come visione mistica e messaggio profetico in strettissimo rapporto tra struttura e poesia» (p. 76). La poeticità della traduzione non è certo paragonabile all'originale, ma le soluzioni non sono mai piatte e non tradiscono nell'elaborazione il tono elevato dell'originale. La traduzione di Febrer è importante sia per la letteratura catalana, sia per la storia della lingua. Coniò vari termini che sarebbe interessante studiare nell'arco della loro presenza e sostituzione.

Juan Miguel Valero Moreno riprende lo spinoso argomento che riguarda la filologia dantesca con l'attento e dotto saggio *Pietro Alighieri en Castilla: tradición textual y tradición cultural. En torno al romanceamiento castellano del «Comentum» a la «Commedia» de Dante Alighieri* in cui si rifà alla tradizione manoscritta del *Comentum*, varia e complessa, per avvicinarsi successivamente alla traduzione castigliana, forse uscita dall'*estudio* di Enrique de Villena o del Marqués de Santillana, interessante e problematica anche per le citazioni di versi della *Commedia* che potrebbero implicare anche la scelta del testo di riferimento della traduzione del *Comentarium*.

Una scoperta di primo piano è quella comunicata da Paolo Cherchi nel contributo *Il «De Genealogia» di Boccaccio e il «Comento sobre Eusebio» del Tostado*. Riguarda l'analisi dell'inserimento di parti del *De Genealogia* nel *Comento sobre Eusebio* (1450-1451) di Alfonso Fernández de Madrigal, El Tostado, come fonte di dati, come adattamenti o riscritture o traduzioni che, anche se si allontanano dalle norme classiche dando spazio a rimaneggiamenti, parafrasi, interpolazioni hanno creato un testo, quello del Tostado, che ha fatto conoscere agli spagnoli l'opera dell'italiano.

Juan Carlos Conde López si pone come tema di ricerca le traduzioni castigliane quattrocentesche del *Decameron* (*Las traducciones del «Decameron» al castellano en el siglo XV*), seguendo un percorso in cui individua tre *propósitos parciales*: il primo riguarda le due traduzioni e i relativi commenti della critica del XX secolo, il secondo un tentativo di spiegazione delle peculiarità di questi testi, il terzo osservazioni sul ruolo svolto dalle traduzioni castigliane del *Decameron* riguardo alla diffusione «por el territorio de la prosa áurea hispánica de la lección encerrada en la obra maestra del castaldés» (p. 139). Lo studioso conclude il suo ponderoso saggio riconoscendo una possibile slealtà delle traduzioni nei riguardi del testo originale, ma la perfetta integrazione nel mondo letterario e intellettuale in cui vengono realizzate e diffuse le due traduzioni.

Un denso, attento e articolato contributo viene fornito dalla giovane studiosa Laura Calvo Valdivielso su *Las versiones catalana y castellana de la «Institutio Regia» de Petrarca («Familiaris» XII, 2): apuntes críticos en torno a un episodio del humanismo petrarquista en España*. Il confronto tra la versione catalana e la castigliana dell'epistola e il testo originale dà la prova della traduzione dal testo latino. I numerosi catalanismi della versione castigliana stabiliscono che quest'ultima è un *retraducción* a partire dalla versione catalana, oserei dire, una trasposizione verbale. La studiosa esamina i nuovi testi che l'epistola ha generato dal *romanceamiento* catalano ricordando anche il testo incluso nel *Tirant lo Blanc*. Propone alla fine un ragionato *stemma codicum* come primo punto d'arrivo della *recensio* e della *collatio textus* in preparazione di lavori futuri.

Lorenzo Bartoli propone uno studio su *La versione castigliana delle «Vite di Dante e del Petrarca» e la «Controversia alphonstiana»: osservazioni filologiche sui rapporti fra Brunì e la Spagna in epoca conciliare* che verte sullo sfondo politico che sottende la tradizione delle opere bruniane in Spagna e dei rapporti tra Leonardo Brunì e la cultura castigliana tra il 1436 e il 1439. La forte politicizzazione delle *Vite* fa sì che l'opera costituisca «uno dei documenti più vivi e più attuali della politica culturale quattrocentesca fiorentina; e la traduzione castigliana rappresenta il primissimo diffondersi di quei valori in Spagna» (p. 177). La difesa del Brunì dello scrivere in greco rispetto all'uso del volgare ricollega alla controversia alphonstiana in cui il Brunì attacca Alfonso de Cartagena che non conosceva il greco, esaltando così il proprio privilegio linguistico e culturale. Acute e suggerenti sono le osservazioni «politiche» di Lorenzo Bartoli secondo il quale «come la *Vita di Dante* appare vincolata a fortissime ragioni di politica interna, e specificamente alla delicatissima questione degli esuli fiorentini» (p. 180), così la traduzione castigliana e la polemica con Alfonso de Cartagena appaiono legati alla politica internazionale del tempo. Il trionfo della cultura latina e greca e il repubblicanesimo nazionalistico mediceo servirono a un progetto politico che accettò la forma costituzionale della repubblica che porterà a nuovi equilibri politici italiani e internazionali.

Giuseppe Mazzocchi (*La comparazione di Pier Candido Decembrio nella traduzione di Martín de Ávila, BNM, Mss. 10171*) pubblica la versione castigliana della *Comparazione di Giulio Cesare e di Alessandro Magno* di Pier Candido Decembrio, inedi-

to quattrocentesco interessante per l'autorevolezza del traduttore, l'umanista Martín de Ávila, e per il prestigio del personaggio a cui è dedicata l'opera, il Marchese di Santillana che fu possessore del manoscritto. Con attenzione Mazzocchi estrapola esempi di resa traduttoria che precedono la puntuale edizione (pp. 194-206).

Emili Casanova Herrero (*Caterina de Sena en Català: la traducció de Tomàs Vesach de 1511*) studia la traduzione in valenzano della *Legenda Mayor* o *Vita S. Catharinae Senensis* scritta nel 1395 da Raimondo da Capua e tradotta da Tomàs Vesach, monaco domenicano del convento di S. Onofrio di Valenza, dove nel 1492 era stato dedicato alla Santa senese il convento dei domenicani. La traduzione sostituì nell'interesse dei monaci per completezza e per maggiore facilità di lettura, la precedente traduzione della vita della santa opera di Sant'Antonio da Firenze tradotta da Miquel Pérez, uno degli scrittori e traduttori più prestigiosi di Valenza, che tuttavia adoperò una lingua artificiosamente poetica, troppo ricca di latinismi (*Valenciana prosa*) almeno nelle intenzioni bandita da Vesach. La traduzione dei *Pensieri di Santa Caterina*, e altri testi cateriniani saranno tradotti da Tomàs Garcés nel volume *Cartes i Pensaments* (Barcelona, 1927). È l'argomento del saggio di Francesco Ardolino, *Tomàs Garcés traduttore di Caterina da Siena*. Un'analisi acuta e sensibile del testo cateriniano permette ad Ardolino di avvicinarsi con molta finezza alla traduzione catalana per cogliere l'azione di semplificazione e impoverimento condotta sistematicamente dal Garcés sul testo poetico e sul testo in prosa.

Manuel Carrera Díaz con *El libro de Marco Polo en la traducción de Santaella* chiude lo spazio riservato alla traduzione medievale e umanistica. Nella breve ma densa comunicazione lo studioso analizza le corrispondenze tra il testo poliano e quello della prima versione spagnola. Esamina le variazioni formali e di stile, le aggiunte e le omissioni, le riformulazioni e le reinterpretazioni testuali per giungere a un conclusivo giudizio positivo.

La terza parte del volume è dedicata a *Traduzione, ricezione e imitazione nel Rinascimento* ed inizia con lo studio di Rosa Navarro Durán. *Masuccio y la novela española de la Edad de Oro*, in cui la studiosa riunisce dati dispersi riguardo all'influsso del *Novellino* di Masuccio Salernitano sulla creazione romanzesca della *Edad de Oro*, con il proposito di stimolare un maggior approfondimento del problema. La prima traccia di Masuccio è individuabile nel gusto dell'acuta satira contro gli ecclesiastici viziosi (p. e. *Lazarillo*, *Abencerraje*, *Guzmán de Alfarache*) gusto che, secondo Rosa Navarro Durán, fu magistralmente colto da Alfonso de Valdés.

María José Vega Ramos è l'autrice di un affascinante contributo, *Las bestias felices: «La Circe» de Gelli en España*, in cui esamina la traduzione di Giovanni Lorenzo Ottavanti non da un punto di vista stilistico, ma dalla prospettiva della storia culturale: centrale è la lettura dell'opera come un *debate* sulla miseria e la dignità dell'uomo e soprattutto come un veicolo delle tesi dell'antropologia pliniana presenti nella *Naturalis Historia*.

Ana Vian Herrero in un saggio molto articolato e ammirevolmente documentato, *Ludovico Ariosto, Hernado de Alcocer y «Cristoforo Gnososo»: versiones y visiones*, esamina le trasformazioni subite in Spagna dal poema ariostesco e della sua presenza in *El Crotalón*. Prendendo in considerazione una selezione di episodi e risultati stilistici propone nuove vie nell'interpretazione controriformistica del *Furioso*: la ricezione in chiave epica e la razionalizzazione, la verosimiglianza della meraviglia fantastica.

Angel Gómez Moreno nel suo saggio *La recepción de «El Cortesano» en España* sottolinea con acute osservazioni gli stretti vincoli che legano Baldassar Castiglione e il suo *Il Cortigiano* nell'area ispanica intravedendo nell'opera l'eco di correnti politiche

e culturali della Spagna del tempo, in quel momento accomunata all'Italia da un credo estetico-filosofico che influenzò l'arte e il pensiero d'Europa.

Cesáreo Calvo Rigual dedica il suo saggio, *La tradizione del testo nella traduzione cinquecentesca spagnola del «Galateo» di Giovanni della Casa*, alla fortuna delle due traduzioni cinquecentesche spagnole (la terza è stata pubblicata nel 2002!) in passato oggetto di studi imprescindibili di Margherita Morreale. Lo studioso circoscrive la sua ricerca alla seconda traduzione eseguita da Domenico Becerra nel 1584 (?): la sottopone all'attenta verifica di importanti strumenti propri della bibliografia testuale, allargando la ricerca a questioni che riguardano la circolazione del libro e la ricezione da parte dei contemporanei.

In un denso e documentato contributo, *Da Sannazaro a Garcilaso: traduzione e transcodificazione (a proposito della egloga II)*, Antonio Gargano evidenzia il rapporto tra i testi di Sannazaro e di Garcilaso prendendo in considerazione soprattutto lo stile più che le considerazioni tematiche e ideologiche, per dare spazio alla convinzione che: «l'osservazione a livello di sintassi e di stile ci porti a scrutare più da vicino quel momento di nascita del nuovo linguaggio bucolico spagnolo che possiamo far coincidere con i "quinientos versos inspirados en Sannazaro"» (p. 359).

Continua lo spazio dedicato alle traduzioni cinquecentesche con il contributo di Jordi Canals *Tres traductores quinientistas frente al «Canzoniere» de Petrarca: Usque, Garcés, Trenado de Ayllón*, in cui vengono evidenziate le caratteristiche delle tre traduzioni e dei loro fondamenti teorici, molto diversi tra loro nonostante il breve lasso di tempo (1567-1595) in cui furono eseguite le traduzioni stesse.

José María Micó chiude il settore con *la Fortuna española de un verso de Petrarca*. Partendo dalla fortuna spagnola di un'allitterazione di un verso del Petrarca, riflette sul valore e l'influenza delle traduzioni poetiche nel '500, quando era difficile separare le traduzioni dagli adattamenti e ricreazioni.

La quarta parte del volume è dedicata alle *Traduzioni e ricezioni nei dintorni del barocco*. Inizia la serie dei contributi Davide Conrieri con *Antonio Vázquez traduttore secentesco dall'italiano allo spagnolo*. Lo studioso visita con dotta attenzione gli scarsi dati biografici e bibliografici per ricostruire l'identità e iniziare lo studio dell'opera di un autore, Antonio Vázquez, dal comportamento strano e insolito che alterò e quasi distrusse la sua personalità di letterato.

Montserrat Casas Nadal nel suo ampio e documentato saggio *Recepción e influencia de las «Relaciones Universales» de Giovanni Botero en España*, studia la fortuna delle opere di Botero la cui dottrina politica è ritenuta determinate in un momento storico (primi anni del '600) difficile per la monarchia spagnola nel campo politico e religioso internazionale.

Guillermo Serés nell'affascinante saggio *Possevino entre Huarte y Gracián: el cultivo del ingenio y la imaginación creativa* affronta in prospettiva ideologica la presenza del gesuita Antonio Possevino, difensore della concezione creazionista dell'intelligenza.

Marco Santoro e Silvia Zanini sono gli autori del saggio *La fortuna editoriale delle opere spagnole in Italia nei secoli XVI e XVII: primi risultati di una campionatura ed appunti paratestuali*. L'interessante contributo, condotto in modo rigorosamente sistematico, è il primo risultato di una ricerca ancora in corso sulla fortuna editoriale delle opere spagnole, in originale e in traduzione, pubblicate in Italia tra il Cinque e il Seicento con specifico riferimento a tre centri editoriali: Napoli, Messina e Palermo. La ricerca costituisce il primo risultato di un approccio rigoroso a una materia che presenta anche indubbe difficoltà "tecniche" come la deficienza di strumenti repertoriali.

La quinta parte del volume è dedicata alle *Traduzioni fra Settecento e Novecento* e inizia con l'affascinante saggio di Cristina Barbolani, *Intorno alla traduzione spagnola del «Filippo» alfieriano*, una traduzione piena di misteri e di indizi nell'ambito della *leyenda negra* che ha avvolto la figura del tirannico re spagnolo.

Angeles Arce Menéndez nel contributo *Una traducción inédita castellana de las «Novelle Galanti» de Giambattista Casti (Ms. 4°83-84 de la Biblioteca Nacional)* informa sull'identificazione del problematico manoscritto sprovvisto di frontespizio (cioè di nome dell'autore, del traduttore, titolo e data), che presenta altrettante difficoltà riguardo al contenuto: il testo italiano e la traduzione (traduttore aragonese?), quesiti e difficoltà che l'autrice tratta con estrema precisione proponendosi un futuro lavoro con le possibili soluzioni.

Daniela Aronica nel suo contributo *La tradizione dell'«Ortis» in lingua spagnola* ricostruisce la storia della circolazione dell'opera foscoliana in area peninsulare e ispanoamericana chiarendo vari problemi che hanno accompagnato la tradizione testuale. Conclude la sua sistematica ricerca citando l'edizione della traduzione dell'*Ortis* della Editorial Tor di Buenos Aires, casa editrice famosa per aver inventato la formula della vendita dei libri a peso. La scelta della casa editrice argentina implicava un indubbio successo di vendita dell'opera considerati i suoi propositi esclusivamente commerciali.

Juan Gutiérrez Cuadrado presenta l'interessante saggio *Carbonell y Bravo traductor de Giuseppe Mojon (sobre la trasposición del léxico científico italiano en el siglo XIX español)* in cui prende in esame la "lingua della scienza", argomento che solo da pochi anni sta acquisendo timidamente il diritto di uno studio specifico. La traduzione di Carbonell, *boticario* e insegnante di chimica, viene debitamente inquadrata nel disastroso ambiente scientifico della Spagna degli inizi del XIX secolo, che, inspiegabilmente, guarda all'ambiente scientifico italiano altrettanto deficitario, dando luogo a risultati strettamente scientifici indubbiamente scarsi, ma linguisticamente interessanti dal momento che la traduzione del testo italiano è il mezzo per l'introduzione in spagnolo della terminologia francese.

Giuseppe Grilli nel suo dotto e acuto saggio *Traducciones de la «Comedia»: un desafío catalán* presenta alcune considerazioni riguardo «a la incorporación, parcial y reticente, de Dante en la tradición poética catalana». Sceglie, non a caso, come riferimento di riflessione, il *Paradiso*, la cantica che nel suo percorso metaforico non offre riferimenti concreti alla memoria del lettore, perciò «esta abstracción... permite recibir mejor las posibilidades de transportar el texto dentro de un estilo "catalanizado" por los traductores (p. 546). È la sfida che raccolgono i traduttori Febrer e Sagarra che si cimentano nel fornire la versione migliore con soluzioni eccezionalmente personali.

Nell'ambito della scarsa fortuna internazionale di Pascoli, Miquel Edo-Julà (*Maria Antònia Salvà traduttrice di Pascoli: ritmo e autocensura*) presenta la poetessa maiorchina Maria Antònia Salvà, straordinaria versificatrice, come traduttrice di una settantina di componimenti del poeta romagnolo, con scarsi successi editoriali e severamente colpita dalla censura franchista. A ciò si accompagnano fattori autocensori più o meno coscienti che caratterizzano fortemente il testo.

Nell'ultima parte del volume vengono raccolti i contributi *Tra filologia e informatica*, importantissimo settore per il futuro degli studi umanistici. I contributi di Salomé Vuelta García (*Il progetto «Scambi letterari e traduzioni tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca»*) e di María de las Nieves Muñiz Muñiz (*Le traduzioni spagnole della letteratura italiana nella rete dei libri: dal catalogo all'ipertesto (a proposito del progetto Boscán)*), ideatrice tra l'altro del prestigioso progetto, forniscono importanti notizie sui progetti italiani (p.e. progetto *Scambi letterari e traduzioni tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca* promosso

dalla Scuola Normale Superiore di Pisa e dalla Sezione Iberistica del Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Pisa) e spagnoli (p. e. il progetto HUM 2005-00042 finanziato dal Ministerio de Educación y Ciencia *Texto y paratexto en las traducciones españolas de la literatura italiana (elaboración de un hipertexto de las traducciones literarias al castellano y al catalán: 1300-1939)*) e un articolato bilancio degli stessi, che mettono in evidenza la serietà, l'interesse e l'alto valore scientifico della ricerca che attualizza e stimola a continuare ed approfondire, grazie anche ai nuovi strumenti per gestire banche-dati, ciò che in passato era stato, per vari motivi, settoriale e parziale. Lo stesso volume si articola sui fili conduttori del progetto Boscán.

Per chiudere questa lunga, anche se incompleta nota, ma non poteva essere altrimenti visti il numero, l'interesse e la complessità dei contributi caratterizzati dalla gran ricchezza di punti di vista utilizzati, vorrei sottolineare l'importanza determinante del finanziamento di progetti che permette il sicuro percorso e la conclusione di ricerche lunghe, laboriose, raffinatamente culturali. Il volume raccoglie alcuni risultati dei progetti BFF 2002-01860 e HUM 2005-00042 finanziati dal Ministerio de Educación y Ciencia. È dunque il tangibile risultato di un magnifico congresso che ha raccolto tanti importanti contributi specialistici che riguardano opere e autori noti e meno noti e altresì precise notizie su strumenti di lavoro che faciliteranno la ricerca e la conoscenza di opere originali e traduzioni.

GIUSEPPE BELLINI

LA CULTURA SPAGNOLA VISTA DA PIER LUIGI CROVETTO

Quando mi arrivò, regalo dell'autore, il libro, *Cultura spagnola* (Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 255), ne affrontai la lettura con l'interesse che sempre ho avuto per quanto Pier Luigi Crovetto scrive, sia di cose spagnole che ispanoamericane, poiché sempre si rispecchiano nelle sue pagine originalità, intelligenza e sensibilità. Ma qui, in questo che, dal titolo più che semplice, potrebbe essere preso a prima vista come una illustrazione corrente e sommaria, all'uso, del processo culturale ispanico nel tempo, originalità, intelligenza e sensibilità si associano in modo armonico ed esimio. Così che la mia curiosità di lettore si trasformò subito in appassionata attenzione e utile apprendimento, valorizzazione di quanto con competenza l'autore del libro andava dicendo, così che la lettura divenne avvincente, non come curiosità di superficie, bensì come motivo molteplice di riflessione.

Perché il valore di questo libro sta proprio, non solo nella struttura data dal Crovetto al suo discorso, sempre attraente, ma nella capacità di proporre riflessioni nuove, che muovono chi legge a rivedere tutto l'insieme della storia e della cultura spagnola. È come ripercorrere un terreno già noto, ma sul quale ci si sorprende di non esserci fermati con più attenzione per intendere le ragioni del suo essere, tra positività raggiunte, sconfitte e momenti impervi, fino alla sua configurazione definitiva, quella che ha portato all'oggi, per cui ancora ci si interroga.

Anzitutto la novità. I panorami correnti riguardanti l'argomento sono in genere solamente tali, vale a dire *tour de force* dove si accumulano date, episodi non approfonditi, nozioni rapide, soprattutto circa il processo culturale, in particolare letterario. Al contrario, il libro di Crovetto ha come impegno principe l'approfondimento. Parte dal fatto storico, di cui indaga motivi e conseguenze, per presentare poi il fatto culturale, che non può se non collegarsi alla vicenda storica; fatto culturale che ulteriormente è interpretato attraverso numerosi approfondimenti, scavi entro quanto già presentato con competenza e di per sé di particolare interesse, giungendo a chiarimenti che fanno della complessa vicenda storico-culturale spagnola un insieme ricco di sfumature e sempre di grande interesse.

Per tal modo il libro parte dalle origini della penisola iberica, dalla Spagna preromana, con la nascita dei miti della resistenza (Sagunto, Numancia), l'attività edile imperiale, il tracollo di fronte a mauritani e galli, le frizioni tra ariani e cristiani con l'affermarsi di una Chiesa ben presto destinata ad avere ruolo decisivo in tutta la vicenda spagnola nei secoli, per poi giungere alla fine ai giorni nostri.

Periodo, complicato, generalmente confuso, quello che delle origini, che il Crovet-

to rende chiarissimo, scandagliando i motivi e rilevando le conseguenze, come fa con l'invasione araba e la formazione degli stati cristiani al nord, quindi la guerra di Reconquista, l'esaltazione di santi, come l'apostolo Santiago, e di eroi, come il Cid, senza soggiacere al mito, le figure dei Re Cattolici, decisi a porre ordine nei loro stati, la scoperta colombiana dell'America e la condotta discutibile di Colombo, eccetera eccetera.

Ciò che appare rilevante del Crovetto nell'illustrazione della vicenda storica è l'indipendenza di giudizio, che lo porta a smantellare opinioni affermate, *cliché* di folcloristica diffusione, così come la visione superficiale del mondo musulmano e di quello cristiano nella penisola, tra fatti atroci e pacifiche relazioni. E dal punto di vista culturale l'affermazione della rilevanza spirituale, culturale, artistica, ma anche commerciale per la Spagna dell'apertura degli stati cristiani verso la Borgogna, ossia verso l'Europa, il significato dell'arrivo dei monaci cluniacensi, il rilievo spiritual-culturale del pellegrinaggio al sepolcro dell'apostolo Santiago, altro mito costruito, "invenzione" dell'anno 813, di cui si avvale politicamente il re Alfonso II il Casto.

Come si vede, un discorso complesso, che dà ragione del progredire storico e culturale della Spagna, e ciò per tutte le epoche, fino al penultimo capitolo, il tredicesimo, intitolato "*1898-2000 e oltre*", periodo non meno di difficile interpretazione, ma nel quale il Crovetto riesce a fare chiarezza. Come del resto la fa egregiamente a proposito del complesso tempo che va da Carlo V all'ultimo Asburgo, dall'avvento, agli inizi del Settecento, della nuova dinastia borbonica, alla situazione che precede il colpo di stato del generale Franco e infine all'epoca che dal '98 giunge fino ai giorni nostri.

In tutti questi secoli, la formazione e lo sviluppo della cultura ispanica, dal poema del *Cid* a Berceo, a Manrique, alla *Celestina* e alla picaresca, alla cronaca delle Indie, dalle grandi espressioni del Rinascimento al Barocco, partendo da Garcilaso per arrivare ai grandi mistici, a Cervantes, Góngora e Quevedo, dal teatro di Lope de Vega a quello di Calderón, su su fino al quattordicesimo e ultimo capitolo intitolato "*La cultura: 1898-2000 e oltre*", dove sono trattati Unamuno, Machado, la "galassia" modernista e le poesie del '98 – Jiménez e ancora Machado in particolare –, poi la "Generazione del '27", quindi quel "Siglo de Plata" ben rappresentato da Jorge Guillén e da Pedro Salinas, con approfondimento di Alberti e di Lorca, della poesia "arraigada" e "desarraigada", ma anche del romanzo e del cinema, acutamente studiato, quest'ultimo, attraverso l'opera di Almodóvar.

Ma non solo letteratura, anche architettura e pittura, dal romanico al gotico al barocco e al neoclassico, a Gaudí; dai grandi pittori del secolo aureo, in particolare Velázquez, fino a Goya e al Novecento. Tutto contribuisce a dare una visione unitaria dello sviluppo storico-culturale della Spagna, mondo che appare giustamente rilevante, con i suoi momenti aurei e quelli ripetuti di inevitabile crisi che la portano da dominatrice del mondo occidentale a un ruolo finale di secondo piano nel secolo XIX, con riprese momentanee e ricadute continue, e infine la ripresa attuale.

Tra tanta materia assunta un ruolo rilevante è riservato nel libro ai secoli della grandezza-decadenza della Spagna, grandezza politica sotto Carlo V, sovrano straniero accettato con difficoltà agli inizi, poi incarnazione dell'ispanità, grandezza già in crisi ai tempi di Filippo II, identificato con l'assolutismo regio, il prepotere ecclesiastico, l'Inquisizione. Ed è in questo grande periodo che si afferma culturalmente la Spagna, in quel tanto sottolineato Siglo de Oro, del quale il Crovetto non si limita a proporre la grandezza, ma pone ugualmente in rilievo i limiti e le miserie.

Glorie, limiti e miserie che avranno la loro parte nel Settecento, con il cambio monarchico e soprattutto con l'avvento napoleonico e l'occupazione della penisola, ma anche, cacciati i francesi, in tutto il periodo seguente, periodo di decadenza in cui la Spagna viene ridimensionata in Europa e in America, fino a perdere le ultime colonie.

Il mio discorso è per forza di cose sbrigativo, ma anche perché ritengo che valga la pena piuttosto di riflettere su qualche passo del testo di Crovetto, incisivo anche là dove è più sintetico, a partire dall'esame del poema del *Cid* e del suo protagonista, uomo di "una pasta più grezza" di quella degli eroi dell'epica francese, "non esente da grumi, vizi o debolezze" (p. 32), rivendicazione di una nobiltà nuova di fronte all'aristocrazia di palazzo, i traditori conti di Carrión, affermazione di una nuova classe al vertice di un regno nuovo che "si candida a reggere i destini di una penisola relativamente pacificata" (p. 35).

Un esempio, per rendere l'adesione della letteratura alla storia, la consustanziazione di questa nella creazione letteraria. O, nel caso di Berceo e dei suoi *Milagros*, l'importazione dalla Francia del culto mariano, già realizzata da San Ildefonso e resa "calda devozione filiale" (p. 37) da parte del monaco di San Millán de la Cogolla; e, auspici i cluniacensi, "una svolta verso l'ascetismo", una "spiritualizzazione" che il Crovetto vede riflessa ancora nella pittura del Greco, nel famoso *Entierro del Conde de Orgaz*, e nella mistica del secolo XVI (*ivi*).

E così di seguito, un esame approfondito dello stretto legame tra vicenda storica e cultura, come nel caso della *Crónica* del cancelliere di Castiglia, Pero López de Ayala, cronista di vari sovrani fino a Pedro el cruel e a Enrique de Trastámara, fiero "quanto basta – scrive Crovetto – per fissare lo sguardo nel pozzo del potere, registrandone le turbolenze, respirandone i miasmi e lasciandosene irretire" (pp. 53-54).

O l'interpretazione del Santillana come "Uomo di transizione. Interprete degli ideali cavallereschi e insieme sensibile alle nuove sirene dell'umanesimo italiano" (p. 55). O dell'intimo significato delle *Coplas* di Jorge Manrique per la morte del padre, "modello di rarefazione", ma anche "il ritratto più persuasivo dell'età frivola e immemore di Juan II e degli 'Infantes de Aragón'. "Di quei 'belletti, vesti, essenze, musiche e ardori di innamorati', nell'evocazione dei quali, le cadenze dell'*'Ubi sunt?'*, gli echi delle *Danze* macabre cedono il passo agli accordi in maggiore dell'epoca che incombe" (p. 57).

Dalla *Celestina*, che il Crovetto definisce "capolavoro di fine secolo" (*ivi*) e che interpreta come "prototipo di una letteratura urbana, rovescio o negativo di quella di corte", avvento di "Nuovi tipi, dai profili popolareschi", che "si disputano il proskenion con le figure di una tradizione aulica, programmaticamente abbassata o parodizzata, in un intreccio di piani e registri che solo una prodigiosa invenzione verbale riesce a tenere uniti e coesi" (p. 92); con il risalto della mezzana, la *Celestina*, appunto, quintessenza della città, che "si insedia al centro di un mondo stipato di oggetti inverosimili e di inverosimili urgenze", come "oficial del loco amor" (p. 93). La linea "sostanzialmente retta (ancorché irta di ostacoli e 'prove'), che portava il cavaliere cortese a un passo dall'oggetto del suo desiderio", ora "si fa spezzata, tortuosa, costretta tra sponde e rimbalzi", ed è la città "a fornirne il modello simbolico" (*ivi*).

Non insisterò oltre su giudizi e rappresentazioni tanto numerose ed efficaci – in particolare della produzione letteraria del Siglo de Oro – che danno dimensione profonda al libro di Pier Luigi Crovetto; tuttavia mi sembra utile citare qualche passo più compiuto del suo discorso, non certo quello ampio dedicato al *Chisciotte*, che da solo vale una biblioteca critica, né altri dedicati ad autori e opere letterarie, ma a due artisti, Velázquez e Goya, entrambi acuti interpreti della loro epoca.

Riferendosi alla pittura del sivigliano, sottolineati gli efficaci interventi interpretativi di Ortega e di Maravall – il quale ultimo, se il primo aveva affermato che il pittore dipingeva "apparenze", aveva precisato che dipingeva "fenomeni", l'esperienza della cosa nell'atto di essere vista –, il Crovetto sottolinea che "al centro della pittura non sta la cosa ma l'artista. La sua esperienza visiva", e in questo senso Velázquez "impiega – come la scienza nuova – procedimenti sperimentali", pur avvalendosi delle risorse del mestie-

re, “Ma soprattutto enuclea a forza la *cosa* dal suo essere in natura. E la trasferisce in un ambito artificiale, onde poter esaltare le potenzialità dell’osservazione” (p. 139).

Di particolare rilievo è l’esame interpretativo del famoso quadro *Las Meninas*. Scrive il Crovetto che qui Velázquez “traccia l’invalidabile linea che separa le ‘finzioni’ di diverso grado che articolano la visione escludendosi a vicenda” (p. 140), e prosegue:

in apparenza (virtualmente) ritratto della coppia reale. Nei fatti, autoritratto (Velázquez dipinge se stesso mentre dipinge). E ‘resa’ di un gruppo di damigelle (*‘las meninas’*, appunto) a far ala all’infanta Margarita, che guarda i genitori, essendone guardata. I quali ultimi, esclusi dalla tela, vi vengono riammessi, riflessi nello specchio sullo sfondo. Le ‘linee di fuga’ segnate dalle traiettorie degli sguardi – quello interno al ‘testo’ del pittore e quello esterno di noi spettatori che usurpato lo spazio dei modelli (il re e la regina che a loro volta ci osservano) guardiamo lui che ci guarda – ribadiscono il ‘limitare di due visibilità incompatibili’. Uscendo dalla tela cui è intento, egli emerge ai nostri occhi di osservatori. Entrandovi (celandosi dietro il dorso della tela) ne scompare. *Las Meninas*, insomma, irretendo lo spettatore nel gioco, spezza il finito temporale e spaziale del quadro, instaurando un *continuum* che durerà fin tanto che duri il tempo extratestuale della contemplazione, tracciando un indefinito prolungamento del tempo dell’opera e la sua apertura nel farsi e ricrearsi della lettura, della visione.

Ma c’è di più. Nello spazio autonomo della rappresentazione vigono rapporti gerarchici che poco o punto hanno a che vedere con quelli che strutturano lo spazio esterno. *Las Meninas* lo si è visto presenta sul proscenio un gruppo di personaggi ‘secondari’ (dall’*infanta* in giù), rispetto alla coppia dei sovrani ridotta a immagine riflessa. Così è come se la pittura volesse intenzionalmente prescindere dall’ordine altrove postulato come immutabile. La pittura insomma è portatrice – senza che il pittore ne sia necessariamente consapevole – di un’istanza ‘democratica’ o ‘sovversiva’. Ortega del resto lo aveva genialmente anticipato: ‘La visione da vicino dissocia, analizza distingue: è feudale. La visione di lontano sintetizza, fonde e confonde: è democratica’. Velázquez che aveva disseminato le disiecta membra di un’armatura ai piedi del buffone Juan de Austria, che sulle tracce caravaggesche aveva conferito dignità e identità a nani storpi e ‘bobos’ (idioti), che aveva irriso alle sapienze di antichi ‘filosofi’, che aveva scoronato la maestà di Filippo IV in atteggiamenti e pose ‘quotidiane’, istilla il germe della sovversione artistica nell’epoca del Barocco (p. 140).

E come *pendant*, a distanza di poco più di un secolo, Goya, l’artista della rivolta antinapoleonica, della resistenza e dei disastri della guerra, dal Crovetto avvicinato per somiglianze e contrasti allo stesso Velázquez. Nota, a proposito del quadro *La familia de Carlos IV*, che “a far ala tra gli altri alla coppia regale” vi sono Carlos María Isidro e Fernando; la sua attenzione si appunta su di essi per formulare un discorso più complesso. Scrive:

Due fratelli vestiti e acconciati allo stesso modo. Il primo ha all’incirca dodici anni. L’altro quattro di più. Guardano nella stessa direzione, al di qua della tela. Col senno di poi, il loro mutuo ignorarsi annuncia un bra-

no di storia di Spagna: le tre guerre intestine tra Carlisti e Cristinos. Ma non è questo che conta. Il ritrattista ha suddiviso la famiglia reale in blocchi di figure che non comunicano, non interloquiscono. Un sintomo di 'disgregazione' (di frammentazione), che trova puntuale conferma a livello compositivo. Esplicito omaggio a *Las Meninas* di Velázquez (ne ripete il motivo del dorso della tela e dell'autoritratto), la tela di Goya 'non tiene' in un punto: manca del gioco incardinato sulla coppia reale rappresentata in uno specchio sul fondo. Era quel punto 'esterno' ad attivare la 'fuga' di sguardi e al contempo a chiudere il dipinto nel raggio di un (relativo, come si è detto) lealismo monarchico. In *La familia de Carlos IV*, i personaggi sono come sospesi. Guardano nel vuoto. Oltre la superficie della tela, sembra aprirsi una terra incognita, non detta perché non dicibile. Oltre l'autocratico gruppo di famiglia, sembra dire Goya, c'è altro. Che si tratti del Motín de Aranjuez e del successivo 3 di Maggio 1808? Di quanto decreterà la crisi insormontabile di un'istituzione incapace di superare quegli anni tempestosi? È solo un'ipotesi beninteso, ma oltremodo seducente (p. 199).

Il che conferma come tutto sia dominato dalla storia, del resto epicamente e straziantemente presente ne *La carga de los Mamelucos* e soprattutto nel quadro famoso delle fucilazioni del 3 de Mayo. Ma l'epoca sanguinosa è anche immortalata da Goya nei *Desastres de la guerra*, dei quali il Crovetto scrive:

[...] alla fine di tutto resta l'orrore. La sconfinata fossa comune. Se solo si mettono una di fianco all'altra le immagini che ritraggono corpi morti, decapitati o mutilati s'ottiene uno sconfinato cimitero *en plein air*. Da *Para eso habéis nacido a Se aprovecha*, a *Enterrar y callar*, per giungere a *Será lo mismo* e *Tanto y más*, fino al culmine de *Los estragos de la guerra*, da Lafuente Ferrari definito la 'prima scena di bombardamento sulla popolazione civile' nella pittura universale. Resta, insomma, il giudizio complessivo sulla carneficina quale si esprime in *Fiero monstruo*, nella quale una fiera divora minuscole, indifese figure umane. Davvero la ragione non può che assopirsi dinanzi all'immane disastro della guerra (p. 200).

È giunto il momento di porre fine alla mia "illustrazione" del libro di Pier Luigi Crovetto, della cui parola scritta mi sono ampiamente servito, ma non prima di aver sottolineato ancora l'amore con cui ha affrontato la sua impresa, evidente fin dalla lunga citazione, a mo' di epigrafe, del "Proemio" di San Isidoro di Siviglia alla sua *Historia Gothorum*, del quale basterà citare l'avvio:

Sei, oh Spagna, la più bella di tutte le terre tra India e Occidente; terra benedetta e sempre felice nei suoi principi, madre di molte genti. Sei, con pieno diritto, regina di tutte le province, ché da te sono rischiarati Oriente e Occidente. Tu, pregio e onore dell'intero Orbe; tu più illustre porzione del Globo. [...].

Un amore, in Crovetto, sempre accompagnato, tuttavia, da equilibrato spirito critico.

MARCELLA CICERI

PERCORSI CRITICI DI UNO STUDIOSO

L'università di Málaga raccoglie in questo elegante volume dal suggestivo titolo (Giovanni Caravaggi, *El hilo de Ariadna, Textos intertextos y variantes de autor en la poesía española*, Málaga, 2007), una serie di sedici saggi, già pubblicati o inediti, di Giovanni Caravaggi, che, come recita il sottotitolo, coprono una grande parte degli interessi scientifici dell'autore, sia nell'ambito della critica testuale, applicata a testi tardo medievali, rinascimentali o moderni, sia dell'intertestualità, come dell'influenza petrarchista (e non solo) nella poesia spagnola. Il volume si divide in due sezioni che anch'esse rappresentano i maggiori fulcri dell'attenzione critica di Giovanni Caravaggi: la poesia *cancioneril* e quella rinascimentale da un lato, Antonio Machado e la generazione del '27 dall'altro.

Il sottotitolo della prima parte recita: *Poesía del xv y poesía renacentista (entre Imperial y Boscán)*. Il primo saggio sul '*ciclo poético de la estrella Diana*' riguarda l'intertestualità di questo motivo in un *debate* (7 composizioni) di Imperial, Pérez de Guzmán, Martínez de Medina e Alfonso Vidal, contenuto nel *Cancionero de Baena*, probabilmente redatto prima del 1404. L'esperienza allegorica derivata dal *Roman de la Rose*, s'intreccia con forti echi danteschi e stilnovisti soprattutto in Imperial. Qui interviene il filologo che sana il testo tradito dal *Cancionero de Baena* (come è noto il ms. conservato a Parigi non è l'originale ma una copia della seconda metà del XV) mediante la collazione con il *Cancionero de Gallardo*.

Su una canzone ("A la sazón cuando suelen ...") di Francisco Bocanegra, tradita dal solo *Cancionero de Gallardo*, si esercita l'acribia filologica di Caravaggi, che in particolare ne corregge l'irregolarità del verso 10 ('non pases escudero por aquí') sulla base di un ritornello popolare ('non pasedes escudero / a tal hora por aquí'); al verso 3 si accetta il curioso *se desmuelen*, nel senso di 'se preocupan', 'se inquietan': vorrei suggerire di emendare con *se desvelen*, che, pur *facilior* è corrente nella poesia *cancioneril*. Si passa poi ad esaminare il sistema di *Coplas cum auctoritate* o canzone con citazioni, introdotte dai verbi 'decir' o 'cantar' e assai frequentata dai poeti *cancioneriles*, che sembra aver origine nelle *jarchas*, ossia un ulteriore fenomeno di intertestualità.

L'allegoria dell'"assalto d'amore", che trova la sua più fortunata espressione nel *Roman de la Rose*, viene esaminata in tre composizioni: *Batalla de Amores* di Gómez Manrique e *Escala de Amor* e *Castillo de Amor* di Jorge Manrique: i procedimenti narrativi del secondo contrastano visibilmente con quelli dello zio per una scenografia dinamica e rapida; per la seconda composizione di Jorge Manrique possiamo rifarci a Petrarca "Passa la nave mia ...". L'allegoria compare inoltre in Luis de Vivero, Juan de Ta-

pia, Quirós, e più tardi in Juan de la Encina e in Jiménez de Urrea: la metafora bellica si cristallizza.

Due strofe dette "postume" di Jorge Manrique hanno suscitato un vasto dibattito sulla loro possibile inserzione tra la XXIV e la XXV delle famose *Coplas*, e sul loro ordine: dopo un esame dei testimoni e una rassegna della critica pro e contro l'inserzione, Caravaggi conclude: "La transmisión de las así llamadas *coplas póstumas* se revela, pues, bastante complexa y parece oportuno que se considere su desarrollo para fijar el texto satisfactoriamente".

Conclude la parte dedicata ai canzonieri spagnoli il capitolo sul *Decbado de Galanes*, *cancionerillo* cinquecentesco, acquisito da Fernán Colón e descritto nel *Regestrum*, ma a lungo considerato perduto, nonostante una segnalazione di Giulio Bertoni. Il canzoniere, o meglio una sua copia più tarda, fu in anni recenti rinvenuto da Franco Bacchelli, che pubblicò la notizia del ritrovamento e una descrizione abbastanza sommaria. Ora ne dà esaustiva descrizione Caravaggi, che ne fornisce una tavola delle corrispondenze con l'edizione del 1514 del CG da cui il nostro *cancionerillo* dipende e la cosiddetta *Segunda Parte*, del 1552, che invece proprio da esso deriverebbe; per questo il *Decbado* occupa una posizione preminente in quella selva di piccoli, eleganti canzonieri *de poche*, che fiorirono attorno al *Cancionero General* nel secondo quarto del XVI secolo.

Passiamo ora a un altro dei centri più vitali della ricerca di Giovanni Caravaggi: *Petrarquismo, pre-petrarquismo y elaboración intertextual* nel rinascimento spagnolo. Nelle premesse lo studioso tiene a sottolineare l'importanza che viene ad acquisire durante il rinascimento la dottrina dell'imitazione, e la centralità del modello petrarchista nella formazione dei poeti castigliani del XVI secolo. Non solo di imitazione si tratta, ma di mimesi poetica a livello della costruzione stilistica; si possono individuare tre categorie diverse di fenomeni: a) interdiscorsività, ossia patrimonio comune di idee; b) intertestualità a livello strutturale ("relaciones analógicas"); c) influenza diretta (corrispondenze formali, isomorfismo). Data di nascita del petrarchismo spagnolo potrebbe essere l'incontro a Granada nel 1526 di Garcilaso, Boscán e Hurtado de Mendoza con gli ambasciatori di Venezia e del Papa, Andrea Navagero e Baldassar Castiglione (e teniamo conto che Navagero fu profondamente influenzato dall'insegnamento del Bembo). Anteriormente a questa data, certo gli spagnoli non erano sordi alle voci che giungevano dall'Italia con la mediazione della corte aragonese. Poeta interessante in questo senso risulta Juan de Dueñas e in particolare il suo *dezir* allegorico la *Nao de Amor* che sviluppa un motivo tipico di Petrarca e costituisce un *topos* nelle letterature romanze del basso Medioevo. Interesse suscitano anche quattro sonetti attribuiti a Juan de Villapando (o a suo fratello Francisco) che erroneamente furono messi insieme e considerati due canzoni o "doubles sonnets": si tratta di un tentativo di adattare allo spagnolo il ritmo dell'endecasillabo italiano con risultati imperfetti e ancora strettamente legati alla tradizione *cancioneril* spagnola. "El Marqués de Santillana consideraba que su fama poética debía fundarse sobre sus *dezires* narrativos [...] que le permitían ostentar de manera más llamativas la extensión de sus conocimientos culturales." Così, seguendo la maniera allegorica si serve dell'*Inferno* dantesco, dei *Trionfi* del Petrarca, e poi Boccaccio, i francesi e in particolare Machaut, e tra i catalani innanzitutto Jordi de San Jordi; mentre giudica in maniera abbastanza severa la sua propria poesia amorosa: nei *Sonetos fechos al itálico modo*, che si rifanno agli stilnovisti e al *Canzoniere* petrarchesco, manca ancora il dominio sicuro del verso ma è presente la coscienza storica dello sviluppo del sonetto che si unisce all'ansia di ostentare i suoi ampi orizzonti culturali. Strette relazioni col modello petrarchesco ha un'altra *Nao de Amor*, del Comendador Escrivá, che fu in Italia tra il 1494 e il 99, elegante rap-

presentazione allegorica di vicissitudini esistenziali come navigazione in un mare in burrasca, altro *topos* dovuto forse all'elaborazione del sonetto petrarchesco "Passa la nave mia colma d'oblio". Con Boscán l'imitazione petrarchista è già per così dire pienamente affermata, tanto che il poeta si permette di allontanarsi dal Petrarca per rifarsi ad altre fonti, latine ad esempio, ma anche italiane, proponendosi forse di rivendicare la propria autonomia: non si tratta di traduzione ma di elaborazione creativa del modello. Di questo fenomeno poetico Caravaggi ci dà una serie di esempi analizzati in maniera assolutamente convincente: il modello petrarchista è definitivamente penetrato in Spagna.

Alla prima generazione dei petrarchisti spagnoli si attribuisce l'invenzione dell'epistola poetica: infatti i tre testi più antichi attribuibili a questo genere letterario appartengono a Garcilaso (1534), Hurtado de Mendoza (c.1540) e Boscán (probabile risposta). Tra i tre si stabilisce una perfetta sintonia sulla base di valori spirituali e ideali stoici di vita condivisi; espressi con "la llaneza elocutiva del registro familiar y de la conversación cordial" non esente da una certa ironia e da note comiche: "idilio y realismo, pues, en una síntesis agradable". L'epistola poetica sembra procedesse dalla corte estense di Ferrara, e modelli furono le *Satire* ariostesche e il Bernardo Tasso degli *Amori* (di cui è nota l'amicizia con Garcilaso); tra i poeti italiani qui citati e gli spagnoli Garcilaso e Boscán avviene uno scambio, o meglio un "intercambio" culturale vivacissimo che getta un ponte da una riva all'altra del Mediterraneo.

Conclude questa prima parte del volume l'edizione critica delle 14 canzoni petrarchiste contenute nel *Cancionero* di Gonzalo de Paternoy y Aragón, ossia nel manoscritto, autografo e inedito, della metà del XVI secolo, conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano (co.63). Paternoy, di nobile famiglia aragonese visse a lungo a Bologna, poi a Milano, dove si perdono le sue tracce. Nel canzoniere troviamo interventi successivi dell'autore (emendamenti, varianti, sostituzione di versi e di intere strofe) che testimoniano un processo creativo piuttosto complesso: Una caratteristica assai interessante del Canzoniere è che negli ultimi fascicoli si conservano le redazioni primitive di canzoni e sonetti che compaiono, nella loro forma definitiva, nella prima parte, a volte si possono osservare addirittura tre redazioni consecutive dell'elaborato processo di revisione dell'opera 'in fieri': una vera manna per il filologo! Caravaggi ci offre l'edizione critica delle canzoni, corredata da puntuali osservazioni metriche e da minuziosi apparati, che ben mettono in evidenza le fasi redazionali; ma ci riserva anche una chicca finale: l'edizione di un sonetto petrarchista la cui ultima terzina si presenta in tre varianti redazionali: mentre la seconda modifica e migliora la prima, ma senza allontanarsene del tutto, nella terza, scritta nel margine, Paternoy conserva soltanto il secondo verso della seconda redazione, che diviene il primo della terzina, mentre i versi seguenti divergono totalmente dalle prime due versioni (modificando così anche l'abituale sistema strofico) riducendo l'impulso emotivo iniziale. Esempio perfetto della complessità del fenomeno delle varianti d'autore.

Varianti d'autore e interdiscosività sono il filo che lega la prima alla seconda parte del volume dedicata alla *Poesía del XX (entre Antonio Machado y el grupo poético del 27)*.

Antonio Machado durante il suo soggiorno a Baeza, negli anni della crisi dovuta alla morte di Leonor, scrive tra il 1912 e il 15, un gruppo di poesie, che includerà nella seconda edizione di *Campos de Castilla* (in *Poetas completas*, Madrid 1917). Caravaggi analizza quegli anni e quei componimenti poetici anche alla luce della corrispondenza di Machado con Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Unamuno, per soffermarsi poi su "una pequeña obra maestra", il *Poema de un día*. In una prima parte Caravaggi esamina il poemetto iniziando dalla fonti filosofiche, dallo stesso Machado cita

te, ossia Unamuno, Kant e principalmente Bergson e la sua concezione del tempo: "Conviene subrayar que la atención del autor queda polarizada alternativamente por dos puntos de convergencia, que se colocan respectivamente al exterior y al interior de su habitación, determinando en esta manera un vaivén especulativo incesante y sin duda emblemático, hacia afuera y hacia adentro". Evidente il tema "urgente" della solitudine, lo scetticismo e la sottile ironia. Affiorano inoltre reminiscenze manriquegne e echi della tradizione mistica spagnola (San Juan de la Cruz): "Agua del buen manantial, / siempre viva". Sul tavolo sempre l'opera di Bergson: "una clave interpretativa para su aspiración al conocimiento intuitivo y poético del mundo real". Nella seconda parte dello studio, Caravaggi passa ad esaminare le varianti redazionali della lunga poesia, documentate dalle pagine, tuttora inedite, dei "quadernos de apuntes", recentemente recuperati. Il testo si costituisce in cinque nuclei distinti, cinque *meditaciones*: "una peculiaridad estilística que parece afirmarse claramente en las variantes [...] consiste en una sustitución de expresiones eruditas con otras de empleo más corriente; esa tendencia determina un decrecimiento del nivel literario del léxico": Nei quaderni troviamo frammenti poi scartati, in cui si affacciano tematiche machadiane quali il senso del tempo, ossia della transitorietà, il tema della morte, ma soprattutto "el sentido de su búsqueda incesante" sugli "enigmas del hombre y del mundo".

Ancora Machado, e l'esame attento e intelligente di alcune varianti redazionali di quattro frammenti diseguali della poesia LXVI contenuta nelle *Galerías*: non seguirò qui, per non dilungarmi, l'analisi delle varianti d'autore, mi limiterò a segnalare con Caravaggi la presenza in questa fase della poesia machadiana, di "atrevidos grumos metafóricos [...] che "dan prueba de la sensibilidad machadiana a las innovaciones estilísticas de la Generación de 27".

L'argomento verrà più ampiamente sviluppato, appunto, nel saggio che immediatamente segue: *La metátora poética: ¿un enfrentamiento generacional?*. Se le relazioni tra Machado e le avanguardie letterarie spagnole (gli *ismos*) erano state polemiche, le cose non cambiano con le prime affermazioni della nuova generazione tra il 24 e il 27 e i primi annunci del surrealismo; il giudizio di Machado è duro: "Bajo la abigarrada imáginería de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo esto será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta, es el culto de las metáforas". Le sue relazioni personali con i singoli poeti variano invece tra "una simpatía de fondo y un desapego algo irónico" ed una "apreciación de ciertos resultados expresivos". In realtà "Lo que no cesa de sorprender es la extraordinaria concomitancia de resultados que se perciben en poemas machadianos": Machado si avvicina alla metafora prima secondo il modello comparativo, ma anche mediante equazioni e apposizioni metaforiche sino a determinare un nuovo campo metaforico, passando per il doppio tropo della metafora gongorina "¡oh nieve en flor y mariposa en árbol!", per arrivare a metafore che definiremmo 'lorchiane': "y el toro de la noche / bufando está a la puerta".

Quattro studi dedicati a García Lorca seguono legati al filo conduttore di questa metafora: il primo, "*Cachetes a la luna*" y otras tentaciones iconoclastas, prende in esame le esperienze eterogenee e la "escasa solidez orgánica del *Libro de poemas*, nato nell'ambito non ben definito di ultraismo e creazionismo, dalle riunioni con Gerardo Diego e altri autori coetanei al café Pombo, sotto l'egida di Gómez de la Serna. Molti punti in comune si possono trovare nei primi esperimenti poetici di Diego e Lorca, dalla vocazione funambolista alla deformazione grottesca del romanticismo decadente, l'atteggiamento trasgressivo e chiaramente ludico, il tutto animato da metafore che anticipano la stagione surrealista, in cui però risulta chiara la genialità delle *greguerías*, di Gómez de la Serna. La "protesta" di Lorca si manifesta a volte mediante dissonanze

stridenti, ma troviamo anche le prime seduzioni gongorine, e soprattutto l'ambizione innovatrice comune ai giovani poeti.

La problematica delle varianti d'autore si riaffacciano nelle peripezie testuali del lorchiano *Poema del cante jondo*, in particolare nella rappresentazione antropomorfa della *Soleá*, il cui progetto iniziale si andò precisando durante un decennio: numerosi sono i testimoni manoscritti e a stampa, dal primo autografo del 1921, alla *priceps* del 31 (molte varianti vengono introdotte nel 26, e nel 29). Caravaggi esamina i diversi passaggi che avvengono in una sorta di 'reazione a catena', osservando, per concludere, che dei versi o strofe primitivi, poi eliminati e sostituiti, frammenti e motivi erano rimasti nella 'memoria poetica' dell'autore, poi recuperati, almeno parzialmente, in altre composizioni. Un percorso altrettanto travagliato presenta il *Romance de la luna luna*, dalla redazione più antica del 1924, poi, dopo alcuni passaggi in riviste, la prima stampa del *Primer Romancero gitano* nel 28, sino a un manoscritto firmato e datato 'Montevideo 1934'. Caravaggi esamina il testo e le varianti d'autore avendo ben presente "la riqueza de significados profundos" della simbologia lorchiana: i gitani, la luna; e la simbologia della morte: i *nardos*, il metallo; il dialogo tra il *niño* e la luna, ossia "la inutilidad de toda comunicación entre la realidad humana y la arcana realidad que la trasciende"; "la repetición obsesiva de las palabras [que] produce un efecto perturbador en todo el romance". Voglio soltanto ancora annotare un felicissimo intervento d'autore: l'epiteto *soñolientos*, riferito ai gitani viene dissolto in due sostantivi: "Por el olivar venían, / *bronce y sueño*, los gitanos".

Il *Poeta en Nueva York* fu pubblicato postumo, nel 1940, in due edizioni contemporanee, a Nuova York e a Città del Messico, rispettivamente da Norton (edizione accompagnata dalla traduzione inglese) e dalla casa editrice Séneca; entrambe erano precedute dallo stesso breve prologo di José Bergamín: tra le due edizioni vi sono moltissime divergenze. L'originale, costituito da manoscritti (forse non originali), dattiloscritti con correzioni, ritagli di interviste, cartoline e altro materiale iconografico, era stato depositato da García Lorca con un biglietto per Bergamín, alla redazione di *Cruz y Raya*, nel luglio del 36, alla vigilia della sua partenza per Granada. Bergamín, che si trasferì a Parigi alla fine del 36, ne fece fare nel 38 una copia dattiloscritta, corretta da Juan Larrea (e forse duplicata); Bergamín, trasferitosi poi in Messico divenne direttore della casa editrice Séneca, che pubblicò il testo; allo stesso tempo inviò una copia a Norton: qui l'origine delle due edizioni contemporanee che avrebbero dovuto essere identiche. L'originale poi andò perduto (Bergamín sosteneva di averlo consegnato a suo cognato Eduardo Ugarte). Alcuni testi, da Lorca non inclusi nell'originale, furono pubblicati altrove; vi furono articoli, interviste, ritagli di conferenze lorchiane, altri manoscritti ritrovati e che magari lo stesso Lorca aveva perduto: Una serie di eventi, anche abbastanza contraddittori, che Caravaggi ci illustra; alla fine il "manoscritto" perduto fu recuperato dalla *Fundación Federico García Lorca* di Madrid. Caravaggi che ha potuto esaminarlo e lo descrive, conclude che nessuna delle due edizioni è totalmente affidabile: sarà necessaria una edizione critica che tenga conto di questo essenziale testimone che rispecchia la volontà del poeta. Giovanni, *ad maiora!*

Nel 1935 García Lorca aveva pubblicato un inedito destinato a far parte del *Poeta en Nueva York*, il *Nocturno del buco*, nella rivista, diretta da Pablo Neruda e stampata da Manuel Altolaguirre, *Caballo Verde para la Poesía*. Ai ricordi di questa collaborazione dedica il saggio conclusivo del volume Giovanni Caravaggi: Neruda, dopo un breve soggiorno a Madrid nel 1927, vi tornò nel 34 per rimanere sino al 36. Al suo arrivo a Madrid, Neruda venne affettuosamente festeggiato da García Lorca e dal suo gruppo, con cui stabilirà saldi vincoli di amicizia, mentre ricorderà poi, con un certo distacco e un po' d'ironia, personaggi come Gómez de la Serna, Antonio Machado e Juan

Ramón Jiménez. Neruda rappresentò a Madrid un punto di riferimento non solo per i poeti 'del 27', ma anche per i più giovani Hernández e Rosales; la relazione con Altolaguirre divenne poi una stretta collaborazione letteraria mediante la tipografia di Altolaguirre e di Concha Mendés, che già era un punto di convergenza generazionale a partire dalla pubblicazione di *Litoral*. Così venne offerta a Neruda la direzione di *Caballo Verde para la Poesía*, rivista effimera che pubblicò solo quattro numeri tra ottobre del 35 e gennaio del 36, che apriva il primo numero con il manifesto nerudiano *Sobre una poesía sin pureza*, che diede luogo a una vera polemica letteraria. Il vero impatto del messaggio fu avvertito pochi mesi dopo, con lo scoppiare della guerra civile. Nei ricordi di Neruda (*Confieso que he vivido*) troviamo la rievocazione di quei tempi e di quella collaborazione, ed emerge la simpatia affettuosa verso Manolo Altolaguirre "con sus manos de arcángel trabajador": ricordi affettuosi si intrecciano ad aneddoti umoristici ... ma poi "se llenó de pólvora la calle".

DAL SUBLIME AL PROFANO: LA POESIA AMOROSA DI JOSÉ BRICEÑO

José Enrique Briceño Berrú nasce a Chulucanas, in Perú, nel 1946; segue i corsi di Lettere e Diritto a Trujillo e a Lima, quindi perfeziona i suoi studi in Italia e in Spagna. Si stabilisce a Milano, dove lavora e, in parallelo, svolge la propria attività letteraria. Fondamentalmente, si definisce un autodidatta, che ama leggere e scrivere. Pubblica soprattutto poesia, ma anche narrativa e saggistica; ricordiamo, ad esempio: *Perú: hora fatal* (Lima, 1991), *Dall'amor profano all'amor sublime* (Roccafranca, 2001), *Quel furtivo dio dell'amore* (Gavirate, 2002), *Los senderos del amor* (Lima, 2005), ed i più recenti *La ciudad de los reyes mendigos* (Lima, 2007), e l'antologia poetica *En busca del hombre* (Lima, 2007).

La nuova raccolta, *Paisajes de mujer. Poesía sensual*, è stata pubblicata a Lima, da Hipocampo Editores, nel marzo del 2008. Contiene trentadue disegni ad opera dell'autore stesso e 65 composizioni poetiche, scritte tra il 1988 e il 2006; curiosa è la precisione di Briceño Berrú, che annota quasi sempre il luogo, la data e l'ora esatta in cui le redige. Ad esempio, i cinque sonetti che costituiscono *Ninfas* vengono composti tutti il 30 giugno del 2003, i cinque di *Goshia* il 16 giugno dello stesso anno, mentre i cinque de *Las cuatro diosas* sempre il 30 giugno, tra le 12.10 e le 14.00.

Il titolo e la foto di copertina tradiscono il contenuto del volume, tutto dedicato all'amore carnale. Stando alle raccolte precedenti, ciò rappresenta in un certo senso una parentesi nella varietà tematica della produzione di Briceño.

Del amor profano al amor sublime, edito per la prima volta nel 1984, prendeva in rassegna tutta la ricchezza e le potenzialità della lirica amorosa: si partiva da «Spirituali», poemi dedicati «Alla donna, che è sentimento ed affetto, segni della sua tenerezza infinita», e da «Venusiane», rivolte questa volta «Alla donna, come bellezza corporea, simbolo dell'arte raffinato»; ma già dalla terza sezione, «Mondane», indirizzate «All'uomo, come genere umano, segno dell'angoscia che lo travaglia oggi» il poeta si affrancava dall'amore muliebre per tendere la mano ai propri «fratelli, tenaci lottatori». Il passaggio all'amore «sublime» era reso bene esplicito nella quarta parte, «Sopramondane», offerta «All'uomo, nell'eterna ricerca della sua vera essenza» e, in particolare, «A mio padre, energia trasmigrata nei suoi figli», per essere finalmente consacrato nelle «Elegie» finali, indirizzate «A coloro che hanno lasciato questo mondo, i quali, benché non godano più delle sue meraviglie, non si vergognano nemmeno della sua miseria». La traiettoria poetica poteva ritenersi pressoché completa, giacché passava in rassegna tutta la complessità e la ricchezza del sentimento amoroso nella sua piena espressione.

Amore come affetto, come attrazione fisica, ma anche come amicizia, come comprensione, come stima, come solidarietà.

In *Paisajes de mujer* assistiamo, in un certo senso, ad una chiusura del poeta, che si concentra totalmente sull'amore profano. La donna qui è soprattutto oggetto di attenzione materiale, di attrazione fisica, di un legame terreno, sensuale, mercenario. Sfuma la varietà dei sentimenti evocati nelle raccolte precedenti per dar voce e immagini alla fisicità: il corpo femminile viene scelto, descritto, ritratto in una galleria di poesie e disegni che, nella loro meticolosità spaziale e cronologica, presuppongono una conoscenza approfondita del personaggio di carne ed ossa che si avvicinda e si offre alla penna dell'artista.

La prima delle quattro sezioni in cui si suddivide il volume è intitolata *Paisajes de mujer* e si compone di venti poesie, composte tra il 2002 e il 2006. La prima, «Dulces delirios», presenta il programma della raccolta, l'asserto da cui prende vita la lirica di Briceño: «Millones de vates compondrán canciones / para loar siempre, en todos los tiempos, / a la más preciosa de las creaciones: / la mujer, bella y ligera como el viento.»

La bellezza della donna è dunque motore imperituro, ispirazione perpetua di poeti ed artisti, che la cantano seguendo moduli stilistici riconosciuti dalla tradizione: segue infatti la descrizione della geografia corporale femminile, che associa ad ogni parte del corpo le immagini che le vengono riconosciute dai poeti. Ma, nella sua apparente ripetitività, la poesia continuamente si rinnova, perché ispirata da passioni sempre diverse: «Cada vez nuevas, diversas, renovadas: / dulces delirios, desbordantes pasiones / de muchachas hermosas, ilusionadas, / entre aves, pájaros y bellas canciones.» La forza della poesia sta pertanto nella molteplicità dei moduli che si offrono al poeta per cantare la donna, essenza della vita: «Es ésta la fuerza de la poesía, / puesto que nunca dejará de existir / mientras del amor existan melodías, / siendo la mujer motivo del vivir.»

In «Rostros de mujeres» il poeta riconosce come i visi delle donne possano passare inosservati; ma nel momento in cui si innesca qualche particolare interesse, improvvisamente ogni dettaglio del volto sprigiona un magnetismo insospettato e ne rivela la generale perfezione: «Por norma un bello rostro de mujer / es un cuadro perfecto de armonías / que brinda de los cielos el placer / y nos llena de dulces sinfonías.»

Gli occhi, però, sono fonte privilegiata e permanente d'ispirazione per l'artista, che nel corso dei secoli non ha potuto fare a meno di esaltarne la ricchezza simbolica, l'energia, la potenza vivificante e rigeneratrice. Così il poeta enuncia in «Ojos femeniles»:

Ay los ojos hermosos de una mujer hermosa,
del arte serán siempre la máxima expresión;
[...]
inspiración han sido de todos los poetas.
[...]
Cientos, miles, millones de versos en el mundo
han sido y son escritos, y siempre lo serán,
en honor de sus ojos que siempre nos darán
un regocijo grande y el alma inundarán
de música y colores y de un amor profundo.
[...]
Jamás nos cansarán, aunque ardan como llamas
que arder hagan la vida con su infinito ardor.

Le composizioni successive passano in rassegna la «cartografia del desiderio», come suggeriscono Tania Pagola e Xosé Antón Castro Fernández nel prologo, e si soffermano

su seni, mani, schiene, capelli, labbra, fianchi, natiche, gambe, piedi, dita di un corpo bello che è casa accogliente, oasi da esplorare, giardino ricco di frutti appetitosi, come si manifesta ad esempio nella serie anaforica della parte finale di «Exploraciones»:

Sin ser desierto, los médanos
tu cuerpo adornan, broncean;
sin ser flor los rojos pétalos
de tus labios me bromean.

Sin ser una verde planta
estás llena de capullos
cuya ternura me encanta,
y tu voz me brinda arrullos.

Sin ser una selva o un bosque
estás llena de manzanas,
fruto de tanto provoque,
de comerte viene ganas.

Interessante è la visione dell'arte che si dà nel poema «Articidas», in cui il poeta mette in guardia dagli artisti, o presunti tali, che, anziché esaltarla, nelle loro opere deformano la bellezza e ne danno una visione brutta o distorta. Dovere innegabile dell'artista è invece quello di sublimare la realtà, filtrandola con luce e amore profondo, per restituire l'arte già presente in natura:

Si existe la belleza en este mundo,
un deber del artista es abstenerse
de transformarla en negro y nauseabundo
producto, ni en desecho de retrete.

Los asesinos del arte o articidas
a menudo se pasan por artistas;
si expándese el delito de artificio
el mundo perderá su hermosa vista.

Il forte richiamo al senso estetico e l'orrore maschile per le impudicizie del corpo femminile, che non sono certo le nudità bensì gli scarti negativi, ricorrono nella letteratura maschile e vengono ben esaminati, ad esempio, nel capitolo introduttivo del romanzo *La bambinaia*, di Alfredo Todisco (Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996). Il protagonista qui si lamenta del ricatto esorbitante per alcuni uomini dell'essere al «servizio di Venere» incessantemente, fin dalla pubertà: afferma che la mente non è padrona assoluta delle azioni che compie, bensì debba sottostare per gran parte della sua esistenza agli ordini che vengono «dall'oscuro magazzino della farina del diavolo». L'*escamotage* che il personaggio escogita per sottrarsi almeno parzialmente alla schiavitù dell'attrazione sessuale è quello di attivare una nuova angolatura che, innescando una visione immaginaria dei visceri delle belle donne incontrate, ne stempera la conturbante malia. Il forte desiderio eccitato dalla bellezza muliebre, quindi, in entrambi i casi, viene bilanciata dal disgusto per l'interno di quello stesso corpo adorato.

Costante è in Briceño la ricerca disperata della donna ideale, perduta nel passato o mai incontrata, come si legge in «Posesión»:

Ay compañera
de mis sueños,
mujer sincera
y sin dueños.
[...]
Jamás pude
encontrarte,
jamás dejaré
de buscarte.

Una rivisitazione della favola della bella addormentata è il sonetto «Durmiente», in cui una fanciulla giace sopita sul fondo di un corso d'acqua, «a la espera de un beso o de una estrella». Il finale è originale, sciolto in una terzina supplementare introdotta da una locuzione congiuntiva che esprime tutta la meraviglia dello straordinario epilogo: «Mas qué pensaba yo al contemplarte: / te alzaste de improvviso y me abrazaste / diciendo “me he cansado de esperarte”».

Le figure che popolano l'universo poetico di José Briceño sono sovente costituite da sogni, visioni, ombre, immagini che entrano a far parte di una mitologia personale: non svaniscono poiché restano indelebilmente impresse nel cuore del poeta.

Le suggestioni del passato introducono alla seconda sezione, intitolata *Recuerdo: dulce tormento*, che si compone anche qui di venti poemi, realizzati nell'arco di undici anni, precisamente tra il 1996 ed il 2006.

Fin dalla prima composizione, «Retoño del tiempo ido», è palese il tono di mestizia, di nostalgia, di struggimento evocato per l'amore perduto non solo dal titolo, ma anche dalla scelta lessicale (*otros tiempos, nostalgia, olvido*, ecc.), dall'uso del passato remoto, dalle anfore ricorrenti nel testo. L'assenza uccide l'innamorato, che si era illuso di possedere in eterno l'essere amato: «las penas me van a matar», afferma in «Sed», assolutamente in linea con la tradizione rinascimentale. «Pascomi di dolor, piangendo rido, / egualmente mi spiace morte e vita: / in questo stato son, donna, per vui.» scriveva Petrarca nel suo *Canzoniere* (CXXXIV). L'alternarsi dei sentimenti, la contrapposizione tra vita e morte, amore e indifferenza, felicità ed angoscia, sono ben rappresentati dalla lirica «Y sin embargo te quise»:

Por más que el destino
cruel quiera ser,
negándome sin tino
tu amor y tu querer,
mis ojos, aun cansados,
no dejarán de ver

tus ojos [...]
y yo enamorado
no dejaré de amarte
aun triste y angustiado
por no poder tocarte.

Nell'ossimoro di «Honduras distantes», Briceño prende atto dell'abisso in cui si precipita quando non è possibile placare il desiderio della vicinanza, quando solo il pensiero può ricreare la geografia lontana:

Saberte distante
alimenta mujer
el deseo constante
de tu ardiente querer.
[...]
Sin embargo, te sigo acariciando
con el pensamiento;
sin embargo, me sigues mandando
sonrisas y aliento.

Il tempo svolge una funzione ambigua: da un lato si porta via il ricordo, dall'altro lo restituisce, sempre rin vigorito con nuovi dettagli, e permette di ricreare le atmosfere del passato, come in «Corolas del tiempo» o nei versi di «Sin tiempo»:

Las alas del tiempo
me han traído tu recuerdo;
las alas del tiempo
se han llevado tu recuerdo.

Vuelven, van y regresan,
y en cada viaje
me traen un nuevo
matiz de su semblante.

In realtà è l'intensità dei sentimenti che concede di percepire la vicinanza della donna anche quando ciò non è materialmente possibile, come si sottolinea nella lirica «Tu espacio». L'entusiasmo, l'emozione, la passione, come insegna il petrarchismo, suscitano sentimenti contrastanti: lo stesso bacio, «Un beso lejano», diviene bello ma crudele; al tempo stesso il ricordo ha il potere di moltiplicarlo all'infinito, aumentando lo struggimento dell'innamorato.

Y al final fueron miles
los besos que me diste,
ardientes o sutiles,
aunque uno solo me diste.

Y aún siento en mi boca
el calor del único beso
que en época remota
me condenó al embeleso.

La veemenza del trasporto fotografa gli istanti di passione per il segreto timore di patire un irrimediabile abbandono e di perdere tra le semplici ombre l'oggetto caro. Ma per quanto l'immagine sia nitida, essa non può sostituire la realtà, come si legge in «Sombra»:

[...] este corazón abandonado
necesita no sólo la ilusión
de tu recuerdo,
sino también y sobre todo

la tangible sensación
de tu presencia,
la posesión real de tu presente.

L'amore è frutto proibito, fiore ammirato, acqua rigeneratrice, oggetto di contemplazione rispettosa: il pretendente non osa neppure pensare di avvicinarsi all'essere angelicato da cui è emotivamente rapito. Ma nel momento in cui avviene l'incrocio degli sguardi, e poi il contatto, il bacio permette la fusione perfetta, immortale: «pasé a formar parte / de ese cuadro, y ya / no quise alejarme, / y aún no lo puedo creer.» («El cuadro»)

L'amore, attraverso gli occhi femminili, è in grado di nobilitare i cuori e di donare la vita: persino l'aridità del deserto viene trasformata «en el más verde / de los vergeles, / en el más azul / de los mares.» («Tus vuelos»); e dal lontano esilio il ricordo degli occhi dell'amata viene gelosamente custodito quale dispensatore di serenità e di luce (cfr. «Brocal»).

«Estuario de amor», la lirica che chiude la sezione, è un inno all'incanto degli occhi: nel silenzio, sono loro a trasmettere sentimenti ed emozioni, a trascinare il poeta in un mondo ideale, ai confini del tempo, dove eternizzare bellezza, gioventù, amore, felicità, al riparo da inimicizie e delusioni: «Y pasarán los años / y pasarán los siglos / sin viles engaños / ni ruines enemigos.»

La terza sezione, intitolata *El amor de las mujeres*, indaga nell'interiorità femminile e dischiude un universo composito, un'anima intelligente, che fa della donna non solo un oggetto del desiderio maschile, ma una protagonista attiva della passione amorosa. Nei dieci poemi, composti tra il 1988 ed il 2006, tornano i *topoi* della tradizione classica: il poeta mette in guardia dal considerare la bellezza un valore assoluto. Essa è caduca come una rosa e «puede abrirte cruel herida / pues siendo como una flor / su belleza pronto acaba / y se convierte en dolor, / en sal, tristeza y resaca», («La cosa más hermosa»).

D'altro canto, una bellezza correttamente coltivata e associata alla purezza, alla forza del carattere, al rispetto per i sentimenti, converte la donna in una stella.

Il medesimo concetto viene ribadito nel poema «Cuerpo y alma», dove la pienezza del bello viene ricondotta all'intelligenza, alla bontà e alla ricchezza interiore di chi la possiede:

Si los ojos de Elisa son hermosos,
es porque ella lo quiso:
con música del alma muy graciosos
con mucho amor los hizo.

De las mujeres ella es paradigma
y del amor también:
Atenas y Afrodita allá en la cima
y abajo las flores del bien.

La parte centrale della composizione rimanda direttamente agli accorati appelli di Sor Juana Inés de la Cruz, che dal Messico si ergeva in difesa delle donne dalle infondate accuse maschili:

Tozudos hombres, dejen de pensar
que una mujer hermosa

no sepa su cerebro utilizar
por ser como una rosa.

Piensen más bien que no hay una cosa más bella
que una hermosa mujer
que al mismo tiempo inteligente y bella
sepa el amor tejer.

«El amor de las mujeres» può essere considerato il manifesto della sezione: si parte dall'ipotesi che l'amore sfrenato per una donna costituisca peccato, per dimostrare che, in realtà, non c'è nulla di disdicevole quando non si manca di rispetto e si coltiva anche la spiritualità di una relazione.

La sezione finale, *Fábulas femíneas*, è costituita da quindici sonetti, composti tra il 2003 ed il 2006, che sono un vero inno alla donna, alla bellezza, al ricordo, ma anche ai tormenti d'amore. In linea con la tradizione classicista per i modelli formali, attraverso la lezione modernista per i ritmi, le immagini, i cromatismi, José Briceño ricrea le divinità dell'Olimpo: ninfe, dee, ma anche creature reali dei nostri giorni rendono omaggio alla donna, creatura seducente, sorgente di vita.

Le *Fábulas* si suddividono in tre parti: offerta a «Ninfas», la prima; «Goshia», dedicata ad un amore inglese, la seconda; «Las cuatro diosas», la terza, canta la nascita dei continenti. In particolare, dedica un sonetto ad Africa, Europa, Asia ed America, personificate da altrettante donne, «la morena, / la blanca, la canela y la amarilla», vivaci, avvenenti, conturbanti, che si incontrano su un vascello immaginario e si avviano verso un mondo «impoluto, sin cizaña y sin dueños, / donde amor y dulzura aún existían». Qui giunte, dopo balli e canzoni, si trasformano rispettivamente in zaffiro, diamante, brillante ed opale, per poi convertirsi in continenti.

Come in *Heraldos* Rubén Darío fa scorrere davanti agli occhi del lettore una serie di ritratti femminili molto ben caratterizzati, in *Paisajes de mujer* Briceño propone la sua immagine di prose profane. Resta nell'aria il verso finale del poeta nicaraguense:

¿Ella?
(No la anuncian. No llega aún).

RECENSIONI

Laura Mariottini, *La cortesia*, Roma, Carocci Editore (Le Bussole 280), 2007, pp. 110.

El ensayo de Laura Mariottini se divide en dos partes: una teórica, en la que se presentan los principales enfoques de los estudios sobre la cortesia, y otra relativa a los ámbitos de aplicación. La primera parte se subdivide a su vez en tres capítulos: 1. *Le teorie di "prima generazione" o del pragmatismo*; 2. *Le teorie di "seconda generazione" o del sociopragmatismo*; 3. *La "terza generazione" e la pragmatica socio-culturale*. La segunda parte se centra en algunas de las áreas de investigación en las que el estudio de la cortesia ha obtenido resultados más interesantes: 4. *La cortesia nell'interazione*; 5. *La cibercortesia: il caso delle chat italiane e spagnole*; 6. *La cortesia testuale*.

En el primer capítulo se resumen los estudios "pragmalingüísticos" sobre la cortesia basados en presupuestos teóricos que proceden de la filosofía del lenguaje, sobre todo de la teoría de "los actos de habla" de Austin (1962) y Searle (1969 y 1977) y del "principio de cooperación" de Paul Grice (1967). En 1973 Robin Lakoff, estableciendo la relación entre la cortesia y las máximas de cooperación de Grice, subraya la necesidad de introducir las reglas de la pragmática en la praxis del estudio científico del lenguaje, ya que ciertos enunciados ambiguos sólo pueden ser aclarados si se consideran los factores pragmáticos que intervienen en una interacción. Lakoff postula la existencia de dos principios paralelos, el de la "claridad", que coincide con el de cooperación de Grice, y el de "cortesía", que explicita en tres reglas: "no te impongas", "ofrece alternativas al interlocutor" y "hazlo sentirse a gusto en tu presencia". Pero el análisis de la cortesia más elaborado dentro de los estudios pragmalingüísticos y que ha influido más en la investigación posterior ha sido el de Penelope Brown y Stephen Levinson (1978). Estos autores proponen un modelo estructurado de estrategias de cortesia basado en la necesidad de que el hablante ideal en una interacción sepa utilizar lo que denominan la "cortesía positiva" y la "cortesía negativa". Las últimas teorías pragmalingüísticas han sido las de Geoffrey Leech (1983), que establece la distinción dentro de la retórica interpersonal de los principios de cortesia, ironía y burla amistosa (*banter*), e intenta aclarar los motivos que pueden llevar a los hablantes a violar las máximas de cooperación de Grice.

En el segundo capítulo se describen los estudios "sociopragmáticos" sobre la cortesia que nacen como una crítica abierta a las teorías precedentes, a su pretendido carácter universalista y etnocéntrico y al hecho de que estén basados en una noción de

la cortesía como volitiva y estratégica, es decir, que el hablante decide si emplear o no. Según investigadores que han trabajado en ámbitos lingüísticos no anglófonos los modelos pragmlingüísticos no se adaptan a todas las lenguas ni culturas. Así Yoshiko Matsumoto (1988 y 1989) pone de relieve que la lengua japonesa no admite la posibilidad de producir o no enunciados no marcados en el plano sociolingüístico. Para expresar un enunciado no les basta expresar el contenido proposicional, han de elegir entre tres variantes al hacerlo: familiar, cortés u honorífica, y cada una de ellas proporciona una información de carácter sociolingüístico que define el tipo de relación en curso. Asimismo Sachiko Ide (1989) subraya que las reglas de déixis social varían en todas las lenguas, pero a un japonés no le es posible adoptar una posición estratégica individual respecto a las mismas, ha de poseer la habilidad para distinguir el comportamiento lingüístico apropiado al contexto y al rol social que desempeña, el cual va ligado a la forma gramatical que ha de utilizar obligatoriamente en cada caso.

También en China, domina una visión normativa que refleja en las interacciones la organización de la sociedad (Yueguo Gu, 1990). Se trata de una compleja red de obligaciones recíprocas y el reconocimiento del estatus de prestigio de los interlocutores, que debe ser manifestado verbalmente. Otros estudios, como el de Onuigbo Nwoye, sobre el igbo, una lengua de Nigeria, o los de Anna Wierzbicka, sobre las lenguas de la cultura eslava y los del grupo de Shoshana Blum-Kulka sobre la modalidad de realización de las disculpas y las peticiones en inglés, francés, danés, alemán, hebreo y ruso, confirman el carácter cultural que determina la concepción de la cortesía, y se puede afirmar que incluso en culturas europeas la cortesía puede estar establecida por normas sociales y gramaticales y ser una regla prescrita, obligatoria.

Un estudio clave que influirá en la corriente que se va a desarrollar a continuación es el de “la relevancia” de Dan Sperber y Deirdre Wilson (1986). Estos autores parten de las teorías de Grice, pero consideran que sus máximas se podrían unificar en un sólo principio, el de “la relevancia”. La clave de la teoría de la relevancia reside en la noción de contexto, entendido como el conjunto de hipótesis que el receptor selecciona para interpretar un enunciado. Cualquier enunciado, y no sólo los que usan estrategias de cortesía, se descodifica eligiendo, entre las posibles hipótesis de interpretación, las más relevantes, incluyendo suposiciones y expectativas en relación con comportamientos sociales. El efecto cortés deriva de la existencia de una norma cultural relativa a la forma o al contenido de un determinado enunciado y del grado de adecuación a la misma. Para explicar la cortesía hay que considerar sea los factores sociales que las hipótesis individuales. De este modo se abre el camino para una pragmática cognitiva de la acción social ya que la cortesía sería una competencia que se adquiere a través de un proceso de aprendizaje, de socialización, y depende de la exposición del individuo a las convenciones de un ambiente cultural determinado, lo que da lugar, por tanto, a estilos de interacción diferentes en las distintas lenguas/culturas.

En el tercer capítulo Mariottini aborda las teorías de la “pragmática sociocultural” y describe las investigaciones más recientes e innovadoras sobre la cortesía que se han desarrollado sobre todo en ámbito hispánico. En el nuevo enfoque son básicos los estudios llevados a cabo por Diana Bravo (2001 y 2005) y la red de contacto EDICE a la que pertenecen investigadores que se ocupan del tema en las diversas variedades del español. Bravo sostiene la hipótesis contextual de la cortesía y propone dos categorías de análisis vacías, “autonomía” y “afiliación”, que se han de rellenar con las normas socioculturales de la lengua/cultura que se estudia. El objeto de análisis es la lengua hablada en la conversación “cara a cara”, ya que en ella los aspectos sociales, verbales y no verbales del lenguaje cooperan entre sí. En torno a las teorías de Bravo se desarrollan en España y en Hispanoamérica diversas investigaciones. Así, Antonio

Briz (1998 y 2004) y el grupo VAL.ES.CO investigan la cortesía desde el punto de vista de la alternancia de turnos en la conversación, para lo cual han elaborado un corpus de interacciones del habla cotidiana recogido por investigadores que participan en el proyecto en diversas zonas de la Península Ibérica. Según estos autores el contexto de un enunciado está formado por un conjunto de factores culturales, geográfico-espaciales, sociológicos y situacionales.

Nieves Hernández (2002 y 2003) profundiza la modalidad y los niveles en los que opera la cortesía, el plano comunicativo y el del efecto social, y critica el cuadro teórico de Brown y Levinson poniendo en evidencia las limitaciones que presenta si se aplica a la lengua y cultura españolas. Entre las características que identifican nuestra cultura subraya el componente de “confidencia” que presupone un deseo de afirmación de la proximidad social entre los hablantes, y no tanto el de recibir su aprobación. Esto permite actuar directamente, sin el temor a ofender o invadir el espacio privado del otro. Susana Boretti y Guillermina Piatti (2003) han realizado encuestas entre hablantes argentinos con el objetivo de investigar la percepción de la cortesía. En Venezuela Adriana Bolívar (2001), centrándose sobre todo en los discursos presidenciales de Rafael Caldera, Carlos Andrés Pérez y Hugo Chávez, ha llevado a cabo una investigación acerca de la relación entre las variaciones del diálogo en la propaganda electoral y los cambios socioculturales de estilo que se han experimentado en el conjunto de la comunidad lingüística.

En el capítulo cuarto, pasando ya al ámbito de la aplicación, Mariottini aborda la cortesía en la interacción, partiendo del análisis de la conversación de Sacks, Schegloff y Jefferson (1974), cuyas teorías han influido en la investigación sucesiva sobre la lengua hablada. Sacks plantea el análisis detallado de los fenómenos conversacionales teniendo en consideración también los aspectos que a simple vista parecerían irrelevantes como risas, pausas, vocalizaciones, etc., y establece los dos niveles de organización de la conversación: el que caracteriza a cada turno de palabra y el que la considera como una entidad global. Durante la interacción la cortesía es dinámica, los comportamientos y las perspectivas de los interlocutores respecto a la relación establecida con el otro cambian continuamente, son mudables y fluidos. También cobra especial importancia la cortesía en la fase de cierre de la conversación y en las llamadas “copias adyacentes” conversacionales como los saludos y despedidas, las preguntas y respuestas, etc., ya que en el ámbito de estas estructuras cada participante ha de analizar el desarrollo de la acción del otro para poder llevar a cabo a su vez la acción de respuesta más apropiada.

El capítulo quinto se ocupa específicamente de los intercambios mediante *chat*, los cuales poseen un carácter híbrido entre oralidad y escritura y unas normas de interacción distintas respecto a otras modalidades comunicativas. Los usuarios del *chat* forman comunidades de hablantes dentro de las cuales rigen unas normas que ellos mismos negocian. Los comportamientos corteses o descorteses son tanto de carácter universal, dictados por el galateo en la red, como de carácter particular, decididos por cada comunidad de acuerdo con los roles que los participantes poseen dentro de las mismas. En este capítulo la autora ofrece diversos ejemplos transcritos de *chats* y los analiza señalando sus principales características: el mecanismo de selección de los interlocutores, los turnos de palabra, el uso de los diminutivos, los saludos y las despedidas.

En el último capítulo Mariottini aborda la cortesía textual y la traducción. En primer lugar trata las teorías de la lingüística textual y los elementos constitutivos del texto, para centrarse después más específicamente en la traducción y los avances que se han desarrollado en este campo gracias a la introducción de la pragmática. Un aspecto interesante de la traducción es el relativo a la cortesía, ya que una traducción incorrecta de

las estrategias de cortesía puede acarrear graves consecuencias para la comprensión e interpretación del texto desde el punto de vista de la coherencia y la cohesión.

El ensayo de Mariottini ofrece un panorama diacrónico de los estudios más sobresalientes sobre la cortesía llevados a cabo en las últimas décadas y constituye un valioso y útil instrumento para profesores y estudiantes interesados en el análisis del discurso y su evolución. Mariottini describe las teorías y principales conceptos ofreciendo una visión coherente y relacionada de las mismas con ejemplos ilustrativos y transcripciones comentadas, todo ello de una manera clara, ordenada y sintética.

Álida Ares

Maria Grazia Scelfo – Sandra Petroni (a cura di), *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema, televisione, web)*, Aracne, Roma, 2007, pp. 304.

Il libro raccoglie gli atti del Convegno internazionale, tenuto presso l'Università di Roma "Tor Vergata", il 4 e 5 maggio 2006, con lo scopo di riflettere tanto sugli aspetti teorico-metodologici della traduzione in generale, quanto sui problemi specifici legati alla traduzione multimediale. Il volume è infatti diviso in tre parti: *Dalla teoria alla pratica, Doppiaggio e adattamento cinematografico: analisi ed esperienze* e *World Wide Web*.

Nella prima parte ci si sofferma sul concetto di "equivalenza", uno degli aspetti più controversi della teoria e della pratica della traduzione. Javier Ortiz, nel sottolineare che l'equivalenza "es un concepto que todo el mundo parece entender pero nadie es capaz de explicar" (p. 39), cerca di far luce sulla questione e a tal fine ripercorre i postulati dei teorici più innovativi: "l'approccio contrastivo" di Vinay & Darbelnet, "l'equivalenza nella differenza" di Jakobson, "l'equivalenza formale *vs* l'equivalenza dinamica" di Nida, "l'equivalenza nella traduzione *overt* o *covert*" di House e "l'effetto dell'equivalenza" di Baker.

Oggetto del secondo intervento è l'equivalenza nella traduzione cinematografica: Sergio Patou-Patucchi mette in evidenza i problemi posti dal doppiaggio e dalla sottotitolazione delle opere audiovisive, interrogandosi su quali siano le manipolazioni che consentono di rispettare l'equivalenza. E la risposta è che si devono fare tutte le trasformazioni e tutti gli adattamenti necessari per rendere al meglio il contesto culturale della situazione e dei punti di vista rappresentati nell'originale. Inoltre, aggiunge l'autore, poiché il traduttore-adattatore scrive, più che frasi, battute, particolare importanza acquista il tono con cui vengono pronunciate e quindi risulta fondamentale l'abilità di recitazione del doppiatore.

I temi dell'adattamento e del doppiaggio trovano largo spazio anche nella seconda parte del libro che comprende, in un'ottica interdisciplinare, sia gli interventi di alcuni addetti ai lavori, sia le analisi delle trasposizioni italiane di alcune opere straniere (inglesi, tedesche, spagnole, portoghesi), come le versioni in altre lingue di alcuni film italiani. A parte la varietà degli approcci e dei metodi, l'elemento comune che emerge dai vari saggi è il seguente: il problema che comporta ogni traduzione, quello cioè di conciliare la fedeltà all'originale con la completa e autonoma comprensibilità del nuovo testo, nella traduzione audiovisiva viene complicato da altri fattori, primo fra tutti l'obbligo di dover rispettare la sincronizzazione tra l'immagine e la voce del doppiatore. Sincronizza-

zione che diventa imprescindibile quando gli attori sono in primo o primissimo piano. In questo caso, come sottolinea Daniela Guardamagna, la corrispondenza deve riguardare anche il ritmo, il respiro e certi suoni. In altre parole: bisogna rispettare il più possibile l'apertura e la chiusura delle labbra (che in gergo si chiamano "battiti") degli attori. E a questo proposito ricorda l'adattamento che lei stessa ha fatto per RaiTre del *Macbeth* della BBC, sulla base della traduzione di Agostino Lombardo. Pur rendendo splendidamente e fedelmente l'originale, sottolinea l'autrice, la traduzione di Lombardo (che naturalmente non si poneva il problema della sincronizzazione) a volte risulta incongruente. Per esempio, si veda il caso di "Venite, Spiriti", in luogo di "Come, you spirits". La discrepanza si deve al fatto che nell'italiano "venite" sparisce completamente la labiale dell'inglese "come". Per restaurarla, quindi, l'autrice ha scelto "A me, ora, voi spiriti", con questo criterio: "A me" risolve la labiale di "Come", che deve giungere dopo un'altra sillaba ('A') e 'ora' si rende necessario per la regola della sillaba aggiuntiva, altrimenti non avremmo una 'copertura sonora' per la chiusura della bocca dopo la /m/" (p. 119).

Un'ulteriore difficoltà che emerge dai vari studi è quella della traduzione e dell'adattamento del messaggio umoristico. Non sempre, infatti, è possibile ricreare i riferimenti culturali che suscitano il riso (che come si sa ha bisogno di una realtà specifica condivisa, al contrario del dolore che invece è universale). Interessante a questo proposito è l'intervento di Linda Rossato che studia l'effetto del doppiaggio italiano di *Good Bye Lenin*, di Wolfgang Becker. Di questa satira dello stato comunista, giocata sui luoghi comuni riguardanti le due Germanie, l'autrice mostra come sia possibile trasmettere determinati significati a un pubblico che non condivide né il retroterra storico-culturale, né l'esperienza di vita del pubblico cui l'opera era destinata in origine. L'analisi è stata condotta su tre campioni (pubblico italiano, tedesco orientale – ossia vissuto nella Germania Est prima della caduta del muro – e tedesco occidentale) e ha permesso di scoprire che i problemi di comprensione riguardano più i due pubblici tedeschi che non il pubblico italiano. Il che fa supporre – conclude l'autrice – che nella percezione dell'umorismo la differenza dipenda più dall'atteggiamento dello spettatore verso l'opera che non dalle soluzioni traduttive. Tuttavia, a volte la comicità rimane intraducibile per una incolmabile distanza tra il testo di partenza e quello di arrivo (o tra la mentalità del pubblico cui è destinato l'originale e la mentalità del pubblico cui è destinata la traduzione); altre volte la comicità non passa per l'intervento della censura, come nelle versioni spagnole dei film di Totò, durante la dittatura franchista. Le ha studiate María Carreras, mostrando come la manipolazione investa non solo il linguaggio (uso di eufemismi, soppressione dei disfemismi e delle allusioni sessuali, "spagnolizzazione" dei nomi italiani), ma anche i cartelloni pubblicitari. In questo modo, conclude l'autrice, si potevano meglio condizionare gli spettatori, mantenendoli legati alla Spagna retrograda e bigotta, cara alla dittatura.

Un altro caso di "discutibilissima vicenda traduttiva" (p. 177), di cui si occupa Marco Cipolloni, riguarda la resa italiana del film *Sin noticias de Dios*, di Agustín Díaz Yáñez. Il critico spiega innanzi tutto le varie accezioni del termine "resa", che per lui dovrebbe sostituire quello di "equivalenza": "L'area semantica della parola 'resa' implica infatti almeno tre significati pertinenti al processo di traduzione: "restituzione" (nei termini 'equivalenti' di un'altra lingua/cultura); "rendimento" (ricerca di una soluzione economica ed efficace); "arrendersi" (di fronte a ciò che viene irrimediabilmente *lost in traslation* e che non è solo e sempre una parte del testo, ma anche una parte di noi stessi, dato che siamo noi e non il testo a smarrirci nei labirinti del mondo tradotto" (pp. 171-172). La questione quindi è quella di distinguere tra la resa *del* multilinguismo e la resa *attraverso* il multilinguismo. D'altra parte, osserva Cipolloni, per ragioni economiche il doppiaggio spesso neutralizza la ricchezza linguistica pre-

sente in molte pellicole europee degli ultimi anni, ma in special modo in molte pellicole spagnole. Ciò succede appunto nella versione italiana di *Sin noticias de Dios*: mentre nell'originale si affiancano più lingue (sulla terra si parla spagnolo, in cielo francese e all'inferno inglese), nella versione italiana l'appiattimento linguistico, oltre a rendere il film lento e ridonante, ne travisa il significato. E su questo punto (cioè sul fatto che in Italia si tende a livellare la varietà linguistica) è d'accordo anche Gian Luigi De Rosa, il quale denuncia le varie forme di travisamento (vuoi per difetto, vuoi per eccesso) causate dal mancato rispetto dei registri del portoghese nelle versioni italiane dei film brasiliani *Cidade de Deus* di Fernando Meirells, *Central do Brasil* di Walter Salles e *Garrincha e Estrela Solitária* di Milton Alencar.

Il problema del plurilinguismo viene ripreso da Maria Grazia Scelfo, nell'analisi comparativa della versione spagnola e della versione italiana del film di Ken Loach, *Land and Freedom*. Mostrando che, trattandosi della guerra civile spagnola e dell'intervento delle brigate internazionali, l'uso di diverse lingue ha una chiara funzione ideologica (del resto il film è ispirato a *Omaggio alla Catalogna* di Orwell), l'autrice distingue tre livelli di lettura: la narrazione, la lingua e l'ideologia, tutti strettamente intrecciati tra loro. E dal confronto, la versione italiana risulta migliore sia per le scelte operate, sia per la giusta combinazione tra doppiaggio e sottotitolazione, sia per la decisione di esplicitare attraverso i titoli di coda il numero e la nazionalità dei partecipanti alla guerra, nonché il numero totale delle vittime.

La terza e ultima parte del libro è rivolta all'universo della rete dove non domina più solo l'inglese, ma si affacciano anche altre lingue come il cinese o lo spagnolo. Ciò significa, spiega Francesca Trusso, che il *web* è una semiosfera plurilingue e multiculturale, il cui dinamismo e il cui continuo processo di trasformazione hanno dato origine a un linguaggio estremamente creativo. È questo il mezzo attraverso il quale identità multiple "virtuali" interagiscono tra loro, dando vita a una "variata instabilità" che è la sua caratteristica principale. Per questo tradurre (e scrivere) per il *web* è un'attività molto particolare che, come mostra Sandra Petroni, consiste nell'adattare contenuti e linguaggi al mercato locale di destinazione (il processo si chiama infatti "localizzazione"), in nome dei principi di internazionalizzazione e globalizzazione. Così, mentre di solito l'atto dello scrivere e quello del tradurre sono due percorsi autonomi e consequenziali, nel dominio informatico essi vivono parallelamente e spesso si intersecano tra loro, finendo per incontrarsi ancor prima di generare il testo.

Laura Silvestri

Maria Vittoria Calvi, *Lengua y comunicación en el español del turismo*, Arco/Libros, Madrid, 2006, pp. 95.

Si, por un lado, la presencia de la lengua española como asignatura lingüística en los planes de estudio de la escuela secundaria italiana y, en particular, en los *licei turistici* pone de manifiesto la importancia cada vez mayor del español como lengua de mediación turística, por otro, desde un punto de vista aplicativo, nos enfrenta a la necesidad urgente de planificar de forma eficaz y adecuada su didáctica. No resulta fácil, sin embargo, plantearse la cuestión del método cuando el objeto de enseñanza es una realidad tan vasta, plural y diversificada como la lengua del turismo. La escasez de propuestas didácticas remite, en definitiva, a una comprensión todavía insuficiente de

la naturaleza del objeto. En este sentido, resulta de inestimable ayuda el reciente trabajo realizado por Maria Vittoria Calvi.

La autora inicia su reflexión planteando y resolviendo el espinoso problema de la naturaleza del lenguaje del turismo. La clasificación del lenguaje del turismo entre las denominadas *lenguas especiales*, *lenguas especializadas* o *lenguas de especialidad* ha sido siempre problemática porque no parece cumplir los requisitos necesarios: no es un subsistema autónomo dotado de reglas o convenciones diferentes de las de la lengua común como podría ser una jerga o argot; no es tampoco una lengua que, como la científica, pueda caracterizarse por la tendencia a la creación de léxico específico o por servir para la transmisión exclusiva de conocimientos entre especialistas. El lenguaje del turismo, reflejo verbal de un sector profesional dinámico, ecléctico y polifacético, más que crearse su propio corpus terminológico, lo que hace es tomar prestado de otras disciplinas el léxico que necesita.

Efectivamente, en el lenguaje del turismo no encontramos una presencia significativa de léxico específico, pero sí, en cambio, una gran variedad temática (sólo en la descripción del producto turístico con fines promocionales se entrelazan componentes temáticos procedentes de disciplinas tan dispares como la geografía, la historia, el arte, la artesanía, la gastronomía, los espectáculos, los deportes...) y una gran variedad situacional y textual asociada al amplio abanico de sectores y subsectores profesionales implicados: hostelería, restauración, gestión del tiempo libre, transportes y seguros, agencias de viajes y touroperadores, marketing, producción editorial, encuentros y reuniones profesionales... De ahí que Calvi prefiera hablar del lenguaje del turismo como de un *lenguaje para o con fines específicos*; denominación que hace hincapié en el uso especial que se hace de la lengua general en situaciones muy concretas de comunicación. El centro de atención se desplaza, por tanto, del componente léxico-temático (dimensión horizontal) a la función comunicativa (dimensión vertical); de la palabra al texto y al discurso, marco en el que resulta más fácil identificar los rasgos representativos del lenguaje del turismo.

A la luz de este enfoque pragmático la autora va poniendo de manifiesto con rigor, precisión y coherencia las distintas situaciones comunicativas implicadas (determinadas fundamentalmente por el sector profesional y el ámbito temático), los factores que inciden en cada caso en la caracterización de la comunicación (como el contexto, la finalidad del emisor, las expectativas del interlocutor, la cortesía) y los tipos de comunicación activados: directa o en presencia, indirecta o mediada; entre profesionales y usuarios o sólo entre profesionales; meramente transaccional o informativo / persuasiva. En este sentido, un tipo particular y relativamente reciente de comunicación con fines informativos es la denominada *comunicación interpretativa* (CI). Como explica Calvi, se caracteriza por realizarse necesariamente *in situ* a través de la mediación del especialista y atenta, no tanto a la cantidad de información dada sino al efecto que se pretende conseguir en el visitante, al que se desea implicar emotiva y afectivamente con el lugar. Una aplicación de gran éxito es, por ejemplo, la que se realiza actualmente en el ámbito del turismo rural.

Particular interés merece igualmente el concepto de género, entendido como clase o modelo textual ideal. Los géneros discursivos propios del turismo se han desarrollado sobre todo en la comunicación dirigida al público, tanto en las interacciones orales (entre el guía y el grupo de turistas) como en la modalidad escrita. Los más importantes son la guía turística (que nace con las primeras agencias de viajes, en los orígenes mismos del turismo moderno decimonónico), el folleto de turismo, el anuncio publicitario, el catálogo y, por último, los artículos y reportajes de las revistas especializadas. Si bien son estos los géneros textuales más representativos, con carac-

terísticas propias y bien definidas que la autora analiza en profundidad, no son los únicos. La heterogeneidad de las actividades y sectores relacionados con el turismo da lugar a la proliferación de una amplia tipología de textos, no exclusivamente turísticos, pero sí altamente funcionales y difundidos. Piénsese en la gran variedad de textos (avisos, agradecimientos, instrucciones, menús, reservas...) que se proponen al turista durante el viaje (en los medios de transporte, en el hotel, en los sitios turísticos...) y que deben igualmente estar presentes como contenido discursivo necesario en la programación de los cursos de lengua.

El capítulo III está dedicado al léxico del turismo. Siguiendo la clasificación de Alcaraz Varó y otros (2000) en su *Diccionario de términos de turismo y de ocio (DTTO)*, la autora distingue cuatro grandes sectores (el viaje y los seguros, el alojamiento, la gastronomía y el ocio), cada uno con vocabulario característico, más o menos especializado, y catorce áreas semánticas (alojamiento, arte, arte/cultura, clima, deportes, derecho, espectáculos, gestión, juego, marketing, paisaje, restauración, seguros y viaje). Por lo que se refiere a la creación léxica, sorprende la escasa incidencia de la derivación frente al altísimo rendimiento y vitalidad de la composición morfológica y sintagmática, que la autora ejemplifica con exhaustividad (*bonohotel*, *aparthotel*, *ecoturismo*, *desayuno-buffet*, *hotel-residencia*, *clase turista*, *turismo aventura*, *paquete de viaje*, *tarjeta de embarque*...). El último capítulo se detiene en el análisis de algunas de las estrategias discursivas más frecuentes en los textos descriptivos promocionales: selección terminológica, uso de los pronombres personales e implicación del interlocutor, uso de formas impersonales y despersonalización, déixis espacio-temporal, uso del adjetivo calificativo y del superlativo, uso del tecnicismo...).

En fin, un estudio completo, lúcido, riguroso, sorprendentemente sintético y al mismo tiempo exhaustivo; punto de referencia necesario para el estudioso interesado en el tema y, sobre todo, para el profesor de español como lengua extranjera, que encontrará una excelente base teórica desde la cual empezar a pensar la actuación didáctica.

Por lo demás, no sorprenderá el parecer expuesto en esta reseña al lector que conozca a la autora. No es el único estudio de Maria Vittoria Calvi sobre el tema ni el único que merece la pena citar, consultar, leer y releer. Son numerosas sus publicaciones sobre las lenguas de especialidad, sobre el español del turismo y más concretamente, sobre los problemas que plantea su didáctica y traducción, muchos de ellos, incluso, consultables actualmente en la red. Recuérdense la monografía ya clásica *Il linguaggio spagnolo del turismo* (Viareggio, Baroni, 2000) o el volumen didáctico para estudiantes italianos de español titulado *Amigo viajero. Cuaderno de español para el turismo* (Bologna, Zanichelli, 2002), realizado en colaboración con Nicelda Provoste, con clave de soluciones disponible en la red.

Numerosas, además, las participaciones en congresos y abundantes los artículos sobre el tema. Sin ánimo de exhaustividad, citamos sólo algunos de los títulos más recientes: "La traduzione nell'insegnamento della lingua e nello studio dei linguaggi specialistici" (2003), "El lenguaje del turismo en las páginas web de los Paradores" (2004), "El léxico en la enseñanza del E/LE con fines específicos" (2005), "El español del turismo: problemas didácticos" (2005), "El uso de términos culturales en el lenguaje del turismo: los hoteles y su descripción" (2006). Valgan estas referencias recordatorias a modo de invitación a la lectura.

Eugenia Sainz

Stefano Neri, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 236.

Stefano Neri, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 292.

Cualquier buen lector de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI recordará haberse topado a lo largo y ancho de este género, literario y editorial, con territorios maravillosos o con edificios revestidos de poderes sobrenaturales, con hadas y sabias mujeres, con malvados encantadores y magos bienhechores emplazados, aquí y allá, en esa esforzada geografía por la que cabalgan sus héroes. Esto es así no por azar sino porque todos ellos cumplen un propósito que, al mismo tiempo, configura de forma muy estratégica la estructura narrativa de estas ficciones y perfila su entramado ideológico; además, porque con el transcurso del tiempo y con la publicación de nuevas aventuras, todos estos espacios y personajes acabaron formando parte intrínseca de un universo de papel que exigía su presencia, como muy probablemente la esperarían sus lectores. En este contexto, los dos volúmenes de Stefano Neri que aquí se reseñan constituyen excelentes aportaciones – cara y cruz de una misma moneda – para un conocimiento más atento de ese amplio caudal novelesco que fluye hasta desembocar en la obra magna de Miguel de Cervantes.

Aunque, afortunadamente, durante la última década hayamos disfrutado de un amplio surtido de ediciones caballerescas, sobre todo al calor de la impagable colección “Los libros de Rocinante”, dirigida por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías para el Centro de Estudios Cervantinos (junto a la que no conviene olvidar su generosa serie de guías de lectura), todavía resultan escasas las monografías cuyos objetivos sean justamente profundizar en un conjunto de obras tan dispar como éste, bien a partir de un análisis descriptivo de sus contenidos, bien comparando sus diversas líneas éticas y estéticas. Recuérdesse que si bien tradicionalmente se solía aceptar una homogeneidad que revelaba cuán poco habían sido leídos por los estudiosos de la prosa renacentista (claro eco del interesado escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego), se trata de un juicio que no puede seguir manteniéndose hoy en día. Desde esta perspectiva, nos encontramos ante uno de los primeros frutos de esta nueva disponibilidad editorial, pues Neri se ha beneficiado y ha enriquecido su estudio con los resultados de esa imprescindible tarea textual previa: el corpus que analiza en su monografía suma un total de veintidós títulos, de los cuales trece han sido editados por el Centro alcalaíno desde 1998.

El criterio de selección elegido por este investigador ha sido primar los textos más difundidos durante el periodo de mayor esplendor de creación (que emplaza entre 1508 y 1588): la práctica totalidad de aquellos de los que conservamos al menos tres ediciones. La nómina permite albergar, así, libros caballerescos de los ciclos novelescos más relevantes, evidentemente empezando por el amadisiano (del *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*, de Garci Rodríguez de Montalvo, a las continuaciones redactadas por el incansable Feliciano de Silva, pasando por el *Florisando*, de Páez de Ribera), y prosiguiendo con las ficciones que giran en torno a *Palmerín de Olivia* (1511 y 1512), *Floriseo* (1516), *Clarián de Landanís* (1518 y 1522), *Lepolemo* (1521), *Belianís de Grecia* (1547) y al *Espejo de príncipes y caballeros* (1555 y 1580). A estas dieciséis obras, Neri suma otras seis que si bien no pertenecen a ningún ciclo – así, *Cirongilio de Tracia* (1545) – o no gozaron de especial favor en su tiempo – como *Claribalte* (1519) de Gonzalo Fernández de Oviedo

y *Don Olivante de Laura* (1564) de Antonio de Torquemada – merecían ser analizadas a la luz de sus contenidos.

Stefano Neri ha leído con suma atención todos estos textos y ha aislado cerca de ciento cincuenta recurrencias relacionadas con el ámbito de las construcciones arquitectónicas de carácter “maravilloso”. La impresionante cifra anticipa que nos encontramos ante un tema cuyo relieve textual resulta de enorme interés y su análisis revelará que acabó convirtiéndose en un “catalizador de narratividad” imprescindible. Dos serían sus rasgos caracterizadores: son edificios o monumentos que contienen o que son expresiones de fenómenos mágicos y que, por ende, no fueron contruidos por una fuerza divina, sino gracias a los saberes de un ser humano. Este carácter es el que propicia que, a diferencia de las arquitecturas cortesanas, nunca se presenten como meras escenografías de la trama, sino que desempeñen un papel muy activo, en buena medida porque suelen cobijar aquellas aventuras que dotarán de entidad (incluso de identidad) a los héroes protagonistas, por ejemplo mediante pruebas de iniciación o de confirmación de su destino caballeresco.

Tras una introducción general, la monografía pisana aparece dividida en cuatro capítulos: en el primero (“Architetture meravigliose”, pp. 25-38), se aborda la naturaleza y cualidades de estas construcciones. Es aquí donde se destacan las diferencias entre arquitecturas y espacios mágicos, cuyas fronteras no siempre resultan fáciles de delimitar, como consecuencia del legado medieval que recrean y que, a la postre, acabarán transformando. En este sentido, cabe destacar que Neri utiliza a la manera de sinónimos conceptos como “maravilla” y “magia” que en la Edad Media europea, y en concreto en el *roman* artúrico, reflejaban modalidades diversas de las fuerzas “fuera de la orden de natura”, según puede apreciarse todavía en el *Amadís* de Montalvo. Que esto sea así obedece a la radical transformación que la ortodoxia ideológica y religiosa acabó imponiendo en estas obras ya en su modelo fundacional: la racionalización de estos poderes constituye el mejor antídoto para convertir en ingenio humano todo aquello que, de otra manera, hubiera competido con la omnipotencia de Dios. Será este artificio mágico el que finalmente triunfe a lo largo del siglo XVI y que se acabará proyectando en la escena barroca.

Los capítulos segundo y tercero (“Lo spazio”, pp. 39-86; “I significati”, pp. 87-118) constituyen aquellas páginas en donde Neri presenta las diversas tipologías de arquitecturas maravillosas, a partir de un análisis que remite a los “modelos de la cultura” de Lotman: es aquí en donde reformula la definición inicial y apuesta por una interpretación que incide en la concentración topológica asociada al “Otro Mundo”. Así, Neri desarrollará su modelo a partir de un catálogo que incluye nociones espaciales como “geografía”, “acercamiento”, “límite”, “entrada”, “centro” o “salida” (sin olvidar otras coordenadas sensoriales: véanse pp. 77-86). El significado de la tipología de estas arquitecturas será planteada en el capítulo tercero, mediante una estupenda presentación que nos permitirá constatar la frecuencia y las diferencias entre la “residencia del sabio”, el “lugar de reclusión”, el “lugar de refugio (voluntario o forzado)”, el “lugar destinado a una prueba” y el “monumento”. Por supuesto, también se presta atención a la funcionalidad erótica que algunos de estos edificios acaba gozando y a su papel como prisión o como espacio de aventuras que, por definición, van jalonándose a mayor gloria del héroe, constante prueba de la que deriva el título de este volumen.

Es así como llegamos bien pertrechados al último capítulo (“La narrazione”, pp. 119-138), ya que tras el recorrido previo se nos hace mucho más iluminadora la propuesta de análisis de las tipologías de tramas que favorecen la presencia de estas arquitecturas en el tupido marco narrativo de los libros de caballerías. Neri distingue

entre los espacios narrativos periféricos y el eje narrativo nuclear, es decir, entre narraciones “preliminares” (por ejemplo, los orígenes del edificio mágico o los precedentes de incursión en este espacio), “centrales” (en las que participa el héroe) y “conclusivas”, así como la gama de combinaciones que los autores pueden llegar a formular con el propósito de suscitar entre los lectores una variada gama de reacciones, entre las cuales “dubbi, esitazioni, *suspence*, ilarità, erotismo, commozione, sorpresa e meraviglia senza escludere il senso finale di ammirazione per l'esempio di prodezza e virtù incarnato dal cavaliere” (p. 138). La que convendría denominar segunda parte de esta monografía (pp. 139-215), dada su extensión, es un “appendice” con los resúmenes de las arquitecturas maravillosas que han ilustrado y justificado esta monografía, tan seriamente realizada. Se trata de un instrumento de trabajo de enorme utilidad para todos los investigadores, pues ofrece un completo catálogo, dispuesto alfabéticamente, de todas las tipologías de edificios y de su peso novelesco en cada una de las narraciones estudiadas.

Este apéndice logra su mejor expresión o su utilidad más evidente en la estu-
penda *Antología* publicada por el Centro de Estudios Cervantinos, en donde se presentan veintiocho fragmentos procedentes de dieciocho libros de caballerías. Estos episodios son de extensión desigual: los doce primeros son más breves, dado que pretenden “ser un acercamiento al tema por medio de un recorrido textual de deconstrucción / reconstrucción del espacio mágico desde la óptica del camino incursivo del héroe” (p. 15); los restantes, en cambio, quieren mostrar “un aspecto peculiar de la arquitectura maravillosa, un semblante o una función casi siempre ‘transversal’ y, en consecuencia, presente de forma más o menos evidente en muchos de los restantes textos de la antología” (*ibidem*). Los fragmentos editados aparecen repartidos en nueve secciones, cada una de las cuales ofrece una presentación previa de sus contenidos (adaptación o traducción en ocasiones de cuanto se expuso en *L'eroe alla prova*); la primera es la que alberga los doce episodios iniciales (“Un mundo de deleites abreviado”, pp. 19-64), mientras que las otras ocho ilustran atinadamente algunas de las más señeras representaciones de “los castillos encantados” (textos 13-15), “las cuevas mágicas” (textos 16-18), “los jardines deleitosos” (texto 19), “las arquitecturas maravillosas *móviles*” (texto 20), “la residencia de un *sabio*” (textos 21-22), “la prueba” (textos 23-24), “la prisión” (textos 25-26) y “las alcobas de amores prohibidos” (textos 27-28). Al igual que en la monografía, en esta antología se ofrece una amplia bibliografía crítica y un completo elenco de fuentes primarias.

Si bien Stefano Neri no explora cuestiones relativas a los contextos histórico e ideológico que pueden otorgar significaciones complementarias a la presencia de estas “arquitecturas maravillosas” en su relación con otros géneros literarios del siglo XVI (la prosa sentimental y algunas formas de dramaturgia efímera, por ejemplo) o el sentido particular de su presencia en el seno de cada libro de caballerías, no cabe duda de que sería una investigación que pocos estudiosos como él podrían culminar. Ojalá que mi deseo forme parte de sus futuros trabajos, que sin duda redundarán muy positivamente en el enriquecimiento de nuestro conocimiento de tan insólitas ficciones, tan denostadas durante centurias como necesitadas de una revisión crítica de conjunto a la manera de la acometida por este profesor de la Universidad de Verona.

Rafael M. Mérida Jiménez

Sor Francisca de Santa Teresa, *Coloquios*, edición de María del Carmen Alarcón Román, Sevilla, ArCiBel editores, 2007, pp. 162.

Conocemos la obra dramática de sor Francisca de Santa Teresa, religiosa trinitaria del siglo XVII, gracias al trabajo de la investigadora María del Carmen Alarcón Román. El único manuscrito de su obra conservado había permanecido inédito hasta ahora en la biblioteca del convento de las Trinitarias de Madrid, del que fue religiosa sor Francisca, y gracias al trabajo de María del Carmen Alarcón hoy es posible su difusión. Ha sido publicado por ArCiBel editores en la colección “Escritoras y pensadoras europeas”.

En la actualidad la editora está realizando su tesis doctoral sobre la obra lírica y dramática de sor Francisca de Santa Teresa, bajo la dirección de la profesora Mercedes de los Reyes Peña, de la Universidad de Sevilla, quien prologa la edición de estos *Coloquios*. María del Carmen Alarcón es miembro de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) y junto al citado trabajo es autora de diversos artículos sobre sor Francisca y el teatro conventual femenino del siglo XVII.

María del Carmen Alarcón edita en este volumen dos piezas teatrales breves de tema religioso y con clara finalidad didáctica. En cuanto a la estructura del trabajo, en primer lugar aparece una extensa introducción en la que presenta el contexto cultural y religioso de la época de sor Francisca, fundamental para entender las obras de la religiosa. En segundo lugar, recoge las dos piezas teatrales con el correspondiente aparato de notas. Tales piezas son: el *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila*, que se representó el 2 de junio de 1699 en el convento madrileño de las Trinitarias con motivo de la profesión de una novicia compañera de sor Francisca, y el *Coloquio al Nacimiento de Nuestro Redentor*, destinado, como numerosas obras de la época, a la celebración de la Navidad, y cuya fecha de representación fue probablemente en los primeros años del siglo XVIII, entre 1703 y 1707.

De acuerdo con el orden que presenta María del Carmen Alarcón, nos referimos, en primer lugar, a la introducción del volumen. La obra dramática de sor Francisca forma parte de una producción de teatro conventual femenino muy frecuente en los siglos XVI, XVII y XVIII. Nos parece interesante hacer referencia aquí a la distinción entre “teatro conventual femenino” y “teatro no conventual escrito por religiosas”, que propone Fernando Doménech, 1996, pp. 397-398, como recoge en su trabajo María del Carmen Alarcón. El primero es “un teatro escrito, dirigido e interpretado por mujeres (las monjas o las novicias), para un público de mujeres (el resto de la comunidad)”, y el segundo es el teatro de las “religiosas de clausura, pero que no escribieron para la comunidad, sino para el exterior: para los teatros comerciales o palaciegos”. El teatro conventual femenino debía cumplir el doble objetivo de servir como entretenimiento a las religiosas del convento, por una parte, y de impartir una enseñanza religiosa, por otra. Los primeros textos documentados del teatro conventual femenino en el ámbito hispánico pertenecen al convento de la Concepción de las Carmelitas Descalzas de Valladolid. Las dos religiosas autoras de dichos textos escribieron sus obras para ser representadas en los dos momentos que eran característicos: la Navidad y la profesión de las novicias. En el monasterio de las Trinitarias de Madrid comenzó la tradición teatral sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega y de la que fue discípula sor Francisca de Santa Teresa, religiosa del mismo convento. De sor Marcela de San Félix se conserva el manuscrito titulado *Coloquios espirituales*, en el que incluye también piezas líricas. Sus obras se caracterizan por el maniqueísmo, por una clara separación entre el bien y el mal, entre el personaje del Alma y sus enemigos, además de por una

fuerte pretensión didáctica, características que observaremos de nuevo en la obra de sor Francisca.

Encontramos otros testimonios de religiosas dramaturgas en la Península en Sevilla, en Aragón y en Oviedo. Al otro lado del Océano hay manifestaciones en Lima, en Potosí y en Guatemala. Entre las autoras hispanoamericanas destaca sin duda la figura de sor Juana Inés de la Cruz, una de las autoras más relevantes del Barroco hispánico.

Sobre la vida de sor Francisca de Santa Teresa sabemos que nació el 5 de agosto de 1654 al parecer en el seno de una familia con cierto nivel cultural y social, y que residió en Madrid en el conocido "barrio de los comediantes", en el que vivieron figuras como Lope de Vega, Cervantes o Quevedo. De sus obras se deriva que había estudiado latín, que tenía conocimientos notariales, jurídicos, astronómicos, astrológicos y también musicales. Ingresó en el convento de las Trinitarias de Madrid a los 18 años, convento que estuvo muy ligado al teatro desde el principio: está situado en la calle Huertas, cercana a los corrales de comedias del Príncipe y de la Cruz; parece que Cervantes favoreció su fundación y existe constancia de que tanto la hija de éste, Isabel de Saavedra, como la citada sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega, fueron religiosas allí.

Respecto a la producción literaria, sor Francisca de Santa Teresa es autora tanto de piezas dramáticas como líricas. Entre las primeras, además de los citados coloquios, compuso también entremeses, como el *Entremés del estudiante y la sorda*, reflejo de los tópicos del teatro del Siglo de Oro. De su obra lírica se han conservado 81 piezas que tienen en general tema religioso. Por último, se le atribuye una obra en prosa escrita con motivo de una fiesta.

Después de referirnos a la introducción del volumen, pasemos a continuación a ocuparnos de la edición propiamente dicha de los dos coloquios de la autora. Ambas piezas forman parte de la tradición espiritual de la literatura del Siglo de Oro, cuyos exponentes son San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. En ambos coloquios son frecuentes los personajes alegóricos, algo extendido en el siglo XVII; señala María del Carmen Alarcón que es posible que sor Francisca hubiera asistido antes de entrar en el convento a alguna representación de los autos sacramentales de Calderón, y que esto hubiera influido en la abstracción alegórica presente en los coloquios.

En el *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila* el Alma pretende casarse con el Amor Divino, pero personajes como la Mentira, el Engaño o el Mundo intentan persuadirla de lo contrario. El Alma no vacila en ningún momento en su propósito y logra unirse al Amor Divino. Los personajes caracterizados como enemigos quedan ridiculizados, con la consecuente enseñanza religiosa. En cuanto a la estructura, la obra consta de un único acto, que María del Carmen Alarcón divide en escenas en función de la entrada y salida de los distintos personajes. El influjo poético fundamental de este coloquio es el *Cantar de los cantares* bíblico y el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Son frecuentes en la obra las alusiones al "Esposo" y a la "Esposa", al "Amante" y al "Amado". También está presente la influencia petrarquista, con referencias como la del "fuego amoroso" o la "cárcel de amor". Se percibe además el influjo de la comedia amorosa de la época: el Alma aparece como una "dama" que disputan dos "galanes", a saber, el Amor Divino y el Mundo. Por último, en este coloquio y también en el siguiente está presente la comicidad propia del entremés, género que en los momentos en que escribe sor Francisca ha empezado su decadencia. Dicha comicidad responde a uno de los objetivos del teatro conventual femenino, que era el de servir de entretenimiento a las religiosas.

El *Coloquio al Nacimiento de Nuestro Redentor* es una pieza teatral compuesta, como hemos señalado arriba, para la celebración de la Navidad. Consta también de un solo acto en el que el Ángel dialoga, en primer lugar, con las tres Potencias del Alma:

Memoria, Voluntad y Entendimiento, y después anuncia a los pastores el Nacimiento del Niño Jesús. Se mezclan tanto asuntos religiosos referidos al Nacimiento de Cristo, como asuntos profanos referidos al convento. La autora critica, con la comicidad entremesil, los escasos recursos de los que disponían las religiosas, la escasez de alimentos, así como la severidad de los confesores, de los que se sabe que asistían a las representaciones. La obra manifiesta influjos del auto pastoril y del auto sacramental barroco. Aparecen tanto personajes pastoriles, herederos de una tradición de la Edad Media en que el *officium pastorum* formaba parte de la liturgia de Navidad, como personajes alegóricos: las tres Potencias del Alma arriba referidas. Los pastores recuerdan a los de las obras de Juan del Encina o Lucas Fernández: en el coloquio aparecen personajes como Blas o Pascuala, con rasgos similares a los de los dos autores citados, caracterizados por su ignorancia y por el empleo del “sayagués”, dialecto del campo de Salamanca que utiliza la autora con finalidad cómica.

Un dato curioso de ambos coloquios es que hay momentos dedicados a la autorrepresentación de las monjas: los personajes dejan sus rasgos alegóricos y pastoriles e interpretan a personajes como la tornera del convento, las provisoras de alimentos, etc., oportunidad para la crítica de la dramaturga a la pobreza de la Orden.

En lo que respecta a la métrica de los coloquios, predomina en ambos el romance, lo que pudo deberse, según la editora, bien a la tradición del teatro del Siglo de Oro, principalmente del religioso, bien a la influencia de la que había sido su maestra, sor Marcela de San Félix.

Consideramos que María del Carmen Alarcón ha realizado una excelente edición de los *Coloquios* con un aparato de notas que guía al lector y le permite conocer con detalle estas dos obras dramáticas. Además, el magnífico estudio inicial sobre la obra de sor Francisca, sobre su contexto histórico y cultural, nos da la oportunidad de acercarnos al teatro conventual femenino del siglo XVII y con ello de entender los *Coloquios* dentro del período histórico en que se escribieron.

María Martínez Atienza

Papel de Alehuyas. Hojillas del calendario de la nueva estética, Huelva 1927-1928, Edición facsimilar, Introducción e índices por Jacques Issorel, Diputación de Huelva, 2007.

Si tratta della seconda edizione facsimile, aggiornata nell'introduzione, della rivista letteraria, una tra le tante che sorsero attorno alla cosiddetta Generazione del 27. La prima riedizione risale al 1980, quando i sette numeri di *Papel de Alehuyas*, probabilmente dispersi dai tempi della guerra, furono ritrovati nella famosa Casona de Tudanca, dove José María de Cossío li aveva conservati, assieme a tanti altri documenti e autografi preziosi per gli studiosi della poesia e degli anni che precedono la guerra di Spagna. L'edizione è curata da Jacques Issorel, che ha dedicato gran parte della sua ricerca allo studio e all'edizione delle opere di Fernando Villalón, fondatore e sostenitore della rivista, a sua volta “poeta novel”, pur non più giovanissimo, e magnate della Generazione, mediante l'introduzione di Ignacio Sánchez Mejías, che lo presentò a Rafael Alberti; infatti Villalón era un allevatore di tori da combattimento, che, raccontava Alberti, voleva ottenere una razza di tori... con gli occhi verdi! Ma questo non fa parte di quello di cui sto parlando, ma è un mio ricordo.

Tra le molte riviste letterarie, quasi tutte effimere, ma non di meno di grande rilevanza documentale, che nascono in quel momento di grande fermento letterario ed artistico per la Spagna, vorrei ricordare almeno *Litoral* di Prados e Altolaguirre a Málaga, *Carmen* e *Lola*, dirette da Gerardo Diego a Santander, *Verso y Prosa*, diretto da Guillén, a Murcia, e tra tante altre i due numeri del *Gallo* che pubblicano a Granada Federico e Francisco García Lorca. Nel cosiddetto triangolo andaluso ricorderò ancora *Mediodía*, di Siviglia, in quanto da questa rivista esce clamorosamente Villalón, per fondare, a Huelva, con Adriano del Valle e Rogelio Buendía, *Papel de Aleluyas*. Villalón è il finanziatore della rivista, e il ritmo delle pubblicazioni può darci l'idea dei suoi *altibajos* finanziari: i primi quattro numeri escono tra luglio e ottobre 1927, poi due numeri a Siviglia in marzo e aprile 1928 e l'ultimo, il settimo, in luglio.

Il titolo nasce da un'idea di Adriano del Valle, mentre Villalón aveva proposto *Cartel de Feria*: in entrambi i suggerimenti si rivela l'attenzione alla poesia popolare tradizionale, entrambi infatti derivano dai "pliegos de cordel" dalle "aleluyas", "papeles de ciegos", "carteles de ferias": *Papel de Aleluyas* prevalse in quanto più si addiceva a quello che era l'aspetto "fisico" da "pliego de cordel" della rivista, e in particolare alla sua grafica in cui abbondano, appunto, graziose riproduzioni di "aleluyas". Sotto questo aspetto la nuova rivista sottolinea una caratteristica del gruppo poetico: l'attenzione o meglio la rielaborazione sempre personalissima dell'arte e della poesia "popolare" della ricchissima tradizione anche colta (e mi riferisco a Lope o a Góngora) spagnola. Ma non dobbiamo però dimenticare il sottotitolo: se *Hojillas del calendario* si collega ancora strettamente con le *Aleluyas*, i foglietti sono però del calendario della "Nueva estética": come lo erano (almeno negli anni iniziali) i poeti del 27: la nuova rivista intende essera aperta ad ogni nuovo movimento e esperimento poetico e letterario. Pur essendo una rivista che si rivolge fondamentalmente, come ho detto, a una tradizione di origine popolare, e in questo filone includo anche l'abbondante presenza della tauromachia, di frequente invece nel linguaggio, sia poetico che letterario, è presente un evidente sforzo di rottura, a volte violento, legato strettamente ai vari "ismos", che già nei poeti che si avvicinavano a Góngora viene proprio in quegli anni superato da una scrittura più matura e personale, che tende ad abbandonare quelle mode letterarie piuttosto effimere in Spagna. In *Papel de Aleluyas*, comunque, a differenza di altre riviste coeve, e penso soprattutto a *Litoral*, che meglio conosco tra le altre, le avanguardie letterarie degli anni venti, la "nueva estética", che in realtà più tanto nuova non era, è ancora ben presente, anche se spesso con una certa ingenuità.

Collaborano, seppur abbastanza sporadicamente, i più noti nomi del gruppo del 27, mancano però tra questi García Lorca, Salinas e Aleixandre, mentre il più prodigo di contributi sembra essere Rafael Alberti. Per Alberti erano quelli anni di sperimentazione, rappresentati soprattutto nella raccolta poetica *Cal y Canto*: dalla freschissima poesia giovanile (ma senza esitazioni) di *Marinero en Tierra*, attraverso l'esperienza gongorina, sino alla piena drammatica maturità di *Sobre los Ángeles*. Ora questo percorso anche se solo parzialmente e disordinatamente rappresentato, è pur evidente nelle quattro apparizioni del suo nome in *Papel de Aleluyas*; dirò di più, in queste poesie sono evidenti anche alcune delle caratteristiche che informano la rivista stessa. Perciò, invece che passare in rassegna gli indici dei sette numeri di *Papel*, presenterò brevemente alcuni dei versi di Alberti che vi compaiono.

Nel secondo numero campeggia in prima pagina una breve poesia dedicata a Jean Cassou:

*Llévame, viento andaluz,
a casa de Jean Cassou.*

[...]
El inglés, con la morena
que le birla los monises,
en los toros compra anises
y jarabe en la verbena.
[...]
Llévame ...

Strutturalmente popolare, con una vena di ispanica comicità xenofoba, con “los toros” e “la verbena”... e un certo brio ma non sicuramente la maturità poetica, che non troviamo neppure nel più sperimentale e quasi “cinematografico” (il riferimento è ai grandi comici del cinema muto) e (molto!) ingenuamente surrealista *Asesinato y suicidio* che compare nel quarto numero:

Buenas noches, hollín de la cocina,
¿Dónde la cocinera?
– Arde, besugo azul, en la salsera,
rehogado en bencina.
¿Y de quién, buen perol, ese sombrero
de copa, ese zapato?
[...]
Señores, estoy triste. – Un pajarraco
tras una pajarraca. –
Perdonadme que muera. – Sin verraca
se asesinó el verraco.

Più consistente l’apporto al settimo numero di *Papel*, una delle tre “odi sportive” (escludendo naturalmente da questo termine la corridà) dedicate in *Cal y Canto* a un’aviatrice, a una nuotatrice e, questa, al portiere ungherese di una squadra di calcio: è certamente una moda, probabilmente giunta mediante il futurismo, ma avvertiamo in *Platko* (“oso rubio de sangre”) già le caratteristiche della migliore poesia albertiana, quel *pathos* che porterà all’intensa drammaticità degli *Angeli*:

[...]
Fue la vuelta del mar.
Fueron
diez rápidas banderas
incendiadas, sin freno.
Fue la vuelta del viento.
La vuelta al corazón de la esperanza.
Fue tu vuelta.

Azul heroico y grana,
mandó el aire en las venas.
Alas, alas celestes y blancas, rotas alas,
combatidas, sin plumas, encalaron la yerba.

Y el aire tuvo piernas,
troncos, brazos, cabeza.
[...]

Ma nel penultimo numero della rivista, in prima pagina, accanto ad Eugenio d'Ors, a Manuel Altolaguirre e a José Bergamín, compaiono, edite per la prima volta, due poesie di Alberti che poi faranno parte di *Sobre los Ángeles: Juicio e Fin*: questa per concludere riproduco:

Tú. Yo. Luna. Al estanque.
Brazos verdes y sombras
te apretaban el talle.

Recuerdo: No recuerdo.
¡Ah, sí! Pasaba un traje,
deshabitado, hueco,
cal muerta, entre los árboles.

Yo seguía... Dos voces
me dijeron que a nadie.

Peccato che a Fernando Villalón siano mancati i soldi per continuare a finanziare *Papel de Alehuyas*: stava diventando una vera rivista letteraria, importante per una generazione poetica, e prendendo una forma che superava quel grumo di impulsi ancora un po' confusi e velleitari che caratterizzano i suoi primi esordi.

Marcella Ciceri

Luciano Curreri, *Le farfalle di Madrid: l'Antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 337.

Il libro del Curreri appare nella collana diretta da Anna Dolfi ed è un approfondito esame, a partire del testo di Sciascia, *L'Antimonio*, del significato della guerra civile che sconvolse la Spagna e portò alla prolungata dittatura del generale Francisco Franco.

Ciò che colpisce in questo studio, originale, minuzioso e solido, è la vastità della documentazione. L'Autore, infatti, professore di letteratura italiana nell'Università di Liège, mostra una conoscenza minuta non solo della produzione letteraria italiana concernente l'argomento, ma della letteratura internazionale, partendo dai testi ormai classici di Hemingway, Bernanos, Malraux..., fino alla produzione più recente, includendo anche il cinema, e si prolunga fino al 2006, coinvolgendo nell'esame opere di maggiore o minor diffusione, di maggiore o minor valore, insistendo giustificatamente, per quanto attiene al nostro paese e a questo periodo, sull'apporto di Tabucchi, soprattutto in *Sostiene Pereira*, e di Arpaia ne *L'angelo della storia*.

Nella sostanza, la serie dei riferimenti minuziosi ai numerosi testi sull'argomento potrebbe dare, superficialmente, l'impressione di un pretestuoso partire dall'*Antimonio* di Sciascia e dalla sua narrativa per una storia dell'argomento assunto. Ma proprio il tema della guerra civile nella narrativa italiana, e straniera, conduce all'affermazione dell'originalità e del rilievo particolarissimo del testo dello scrittore siciliano, intorno al quale sembra aggirarsi tutta la letteratura successiva concernente il tema, non solo quella italiana, ma segnatamente della Francia e pure della Germania.

Il testo di Sciascia diviene, in sostanza, il punto centrale di un discorso dalle mille sfaccettature, che nel riferirsi ad altri autori, anche di maggior risonanza internazionale

dello scrittore siciliano, sottolinea sempre più de *L'antimonio* la categoria eminente della narrazione sciasciana nel contesto italiano e internazionale, con quel continuo richiamare passi brevi, ripetuti, del narrare del protagonista, che segnano il suo atteggiamento di fronte alla guerra civile, "ora della verità", davanti a una città-simbolo, Madrid: "Giravamo intorno a Madrid come di notte le farfalle intorno al lume, si avvicinano fino a sentirsi bruciare ed allargano il volo, di nuovo si avvicinano e per un guizzo di vento la fiamma le coglie".

Giustamente lo studioso parla di una città-lume, Madrid-lume, in cui si identifica "una sofferta ed estesa condizione umana" (p. 57). Che è poi anche quella del protagonista e dei molti diseredati coinvolti dalla guerra, per il desiderio, la necessità, di tentare un superamento della miseria, prima con la guerra d'Abissinia, poi con quella di Spagna che, in realtà, fu la prova generale per la successiva Seconda guerra mondiale, con le sue spaventose tragedie, a partire dai bombardamenti di città e dai campi di concentramento.

Perciò il tema della guerra civile spagnola si aggira nel profondo, o talvolta solo sulla superficie, di tanta letteratura internazionale e forse in particolare di quella italiana, ma con un decrescere negli anni più vicini a noi e tanto che Curreri trova confermate in parte alcune tendenze già degli anni Novanta. Infatti, scrive che la guerra di Spagna diviene "uno sfondo, una tela, spesso ridotta a brandelli, di cui ci si serve in maniera stereotipa, come si fa, in genere, con tutta la storia, specie quella moderna e del secolo breve" (p. 282); "istanze narratologiche" le quali "non hanno niente – o davvero poco – a che fare con la riflessione intellettuale sui rapporti tra cultura e potere espressa ne *L'Antimonio*" (p. 283).

Con il che lo studioso torna a sottolineare la rilevanza della narrazione di Sciascia e la sua funzione di simbolo di una partecipazione viva alla vicenda del conflitto spagnolo, ormai distante, come del resto era da supporre, se non dalla sensibilità moderna, dalla memoria. Anche se il Curreri, nell'interessante "Postfazione", sostiene, a ragione, che la guerra di Spagna può informare il nostro presente "da lontano" e "in tal senso insegnarci a dire il presente appena passato, la guerra dell'ex Jugoslavia [...]; e finanche quel presente che è già futuro, con i centri d'accoglienza di cui parla ancora Tabucchi in *Gli Zingari e il Rinascimento*" (p. 318).

Le farfalle di Madrid sono, nella sostanza, ben di più di uno studio su Sciascia e sulla presenza della guerra civile spagnola nella letteratura. Il libro rappresenta l'elaborazione di problematiche profonde che coinvolgono, con l'autore, tutta la nostra epoca e il precario futuro.

Giuseppe Bellini

Juan Benet, *Una biografía literaria*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 2008, pp. 209.

Juan Benet, *Infidelidad del regreso*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 2008, pp. 215.

En su autobiografía *Matando el Tiempo* (1994), Paul K. Feyerabend cuenta que a menudo alertaba a sus estudiantes sobre el peligro que encierra identificarse con el propio trabajo. Si querían escribir un libro o pintar un cuadro, les advertía, debían asegurarse de que el centro de su existencia estuviera en otro lugar y estuviera bien asentado: sólo de esa forma podrían mantenerse imperturbables y reírse de los ataques que hubieran podido sufrir (al filósofo no le resultó fácil, sin embargo, mantener el tipo

cuando empezaron a llegar los embates por la publicación del *Tratado contra el método*). No encuentro mejores palabras que las de Feyerabend para describir la relación que Juan Benet tuvo con la literatura, pues el baricentro de su vida no dependía de los vendavales de la fama literaria, sino que estaba bien asentado en su profesión de ingeniero, trabajo del que estaba orgulloso. Por eso declaró siempre que escribir era un pasatiempo para él y, si hemos de creer a sus palabras a menudo veladas de sorna, el tiempo que le dedicaba no excedía de las dos horas antes de cenar.

Juan Benet fue un hombre culto, consciente de su valor de ingeniero tanto como de escritor, un pensador inconformista y de opiniones contundentes. Eso es lo que se desprende también de *Una biografía literaria* y de *Infidelidad del regreso*, las dos recopilaciones que reúnen los ensayos literarios del autor y que con mucho mérito ha publicado Cuatro Ediciones, ofreciendo a los lectores incluso algunos inéditos. La editorial dirigida por Mauricio Jalón se ha convertido en una referencia importante para todo benetiano. El catálogo ya contaba con dos títulos: *Cartografía personal* (1997), recolección de las entrevistas e intervenciones públicas de Benet, una verdadera joya para el lector; y la reedición corregida y anotada de *Puerta de tierra* (2003). Si en *Infidelidad del regreso* se llama “segundo legado” (p. 201) al conjunto de ensayos que el autor ha dejado sobre la literatura española, de acuerdo con esa definición las piezas sobre literaturas extranjeras incluidas en *Una biografía literaria* constituyen entonces el “primer legado” benetiano. Ambos textos se cierran con unos apéndices que proporcionan muchas interesantes informaciones sobre la escritura y publicación (o ausencia de) de los escritos.

El “primer legado” se abre con “Breve *Biographia Literaria*”, la traducción española inédita de “A Short Biographia Literaria”, una conferencia redactada en inglés que Benet leyó en Londres en 1977 y se publicó luego en *La moviola de Eurípides* (1981). De su lectura queda claro enseguida que “el humilde propósito de llenar un hueco entre las letras españolas y las extranjeras” (p. 8) por el que Benet decidió coger la pluma, no era humilde en absoluto. Y además fue logrado. Se trataba de inventar un espacio literario ausente en la literatura española del momento y de aferrarse, simbólicamente, al tren de la moderna novela europea, cuya última salida se había perdido parecía que definitivamente cuando el país se sumió en la guerra y luego en la autarquía. La gran eclosión de la novela que en las primeras décadas del siglo pasado, en países como Inglaterra, Alemania, Francia o Estados Unidos, metaforiza el catálogo de la crisis de la modernidad, no se da en España. Para ser claros, según Benet la literatura española no posee en esos años a novelistas como Conrad, James, Proust, Joyce, Mann o Faulkner. Si exceptuamos quizás a Baroja.

Una biografía literaria investiga a algunas de esas figuras, unas siempre admiradas, como Conrad, otras de las que se separó, como Joyce. Se presta igualmente atención a Melville, Cummings o Beckett, sin olvidar las tradiciones bíblicas y mitológicas (Frazer), tan importantes para la poética benetiana. Pero la parte que lleva la voz cantante es la que se dedica a Faulkner, con cuatro ensayos, tres de los cuales inéditos: “William Faulkner”, “Dos guías sobre Faulkner” y “Una vida con Faulkner”. Entre el primero, escrito en 1951, y el último median treinta años. Fiel al principio de *incertidumbre* que caracteriza toda su producción, el autor de *Volverás a Región* trata el descubrimiento del escritor norteamericano como un mito de fundación que, como todos los mitos, cuenta con muchas variantes. De hecho, no nos es dado saber si la iluminación le llega a Juan Benet en 1944, 1945, ó 1947. Lo que es cierto, sin embargo, es el papel literalmente genético de ese descubrimiento para su vocación de escritor. “William Faulkner” ofrece una semblanza del autor y una reseña de sus obras más importantes. Se puede notar cómo Benet aísla temprano en las novelas faulknerianas

unos temas que él mismo no se cansará nunca de matizar: el desgaste del futuro bajo un pasado que no cesa, la suspensión y destrucción de toda ética bajo los golpes del destino, del absurdo y de la muerte, la necesidad de ponerse fuera de la *polis* para escribir. “Una vida con Faulkner” nos proporciona en sus páginas iniciales una buena muestra del Benet sentencioso a la hora de enjuiciar a sus colegas, como Virginia Woolf: “su obra, aburrida y carente de interés”; o James Joyce: “una carrera literaria honesta en cuanto a creador estilístico” (p. 183). De la misma forma, no tiene reparos en ensalzar a quien de veras aprecia: “No cabe duda de que Kafka, Faulkner y Proust constituyen la trilogía planetaria de la literatura del siglo XX” (p. 184). “Dos guías sobre Faulkner” incluye los breves informes que Benet envió en 1970 a solicitud de Alianza Editorial, para valorar la posibilidad de traducir unos estudios sobre el escritor. No puedo resistirme a citar el breve fragmento que sigue, pues me parece una muestra entrañable de la personalidad de Benet y de esa ironía y humor que son lo que tanto echaron en falta, cuando murió, quienes tuvieron la suerte de tratarlo. Como había desaconsejado la traducción del primer libro, acerca del segundo escribe: “Es mi entender que Alianza Editorial debe traducir y publicar este libro – *The Faulkner-Cowley File*, de Malcolm Cowley – por tres consistentes razones: la 1.^a) porque siendo éste el tercer libro de faulkneriana que somete a mi consideración, de no recomendar su publicación me veo leyendo faulkneriana hasta el resto de mis días; la 2.^a) porque de no hacerlo así, decidida como está Alianza Editorial a publicar una faulkneriana, es posible que por cansancio un día saque una menos interesante que ésta; la 3.^a) porque se trata de un libro ameno e instructivo” (pp. 181-82).

Infidelidad del regreso, decíamos más arriba, recopila las piezas sobre literatura española, tanto clásica como contemporánea. La primera parte del texto la ocupan unos ensayos muy importantes para la reflexión literaria benetiana y que hasta ahora se encontraban diseminados por varias publicaciones: “Picaresca y sinsentido”, “Onda y corpúsculo en el *Quijote*”, “¿Se sentó la duquesa a la derecha de don Quijote?”. La admiración de Benet por Cervantes es conocida de sobras. Del Siglo de Oro, Benet destaca algo que le concierne, es decir la “radical y disimulada desobediencia a las reglas del género” (p. 14). La segunda parte aborda la novela del siglo XX y con “La literatura española durante el período 1939-1975” el autor se viste de historiador literario, figura a la que normalmente fustiga. Salta a la vista un enésimo juicio cruel sobre *Tiempo de silencio* (p. 118) y la comprensión plena del cambio de época que supuso, para la historia literaria, la irrupción de la despolitizada – al menos literariamente – generación de los “novísimos”. La desaparición de las ataduras del antifranquismo se señala también en “La novela en la España de 1980”, pero libertad es ahora responsabilidad, y ésta a su vez se acompaña a cierta nostalgia por la inocencia. De lo que no se puede librar la novela es de narrar la inquietud del hombre, “quizá el tema de fondo de toda narrativa” (p. 133).

En la tercera parte desfilan los amigos, los de su generación y los más jóvenes que encontraron en Benet tanto un amparo como un estímulo y un maestro: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan García Hortelano, Ángel González, Antonio Martínez Sarrión, Eduardo Mendoza, Javier Marías. Las páginas que forman “Un poeta entre dos polos”, dedicadas a *El centro inaccesible* (1981) de Antonio Martínez Sarrión, son el prólogo que cualquier escritor quisiera tener para su libro. “El efecto Barral” sugiere la importancia del gran momento editorial barcelonés de finales de los Sesenta y narra gustosamente las peripecias que acompañaron a la publicación de *Una meditación*, con el joven Félix de Azúa en el papel de asesor/conspirador de Seix Barral, y García Hortelano en los de faquín/ladrón del rollo de papel en el que estaba escrito el original. En “La novela de los prodigios” y “Un triángulo amoroso” queda constancia del disfrute

con que Benet leyó *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza y *Todas las almas* y *El hombre sentimental* de Javier Marías. Cierran este apartado dos textos sobre cine, arte que no gozaba mucho del aprecio benetiano.

La cuarta y última parte la forma un notable texto inédito, "Escribir", transcripción de un coloquio de 1978 sobre la novela del periodo. Juan Benet vuelve a aclarar que la literatura era la salida anhelada de la tanto detestada "actitud científicista" (p. 193) en que le tocaba vivir y el contrapeso necesario a la tiranía de la razón. La técnica y el arte, sin embargo, no dejan de pertenecer en ambos casos a la *téchne*, la actividad por la que el hombre intenta hacer del mundo un sitio habitable, si bien las dos hablan lenguajes radicalmente diferentes y que actúan como contrapuntos. El Benet escritor, como Penélope, por las noches se dedicaba a destruir simbólicamente lo que el ingeniero construía a luz del día utilizando los saberes positivos. El abandono de la razón y de su *ethos* era para nuestro autor la sola forma de adentrarse en el enigma de la condición humana, aunque sólo sirviera para que su misterio quedase más en sombras.

Stefano Ballarin

Julia Navarro, *Il sangue degli innocenti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2007, pp. 705.

La sangre de los inocentes, nuovo romanzo di Julia Navarro (Madrid, 1953), presentato in Italia nella traduzione di Pierpaolo Marchetti, è un progetto ardito ed ambizioso per il lasso di tempo che intende abbracciare.

Il punto di partenza della giornalista spagnola è il tormentato diario di frate Julián, un domenicano, notaio dell'Inquisizione, che, durante l'assedio dell'ultimo baluardo cataro, Montségur, esegue l'ordine della matrigna donna Maria e descrive, da testimone diretto, lo sterminio dei *bons homes*, sotto il costante pericolo di venir scoperto e giustiziato quale spia al servizio degli eretici, da parte del suo diretto superiore.

Nella seconda parte si passa dal XIII al XX secolo e si scopre che il frate aveva portato a termine la scomoda relazione ed era anche riuscito a consegnarla alla propria famiglia, che l'aveva gelosamente custodita negli archivi privati. Ma nel 1938, alla vigilia della seconda guerra mondiale, l'ultimo conte D'Amis decide di renderli pubblici, al servizio di una corrente esoterica che strumentalizza la storia dei catari e la piega ai dettami del nazismo.

La terza parte è ambientata nei nostri giorni ed analizza il fanatismo attraverso i comportamenti dei musulmani radicali, laici indottrinati e disposti a tutto in nome di una religione evidentemente travisata. Nel romanzo si prende spunto da una strage realizzata in un cinema tedesco per descrivere la trama di relazioni non solo delle organizzazioni terroristiche, ma anche dei servizi segreti dei paesi occidentali.

Il manoscritto viene così ad essere l'asse centrale della storia e unisce, nel corso di vari decenni, le vicende della casata francese, le vicissitudini del professore che viene incaricato di studiarlo e della sua famiglia, l'ascesa e la caduta del nazismo, l'affermarsi dell'islamismo nei paesi occidentali. Il dito della giornalista spagnola è puntato contro l'intolleranza, il fanatismo, ma, in definitiva, anche contro la debolezza della cultura di radice cristiana: l'agiatezza economica, il permissivismo religioso, la strumentalizzazione politica, il buonismo generalizzato, fanno sì che la maggioranza degli europei e degli americani si rifiuti di prendere atto di una realtà sull'orlo di un rapido declino, sotto la spinta di civiltà più primitive ma più determinate, disposte ad ogni sacrificio perché convinte della facilità di una vittoria definitiva.

In procinto di sferrare l'ennesimo attacco terrorístico presso un luogo sacro cattolico, due musulmani si divertono ad immaginare gli esiti del loro operato: «si chiesero di cosa sarebbero stati capaci i pellegrini con i quali avevano diviso la giornata, una volta che tutto fosse accaduto, e scoppiarono a ridere. Si sarebbero lamentati e basta, non avrebbero fatto nulla. Ecco di cosa sarebbero stati capaci i cristiani. L'Occidente non voleva problemi e il modo migliore per non averli era guardare dall'altra parte. Quella era la grande forza del Circolo» (p. 499).

In un'intervista a *Vive* del 12 marzo 2007 (p. 136), Julia Navarro afferma: «Creo que Europa tiene miedo, y sus políticos no saben abordar lo que está pasando. Creo que la pérdida de valores que vivimos se traduce en una pérdida de identidad, que es lo mejor que tenemos, y que ha sido construida a partir de valores democráticos. Y lo más triste es que se están perdiendo en nombre de la nada...». Amare considerazioni quelle della scrittrice spagnola, ma sorprendentemente realistiche, soprattutto se consideriamo il privilegiato retaggio storico-culturale della penisola iberica: il tentativo di lettura del mondo attraverso l'ottica occidentale si rivela un fallimento, anche in contesti particolarmente illuminati. La barbarie è dietro l'angolo, e l'odio e l'ignoranza continuano a far scorrere il sangue degli innocenti nei corsi e ricorsi di una storia tristemente destinata a ripetersi.

Patrizia Spinato Bruschi

Jesús Munárriz, *Poética y poesía*, edición al cuidado de A. Gallego, Madrid, Fundación Juan March, 2007, pp. 132.

El presente volumen constituye el decimotavo cuaderno publicado por la Fundación Juan March de Madrid, en el marco de un interesante proyecto de promoción de la poesía contemporánea, en el que cada poeta invitado dicta una conferencia sobre su poesía en una sesión, y en otra sucesiva lee y comenta algunos de sus poemas, entre los que se suelen incluir diversos inéditos. El resultado de dichos encuentros se publica después en una colección que debe consultarse en biblioteca, ya que se trata de una edición no venal de 500 ejemplares (sin duda, se trata de una "limitación" para los potenciales lectores, sobre todo cuando, como es el caso, nos encontramos ante un estudio de lectura obligada dentro de la bibliografía general del poeta, razón de más para justificar la redacción de esta reseña. La limitación podría obviarse si en unas eventuales *Obras completas* la "poética" apareciese como introducción).

El cuaderno que nos ocupa está centrado en la producción poética de Jesús Munárriz. A la presentación de Antonio Gallego, centrada en la "musicalidad" intrínseca de los poemas del autor, le sigue un amplio estudio del propio interesado en el que va desentredando paso a paso las claves de su poética y de su quehacer literario. Lo primero que llama la atención es el título: *Poesía, forma de vida*, que sintetiza, en un verso, el significado último de toda su obra. En efecto, en la misma declaración de apertura del ensayo se insiste en la convivencia cotidiana con la escritura (donde se incluye también la traducción) y la lectura de poesía, en calidad de simple lector y de lector profesional (como editor), que le permite tener muy claras cuáles son sus preferencias poéticas. Y afirma que el escepticismo hacia los programas y su no pertenencia al gremio de los profesores, a diferencia de tantos colegas suyos, son las razones que explican que nunca se haya preocupado de redactar su propia poética en forma de estudio, aunque, como sabemos, haya diseminado sus convicciones teóricas en poemas (no sólo en *Poesía, forma de vida*, sino también en otros como por ejemplo *Pocas palabras* y *Lógica*, con

la significativa mención, en éste último, de Eugenio Montale; pero también en *Esta vez en prosa (Poética)*, incluido en la antología de A. Vallvey *Peaje para el alba*). Como él mismo afirma, "Si la poesía es una forma de vida, si todo lo que valga la pena puede acabar transformado en poesía, las propias reflexiones del poeta sobre su labor bien pueden expresarse también en forma de poema" (p. 29).

De todos modos, Munárriz afronta el reto de pasar nuevamente a la prosa, y algo debe de "despertarse" en él cuando le dedica nada menos que cincuenta páginas que se leen de un tirón, como si de una novela se tratase, y que se convierten, a mi entender, en ejercicio crítico, en complemento indispensable de sus poemas, en auténtica biografía literaria. En ella busca respuestas a una serie de preguntas (tal vez recordando las intervenciones de quienes han escrito en todos estos años sobre su producción poética, entre las que destaca el estudio de Vallvey en la antología citada previamente) que a veces se erigen en título de cada apartado, y que pueden darnos una idea de cuál es el tono de este estudio: *¿Una poética?*, *A qué llamamos poesía*, *¿Pocas palabras?*, *¿Poesía política?*, *¿Compromiso o militancia?*, *¿Poesía de circunstancias?*, *¿Oscuridad o claridad?*, interrogantes que desembocan en un destino unívoco, el de la *Frágil inmortalidad* en la que creen todos los poetas (quién sabe por qué meandros, la memoria conmovida recuerda sobre todo a Cernuda y Gil de Biedma), en "esa posibilidad de dejar algo tras su muerte que los haga seguir vivos, de alguna manera, gracias a sus palabras". Una inmortalidad sin duda frágil, que es "la única que va a acompañar a la especie en su existencia sobre este planeta y que va a hacer revivir a los poetas a lo largo de las generaciones y los siglos" (p. 70). Con esta rotundidad Munárriz concluye su ensayo, confesándose a sí mismo y a sus lectores el fin último que mueve su constante dedicación a la poesía, a lo largo de toda una vida que se acerca ya a los setenta años.

Pero hay que recordar que en este estudio nos encontramos con otras sugestivas intuiciones sobre la poesía y la traducción dignas de interés, aunque en esta ocasión me detendré sólo en dos aspectos que considero fundamentales. El primero, la idea de la libertad que ofrece la creación poética: "La poesía es libre, libre e independiente, es uno de los poquísimos ámbitos incontrolables que quedan en el mundo de hoy" (p. 68), precisamente por ser "marginal, no rentable, económicamente irrelevante, menospreciable" (p. 67); porque "la poesía es ya de por sí una forma de resistencia, de rebeldía, y su elección nos sitúa en buena medida en los márgenes del sistema, más "afueranos", como dicen en América [...] La poesía es hermana de la libertad, de la independencia, de la rebeldía en el pensar, en el decir. Y está por encima de cualquier ideología" (p. 37). Es esa libertad sin ataduras la que posiblemente le garantice un lugar elitista y por ello privilegiado en la sociedad moderna.

El segundo está relacionado con la consideración otorgada a la actividad traductiva. El Munárriz traductor se muestra convencido de que la traducción es una "reescritura siempre imperfecta pero absolutamente necesaria" (p. 25), de que "Traducir es la mejor manera de leer", de que gracias a la traducción él mismo ha aprendido de todos los poetas vertidos al castellano, y, lo que es aún más relevante, "de todos ellos habrá huellas en mi poesía, o al menos eso espero, porque esas huellas, esa impronta, le habrán comunicado algo de su excelencia" (p. 27). Se reivindica, por consiguiente, el valor de la traducción como elemento que se amalgama con la poesía escrita en primera persona, enriqueciéndola con sus propios ecos. Quizá sólo el que traduce y escribe poemas propios puede sentir, además de entender, hasta qué punto resulta intrigante y atractiva la cadena que lleva de la lectura a la escritura (la escritura como una continuación "fisiológica" del acto de leer), pasando a veces por vías paralelas como las propias versiones de poesía extranjera. La huella será más o menos marcada,

hasta diluirse en halos sutiles tal vez reconocibles solamente por el autor, como luz (en forma de rayo) o cicatriz (de lo que fue herida) escondidas en lo más profundo de la conciencia, tenuemente perceptibles entre las líneas oblicuas de un poema.

De lo dicho hasta ahora se deduce, entonces, que el lector que conoce ya la obra de Jesús Munárriz no puede dejar de apreciar este intenso estudio del que me atrevo a afirmar que atrae tanto como los poemas mismos, y que rompe con el tópico de que los poetas no saben explicarse a sí mismos o no son capaces, a diferencia del crítico profesional, de redactar su propia poética con mayúsculas. Un libro de lectura obligada también para el lector novato que quiera adentrarse de la mano del autor en su universo poético, empezando por la selección antológica que enriquece el volumen donde no faltan poemas inéditos, pertenecientes nada menos que a cinco títulos distintos. No queda más que preguntar al poeta, desde las páginas de esta reseña italiana, que “para cuándo” el relevo a la imprenta y al lector.

Coral García

Carlos Pardo, *Echado a perder*, Madrid, Visor, 2007, pp. 60.

El título original con que este libro se presentó al XI Premio Internacional Poesía de Generación del 27 era *El trabajo de lo echado a perder*. Queda así claro que el texto habla de «algo caduco, como la poesía, en un mundo en que vivimos con trabajos precarios y fragmentados», según dijo el autor al ganar el prestigioso premio y contestando a una pregunta de Alicia Castrillo (*Diario Sur Digital*, 16/12/2006). Carlos Pardo es un poeta joven que se ha formado en la posmodernidad, desconfiando de los tópicos («Y recordé el peligro de la fase ideológica / y quedar para siempre atado a un éxtasis», p. 10) y optando por «el tono bajo» (p. 56) y por una voz que no pretende ser coherente ni perdurable, de acuerdo con el mundo que nos rodea.

Autor de otros dos libros de poemas – *El invernadero* (Madrid, Hiperión, 1995; finalista del X Premio Hiperión) y *Detrás del paisaje* (Valencia, Pre-Textos, 2002; II Premio de Poesía Emilio Prados) –, Carlos Pardo tiene una sensibilidad contemporánea, pero no actual, según la acepción que este adjetivo ha asumido en nuestro tiempo. Es como si procediera de un lugar apartado, donde el sujeto se adhiere a su tiempo y a la vez se distancia de él, por una especie de no-coincidencia o discronía (cf. Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 9) que desemboca en un nihilismo sobrio y profundo. Dice el poeta, registrando la inutilidad de la escritura poética: «Mi amuleto es la nada» (p. 18). Lo que se echa a perder, en este sentido, es el trabajo de la poesía, los mismos poemas, como si sólo se redujeran a frustrantes juegos de palabras. Sin embargo, aunque el sinsentido de la práctica poética aflora ya en las citas de Chuang Tzu y Diderot que encabezan el libro, el sujeto se presenta en el primer poema del libro como el que todavía «no ha aprendido a callar» (p. 9).

De ahí la paradoja de la escritura como juego y como herramienta para un intento de (re)construcción de la palabra poética que no tiene un destino, que se *echa a perder*. Lo que queda es el gesto, llevado a cabo con un humorismo sutil, desenfadado, exento de todo catastrofismo. También la arquitectura fragmentaria del libro – hay quien lo considera un poema largo – es la señal de que la labor poética consiste en el trabajo incesante de la palabra, cuya forma es siempre inestable, inacabada, sin perfección posible. Así, mediando una ironía sumisa, el sujeto se atreve a abordar el tema generador del libro, es decir el amor. Dijo Carlos Pardo a este propósito que

«[...] enamorarse pone en juego casi todos los componentes del idioma. Por un lado la proyección de un sentido sobre algo que no existe: la amada. También el deseo de un lenguaje que no sea puramente informativo: que sugiera la densidad de la percepción, que incluye juicio y sentimientos. También la frustración y el miedo a repetir clichés [...]. Y quizás, por último, la confianza en la comunicación, aunque sea insuficiente» (*Girándola*, 1, Abril 2008, p. 11).

El reto, entonces, es el de siempre: escribir *de* – o *describir* el – amor precisamente a partir de su incomunicabilidad, disponiendo de un lenguaje mutilado. Ya no funciona el cuento del «perpetuo deseo del andrógino» (p. 18) y la palabra parece reclamar la acción: «No sólo tengo ganas de decir, / sino de golpear la puerta sin intención de abrirla» (p. 28). El sujeto llega al punto de enmudecer y dejar que tome la palabra el otro, ella: «– *Sé tú mismo* – resume: / *el uno es el amor de cero y cero*» (p. 18). Junto al amor, aflora el cuerpo, la relación entre la carne y el mundo, pues «[...] es el tacto que nos da la razón» (p. 14). El cuerpo intenta sustituirse a la palabra, insuficiente para atrapar la experiencia erótica, y se hace así «desembocadura, / pero tan sólo en el imaginario» (p. 11).

Sin embargo, todo acercamiento a la amada y al mundo a través del lenguaje no es más que la imagen de una ausencia. La representación es un remedo: «su compensación / en el grabado de los cinco sentidos. [...]» (p. 33). También la relación sensorial entre la potencia y la experiencia, entre el deseo y el recuerdo, decepciona. Así decrece también la confianza en el poder de la huella, en la escritura como testimonio abstracto de la visión carnal: «El ojo ya no acude a la mano, / aunque le llega el eco de los huesos» (p. 12). Y a pesar de que «El ojo abierto cura / sus dioptrías» (p. 21), el sujeto que ve – y que por lo tanto se sitúa fenomenológicamente en el mundo – tiene conciencia de su singularidad o parcialidad. Por eso añade: «Al enfocar cada detalle / aislado impongo / una visión miope» (p. 22). La contemplación es insatisfactoria, es decir, un simple «Mirar, / perder el tiempo, / desviarlo» (p. 46). Y la escritura del cuerpo se hace entonces *biografía* que deriva hacia la colectividad indiferenciada («Los que son como yo / o son yo [...]», p. 24) o que se rompe literalmente en pedazos («ese trozo soy yo», p. 51).

Lo que destaca en la poesía de Carlos Pardo, además, es la representación del equilibrio azaroso entre las costumbres que protegen y la irrupción de lo imprevisto. Si el núcleo principal de la existencia es el amor, la ocasión para escribir poemas surge del día a día, de las pequeñas contradicciones y de los aislamientos momentáneos, de una imprevista forma de atención que ataja el fluir irreversible del tiempo y da lugar al acontecimiento. Es en este horizonte poético donde se insertan la ironía lúdica y el diálogo intertextual con la literatura anterior. Ejemplares son los últimos versos del poema, que dicen: «Era la primavera, y sigue / una enumeración» (p. 31). Lo que sigue, sin embargo, es el blanco de la página. Carlos Pardo sorprende a su lector, lo invita a imaginar esa enumeración silenciada que conjura la retórica del lenguaje poético moderno y posmoderno.

Las influencias, como reconoce Juan José Lanz, crítico y portavoz del jurado, son las de Rilke y Juan Ramón Jiménez, además del Eliot de *La tierra baldía*. Sin embargo, reconocemos en el libro referencias culturales que abarcan a Dante y la música rock, a Nietzsche, Freud o Bauman y el «videoclub» (p. 26) cerca de casa. También se reconocen incrustaciones del '27 – Rafael Alberti – y ecos de la poesía española de los años '50. En los versos «[...] Traiciono mis principios porque no te poseo, / pero soy rico porque no poseo / y pobre por lo poco que pudiera perder [...]» (pp. 12-13) todavía vibran las palabras de “Porque no poseemos”, poema de Claudio Rodríguez, gran admirador de Rilke y traductor al español (nunca publicado) de T. S. Eliot.

En conclusión, *Echado a perder* es un libro que fuerza el límite del lenguaje para enseñar una vez más la ineficacia de la palabra. El acto de escribir es una paradoja que el sujeto asume, aceptando vivir en un continuo estado de crisis. La consecuencia del desengaño y la insatisfacción es un tono reflexivo – la metapoesía inevitable – que acerca el libro a «un experimento» (p. 56), una especie de ensayo íntimo en versos.

Pese a todo, en este libro *echado a perder* se percibe también la esperanza incongruente y muy humana de «decir algo que sea útil». El propio autor no deja de confiar en la posibilidad de que «la escritura y la lectura de poesía se conviertan en una especie de lugar intermedio en el que se puede vivir más auténticamente.» (*El Mundo*, 15/12/2007, versión digital). No obstante la carencia que el lenguaje conlleva y no obstante la «vanidad» del «querer narrar la vida» (p. 56), esta energía vital e irracional empuja al poeta a hablar, a escribir: «Hablar para salir airoso de la vida / por los caminos del lenguaje. // Y aquí termina la insatisfacción.» (p. 58). Al fondo, callada, resiste la búsqueda de la verdad o su fantasmagoría conmovedora.

Alessandro Mistrorigo

* * *

Pedro Henríquez Ureña, *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, Edición de Vicente Cervera Salinas, Madrid, Editorial Verbum, 2007, pp. 510.

Vicente Cervera Salinas es catedrático de Literatura Hispano-americana en la Universidad de Murcia, autor de diversos ensayos y estudios sobre Borges, la literatura hispanoamericana comparada y sobre los vínculos entre pensamiento filosófico y la creatividad poética. Entre sus publicaciones sobresale su importante libro *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (Iberoamericana/Vervuert, 2006) donde se enmarca la recepción de Dante en las letras hispanoamericanas a través de la recepción de un personaje esencial en su cosmovisión como la figura de Beatrice.

La edición de los dos últimos volúmenes de las *Obras completas* de Pedro Henríquez Ureña es decir *Las corrientes literarias en la América hispánica* (*Literary Currents in Hispanic America*, 1945) cuya traducción póstuma al español se edita sólo cuatro años después e *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947) es la última publicación importante de Vicente Salinas Cervera; se trata de una gran labor que responde a la necesidad de poder leer textos de difícil consultación en España además de dar a conocer de forma globalizada y actual la personalidad poliédrica y grandiosa de Henríquez Ureña, cuya lectura es imprescindible para quien quiera conocer “la materia del alma americana y por ello su lectura es una inmersión en un continente condenado a siglos de soledad y a un despertar de gigante” (p. X). El trabajo de Vicente Cervera Salinas pone de relieve la importancia historiográfica de su pensamiento crítico literario y subraya su singular acción muy moderna de “semiótico de la cultura” cuya “labor como historiador de la cultura de Hispanoamérica está tan alejada del “eurocentrismo” como desafecta al nacionalismo estrecho: es toda América, con todas sus manifestaciones y su “busca de expresión” peculiar el objeto de su teología, el motor de su heurística y el corazón de su prosa” (p. XXVI).

Historia cultural y literaria de la América Hispánica se estructura en un agudo “Estudio Preliminar. El daimón americano de Pedro Henríquez Ureña” que presenta varios párrafos donde se trabajan distintos aspectos de la obra del polígrafo dominicano como el relieve de la historia en su visión cultural que logra una panorámica exhaustiva junto con el contexto vital que siempre acompañó sus estudios y también la importancia de una visión de la cultura americana continental que hoy en día lo coloca entre sus más modernos intérpretes, su importante magisterio en México y en Cuba, las relaciones de entusiasmo y al mismo tiempo también críticas con Rodó y el relieve de su amistad con Lezama Lima; Vicente Salinas Cervera, además, dedica un

apartado a las relaciones entre Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, nombres que representan etapas capitales de la actividad del primero en la América hispánica.

La introducción está acompañada de un aparato de notas que profundizan y establecen un diálogo con los más importantes estudiosos del argumento como Anderson Imbert, Xavier Villaurrutia y Gutiérrez Girardot.

Completan la publicación reseñada un aparato bibliográfico exhaustivo de y sobre el polígrafo de Santo Domingo y sobre *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*; la edición de los dos textos además de un apéndice "Otros ensayos" que reúne una serie de textos de variada envergadura y tipología importantes a la hora de entender el conjunto de la obra del maestro dominicano y un índice onomástico. De particular interés es el comentario hecho al ensayo "La utopía de América" considerado por el prologuista como central no sólo en la evolución de la obra del autor dominicano sino también en la historia de la ensayística de la materia utópica.

Deseo también anotar la maestría de Vicente Salinas Cervera en lograr combinar la crítica literaria con la narrativa poniendo en relación la historia del pensamiento con la ficción de la literatura al comentar la novela dominicana de Vargas Llosa con la biografía del célebre ensayista, además de la elegancia y fascinación de su presentación que logra despertar un interés más allá del dato cultural.

Se señala al presentar la personalidad del ensayista de Santo Domingo, la unión de la tarea crítica con la función docente que ha producido una escuela de raigambre clásica que se encuentra en diversas generaciones de artistas, intelectuales y en distintos sectores ideológicos de Latinoamérica. Entre éstos Vicente Salinas Cervera recuerda a José Vasconcelos y la importancia del "hombre universal" del maestro dominicano – cuyo antecedente podría ser el "hombre natural" del pensador cubano – en la postulación de la "raza cósmica" y Ernesto Sábato con el ideario intelectual y ético junto con su compromiso con los acontecimientos sociales de Argentina. De especial atención resulta el último párrafo del estudio preliminar donde se presentan las relaciones y vínculos entre las tres eminentes personalidades de Henríquez Ureña, Reyes y Borges y el magisterio ejercitado por el primero. A este propósito me gusta citar el juicio del maestro dominicano hacia el joven argentino: "En literatura, a Borges sólo le interesa el mecanismo (como en filosofía: es lógico y no filosófico. O se interesa en la estructura de los conceptos filosóficos, y no en su contenido); el contenido humano le es indiferente" (p. LXXXV). Como apunta acertadamente Vicente Salinas, "estamos en el nudo gordiano de nuestro comentario: por fin nos topamos con dos teorías de la literatura enfrentadas, que desde mi óptica están marcando el tránsito del concepto académico y sesudo, grave y pulido, pleno de un sentimiento trascendente y con vocación idealista – máxime tratándose de una búsqueda de expresión americana – frente a la perspectiva liberada de la tradición y por ende libre de prejuicios, aunque no exenta de una formación magnífica y asimismo clásica, que abre la puerta de la literatura posmoderna. Jorge Luis Borges es el demiurgo que dará vía libre a esta "corriente" de la creatividad y del ensayo sobre la experiencia lectora y al fin de escritura" (*Ibidem*).

La relación intelectual de los dos se relata también a través del relato que Borges dedicó a Pedro Henríquez Ureña "El sueño de Pedro Henríquez Ureña" que recrea y remite al último encuentro entre los dos amigos, donde el diálogo sobre la muerte prefiguró la muerte física del segundo. Se trata de un homenaje que el más joven dedica al maestro de cuya imagen en el prólogo de la edición crítica de la *Obra crítica* de Borges, escribía "es incommunicable, perdura en mí y seguirá mejorándose y ayudándose" (p. LXXXVIII).

Se trata de una vasto y paciente estudio que Vicente Salinas Cervera ha sabido llevar a cabo, muy útil para los estudiosos de la cultura y literatura latinoamericanas que ofrece agudas sugerencias para entender la obra del filólogo a través de las publicaciones de su madurez intelectual donde sorprende la abundancia de noticias y donde se señala el legado que supone su recolección de informaciones, así como la eficacia de su método organizativo y la capacidad de síntesis.

Susanna Regazzoni

Aldo Andrea Cassi, *Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, Bari, Laterza, 2007, pp. 200.

Lo studio in oggetto ha il pregio di utilizzare un punto di vista e una documentazione spesso trascurate dalla pubblicistica italiana relativa all'impatto sulla cultura europea della cosiddetta Scoperta del Nuovo Mondo. Si tratta, infatti, di un saggio volto prevalentemente a comprendere i meccanismi giuridici attraverso i quali la vecchia Europa ha accolto all'interno della propria giurisprudenza la nuova realtà che si veniva a poco a poco disvelando e, specularmente, i cambiamenti derivanti al diritto tradizionale europeo dalla necessità di far fronte a situazioni e rapporti non previsti fino a quel momento.

Il Cassi sostiene in questo saggio che accanto alla croce e alla spada vada considerato anche il "libro", intendendo come tale per eccellenza quello dei giureconsulti, vale a dire il diritto europeo, quale strumento principe di penetrazione, acquisizione e trasformazione del mondo che venne chiamato America. La tesi dello studioso è analizzata attraverso quattro tappe, le stesse percorse dal diritto nella fase iniziale della Conquista: la legislazione sui Nuovi Mari, la legislazione sul continente, il diritto relativamente alla "natura" e allo "status" degli indigeni e quello sui rapporti tra indigeni e spagnoli.

Nel primo capitolo, dedicato alla giurisdizione sulle acque dell'Oceano, l'autore sottolinea l'insufficienza del diritto romano, calibrato a misura delle acque mediterranee, a dirimere il contenzioso – inizialmente tra il Regno di Castiglia e il Portogallo – di fronte a una distesa d'acqua, quale era l'Oceano, difficilmente controllabile in esclusiva da un singolo stato. Analogamente dimostra quanto fosse essenziale sostenere, o, al contrario, invalidare, il concetto che tali Mari fossero percorsi "legittimamente", in quanto quello che interessava veramente era l'"esclusività" delle rotte marittime. Su questa sfida si misurarono i giuristi e i diplomatici delle potenze europee all'inizio del Cinquecento. Lo studioso sviluppa con procedimento rigoroso, ma anche accessibile ai non specialisti, il cammino della giurisprudenza su questo argomento, fa riferimento al ruolo dei pontefici nell'assegnare o negare ai regni europei il controllo dei mari, – prassi iniziata ben prima della Scoperta e inaugurata dai portoghesi, – mette in luce la diversa valenza del fenomeno della pirateria e della navigazione di corsa nell'Atlantico rispetto a quello corrispondente nel Mediterraneo e si sofferma sul concetto di "isola", quale costruzione teorica che aiuterà la formulazione di un primo abbozzo di diritto internazionale.

Meno gravi dovevano essere per la giurisprudenza i quesiti posti dalla presa di possesso delle Nuove Terre, che è l'argomento trattato nel secondo capitolo. Tuttavia il fatto di non aver raggiunto le terre del Gran Khan, come inizialmente si era pensato, bensì terre sconosciute, non solo abitabili, ma addirittura abitate, pone problemi di non poco conto rispetto all'autorità dei testi classici e costringe a riflessioni del tutto inedite nel quadro istituzionale della Spagna. L'autore si sofferma ad analizzare il sistema dell'*encomienda*, che non è riconducibile semplicemente ai concetti già conosciuti di feudo,

di *donatio*, di usufrutto o di investitura, ma che costituisce un'elaborazione del tutto nuova nella modalità in cui si è venuta affermando e trasformando nel Nuovo Mondo. Di questa trasformazione il Cassi dà conto percorrendo in modo puntuale e documentato la trasformazione dell'istituto, che, ufficialmente abolito nel 1718, prolungò la propria esistenza, tra divieti e deroghe, fino a quasi tutto il secolo XVIII.

Gli ultimi due capitoli offrono un'indagine sull'aspetto più emozionale e conflittivo della Conquista, l'indio, con il dibattito relativo alla sua natura ontologica e sull'evoluzione del concetto, spesso contraddittorio e ambiguo, di schiavitù a lui riferentesi.

Lo statuto giuridico degli abitanti delle terre recentemente trovate stentò a configurarsi immediatamente con precisione, sia per la difficoltà per i teologi del tempo ad ammettere l'esistenza di esseri che fossero realmente umani pur trovandosi posti al di fuori dei confini geografici dell'evangelizzazione, in contrasto con quanto affermato nella Bibbia, sia per la percezione che di essi ebbero inizialmente gli europei come di uomini "senza legge", radicalmente diversi dagli *infideles* che potevano legittimamente essere considerati nemici, oggetto di una giusta guerra. L'autore passa in rassegna una nutrita selezione di testimonianze di cronisti, giuristi e religiosi del Cinquecento, tra i quali si sviluppò, spesso a distanza, a volte in un confronto diretto, come fu il caso tra Sepúlveda e Las Casas, il dibattito sulla natura dell'indio. Il travaglio intellettuale che sollecitò fin da subito l'ambiente ispanico viene analizzato nella sua unicità. Nulla di simile si era verificato anteriormente nella cultura giuridica europea né si verificherà successivamente: la conquista del Nordamerica non comportò, infatti, dubbi e inquietudini di tal genere. Ciò è dovuto, secondo il Cassi, sia a differenze religiose, sia alla differenza di struttura economica dei due tipi di conquista. Vero è che anche la necessità da parte della monarchia spagnola di tenere a freno le spinte autonomistiche dei vari *conquistadores*, presto trasformati in *encomenderos*, portò più volte la Corona a intervenire con la proclamazione di Leggi volte a disciplinare sia la riduzione in schiavitù – in casi di volta in volta definiti – degli indigeni, sia la prestazione del loro lavoro, che avrebbe dovuto essere "spontaneo", in quanto fornito da liberi vassalli, nelle *encomiendas*.

In particolare nel quarto capitolo lo studioso analizza l'evoluzione del cosiddetto "servizio personale" dovuto dagli indigeni agli spagnoli a cui fossero assegnati in *encomienda*. Dalla sua giustificazione originaria di natura "fiscale", alla sua trasformazione in "libera prestazione" retribuita, alla difficile applicazione delle disposizioni nei diversi Vicereami, con conseguente adattamento del diritto stesso, a seconda del luogo e del tempo.

Nel suo complesso, l'importante lavoro del Cassi, ribadendo la centralità del diritto nella costruzione della particolare forma di dominazione coloniale spagnola, propone una riflessione sulla rielaborazione del tema del *bellum iustum*, in coincidenza con la Scoperta e la Conquista del Nuovo Mondo da parte degli stati iberici, e sul contributo che ne è scaturito alla definizione del "giusnaturalismo moderno", nonché, di conseguenza, alla stessa storia del pensiero giuridico quale si è venuto formando fino ai giorni nostri.

Accanto ai meriti indiscutibili che il libro sicuramente possiede, soprattutto nella novità del taglio con cui esamina testi e avvenimenti pur noti, – suffragata da una corposa appendice di fonti consultate e indicazioni bibliografiche –, va tuttavia rilevata la difficoltà a scostarsi da un luogo comune relativo al domenicano Las Casas, che sarebbe responsabile dell'introduzione della schiavitù dei neri in America e a questa sarebbe insensibile, in incomprensibile contraddizione con tutta la sua opera nei confronti degli indigeni indiani: un *topos* particolarmente fortunato – anche grazie all'avallo di letterati del calibro di Borges – sul quale, tuttavia, autorevoli specialisti, quali, ad esempio, Marcel Bataillon e Marianne Mahn-Lot, hanno espresso le proprie riserve.

Clara Camplani

Massimo Livi Bacci, *Eldorado nel pantano. Oro, schiavi e anime tra le Ande e l'Amazzonia*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 180.

Alla suggestiva ricostruzione delle cause e delle modalità dell'ecatombe demografica in America dopo l'invasione spagnola il demografo Massimo Livi Bacci ha fatto seguire l'indagine su una variante della leggenda dell'Eldorado, l'ossessione che spinse molti *conquistadores* a vagare per selve inestricabili seguendo quella che Pietro Martire definì "la mortifera fame dell'oro". Sono state le raccolte di documenti dell'Archivio della Compagnia di Gesù a Roma a fornire una ricca e insperata mole di informazioni su una vicenda che, pur essendo già nota agli studiosi, questo volume ricostruisce in forme inedite e con una non comune capacità di "far parlare" le fonti.

Il ritrovamento di pepite d'oro di grandi dimensioni nei più diversi angoli del continente accese la fantasia dei conquistatori. Ne è testimonianza il toponimo assegnato alla costa caraibica dell'attuale Costa Rica e Panamá: "Castilla del Oro". Dalla fama dell'oro si passò alla leggenda dell'Eldorado. Dopo le razzie iniziali nei grandi imperi americani da parte dei conquistatori, le spedizioni spagnole si spinsero in zone impervie alla ricerca dell'oro. Quella di Jiménez de Quesada nella *sabana* di Bogotá popolata dai chibchas, raffinati artigiani del metallo prezioso, contribuì ad accendere la fantasia di altri uomini d'arme che dal Perù organizzarono nuove incursioni. Ben presto però l'età dell'oro volse al termine. Si esaurirono i giacimenti alluvionali di superficie, l'ecatombe demografica sottrasse le braccia per il massacrante lavoro in miniera e la scoperta del *cerro rico* d'argento di Potosí segnò la fine della parabola dell'oro a favore dell'argento.

Quella che si configurò come una vera e propria follia dell'Eldorado cominciò a stemperarsi e a confondersi con altre motivazioni. Mito ubiquo a dire il vero, anche se la versione classica della credenza trasse spunto dalle cerimonie votive di un'etnia stanziata presso la laguna di Guatavita, nella cordigliera colombiana di Cundinamarca, i cui fondali si favoleggiava custodissero enormi carichi di gioie. Altre spedizioni cercarono l'Eldorado alle sorgenti dell'Orinoco, e Orellana lo inseguì navigando il Rio delle Amazzoni. Il mito dell'Eldorado non fu peraltro estraneo alla dimensione messianica della scoperta e della conquista dell'America, facendo di quest'ultima il luogo di un'utopia geografica. Si mescolò a quello dell'età dell'oro, e conteneva più di un'assonanza con la prospettiva millenarista e con il sogno di rigenerazione che l'Europa proiettava sul Nuovo Mondo.

Il libro ricostruisce una vicenda che ebbe luogo in un'area marginale dell'espansione spagnola nel Nuovo Mondo – la regione degli Llanos de Mojos, area dal clima umido e poco propizia all'insediamento umano dell'attuale Bolivia orientale – dove lo sforzo evangelizzatore dei gesuiti diede luogo a una rete di missioni seconda per importanza soltanto a quella del Paraguay. La convinzione che l'area custodisse favolose ricchezze aveva generato il mito del Paititi o Gran Mojo, versione meridionale dell'Eldorado. Nei suoi *Comentarios reales* Garcilaso el Inca conferma, pur tra molte perplessità, l'ipotesi che l'insediamento in una zona difficilmente raggiungibile fosse conseguenza di un esodo transandino di indios dopo il crollo dell'impero inca. Sta di fatto che la leggenda del Gran Mojo-Paititi (Pai-Titi in lingua guaraní significa "Padre-Tigre") scatenò l'avidità dei *conquistadores* che si avventurarono verso le pianure fangose della Bolivia dove prese corpo una delle varianti del mito dell'Eldorado. La realtà dei fatti era però diversa. In mancanza di oro, le successive spedizioni spagnole ebbero come principale obiettivo quello di impadronirsi dell'unica ricchezza del territorio: la manodopera indigena.

I missionari iniziarono nella seconda metà del Seicento la loro opera di evangelizzazione in terre poco fertili, dove una pluralità di etnie dedite alla caccia, tessitura e agri-

coltura occupava un territorio soggetto a periodiche inondazioni. L'arrivo dei gesuiti avvenne in un contesto esasperato da razzie e violenze degli spagnoli. Quando alla fine del Seicento svanì il mito dell'Eldorado, cessò anche la cattura degli uomini e cominciò quella delle anime da parte di missionari i quali, determinati a "voler vivere tra gente fiera e barbara, soffrire notevoli travagli tra singolari pericoli di morte, convertire e battezzare molte anime gentili, aggiungere la corona del martirio", dimostrarono grandi abilità manuali e ricorrenti manifestazioni di un carattere che le fonti dell'ordine definiscono *colle-ricus*. L'opera dei missionari fu nettamente distinta da quella dei coloni spagnoli: essi avviarono una serie di ricognizioni nel territorio, e tra i più significativi risultati si segnala la rudimentale grammatica-vocabolario di lingua guaraní compilata da padre Julián de Áller. Il libro fa tesoro dei resoconti delle esplorazioni gesuitiche per tracciare un quadro suggestivo e articolato di motivazioni e modalità dell'azione missionaria.

Al culmine dell'opera di evangelizzazione, tra il 1720 e il 1750, l'area dei Llanos era punteggiata da oltre venti missioni che avevano riaggregato una popolazione di quasi 40 mila anime, inglobando nel "sistema" gesuitico etnie, culture e lingue diverse. La rete dei villaggi-missione introdusse significativi mutamenti nella vita materiale indigena: la cancellazione del nomadismo, l'introduzione di nuovi costumi cristiani e nuove abilità artigianali, e la difesa delle tradizionali gerarchie consentirono alle missioni degli Llanos di resistere alla penetrazione commerciale e militare portoghese e di non cadere in un regime di schiavitù ad opera degli spagnoli. La struttura a scacchiera delle riduzioni non impedì l'arrivo di patologie virali importate dagli europei; dopo la cacciata di gesuiti dall'America nel 1768, la regione si aprì inesorabilmente al mondo esterno. La società dei Mojos mantenne comunque una sostanziale stabilità demografica e continuò a funzionare secondo le regole generali del governo dei padri (sostituiti dal clero secolare). L'isolamento finì nel 1842, quando la regione entrò a far parte della Bolivia e si dissolse l'assetto socio-economico sopravvissuto alla cacciata dei gesuiti. Ciò che condusse sull'orlo dell'estinzione le popolazioni degli Llanos non furono però le continue invasioni della società bianca. Fu un albero che, se intagliato, "lacrima latte, che si converte in gomma bianca". Lo *shock* determinato dall'arrivo dei *serengueiros* boliviani sulle società indigene dimostra – conclude Livi Bacci – che le etnie degli Llanos soffrirono più per gli attacchi degli umani che per quelli dei microbi importati dagli spagnoli.

Flavio Fiorani

Diony Durán, *Mirar en torno. Ensayos Latinoamericanos*, La Habana, Editorial Arte y Letra, 2006, pp. 192.

Diony Durán Mañaricúa es ensayista e investigadora, ha sido profesora de literaturas hispánicas en la Universidad de La Habana durante muchos años y hoy desarrolla su actividad de investigación en Rostock. El libro presentado es una muestra de artículos de crítica con contenidos muy distintos que la autora ha venido publicando a lo largo de los últimos años en distintas revistas y presentando en varios congresos. Escritoras y escritores de épocas y países diferentes son los protagonistas de sus intereses de estudio y de *Mirar en torno. Ensayos Latinoamericanos*, que se abre con "*La oveja negra* y demás bombas de tiempo. Las fábulas de Augusto Monterroso" (1999) artículo dedicado al original escritor guatemalteco, donde se destaca su demolición mordaz a través de la sátira y la ironía que indica la relativización de la verdad y los valores, centrada en una crítica inquietante que finalmente significa una marcada

eticidad donde “el lector intuye que una profunda fe en lo mejor del hombre ha guiado a Augusto Monterroso” (p. 26).

El segundo ensayo “¿Contar La Habana? Discurso, contradiscurso, transgresiones” (2006) se ocupa de dos significativos cuentos para la historia de la literatura cubana: “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1950-1990) de Senel Paz, relato que se considera como un punto de ruptura y cambio en la narrativa cubana de la segunda mitad del siglo XX y “Una ciudad, un pájaro, una guagua” (1997) de Ronaldo Menéndez que forma parte de su libro *El derecho al pataleo de los aborcados*, premio Casa de las Américas en 1997. Ambas relaciones presentan varias similitudes, sobre todo en la presentación del imaginario de la ciudad de La Habana, además de establecer un diálogo sobre dos puntos de vista con respecto a “la ciudad, la homosexualidad masculina, la cultura nacional, la realización individual, *marketing* y diversas políticas de comportamiento entre micro y macroestructuras sociales” (p. 30). La historia de la capital cubana se construye también gracias a la literatura como Carpentier enseña, y por lo tanto estos relatos pertenecen a la misma emblemática experiencia. “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” se inscribe en el discurso de Lezama Lima mientras que “Una ciudad, un pájaro, una guagua” continúa más bien la línea irónica y amarga de Reynaldo Arenas, que a su vez manifestó admiración hacia Lezama Lima; ambos contienen una importante referencialidad a la realidad social cubana a través de un corte autobiográfico así mismo se presentan permeados por una intertextualidad y un interdiscurso cultural muy marcados para establecer su propia identidad literaria y su opinión social. En años de curiosidad e interés hacia la Isla, este ensayo propone una visión de la realidad socio cultural más interesante y estimulante de las polémicas y parciales visiones de muchos intelectuales dentro y fuera del país.

“Memoria entre Cuba y Okinawa. *Shamisén* de Benita Iha Sashida” se ocupa de un pequeño libro de la autora cubano japonés Benita Iha Sashida. En el texto se narra, entre crónica y ficción, la historia de su familia y la de la comunidad de okinawenses emigrados en la Isla de la Juventud en la primera mitad del siglo XX con todos los acontecimientos históricos que han determinado su permanencia en Cuba. La memoria familiar de la narración se presenta a través de un armazón muy elaborada gracias a la inserción de muchas otras voces discursivas como la de la introducción, notas, entrevistas que encubren y acompañan la relación directa de la autora y el relato de la narradora, puesto que Benita Iha Sashida es autora, narradora y personaje a la vez. A través de la crítica estructuralista empleada por Diony Durán, sale a luz una vez más lo que Fernando Ortiz, a principios del siglo XX, definió como transculturación y que hoy en día se define como sincretismo, hibridación, mestizaje, síntesis, “entre-lugar” y que la autora con término cubano popular define “aplatamiento” y que indica la pertenencia, el territorio de residencia y emisión del mensaje.

“La voz de Alfonsina Storni” (1991) es la versión escrita de una conferencia presentada en ocasión del centenario de la poetisa, donde se establece un diálogo entre escritoras, a partir de Sor Juana Inés de la Cruz para relacionarse con otras personalidades del siglo XX, que indican cómo la palabra de éstas autoras está atrapada en una lógica epocal que las adversa forzándolas a expresar su voz a través de un discurso femenino que sin embargo expresa un individuo pensante como Alfonsina Storni, que, con palabras de Diony Durán, “gravita en las aguas del tiempo, entró por la boca de esas aguas, iba con su voz completa y florece” (p. 90).

“El trapaso del daimón: La imagen de España en *La expresión americana* de José Lezama Lima” (1991) es un estudio donde Diony Durán pone de relieve la imagen de España de Lezama Lima derivada de la literatura clásica de Góngora y Quevedo que puede encontrarse en la colección de ensayos *La expresión americana* (1957). En

este libro “epigonal” el escritor cubano investiga los elementos derivados de la tradición española en la sátira virreinal, el corrido mexicano, los poemas gauchescos y otra idea de la muerte; América – escribe Diony Durán – aparece como zona de realizaciones de lo hispánico “desborda el espejo y el eco y, en posesión de su daimón realiza su viaje conflictual de Otro y de Uno” (p. 100).

Los ensayos “José Carlos Mariátegui: Mito y utopía” (1994), “Discursos modernos y modernistas. Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí” (1995) y “La carta de amor y Dulcinea. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo” son textos más breves que nacen de ponencias presentadas en distintos coloquios o congresos dedicados a Mariátegui, Nájera y, el último, en ocasión del Congreso Internacional “Utopías americanas del Quijote” (2005).

Más centrales e importantes son los ensayos dedicados a los hermanos Henríquez Ureña: “Camila Enríquez Hureña: Magisterio humanista” y “Utopía y escritura crítica. Pedro Henríquez Ureña. I – Fundador de una escritura crítica. II – Ucronía y Utopía” cuya obra ha sido y sigue siendo argumento de estudio central en la actividad de la crítica cubana. En el primero se destaca la personalidad de la escritora dominicana establecida en Cuba y su destino carabico en la capacidad de expresar una conciencia isleña y nacional a la vez. Su obra es importante como crítica literaria y también por su magisterio cultural y su intensa actividad pedagógica que la lleva a ejercer su actividad profesional en el Vasar College de New York y en muchas otras universidades de los Estados Unidos para volver y trabajar en el Ministerio de Educación cubano siempre con el mismo anhelo de “fundadora de espíritus” (p. 116). En el ensayo dedicado a Pedro Henríquez Ureña, Diony Durán pone de relieve la importancia del pensamiento crítico del dominicano para la historia cultural cubana y latinoamericana a la vez, donde se establece como central un nuevo americanismo que es a la vez heredero de los grandes pensadores del siglo XIX y se inserta plenamente en la modernidad de la contemporaneidad proyectándolo en una dimensión universal. La crítica subraya la experiencia fundamental de Pedro Henríquez Ureña en “El Ateneo” mexicano y la importancia de su magisterio en el debate con el grupo de intelectuales que actuaba en toda América Latina en la época.

Cada ensayo está acompañado por una interesante bibliografía muy útil a la hora de enfrentarse con los argumentos tratados. Me interesa, para concluir, remarcar la amplia gama de tipologías críticas empleadas por Diony Durán que nunca abandona la búsqueda y el empleo de un tono poético como he intentado demostrar al citar parte de sus escritos.

Susanna Regazzoni

Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina, a cura di Ilaria Magnani, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2007, pp. 160.

Il volume nasce da una ricerca condotta dal CUIA, il Consorzio interuniversitario italiano per l'Argentina sorto al fine di sviluppare rapporti di collaborazione tra studiosi italiani e argentini. Italia e Argentina: due mondi geograficamente lontani che il fenomeno dell'emigrazione ha reso nel tempo assai vicini modificando l'idea stessa di patria italiana. Di questo “fiume sotterraneo” che ha alimentato il rapporto politico e culturale tra i due paesi il volume prende in esame alcune delle manifestazioni più significative: gli aspetti linguistici, la finzione narrativa e le testimonianze di vita sono i tre nuclei in-

torno a cui si snodano comparazioni e analisi. Il rilievo della presenza italiana in Argentina tra Otto e Novecento è testimoniato non solo dal numero di immigrati che si sono insediati nell'area rioplatense, ma soprattutto dall'intensità delle relazioni che si instaurano anche grazie al fatto che i milioni di italiani diventati argentini non sono riconducibili soltanto alla tipologia classica del migrante. Differenze sociali, ma anche cronologiche e identitarie, rendono questo fenomeno una realtà complessa e sfaccettata e soprattutto – come avverte Ilaria Magnani in apertura – costringono a comprendere sotto una luce nuova “le risignificazioni di fenomeni apparentemente o forse originariamente uguali” (p. 7).

Molti dei temi analizzati sono già stati materia di studio, ma tutti i contributi si segnalano per l'originalità dell'angolazione con cui esplorano questioni e processi intorno a cui si generano le modalità della percezione dell'identità italiana in ambito rioplatense. A cominciare da quello della curatrice che indaga il proficuo rapporto tra tradizione culinaria italiana e lingua. *Cocoliche* e commistione gastronomica esprimono sul piano simbolico strategie di inserimento degli immigrati nella società d'arrivo. A differenza degli Stati Uniti, l'Argentina è un caso emblematico di integrazione riuscita, dimostrata non solo dalla duttilità della variante rioplatense dello spagnolo, aperto agli influssi immigratori e capace di includere varianti lessicali e sintattiche, ma anche dalla capacità di accogliere in ambito gastronomico piatti e ingredienti italiani che non sono vissuti come tali ma come un'elaborazione locale. Di ciò Magnani offre significative esemplificazioni muovendo dall'analisi della letteratura di fine Ottocento e soffermandosi su alcune opere della narrativa attuale.

La lingua in particolare costituisce un privilegiato terreno di indagine in quanto indicatore di transculturazione sia per quel che concerne il più noto esempio di interlingua (il *cocoliche*), sia per quel che riguarda il ritorno in auge dell'italiano che è oggetto di apprendimento da parte dei discendenti degli immigrati. L'ibridazione linguistica è uno dei tratti della produzione di Roberto Raschella che ci dà testimonianza di quanto la “scena familiare” costituisca uno spazio generatore prima di interrogativi che il figlio si pone dopo l'ascolto delle interiezioni paterne in italiano, e poi di un vuoto che suscita l'insopprimibile necessità dell'interpretazione di una espressione dialettale o regionale italiana tale da generare un'ambiguità che “permitirá introducir un cierto orden en el caos y, lenta, oscuramente, volverlo un modesto pero intangible cosmos” (pp. 44-45). Era già *cocoliche* o no quello che parlavano i miei genitori?, si chiede Raschella. Se nei fenomeni della sociabilità e nella complessa mescolanza che sta all'origine della letteratura nazionale e di tante altre manifestazioni culturali dell'Argentina “aluvional” Raschella sembra ritrovare una prova della contaminazione che fa della sua identità il risultato di ciò che definisce “experiencia de vida y de lengua”, è a un passo della *Meditazione breve circa il dire e il fare* di Carlo Emilio Gadda che si affida per dare conto di un cosmo e di un caos di immagini e giudizi che generano l'umana comunicatività.

Ragioni di spazio ci impediscono di dare conto approfonditamente degli altri contributi. Ci limitiamo a segnalare il saggio di Leonor Fleming sugli influssi danteschi nell'opera di Echeverría, quello sulla poliedrica figura di padre Agostini sacerdote ed esploratore, alpinista e fotografo, narratore e geografo a lungo attivo nelle missioni salesiane nella Patagonia meridionale a firma di Nicola Bottiglieri e quello di Rubén Tizziani che mette opportuna enfasi sulla presenza italiana alle origini del tango, la cui italianità è identificata nell'affinità con la canzone popolare e nel comune atteggiamento emotivo. Opportuna ci sembra la scelta editoriale di pubblicare i contributi di studiosi e scrittori italiani e argentini in lingua originale nell'auspicio che la presenza dei due idiomi possa favorire ancor di più le relazioni tra i due paesi. Perché il volume non si propone soltanto di confermare la ricchezza dei rapporti bilaterali, ma vuole soprattutto offrire

una riflessione sul valore simbolico che l'immaginario può svolgere nella collaborazione tra l'Italia e il paese del mondo che più gli assomiglia.

Flavio Fiorani

Andrea Ostrov, *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción Editora, 2008, pp. 238.

Andrea Ostrov es docente de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, además de investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana y en el de Estudios de Género de la misma facultad. Se ocupa de literatura contemporánea con un especial interés hacia la escritura de género y este estudio es el primer importante resultado de sus investigaciones.

El libro se articula en dos partes, la primera estrictamente teórica donde se discute sobre la crítica de género existente y se busca una opción que pueda hallar un punto de encuentro entre las distintas teorías. En la segunda, la investigadora pone en acto las teorías enunciadas y propone, mediante un análisis extenso y puntual, la obra de escritoras ya clásicas como *La Furia y otros cuentos* de la argentina Silvina Ocampo y *La última niebla* de la chilena María Luisa Bombal junto con las más recientes *Pasión de historia* de la puertorriqueña Ana Lydia Vega, *Canon de alcoba* de la argentina Tununa Mercado y *El padre mío* de la chilena Diamela Eltit. Al final de cada capítulo analítico dedicado a las distintas escritoras, la investigadora introduce un apartado que presenta y resume la crítica existente de cada autora tratada, instrumento muy útil para tener un cuadro de los estudios que se han llevado a cabo hasta ahora.

Logrando una tercera vía entre la noción de construcción social que investiga sobre todo en los argumentos de los relatos y la psicoanalítica que se ocupa especialmente de la escritura, en este caso *femenina*, entre la corriente anglosajona y la francesa, la autora comenta la dimensión fundamentalmente cultural de la noción de género, añadiendo, sin embargo, la idea de la *textualización del cuerpo sexuado* (p. 12). Es decir que según la experiencia de Andrea Ostrov, al escribir ella misma una novela, lo que describe es “que empecé a escribir compulsivamente, que se me imponía, al punto de que parecía escribirse sola, en la que se narra no tanto un argumento sino más bien el proceso de construcción de un cuerpo, que se va configurando a medida que avanza la escritura” (p. 11); es – entonces – la acción escritural que define el cuerpo: “Un cuerpo que se *escribe*, que se materializa a la par del texto, como un texto” (*ibidem*). Los discursos describen y al mismo tiempo *escriben* el cuerpo, más precisamente con palabras de la misma crítica «Es decir, la materialidad misma del cuerpo femenino surgió como efecto de ese discurso sobre el cuerpo, cuyo trazos, marcas e incisiones cartografían, establecen, materializan, en definitiva, el cuerpo que en apariencia simplemente “describen”» (p. 12). De esta forma se pone en tela de juicio la idea de género en su acepción que normaliza y legitima las características asignadas a los cuerpos de acuerdo con lo que la tradición cultural determina. Gracias al pensamiento de la crítica Judith Butler, Andrea Ostrov reflexiona acerca de la relación constitutiva entre cuerpo y escritura, en específico a través del examen de los textos citados. Al buscar rastros, marcas del cuerpo en la escritura, la crítica pone en cuestión la correspondencia entre los rasgos psicológicos y el sexo biológico, relación que considera ser una construcción cultural normativa y por consiguiente llega a una distinta noción puesto que el género “que, en un principio, se postula como

“interpretación” cultural de las diferencias anatómicas previas naturales, es ahora reformulado como un dispositivo regulador que no interpreta sino que construye, esas diferencias [...]; no se trata ya de abordar los textos como lugar de inscripción del cuerpo, sino por el contrario, de pensar el cuerpo como lugar de inscripción de un texto” (p. 200). El trabajo crítico de Andrea Ostrov en los textos citados se transforma en la postulación del *cuerpo como corpus*, es decir el estudio de la relación constitutiva entre estos dos elementos; el cuerpo como construcción y resultado de una escritura, superando la tradicional noción de cuerpo como mero dato biológico, como un principio natural que las construcciones de género interpretan y significan culturalmente.

El estudio de Andrea Ostrov sobre los textos seleccionados se basa en la postulación de un cuerpo como efecto de escritura, realización de la palabra en lo concreto de lo físico.

Con respecto a Silvina Ocampo, se detecta en la materialidad corporal – además de otros elementos que contribuyen a la construcción de una corporalidad canónica de género – la determinación de la escritura. Así mismo pasa con la novela de María Luisa Bombal, donde se establece una interrelación “constitutiva entre el proceso de materialización corporal de la protagonista, y una construcción de los géneros estructurada en función de la dicotomía mirar/ser objeto de la mirada, donde cada uno de los polos es ocupado por uno de los géneros” (p. 200). Como el cuerpo femenino se construye como objeto de una mirada, de la misma manera el corpus epistolar que la protagonista de *La última niebla* escribe a su amante, se ofrece como cuerpo a la mirada del lector. Ana Lydia Vega presenta la misma vinculación entre el cuerpo femenino y la mirada – masculina – que lo constituye. A través de los relatos de la escritora puertorriqueña, Andrea Ostrov demuestra y añade, además, que es “posible leer un deslizamiento entre la configuración del cuerpo femenino como objeto de la mirada, su postulación como objeto del deseo, y su lugar de objeto de la violencia” (p. 2001). En Tununa Mercado la vinculación entre cuerpo y escritura resulta más explícita. En sus escritos la relación entre deseo y palabra / cuerpo y texto es constante y se acompaña por una reflexión sobre la escritura. *El padre mío* de Diamela Eltit es la última novela que Andrea Ostrov toma en consideración en su estudio sobre los procesos de construcción y legitimación de cuerpo a través de la palabra que, en este caso, son el resultado de un “proceso de materialización regulado y normatizado en función de parámetros de inteligibilidad establecidos culturalmente” (p. 2002). Todos estos ejemplos contribuyen a la afirmación de un cuerpo considerado más bien como efecto de un discurso que como entidad natural. El resultado es un cuerpo codificado, legitimado y jerarquizado por la cultura que, a través de la palabra – del texto – muestra la convencionalidad – concluye Andrea Ostrov – “de la normas que la constituyen y regulan” (p. 203).

Andrea Ostrov presenta en estos cinco capítulos un interesante entrelazarse entre cuerpo, género y escritura, logrando una aportación al debate de la crítica contemporánea sobre la escritura de autoras y también de autores latinoamericanos; su sugerente propuesta crítica está sufragada por un corpus de citas muy extenso e interesante que sin duda ofrece una productiva posibilidad interpretativa.

Hay que remarcar, además, la amplia y destacada bibliografía crítica específica sobre género, escritura y crítica literaria, que se encuentra al final del trabajo.

Susanna Regazzoni

Ernesto Cardenal, *Orazione per Marilyn Monroe*, Introduzione di Alessandra Riccio, traduzione di Marco Ottaiano, Napoli, Marotta e Cafiero, 2006, pp. 61.

Ernesto Cardenal, *Omaggio agli indios americani*, Introduzione e traduzione di Antonio Melis, Napoli, Marotta & Cafiero, 2008, pp. 477.

Quietati gli ardori della politica, poco si è sentito parlare negli ultimi anni del poeta Ernesto Cardenal, una delle voci più valide della poesia ispanoamericana del secolo XX, già parte di quella scuola che si formò intorno a Coronel Urtecho e a Pablo Antonio Cuadra, nell'atmosfera dell'avanguardia e nel clima lugubre della dittatura, alla quale i Somoza sottoposero per decenni il Nicaragua.

Con il primo governo sandinista si verificò la rottura tra i poeti cosiddetti conservatori e i poeti progressisti: furono gli anni non delle inimicizie, ma delle distanze, almeno tra Cardenal e Cuadra, entrambi grandi espressioni, ormai su versanti opposti, della voce poetica nicaraguense.

Terminata l'esperienza di governo nell'ambito del sandinismo, Ernesto Cardenal sembrò scomparire nell'ombra, in disaccordo ormai con l'atteggiamento imborghesito del movimento rassegnato alla sconfitta e pure macchiato dalla corruzione di vari dei suoi membri. Un isolamento, quello del poeta, che non valse a far dimenticare la sua opera, ch  anzi, con il tempo, la realt  ne andava sempre pi  giustificando il carattere fermo di protesta, mentre acquistavano, nell'ambito di un americanismo pi  attento, suggestione i grandi miti delle civilt  amerindie scomparse, la nota umana del poeta volta alla difesa dell'uomo, il ripudio per una societ  che il capitalismo, denunciava Cardenal, aveva pervertito e consumato.

Negli anni recenti, in Italia, l'opera poetica di Ernesto Cardenal   tornata a essere giustamente rivalutata. Lo ha fatto nel 2006 Alessandra Riccio nell'attento e appassionato studio che accompagna, nella efficace traduzione di Ottaiano, l'edizione della *Orazione per Marilyn Monroe*, uno dei momenti pi  significativi della poesia di Cardenal, e Antonio Melis presentando nel 2008 la sua traduzione dell'*Omaggio agli indios americani*.

Oggi ancora commuove l'elegia singolare dedicata alla tragica fine della grande attrice americana. L'edizione della Riccio d  prestigio alla singolare evocazione per la finezza della realizzazione. Il libro  , infatti, di singolare nitore e ben conviene al clima evocativo di una tragedia passata alla storia del secolo ventesimo, ma viva ancora nella memoria dei contemporanei, tragedia che implica inevitabili rimandi negativi non solo alla politica, ma in senso pi  ampio alla miseria e alla crudelt  dell'essere umano.

Il progetto grafico del volume   di Nicoletta Ostuni. Illustra il testo una serie di foto di scena tratte da vari film e ci  vale a dare ulteriore profondit  di significato al testo, esteso canto di denuncia della codificazione dell'individuo, ma anche di comprensione per la debolezza delle vittime, indifese di fronte al vizio e al potere. L'accusa   durissima contro lo sfruttamento umano, e tenero il compianto per la donna passata dalle miserie dell'infanzia alla categoria di astro cinematografico e di appetita preda, fino alla morte misteriosa, con quella mano sul telefono e il mistero di chi mai intendesse chiamare.

Quanto al Melis egli si   occupato pi  volte di Cardenal;   stato il prefatore e il traduttore, nel 1977, per la collana di poesia delle Edizioni Accademia, di un'antologia poetica significativamente intitolata *La vita   sovversiva*. Ma lo studioso dell'Universit  di Siena ha continuato ad attendere alla produzione del poeta nicaraguense e nel 1984 ha pubblicato, ad Assisi, presso Cittadella Editrice, *Voli di Vittoria*.

Certamente   significativo ora il ritorno dello studioso a una delle opere di maggior rilievo di Cardenal, impresa che potrebbe definirsi ciclopica, data l'estensione di questo

Omaggio agli indios americani, opera che il poeta nicaraguense pubblica nel 1969 e che mentre conferma la grandezza artistica dell'autore, mostra al contempo tutta la sua umanità, l'ardente, generosa partecipazione alla tragedia dell'uomo sulla terra, una tragedia che il tempo non modifica, si qualifica come eterna, inizia alle origini del mondo, non solo americano, e ancora continua.

Ha ragione, quindi, il Melis quando scrive che l'*Omaggio agli indios americani*, "a quasi quarant'anni dalla sua prima pubblicazione, conserva la sua centralità nella produzione del poeta", e che "si presenta come un punto di convergenza delle istanze più profonde che animano la sua ricerca, sospesa fra la lettura del passato e la proiezione nel futuro".

Di interesse è poi l'accostamento che lo studioso fa di Cardenal a Ezra Pound, quello dei *Pisan Cantos*, con la distinzione che nel poeta statunitense le "elaborazioni sul tema dell'usura" lo portano "alle ben note aberrazioni antisemite", mentre da Cardenal sono lette "in chiave anticapitalista e antimperialista".

Tutto da meditare è questo *Omaggio agli indios americani*, dove l'evocazione del mondo indigeno, il rapporto uomo-natura, il "comunismo primitivo", convergono nella creazione di un'utopia che, come scrive il prefatore "è una parola centrale" in tutto il libro.

Giuseppe Bellini

Guadalupe Fernández Ariza, *La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 180.

Guadalupe Fernández Ariza, titolare della cattedra di Letteratura Ispanoamericana presso la Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Malaga, fin dalla fine degli anni Settanta si è dimostrata attenta studiosa dell'opera di Mario Vargas Llosa, dedicandogli un saggio sulla *Casa verde* e curando, nel 1980, per la casa editrice Cátedra, l'edizione del romanzo breve *Los cachorros*. Da allora ha continuato a seguire con interesse l'opera dello scrittore peruviano, con saggi quali "Los sueños y el paisaje en *Travesuras de la niña mala*", "Mario Vargas Llosa: el Dictador y la Tragedia", "*La guerra de fin de mundo* de Mario Vargas Llosa: modelos literarios y estructura arquetípica", fino a culminare nella cura della collettanea *Homo ludens. Homenaje a Mario Vargas Llosa*, uscita nel 2007, in coincidenza con il conferimento allo scrittore della laurea *Honoris Causa* da parte dell'Università di Malaga, atto durante il quale l'autrice, sua madrina, ha dato lettura della *Laudatio*.

Col volume che ora esce nella sezione "Saggi e Ricerche" della Collana del CNR "Letterature e Culture dell'America Latina", diretta da Giuseppe Bellini, la studiosa si cimenta in un'impegnativa monografia centrata sulla meticolosa analisi di alcuni testi minori dello scrittore, in particolare quelli a sfondo sessuale-voyeuristico dove appare più dichiaratamente esplicito il legame tra pittura e letteratura: si tratta di *Elogio de la madrastra* (1988) e del romanzo che ne costituisce la prosecuzione, *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997). Entrambi i romanzi sono introdotti, nel saggio della Guadalupe, da un capitolo, "El sueño de lo bello y lo sublime", che verte sulla biografia romanzata di Gauguin illustrata da Vargas Llosa in *El Paraíso en la otra esquina* (2003). Praticando un percorso nella storia della letteratura e della filosofia occidentali, che la porta da Aristotele a Nietzsche e Benjamin, passando per Marsilio Ficino e Ariosto, per Cervantes e Shakespeare, Borges e Darío, Goethe e Kant, Valéry e Starobinsky, per non citare che alcuni dei maestri convocati, la studiosa rintraccia nel mito decadente della Malinconia la

chiave interpretativa delle opere esaminate di Vargas Llosa. Richiamando il concetto di genio malinconico, di aristotelica ascendenza, ci lascia intravedere, attraverso i personaggi di Vargas Llosa, che altro non sono che fantasmi creati dal sogno, un autore che sceglie il rifiuto del teatro del mondo e ripiega su un'opzione edonistica e solitaria. Attraverso attente osservazioni sulle sinestesie adottate da Vargas Llosa, depositario di tanta eredità, la Fernández Ariza ne fa colui che "recoge la antorcha de la tradición decadentista finisecular, aportando su testimonio" e ci introduce nella scoperta di un itinerario artistico centrato su due momenti rilevanti della Modernità, il Primitivismo di Gauguin e l'Espressionismo di Schiele. In particolare l'ultimo capitolo, "Contemplant y representar", dedicato al romanzo *Los cuadernos de don Rigoberto*, analizza le opere del pittore viennese, – morto nel 1918, dopo aver bruciato in ventotto anni la propria vita nell'urgenza della protesta all'ordine costituito, risoltasi nella provocazione e nella ribellione, – che vengono utilizzate come modelli per le rappresentazioni di Fonchito e di Lucrezia, la seconda sposa del padre. A cent'anni di distanza è, tuttavia, difficile che rimanga una spinta dirompente nell'imitazione delle opere proposte: anche nel lettore non può che subentrare un profondo stato melanconico, di fronte agli sforzi di immaginata perversione dei personaggi di Llosa.

Sono molti gli spunti di approfondimento a cui invita il saggio in questione, oltre che al parallelismo tra arti figurative e letteratura: il tema dell'esotismo, la funzione della memoria, da cui si estraggono immagini e capacità di meraviglia, i tratti dell'umorismo e dell'ironia e il loro ruolo nella letteratura decadente, l'artificio retorico dello specchio e dell'immagine riflessa che permette lo sdoppiamento e la metamorfosi.

Giustamente lo scrittore, in una lettera posta come prologo al volume, esprime i ringraziamenti e anche lo stupore per le osservazioni sulla profondità del proprio mondo interiore e dei meccanismi della propria ispirazione letteraria, da lui stesso spesso inavvertiti e nemmeno immaginati, che l'autrice del saggio ha acutamente saputo portare alla luce.

Clara Camplani

Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, introducción María Caballero, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pp. 7-480.

La recente edizione di *La casa de los espíritus* per i tipi di Espasa Calpe, ripropone al pubblico il primo romanzo scritto da Isabel Allende ben venticinque anni or sono. Si tratta di un'opera ancora vibrante di emozione in cui permangono intatte l'originalità narrativa e il potere seducente della parola, anche quando vengono proposte tematiche scabrose come quelle legate alla dittatura e alle sue drammatiche conseguenze.

Nell'introduzione, María Caballero ripercorre le diverse tappe affrontate dalla giovane cilena, esiliata a Caracas, per individuare una casa editrice in grado di pubblicare le oltre cinquecento pagine, scritte di getto nel tentativo di placare un dolore profondo, mai completamente sedato. Soltanto attraverso la scrittura, che funge da terapia, come accadrà in epoche successive quando gli eventi della vita metteranno a dura prova la sua tempra di donna e di madre sopravvissuta alla morte della figlia Paula – protagonista del romanzo omonimo –, essa riesce a trovare lo stimolo per sopravvivere e per trovare una ragione al suo esilio fisico e mentale, lanciando un messaggio di speranza.

Lontana dalla patria, profondamente scossa dai tragici avvenimenti – *golpe* del 1973 e successivo esilio in Venezuela (1975-1988), – che hanno segnato profondamente la

sua esistenza, è costretta a bussare a diverse porte e a varcare l'oceano prima di essere accolta ed accettata. Sarà la casa editrice spagnola Plaza y Janés, a pubblicare il romanzo da cui prenderà corpo il "fenómeno Allende", dovuto al grande successo di pubblico che l'opera riscuote. Numerose, infatti, sono le ristampe – nove nel 1983 e venticinque nel 1988 –, le traduzioni non solo nelle maggiori lingue europee – francese, tedesco, inglese, russo, ma anche in giapponese. Segue la riduzione cinematografica (1993), diretta da Bille August, che ne scrive anche il copione, realizzata da una coproduzione tedesca, danese e portoghese con un gruppo di attori del calibro di Meryl Streep (Clara), Jeremy Irons-Esteban Trueba), Winona Ryder (Blanca), Antonio Banderas (Pedro Tercero), Glenn Close (Férula).

I premi non tardano a giungere sancendo la definitiva popolarità di Isabel Allende, rimasta inossidata con il trascorrere degli anni. L'apparizione delle numerose opere successive – *De amor y sombras* (1984), *Eva Luna* (1987), *Cuentos de Eva Luna* (1988), *El plan infinito* (1991), *Paula* (1994), *Afrodita* (1997), *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000), *Los amantes de Guggenheim* (2001), *La ciudad de las bestias* (2002), *Mi país inventado* (2003), *El reino del dragón de oro* (2003), *El bosque de los pigmeos* (2004), *El Zorro. Comienza la leyenda* (2005), *Inés del Alma mía* (2006), *La suma de los días* (2007) – ne confermano e semmai completano la grande capacità di presentare un mondo d'affetti e di desideri, rendendo stimolanti le riflessioni sulla realtà quotidiana che investe la sfera intima familiare e quella esterna socio-politica. L'intera sua narrativa mettendo in discussione tutti i temi istituzionalmente sacri e, pertanto, asfissianti, diviene cassa di risonanza dei problemi sociali e politici di un intero continente.

Meritevole, dunque questa nuova edizione che, nel *mare magnum* della critica interessata da anni a sviscerare la narrativa di Isabel Allende ormai priva di segreti in quanto la stessa autrice, oltre a svelare gli anfratti più reconditi del suo essere, fornisce delle precise chiavi di lettura, riesce a focalizzare, sia pure sinteticamente, le tappe fondamentali del percorso esistenziale e della traiettoria narrativa.

L'analisi delle pregnanti problematiche verte obbligatoriamente sulla presenza di un mondo al femminile, sia pure, scrive Caballero "en el contexto de una sociedad patriarcal y con un delicado equilibrio de sexos" (p. 26). In una linea di continuità tra passato e presente, le donne della Allende, incapaci di accettare passivamente un destino non voluto, forgiavano caratteri resi ancor più forti all'autoemarginazione. Non rifiuto di vivere, ma necessità di agire nel pieno rispetto di sé e delle proprie esigenze esistenziali. Sono donne in grado di ritagliarsi una dimensione propria all'interno del focolare domestico, di trasformare la *prigione* familiare in un luogo dove sanare lo spirito infermo, senza rinunciare alla femminilità, alla sensualità e all'erotismo, allo spirito materno e alla singolare sensibilità.

Da qui l'importanza della casa quale simbolo stesso della nazione che ha illustri antecedenti, come ben evidenzia la curatrice citando *Casa grande* de Orrego Luco e *Casa de campo* di José Donoso, per essere "ambas microcosmos de la realidad chilena con una connotación de clase" (p. 17). In quanto preciso spazio autoreferenziale, inoltre, la casa si presta a una interpretazione magica della realtà; da qui il riferimento a *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez è altrettanto d'obbligo.

Il linguaggio emotivo, intimo, privato, il ricorso alla memoria, al sogno e ai presagi funesti, rivalutano con efficacia la corporeità femminile, assegnandole una centralità da tempo agognata, rafforzata dalla circolarità della narrazione. Il tempo personale e quello fittizio si con-fondono con il tempo storico, in una visione "totale" della realtà. D'altra parte è nota la tradizione cilena del romanzo di testimonianza: la differenza sta nelle motivazioni che spingono Isabel Allende ad affrontare le vicende di quel drammatico

periodo storico. Parafrasando la curatrice, possiamo affermare che la scrittrice usa la memoria “para transgredir límites, para cuestionar la realidad histórica” (pp. 23-24)

Una preoccupazione questa che non l'abbandonerà mai; al contrario fatta eccezione per *Afrodita*, sarà il filo conduttore dell'intera narrativa che, nel focalizzare l'attenzione sulla donna, dà diritto di parola agli emarginati in genere, ai relitti della società e a tutti gli insofferenti alle rigide norme del vivere comunitario. Tuttavia, fondamentale per il successo di un'opera è stimolare curiosità ed emozioni, tenere sempre desta l'attenzione del lettore, ammaliarlo con parole in grado di toccarne il cuore e la mente. Ed è precisamente quanto ha fatto Isabel Allende in questo suo primo romanzo che a ragione possiamo considerare una delle grandi opere della letteratura ispano-americana, degna di essere letta anche dalle nuove generazioni. Saluto, dunque, con entusiasmo la nuova edizione, concludendo con una osservazione a proposito della bibliografia, per certi aspetti riduttiva posta in chiusura del saggio iniziale. Ciò non rende giustizia all'impegno di tanti studiosi – mi riferisco in modo particolare al settore della critica italiana completamente trascurato – che da anni si occupano delle opere di una scrittrice esaltata e spesso denigrata, ma il cui valore letterario ormai non è più in discussione. Per una maggiore completezza d'informazione, sarebbe stato utile ed interessante riportare gli studi apparsi negli ultimi anni.

Silvana Serafin

Elsa Osorio, *Cielo de tango*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006.

La presencia de Elsa Osorio en las letras hispánicas actuales sigue una trayectoria similar a la de tantos intelectuales argentinos que, como ella misma, se han formado culturalmente en el país de origen y han necesitado ya sea por decisión personal o por imposición de los hechos, alejarse de la tierra nativa para dar rienda suelta a su creación literaria.

En el caso de Elsa Osorio, su vida se alterna entre Madrid – donde transforma su experiencia primordialmente de narradora en material de enseñanza para los talleres literarios que coordina – y Buenos Aires, la ciudad natal que genera los temas elaborados en sus obras y alimenta sus estudios e investigaciones. Si bien los datos sobre su fecha de nacimiento aparecen discordantes (1952, 1953) esta autora pertenece a la generación de aquellos jóvenes que contaban poco más de un cuarto de siglo cuando la dictadura militar de 1976 irrumpió en la historia argentina.

El relieve internacional de esta escritora surge gracias a su exitosa novela *A veinte años*, *Luz* editada en primer lugar en España por Alba, en 1998 y al año siguiente por Círculo de Lectores, mientras que la primera edición argentina tiene lugar en 1999 publicada por Mondadori. La novela ha sido traducida a dieciséis lenguas y editada en veintitrés países. En Italia, la primera edición (Ugo Guanda), apareció en 2000 con el título *I vent'anni di Luz*. En sus páginas se da vida a una trama de intensa verosimilitud protagonizada por una hija de desaparecidos. Al afirmar lúcidamente que “No es una novela testimonial, sino simplemente una ficción de una triste historia”, la autora remite al rol emblemático de la literatura que, en el caso de su novela, anticipa tal vez involuntariamente un camino hacia la recuperación de historias verídicas, cuya dramática existencia se verá confirmada por varios episodios revelados con posterioridad a su publicación. A tal punto que de obra de ficción, se ha transformado en una de las

tantas biografías posibles de los casos seguidos por las “Abuelas de Plaza de Mayo”, cuyas páginas web permiten la lectura integral y gratuita de la novela.

Osorio había publicado precedentemente *Ritos Privados* (Losada, 1992, Premio Nacional), *Reina Mugre* (Punto Sur, 1989), *Beatriz Guido, Mentir la verdad* (Planeta, 1991), *Cómo tenerlo todo* (Planeta Argentina, 1993 y Planeta España 2003), *Las malas lenguas* (GEL, 1998). Escribió además guiones cinematográficos y televisivos gracias a los cuales obtuvo el Premio Nacional Argentores al mejor guión de comedia. Con *A veinte años*, *Luz* fue finalista del Premio Femina, en Francia, mientras que por su compromiso en la defensa de los derechos humanos mereció el Premio Amnesty International.

Con *Cielo de Tango*, su última novela publicada en Madrid por la editorial Siruela (2006), y editada en Italia por Guanda con el título *Lezioni di tango*, la autora realiza un recorrido a través de la historia de la modernización de la República Argentina, desde los comienzos del siglo XX, hasta llegar a los dramáticos acontecimientos de diciembre de 2001, elaborando los hechos mediante perspectivas narrativas diferentes y con un protagonista plural y único al mismo tiempo: el tango.

El material narrativo se desgrana en el actuar de sus personajes, en un doble presente. Por un lado, ese presente se sitúa primero en París y luego en Buenos Aires, en un tiempo contemporáneo al del lector y signado por indicios que perfilan un país marcado por los dramas ya expuestos en *A veinte años*, *Luz* pero acompañado en su problemática posterior de crisis económicas, decadencia política, frustraciones que llegan a determinar el carácter esquizofrénico de una sociedad desdoblada en ambiciones inalcanzables y añoranzas de un pasado ya inexistente. En este plano temporal sus protagonistas Ana y Luis, unidos por el proyecto de una película, son los descendientes de aquellos que, a pesar de sus orígenes sociales diferentes, entrecruzaron sus destinos en el tango, haciendo de esta danza el motivo de sus vidas y la interpretación fiel de sus pasiones. Por otro lado, se recrea un presente narrativo que contextualiza los hechos en los primeros años del siglo XX, en una Argentina cuya aristocracia dominante se asombra y se defiende de la llegada masiva de inmigrantes: para los ricos hacendados se trataba de posibles colonos, mientras que para los burdeles del tango, nuevas mujeres que conquistar y gracias a las cuales lucrar. Son los años de la caída del presidente Hipólito Yrigoyen, cuya línea de gobierno socialista era detestada por los aristócratas ganaderos agrupados en la floreciente Sociedad Rural, artífices de la revolución que concluye con el triunfo del general José Evaristo Uriburu.

Esta historia, ya bifurcada en dos dimensiones temporales, adquiere una tercera perspectiva ya que a su vez es contemplada y completada por los personajes desde su propio cielo: un más allá hecho de ternuras, de recuerdos, de nostalgias, de una mirada complacida e impregnada de comprensión hacia los herederos de una misma pasión: la de la danza típica rioplatense.

Y por último, elemento omnisciente y omnipresente, el tango mismo se erige en supremo personaje: Tango danza, arte y protagonista, que se presenta, se narra, se explica, se define a sí mismo y se convierte en motor y en hado de las acciones. A tal punto, que el ritmo de la narración de los hechos realizada por algunos de sus personajes se mimetiza con la rítmica expectativa del tango: “Es la manera que tiene Luis de tenerla pendiente al borde de la valla para dar el salto” (p. 66).

Si bien la contextualización de las acciones demuestra la capacidad descriptiva de la autora, la lengua no refleja ni la procedencia de los personajes – ya sea social o geográfica – ni las modas expresivas de las diferentes épocas, tal como sí ocurre en *A veinte años*, *Luz*, obra en la cual aparecen elementos de lunfardo (‘mina’, ‘concheta’) o expresiones coloquiales contextualizables en la década de los setenta (‘mersa’), sin

omitir términos de estricta jerga militar referidos a las acciones cumplidas durante la dictadura ('tabique', 'operativo', 'chupar').

Lejos del aura mítica borgiana, los compadritos aparecen en su dimensión concreta de malevaje, de duelos y desapego sentimental, dejando claro que esta realidad la comparten las dos orillas del Río de la Plata. Prueba de ello es el Oriental, personaje guapo y pendenciero que, como en las letras de tango, seduce y engaña a la muchacha porteña de orígenes humildes, Asunción. Los nombres y los roles se entrecruzan entre verídicos y ficticios, como otra de las constantes de esta novela inspiradas en los "entreveros" de los pasos del tango: Laura, la *madame* dueña de una de las más famosas casas de citas y al mismo tiempo espacio para la milonga, recuerda aquella homónima de los versos de Manuel Romero para el tango "Tiempos viejos", de Francisco Canaro (*¿Dónde están las mujeres aquellas, / minas fieles, de gran corazón, / que en los bailes de Laura peleaban / cada cual defendiendo su amor?*). En cambio, basta citar a Arolas, Discepolo, el Negro Mendizábal, De Caro para abrir páginas de auténtica antología tanguera. Junto a ellos, aparece Juan Montes, uno de los protagonistas de la novela, cuya existencia como famoso autor de tango es fruto de la más absoluta ficción.

No obstante el contexto evocativo de este marco referencial estrictamente rioplatense, la narración no excluye al lector ajeno a los hechos o a la cultura argentina; por el contrario, Elsa Osorio trata de ofrecer mediante un texto de ficción una respuesta a la asidua cuestión de por qué su país, potencialmente rico y próspero, se encuentra en una situación de pobreza y limitaciones. Un extraño destino de opuestos parece regir el curso de los acontecimientos en Argentina y a ese juego responden los personajes de Osorio. Por un lado, la más encumbrada sociedad porteña, que se ve representada en este caso en la familia de los Lasalle, quienes sin llegar a las dimensiones genealógicas de los Buendía de Macondo, entretejen en sus ramas la repetición de nombres – sólo los masculinos – asociados a un destino: César y Hernán. El primero, racional y autoritario; el segundo, festivo y fantasioso, da rienda suelta a su vitalidad en la maestría de las piruetas del tango. Por otra parte, un abanico de variadas figuras – la costurera, el organillero, los criados y los obreros, inmigrantes y criollos... – perfilan el otro extremo de la escala social, cuyo punto de encuentro sin discriminaciones es posible gracias y exclusivamente por el tango. Ana y Luis, si bien pertenecientes a esferas diversas, siguen luchando por un presente de sueños y denuncias, donde no faltan menciones a las heridas abiertas por la represión: la militancia de los padres de Ana determinó su vida en París y su inicial rechazo por todo lo que se relacionara con Buenos Aires, la ciudad que dejó siendo aún una niña. Paralelamente, las frustraciones de Luis atañen a su matrimonio fracasado en buena parte por las pretensiones de su ex esposa, prototipo de la Argentina encandilada por las falsas luces del gobierno menemista de los años noventa. No se omiten los padecimientos sociales por los fraudes económicos del estado mismo, hasta llegar al "corralito" que motivó los enfrentamientos del 18 de diciembre de 2001, narrados en el Epílogo de la obra, en páginas donde toda evocación elegíaca queda abandonada, para dar paso a un estilo casi periodístico, donde aparecen con clara dimensión simbólica, los tangos *Adiós muchachos* y *Corajuda*.

Precisamente son los tangos que se mencionan a lo largo de toda la obra los que surten el efecto de una galería de imágenes – o de melodías – capaces de señalar con sus títulos y sus autores el fluir del tiempo, en un país cuya realidad aparece contemplada desde un cielo ilusorio, una ventana abierta desde un más allá donde perviven los protagonistas de aquellos años veinte, que ya jugaron su destino y contemplan a sus descendientes, quienes se debaten entrelazando sus esfuerzos y sus sueños al ritmo del tango. Más allá de los avatares concretos de la historia, la metáfora del país

sigue existiendo precisamente en ese cielo mítico donde se perpetúa, inmortal, su dios onnipresente: el tango.

Catalina Paravati

María Negroni, *La Anunciación*, Buenos Aires, Seix-Barral, 2007, pp. 229.

María Negroni (Rosario, Argentina) è conosciuta per la sua opera poetica, ma è anche autrice di saggi, di traduzioni e di romanzi. Il primo compendio poetico – *de tanto desolar* – risale al 1985, anno in cui la scrittrice si trasferisce negli Stati Uniti. In seguito, Negroni pubblica le sillogi: *La jaula bajo el trapo* (1991), *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Diario extranjero* (2000), *Camera delle meraviglie* (2002), *La ineptitud* (2002), *Arte y fuga* (2004); il romanzo *El sueño de Ursula* (1998) e i saggi *Ciudad gótica* (1994), *Museo Negro* (1994), *El testigo lúcido* (2003) dedicato alla prosa di Alejandra Pizarnik. Inoltre, nel 2004 pubblica *Buenos Aires Tour*, un libro-oggetto in collaborazione con l'artista plastico Jorge Macchi. Nel 2007 esce, per i tipi della Seix-Barral argentina, il romanzo *La Anunciación*, uno spaccato intimo-confessionale sulla militanza peronista degli anni 70.

La cadenza onirico-poetica della narrazione permette a Negroni di avvicinarsi all'esperienza socio-politico dell'Argentina di quegli anni attraverso "la fragmentación y el murmullo del recuerdo antes que por la contundencia del relato histórico" (IV di copertina). Di fatto, il testo è composto da un centinaio di frammenti suddivisi in sette capitoli che un'anonima narratrice alla prima persona raccoglie e rimescola per confessare – poeticamente – di aver vissuto (e sofferto). *L'incipit* del romanzo: "No sé como se cuenta una muerte, Humboldt. Y, menos, una muerte como la mía, que terminó volviéndose vida. Pasó así: vos te fuiste y yo morí" (p. 13), manifesta la presenza di un destinatario esplicito. Humboldt è il nome di battaglia del compagno di vita e di militanza 'scomparso' a 22 anni, (presumibilmente l'11 marzo 1976, data che ritorna lungo tutto il testo) e convocato dal racconto privato, personale, intimo e autocritico dell'anonima protagonista. Tuttavia, i dubbi, le incertezze, le paure e le tragiche conseguenze di sparizione e di morte relative agli anni della militanza, si mescolano, nella narrazione, all'esperienza di sradicamento vissuta dalla narratrice in esilio. Sdoppiamento e/o moltiplicazione che si manifesta nell'ibridismo formale mediante il quale Negroni, oltre a rendere omaggio alla tradizione letteraria argentina, recupera alcuni generi della scrittura autobiografica: confessione, quaderno di appunti e/o di viaggio, diario intimo, lettera e monologo interiore che spesso sfocia in un dialogo tra le molte sfaccettature dell'io trasformate in personaggi ("Vida Privada", "el ansia", "lo desconocido", "la palabra casa", "el alma", "Nadie", "la Voluntad", "la Avispa", "el Emperador Muy Noir" autore di prose a prestito). Ai monologhi/dialoghi interiori si alternano delle visioni o dei sogni, nei quali insieme agli ex-compagni di lotta, compare il monaco Athanasius (Kircher) e il suo Museo del Mondo. Non a caso, tra le sale ivi contenute, ne esiste una – la Sala de la Anunciación – contenente la duplicazione sia della narratrice-protagonista, sia degli 'scomparsi' della militanza, tra cui: Emma, la pittrice di Annunciazioni; il di lei compagno 'el Abogado de Presos Políticos y Gremiales', il Bose e lo stesso Humboldt. Questo "verdadero Sacrobosco dei Mostri" (p. 23) riaffiora nell'esilio romano della narratrice in lotta – interiore ed esteriore – anche con la scrittura che ne giustifica la sopravvivenza. Una scrittura che sgorga mentre la protagonista si trova a Roma, la capitale della civiltà classica latina contrapposta a Buenos Aires, la "ciudad-cementerio" (p. 93) nella quale è difficile, ma necessario, fare ritor-

no. Infatti, proprio coloro i quali sono stati costretti ad abbandonare il paese pur di non 'scompare', nutrono la speranza di poter 'morire in patria' poiché preferiscono "la infelicencia al éxito, el pucho a la ética del trabajo, la miseria a la felicidad protestante de 4 perros, 4 televisores, 4 autos, 4 egos, etcétera." (p. 122).

L'anonima protagonista parla, ricorda, sogna, analizza, s'interroga e scrive di sé e di quel suo mondo *altro* immersa in un astorico teatro dei tempi e degli spazi dove tutto è possibile: Athanasius e il suo museo che duplica il mondo, le copie dell'Annunciazione prodotte da Emma, l'antichità classica e la realtà socio-politica postmoderna. D'altronde, una delle rifrazioni della prima persona – "el alma" – lamenta tra i sospiri che la Storia "se lo traga todo como un fuego, pasado y presente, espíritu y cuerpo, miedo y esperanza, y después nos deja olvidados en un segundo plano, con la palabra infancia y su esplendor de pájaro blanco, posados para siempre en el doblez de lo inasible" (p. 213).

Negroni utilizza la memoria come antidoto all'oblio, ma non può e non vuole rispondere ai quesiti suscitati dalle tragiche rimembranze che essa convoca poeticamente nel testo mediante l'anonima protagonista, la quale naufraga assillata dalle domande che ritmano il suo presente: "¿No peleábamos por una causa justa? ¿Por qué yo me salvé y vos no? ¿Es verdad que me salvé o soy apenas un cadáver que habla solo por las calles, vomitando cosas que a nadie le importan?" (p. 132).

La testimonianza di Negroni serve anche ad indicare che l'unico vero Museo del Mondo è il romanzo, che contiene, duplica e moltiplica la vita (come ben sapeva Macedonio Fernández), all'interno del quale è possibile difendere (e perpetuare) la militanza – politica, ma anche amorosa – e l'utopia che hanno permesso a un'intera generazione – l'ultima – di sognare e di lottare in nome di un futuro migliore.

Federica Rocco

Rosalba Campra, *Gli anni dell'arcangelo*, Roma, Il Filo, 2007, pp. 131.

A distanza di nove anni, appare la traduzione italiana, a cura di Francesco Fava, del romanzo che Rosalba Campra ha pubblicato nel 1998, a Cordova (Argentina) per i tipi di Ediciones del Boulevard con il titolo di *Los años del arcángel*. Significativamente il sottotitolo recita: "In cui si possono leggere episodi di storia patria in corrispondenza con alcuni dei più considerevoli miracoli e fallimenti dell'arcangelo Atilio Correa". Ciò permette al lettore di entrare direttamente nell'argomento del *plot*, incuriosito dall'associazione storia-miracoli, ben predisposto a lasciarsi trasportare dalle fantastiche avventure di un arcangelo ingenuo e alla fine disincantato, in grado di operare eventi straordinari e allo stesso tempo di rimanere vittima di errori e di mancanze.

La lettura si snoda agile attraverso centotrentuno pagine che con originalità associano *episodi* i quali, come viene spiegato immediatamente prima dell'inizio del romanzo, sono "ciascuno degli avvenimenti apprezzabili separatamente che compongono un'azione generale o si intrecciano con essa, tanto nella vita reale come nella finzione", a *storia* "insieme di tutti i fatti accaduti nei tempi passati. Narrazione di fatti reali meritevoli di essere ricordati. Pettegolezzo, fandonia. Pretesto". Prevalente teatro d'azione è l'Argentina, la *patria*: "terra in cui si è nati. Nostalgia. Bandiera, inno nazionale. Confinare, deportare, esiliare (esiliarsi)".

Tali chiarimenti etimologici, ispirati come afferma Campra (p. 135) a vari dizionari (*Diccionario de uso del español* di María Moliner e *A Dictionary of Angels – including the fallen Angels* di Gustavo Davidson) e alla Bibbia, non sono un esempio isolato, ben-

sì una tecnica narrativa utilizzata con grande maestria ed abilità, non priva di un pizzico di ironia, dalla scrittura che introduce in tal modo i tredici capitoli del libro, corrispondenti ad altrettante tappe del peregrinare sulla terra di un arcangelo in grado di ricreare situazioni molteplici, annullando tempo e spazio. Il suo sogno è quello di partecipare ad un evento importante, riportato nei libri di storia e in grado di assicurargli fama imperitura, la stessa che egli ricerca quando recupera negli scantinati dell'università di Córdoba il torchio di stampa che i gesuiti avevano portato dalla Spagna. Pensa di stampare un proprio manoscritto, imperniato su viaggi rocamboleschi tra avventure di guerra e d'amore, proprio come quelle narrate dai libri di cavalleria che hanno il potere di affascinarlo tanto.

La sua ferdida fantasia oltre ad essere un'inesauribile risorsa è causa delle costanti indecisioni e problematicità che lo portano a elucubrare ipotesi, a rivolgersi innumerevoli domande senza risposta. Ogni cosa è fonte di perplessità: la vita quotidiana degli esseri umani con cui è costretto ad entrare in contatto celando le ali per adempiere la propria missione sulla terra, le emozioni che sperimenta, le situazioni storiche in cui è catapultato, il rapporto con l'Altissimo e con le leggi della vita celeste. Come osserva Fava nella sua nota finale "il timore di Atilio Correa è che nel passaggio da un codice all'altro qualcosa di fondamentale vada perduto, franteso (è la paura che accomuna arcangeli, apolidi e traduttori)" (p. 139).

Una paura equivalente a quella dell'ontologico esilio che ogni uomo nella sua situazione di *ec-sistere*, di *stare fuori*, è costretto ad affrontare in uno stato costante di nostalgico spaesamento per il bene perduto. Ciò non toglie la capacità di prendere decisioni, a volte contrarie alla volontà dell'Altissimo la cui raccomandazione di non intromettersi nelle questioni terrene finisce sempre per non essere presa in considerazione a dispetto della volontà stessa dell'arcangelo, sovente scambiato per un'altra persona, in un costante gioco degli equivoci, tutt'altro che divertente per lui. Tuttavia, tali decisioni saranno condizionate dal compito cui l'arcangelo deve adempiere, anche se per la verità, sino all'ultima pagina, egli "non sa bene quale sia stata la sua parte" (p. 131). Il lungo viaggio attraverso l'Europa gli è servito a dominare le emozioni, "a dissimulare i suoi slanci" (p. 55), ma non a girare le spalle ai più deboli ed indifesi come nel caso degli *indios ona*, liberati dalla gabbia in cui vengono esibiti come cannibali in una Parigi indifferente al loro dolore ed umiliazione.

Le missioni, che hanno il fine di riparare ai guai della storia, si svolgono in tempi e in luoghi diversi tra Argentina e Europa. Non solo; ad esempio, nell'anno 1666, l'Altissimo lo invia in Perù per vedere com'è un condor; insieme al ragazzo che incontra per caso – si scoprirà alla fine del viaggio essere un inviato di Viracocha – volano sulle valli che si allungano verso sud, superando montagne "spolverate di zucchero" (p. 120) sino ad incontrare l'ultimo discendente dell'Inca, ad assistere alla sua incoronazione, alla rivolta degli indios e alla loro sconfitta sancita dalla violenta morte dell'Inca.

Altre situazioni – guerre contro gli *indios*, fondazioni di città, dittatura, *desaparecidos*, corsari reali e immaginari, *guerrilleros*, rivoluzionari... – lo vedranno coinvolto attivamente sempre a contatto con gli emarginati per lo più del "Paese dell'avvenire per eccellenza" (p. 46): ladri, prostitute, scommettitori clandestini, emigranti, *indios*, *gauchos* sono parte integrante della variegata società argentina e del passaggio di Atilio Correa sulla terra, attraverso i secoli. I suoi percorsi vengono da lui assimilati a "isole alla deriva in mezzo ad un fiume immobile. L'eternità era quel fiume" (p. 130), alla ricerca di un tempo e di un luogo cui appartenere, cadenzati da guerre, da gesta eroiche, da intrighi e da capitolazioni. Il tutto documentato storicamente dall'autrice – come chiarisce la sua nota acclusa alla fine del romanzo –, attenta a rispettare le date che hanno fissato la storia nei documenti ufficiali (p. 135).

Tuttavia, è riduttivo definire l'opera un romanzo storico *tout court* in quanto lo sguardo sul mondo sovente è partecipe e irriverente proprio perché proviene da un personaggio fuori dal comune; allo stesso mondo è improprio catalogarla come romanzo fantastico nonostante il protagonista sia un essere sovranaturale. Concordo con Fava quando l'accosta alla letteratura picaresca – d'altra parte la stessa autrice rivela un debito di lettura al *Lazarillo de ciegos caminantes* di Concolorcorvo (p. 135) – e al romanzo di formazione (p. 141). Aggiungo di più: è una felice combinazione di tutte le tipologie narrative citate, compreso l'ironico trattato di angelologia, amalgamata con una particolare sensibilità e uno stile proprio, da un'autrice raffinata che leggo sempre con estremo piacere, catturata dall'evolversi di storie in grado di stimolare costantemente curiosità ed interesse.

Merito del traduttore è avere rispettato le atmosfere del romanzo originale rese da dettagliate descrizioni di usi e costumi, dalle fragranze di dolci e di frittelle – una sorta di motivo conduttore che unisce i diversi episodi –, dal profumo di fiori e di campi, dall'uso delle metafore, dalla denominazione in lingua spagnola di alcuni termini privi del corrispettivo italiano poi spiegati in nota e dal ricorso a sintagmi più facilmente comprensibili, mantenendo lo spirito del testo e l'equilibrio stilistico. Preziosa per chiarire dubbi e perplessità è risultata la collaborazione dell'autrice.

Silvana Serafin

Carlos Dámaso Martínez, *Serial*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2006, pp. 73.

Carlos Dámaso Martínez, *El arte de la conversación*, Alción Editora, Córdoba, 2007, pp. 202.

Carlos Dámaso Martínez es profesor e investigador en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publica su primera novela, *Hay cenizas en el viento*, durante la dictadura, en 1982. Sus obras más recientes son *La frontera más secreta* (novela, 1993), *La creciente* (novela y cuentos, 1997), *El informante* (novela, 1998), *El amor cambia* (cuentos, 2001), *La seducción del relato* (ensayos sobre literatura, 2002), *Serial* (novela, 2006) y *El arte de la conversación* (entrevistas, 2007). Ha obtenido importantes distinciones; entre ellas, ha recibido por *El Informante* los premios del Fondo Nacional de las Artes (1997) y recientemente el Premio Municipal Eduardo Mallea de la Ciudad de Buenos Aires (1998).

El marco que mejor define toda la vasta y heterogénea producción literaria de Carlos Dámaso Martínez es sin duda el interés por lo fantástico, entendido como rasgo donde lo enigmático adquiere un grado hiperbólico, una modalidad extraordinaria. Afirma el autor en *La seducción del relato* (Córdoba, Alción Editora, 2002, pp. 11-12):

Todo relato centralmente atrae y seduce por el planteo y el despliegue de un enigma. Contar una historia es convocar al lector a desatar su vehemencia por saber y descubrir lo secreto y misterioso. Me encanta trabajar sobre lo enigmático de una historia, desarrollar sus expectativas de un modo conjetural, dando señales, indicios para establecer una significación, tratando de que el relato valga por sí mismo y que pueda

dejar en el mundo del lector ciertos filamentos, zonas luminosas que se vuelvan recordables en su memoria como le sucede con algunos hechos o instancias de su propia vida.

Este interés por lo fantástico se plasma en la predilección de Dámaso Martínez por el género policial, gusto que se inscribe en aquella corriente de la literatura argentina que durante la última década del siglo XX, lejos de perder vigencia o volverse epigonal, ha venido renovándose al ejercer una visión cuestionadora de la descomposición ética y la hipocresía de la sociedad actual y pasada. Dicha reactuación del género policial parece evidenciarse en la nutrida cantidad de libros, antologías y ensayos publicados en el mismo período. En ese panorama son hitos significativos la colección *La muerte y la brújula* que dirige Jorge Lafforgue (Buenos Aires, Edición Clarín-Guillar, 1992-1993) y la antología que él mismo edita en 1997 con el título *Cuentos policiales argentinos* (Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1997). Por lo que concierne a las novelas, en cambio, entre muchas cabe citar a *La pesquisa* de Juan José Saer (1995), *Adiós, pequeña* de Marcelo Damiani (1995), *Plata quemada* de Ricardo Piglia (1997) y *Mares del Sur* de Noé Jitrick (1997).

En la novela *Series* (2006) de Carlos Dámaso Martínez todas las convenciones de la novela policial tradicional despliegan las ocultas y corruptas relaciones del poder y el mundo del hampa, sumándose a un humor crítico y a la fluidez de una cuidada escritura, que hacen del género una forma original de renovar la narrativa argentina actual. Toda la narrativa de Dámaso Martínez, de hecho, se caracteriza por la puesta en escena de enigmas, que atañen a la realidad presente a la vez que al reciente pasado histórico. En efecto, el crimen político, la marginalidad, la violencia, la represión, las desapariciones y el exilio vividos en la Argentina durante las últimas décadas del siglo pasado son temáticas que el autor desarrolla a través de una escritura entendida como espacio de la invención y del pensamiento, en constante abertura hacia interrogantes y búsquedas de sentidos. Es decir, una escritura que disfruta de la cabal capacidad inherente a lo fantástico de introducir en la ficción literaria ya no respuestas, sino preguntas sobre las fronteras de lo real y su flagrante indeterminación. Lo fantástico, por lo tanto, estalla como fenómeno increíble que irrumpe en la dimensión de lo real para plantear literariamente un interrogante sobre la incertidumbre, en un momento en que esa misma incertidumbre se acentúa en el orden de lo social, lo político y lo ético frente a la irracionalidad y la violencia destructora. Lo fantástico, por ende, “permite volver sobre la historia una mirada inquisidora” y puede ser “una vía alternativa para contarla”, como afirma Silvia Molloy en su ensayo “Historia y fantasmagoría” (publicado en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Colección Encuentros, Edición del Quinto Centenario, 1992).

Al comenzar *Series*, el lector se enfrenta con una ola de misteriosos y aparentes suicidios que conmociona a la sociedad desde la crónica policial de los medios periodísticos. Sin embargo, la sospecha de que son en verdad asesinatos seriales gana poco a poco la opinión de muchos; en particular, un periodista televisivo, Miguel Ribba, quien será el encargado de difundir la verdad, y un amigo suyo, Ángel, un informante de tribunales, que comparte con el periodista una afinidad por el género criminal y una cierta inquietud por los casos policiales más enigmáticos.

El otro protagonista, Montes, el asesino, se da a conocer por violentas amenazas e informaciones reveladas a través de *e-mails* anónimos. Con él estalla en el relato el tema del doble: dos son las caras (la de asesino y la de hombre común), dos las mujeres que hacen parte de su vida (su esposa y Natalia, su amante cubana), dos las demoras que ocupa (su casa y su escondite). Duplicidad que se refleja también en el

uso de la lengua, cuidadosamente bipartida en castellano académico para las descripciones y voseo porteño para los diálogos.

A lo largo de la narración, en la cual se desarrollan las vidas y las hazañas de los protagonistas de manera paralela, una sensación de paranoia general va marcando el itinerario de esclarecimiento del enigma. “Hay que tener cuidado con el periodismo que cree que la vida es una novela policial”, comenta uno de los protagonistas en tono polémico (p. 17); en la vida real, en efecto, los crímenes más resonantes nunca se resuelven, y el hecho de que lo mismo ocurra en la novela subraya la actualidad de los temas a la vez que evidencia la tal vez necesaria confusión entre la realidad y la ficción del texto, que sigue hasta el final añadiendo dudas e interrogantes sin encontrar claves de respuesta.

En cuanto a los procedimientos textuales, el autor sigue el cambio operado en los años setenta en la perspectiva de quien narra, utilizando con cierta preferencia la focalización de un narrador detective protagonista. De todas formas, no se trata de un relato en primera persona, sino en tercera, y los dos narradores – Montes y Ribba – se alternan y en la mayoría de los casos ignoran lo que va a acaecer. Se produce, por consiguiente, una transformación en el plano de la lectura; es decir, sucede, como afirma Juan José Sebreli, “que el lector comienza a dudar de la buena fe del narrador en primera persona y sospecha que también puede ser engañado o traicionado por él” (Juan José Sebreli, “Dashiell Hammett o la ambigüedad”, en *El riesgo de pensar. Ensayos 1950-1984*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984). Incluso después de la reconstrucción de los hechos, el desenlace permanece tan ambigüo y confuso que no alcanza solucionar las dudas ni desatar la tensión, como si ni siquiera la ficción supiera cuál es el sentido último que va a descubrir en la escritura.

La incursión de lo sobrenatural en la escritura de Carlos Dámaso Martínez va jugando alucinantes contrapuntos con la experiencia de lo real, acentuando en el lector una “sensación de que el mundo es una fantasmagoría” (Adolfo Prieto, “La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt”, en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969). De todas formas, esto no invalida el texto, entendido como el espacio donde una multiplicidad de voces acalladas pueden tomar la palabra como testimonio y denuncia. Aún más, es posible que “la ficción busque, cuando se compromete en el pasado, una explicación para el presente”, como apunta el mismo autor en *El arte de la conversación* (Córdoba, Alción Editora, 2007, p. 94). En dicha obra, que consta de dieciséis entrevistas a escritores representativos de la literatura y de la crítica de América Latina de los últimos años, Dámaso Martínez entabla un diálogo que contribuye a una orientación de lectura de la obra de cada autor a la vez que ser un testimonio autobiográfico de un momento crítico de la literatura argentina e hispanoamericana actual. Al leer las entrevistas, de hecho, no se encuentran sólo los aspectos autobiográficos y las propias reflexiones de los autores sobre su oficio, sobre sus obsesiones y muchas veces también ciertas pistas u orientaciones para leer su obra; aún más, las ideas expresadas, las reflexiones sobre la narrativa, la poesía, la crítica, el exilio, la relación entre literatura y política, la cuestión de la formación de un canon, todos los temas abordados resultan aparecer casi de un modo recurrente en los discursos de los escritores con que había conversado. Es decir, se percibe muy claramente que el contexto temporal de cada entrevista, así como las ideas y los conceptos, tienen un aura de permanencia, como si aún estuvieran vigentes, tal vez irresueltos.

La dictadura militar argentina, como es sabido, es sin duda uno de los acontecimientos más aciagos de la historia reciente, una herida que no puede cerrarse, porque la ley no reparó el crimen. La sombra del Juez que dirime y castiga el delito muestra que el asesinato ha dejado huellas indelebles y exige que se restañen las heridas.

Cuando el crimen lo comete el Estado, la falta es inconmensurable y las consecuencias de la falta, insospechadas. Si no hay juicio o no hay castigo, no hay reparación; y si no hay reparación, la muerte circunda indefectiblemente el futuro. "Cada acto tiene que ver con las luchas. Es una larga y permanente lucha por la supervivencia", comenta Héctor Tizón en una de las entrevistas. "Y cuando el hombre lucha cotidianamente, cada uno de sus actos es la culminación de un esfuerzo. Por eso, también, tiende a mitificar los buenos tiempos. Por otra parte, existe un casamiento tan violento entre las formas culturales modernas que se van imponiendo y las viejas formas que subyacen. Y para conciliar este choque, aparece lo mítico como una manera de explicar esta situación" (Carlos Dámaso Martínez, *El arte de la conversación*, obra cit., p. 35).

De ahí la necesidad de preguntarse sobre el pasado, de volver una y otra vez al principio, para evitar que la memoria desvanezca. Un pasado, sin embargo, que no es único, sino múltiple, como el mundo real, como la fantasmagórica realidad presente en que viven los personajes de *Series*. El final de la novela, entonces, cuando Ángel le sugiere a Ribba "lo mejor es olvidar" (p. 73), tal vez pueda entenderse como una estrategia para explicar y superar esta situación ya no a través de la memoria, sino reparando en lo mítico. O, para rendir homenaje al citado cuento "El sur" de Jorge Luis Borges (p. 45), una invitación a cerrar el libro, como Dahlman, y dejarse simplemente vivir.

Ludovica Paladini

* * *

Luís Crespo de Andrade, *Sol Nascente. Da cultura repubblicana e anarquista ao neorealismo*, Porto, Campo das Letras, 2007, pp. 205.

O projecto de investigação que se propôs analisar a revista *Sol Nascente*, publicação que conheceu 45 números saídos entre 30 de Janeiro de 1937 e 15 de Abril de 1940, é, à partida, uma iniciativa digna de maior atenção, se considerarmos que se trata de uma revista incontornável para o estudo do neo-realismo português. A revista reunia um grupo de personalidades que partilhavam genericamente o mesmo ideário, numa relação do pensamento com o contexto histórico (interesse pela actualidade), com a esperança num mundo novo, revelando essencialmente “uma comum oposição à ordem social e política vigente” (p. 11). Pode dizer-se que lançou as bases teóricas e programáticas do movimento que viria a surgir imediatamente com o *Novo Cancioneiro* (1941-1944) e que, neste plano, foi o “banco de ensaio” do qual *Sol Nascente* e outras revistas como *O Diabo* (1934-1940), *Manifesto* (1936-1938) ou *Altitude* (1939) foram teorizando.

Depois do inventário minucioso dos colaboradores da revista, cujo grupo inicial se repartia entre “simpatizantes do marxismo, que progressivamente ganhava aceitação, e adeptos do anarquismo” (p. 12), L. C. de Andrade dedica, com toda a justiça, um capítulo especial à figura emblemática de Abel Salazar, grande divulgador (com Ruy Luís Gomes) do neopositivismo, intelectual que encarnava de modo perfeito a trilogia “ciência, arte e crítica” que a revista assumia em termos programáticos. A este propósito saliente-se a exegese dedicada às polémicas entre o acérrimo defensor do neopositivismo do Círculo de Viena, demolidor da metafísica, e Adolfo Casais Monteiro ou António Sérgio, um debate aceso sobretudo com o segundo, com o qual Abel Salazar estabeleceu uma polémica com pontas de agressividade mútua, com Sérgio a criticar o método de divulgação filosófica e o colaborador de *Sol Nascente* a vituperar o director de *Seara Nova* e a orientação desta “revista de doutrina e crítica”, polémica que levaria José Régio, a partir das páginas de *Presença*, a intervir em defesa de António Sérgio, designadamente pela admiração e o respeito que o seu nome deveria suscitar.

Se, na primeira metade da sua existência, a revista revelava uma colaboração eclética, na segunda parte, que coincidiu, *grosso modo*, com a transferência da direcção editorial do Porto para Coimbra, passou a tornar-se “órgão de uma só doutrina, tendo passado a executar a estratégia política e cultural de um grupo coeso de articulistas, que nela divulgou a sua visão da história e do mundo, definiu o ideário da sua militância, elaborou um discurso próprio sobre a literatura e a arte” (p. 59). Neste

aspecto a revista acabou por ser o repositório mais completo da recepção do marxismo simultaneamente orto e heterodoxo, assimilando o pensamento internacional através, por exemplo, dos escritos do filósofo francês Paul Nizan ou dos *Cahiers de la Jeunesse*, de que se tentou até uma publicação semelhante (*Cadernos da Juventude*, n. 1, logo proibido e sequestrado). Para compreender esta mudança de perspectiva, é fundamental o editorial do n. 34 da revista (1/3/1939) que reflectia sobre a passada “orientação um pouco esfumada e imprecisa” mas que se dava conta do evoluir da linha de pensamento, veiculado por um certo método orientador de uma doutrina, para assumir uma intervenção mais activa, tornando-se *Sol Nascente* num órgão que “reage contra a metafísica e o psicologismo, apoiando-se na obra crítica do pensamento diamático; combate pelo neo-realismo como forma de humanização da arte”. Deste modo, é absolutamente pertinente a rigorosa síntese de Luís Crespo de Andrade, tendo em consideração o carácter homogéneo e a interacção dos vários autores, cujas diferenças e tensões eventuais se resolviam na procura do mesmo sentido: “bastião de luta doutrinária, que se desenrolou em três frentes principais: o combate às teses a que se opunha e a consequente afirmação, pela crítica e pela polémica, das teses que advogava; a divulgação de textos doutrinários marxistas; a fundamentação da literatura social e a promoção das primeiras manifestações do que, entretanto, se designou pela expressão *neorealismo*” (p. 73), designação, como se sabe, já proposta por Voronskii, em meados da década de vinte, para “a combinação original de romantismo, de simbolismo e de realismo” (nota da p. 115).

De realçar ainda, neste excelente estudo, entre outras análises fundamentais, o capítulo dedicado à diamática/diamantismo, vocábulos com alguma frequência utilizados para significar o materialismo dialéctico, contornando a vigilância da censura. Há muito registados nos dicionários portugueses, os vocábulos não surgiram por acaso nem representavam, como supunham alguns, meros artifícios imaginativos e astuciosos: eram de uso corrente na literatura filosófica e política da época, provavelmente de importação alemã – “diamat” = dia(lectischer) Mat(erialismus) – e igualmente lidos em idêntica literatura de língua inglesa com o mesmo significado (“dialectical materialism”). De resto, *Sol Nascente* deu ampla divulgação ao materialismo dialéctico, quer anunciando, por exemplo, a obra de Henri Lefebvre, *Le Matérialisme dialectique* (1940), quer dando a conhecer um extenso artigo da *Nouvelle Revue Française*, “Que é dialéctica?”, do mesmo autor e com a sua aprovação.

Manuel G. Simões

Sílvia Castro, *Poemas Construtivos*, Rio de Janeiro, Edições Galo Branco, 2007, pp. 76.

Na dedicatória que precede a transcrição dos textos, afirma-se que estes poemas “nascem em 2007, ano de festas pelo 100º aniversário de Oscar Niemeyer”, o celebrado poeta da arquitectura, o que significa que o título é, desde logo, o primeiro e importante indicador no sentido da descodificação de um discurso marcado precisamente pelo lexema “construção” e seus derivados, nas suas vertentes polissémicas, que delimitam e estruturam (“construturam”) a organização do texto, cujo *incipit* é explicitamente intitulado “Construção do poema” (p. 13). E aqui se convocam, por contiguidade, os signos primordiais, no centro dos quais é privilegiado o elemento “pedra” (“Na palavra pedra arquitecto um todo”, p. 13) como “alicerce” e fundamento do que,

no discurso, virá a seguir como expansão textual: “a palavra pedra se alarga em vento/ e tudo me é possível, tudo, sinto” (p. 13).

De súbito, a memória poética traz à superfície to texto o verbo insinuante de João Cabral de Melo Neto (*O Engenheiro*, 1942-1945), de que recupera agora o título, o primeiro e o quarto versos (“O engenheiro sonha coisas claras [...] a água, o vento, a claridade”, p. 25) e certa geometria que, aliás não constitui uma estética nova neste belo exercício de Sílvio Castro – já legível em *Infinito Sul* (1956) e sobretudo depois de *Viver em Malabase* (1993) –, a não ser como intenso processo programático que em *Poemas Construtivos* encontra sua justificação plena através das isotopias que o poeta propõe (e se propõe) como material de reflexão. De facto, ao longo do sintagma textual, a geometria poética explica-se por diferentes paradigmas cuja génese se constrói a partir de instrumentos que representam, na sua essencialidade, a substância do edifício/ texto: “Construção premente/ sempre em procura/ de seus andaimes/ cedo levantados, vivos e viduos;/ mas logo perdidos/ alheios, alados, idos” (“Construção-I”, p. 41); e logo a seguir: “Subo por andaimes de meu edifício/ em construção; [...] Trabalho meu cimento e dele/ saio para construir o edifício” (“Construção-II”, p. 42).

Ao plano da construção, linha-mestra da estrutura expansiva, obedecem também os poemas intitulados “Edificação do amor-I e II” (pp. 29-31), a revelarem a procura de sonoridades paronímicas com ecos da poesia experimental (concreta) mais explícitos em “Canção do eco”: “Te quero amar para além do ser/ além do ser/ ser” (p. 28). E também as belíssimas composições “Construção do exílio” e “Desconstrução do exílio” que revisitam uma isotopia persistente na poesia de Sílvio Castro, reflexo da condição problemática de homen dividido entre duas geografas sentimentalmente interiorizadas com extrema intensidade. Mas qui, embora intervenha o sujeito autobiograficamente considerado, o exílio/errância alarga-se até atingir uma dimensão existencial do homem murado que sente “que o mundo por detrás do muro/ foi coberto pelo muro alçado e armado [...] e eu construo a ilha, mais que ilha” (p. 36). Isto acentua a problematização da auto-representação, estabelecendo fronteiras ao eu íntimo cujo potencial heurístico o leva aqui à desconstrução: “e logo continuo/ minha tarefa de pedreiro/ obreiro de uma nova construção” (p. 37).

Nesta indagação do lugar essencial onde enfim aprodar, reflexo da viagem humana por labirintos vários, o arquétipo de Ítaca surge, também ele, com a dupla valência da partida e da chegada, como “ilha bipartida” que acolhe o sujeito na sua navegação por “rotas não sabidas” e lhe propicia uma hipótese de mediação entre o “estar” e o “não estar”, ou melhor, entre o “chegar” e o “partir”, termos da mesma equação: “Tudo é sereno no navegar com a brisa/ da calmaria que leve beija minhas velas:// nela me imobilizo e quieto espero por/ saber se cheguei à ilha ou para ela parto” (“Ítaca bipartida”, p. 32). Não anda longe desta reflexão fundamental o poema intitulado precisamente “Niemeyer”, o arquitecto da “construção” por antonomásia, a figura que estabelece, por assim dizer, uma relação concreta com a criação dum tecido poético dominado, como se disse, pela geometria construtiva, a que desenha “no espaço dos limites/ o lugar procurado para estar” (p. 22), a que resolve “o mistério da liberdade verticali-/ zada em largo e fuga na planura” (p. 23) e a que restitui ao sonho do homem a “construção concreta”, estruturando também o poema a partir de um “lugar/antes ôco, dele levantado espaços/ novos” (p. 22), como os que se configuram seguramente no volume aqui apreciado.

Manuel G. Simões

* * *

Donatella Siviero (a cura di), *Parlano le donne: poetesse catalane del XXI secolo*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 2008, pp. 204.

Nel panorama antologico catalano si iscrive, grazie alla casa editrice Tullio Pironti di Napoli, il nuovo libro curato da Donatella Siviero *Parlano le donne: poetesse catalane del XXI secolo* (2008). In questa antologia si dà voce a ben quindici poetesse catalane ed uno dei criteri di selezione consiste nel fatto che, come ci dice la stessa curatrice, "...avessero pubblicato dei libri tra il 2001 e il 2007" (p. XVII).

Esse si presentano a noi attraverso la parola di cinque traduttori italiani: Giuseppe Tavani (Montserrat Abelló), Francesco Ardolino (Susanna Rafart), Costanzo Di Girolamo (Vinyet Panyella, M. Rosa Font i Massot), Oriana Scarpati (Teresa Pascual, Anna Montero, Cèlia Sánchez Mústich, M. Rosa Font i Massot, Rosa Vilanova, Gemma Gorga, Àngels Gregori) e Donatella Siviero (Margarita Ballester, Montserrat Rodés, Anna Aguilar-Amat, Maria Josep Escrivà). Nel libro osserviamo il fluire delle loro differenti percezioni che si intersecano con quelle dei rispettivi traduttori.

Durante la lettura di queste poesie il titolo *Parlano le donne* sembra tramutarsi in "quando *Parlano le donne*?" poiché ciò che è prepotentemente presente è un linguaggio totalmente asessuato. Ritroviamo semplicemente un testo che desidera condurci per i sentieri della poesia e nei quali ci addentriamo scoprendo mondi generosi che vogliono donarci riflessioni, sensazioni. Ma c'è qualcosa che sembra sviarci da questo nostro viaggio.

La poesia di Montserrat Abelló che è stata collocata in copertina, sembra voler porre in risalto come, grazie alle donne, ci sia stata la crescita di *una nuova lingua nata nel fondo dei secoli* ma, nonostante tutto, la difficoltà dell'universo femminile si è perpetuata poiché *ben pochi si fermano ad ascoltare queste voci*.

È pur vero che, come dice la curatrice nell'introduzione: "...forti prevenzioni nei confronti delle donne scrittrici si basavano addirittura su teorie pseudo-scientifiche... che sostenevano l'inferiorità intellettuale degli esseri umani di sesso femminile e quindi la loro inadeguatezza nel campo delle lettere" (p. XII), ma, come lei stessa afferma "...oggi risulta impossibile ed inverosimile parlare di letteratura secondo un canone che ignora le donne" (p. XII), ragion per cui, quando siamo immersi nella lettura di queste poesie, più che una nuova lingua viviamo la fusione del mondo poetico maschile con quello femminile che, finalmente, non è più intralciato da assurdi pregiudizi.

Questa antologia, pur proponendosi di presentare solo donne non in una "prospettiva ghettizzante [...]" bensì con lo scopo di presentare al lettore italiano delle voci che

in una silloge di taglio diciamo tradizionale avrebbero corso il serio rischio di essere decisamente in minoranza” (p. XIV), ci lascia il tempo di riflettere come il temuto “rischio”, che si contrappone all’universo poetico maschile, non ci dovrebbe preoccupare se, alla fine, l’espressione vincente risulta quella del linguaggio poetico.

Vero è che, a volte, ciò che sembra mancare nella fase di scelta della rosa di scrittori da inserire in una antologia, assomiglia ad una sorta di “pigrizia” nel ricercare nuove voci poetiche di una certa levatura ed il coraggio nello sperimentare ad inserire in queste raccolte poesia femminile che possa vibrare in sintonia con quella maschile.

Crediamo che questo stimolo ora si sia in parte risvegliato e per questo va il nostro plauso all’iniziativa promossa da Donatella Siviero, che ci permette di conoscere o semplicemente riscoprire voci che non sempre troviamo in antologie “tradizionali”.

I cinque traduttori che si sono cimentati al fine di contribuire alla costruzione di quest’opera, con il loro lavoro di traduzione molto spesso ci hanno riconsegnato i testi originali riuscendo a mantenere la stessa forza espressiva. Ciò ci ha regalato il piacere di quella che potremmo definire una lettura allo specchio.

A questo proposito, ci basti volgere lo sguardo, per esempio, a “de les deixalles intimes” (v. 14) tratto dalla poesia “La tristor que tu tens” di Maria Beneyto che Giuseppe Tavani rende con “dell’intimo pattume”. Oppure “en el dringueig dels mots que lli squen de les mans” (v. 3) della poesia “Cercles” di Rosa Font i Massot e Oriana Scarpati lo traduce con “nel tintinnio dei vocaboli che scivolano dalle mani”. A volte, però, accade che alcune scelte non siano pienamente condivisibili.

Ad esempio, nella poesia di Vinyet Panyella dal titolo *Infern* (p. 88) il terzo verso “habitatges segurs!” nella traduzione italiana, fatta da Costanzo Di Girolamo, viene omissa il punto esclamativo e quindi risulta “luoghi sicuri da abitare”. Riteniamo che tale mancanza tolga incisività al verso e ciò si ripercuote nei versi che lo precedono, smorzando così l’originale forza impressa ai primi tre versi. Inoltre, sempre riferendoci alla stessa poesia, se diamo uno sguardo al sesto verso “s’obren boques de monstres amb ulls esbatanats” Costanzo Di Girolamo lo traduce “si aprono boschi di mostri con occhi sbarrati”.

Pensiamo che una interferenza dovuta alla lingua spagnola insieme ad una lettura che solitamente suole collocare la presenza dei mostri nei boschi, abbia indotto il traduttore a leggere *bosques* invece di *boques* causando una reazione a catena e, conseguentemente, la traduzione del verso si distorce dall’originale “si aprono fauci di mostri con occhi sbarrati” in “si aprono boschi di mostri con occhi sbarrati”.

Tornando ai criteri di selezione per la stesura di questa antologia, ci sembra interessante sottolineare come Donatella Siviero, scegliendo di presentare poetesse contemporanee, abbia fornito un ulteriore strumento di verifica alla portata di coloro i quali sono stati spesso dubbiosi riguardo l’esistenza di una letteratura catalana di qualità.

Silvana Cupiccia

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Acta Poética*, UNAM. 27-2° (2006)
- Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle-Inclán*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, VII, 32-3° (2007), 33-1° (2008)
- Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 36 (2007)
- Anuario científico de la Fundación Max Aub* – 1 (2006)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Sevilla. 64-2° (2007)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 49-1° (2007)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 13 (2007)
- Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, 100-2° (2007), 101-3° (2007), 102 (2008)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional, 688 (2007), 689 (2007), 690 (2007), 691 (2008), 692 (2008), 693 (2008), 694 (2008), 695 (2008)
- Dicenda*. Cuadernos de Filología Hispánica, Universidad Complutense de Madrid, 25 (2007)
- Estudios. Filosofía. Historia. Letras*, ITAM, 82 (2007), 83 (2007)
- Estudos Ibero-Americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 33-1° (2007), 33-2° (2007)
- Foreign Affairs en Español*, ITAM, 7-1°-2°-3°-4° (2007)
- Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, 32 (2007)
- Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 55-56 (2007)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 116 (2007), 117 (2007)
- Mester*, UCLA, 36 (2007)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 55-2° (2007)
- Remate de Males*, UNICAMP, 26-2° (2006), 27-1° (2007)
- Revista Complutense de Historia de América*, Universidad Complutense de Madrid, 33 (2007)

Revista de Cultura/Review of Culture, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, International Edition 21 (2007)
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, C.S.I.C., 62-2º (2007)
Revista de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 24 (2007)
Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca, UNED, 12 (2006)
Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, 221 (2007)
Strumenti critici, 115 (2007), 116 (2008)
Studium, Universidad de Zaragoza, 12 (2006), 13 (2007) «Homenaje al profesor Rafael Blasco Jiménez»
Tèsto a fronte, IULM, 35 (2006), 36 (2007), 37 (2007)

Libri:

- V. Arsillo-F. Fiorani (a cura di), *Sertao/Pampa. Topografie dell'immaginario sudamericano*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007, 181 pp.
- I. Arellano y D. Reyre (eds.), *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 2007, 240 pp.
- M. Aub – I. Soldevila, *Epistolario 1954-1972*. Edición, estudio introductorio y notas de J. Lluch Prats, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, Fundación Max Aub, 2007, 398 pp.
- C. A. de Baena, *Viaje a la corte del Papa Clemente XIII. Relación y cuentas de de los gastos (1760-1765)*. Introducción, textos y notas de M. Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2007, 289 pp.
- T. Barrera (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, 1038 pp.
- P. Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*. Edición de L. Galván y C. Mata Induráin, Kassel, Edition Reichenberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 2007, 210 pp.
- E. Cardenal, *Omaggio agli indios americani*. Introduzione e traduzione di Antonio Melis. Napoli, Marotta e Cafiero Editori, Napoli, 2007, 471 pp.
- L. Carol (a cura di), *Dalla Pagina allo schermo. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea*, Verona, Cierre Edizioni, 2006, 136 pp.
- V. Cervera Salinas, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2006, 386 pp.
- D. Crivellari, *Il «romance» spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci Editore, 2008, 254 pp.
- J. I. de la Cruz, *Il divino Narciso*. Traduzione e studio di Barbara Fiorellino, Roma, Bagatto Libri, 2007, 308 pp.
- M. D'Agostino-A. De Benedetto-C. Perugini, *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2007, 299 pp.
- B. D'Angelo (org.), *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra*. Actas de las Terceras Jornadas Internacionales de Litera-

- tura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (AISPLIC)*. Lima, 14, 15 y 16 de diciembre de 2006, Lima, Fondo Editorial UCSS, ASPLIC, 2007, 395 pp.
- F. Gambin, *Azabache. Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, 153 pp., «Biblioteca di Studi Ispanici»
- L. Luque Toro (edición de), *Léxico español actual. Actas del Iº Congreso Internacional de Léxico Español Actual (Venecia-Treviso, 14-15 de marzo de 2005)*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007, 282 pp.
- S. Montobbio, *El anarquista de las bengalas*, Barcelona, March Editor, 2005, 163 pp.
- M. de las Nieves Muñiz Muñiz et al. (a cura di), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica. Atti del primo convegno internazionale. Università de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, Firenze, Franco Casati editore, 2007, 671 pp.
- S. Neri, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, 236 pp.
- M. del V. Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2007, 704 pp.
- J. M. Pereiro Otero, *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores*, Madrid, Editorial Verbum, 2008, 291 pp.
- S. Poletti, *Un fidanzato per Inambú*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2007, 72 pp.
- C. Riera-G. Serés (eds.), *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, Universidad Autónoma de Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2007, 247 pp.
- G. de Torroella, *La faula. Edició crítica d'Anna Maria Compagna Perrone Capano*, Barcelona, Edicions UIB, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, 210 pp.
- L. de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*. Edición de Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007, 255 pp.

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

1. Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico, oltre che in copia cartacea.
2. Mentre le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette all'interno del testo, quelle superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra, con spaziatura e carattere inferiore al testo.
3. Frasi o parole non riportate nel testo vanno indicate con tre puntini dentro parentesi quadre.
4. Le note e le citazioni di libri e riviste vanno poste a piè di pagina.
5. Per i volumi indicare la prima volta nome e cognome dell'autore (successivamente solo l'iniziale del nome e per esteso il cognome), il titolo del volume in corsivo senza virgolette, quindi la città, la casa editrice, l'anno di pubblicazione, separati da virgole come sotto esemplificato.
6. Atti e volumi miscellanei vanno indicati con Aa.Vv., il titolo in corsivo, quindi i nomi dei curatori o coordinatori e tutte le indicazioni di rito.
7. Per le riviste, il titolo va indicato per esteso in corsivo, senza virgolette, seguito dal numero e dall'anno solare separati da virgole.
8. Articoli e saggi, titoli di capitoli, racconti e poesie vanno in carattere normale tra virgolette, nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva.
9. La pagina va indicata con p. e con pp. se si tratta di due o più pagine.
10. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con l'iniziale del nome dell'autore, il cognome, op. cit. (in corsivo se unica opera dell'autore citata, oppure il titolo in forma abbreviata seguito da op. cit. in tondo) e le pagine.
11. Nel caso di immediata citazione della stessa pagina, si ricorre a *Ibidem*, in corsivo, e se di pagina diversa a *Ibi*, seguito dall'indicazione della pagina.

Esempi:

Giuseppe Tavani, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42.

Ibi, pp. 56-57.

Ibidem.

G. Tavani, «Codici, medici e ricette», in Aa.Vv., *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, a cura di Giuseppe Bellini ed Emilia Perassi, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 293 e sgg..

Carlos Meneses, «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-americanos*, 90, 2001, pp. 5-10.

G. Tavani, *Asturias y Neruda*, op. cit., p. 15.

C. Meneses, op. cit., p. 9.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2008
dalla Tipolitografia CSR
Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 (r.a.) - Fax 064506671

RASSEGNA IBERISTICA

ANDREA ZINATO

LA CONOSCENZA DELL'ALTRO TRA MEDIOEVO E UMANESIMO

SERGIO FERNÁNDEZ LÓPEZ

**LAS BIBLIAS JUDEOROMANCES, FUENTES DE HUMANISTAS:
EL CASO DE LOPE GARCÍA DE SALAZAR**

VERONICA ORAZI

«HISTORIA DE UNA ESCALERA»:

PRIMO GRADINO DELL'ESTETICA DRAMMATURGICA DI BUERO VALLEJO

RAMON PINYOL I TORRENTS - M. ÀNGELS VERDAGUER I PAJEROLS

LA RECEPCIÓ DE VERDAGUER A ITALIA: UNES NOTES

ENRIC BOU

EL PÚLPIT DEL PETRARCA. EUGENI D'ORS GLO(S)SADOR

NOTE: D. Ferro, *Traduzione e tradizione del testo: dalla filologia all'informatica*; G. Bellini, *La cultura spagnola vista da Pier Luigi Crovetto*; M. Ciceri, *Percorsi critici di uno studioso*; P. Spinato Bruschi, *Dal sublime al profano: la poesia amorosa di José Briceño*.

RECENSIONI: L. Mariottini, *La cortesía* (Á. Ares); M. G. Scelfo-S. Petroni (a cura di), *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema, televisione, web)* (L. Silvestri); M. V. Calvi, *Lengua y comunicación en el español del turismo* (E. Sainz); S. Neri, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento* / S. Neri, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías* (R. M. Mérida Jiménez); Sor Francisca de Santa Teresa, *Coloquios* (M. Martínez Atienza); *Papel de Alehuyas, Hojillas del calendario de la nueva estética* (M. Ciceri); L. Curreri, *Le farfalle di Madrid: l'Antimonia, i narratori italiani e la guerra civile spagnola* (G. Bellini); J. Benet, *Una biografía literaria* / J. Benet, *Infidelidad del regreso* (S. Ballarín); J. Navarro, *Il sangue degli innocenti* (P. Spinato Bruschi); J. Munárriz, *Poética y poesía* (C. García); C. Pardo, *Echado a perder* (A. Mistrorigo).

P. Henríquez Ureña, *Historia cultural y literaria de la América Hispánica* (S. Regazzoni); A. A. Cassi, *Ultramar. L'invenzione europea del nuovo mondo* (C. Camplani); M. Livi Bacci, *Eldorado nel pantano. Oro, schiavi e anime tra le Ande e l'Amazzonia* (F. Fiorani); D. Durán, *Mirar en torno. Ensayos latinoamericanos* (S. Regazzoni); *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina* (F. Fiorani); A. Ostrov, *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (S. Regazzoni); E. Cardenal, *Orazione per Marilyn Monroe* / E. Cardenal, *Omaggio agli indios americani* (G. Bellini); G. Fernández Ariza, *La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa* (C. Camplani); I. Allende, *La casa de los espíritus* (S. Serafin); E. Osorio, *Cielo de tango* (C. Paravati); M. Negroni, *La Anunciación* (F. Rocco); R. Campra, *Gli anni dell'arcangelo* (S. Serafin); C. Dámaso Martínez, *Serial* / C. Dámaso Martínez, *El arte de la conversación* (L. Paladini).

L. Crespo Andrade, *Sol nascente. Da cultura republicana e anarquista ao neorealismo* (M. G. Simões); S. Castro, *Poemas construtivos* (M. G. Simões).

D. Siviero (a cura di), *Parlano le donne: poetesse catalane del XXI secolo* (S. Cupiccía).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE



RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con *Saggi e Note*.

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Comitato Direttivo

GIUSEPPE BELLINI
MARCELLA CICERI
ELIDE PITTARELLO
CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

Vincenzo Arsillo, Donatella Ferro,
Paola Mildonian, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,
Patrizio Rigobon, Silvana Serafin, Manuel Simões

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

Pubblicazione finanziata dalla Sezione Iberistica
del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica
dell'Università Ca' Foscari di Venezia
con un contributo della Famiglia Franco Meregalli

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia –
Dipartimento di Americanistica, Iberistica, Slavistica – Sezione Iberistica –
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia
e-mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISBN 978-88-7870-346-9
Copyright © 2008 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355