

# RASSEGNA IBERISTICA

90

Ottobre 2009

Veronica Orazi <i>Le incongruenze della leggenda di Bernardo del Carpio nella «Estoria de España»: riflesso di spunti tematici dell'epos oitanico</i> ..... p.	3
José Manuel Rico García <i>La hibridación de lo culto y lo popular en una canción de Góngora de 1620</i> ..... p.	27
Marcella Ciceri <i>«Poeta en Nueva York», gli editori e le traduzioni italiane</i> ..... p.	43
Lara Fioravanti <i>Da Parigi a Majorca passando per l'Italia, alla scoperta di un pittore dimenticato: Hermen Anglada-Camarasa</i> ..... p.	63
Joan Ramon Resina <i>The Corpse in One's Bed: Mercè Rodoreda and the Concentrationary Universe</i> ..... p.	81

NOTE: V. Orazi, *Dal particolare all'universale e ritorno: la «Consolatio Venetorum» di Raimondo Lullo* p. 91; D. Ferro, *L'opera linguistica di Menéndez Pidal: una proposta chiarificatrice* p. 95; M. Cannavacciuolo, *Historia de una ausencia: «El navegante dormido» de Abilio Estévez* p. 99.

RECENSIONI: M. Leonetti, *Los cuantificadores* (M. Martínez Atienza) p. 105; R. Escavy Zamora, *Pragmática y subjetividad lingüística* (G. Jiménez Pascual) p. 107; P. Nieva de la Paz - S. Wright - C. Davies, F. Vilches de Frutos, *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940* (L. Paladini) p. 110; A. Redondo Goicoechea, *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura* (S. Regazzoni) p. 112; I. Tomassetti, *Mil cosas tiene el mar. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento* (A. Zinato) p. 114; Y. Iglesias, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»* (D. Ferro) p. 117; T. Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT). Edición digital (M. Presotto) p. 118; F. Pedraza Jiménez - R. González Cañal - E. Marcello (eds.), *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (M. Martínez Atienza) p. 114; M. D'Agostino (a cura di), *La leggenda di Cola Pesce, una versione spagnola del secolo XVII* (M. Ciceri) p. 123; C. A. de Baena, *Viaje a la corte del Papa Clemente XIII*.

BULZONI EDITORE

*Redacción y cuentas de los gastos (1760-1765)* (D. Ferro) p. 126; G. Diego, *Diario de a bordo y Cartas a Germaine* (M. Ciceri) p. 127; V. Valero (ed e intr.), *Cartas de la época de Ibiza de Walter Benjamin* / V. Valero, *Experiencia y pobreza de Walter Benjamin en Ibiza 1932-1933* / V. Valero, *Días del bosque* (A. Hanke-Schaefer) p. 128.

M. Fernández Alcaide (ed.), *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI* (F. Fiorani) p. 133; C. De Acuña, *Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas* (F. Fiorani) p. 134; R. Olea Franco (ed.), *In Memoriam. Jorge Luis Borges* (S. Regazzoni) p. 136; A. de Toro, *Borges infinito Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI* (L. Silvestri) p. 138; G. Belli, *El infinito en la plana de la mano* (S. Serafin) p. 139; C. Guelfenbein, *La donna della mia vita* (P. Spinato B.) p. 141; D. Liano, *Cuentos completos* (S. Serafin) p. 143; A. Zurlo, *El sendero de Dante* (L. Paladini) p. 145; R. Courtoise, *La Bibbia umida* (M. Cannavacciolo) p. 147; Gonzalo Contreras, *Cuentos reunidos* (C. Bolognese) p. 148; T. Maldonado, *Temporada de caza para el león negro* (M. Cannavacciolo) p. 150.

M. L. Cusati (a cura di), *Portoghese lingua del mondo. Metodologie e strategie traduttive (2008)* (M. G. Simões) p. 153; R. Marnoto, *Negreiros-Dantas. Uma Página para a História da Literatura Nacional. Coimbra Manifesto* (M. G. Simões) p. 155.

E. Vega (a cura di), *Pensando alla Catalogna. Cultura, storia e società* (S. Cupiccía) p. 157.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE ..... p.

VERONICA ORAZI

LE INCONGRUENZE DELLA LEGGENDA  
DI BERNARDO DEL CARPIO NELLA *ESTORIA DE ESPAÑA*:  
RIFLESSO DI SPUNTI TEMATICI DELL'EPOS OITANICO\*

La leggenda epica di Bernardo del Carpio è attestata solo indirettamente, in particolare dalla cronachistica. Le notizie più datate, infatti, sono trasmesse dal *Chronicon mundi* (1236) di Luca di Tuy<sup>1</sup> e dal *De rebus Hispanie* o *Historia Gothica* (1243) di Rodrigo Jiménez de Rada<sup>2</sup>, ma di gran lunga più rilevante è la fase di sviluppo successiva, in volgare, riflessa nella *Estoria de España* (EE) –portata a termine attorno al 1289–, che identifica lo snodo centrale dell'evoluzione di questo filone dell'epos ispanico<sup>3</sup>.

Per cogliere fino in fondo la pregnanza del ruolo della cronaca alfonsina in relazione al progressivo profilarsi della figura dell'eroe del Carpio e dell'articolazione delle sue gesta, va ricordato che il lavoro dell'*équipe* di intellettuali cui il monarca commissionava l'allestimento delle opere storiografiche procedeva per approssimazioni successive al risultato. Una di queste fasi, tra quelle finali, prevedeva l'armonizzazione delle notizie discordanti, provenienti da fonti diverse: nel caso della EE, questa particolarità redazionale e il carattere non-finito di alcune sezioni della cronaca spiegano il permanere di incongruenze, rimaste insanate quando il progetto fu sospeso alla morte del re, per

\* In memoria di Alan Deyermond.

<sup>1</sup> LUCA DI TUY, *Chronicon mundi*, cura et studio Emma Falque, Turnhout, Brepols, CCCM, 2003.

<sup>2</sup> RODERICUS XIMENIUS DE RADA, *Historia de rebus Hispanie sive Historia Gothica*, cura et studio Juan Fernández Valverde, Turnhout, Brepols, 1987, CCCM 72.

<sup>3</sup> Per una ripresa della tradizione storiografica ispanica, dopo l'*Historia Gothorum Wandalarum Sueborum* di Isidoro di Siviglia, bisogna attendere gli sforzi della storiografia di Alfonso III il Grande. Il monarca commissiona opere che si ricollegano all'antecedente isidoriano per giungere sino alla metà del IX sec. Successivamente, il vescovo Sampiro di Astorga (m. nel 1042, tratterà degli anni 866-982) e il vescovo Pelayo di Oviedo (m. nel 1153, tratterà degli anni 982-1109) continueranno sulla strada intrapresa dal re. Al tema è stato dedicato il congresso "Bernardo Del Carpio y la batalla de Roncevalles" (Oviedo 4-6 febbraio 2008), i cui atti sono in corso di stampa.

essere ripreso poi da Sancho IV e portato a termine cercando di rispettare la metodologia e la struttura dei manoscritti regi ereditati.

Così, la storia di Bernardo (da collocare nel IX sec.) nella EE<sup>4</sup> vede l'eroe prima al centro di un «dramma familiare», poi protagonista di importanti eventi politici (la battaglia pirenaica contro i Franchi, un'intensa attività bellica in piena epoca di espansione della *Reconquista*), per presentarlo quindi come vassallo ribelle (esiliato per due volte e ospite alla corte di Carlo il Calvo, da cui si allontana per stabilirsi nella valle di Jaca, dove combatte contro i mori). Infine, Bernardo sposa Galinda – figlia del conte Alardos di Latre, dalla quale ha un figlio, Galín Galíndez – e si spegne durante il regno di Alfonso III il Grande.

Anche soltanto questi brevi accenni mettono in luce alcuni punti ancora oscuri della leggenda: perché i cronisti dei secc. IX-XI<sup>5</sup> non trattano delle imprese di un eroe (immaginario?) dal profilo così complesso; perché invece il Tudense e il Toledano vi alludono dopo un lasso di tempo tanto lungo (quasi tre secoli e mezzo) rispetto alla cronologia degli eventi; quali sono state le fonti (esclusivamente orali?) cui i due storiografi avrebbero attinto, data la distanza temporale dalle vicende riportate; di quale genere di materiali poi si saranno serviti i compilatori alfonsini: certo, le testimonianze autorevoli del Tudense e del Toledano rappresentano un lascito prezioso per l'*équipe* del re *Sabio*, tuttavia il racconto tramandato dalla EE offre una prospettiva articolata, la prima vera narrazione della vicenda (non più gli accenni fugaci dei predecessori), ricca di dati preziosi per lo studio della genesi e dell'evoluzione della leggenda all'epoca della compilazione dell'opera. La EE, insomma, accoglie una serie di elementi, talvolta problematici, che configurano in modo decisivo l'epos bernardiano: si tratta di una tradizione del tutto fittizia o in parte anche storica? Il nucleo epico è ancora leggendario o già poematico, cioè esclusivamente orale o approdato alla sfera della scrittura? È costituito da un unico filone coerente o piuttosto da filoni diversi, ispirazione di più *cantares* oggi perduti e a suo tempo utilizzati dai compilatori alfonsini?

Sono interrogativi che in parte riguardano la fase precedente a quella attestata dalla EE e confermano la complessità dell'indagine sulla leggenda epica

<sup>4</sup> La leggenda bernardiana compare nei capitoli 617, 619, 621, 623, 648-652, 654-656 dell'opera. *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, por RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, estudio de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1977, 2 voll., da cui si cita.

<sup>5</sup> *Chronicon Sebastiani* (o *Crónica de Alfonso III* o *Rotense* o *A Sebastián*, del IX sec.), *Chronica Albeldense* (o *Profética*, fine del IX sec.), *Chronicon de Sampiro* (fine del X-primi dell'XI sec.), *Chronicon de Pelayo* (seconda metà dell'XI – primi del XII sec.), *Historia Silense* (o *Seminense*, 1115-20 ca.), *Crónica Nejerense* (del 1150-60).

di Bernardo del Carpio, a prescindere dallo stadio che se ne intenda analizzare. Ciò è dato dal fatto che essa resta a tutt'oggi in buona parte oscura, presentando problemi insoluti circa l'origine, la genesi, la base storica o puramente fantasiosa<sup>6</sup>, le tappe di sviluppo, l'esistenza di una o più versioni unificate in epoca tarda o al contrario di una tradizione unitaria in cui affiorano di tanto in tanto aspetti ambigui<sup>7</sup>.

Se a ciò si aggiunge che tutta la produzione epica antico-spagnola – sia quella perduta ma di cui ci è giunta notizia, sia quella conservata – sarà riflessa sullo scorcio del XIII sec. all'interno della EE, che tentò di armonizzare la variegata ricchezza, secondo intenti programmatici e precise scelte metodologiche, ci si accorge che la sorte di Bernardo non differisce molto da quella degli altri campioni dell'ispanità (il conte Fernán González, Rodrigo Díaz de Vivar, cioè il Cid Campeador) ma se ne allontana piuttosto per gli esiti testuali meno fortunati seppure condivisi anche da altre figure: se Rodrigo sopravvive nel *Cantar* (fine XII-primi XIII sec.) e nelle *Mocedades* (metà XIV sec.) e il conte approda alla *refundición* in *cuaderna vía* (metà XIII sec.), naufrago di un *cantar* antecedente perduto, Bernardo si unisce ai due eroi formando una sorta di trittico solo nella EE, dove i tre recuperano uno spazio ulteriore e inaugurano per le rispettive imprese una canale inedito di diffusione, rappresentato dalla storia, dalla visione universalistica che li include in un ambizioso disegno globale che tutto abbraccia.

Nello studio delle tracce delle gesta di Bernardo nella EE, quindi, l'aspetto problematico non è certo costituito dalla prosificazione di materiale epico all'interno dell'opera, posto che i compilatori usano i *cantares* alla stregua di fonti documentali, assumendo vicende prese a prestito dall'epopea e dunque

<sup>6</sup> MANUEL MILÀ I FONTANALS, *De la poesia heroico-popular castellana*, Barcelona, Verdager, 1874, specie pp. 130 e ss.; ALBERT B. FRANKLIN, «A Study of the Origins of the Legend of Bernardo del Carpio», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 286-303, specie pp. 292 e ss.; LUCIEN LEVILLAIN, «Les personnages du nom de Bernard dans la seconde moitié du IXe siècle», *Le Moyen Age*, 53, 1947, pp. 197 e ss. e 54, 1948, pp. 1 e ss.; RAMON DE ABADAL I DE VINYALS, «El comte Bernat de Ribagorça i la llegenda de Bernardo del Carpio», in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1951, vol. 3, pp. 464-487, cito da Extret de *Estudios dedicados*, cit., pp. 1-25; VICENTE JOSÉ GONZÁLEZ GARCÍA, «La auténtica batalla de Roncesvalles y la existencia real de Bernardo del Carpio», in *Aspects de l'épopée romane: mentalité-idéologies-intertextualités*, a cura di H. VAN DIJK e W. NOOMEN, Gröningen, Max Niemeyer, 1995, pp. 241-250.

<sup>7</sup> Cfr. THEODOR HEINERMANN, *Untersuchungen zur Entstehung der Sage von Bernardo del Carpio*, Halle, Niemeyer, 1927; WILLIAM J. ENTWISTLE, «The *Cantar de Gesta* of Bernardo del Carpio», *Modern Language Review*, 23, 1928, pp. 307-322, 432-452; MARCELIN DEFOURNEAUX, «L'Espagne et les légendes épiques françaises. La légende de Bernardo del Carpio», *Bulletin Hispanique*, 45, 1943, pp. 117-138; A.B. FRANKLIN, «A Study of the Origins...», cit., pp. 286-303; JULES HORRENT, *La "Chanson de Roland" dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, rist.an. Bruxelles, s.e., 1968, pp. 421-528.

in parte proiettate nella sfera meta-reale, scollate ormai dal dato storico oggettivo. Sia Rodrigo, sia il conte castigliano, infatti, sono personaggi storici, di cui l'epica si è appropriata per la grandezza e la centralità nel panorama politico del tempo, esaltandone il profilo e le imprese, allontanandosi progressivamente dall'aderenza a un realismo da *reportage* per collocare entrambi in una dimensione imperitura, dall'innegabile fondamento storico, ma pur sempre connotata in senso leggendario, epico, poematico. Si tratta di un crescendo che identifica la parabola di ogni singolo eroe nel corso dei secoli, in cui lo si vede transitare dal trasfondo magmatico dell'oralità, fluttuante e in costante divenire, fino alla cristallizzazione nella scrittura, termine o semplicemente tappa intermedia di un'evoluzione inarrestabile, travasata poi nei *romances* e riversata in categorie letterarie distanti (si pensi ai recuperi barocchi, caratterizzati da un proprio linguaggio, da un proprio immaginario marcatamente rimodellante, che spesso farà di questi eroi figure del tutto diverse da quelle originarie che campeggiano nell'epica medievale). La storiografia alfonsina, insomma, non si ferma certo davanti all'aura immaginifica della leggenda o del poema epico che circonda la figura del personaggio storico divenuto eroe e in seguito eroe epico dei *cantares*; non distingue tra la realtà e l'eroe almeno in parte mitizzato – e se lo fa non ne resta perplessa, salvo quando i dati collidono per la diversa provenienza –; gestisce le fonti orali, anche quelle epiche, alla stregua del materiale documentale che con tanta cura i compilatori si procurano<sup>8</sup>, mirando a un'esaustività sostenuta dall'intento di *translatio studiorum* tipico della concezione medievale del sapere.

Così, è alla cronachistica in volgare della seconda metà del XIII sec., oltre che al verso anisosillabico dell'epica (o alle *refundiciones* posteriori), che è affidato il compito di perpetuare la memoria e l'esaltazione degli eroi ispanici. È questa fase, l'unica e la più datata che ci resti per quanto afferisce a Bernardo del Carpio, che può rivelare informazioni preziose sulla natura, sugli elementi costitutivi della tradizione e dello stadio evolutivo cui poteva essere giunta al tempo dell'inclusione nella EE, al di là del meccanismo di impiego delle fonti, della tendenza a omologare in un *excursus* coerente i dati discordanti.

Secondo la critica recente<sup>9</sup> i tratti fondamentali della leggenda nella fase tramandata dalla EE riporterebbero alla luce la storia di

<sup>8</sup> DAVID G. PATTISON, *From Legend to Chronicle. The Treatment of Epic Material in Alfonso's Historiography*, Oxford, SSMML, 1983, specie pp. 11-22.

<sup>9</sup> ALAN DEYERMOND, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I. Épica y romances*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, pp. 107-111; SALVATORE LUONGO, «La leggenda di Bernardo del Carpio nella *Primera Crónica General*», in *L'épopée romane au Moyen Âge*, Napoli, FEU, 2001, vol. I, pp. 281-299.

- una relazione segreta illecita (a), smascherata dal sovrano che punisce i due amanti (b), cui segue la scoperta della punizione da parte di Bernardo – nato dalla relazione illegittima – e la sua ribellione contro il re (c), intrecciata con una versione anticarolingia della battaglia di Roncisvalle;
- la vicenda si snoda durante il regno di Alfonso II il Casto e Alfonso III il Grande, con un intervallo di un ventennio, forse dovuto alla confusione tra i due monarchi omonimi;
- e attesta una doppia versione della nascita dell'eroe (figlio di Ximena – sorella di Alfonso II – o di Timbor – sorella di Carlomagno –).

A partire da questi dati, è stata ipotizzata la possibile esistenza di due versioni in origine indipendenti<sup>10</sup>: una che ruota attorno al dramma familiare, l'altra incentrata sulla battaglia pireanica. Si tratta, però, di congetture mai dimostrate. La questione resta aperta e si avverte l'urgenza di un'analisi sistematica che getti nuova luce su questo presunto duplice filone dell'epica antico-spagnola.

È lo studio delle citazioni, abbondantemente documentate all'interno della EE, che consente di chiarire alcuni punti oscuri della tradizione bernardiana nella sua fase più arcaica (fatta eccezione per le scarse notizie presenti nella storiografia mediolatina precedente, che per la loro stessa asciuttezza aprono uno spiraglio troppo angusto, frammentario e non sempre illuminante). Da un primo vaglio del materiale citato, emerge l'esigenza di tenere separati gli aspetti formali ed espressivi, che riguardano tracce dell'affabulazione della vicenda, dalla componente contenutistica, riflesso di temi e tipologie narrative caratteristiche.

Per quanto concerne il primo livello di lettura, cioè quegli elementi riconducibili all'articolazione espressivo-formale, la EE offre notizie di estremo interesse. Nei capitoli che contengono i riferimenti alla leggenda, infatti, si rilevano casi evidenti di citazione, che rimandano alla tradizione epica vera e propria o piuttosto prendono spunto dal Tudense e dal Toledano, aggiungendo infine riferimenti a una *estoria* non meglio identificata, su cui si avrà modo di

<sup>10</sup> A. DEYERMOND, *La literatura perdida*, cit., pp. 108-109. In generale, sul problema delle varianti cronachistiche che possono identificare o meno filoni indipendenti della stessa tradizione epica, cfr. CHARLES B. FAULHABER, «Neo-traditionalism, Formulism and Recent Studies on the Spanish Epic», *Romance Philology*, 30, 1976-77, pp. 83-101; SAMUEL G. ARMISTEAD, «From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal», *Romance Philology*, 40, 1986-87, pp. 338-359; COLIN SMITH, «Epics and Chronicles: A Reply to Armistead», *Hispanic Review*, 51, 1988, pp. 409-428.

ritornare. Cosa rivelano queste citazioni? Già la fase preliminare dell'analisi offre uno scorcio suggestivo:

“algunos dizen en sus cantares e en sus fablas ...” (§ 617, p. 351, a21-22, riferimento alla madre: Timbor non Ximena), “et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta ...” (§ 623, p. 355, b48-49, Carlomagno apre e rende sicuro il Camino de Santiago, ma si veda la glossa contenente una smentita nei mss. BU, con riferimento alle *enfances* di Carlo, al Tudense e al Toledano), “algunos dizen en sus cantares segund cuenta la estoria ...” (§ 651, p. 371, a25-26, battaglia campale tra Bernardo e il francese Bueso), “e algunos dizen en sus romances et en sus cantares ...” (§ 655, p. 375, a26-28, ordine del re di rendere presentabile il cadavere del conte Sancho Díaz da restituire a Bernardo), “e dizen en los cantares ...” (§ 655, p. 375, b23-25, Bernardo chiede a Carlo il Calvo di essere accolto a corte, in quanto figlio di Timbor).

Si tratta quasi esclusivamente di aspetti connessi con notizie relazionabili all'ambiente culturale transpirenaico (madre franca dell'eroe, Carlomagno apre il Camino de Santiago, *enfances* dell'Imperatore, scontro tra Bernardo e Bueso, Bernardo alla corte di Carlo il Calvo), tranne per il riferimento ai preparativi per rendere presentabile il cadavere del conte da restituire al figlio. Tutto questo, non soltanto riferisce circa l'esistenza di *cantares de gesta* sull'argomento, ma consente di identificare alcuni particolari tematici: la madre franca (nell'esordio, ma anche nell'epilogo, con la richiesta di restare alla corte di Carlo il Calvo), la singolar tenzone con l'invasore Bueso (confronto tra due campioni), il dramma familiare (la ricomposizione del cadavere per indurre l'eroe a credere il padre ancora vivo). Si tratta di notizie riguardanti in buona parte la sfera privata, che risulteranno preziose anche per l'indagine concernente l'origine bifida o piuttosto unitaria della tradizione, che si affronterà più oltre.

Numerose sono anche le citazioni che rimandano al *Chronicon mundi* e al *De rebus Hispanie*:

“et dize don Lucas de Tuy ...” (§ 619, p. 353, a8-9, Carlomagno respinge i mori oltre i Pirenei e conquista Catalogna, Guascogna e Navarra), “et aun dize don Lucas de Tuy ...” (§ 619, p. 353, a29-30, l'Imperatore intima ad Alfonso II di sottometterglisi), “et dize don Lucas de Tuy ...” (§ 619, p. 353, a41; Carlo assedia Tudela, tradimento del conte Galardon), “et dize don Lucas de Tuy ...” e “mas dize don Lucas de Tuy ...” (§ 619, p. 353, b43-46, disfatta dei Franchi nella battaglia pirenaica e p. 354, a10-12, Bernardo avrebbe attaccato la retroguardia), “pero dize el arçobispo don Rodrigo ...” (§ 619, p. 354, a7-10, il Toledano riferisce le voci *-fama erat quod ...* L. IV, cap. 10 – dell'attacco alla retroguardia per smentirle, confermando lo scontro di Bernardo con l'avanguardia dei Franchi, in arrivo attraverso il valico pirenaico); “pero dize don Lucas de Tuy ...” (§ 623,

p. 355, b27) “e aun dize ese don Lucas de Tuy ...” (§ 623, p. 355, b31) e ancora “e dixo don Lucas de Tuy ...” (§ 623, p. 355, b42) (ulteriore spedizione di Carlomagno in Hispania: prende Zaragoza e sconfigge Marsil, torna in Francia portando con sé Bernardo); “mas pero ... fallamos en la estoria ...” (cioè nell’opera del Toledano; § 623, p. 355, b44-45, Bernardo resta in Spagna e combatte al fianco di Alfonso III) e “commo el arçobispo Rodrigo dize [la *estoria* citata in precedenza] ...” (§ 623, p. 357, a7-9, Bernardo in Spagna con Alfonso III; vid. Toledano, L. IV, cap. 11); “cuenta don Lucas de Tuy ...” (§ 623, p. 357, a9, Bernardo in Francia con Carlomagno dopo la disfatta di Roncisvalle); “assi como cuenta don Lucas de Tuy ...” (§ 656, p. 376, b41-43, morte di Bernardo).

L’incertezza sull’attacco sferrato dall’eroe contro l’avanguardia o piuttosto la retroguardia è già denunciata dal Toledano, mentre le notizie confuse circa la sua partenza assieme a Carlo (dopo la prima spedizione o in un’occasione successiva, per recarsi in Francia o in Germania, ecc.) sono riportate solo dal Tudense.

Oltre a rilevare l’impiego massiccio delle due fonti cronachistiche mediolatine, collazionando il testo della EE con queste opere ci si rende conto che spesso i compilatori alfonsini ne hanno seguito in maniera fedele la lezione, in particolare nel caso del Toledano. Tranne per l’allusione finale alla morte dell’eroe, attinta dal Tudense, le citazioni dai due storiografi si concentrano su un altro punto nevralgico: la doppia versione della battaglia pirenaica. Secondo il Toledano (così anche il *Poema de Fernán González* – PFG –) Bernardo attacca l’avanguardia, secondo il Tudense invece la retroguardia. A ciò si somma un’altra contraddizione: la successiva partenza di Bernardo al seguito di Carlomagno dopo la disfatta di Roncisvalle (prima spedizione) o piuttosto dopo una spedizione successiva e la presa di Zaragoza (così il Tudense). Il Toledano, dal canto suo, tace e passa dalla battaglia sui Pirenei alle imprese contro i mori e contro Bueso (come la EE che vi si rifà: cfr. § 648, p. 370, a9-13). I compilatori alfonsini suggeriscono che in questo lasso di tempo Bernardo poteva essere in Francia con Carlomagno, spiegazione che tradisce il tentativo di armonizzare i dati discordanti: per il Tudense infatti l’eroe parte con Carlo, per il Toledano combatte i Franchi sotto Alfonso II (prima metà del IX sec.) e i mori sotto Alfonso III (seconda metà del IX sec.), con una pausa tra le due serie di eventi di un ventennio, ossia i regni di Ramiro I e Ordoño I.

A proposito dell’*estoria*, poi, si è ipotizzato che potesse trattarsi di una narrazione in prosa sulla vicenda<sup>11</sup>. Lavorando sul testo della EE, però, ci si

<sup>11</sup> Forse in latino, così secondo WILLIAM J. ENTWISTLE, «The *Cantar de Gesta* of Bernardo del Carpio», *Modern Language Review*, 23, 1928, pp. 307-322, 432-452. Non può essere il caso però del riferimento alle devastazioni operate da Bernardo nelle terre del re Alfonso, una volta ribellatogli-

rende conto che quando vi si fa riferimento all'*estoria* si allude ad almeno due testi diversi, oltre i quali si intravede anche il profilo di un terzo livello (legenda o testo) ancora incerto. Bisogna quindi distinguere tra:

- a) *estoria* (*por el latín*), cioè l'opera del Toledano: si vedano ad esempio i capitoli § 623, p. 355, b44-45 (Bernardo resta in Spagna); § 648, p. 370, a9-13 (mancanza di notizie su Bernardo tra il regno di Alfonso II e di Alfonso III); § 649, p. 370, a41-44 e b9-14 (Alfonso III e Bernardo combattono i mori); § 654, p. 373, b29-30 (scorrerie di Bernardo fino a León e Astorga); la coincidenza è dimostrata dal raffronto con la lezione del *De rebus Hispanie*, che in questi punti è stato tradotto fedelmente dai compilatori, più che riadattato;
- b) ma *estoria* talvolta si riferisce alla stessa EE (§ 623, p. 357, a5, Carlo a Toledo in gioventù, *enfances* dell'Imperatore);
- c) infine in un caso è dubbio se *estoria* sia da intendersi come titolo di una tradizione leggendaria, di un'opera o se piuttosto indichi l'argomento cui si sta alludendo nel contesto specifico (a proposito di, su): si consideri il § 621, p. 354, b9 e ss., che contiene l'episodio della partita a scacchi<sup>12</sup> per svelare all'eroe la prigionia del padre, secondo quanto "cuenta en la estoria de Bernaldo", dove l'uso della preposizione (*en*) potrebbe in effetti suggerire l'esistenza di un testo sull'eroe. Altrove invece il termine non è affiancato dal nome del protagonista, pur riportandone le imprese: § 651, p. 371, a25-26 e ss. (duello con Bueso), § 651, p. 371, a41-42 e ss. ("mas agora sabet aqui los que esta estoria oydes", battaglie con Alfonso III), § 654, p. 374, b11-12 (Bernardo continua a razzare le terre del re).

L'analisi delle citazioni all'interno della EE, dunque, conferma l'esistenza di *cantares* cui si deve la diffusione di particolari quali: la madre franca dell'eroe (Timbor, sorella di Carlomagno), presente nell'esordio, in relazione alla nascita del piccolo<sup>13</sup>, e nell'epilogo, quando Bernardo si reca a corte da Carlo il Cal-

si, rilevabile al § 654, p. 373, b29-30, in cui si dice che "segund dize la estoria por el latin, vezes avie y que llegava a Leon et a Astorga", posto che si tratta di un passo del Toledano (L. IV, cap. XV: "Unde et Arabes assumpta maxima multitudine Legionem et Astoricam et adiacencia loca vastare ceperunt"), che invalida la supposizione relativa alla lingua dell'*estoria*.

<sup>12</sup> Per l'importanza strutturale del gioco cfr. A.-M. CAPDEBOSQ, «Mudarra, héros naturel ou culturel? (Étude comparative de la *Crónica Geral de 1344* et de la *PCG*)», *Cahiers d'Études Romanes*, 14, 1989, pp. 7-22, specie pp. 9-12 e SAMUEL G. ARMISTEAD, «Gaifero's Game of Chance: a Formulaic Theme in the *Romancero*», *La Coronica*, 19, 1991, pp. 132-144.

<sup>13</sup> Sulla questione della doppia versione relativa alla nascita dell'eroe nei mss. della *Crónica fragmentaria* cfr. DIEGO CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, *De Alfonso X al Conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 49, 176-177.

vo chiedendo di esservi accolto in quanto figlio di Timbor; il confronto tra Bernardo e il francese Bueso; la tradizione secondo la quale Carlomagno avrebbe aperto e reso sicuro il Camino de Santiago; la preparazione del cadavere del conte Sancho Díaz da restituire al figlio. Dal canto loro, invece, le fonti storiografiche mediolatine presentano riferimenti: alla madre spagnola (Ximena, sorella di Alfonso II il Casto); alla battaglia pirenaica e alla strategia militare (in cui affiorano dati contraddittori già segnalati dal Toledano); alle *enfances* di Carlomagno, per smentire le voci che ne facevano il protagonista dell'apertura del Camino de Santiago (il Toledano parla di *histrionum fabulae* in proposito; ma si ricordi la veemente reazione dell'*Historia Silense* – 1115-20 ca. – alla stessa versione dei fatti contenuta nel *Liber Sancti Jacobi*, L. IV del *Codex Calixtinus*); infine, secondo il Tudense, Bernardo lascia la Spagna e parte al seguito di Carlo (ma l'indicazione è contraddittoria: dopo la battaglia di Roncisvalle o dopo una spedizione successiva?), mentre a questo proposito il Toledano tace, passando dalle imprese con Alfonso II (battaglia pirenaica) a quelle sotto Alfonso III (*Reconquista*, ma anche duello con Bueso).

Un secondo aspetto espressivo-formale di grande importanza è rappresentato dal frequente uso del discorso diretto o della sua trasposizione indiretta nei capitoli che narrano la storia di Bernardo. In alcuni punti della narrazione, in particolare, ne viene fatto ampio uso, servendosi di espressioni del tipo: “el rey ... dixoles asi ...”, “dixoles el conde estonce ...”, “el rey ... dio vozes e dixo ...”, “el conde con la gran coyta dio vozes e dizie ...”, ecc. (§ 617); “et dixieronles axi ...”, “el rey ... dixol ...”, ecc. (§ 621); “la reyna ... envio por el e dixol ...”, ecc. (§ 652); “et dixoles Bernaldo ...”, ecc. (§ 654); “dixieron al rey ...”, “començo Bernaldo a dar vozes et a dezir ...”, ecc. (§ 655). Si rileva, però, con una certa frequenza anche il discorso indiretto, che potrebbe essere frutto di un adattamento minimale da parte dei compilatori, i quali trovandosi di fronte a una struttura dialogica avrebbero ‘aggiustato’ formalmente la fonte: “dixoles quel dixiesen que non troxiese consigo ...”, “dixieronle porque eran ydos a el ...” (§ 617); “el rey ... dixol que lo non farie ...” (§ 652); “digovos que me salgades luego de toda mi tierra ...” (§ 655). Questo tipo di struttura si concentra in particolare in alcuni capitoli: nel § 617, in cui sono narrati la nascita dell'eroe e il dramma familiare (scoperta la relazione segreta, Ximena viene rinchiusa in convento e il conte imprigionato nel castello di Luna); nel § 621, con l'espedito della partita a scacchi con le dame per svelare a Bernardo la prigionia del padre; nel § 652, con il tentativo fallito della regina di far liberare il conte Sancho e l'ennesima richiesta di grazia di Bernardo; nel § 654, con la ribellione dell'eroe contro il sovrano e la presa del castello del Carpio, dove stabilisce il suo quartier generale; nel § 655, con lo scambio tra Bernardo e il sovrano: il primo cede il Carpio e il secondo gli restituisce il padre, ormai cadavere.

Si noti che il discorso diretto affiora in quegli episodi che riguardano in maniera più specifica la vita privata dell'eroe, la sua storia familiare, i suoi affetti. In due casi però lo si riscontra anche in passi concernenti la sfera politica della sua esistenza. Il primo coincide con il momento in cui egli, esasperato dal diniego del sovrano a liberare suo padre, si trasforma nel vassallo ribelle che mette a ferro e fuoco i domini regi, pianificando la strategia delle scorriere nelle terre del sovrano, descritta citando le parole che l'eroe rivolge ai suoi uomini. Ancora più interessante l'ultima occorrenza: qui il discorso diretto si inserisce nella scena in cui le due componenti – quella degli affetti e quella pubblica – infine si fondono; Bernardo ottiene la liberazione del padre, ma gli viene riconsegnato un cadavere, con il conseguente strazio e la vendetta del sovrano contro il vassallo sleale, condannato a un secondo e definitivo esilio. Questo aspetto acquisisce una rilevanza tutta particolare, proprio per le ripercussioni sulla questione dell'esistenza di nuclei leggendari differenti o piuttosto dell'unitarietà sostanziale della leggenda, che si affronterà in seguito.

Nel testo si rileva, poi, anche un caso di apostrofe all'uditorio: “mas agora sabet aqui los que esta estoria oydes ...” (§ 651, con l'allusione al contributo di Bernardo alla *Reconquista*, al fianco di Alfonso III il Grande). Il riferimento a una *estoria* da leggere o recitare in pubblico è un dato di estrema importanza: da un lato rimanda a un pubblico in ascolto, dall'altro: 1) alla *performance* di un giullare o 2) alla lettura ad alta voce seguendo una *estoria* che illustra all'uditorio la leggenda bernardiana. Se il racconto veicolato dall'*estoria* fosse in latino o in volgare non è deducibile dalle informazioni che la EE fornisce, sebbene la seconda ipotesi (quella di un testo/leggenda in antico-spagnolo) sembri più probabile: i destinatari di una lettura pubblica in latino identificherebbero un destinatario numericamente abbastanza esiguo per l'epoca e per contro altamente specializzato, rispetto invece a un uditorio potenziale fruitore di una 'recitazione' in volgare, più folto e socialmente differenziato, che era solito interessarsi ai racconti epici.

Vi è di più: nel passo in cui l'eroe supplica ancora una volta Alfonso III affinché rilasci il conte Sancho Díaz, si legge che “fuese poral rey *llorando de los ojos* et pidiendol merced quel diesse so padre” (il corsivo è mio, § 651, p. 372, a8-10), in cui compare un' 'espressione fisica', comune nel registro dell'epopea. Naturalmente, oltre a “llorar de los ojos” esistono altre formule fisiche affini, come ad esempio “fablar de la boca”, abbondantemente sfruttate nell'epica, sia in ambito ispanico che a livello transnazionale, con specifiche funzioni enfatizzanti (si ricordi, per limitarsi a un esempio arcinoto, il celeberrimo attacco – così come ci è giunto – del *Cantar de mio Cid*: “de los sos ojos tan fuertementre llorando”).

Infine, nella sezione bernardiana della EE affiora anche un caso di assonanza, nel passo in cui si narra lo scontro in singolar tenzone tra l'eroe e il

francese Bueso, che alla testa di un drappello di uomini penetra nei domini del re Alfonso, devastando e saccheggiando. Nella battaglia che ne consegue i due campioni si misurano ed è Bernardo ad avere la meglio. La presenza dell'assonanza è resa ancora più significativa dall'allusione immediatamente precedente all'esistenza di *cantares* e di una *estoria* sull'argomento:

“et dizen algunos en sus cantares segund cuenta la estoria que este frances Bueso que so primo era de Bernaldo. Et lidiando assi unos con otros ovieronse de fallar aquel Bueso et Bernaldo; et fueronse ferir un por otro tan de rezio que fizieron crebar las lanças por medio; et desi metieron mano a las espadas et davanse muy grandes colpes con ellas; mas al cabo vencio Bernaldo et mato y a Bueso. Los franceses, quando vieron so cabdiello muerto, desampararon el campo et fuxieron” (§ 651, p. 371, a25-36).

Il riferimento alle fonti (i *cantares*, l'*estoria*), la presenza dell'assonanza e le stesse modalità della descrizione del confronto tra i due personaggi (ad esempio il tipico del cambiamento delle armi, distrutte per la violenza dell'impatto), suggeriscono la natura poetica di questa micro-sequenza. Se a ciò si aggiunge la scarsa verosimiglianza dell'ipotesi secondo cui la narrazione di uno scontro campale tra due campioni possa aver assunto un'indipendenza assoluta e circolare slegata da un qualunque contesto, si potrebbe intravedere nella scoperta delle due forme assonanti la traccia di un nucleo poetico esistente a quest'altezza. Quali potessero essere la sua estensione e le tematiche fondamentali attorno alle quali si sarebbe costituito e sviluppato sono dati che meritano un approfondimento, esteso ad altre attestazioni cronachistiche più tarde che potrebbero riservare ulteriori sorprese.

Per quanto concerne invece gli aspetti della leggenda afferenti al piano contenutistico-narratologico, la versione della EE offre elementi preziosi per fare luce sulla questione relativa all'origine bifida della tradizione o piuttosto alla sua natura unitaria, rivelando al contempo interessanti risposdenze con altri poemi epici antico-spagnoli. Uno degli assunti su cui si fonda l'ipotesi della tradizione ancipite è costituito dalla presenza di tratti che rimanderebbero a due leggende indipendenti. Da un lato, una tragedia familiare: la relazione segreta dei genitori di Bernardo, scoperta dal re che punisce la madre del piccolo (sua sorella Ximena) rinchiudendola in convento e incarcerando il padre nel castello di Luna, con la successiva scoperta della verità da parte del giovane e le continue richieste di clemenza, sempre respinte dal sovrano (sia Alfonso II che Alfonso III, quest'ultimo in osservanza del giuramento del predecessore). Dall'altro una versione anticarolingia della battaglia di Roncisvalle, in cui l'eroe gioca un ruolo chiave nella sconfitta degli invasori, che si sarebbe intrecciata al primo filone.

Ritengo, però, che per ipotizzare l'esistenza di due tradizioni differenti e indipendenti andrebbe identificata per ciascuna una linea di sviluppo narratologico integra, cioè coerente, che evidenziasse la genesi separata e il procedere delle supposte versioni in parallelo, ciascuna delle quali dovrebbe possedere una propria autonomia e consistenza. Si dovrebbe cioè riportare alla luce una doppia struttura narratologica, all'origine di altrettanti filoni leggendari e/o degli ipotetici *cantares* in cui si sarebbe concretizzata. È davvero rilevabile una linea narratologica ancipite nelle testimonianze più antiche della leggenda e nella EE? Facciamo un passo indietro: abbiamo un dramma familiare unito a una versione antecarolingia della disfatta di Roncisvalle, che in una fase primaria avrebbero costituito due leggende indipendenti; l'intera vicenda si svolge durante il regno di Alfonso II e di Alfonso III, con un intervallo di un ventennio; è presente inoltre una doppia versione della nascita dell'eroe (figlio di Ximena – sorella di Alfonso II – o di Timbor – sorella di Carlomagno –)<sup>14</sup>. È evidente che da questo quadro emergono alcune incongruenze, denunciate dagli stessi compilatori, con tanto di riferimenti alle rispettive fonti. La critica recente ha ribadito l'esistenza di questi punti problematici, la cui genesi, la cui natura restano in buona misura ancora oscure. È possibile isolare con maggiore precisione queste incongruenze? Vediamo:

- a) madre dell'eroe: 1) spagnola (Ximena, sorella di Alfonso II il Casto) oppure 2) franca (Timbor, sorella di Carlomagno, § 617);
- b) zona d'ombra attorno alla battaglia pirenaica: Bernardo attacca 1) l'avanguardia degli invasori oppure 2) si abbatte sulla retroguardia, assalendo i Franchi alle spalle (§ 619); in seguito, l'eroe 1) parte assieme a Carlomagno x) dopo la disfatta di Roncisvalle oppure y) dopo una successiva spedizione o piuttosto 2) resta in Spagna.

Si tratta di contraddizioni innegabili, circoscritte però in punti specifici, che non sembra possano identificare una tradizione ancipite (dramma familiare *versus* versione antecarolingia dello scontro sui Pirenei), ugualmente solida e articolata in entrambe le ramificazioni. Per il resto infatti è ravvisabile una struttura unitaria, con una sua coerenza interna e una sua integrità a livello di sviluppo della vicenda dell'eroe, priva di ulteriori incertezze. Ma procediamo con ordine.

Come si è detto, il primo dato contrastante investe la nascita dell'eroe (§ 617). Secondo il Toledano<sup>15</sup> e il Tudense, egli è figlio di Ximena, sorella di

<sup>14</sup> Cfr. A. DEYERMOND, *La literatura perdida*, cit., pp. 108-109.

<sup>15</sup> “Semena soror eius comiti Sancio uiro nobili furtiuo connubio clam consentit, ex quo suscepit filium nomine Berinaldus. Quod cum ad regis noticiam peruenisset, comitem Sancium in

Alfonso II, e del conte Sancho Díaz; nell'epilogo del capitolo, però, i compilatori segnalano: "algunos dizen en sus cantares e en sus fablas que fue este Bernaldo fijo de donna Timbor [Tiber, in alcuni mss. dell'EE] hermana de Carlos rey de Francia", la quale, mentre si reca in pellegrinaggio a Santiago de Compostela, incontra il conte con cui ha una relazione, dalla quale nasce un figlio, accolto da Alfonso II "por fijo, pues que otro non avie que reynase en pos el". Alcuni codici (BU) tentano di appianare la difficoltà e aggiungono una sorta di postilla: "mas sy esto fuese verdat el rey don Alfonso non avie por que gelo demandar nin avia rason por que rescibiese a Bernaldo por su sobrino". Questa posizione, alla quale è stata aggiunta la supposta necessità di una madre spagnola – non di una forestiera dunque – vicina al sovrano per innescare la terribile reazione del re, è stata condivisa da parte della critica moderna<sup>16</sup>, che ha visto nella relazione illegittima della sorella del monarca col conte il presupposto indispensabile per giustificare l'esplosione dell'ira regia. Ciò è sicuramente vero, ma certo anche l'aver violato –nonostante l'atteggiamento consenziente della donna – la regalità e il rispetto dovuto a una straniera di così alto rango, quale la sorella di Carlomagno, in pellegrinaggio verso Compostela, poteva essere comunque motivo sufficiente a provocare almeno l'esemplare punizione di Sancho Díaz.

Di fatto, le notizie riportate da *cantares* e *fablas* che identificano la madre con Timbor, vanno trattate con estrema cautela: secondo la loro prospettiva il bimbo viene accolto dal "rey don Alfonso por fijo, pues que otro non avie que reynase en pos el" (§ 617, p. 351, a10-13, a27-29), mentre in realtà il sovrano –come viene esplicitato all'inizio del capitolo – "criol ... muy viciosamente, et amol mucho por que el non avie fijo ninguno" (§ 617, p. 350, a11-13), che è cosa diversa dal fare del piccolo il proprio erede in mancanza di una discendenza diretta. D'altra parte, lo stesso sviluppo della storia conferma questa prospettiva (§ 619) e smentisce l'immagine di un Bernardo erede di Alfonso II: anni dopo, il sovrano offre a Carlomagno il regno per mancanza di un successore, decisione che provoca lo sdegno dei maggiori e di Bernardo per primo. L'offerta certo non avrebbe avuto luogo se il re avesse adottato il figlio del conte perché ereditasse il trono dopo la sua morte.

castro quod Luna dicitur carcere et uinculis coartavit, mortis et uinculorum statuens unum finem. Sororem autem Semenam religioni in monasterio mancipavit. Berinaldus autem, quia non habebat filium, delicate nutriuit, qui postquam adolevit, statura, uultu, eloquio, ingenio et consilio et etiam armis fere omnibus premebat.", la EE resta molto aderente alla fonte; cfr. RODERICI XIMENII DE RADA, *Historia de rebus Hispanie*, cit., pars I, III, cap. IX, p. 126.

<sup>16</sup> J. HORRENT, *La "Chanson de Roland" dans les littératures française et espagnole*, cit., pp. 467-469.

Si tenga conto, poi, che Ximena è la sorella di Alfonso II il Casto, ma anche la moglie franca di Alfonso III il Grande – Amelina, di stirpe reale – ‘ribattezzata’ con questo nome (cfr. Toledano, L. IV, cap. 15, linee 24-27)<sup>17</sup>, dettaglio che potrebbe aver incoraggiato il concretizzarsi dell’allusione alla nascita da madre franca. E in effetti, che Bernardo possa essere figlio di Timbor, sorella di Carlomagno, non viene più segnalato come incongruenza dai compilatori alfonisini quando la questione riemerge alla fine della parabola ‘esistenziale’ dell’eroe. Nel cap. 655 (p. 375, b11-39), citando ancora una volta (come nell’esordio) i *cantares* sull’argomento, si dice che dopo il secondo esilio Bernardo si reca a Parigi, alla corte di Carlo il Calvo, al quale ricorda di essere nipote di Carlomagno (come Roland!), in quanto figlio di sua sorella Timbor, ma viene rifiutato da un figlio legittimo della donna (cui il re chiede di accettare l’eroe come fratello, ma questi *dixò que non, ca non lo era*), per cui egli è costretto a partire. In questo punto la EE, che riporta la notizia assunta da una fonte epica (i *cantares*) non segnala incongruenze, accenna solo al fatto che Alfonso III bandisce l’eroe *e emuiol pora Francia*, sebbene poi Bernardo sia morto in Spagna (fatto tutt’altro che inconciliabile col brevissimo esilio francese, che lo vede rientrare in terre iberiche e stabilirsi nella valle di Jaca, come la stessa EE dirà poco oltre). A questa altezza dunque sembra che il contrasto non attiri più l’attenzione dei compilatori, forse per mancanza di una versione alternativa sull’epilogo della vita dell’eroe. In sostanza, la serie di concomitanze – concrete o leggendarie – che avrebbe potuto incoraggiare l’insorgere di una zona d’ombra attorno alla madre del protagonista potrebbe essersi sviluppata così:

Ximena (sorella di Alfonso II) – Ximena (unione: moglie franca di Alfonso III = Amelina) – Timbor (sorella franca di Carlo, unione: *péché*).

Se Timbor è la madre di Bernardo, questi è nipote di Carlo, come il Roland della *Chanson* (in realtà suo figlio, frutto di una relazione incestuosa con una delle sorelle); così come egli è nipote di Alfonso II se figlio di sua sorella Ximena (con un’evidente attenuazione del tema dell’incesto). D’altra parte si ricordi che l’allusione alla madre franca, secondo la testimonianza dei compilatori alfonisini, è veicolata solo da *cantares* e *fablas*, dunque dalla tradizione epica, che parrebbe accogliere in proposito un riflesso delle gesta oitamiche. Potrebbe trattarsi, infatti, di un riverbero del *péché* di Carlo e dell’origine incestuosa del ‘nipote’ Roland<sup>18</sup>, qui edulcorata nella relazione illegittima dalla

<sup>17</sup> Alfonso il Grande “ex Francorum regali genere uxorem duxit nomine Amelinam, que postea Ximena mutato nomine fuit dicta”.

<sup>18</sup> BAUDOIN DE GAIFFIER, «Le péché de Charlemagne», in *Mélanges en l’honneur de M. Clovis Brunel*, s.l., s.e., 1955, vol. I, pp. 490-503; RITA LEJEUNE, «Le péché de Charlemagne et la *Chanson*

quale nasce Bernardo, nipote di Carlomagno o di Alfonso a seconda dell'identità materna.

La seconda incongruenza nei dati prospettati dalla EE si concentra attorno alla battaglia pirenaica (§ 619): la cronaca narra che Alfonso II, in mancanza di eredi, offre a Carlo il regno; i maggiorenti si oppongono e convincono il re a tornare sulla sua decisione; Carlo, sdegnato, si appresta ad assalire gli spagnoli; il monarca raccoglie uomini attorno a sé e Bernardo si reca a Zaragoza dal re moro Marsil, cui si unisce per sconfiggere il nemico comune. I due alleati si abbattono sull'avanguardia franca e la sbaragliano (uccidendo Roland, il conte Anselmo e Guiralte). Questa versione coincide con quella del Toledano (Libro IV, cap. 10) ed è registrata dal PFG (quart. 139-144); alla fine del capitolo però i compilatori avvertono che una seconda versione dell'attacco, riecheggiata dal Tudense (cui allude lo stesso Toledano, denunciando la discrepanza), sostiene che Marsilio e Bernardo passano i valichi di Aspa e Secola per abbattersi sulla retroguardia franca. Questa seconda contraddizione potrebbe forse essersi prodotta a seguito della sovrapposizione di due diverse spedizioni di Carlomagno (quella della disfatta di Roncisvalle e una successiva, con la presa di Zaragoza, cfr. § 623, p. 355, b27-40, come afferma il Tudense); alla fine del § 619, infatti, si narra che Carlo sconfitto si ritira, per riorganizzarsi in vista di una nuova campagna, ma il progetto verrà vanificato dalla morte del sovrano. Solo il *Chronicon mundi*, poi, si sofferma sulla partenza di Bernardo per la Francia (dopo Roncisvalle? Dopo una spedizione successiva? Lo stesso Tudense pare in dubbio tra le due posizioni).

Sempre allo scontro pirenaico è collegata l'ultima notizia dubbia rilevabile all'interno della EE. Carlo muore ad Aquisgrana mentre si prepara per tornare in Spagna. A questo punto i compilatori riportano la versione –contraddittoria, ancora una volta – del Tudense: dopo la disfatta di Roncisvalle, Carlo e Alfonso II il Casto si rappacificano; segue un pellegrinaggio a Santiago e poi Carlo rientra in Francia, portando con sé Bernardo. Il Tudense però insiste nel collocare la partenza dopo la presa di Zaragoza, alla quale l'eroe prende parte (muore Marsil, sconfitto dai cristiani: quasi una riparazione, rispetto alla precedente alleanza tra l'eroe e il re moro, che la stessa EE riporta affermando che in quell'occasione “Bernaldo tollio de si aquella ora el temor de Dios, et fue ferir en uno con los moros en los franceses”). A questo punto la cronaca obietta che *fallamos en la estoria* (cioè l'opera del Toledano) che Bernardo compì grandi imprese in Spagna all'epoca di Alfonso III, dato tutt'altro che in-

*de Roland*», in *Studia Philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, vol. 2, pp. 339-371; AURELIO RONCAGLIA, «Roland e il peccato di Carlomagno», in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Valcorba, 1984, pp. 315-347.

conciliabile con quanto appena riportato: egli potrebbe aver seguito Carlo una prima volta dopo Roncisvalle, essere tornato in Spagna, aver combattuto i mori al fianco del re ed essere quindi ritornato di nuovo in Francia.

L'identificazione della spedizione è un aspetto in un certo senso secondario, poiché è ovvio che una battaglia pirenaica può diventare "la" battaglia pirenaica, se trasfigurata nella dimensione meta-reale dell'epopea. Ciò è maggiormente vero se si tiene conto dell'evoluzione della leggenda di Roncisvalle nel suo progressivo radicamento in area iberica: Roland (eroe positivo) viene riflesso nella *Nota emilianensis*, nel *Roncesvalles* ancora filo-francese ma con Renaut de Montauban come antagonista; nel PFG, Bernardo (eroe positivo) amplifica questo antagonismo e diviene il campione spagnolo che si oppone al nemico invasore, Roland (eroe negativo). Si sarebbe verificato quindi il progressivo giustapporsi di vari riflessi della battaglia nel corso dell'assimilazione ispanica dell'episodio. Ciò spiegherebbe l'incertezza tra attacco alla retroguardia (reminiscenza della tradizione oitanica su Roncisvalle) o piuttosto all'avanguardia, secondo l'evoluzione recente del filone: lo scontro diviene un momento emblematico, simbolo dell'opposizione all'invasore, che chiarisce almeno in parte l'oscurità del testo in questo punto (ciò che conta è la strenua opposizione, ma si dovrà anche tenere conto dello specifico stadio evolutivo della vicenda in questa fase).

Di fatto, per quanto scontato, gioverà forse ribadire che non si ha a che fare con una versione storiografica documentale, ma con una tradizione epica. Le vicende non vengono descritte per fissare la verità storica, ma al contrario si assiste al concentrarsi dell'attenzione attorno a nuclei tematici epici, trasfigurati dalla dimensione leggendaria e proiettati nella sfera del mito, in cui l'eroe e le sue imprese si collocano. In ultima analisi, l'incertezza tra le due spedizioni interessa solo per chiarire il percorso di acclimatazione dell'episodio in Spagna, non certo perché si debba arrivare alla sua registrazione esatta: è l'evento tipologico che interessa, è la rivisitazione e l'ennesimo adattamento della battaglia pirenaica come modulo cruciale nell'epica ispanica a essere riutilizzato nella leggenda bernardiana, non l'accadimento storico.

Si noti, poi, che a livello di struttura complessiva della leggenda, lo scontro sui Pirenei non ha un'indipendenza narratologica, ma ne costituisce una sezione. Astratta dal contesto di cui fa parte, non arriva ad acquisire una solidità e un'articolazione che possano identificarla come tradizione a sé. Ammesso che il racconto dello scontro con i Franchi abbia avuto un'origine indipendente, deve essere stato inglobato nella leggenda molto presto: si consideri che il conflitto si svolge sullo sfondo del regno di Alfonso II, come il dramma familiare che apre la vicenda e prosegue sino all'epilogo tragico. Piuttosto, la rivisitazione dell'evento, con l'estremizzazione degli spunti filo-ispanici e la prospettiva radicalmente mutata ormai in chiave anti-francese, si coniuga in

modo perfetto con le imprese sul fronte della *Reconquista* e fa dell'eroe un guerriero invincibile, che si oppone all'invasore transpirenaico così come ai mori. Bernardo eredita dal Rinalde de Montalbane del frammento del *Roncesvalles* il ruolo di antagonista del paladino Roland<sup>19</sup>, ribaltando la prospettiva di osservazione e aggiungendo alla propria carriera di eroe anche questa schiacciante vittoria contro la protervia di Carlo, in procinto di giungere nella Penisola a prendersi il regno del vecchio re Alfonso il Casto senza eredi. La disfatta pirenaica si rivela allora un tassello in più nel complesso mosaico che riverbera la personalità dell'eroe, dibattuto tra dolore filiare e fedeltà al monarca, cui resta sottomesso; salvo ribellarsi dopo l'ennesimo diniego della grazia insistentemente richiesta e sempre negata. È proprio la statura ineguagliabile del guerriero Bernardo, vincitore contro i Franchi così come sui mori, a rendere ancora più tragica la svolta caratteriale che ne fa un vassallo ribelle, temibile avversario – adesso – del re, che sino ad allora aveva fedelmente servito e al fianco del quale aveva combattuto (sui Pirenei per Alfonso II e sulle rive del Duero con Alfonso III)<sup>20</sup>.

Così come i dati contrastanti sulla madre dell'eroe, Ximena o Timbor, si profilano come riflesso della tradizione gallo-romanza (collegata col *péché* di Carlomagno), allo stesso modo le contraddizioni sulla battaglia pirenaica riverberano l'avvenuta evoluzione del nucleo epico su Roncisvalle penetrato in Spagna. D'altro canto il riecheggiamento dell'epopea antico-francese è confermato anche da dati marginali rispetto alla storia bernardiana: si pensi alle allusioni ai *cantares* e *fablas de gesta* sulle imprese dell'Imperatore lungo il Camino de Santiago (cfr. § 622, p. 355, b48-49 e ss.), con la conseguente reazione a queste dicerie (considerate tali già dal Toledano: cfr. L. IV, cap. 10) e alcuni testimoni della EE (ad esempio i mss. BU) presentano una lunga interpolazione esplicativa, in cui si fa riferimento alle *enfances* dell'Imperatore, evidentemente note in terra ispanica (ma si ricordi – come accennato – la smen-

<sup>19</sup> ANGELO MONTEVERDI, «Rinaldo di Montalbano e Bernardo del Carpio a Roncisvalle», in *Coloquios de Roncesvalles*, Zaragoza, Universidad-Diputación de Navarra, 1956, pp. 263-276; VERONICA ORAZI, «La Nota Emilianensis e l'evoluzione dell'epica ispanica», in *Third International Medieval Latin Congress 'The Eleventh Century'*, Turnhout, Brepols, 2002, vol. II, pp. 200-239.

<sup>20</sup> Cfr. JUAN VICTORIO, «Nota sobre la épica medieval española: el motivo de la rebeldía», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 50, 1972, pp. 777-792; ALAIN VARASCHIN, «Bernardo del Carpio ou l'imaginaire de l'épique», *Les Langues Néo-Latines*, 84, 273, 1990, pp. 5-16; MERCEDES VAQUERO, «Relaciones feudo-vasalláticas y problemas territoriales en el *Cantar de Bernardo del Carpio*», in *Charlemagne in the North: Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Ronesvals*, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, 1993, pp. 475-484; M. VAQUERO, «Spanish Epic of Revolt», in *Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre*, eds. Steven M. Oberhelman et al., Lubbock, Texas Tech University Press, 1994, pp. 146-163.

tita dell'estensore dell'*Historia Silense* delle stesse asserzioni contenute nel *Liber Sancti Jacobi*).

Infine, andranno ridimensionate anche le perplessità circa lo svolgersi della vicenda nel corso dei regni di Alfonso II e Alfonso III, con un ventennio di intervallo. Nella fase attestata dalla EE, il dramma familiare viene innescato ed esplose durante il regno di Alfonso II. Allo stesso modo è sotto il re Casto che si colloca l'episodio della battaglia sui Pirenei. Sotto Alfonso III il Grande, poi, Bernardo contribuisce a respingere i mori e sconfigge l'invasore francese Bueso, mentre si esaspera il conflitto col sovrano a causa della vicenda familiare che sfocerà nel primo esilio, cui seguirà il secondo, dopo la riconsegna del cadavere del conte. Proprio in occasione della prima condanna al bando, Alfonso III afferma a seguito della richiesta di Bernardo di liberare suo padre (§ 652, p. 372, a2-6): "... que lo non farie, ca non querie crebantar la yura que el rey don Alfonso el Casto fiziera", ribadendo la sentenza emessa dal predecessore. È vero che una simile prospettiva potrebbe essere frutto di un'armonizzazione realizzata dai compilatori alfonsini i quali, notata l'incongruenza, avrebbero potuto tentare di eliminarla trovando una modalità di collegamento tra i due monarchi omonimi. Sta di fatto, però, che allo stato attuale delle nostre conoscenze e in base a quanto si evince dall'analisi della EE, si può soltanto concludere che, pur volendo ipotizzare l'esistenza di una simile discrepanza, a quest'altezza essa appare già sanata: Alfonso il Casto giura solennemente di non liberare Sancho Díaz e anni dopo Alfonso III lascia il conte in catene nel castello di Luna per mantenere fede al giuramento del predecessore. Vi è di più: la parabola dell'eroe acquisisce coerenza, segue un preciso sviluppo proprio nel passaggio dal regno di Alfonso II a quello di Alfonso III. Si pensi a questo proposito alla funzione narratologica della figura di Bernardo guerriero, costruita nel corso dei due regni, con la battaglia pirenaica sotto Alfonso II e con il contributo alla *Reconquista* con Alfonso III: è grazie all'attività guerresca sui due fronti – peninsulare e pirenaico – che egli acquista la sua statura di eroe invincibile e fedele al re, che renderà ancora più drammatici il tracollo nel rapporto tra i due e la svolta che ne farà un vassallo ribelle. Non è escluso che possano essere esistite micro-sequenze arcaiche, formatesi in epoca decisamente precoce e tendenti a esaltare il valore militare dell'eroe, focalizzate attorno a singoli eventi collocabili sotto i regni dei due sovrani (Bernardo eroe contro i Franchi e contro i mori in fase di ripresa della *Reconquista*), sebbene ciò non sia deducibile – e in ultima analisi neppure ipotizzabile – in base ai dati noti (si consideri anche la cronologia degli fatti, che si svolgono nel corso del IX sec. – regno di Alfonso II e di Alfonso III –, con la disfatta di Roncisvalle –778– presentata, proprio attraverso la rivisitazione bernardiana, secondo una prospettiva ormai marcatamente filo-spagnola). Se di sovrapposizione tra i due re omonimi si è trattato, magari sull'onda della pro-

gressiva esaltazione di Bernardo come guerriero invitto, su più fronti, essa dev'essersi prodotta in epoca davvero remota, posto che nella seconda metà del XIII secolo non se ne rileva traccia e al contrario la EE presenta in proposito una versione dei fatti del tutto coesa e lineare (la richiesta di grazia attraverso il regno dei due sovrani, come lo stesso dramma familiare).

In realtà quindi nell'ipotetico percorso parallelo e indipendente di una storia familiare tragica intrecciata con la rivisitazione anticarolingia dell'episodio di Roncisvalle, va vista una duplicità di piani complementati. Si ravvisa cioè un'articolazione su livelli diversi della medesima vicenda, più che due leggende fuse insieme. I due piani, infatti, sviluppano altrettante dimensioni della storia dell'eroe; da un lato quella privata, fondata sulle drammatiche vicissitudini personali, con l'ira provocata dalla scoperta della verità sulla prigionia del padre e le continue richieste di grazia al sovrano, la prostrazione quando queste vengono sistematicamente respinte, le suppliche reiterate ad Alfonso, *llorando de los ojos*, affinché mantenga la parola data, fino alla disperazione nel momento della restituzione del cadavere del padre. Dall'altro lato ci viene presentata la dimensione pubblica, politica, in cui Bernardo è un valoroso cavaliere al servizio del re, cui offre un sostegno decisivo in occasione dello scontro pirenaico ma anche nelle continue lotte contro i mori, contribuendo con le proprie imprese al progredire della *Reconquista*. L'esistenza di Bernardo viene così inquadrata da due angolazioni diverse, del tutto complementari: la prospettiva privata, affettiva, emotiva e quella pubblica, politica, guerresca (come d'altra parte avviene anche per il Cid del *Cantar*). L'articolazione dei due livelli all'interno della tradizione bernardiana riporta alla luce una struttura narratologica fortemente unitaria: non solo le due prospettive non si escludono, ma anzi si integrano e si completano e non è possibile prescindere dall'una o dall'altra se si vuole mantenere intatto l'equilibrio e lo sviluppo dell'azione. Sarà poi la loro intersezione a determinare lo snodo centrale della grammatica compositiva della storia e aprire la prospettiva di osservazione decisiva nell'economia dell'intera vicenda, riflettendo il carattere, la natura di questo eroe, che si profila in tutta la sua complessità nell'incontro delle due componenti paritetiche. Il progressivo delinearci di Bernardo come vassallo ribelle, infatti, è reso possibile dall'incontro-scontro della dimensione privata con quella politica. Insomma, nel momento in cui Bernardo, prostrato dal dolore per la sorte del padre protrattosi per anni a causa dell'inclemenza del monarca, sfoga la propria disperazione consentendo alla pena di invadere la sfera socio-politica del rapporto col re, di influenzare la sua condotta di guerriero leale e invitto, l'eroe da alleato prezioso, da fedele *infançón*, si trasforma in vassallo ribelle, che combatte contro il proprio sovrano e ne mette a ferro e fuoco il regno, per vendicarsi dell'annosa ferita familiare e affettiva che questi caparbiamente e senza pietà mantiene aperta. Bernardo vassallo ribelle

quindi può prendere forma ed esistere solo nel momento in cui i due piani si sovrappongono. Senza il compenetrarsi delle due sfere – quella privata e quella pubblica – non si sarebbe potuta produrre la svolta caratteriale, tipologica dell'eroe, né la maturazione della vicenda, che rappresenta l'apice della sua parabola epica. In sostanza, l'incontro delle due componenti basilari della leggenda – unitaria, allora, e non bifronte – ne innesca l'evoluzione e le conferisce profondità, così come conferisce all'eroe una figura a tutto tondo. Oltre a ciò, alla luce della teoria secondo la quale i temi familiari predominano nell'epica arcaica (*Infantes de Lara*), per lasciare in seguito spazio sempre maggiore a temi storici e socio-politici nella produzione più tarda<sup>21</sup>, la tradizione bernardiana sembra collocarsi in una fase intermedia, in cui entrambi gli aspetti si rivelano ancora paritetici, senza che si possa rilevare lo sbilanciamento verso la componente privata o piuttosto politica, cui corrisponderebbe una cristallizzazione della vicenda in epoca antica o al contrario tarda. Bernardo rappresenta, insomma, una sorta di *liaison* tra la produzione più datata e quella successiva, secondo quanto l'articolazione della leggenda consente di ipotizzare. D'altra parte, come il Cid, egli appare un rappresentante delle aspirazioni e degli ideali della piccola nobiltà<sup>22</sup>, tratto che lo avvicina alle figure d'eroe più 'giovani'.

Insomma, le incongruenze rilevate nell'EE si possono concentrare attorno a due momenti della storia dell'eroe: l'identità materna, il cui orientamento gallo-romanzo è veicolato dalle citazioni di *cantares* e *fablas*, rispetto a quelle del Tudense e del Toledano, che alludono a una madre spagnola; la battaglia pirenaica, con l'enfatizzazione dell'atteggiamento anti-rolandiano, già patente nel *Roncesvalles* attraverso la figura di Rinalte de Montalbane, estranea al ciclo dell'Imperatore e connessa col ciclo dei vassalli ribelli, innestatosi in ambito ispanico sulla vicenda di Roncisvalle. E guarda caso Bernardo sarà l'anti-Roland per eccellenza<sup>23</sup> ma al contempo anche il vassallo ribelle, forse il più

<sup>21</sup> Cfr. MARIA LUISA MENEGHETTI, «*Chanson de geste e cantares de gesta: i due aspetti del linguaggio epico*», *Medioevo romanzo*, 9, 1984, pp. 321-340. Si consideri, inoltre, che nella leggenda bernardiana – così come in parte anche nel *Cantar de mio Cid* – il re viene ritratto spesso come una figura eticamente negativa e ingiusta: la leggenda mette costantemente il sovrano in cattiva luce, per esaltare la pazienza e la sopportazione di Bernardo, prima che – esasperato – si decida a ribellarsi; cosa che non accadrà mai all'eroe di Vivar.

<sup>22</sup> Cfr. le parole che Bernardo rivolge al re Alfonso III quando si accinge ad accettare lo scambio: la cessione del castello del Carpio per la liberazione del conte; § 655, p. 375, 24-7: “rey, mas gano yo en las guerras que en las pazes, ca el cavallero pobre meior vive con guerras que non con pazes”.

<sup>23</sup> Fatto che invalida l'esistenza di una linea transpirenaica della vicenda – almeno a quest'altezza –, posto che nello stadio più arcaico che ci è giunto, quello trasmesso dalla EE, Bernardo è già il campione dell'ispanità, nettamente anti-rolandiano e filo-spagnolo. Per questo i riecheggiamenti dei *cantares* sembrano riverberare soltanto riflessi dell'epica gallo-romanza, piuttosto che riportare alla luce un'origine o una tradizione filo-francese.

ribelle dell'intera epica castigliana. Così si spiega il riflesso della gesta antico-francese su Roncisvalle: Renaut passa il testimone di antagonista di Roland al più efficace e autoctono Bernardo (l'offerta di Alfonso II a Carlomagno di lasciarli il regno ne innesca la messa a fuoco come eroe anti-rolandiano, consentendo a questa linea di sviluppo di progredire).

Cos'altro si evince, infine, dallo studio della leggenda bernardiana all'interno della EE: come si è detto, *cantares* e *fablas* alludono all'origine franca dell'eroe e profilano l'identità problematica di sua madre; si riferiscono alle imprese (accessorie nel contesto) dell'Imperatore lungo il Camino de Santiago (e di sfuggita anche alle *enfances* di Carlomagno); riportano lo scontro in singolar tenzone tra Bernardo e il francese Bueso; ritornano sul piano privato della vicenda, raccontando la preparazione del cadavere del conte Sancho Díaz disposta da Alfonso III alla vigilia della liberazione del prigioniero ormai deceduto (unico dato locale tra quelli veicolati dai *cantares*); testimoniano la richiesta dell'eroe esiliato per la seconda volta di essere accolto presso la corte di Carlo il Calvo.

La discordanza delle fonti citate e il conseguente contrasto coincide dunque ogni volta con possibili riflessi – isolati e circoscritti in punti precisi – di caratteri e temi riconducibili al genere epico a livello transnazionale o piuttosto a leggende o poemi antico-francesi:

- l'incesto di Carlomagno e la nascita di Roland (dunque un figlio illegittimo, nato da una relazione fortemente illecita, tratto attenuato nella versione bernardiana),
- la disfatta di Roncisvalle (dal *Roland*, alla contrapposizione ispanica Renaut de Montauban *versus* Roland (*Roncesvalles*), a quella Bernardo *versus* Roland, che segna l'ulteriore sviluppo della tradizione in ambito spagnolo);
- il tema della ribellione o, per essere più esatti, il profilo del vassallo ribelle (che si evolve in base a una sua specificità: è una ribellione di matrice personale, che affonda le radici nel privato, diversa dall'opposizione di natura politica di Fernán González al sovrano con l'intento di ottenere l'indipendenza della contea o di Rodrigo Díaz, che in occasione della *jura de Santa Gadea* vuole sincerarsi dell'innocenza del futuro sovrano Alfonso VI dopo la morte del suo predecessore, il fratello Sancho da cui ereditava la Castiglia)<sup>24</sup>;

<sup>24</sup> L'episodio del giuramento è tardo, lo si ritrova attestato per la prima volta nel Tudense e nel Toledano e successivamente nella *Crónica de Castilla, refundición* della EE.

- la tipologia delle *enfances* (riferimento alle imprese di gioventù di Carlomagno (EE, § 623), volta a ridimensionare le voci infondate sulle esorbitanti conquiste dell'Imperatore in Spagna (con tanto di glossa ipertrofica nei mss. BU, a mo' di smentita).

A quanto sembra, allora, i dati contrastanti conservano il riflesso di infiltrazioni o riverberi delle gesta antico-francesi su un filone epico – quello bernardiano – sviluppatosi a lungo nell'oralità e dunque più permeabile da simili contaminazioni. A questi tratti si aggiungono anche aspetti squisitamente peninsulari, di carattere storico e/o (meta-)letterario, che avranno influito in modo decisivo sulla formazione della leggenda e andranno verificati in modo puntuale, proseguendo l'indagine oltre la fase attestata dalla EE. Si pensi alla figura di Ximena, sorella di Alfonso II il Casto e Ximena (in origine Amelina) moglie franca di Alfonso III il Grande, forse figura-ponte con Timbor-Tiber, sorella franca di Carlomagno; al conseguente riflesso del *péché* dell'Imperatore, per cui Bernardo diviene nipote di Carlo come lo era Roland (o nipote di Alfonso II, se figlio di Ximena), con l'attenuazione del motivo dell'incesto e al contempo all'amplificazione dell'antagonista con l'eroe franco, tipica delle rivisitazioni ispaniche dell'episodio di Roncisvalle.

La struttura narratologica, con la sua duplice articolazione, a) dimensione privata (gli affetti) e b) dimensione politica (la guerra, il rapporto col re), realizza la collisione tra le due componenti, che dà vita al nucleo centrale della vicenda: c) Bernardo vassallo ribelle, a conferma dell'unitarietà della leggenda, almeno a quest'altezza. La tradizione bernardiana, che si rivela unitaria e non bifronte, si evolve infatti nel momento in cui i due piani si incontrano: entrambi sono funzionali allo sviluppo della grammatica compositiva e non possono essere astratti dalla contestura complessiva della vicenda, il cui equilibrio risulterebbe compromesso. Solo la consustanzialità delle due sfere rende conto della specifica natura di questa tradizione epica: il conflitto tra Bernardo figlio e uomo travagliato e Bernardo *infançón* fedele al re dà vita al Bernardo vassallo ribelle, evoluzione resa possibile soltanto dal compenetrarsi delle due prospettive.

Come si è detto, il nucleo leggendario è decisamente datato; si basa su eventi e figure collocabili tra la fine dell'VIII e tutto il IX sec. La leggenda ha certamente conosciuto una lunga fase di esistenza nell'oralità (i riferimenti più datati ai *cantares* risalgono al XIII sec.) e i primi riverberi scritti affiorano solo nella cronachistica duecentesca (ma almeno una micro-sequenza sarebbe già poetica, come lascerebbe supporre la scoperta di un caso di assonanza). Dall'epoca in cui si collocano gli eventi narrati alle prime notizie trascorrono tre secoli e mezzo: si tratta di una lunga fase (esclusivamente?) orale, che spiegherebbe le contraddizioni, imputabili anche al riflesso della tradizio-

ne antico-francese. Non si tratterebbe allora di filoni epici indipendenti, ma semmai di micro-sequenze che costituiscono un tutto unitario, in cui si parte dal dramma familiare per ritornare con andamento ciclico al dramma familiare (restituzione del cadavere del conte e secondo esilio dell'eroe).

Se per il *Cantar de mio Cid* la sopravvivenza di un testo epico ha consentito di dimostrarne la natura unitaria attraverso l'analisi dell'articolazione interna e delle caratteristiche linguistiche e stilistiche<sup>25</sup>, nel caso di Bernardo la mancanza di un *cantar* e la sopravvivenza della leggenda in forma indiretta, rende l'indagine più difficoltosa. Tuttavia, il profilo del nucleo epico bernardiano che emerge dallo studio della EE e dei riflessi più datati consente di giungere a conclusioni interessanti, secondo le quali la parabola epica dell'eroe del Carpio, nella sua struttura unitaria, potrebbe essere sintetizzata così:

dramma familiare + eventi storico-politici (fronte pirenaico: Franchi – fronte peninsulare: *Reconquista*) > vassallo ribelle – dramma familiare

La storia personale dell'eroe costituisce la base narratologica, alla quale si affianca la componente politica e militare (appena Bernardo raggiunge l'età per prendere le armi e servire il re in battaglia). La convergenza di queste componenti paritetiche produrrà lo sviluppo successivo, con il progressivo delinearsi del vassallo ribelle, le cui vicende culmineranno nel dramma familiare che ne sancirà il secondo e ultimo esilio: il cerchio si chiude, col ritorno al dramma privato, da cui la leggenda aveva preso le mosse, in un insieme organico in cui *tout se tient*.

L'analisi della leggenda epica bernardiana nella EE mette in luce dati significativi per il recupero di questo filone dell'epos iberico. Lo studio dei rapporti con altri nuclei epici (iberici e transpirenaici) e delle tappe evolutive posteriori, sempre all'interno della cronachistica (*Crónica de 1344*, *Tercera Crónica General*), potranno contribuire a chiarire i rimanenti punti oscuri relativi alla genesi e allo sviluppo di questa tradizione dell'epica antico-spagnola.

<sup>25</sup> Cfr. *Cantar de mio Cid*, ed. de ALBERTO MONTANER, Barcelona, Crítica, 1993, p. 10 del "Prólogo".



JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

LA HIBRIDACIÓN DE LO CULTO Y LO POPULAR  
EN UNA CANCIÓN DE GÓNGORA DE 1620<sup>1</sup>

1620

*Seguidillas y canción para doña María Hurtado en ausencia de don Gabriel Zapata su marido*<sup>2</sup>

Mátanme los celos de aquel andaluz:  
háganme, si muriere, la mortaja azul.  
Perdí la esperanza de ver mi ausente:  
háganme, si muriere, la mortaja verde. 5  
Madre, sin ser monja, soy ya descalza,  
pues me tiene la ausencia sin mi Zapata.  
La mitad del alma me lleva la mar;  
volved, galeritas, por la otra mitad.  
Muera yo en tu playa, Nápoles bella,  
y serás sepulcro de otra sirena. 10  
Pídenme que cante, canto forzada;  
¡quién lo fuera vuestro, galeras de España!  
Mientras hago treguas con mi dolor,  
si descansan los ojos llore la voz.  
  
Ausente de mi vida, 15  
tú en agua, yo navego  
en lágrimas de fuego  
después de tu partida.  
Esta mi voz perdida  
dulce te seguirá, pues dulce vuela; 20  
suspiros no, que abrasarán tu vela.  
No de tu media luna

<sup>1</sup> A Begoña López Bueno, que me enseñó a desembrenar la poesía de Góngora.

<sup>2</sup> Transcribo el texto de la edición de JOSÉ MARÍA MICÓ, LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 172-173.

ha sido, Amor, flechada  
saeta más alada  
que la ausencia importuna.  
Defensa hay sola una  
contra su penetrante vuelo, y esa  
el duro es mármol de una breve huesa.

25

Estas seguidillas y las dos estancias solo aparecen reunidas formando una composición unitaria en el manuscrito Chacón<sup>3</sup>, códice que representa el corpus más fiable de la poesía gongorina. Dos manuscritos que contienen *varias poesías de D. Luis de Góngora* incluyen la primera de las seguidillas en una serie de cinco, de las que solo dos se pueden considerar de Góngora con certeza: “Ánsares de Menga / al arroyo van”, cabeza de la célebre letrilla de 1620 “El arroyo espera”, y “Mátanme los celos”<sup>4</sup>, la primera de la serie que nos ocupa. Los datos sobre su transmisión y difusión están recogidos en las notas introductorias al poema que José María Micó incorpora en su edición crítica de las *Canciones y otros poemas en arte mayor*<sup>5</sup>. De las ediciones antiguas de la obra de Góngora, solo Salcedo Coronel editó las dos estancias, tomadas de un manuscrito de don Gregorio de Tapia, pero no las seguidillas, porque “no contenía más el ejemplar que vi”, declaró Salcedo<sup>6</sup>.

La primera de las seguidillas debió de ser muy conocida en su tiempo. Una muy similar, con una variante en el primer verso: “¡Ay, que me muero de celos / de aquel andaluz!”, fue musicada como estribillo de una copla<sup>7</sup> por Mateo

<sup>3</sup> Cfr. la edición facsímil del códice: *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, Real Academia Española y Caja de Ahorros de Ronda, t. I, pp. 176-177 (intr. Dámaso Alonso y prefacio de Pere Gimferrer), 1991.

<sup>4</sup> Las serie de seguidillas se encuentra en los códices BNM 3906, f. 23 v. (*Manuscrito de don Martín de Angulo*, denominado C por su primer propietario, Ambrosio de la Cuesta Saavedra, canónigo de la catedral de Sevilla) y 440/15339, p. 173, llamado E (Estrada), de la Fundación Lázaro Galdiano en Madrid, n° 353 en el catálogo actual elaborado por JUAN ANTONIO YEBES, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollezo & Ramos y Fundación Lázaro Galdiano, 1998, p. 521. La primera de las seguidillas de la serie es “Iba por la calle / oí decir jerga / vi abrir una ventana: / sin duda es seña”.

<sup>5</sup> L. DE GÓNGORA Y ARGOTE, *op. cit.*, pp. 169-171.

<sup>6</sup> GARCÍA SALCEDO CORONEL, *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel [...] Contiene esta parte todas las canciones, madrigales, silvas, églogas, octavas, tercetos y el Panegírico al Duque de Lerma*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 116.

<sup>7</sup> MIGUEL QUEROL (*Cancionero musical de Góngora*, Barcelona, Instituto Español de Musicología CSIC, 1975, 93-94) atribuyó a Góngora la letra a la que servía de estribillo la citada seguidilla. Querol transcribió el texto que había publicado J. Aroca (*Cancionero musical y poético del siglo XVII, recogido por Claudio de la Sablonara*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, pp. 309-310 [n° XLVII]), por la semejanza de la cabeza con la seguidilla de Góngora “Mátanme los celos / de aquel andaluz”. Esa identidad entre las dos seguidillas ya había sido advertida

Romero (ca. 1575-1647), más conocido por *Maestro Capitán*, músico nacido en Flandes pero formado en la corte madrileña, donde ejerció de maestro de la capilla real desde 1598 y de maestro de música y de viola de gamba del futuro rey Felipe IV, quien llegó a admirarlo tanto que lo nombró maestro de los músicos de cámara. Mateo Romero es el compositor mejor representado en el *Cancionero de Sablonara*, manuscrito compilado por Claudio de la Sablonara, copista de la capilla real, para obsequiar en 1624 al príncipe Wolfgan Wilhelm de Neoburgo con este volumen de los *mejores tonos que se cantan en esta corte*. Este cancionero es el que mejor y más profusamente ha transmitido el repertorio de los tonos de cámara.

Góngora se había instalado en la Corte en 1617, año que recibió el nombramiento de honor de capellán real. En ese tiempo hay periodos en los que los versos de don Luis se entregan de lleno a la poesía de circunstancias. Muchas de las composiciones de esa etapa madrileña fueron obras de encargo y algunas hechas “en nombre de”, esto es, ‘a petición de’, práctica común en el ámbito cortesano. Centrados en 1620, fecha de la canción que nos ocupa, se han conservado 24 piezas de atribución segura, de las que 17 son poemas de corte y siete composiciones de inspiración personal, según el pertinente análisis estadístico sobre la génesis de estos poemas realizado por Robert Jammes<sup>8</sup>. Góngora deviene en estos años en confidente de galanterías, en un

por el musicólogo EDUARDO M. TORNER, «Elementos populares en las poesías de Góngora», *Revista de Filología Española*, XIV, 1927, pp. 417-424. MARGIT FRENK incluye la citada seguidilla, con el nº 2484, en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UAM-Fondo de Cultura Económica, 2003. Todo hace pensar, como considera ANTONIO CARREIRA, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994, p. 241, que la seguidilla musicada en el *Cancionero de Sablonara* es anterior a la de Góngora, y este la adaptó al motivo de su canción y de la serie de seguidillas que precede las estancias. Con todo, lo cierto es que esta seguidilla llegó a ser muy popular en la época y fue considerada por muchos obra de Góngora, como demuestra el testimonio recogido por Micó (L. DE GÓNGORA, *Canciones y otros poemas...*, op. cit., p. 170) de Lope, quien en una carta al duque de Sessa, fechada en 1628, endosa la autoría de una parodia de la letra de don Luis a su hija Antonia: “Tengo salud y la tienen las criadas de V.E., ahijadas y madre. Escribieron con Aguilar, que se ofreció a traerles aceite del Andalucía por la Cuaresma y, así, una dellas, viendo que no viene, ha vuelto la letra de don Luis de Góngora que dice: “¡Ay, que muero de celos / de aquel andaluz! / Háganme, si muriere / la mortaja azul”, desta suerte: “¡Ay, que al duque le pido / aceite andaluz! / Pues que no me le envía / cenaré sin luz”. Cito por la edición de Nicolás Marín, LOPE DE VEGA: *Cartas*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 259-260. Por otro lado, la rima entre los términos *azul* y *andaluz* era socorrida en la poesía de la época, cfr., por ejemplo, el romance de Félix Persio Bertiso, “Si del cauello, Narfissa” (ROSA NAVARRO DURÁN, *Poemas inéditos de Félix Persio Bertiso*, Sevilla, Diputación, 1983, p. 255).

<sup>8</sup> R. JAMMES, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 258-259.

poeta de salón, en “el intérprete de sentimientos ajenos”, como lo calificó el propio Jammes<sup>9</sup>.

Estas seguidillas y la canción fueron escritas para doña María Hurtado, esposa de Gabriel Zapata, pariente del cardenal Antonio Zapata (1550-1635), inquisidor en Cuenca y Toledo, arzobispo de Burgos (1600), consejero de Estado e Inquisidor General de España (1627). A él dedicó Vicuña la primera edición de las *Obras en verso del Homero español*. Antonio Zapata fue también nombrado virrey de Nápoles en 1620, y allí lo acompañó el marido de doña María<sup>10</sup>. Millé tilda a don Gabriel Zapata de “graciosísimo caballero, tipo curioso de humorista y de escéptico en medio de aquella sociedad dogmática y esquinada”<sup>11</sup>. En la colección de *Cuentos* del sevillano Juan de Arguijo se recogen once<sup>12</sup> anécdotas muy divertidas atribuibles a este singular personaje. El paisanaje andaluz y el humor pudieron ser rasgos que debieron de trabar la complicidad de Góngora y don Gabriel Zapata en el ambiente de formalismo forzado de la corte. La composición tuvo que nacer como obsequio de Góngora a doña María, la esposa del amigo, para que la cantase, conjetura formulada por Micó<sup>13</sup>, pues Salcedo Coronel nos dice que “era una señora no poco ilustre y de maravillosa voz”<sup>14</sup>.

El tema de los celos, simbolizados también por el color azul – como en la primera de las seguidillas –, había tenido su mejor expresión en otra composición “cortesana”, el célebre romance “Las flores del romero”, de 1608, escrito, según rezan los epígrafes de algunos testimonios manuscritos, para una dama celosa, probablemente doña Isabel de Castro “mujer de don Alonso de los Ríos, señor de Fernán Núñez, estando celosa”<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> *Ibi*, p. 264.

<sup>10</sup> Cfr. JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, «Apuros de un embajador y un virrey españoles del siglo XVII», en *Dintorno de una época dorada*, Madrid, José Porrúa, 1978, pp. 405-428.

<sup>11</sup> L. DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1951 (3ª edición), p. 1179.

<sup>12</sup> Son los cuentos 13, 21, 84, 97, 167, 257, 349 a, 497, 501, 512 y 516. Confrontamos la edición de Beatriz Chenot y Maxime Chevalier: JUAN DE ARGUIJO, *Cuentos*, Sevilla, Universidad, 1979. Esta edición reproduce en su integridad la colección de cuentos contenida en el manuscrito 19.380 de la BNE.

<sup>13</sup> Cfr. L. DE GÓNGORA, *Canciones y otros poemas...*, op. cit., p. 170.

<sup>14</sup> G. SALCEDO CORONEL, *op. cit.*, p. 117.

<sup>15</sup> Cfr. las notas introductorias de Antonio Carreira sobre la transmisión y recepción de este romance (L. DE GÓNGORA, *Romances II*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 171-175). Como en la seguidilla, el célebre estribillo del romance (“Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel”) expresa la identificación, inequívoca en la época, de los celos con el color azul (cfr. JEAN RAYMOND LANOT, «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», en *Hommage à Robert Jammes*, vol. II, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 623), simbolismo explotado por Góngora en otros textos como los aducidos por Carreira en la nota citada.

De las razones que acabamos de exponer sobre el origen de esta composición se infieren algunas consecuencias esenciales para comprender su originalidad. En primer lugar, la armonización de dos formas poéticas antagónicas: la seguidilla y la canción, una popular y muy antigua en la literatura oral-musical, y otra tomada de la veta más culta de la tradición poética renacentista. Ambas están unidas por su aptitud musical: las seguidillas fueron concebidas desde su origen para ser cantadas y bailadas; la canción, cuya morfología tiene claramente un aire madrigalesco, es la forma dilecta de expresión musical de la poesía italianizante en España. Con ello, Góngora brinda este juguete poético-musical al matrimonio amigo. Y digo juguete musical, porque después de describir el contexto de su gestación, el contenido del poema se nos muestra como una broma, un juego en el que asistimos a la sutil y delicada burla de los celos y del amor. Pocas composiciones reflejan, como esta, la ironización del sentimiento amoroso, del “don de lágrimas”, en palabras de Montesinos<sup>16</sup>, propio del sentimentalismo petrarquista.

Y esto, ciertamente, no es original en la poesía española en 1620, y menos en Góngora, que había hecho de la burla del amor uno de los motivos preferentes de sus romances; pero sí en el cauce elegido para ello, la canción petrarquista, que había sido tradicionalmente el vehículo de la expresión sincera del soliloquio amoroso. La vehemencia del sentimiento de ausencia expresado mediante hipérboles<sup>17</sup> en las estancias sonaría humorístico, más a ironía que a parodia, para quienes conocieran las circunstancias reales que habían inspirado la composición.

Góngora juega con el sentimiento más fingido que real de ausencia y desamparo de su amiga, trascendiendo el acontecimiento particular a través de las formas y tópicos mostrencos de la literatura popular y culta, y a través del lenguaje y la imaginaria universales del amor. Para ello se sirve de la seguidilla, que vive los años de su mayor florecimiento<sup>18</sup>, una forma popular en la que

<sup>16</sup> Cfr. JOSÉ F. MONTESINOS, «Algunos problemas del romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, ed. Joseph H. Silverman, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 127.

<sup>17</sup> “... yo navego / en lágrimas de fuego / después de tu partida. / Esta mi voz perdida / dulce te seguiré, pues dulce vuela; / suspiros no, que abrasarán tu vela” (vv. 16-21); o la voluntad de morir de la amante: “Defensa hay sola una / contra su penetrante vuelo, y esa / el duro es mármol de una breve huesa” (vv. 26-28).

<sup>18</sup> MARGIT FRENK considera que la expansión de la moda de la seguidilla moderna se produce en el último lustro del siglo XVI, documentándolo con numerosos testimonios: “De lo que no cabe duda es de que la moda seguidillesca brota y se expande en los años inmediatamente anteriores a 1597, quizá hacia 1595” («De la seguidilla antigua a la moderna», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 254; trabajo publicado originalmente en *Collected Studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965, pp. 97-107). Gonzalo Correas, el primero que se ocupa de definir la historia y las características de esta forma poética, en su *Arte*

con frecuencia, como sucede en las que sirven de pórtico a las estancias de esta canción, y como diría Lope en *Servir a señor discreto*, “va llorando la niña / celos y ausencia”<sup>19</sup>. En efecto, Góngora reelabora en la primera parte algunas seguidillas populares. La identidad entre las de Góngora y algunas de las seguidillas que se han conservado en el repertorio o corpus de la antigua lírica popular hispana es muy ilustrativa de cuanto decimos. Además, es pertinente observar cómo los mismos motivos de las estancias, que pertenecen al acervo común de la expresión amorosa desde la antigüedad, están formulados con exquisita concentración en ese manojuelo de seguidillas: la partida del amante en una embarcación, que evoca espontáneamente los lamentos de Dido y Ariadna cuando ven alejarse a Eneas y Teseo, tiene su correlato popular en un apreciable conjunto de seguidillas, cuyo motivo principal lo inspira en el corpus de la poesía popular el primer verso de una de ellas, *Parten las galeras*<sup>20</sup>. Hay una identidad total entre esta (“Parten las galeras, / llévame el alma, / y aunque va en galera, / no va forzada”) y la quinta de las de Góngora: en las dos se juega con la dilogía de *forzado* (‘obligado’ y ‘galeote’ o ‘condenado a remar en las galeras’), si bien en la de Góngora hay una vuelta de tuerca más y construye el concepto sobre una figura por supresión, el zeugma: “Quien fuera vuestro *forzado*”.

Entre las seguidillas populares abundan también algunas que recogen la metáfora de los suspiros ardientes como *vehiculum animae*, como mensajeros del corazón<sup>21</sup>; y, por supuesto, son numerosas las que expresan con ex-

*de la lengua española castellana*, manuscrito preparado para la imprenta en 1625, señalaba el año de 1600 como el del comienzo de su auge: “Mas desde el año de mil seiscientos a esta parte han revivido i han sido tan usadas i se han hecho con tanta elegancia i primor, que exceden a los epigramas y dísticos en ceñir en dos versillos (en dos las escriben muchos) una muy graciosa i aguda sentencia: i se les ha dado tanta perfección, siguiendo siempre una conformidad que parece poesía nueva” (Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, ed. Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954, p. 444; aquí e *infra* modernizo la ortografía).

<sup>19</sup> En efecto, los celos son uno de los temas preferentes de esta forma poética. Cfr. en el repertorio de FOULCHÉ-DELBOSC («Séguidilles anciennes», *Revue Hispanique*, VIII, 1901, pp. 309-331) las que tienen los números 96, 104, 112, 113 y 152-169.

<sup>20</sup> El motivo se recoge en el apartado 5 del Apéndice III, “Antología de seguidillas y coplas tardías. Segunda parte” del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., editado por Margit Frenk. La seguidilla “Parten las galeras” es la composición nº 2477 del citado corpus, recogida con el nº 135 en el repertorio de Foulché-Delbosc.

<sup>21</sup> Véanse, por ejemplo, las dos siguientes del repertorio de Foulché-Delbosc: “Galeritas de España / surcan por el mar; / mis suspiros son causa / de hacellas andar” (nº 130); “Volad por el aire / suspiros tristes; / y rogad a mi niña / que no me olvide” (nº 113). A pesar de las concomitancias entre los motivos de estas seguidillas y algunos versos de las estancias, la noción humanística de *imitatio* impedía, por principio, que un comentarista como Salcedo Coronel pudiera tener presente tales analogías; pero sí pudiera ver el eco del verso “*Di concenti sospir l'aria accendea / dovunque andava il Saracin dolente*”, de la octava 117, en el canto 27º del *Orlando*

trama intensidad los rigores de la ausencia<sup>22</sup> y la idea de “morir de amor”, con la que culmina la canción. En suma, una intercomunicación temática que contribuye a la armonización de las partes.

Se produce, pues, una interrelación de los motivos populares y de los tópicos de la poesía culta, y una hibridación de ambas. La canción se construye por el poeta y se decodifica por el lector como el producto acabado de la lenta sedimentación formal y temática de la expresión amorosa desde la antigüedad al neoplatonismo: *Cantar de los cantares*, Virgilio, Ovidio, Petrarca, Bembo, Garcilaso, Herrera, Ariosto o Tasso están tras el sentimiento de melancolía, bajo el enardecimiento de los suspiros o en el fatalismo de la muerte por amor. Las seguidillas se perciben, por su trasfondo popular, sin mediaciones; su recepción es directa, espontánea: apela al oyente mediante su intensidad lacónica y sentenciosa.

De lo dicho hasta ahora se deduce que la originalidad y singularidad de la composición residen, principalmente, en la coexistencia y complementariedad de dos formas tradicionalmente antitéticas en lo formal y lo temático, que hasta el ejemplo de Góngora no se habían dado conjugadas y en correlación.

Es cierto que para 1620 la canción, como otros subgéneros petrarquistas y neoclásicos, no tenía delimitada su parcela temática, como había sucedido en la poesía española hasta 1605, pues hasta entonces había patrimonializado la expresión del soliloquio amoroso, finalidad fijada por Petrarca, y de lo heroico-celebrativo<sup>23</sup>. Los referentes del género habían sido las que compuso el poeta sevillano Fernando de Herrera, cuyas canciones habían restringido su dominio temático a esas dos vertientes: la amorosa y la heroica. En 1620, las férreas correspondencias entre metro, género y estilo, propias de la poesía renacentista, se habían, prácticamente, borrado. Con todo, el modelo fijado por Petrarca para la literatura románica tenía el sello indeleble (e irreconciliable con lo popular) de lo culto; las estancias de la canción llevaban impresa la denominación de origen, el certificado de calidad grantizada de lo culto. Cualidad que conserva el conjunto de las 19 canciones de Góngora<sup>24</sup>, cuyo ámbito

*Furioso* (Salcedo Coronel indica la octava 129, cfr. *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora...*, op. cit., p. 118).

<sup>22</sup> “El rigor de la ausencia / probado é, madre, / y es mayor que los celos; mirad si es grande” (nº 169 del repertorio de Foulché-Delbosc), seguidilla popular que condensa el núcleo temático de la canción gongorina.

<sup>23</sup> Cfr. BEGOÑA LÓPEZ BUENO, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro», en *La oda*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, Grupo PASO, 1993, pp. 175-214.

<sup>24</sup> La numeración corresponde a la ed. cit., al cuidado de José María Micó.

temático se reparte entre lo heroico (las canciones I, III, IV [sacra], VIII, XII, XIII), lo fúnebre (XIV, XVI y XIX) y lo lírico-amoroso (II, V, VI, VII, IX, XV, XVIII), con la excepción de la canción satírica *contra el interés*, “Tenía Mari Nuño una gallina” de 1616 (XVII)<sup>25</sup>.

La seguidilla, por el contrario, vivía sus años de auge, como se ha dicho. Se había asociado al romance e hizo posible la transformación del romance lírico y de la letra, a los que sirvió de estribillo o cierre, como epifonema lírico del romance<sup>26</sup>, o de cabeza en las letrillas, como describió José F. Montesinos<sup>27</sup> en muchas de las composiciones de *La primavera y flor de los mejores romances*, colección de romances líricos recogidos por el licenciado Arias Pérez y publicada en Madrid en 1621. La nueva seguidilla introdujo cambios muy sensibles en la poesía cantada. Su música, más viva y alegre que las tonadas tradicionales de los romances, “sedujo”, en palabras de José María Alín, el gusto de todo género de público, “nobles y plebeyos, cortesanos y campesinos, letrados e iletrados”<sup>28</sup>, y acabó por modificarlo. El propio Góngora se sirvió del procedimiento en algunos de sus romances y letrillas más célebres de esos años.

Se puede afirmar que en 1620 la seguidilla era la quintaesencia de la poesía popular. Por ello se acomodó perfectamente a otras composiciones de origen tradicional, los romances artísticos y las letrillas, y había irrumpido en los escenarios teatrales, en las partes bailadas y cantadas, de la mano de Lope, principalmente.

De su identidad popular nos deja las señas el maestro Gonzalo Correas. A él debemos la primera y la mejor definición del género y un buen repertorio de piezas recogido en el capítulo LXXXVI (“Del verso de cinco sílabas i de las seguidillas”) del *Arte de la lengua española castellana*, obra que supera con mucho lo que da a entender su título, una *gramática del español*. Correas la-

<sup>25</sup> La canción de 1606 “Verde el cabello undoso”, *De los marqueses de Ayamonte cuando se entendió pasaran a Nueva España* (la nº X en la ed. de Micó), no se puede adscribir con claridad al grupo de las líricas o heroicas.

<sup>26</sup> LOLA JOSA, «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical», en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Cambridge, AISO, 2006, pp. 369-378, distingue dos funciones en las seguidillas que sirven de estribillo: una conclusiva, que se correspondería con esta especie de epifonema del romance, ya que la seguidilla actúa como “una suerte de moraleja extraída de todo lo cantado en las cuartetas” (p. 373); y otra función denominada “de acento lírico”, por la cual, la seguidilla sirve para subrayar algunos de los elementos poéticos clave del romance.

<sup>27</sup> Cfr. *Primavera y flor de los mejores romances que han salido ahora nuevamente en esta corte, recogidos de varios poetas* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621), ed. José F. Montesinos, Valencia, Castalia, 1953, pp. lxxiv-lxxxii.

<sup>28</sup> J. M. ALÍN, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, p. 47.

menta que los tratados de metrificación y poéticas anteriores a su obra no se hubieran ocupado de las seguidillas: “las artes poéticas se han olvidado dellas, como de las otras varias coplillas sueltas o únicas, de cantares i folias, será bien dar aquí entera razón dellas, pues también lo merece su elegancia i agudeza”.<sup>29</sup> También subraya su antigüedad, por lo cual le sorprende más la desatención de las preceptivas literarias: “Son las seguidillas poesía muy antigua, i tan manual i fácil que las compone la gente vulgar y las cantan, con que me admiro de que las olvidasen las artes poéticas<sup>30</sup>”. Ciertamente, desde el célebre estudio de Margit Frenk<sup>31</sup> sabemos que a su estructura métrica se amoldan algunas jarchas del siglo XI. El propio Correas precisa con acierto el momento de la transformación y dignificación de esta forma poemática: “Mas desde el año de mil seiscientos a esta parte han revivido i han sido tan usadas i se han hecho con tanta elegancia y primor, que exceden a los epigramas i dísticos en ceñir en dos versillos (en dos las escriben muchos) una muy graciosa y aguda sentencia: y se les ha dado tanta perfección, siguiendo siempre una conformidad que parece poesía nueva<sup>32</sup>. Las de Góngora pueden ilustrar a la perfección los rasgos con que define Correas las seguidillas.

La agudeza, el ingenio y lo sentencioso son cualidades sobresalientes en estas composiciones y así se manifiestan en las siete que forman la serie de Góngora. Estos rasgos y su disposición en dos versos<sup>33</sup>, a la manera del dístico latino, las emparentaba con la poesía epigramática. Era una forma de elevar su categoría, de sacarlas de los recintos del hampa y de la gente vulgar, ambientes en los que se había popularizado<sup>34</sup>. En efecto, la seguidilla se convierte en uno de los vehículos dilectos del conceptismo verbal. Los equívocos, dilogías, zeugmas, paronomasias, juegos de palabras serán los recursos más fre-

<sup>29</sup> G. CORREAS, *op. cit.*, p. 447. El buen trabajo de síntesis sobre esta forma poemática debido a LOURDES PASTOR PÉREZ («La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular», en Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad / Fundación Machado, 1998, pp. 257-272) atribuye a Juan Díaz Rengifo (*Arte poética española*, Salamanca, 1592) el discurso sobre la seguidilla contenido en la edición de la obra publicada en Barcelona (Imprenta de María Martí viuda, 1727); sin embargo, el capítulo LII de esta edición (pp. 68-71), que trata, ciertamente, sobre la seguidilla, es una de las adiciones que realizó Vicens para esta edición dieciochesca. En la edición *princeps*, y en la muy difundida de 1606 (Madrid, Juan de la Cuesta), Díaz Rengifo se ocupa en el capítulo LII del soneto con rima doblada, que prefiere llamar con eco.

<sup>30</sup> *Ibidem*. Quizá su vinculación a la gente vulgar, su sesgo rufianesco, pudo ser la causa de su exclusión de los tratados de poética.

<sup>31</sup> M. FRENK, «De la seguidilla antigua a la moderna», *op. cit.*, p. 248.

<sup>32</sup> G. CORREAS, *op. cit.*, pp. 447-448.

<sup>33</sup> Esa era su disposición más frecuente, como señala Correas: “Casi todos escriben las seguidillas en dos versos, que viene a ser cada uno de once u doce sílabas”, *Ibi*, p. 448.

<sup>34</sup> Cfr. M. FRENK, «De la seguidilla antigua a la moderna», *op. cit.*, p. 249.

cuentes, puestos al servicio, en muchas ocasiones, del chiste más o menos previsible, como en la siguiente de Góngora, en la que introduce un chiste basado en las dilogías de *Zapata* y *descalza*: “Madre, sin ser monja, soy ya descalza, / pues me tiene la ausencia sin mi Zapata”.

En lo que concierne a la métrica, la serie de Góngora<sup>35</sup> es bastante representativa de las tendencias fluctuantes de las seguidillas en esos años, tal y como describe Correas: “Es ordinario el primero mayor ser de seis sílabas, y el tercero de siete, y alguna vez al contrario, o ambos de a seis: y ansimismo ser los dos mayores de a siete, y estos tengo por de mejor proporción”<sup>36</sup>.

Descritas las características esenciales de las seguidillas a través del texto de Gonzalo Correas, solo cabe concluir que, aparentemente, mal podían casar con la canción, estandarte de la lírica culta, estas coplillas que “son aparejadas y dispuestas para cualquier mote y dicho sentencioso y agudo de burla o grave”, hechas en muchos casos por rufianes y gente de la mala vida, aunque algunas no estuvieran exentas de elegancia y primor. Sin embargo, el inconformismo estético de Góngora hizo posible la audacia de fusionar esas dos formas. En ello radica, principalmente, como se ha dicho, la originalidad de la composición: en la unión de dos formas poemáticas equidistantes en el paradigma de la poética del momento. Sólo él poseía la amplitud de miras y la creatividad suficientes para afrontar tales transgresiones. Y no importaba que fuera una composición personal, una obra de encargo o un juguete para el lucimiento palaciego; todo se le ofreció como un desafío estético de más o menos envergadura.

Lo admirable es que el talento poético de Góngora hace posible que la conjugación de estos dos modelos poemáticos no resulte arbitraria o extravagante, ni responda tampoco al tipo de combinaciones polimétricas que se habían ensayado hasta entonces. No es la mera yuxtaposición de las formas popular y culta, sino que se trata de una hibridación funcional que le confiere al conjunto un sentido unitario. El cambio fundamental en el paso de una a otra

<sup>35</sup> Los esquemas que reproducen las siete son los siguientes: 1<sup>a</sup>: 6 + 6 - 7 + 6; 2<sup>a</sup>: 6 + 5 - 7 + 6; 3<sup>a</sup>: 6 + 5 - 7 + 5; 4<sup>a</sup>: 6 + 6 - 6 + 6; 5<sup>a</sup>: 6 + 5 - 6 + 5; 6<sup>a</sup>: 6 + 5 - 6 + 6; 7<sup>a</sup>: 6 + 5 - 7 + 5. Para el tratamiento de los aspectos métricos, rítmicos y formales de la seguidilla y su historia son imprescindibles, además del citado trabajo de Frenk, los de HANSEN, «La seguidilla», *Anales de la Universidad de Chile*, 125, 1909, pp. 697-796; DOROTHY C. CLARKE, «The early seguidillas», *Hispanic Review*, XII, núm 3, 1944, pp. 211-227; R. MENÉNDEZ PIDAL, «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», *BRAE*, 31, 1951, pp. 187-270; J. F. MONTESINOS, «Algunos problemas del romancero nuevo», op. cit.; T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983 (6<sup>a</sup> ed.); C. PÉREZ PASTOR, «La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular», op. cit.; L. JOSA, «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical», op. cit.

<sup>36</sup> G. CORREAS, op. cit., p. 448.

es de tono<sup>37</sup>, porque este se ajusta en cada caso a las convenciones de un tipo y otro de formas poemáticas; pero la coherencia de la estructura comunicativa o pragmática del poema no se resiente, porque el cambio tonal queda justificado, por quien modula la voz, en las seguidillas que sirven de transición:

Pídenme que cante, canto forzada;  
¡quién lo fuera vuestro, galeras de España!

Mientras hago treguas con mi dolor,  
si descansan los ojos lllore la voz.

La agudeza y la comicidad de algunas de las seguidillas da paso al fingido lamento desesperado de la canción, como requieren, insistimos, las convenciones de cada género. Esos versos tienen impresas las huellas de su musicalidad, los indicios, como denomina Carmen Valcárcel<sup>38</sup> a este tipo de marcas, de que estaban concebidos para ser cantados.

La deixis personal es la principal garante de la unidad del texto. El sujeto de la enunciación, el yo poético, es siempre el mismo y su presencia en el poema se repite vehementemente para transmitir la intensidad propia del discurso lírico, mediante el pronombre átono *me* (vv. 1, 2, 4, 6, 7, 11), el pronombre tónico *yo* (vv. 9 y 16), el morfema gramatical de persona de los verbos (*muriere*, v. 2, *perdí*, v.3, *soy*, v.5, *muera*, v. 9, *canto*, v. 11, *bago*, v.13), o el determinante posesivo *mi* (vv. 3, 6, 13, 15). La coexistencia y complementariedad de las dos formas poemáticas, seguidillas y estancias, determinan también una de las características más innovadoras del poema: el sujeto de la enunciación es femenino en la canción, circunstancia dictada por la seguidilla, forma poemática en la que el yo poético, como es propio de la poesía tradicional desde las jarchas, pertenece preferentemente a la mujer. Aunque no en

<sup>37</sup> A esta composición se pueden aplicar las palabras con que Antonio Carreira definió la armonización tonal de algunos de los mejores romances: “La fusión de registros, genéricos y lingüísticos, otorga a cada romance su timbre peculiar, con el cual se emite un determinado contenido. Así como el compositor usa distintos colores de la paleta instrumental u orquestal para exponer el mismo tema, también Góngora abordó contenidos similares con registros diferentes y mixturas audaces que encantaron el oído de sus lectores” («Registros musicales en el romancero de Góngora», en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 395). La alternancia de registros serios y festivos la había puesto en práctica Góngora en no pocas composiciones que se prestaban mejor a la mezcla de tonos o a su superposición, como ha analizado Carreira (*Ibi*, p. 384) en algunos romances de la misma época que esta canción, por ejemplo, en “Guarda corderos, zagala” (1621).

<sup>38</sup> CARMEN VALCÁRCCEL (*La realización y transmisión musical de la poesía en el Renacimiento español*, [Microforma (Tesis doctoral dirigida por Domingo Ynduráin Muñoz)], Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1993, t. I, p. 6), subraya cómo en fuentes exclusivamente textuales, no en repertorios poético-musicales, aparecen algunas composiciones que contienen indicios de que debieron de ser cantadas, aunque, naturalmente, no poseamos su notación musical.

términos absolutos, este se puede considerar un rasgo transgresor de las convenciones genéricas de las canciones, pues el *yo* poético es en ellas masculino<sup>39</sup>, marca impuesta por el origen petrarquista del género; de manera que se pueden considerar excepcionales las voces femeninas que modulan las estancias de las canciones en la poesía áurea<sup>40</sup>.

La apelación al oyente es muy intensa, como corresponde al lamento de ausencia. La vehemencia apelativa deviene, igual que en el discurso elegíaco, en una suerte de *deíxis* de fantasía que consuela al amante, a quien se le representa el ser amado en su conciencia, haciéndose así visible quien está ausente. Pero la organización enunciativa no se aparta tampoco de las convenciones de los subgéneros que se funden en el poema. En las seguidillas, la madre, como en gran parte del corpus de la lírica tradicional, y la ciudad, Nápoles, personificada como símbolo del destino que traza para sí mismo el sujeto de la enunciación, son los confidentes del *yo* lírico. Función y sentido análogos adquieren las *galeras de España* y las *galeritas*, mensajeras de los sentimientos, igual que los suspiros. En las estancias, como exige la canción, el soliloquio tiene como interlocutores formales el *tú*, sustituto pronominal del amante y del dios Amor.

Lo dialogístico se materializa lingüísticamente por medio del vocativo: *madre* (v. 5), *Nápoles bella* (v. 9), *galeras de España* (v. 12), *Amor* (v. 23); o mediante la invocación directa al amado ausente (v. 16). La frecuencia apelativa propia de la expresión subjetiva se puede rastrear también en la recurrencia de la segunda persona a través del determinante posesivo *tu*, del pronombre átono *te* o de la desinencia verbal, índices de dirección al receptor que tejen una tupida malla que proporciona la textura de la composición.

La interdependencia temática de las dos composiciones es el otro pilar sobre el que se sustenta el sentido unitario del texto. La *muerte* y la *ausencia* constituyen los tópicos centrales. Ambos aparecen en la primera seguidilla y se mantendrán a lo largo de todo el poema hasta la sutil expresión desiderativa de los dos últimos endecasílabos. Muchos son los términos y expresiones correferentes de estas dos ideas. En las dos primeras seguidillas los verbos *matar*, *morir*, *perder*; el sustantivo *mortaja*, condensan la idea de muerte, que se intuye ya como un desiderátum por medio del imperativo *háganme* y la condicional hipotética formulada mediante el futuro de subjuntivo, *si muriere*. Finalmente, se expresa como un acto de voluntad irrevocable en los versos últimos:

<sup>39</sup> Cfr. PEDRO RUIZ PÉREZ, «La oda en el espacio lírico del siglo XVII», en *La oda*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, Grupo PASO, 1993, pp. 277-318.

<sup>40</sup> Sirva de ejemplo la canción de Diana, entonada, curiosamente, por Silvano, en el libro primero de *La Diana* de Jorge de Montemayor; Cfr. *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 27-30.

Defensa hay sola una  
contra su penetrante vuelo, y esa  
el duro es mármol de una breve huesa.

Con el sustantivo *huesa* alcanza la canción, por sus connotaciones macabras, un patetismo que ha ido creciendo gradualmente hasta este final. La *ausencia* se mantiene como referente en el texto desde el primer verso a través de diversos procedimientos. Queda ya sugerida en el primero mediante el determinante demostrativo *aquel*, deíctico que marca la distancia en relación con el *yo*; pero lo sugerido queda desvelado explícitamente en la segunda mediante el adjetivo *ausente*, cuya repetición léxica aparece en el verso 15 y en el sustantivo *ausencia* del 25. Asociados a su significado aparecen voces como *perdida*, *partida*. Los efectos de la ausencia se presentan con palabras como *celos* (*azul*), *dolor*, *llorar*, *lágrimas*, *suspiros*, etc.

La solidaridad discursiva de las partes popular y culta no solo es fruto de la adecuación del yo poético a los tonos exigidos por las convenciones de los dos modelos poéticos fundidos, ni de la coherencia temática entre las partes, ni de los recursos morfosintácticos y léxico-semánticos examinados; sino también de la cohesión fónica. Esta se ve favorecida por el tipo de verso dominante, el heptasílabo; por la recurrencia métrica propia de las estancias, con su modelo repetido invariablemente; las repeticiones fónicas de la rima: asonante en la serie de seguidillas, consonante, en las estancias, subrayada por el pareado endecasilábico, como era característico en los madrigales, y que, además, en las dos estancias reproduce el mismo esquema rítmico: *a maggiore* el sexto verso; sáfico, el séptimo. Obsérvese que la complementariedad de las dos partes se produce también en el número de versos: por la disposición en dísticos las seguidillas suman 14 versos, igual que la canción. La hibridación de las formas popular y culta pasa, incluso, por la rima de las estancias, ya que la rima de los heptasílabos de las estancias se asimila al esquema de las redondillas: a-b-b-a. Dejo de señalar otros procedimientos de cohesión fónica, para introducir un nuevo argumento, que pone en relieve la armónica conjugación del conjunto.

Góngora no solo poseía un prodigioso sentido musical del verso, sino que fue también un profundo conocedor de la música de su tiempo. Baste decir que en 1615 escribió una primorosa secuencia formada por 11 letrillas y un madrigal para la celebración del ciclo de Navidad en la catedral de Córdoba, recientemente estudiada por Mario Hernández<sup>41</sup>, a la que puso música (que se

<sup>41</sup> Cfr. M. HERNÁNDEZ, «Sobre dos eneasílabos de Góngora. [Del alhelí y de la viola alba]», *Revista de Erudición y Crítica*, 3, 2007, pp. 7-30.

ha perdido) su joven amigo, el maestro de Capilla Juan del Risco. Con toda probabilidad, Góngora elaboró la secuencia citada teniendo presente que estaba concebida para la composición musical de Risco; del mismo modo cabe pensar, como sugirió Micó, que Góngora confeccionó esta canción pensando en su adaptación musical para que fuera interpretada por doña María Hurtado quien, según el testimonio que hemos citado, hacía sus pinitos en el canto. Esta finalidad entendemos que fue determinante para la elección de los modelos métricos. Optó por las dos estructuras poemáticas de mayor raigambre en el panorama musical hispánico de entonces.

El diseño melódico de tipo popular de la seguidilla era muy vivo, porque estaba concebido para la danza, y se caracterizaba por una de las modalidades del ritmo ternario, la proporción menor, ritmo, a decir del musicólogo Luis Robledo, que constituye “una de las señas de identidad más perceptibles en la música ibérica que llamamos barroca”<sup>42</sup>. Ese ritmo ternario musical se correspondía métricamente también con la división ternaria del periodo rítmico del verso de la seguidilla, característica que lo diferencia de los demás metros españoles<sup>43</sup>. El heptasílabo, en combinación con el endecasílabo, en serie o en los hemistiquios del verso alejandrino, posee un ritmo binario; pero al unirse en la seguidilla con el pentasílabo comienza su periodo rítmico en la síncopa, que se corresponde con el apoyo mudo, primer tiempo marcado de los versos impares de la seguidilla, peculiaridad esta que confiere al verso la estructura ternaria del periodo rítmico, como ha explicado por menudo Navarro Tomás<sup>44</sup>.

Y optó también Góngora por lo que se podría considerar en términos musicales una canción-madrigalesca, ideal sonoro de complementación entre música y poesía. Y digo madrigal, porque las fronteras entre la canción breve de dos o tres estancias y este son tan difusas que, sin apartarnos del ejemplo gongorino, en ocasiones los propios manuscritos no aciertan a distinguirlos<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. L. ROBLEDO, «Notas al programa del primer concierto», del *Ciclo Patrimonio Musical español (en el 25 aniversario de la Sociedad Española de Musicología)*, Madrid, Fundación Juan March, 2003, p. 23.

<sup>43</sup> T. NAVARRO TOMÁS considera esta característica resultado “de la adaptación de la letra a los tiempos y giros de la música bailada”, *Métrica española*, op. cit., p. 181.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Por ejemplo, el manuscrito Chacón recoge entre las canciones sacras, aunque precisando su condición de madrigal (lo que no deja de ser ambiguo) el poema *A la Purificación de Nuestra Señora*, “La vidriera mejor”, que en sentido estricto no es ni lo uno ni lo otro, porque contiene cuatro octosílabos. De los otros cuatro madrigales recogidos en el mismo manuscrito, la vulgata gongorina, uno, “La bella lira muda yace ahora”, tiene una estructura métrica muy similar a las estancias de esta canción, pues consta de siete versos, como las estancias que examinamos, y los dos últimos forman un pareado endecasilábico CC (3ª rima), como era común en los mejores madrigales.

El contenido y la disposición métrico-rítmica de las estancias se acomodan a las características propias del madrigal músico-poético, cuyo rasgo definitorio es que la música esclarezca los conceptos formulados en los versos haciéndolos visibles mediante recursos melódicos o rítmicos, el llamado pictorialismo musical o madrigalismo. Además, el contenido de las estancias y las seguidillas de transición anuncian su carácter *cantabile*. Y también sus motivos se prestan al fuerte carácter declamatorio del madrigal.

Así pues, en su concepción musical, seguidillas y canción vienen a complementarse. Se produce el contraste entre el ritmo ternario y vivo de la seguidilla, por un lado, y un tono distinto, en compás binario, propio del ritmo de los heptasílabos y endecasílabos de las estancias, por otro. Integración, pues, de los dos paradigmas sonoros de la época: el de la seguidilla, que había transformado la musicalidad de los romances, y el madrigal, que representaba el ideal sonoro de la música culta.

Detenemos aquí el análisis de la canción para recapitular algunas de las ideas que se han expuesto. Se ha querido valorar, en primer lugar, el resultado de la síntesis armónica de lo culto y lo popular en la canción. Góngora lo resuelve con eficacia y audacia. Eficacia porque hay una perfecta sintonía temática, enunciativa, retórica y rítmica entre ambos modelos poemáticos, de manera que no se puede hablar de yuxtaposición de lo popular y lo culto, porque el poeta articula un discurso nuevo basado en la integración, sin violencia, de las dos tradiciones. Audacia, por su singularidad y originalidad, pues no hemos hallado precedentes análogos. En las seguidillas, Góngora remeda los temas, recursos y tonos de la tradición con maestría, y adapta algunas seguidillas folclóricas. Escoge una forma en boga en esos años – sobre la que aún pesaba su popularidad en los ambientes rufianescos – y la dignifica engarzándola en una canción. Crea, pues, una estructura poemática nueva, un discurso personal que deja ver también su gusto por los juegos conceptistas.

Se ha pretendido, en fin, examinar un Góngora menos conocido, pero no por ello menor, porque en él actúa siempre el estímulo de la originalidad, impulso decisivo de sus desafíos creativos. Su voluntad fue recoger en su testamento poético, el manuscrito Chacón, este poema, que, a tenor de su transmisión, debió de tener una difusión muy restringida. Lo incluyó entre las canciones amorosas, distinguiendo en el epígrafe las dos formas poemáticas que integraba (“Seguidillas y canción”), pero disponiendo los versos de una y otra correlativamente, sin espaciarlos siquiera en la caja de escritura, para que fuera percibido como un conjunto unitario y armónico.



MARCELLA CICERI

*POETA EN NUEVA YORK,*  
GLI EDITORI E LE TRADUZIONI ITALIANE

Avendo tra le mani il bel volumetto degli “Struzzi” nella recente traduzione di Glauco Felici<sup>1</sup>, mi è subito venuta alla mente l’interessantissima comunicazione di Giovanni Caravaggi al convegno *Filologia dei testi a stampa*<sup>2</sup>, poi ristampata nell’omaggio a lui dedicato dall’Università di Málaga. Poiché da non molto ho recensita<sup>3</sup> quest’ultima pubblicazione, mi si permetta di riassumere qui l’ampio articolo di Caravaggi autocitandomi:

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: ma tra le due edizioni vi sono molte divergenze. L’originale, costituito da manoscritti (anche non autografi), dattiloscritti con correzioni, ritagli di interviste, o a volte delle stesse poesie già pubblicate in riviste letterarie, e molto 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 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 probabilmente duplicata). Lo scrittore, successivamente si spostò in Messico, dove divenne direttore della casa editrice Séneca, che pubblicò il testo dattiloscritto e, in appendice, poesie già apparse in riviste con varianti d’autore; allo stesso tempo Bergamín inviò (probabilmente) l’altra (o un’altra) copia a

<sup>1</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta a New York*, a cura di G. FELICI, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>2</sup> GIOVANNI CARAVAGGI, *Poeta en Nueva York. Dalla duplice ‘editio princeps’ al ‘manoscritto’ ritrovato*. In P. BOTTA (ed.) *Filologia dei testi a stampa*, Modena, Mucchi, 2005, pp.257-272. Poi in *El hilo de Ariadna, textos intertextos y variantes de autor en la poesía española*, Universidad de Málaga, Málaga, 2007, pp. 343-363.

<sup>3</sup> In *Rassegna Iberistica* 88, 2008, pp. 105-110.

Norton (o forse gli prestò l'originale?): di qui l'origine delle due edizioni contemporanee, che avrebbero dovuto essere identiche. L'originale poi andò perduto (Bergamín sosteneva di averlo consegnato a Eduardo Ugarte, suo cognato e amico di Lorca). Alcuni testi, da Lorca non inclusi nel così detto originale, furono pubblicati altrove; vi furono articoli, interviste, ritagli di conferenze lorchiane, altri manoscritti ritrovati che forse lo stesso Federico aveva perduto: una serie di eventi, anche abbastanza contraddittori, che Caravaggi c'illustra; alla fine il 'manoscritto' perduto ricomparve ad un'asta nel novembre del 1999, e venne acquistato, da Christie's a Londra, dalla Fundación García Lorca di Madrid, solo nel 2003. Caravaggi, che ha potuto esaminarlo e lo descrive, conclude che nessuna delle due prime edizioni è affidabile, sarà necessaria un'edizione critica che tenga conto di questo essenziale testimone che rispecchia la volontà del poeta.<sup>4</sup>

Spero, e mi auguro in nome dell'ispanismo e dei tanti ammiratori del grande poeta spagnolo, che l'amico Caravaggi si accinga, o meglio abbia già messo mano, a questo lavoro squisitamente filologico, che credo potrà dare risultati veramente sorprendenti. Dico questo, ed aggiungo che sarà certo un arduo lavoro, perchè ho in questi giorni esaminato la pubblicazione della Fundación García Lorca<sup>5</sup> (materiali già in possesso della Fondazione, antecedentemente all'acquisizione dell'originale) costituita da edizioni fotostatiche di manoscritti, e di testi pubblicati in riviste, oltre a riproduzioni di disegni e altri materiali iconografici, accompagnati, a volte, da edizioni per così dire diplomatiche, e da ricostruzioni testuali interpretative che per la più parte coincidono con la "vulgata" Séneca e/o Norton. Le riproduzioni fotostatiche talvolta lasciano vedere solo parzialmente il foglio originale, e per la loro stessa qualità risultano di difficile lettura, però, già così, sono una miniera di varianti d'autore in diverse fasi redazionali. Voglio dare un solo esempio, preso a caso, da *Paisaje de la multitud que orina*: il verso «campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas», contiene, nel ms., queste varianti: *cobras de almidón*; *cobras de alambradas*, con sopra, nel margine, *alucinante(s?)* non si legge affatto la cosiddetta lezione vulgata *deslumbradas*. Questo solo per dire quanto sarebbe importante un'edizione che desse conto dei diversi stadi redazionali.

<sup>4</sup> Do gli estremi delle due edizioni del 1940; F.G.L., *The Poet in New York and other poems*, New York, W. W. Norton, maggio 1940 (ed. bilingue); F.G.L., *Poeta en Nueva York*, México, Séneca, giugno 1940. Entrambe contengono un prologo di José Bergamín.

<sup>5</sup> F. GARCÍA LORCA, *Manuscritos neoyorquinos. Poeta en Nueva York y otras ojas y poemas*, edición, transcripción y notas de M. HERNÁNDEZ, Madrid, Ed. Tabapress, Fundación García Lorca, 1990.

Ma prima di passare alle traduzioni italiane, vorrei, appunto, esaminare le principali lezioni concorrenti (essenzialmente sempre due, che discendono perciò con molte probabilità dalle edizioni Séneca e Norton, ma che potrebbero, quando non si tratti di banali errori, rappresentare anche varianti d'autore). Mi riferirò, non volendo e non potendo qui fare un discorso ecdotico di qualche spessore, a edizioni, ivi comprese le traduzioni italiane col testo a fronte, che ho potuto maneggiare personalmente tra casa e facoltà<sup>6</sup>. Mi limiterò alle divergenze più significative che trovano origine nelle prime edizioni di *PNY*:

<sup>6</sup> F.G.L., *Obras completas*, a cura di G. DE TORRE, 8 vol., (vol. VII), Buenos Aires, Losada, 1944-46 (che citerò abbreviatamente Losada). Riproduce la prima edizione (1938-42), autorizzata dalla famiglia di Lorca; le poesie del *PNY* sono state fornite dallo stesso curatore.

F.G.L., *Obras Completas*, a cura di A. DEL HOYO, Madrid, Aguilar, 1955, III ed. molto ampliata 1957 (cit. Aguilar); per il *PNY* si segue prevalentemente l'ed. Séneca, in nota (pp. 1787-91) le varianti pubblicate nell'appendice della stessa edizione.

Come curiosità abbiamo spulciato l'*Antologia lirica*, compilata da G.M. BERTINI nel '48 (Torino, Arethusa) cit. Bert.

F.G.L., *Poeta en Nueva York*, a cura di P. MENARINI, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (Men).

F.G.L., *Manuscritos...*, cit, ed. de M. HERNÁNDEZ, 1990 (Hern).

F.G.L., *Poesía*, ed de M. GARCÍA-POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996 (GP) che segue Norton, ma nell'ordine di Séneca, tenendo conto di materiali appartenenti alla Fundación G.L

F.G.L., *Poeta en Nueva York*, ed. de M.C. MILLAN, Madrid, Cátedra, 1996 (Mill.) che segue essenzialmente Norton.

F.G.L., *Poeta a Nuova York*, a cura di G. FELICI (cit). Il testo spagnolo è tratto da: F.G.L., *Poet in New York*, ed. C. MAURER, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1998 (cit. F.M.) Maurer sostiene che la sua edizione è stata rivista in base al manoscritto "finale" di *PNY*, "ritrovato" in Messico nel 1997 (Vid. Felici, *Introduzione*, pp. XXIII): che cosa si intenda per "manoscritto finale" non mi è affatto chiaro, forse la copia usata per l'ed. Séneca?

Quanto alle traduzioni italiane ho confrontato:

F.G.F., *Poesie*, pref. e traduzione dallo spagnolo di Carlo Bo, (2 vol), Guanda, Parma 1956, (Bo56), segue l'ed. Losada.

V. BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, Torino, Einaudi, 1963 (Bod). Per l'ampia selezione di *PNY*, Bodini ha usato l'ed. Aguilar 1955.

F.G.L., *Poeta a New York*, a cura di Carlo Bo, Parma-Milano, Guanda, 1976 (Bo76). Bo non indica l'edizione spagnola utilizzata; noto però divergenze dalla precedente edizione sia nel testo spagnolo che, con maggior frequenza, nella traduzione. Qualora le due lezioni non divergano userò, per indicarle entrambe la sigla Bo.

F.G.L., *Tutte le poesie*, a cura di C. RENDINA, (2 vol.), Roma, Newton Compton, 1993 (Re). Rendina usa l'ed. Aguilar del 1986 (ristampa in tre volumi).

F.G.L. *Poesie*, a cura di N. VON PRELLWITZ, Milano, R.C.S., 1995, VII ed. BUR 2004 (Prell). La selezione di *PNY* è tratta dall'ed. di P. MENARINI.

F.G.L. *Poeta a New York*, a cura di G.FELICI, cit., segue l'ed. MAURER (cit., userò come sigla F-M). Userò questa edizione, essendo la più recente, come base per le citazioni del testo spagnolo. Citerò ancora, sporadicamente, l'antologia *Poeti del Ventisette*, a cura di M.ROSSO, Venezia, Marsilio, 2008 (Ro), che include tre poesie di *PNY*, tratte dall' ed. di GARCIA-POSADA (cit.).

Vediamo ora le principali varianti testuali (che indicherò in grassetto, in corsivo il titolo della poesia):

### *Vuelta de Paseo*

Dejaré **crecer** mis cabellos: Norton, Losada, Men, Hern, GP, Mill, Bo, Re, Prell, F-M, Ro; Dejaré **caer**: Séneca, Aguilar, Bod.

### *Norma y paraíso de los negros*

Con la ciencia del tronco **y el** rastro: Norton, Hern, GP, F-M, Re<sup>7</sup>; **y del** rastro: Seneca, Losada, Aguilar, Men, Mill, Bo.

### *El rey de Harlem*

Con una **cuchara** (vv. 1 e 4): Norton, Losada, Aguilar, Bo, Bod, Re, F-M; Con una **cuchara de palo**: Séneca, Hern (non nell'autografo), Men, Prell, Mill, GP.

Y llegar al **rumor** negro: Séneca (app.), Norton, Aguilar (nota), Men, Hern, GP, Mill, Prell, F-M; al **rubor** negro; Séneca, Aguilar, Losada, Bert, Bod, Bo, Re.

Tus **rojos** oprimidos: Hern<sup>8</sup>, Bert, Bod, Bo76, Prell, GP, Re, F-M; tus **ojos** oprimidos: Norton, Séneca, Losada, Aguilar, Bo56, Men, Mill.

Con una **cuchara**: Séneca, Losada, Aguilar, Bert, Bod, Bo76, Re; Con una **durísima cuchara**: Norton, Seneca (app.), Hern<sup>9</sup>, Men, Bo56, Prell, GP, Mill, F-M.

(Un probabile errore di Séneca e Aguilar, **tumben** per **turben** (las postreras terrazas) è accolto da Bod (che traduce *travolgano*), e determina le traduzioni *abbattano* (Bo76) e *facciano cadere* (Re) che non rispettano la lezione del testo riportato a fronte, ossia «turben».

### *Iglesia abandonada*

Cuando el sacerdote **levante** la mula y el buey: Séneca (app.), Norton, Losada, Hern<sup>10</sup>, Men, Bo76<sup>11</sup> (ma *alza*), Re (ma *alza*) F-M (*alzerà*); **levanta**: Seneca, Aguilar, Bod.

<sup>7</sup> Ma «dell'impronta».

<sup>8</sup> Nell'autografo *ojos* corretto in *rojos*.

<sup>9</sup> Nell'autografo, *durísima* sovrascritto.

<sup>10</sup> Ma nell'autografo sembra di leggere *levanta*.

<sup>11</sup> Non presente in Bo56.

### *Danza de la muerte*

En la marchita soledad sin **onda**: Hern<sup>12</sup>, Men, Re, GR, Mill, F-M. sin **honda**: Norton, Séneca, Losada, Aguilar, Bo (*fronda*), Bod (*fionda*).

Los que **duermen** en el cruce de los muslos: Norton, Hern, Men, GP, Mill, F-M; los que **crecen** en el cruce : Séneca, Losada, Aguilar, Bo, Bod, Re.

### *Paisaje de la multitud que orina*

Cuando le **claven** el último alfiler: Hern, GP, Mill, F-M; cuando le **clavan**: Norton, Séneca, Losada, Aguilar, Bo, Men, Re.

Fachadas de **orín**: Norton, Hern (sopra *fachadas de cal* nell'autografo), Men, GP, Mill, F-M, Re (ma *di crine*); fachadas de **crin**: Séneca, Losada, Aguilar, Bo.

Cobras **deslumbradas**: Norton, Séneca, Losada, Aguilar, Hern (ma vedi sopra), Bo, Mill, F-M; cobras **de alambradas**: (aut. corretto su *cobras de almidón*), Men, Re, GP.

### *Poema doble del Lago Eden*

**La que vino** lamiendo mis pies: (autografo prima stesura), Séneca (app.), Aguilar (nota), F-M; **la adivino** lamiendo...: Norton, Séneca, Losada, Aguilar, Hern, Men, Bo, GP, Mill, Re.

**Dejarme** pasar [...] **dejarne** pasar [...] **hombrecillos**; Norton (*dejadme... dejadme*), Hern (aut. *dejadme...dejarne...ombrecillo*), Men, GP, Mill, F-M; **déjame .... déjame ...hombrecillo**: Séneca, Losada, Aguilar, Bo, Re.

### *El niño Stanton*

En la casa donde **hay** un cáncer: lezione corretta dalla maggioranza degli editori; l'errore «donde **no hay** un cáncer» viene trasmesso da Norton e Séneca a Losada, Aguilar e Bo56.

### *Niña ahogada en el pozo*

Las estatuas sufren **con** los ojos **por** la oscuridad: l' invertebrazione «**por** los ojos **con** la o.» in Séneca, si trasmette ad Aguilar, Men, Bo76, Prell, Re,

<sup>12</sup> Che riproduce un testo pubblicato in rivista.

**Sino** afilado límite: l'errore «**sin** a. l.» passa da Séneca ad Aguilar e Losada, senza poi trasmettersi.

### *Muerte*

**Y los puñales diminutos**: Norton, Séneca, Losada, Men. Hern, Bo76, GP, Mill, Re, F-M; **y los puñales**: Aguilar (testo pubblicato in *Rev. de Occ.*), Bo56, Bod.

### *Nocturno del bueco*

Tu otro **guante de hierba**: Séneca (app.), Aguilar (nota), Hern, GP, Mill, F-M; tu otro **guante perdido en la hierba**: Norton, Séneca, Losada, Aguilar, Bo, Men, Re.

Dame tus **ramos** de laurel: Norton, Hern, GP, Mill, F.M; dame tus **manos** de laurel: Séneca, Losada, Aguilar, Bo, Men, Re.

### *Ruina*

La strofa (tra la quinta e la sesta) **Las nubes en manada / se quedaron dormidas contemplando / el duelo de la roca con el alba**, mancante in Norton, fu pubblicata in *Rev. de Occ.* Forse espunta dall'autore, non è presente in F-M (ma compare in Bo).

### *New York*

Devorando, **orinando**, volando: Norton, Aguilar, Hern, Bo56, Bod, GP, Mill, F-M; devorando, **cantando**, volando: Séneca, Losada, Bert, Men, Bo76, Re, Prell.

Quattro versi, poco prima della fine: **San Ignacio de Loyola / asesinó un pequeño conejo / y todavía sus labios gimen / por las torres de las iglesias**. Pubblicati in *Rev. de Occ.* Compagno in Aguilar, Bo56, Bod.

### *Crucifixión*<sup>13</sup>

**Los niños** en el arrabal: Hern<sup>14</sup>, GP, F-N; **los tres niños**: Men, Mill; **las tres** (forse frutto di una cattiva lettura, si riferisce comunque a *las tras santas mugeres*) Bo76<sup>15</sup>, Re.

<sup>13</sup> Non è presente nelle prime quattro edizioni in quanto l'originale non era nelle mani di Lorca nel luglio del '36 (v. GP, nota a p. 948).

<sup>14</sup> Forse nell'autografo espunto da un rigo trasversale.

<sup>15</sup> Manca in Bo56, qui inserito alla fine, così in Re. Entrambi traducono *le tre donne*.

Y no la **primera vida** que callaron en la arena: Hern (primer vida), F-M; y no **la niña viva** que callaron ... : Men, Bo76, Re, GP, Mill.

*Grito hacia Roma*

La gran cúpula / **que unta** de aceite las lenguas militares: Norton, Hern, GP, Mill, F-M, Re<sup>16</sup>; [...] **que untan** de aceite...: Séneca, Losada, Aguilar, Bo, Bod, Men, Prell.

*Oda a Walt Whitman*

Las poleas rodarán para **turbar** el cielo: Norton<sup>17</sup>, Séneca, Losada, Hern, Bo<sup>18</sup>, Men, Prell, Re<sup>19</sup>, GP, Mill, F-M<sup>20</sup>; para **tumbar** el cielo: Aguilar, Bod.

Nueva York de **alambres** y de muerte: nell'autografo ripetuto due volte, poi -s espunto (?), Norton, Séneca, Losada, GP, F-M; N.Y. de **alambre ...**: Aguilar, Hern, Bo, Bod, Men, Prell, Re, Mill.

Los maricas, WW, **te señalan**: Norton, Hern, Bo76, Men, Prell, Re<sup>21</sup>, GP, Mill, F-M; **te soñaban**; Séneca, Losada, Aguilar, Bo56, Bod.

*Vals en las ramas*

Con el **muuu** de las ranas<sup>22</sup>: Hern, Men, GP, Re<sup>23</sup>, F-M; con el **numen** de las ramas: Séneca, Losada, Aguilar, Bo<sup>24</sup>.

Con el **gloo** amarillo de la miel: Hern, Men, GP, Re, F-M; con el **geo ...**: Séneca, Losada, Aguilar, Bo.

*Son de negros en Cuba*

Con **el rosa** de Romeo y Julieta: Norton, Hern, Bo76<sup>25</sup>, Men, Prell, GP, Mill, F-M; con **la rosa**: Séneca, Losada, Bert, Bo56, Re: con **el rosal**: Aguilar, Bod<sup>26</sup>.

<sup>16</sup> Che però traduce «ungono». La lezione *unta* sembrerebbe *difficilior*.

<sup>17</sup> Turbar al cielo.

<sup>18</sup> Ma nel 76 Bo traduce «abbattere».

<sup>19</sup> «per far cadere»

<sup>20</sup> Segue Norton: «turbar *al* cielo».

<sup>21</sup> Ma «ti sognavano».

<sup>22</sup> Questo e i tre versi seguenti mancano in Norton e Mill.

<sup>23</sup> Che però traduce «nume».

<sup>24</sup> Tradotto «ispirazione».

<sup>25</sup> Che però traduce «la rosa».

<sup>26</sup> «il rosaio».

Siempre **he dicho**: Norton, Séneca, Losada, Hern, Bert, Bo56, Men, Prell, GP, Mill, F-M; siempre **dije**: Aguilar, Bod, Bo76, Re<sup>27</sup>.

Vorrei lasciare ora da parte la filologa che c'è in me, concedermi una pausa e dare sfogo a un po' di (sana?) cattiveria, per fare un accenno ad alcune traduzioni italiane che mi sembrano a dir poco stravaganti o a volte addirittura esilaranti, tenendo conto che, nella quasi totalità dei componimenti presenti in *PNY*, il traduttore non ha assolutamente alcun vincolo metrico o di rima, ma avendo presente anche l'enorme difficoltà d'interpretazione del susseguirsi di immagini o situazioni di *PNY*<sup>28</sup>: dirò per questo "il peccato ma non il peccatore", o i peccatori:

*Fábula y rueda de los tres amigos*: con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano = «... e il cafone disprezza»; *Tu infancia en Menton*: donde los sabios vidrios se quebraban = «dove i vetri sassi<sup>29</sup> si spezzavano», ma anche «i vetri prudenti»; *Norma y paraíso de los negros*: con la ciencia del tronco y el rastro = «del tronco e del rastrello»; los camellos sonámbulos de las nubes vacías = «i cammelli sonnambuli delle vuote mule<sup>30</sup>»; *El rey de Harlem*: Los niños machacaban pequeñas ardillas = «i bambini macinavano ...»; y estrellarse en una aurora de tabaco ... = «e cozzare contro un'aurora ...»; para el topo y la aguja del agua<sup>31</sup> = «per la talpa e per l'ago dell'acqua»; *Iglesia abandonada*: y echaba un cubito de hojalata en el corazón dal sacerdote = «e gettava un secchiello di latta sul cuore...»; *Paisaje de la multitud que vomita*: entre algunas niñas de sangre = «fra alcune pupille di sangue»; *Paisaje de la multitud que orina*: Ni importa la derrota de la brisa ... = «la rotta della brezza», «la scia della brezza»; *Ciudad sin sueño*: Las criaturas de la luna huelen y rondan las cabañas = «odorano e girano intorno», «profumano e girano intorno»; *Nacimiento de Cristo*: El Cristo de barro se ha partido los dedos / en los filos eternos ... = «il Cristo di fango ha diviso le dita / fra i fili eterni ...»; Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes = «nelle verdi legnaie»; *La aurora*: La aurora de Nueva York gime [ ... ] buscando entre la aristas / nardos de angustia dibujada = «cercando tra le lische», «fra le ariste», «in mezzo agli spigoli»; taladran y devoran abandonados niños = «bambini addor-

<sup>27</sup> Ma nelle tre trad. italiane: «ho detto».

<sup>28</sup> Seguirò ancora, per comodità il volumetto di Einaudi (F-M); in corsivo il titolo, tra virgolette, la traduzione (anonima).

<sup>29</sup> Non escluderei però un errore di stampa per *saggi*.

<sup>30</sup> A fronte il testo corretto.

<sup>31</sup> Pesce chiamato generalmente *aguglia*.

mentati<sup>32</sup>»; *Cielo vivo*: no veré el duelo del sol con las criaturas = « il lutto del sole con le creature», «il dolore del sole con le creature»; Pero me iré al primer paisaje [...] que trasmina a niño recién nacido = «che penetra un bambino appena nato»; y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer = «con rozze<sup>33</sup> zampe di donna»; de humedades y latidos = «di umidità e di ululati»; *Vaca*: Se tendió la vaca herida = «Si accovacciò la vacca ferita»; *Muerte*: iqué rosa gris levanta de su belfo! = «alza col suo labbrone»; *Nocturno del hueco*: iqué silencio de trenes boca arriba! = «di treni supini», «di supini treni»; *New York*: y los terribles alarido de las vacas estrujadas = «vacche munte<sup>34</sup>», «mucche strizzate»; en la última fiesta de los taladros = «dei buchi», «delle buche»; *Cementerio judío*: el judío empujó la verja = «strinse l'inferriata»; *Crucifixión*: la sangre bajaba por el monte = « il sangue cadeva dai monti»; *Grito hacia Roma*: nubes rasgadas por una mano de coral = «nubi divelte»; *Oda a Walt Whitman*: ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños = «né la buia palude dove si tuffano i bambini»; Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores = «cagne dei gabinetti». E potrei continuare. Voglio però rassicurare chi mi leggesse: non siamo su “Scherzi a parte”.

Passerei ora a confrontare, verso per verso, come i diversi traduttori (Bo<sup>35</sup>, Bodini, Rendina, Prellwitz e Felici<sup>36</sup>) hanno “interpretato” la *Oda a Walt Whitman*:

Por el East River y el Bronx: Nell'East River e nel Bronx (Sull'E.R. e sul B., Bo, Re)

los muchachos cantaban enseñando sus cinturas: i ragazzi (i giovani Bod) cantavano mostrando la cintura (le loro cinture Bo, le proprie c. Re),

con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.: con la ruota, con l'olio, con il (col, Bod, Prell) cuoio e con il (col, Bod, Prell) martello; (... , l'olio, il cuoio e il m., Bo, Re).

<sup>32</sup> A fronte il testo corretto.

<sup>33</sup> A fronte il testo corretto.

<sup>34</sup> Il normale “mungere” è *ordeñar*.

<sup>35</sup> Nel caso di Carlo Bo, le edizioni del 1956 e del 1976, che ho esaminato, presentano alcune differenze già nel testo spagnolo (come abbiamo visto), ma anche ripensamenti della traduzione, qualora le traduzioni non divergano userò per entrambe la sigla Bo.

<sup>36</sup> Continuo a usare come base il testo recentemente stabilito da Maurer e adottato, e tradotto, da Felici, così come la traduzione stessa di Felici, ultima pubblicata. Nell'antologia di Maria Rosso non è presente la *oda a W.W.*, ma soltanto tre poesie di *PNY*.

Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas; Novantamila minatori cavavano (traevano, Bo, estraevano, Bod, Re) l'argento (argento, Bod) dalle rocce

y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.: e i bambini (fanciulli, Bod) disegnavano scale (scalinate, Prell) e prospettive.

Pero ninguno se dormía.; Ma nessuno s'addormentava (dormiva Bo, Bod, Re).

ninguno quería ser el río.; nessuno voleva essere il fiume (essere fiume Bod, Prell),

ninguno amaba las hojas grandes.; nessuno amava le foglie grandi (le grandi foglie Bod, Re; le foglie larghe Bo),

ninguno la lengua azul de la playa.; nessuno la lingua azzurra (l'azzurra lingua, Re) della spiaggia.

Por el East River y por el Queensborough: Nell'E.R. e nel Q. (Sull'E.R. e sul Q., Bo, Re)

los muchachos luchaban con la industria.; i ragazzi (i giovani, Bod) lottavano con l'industria (contro le industrie, Bod),

y los judíos vendían al fauno del río: e gli ebrei vendevano al fauno del fiume

la rosa de la circuncisión; la rosa della circoncisione

y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados: e il cielo riversava (liberava Bo, scaricava, Re) sui ponti e sui tetti (e fra i ponti e i tetti il cielo apriva il cammino /a, Bod)

manadas de bisontes empujadas por el viento.: mandrie di bisonti sospinte (spinte Bo, Bod) dal vento.

Pero ninguno se detenía.; Ma nessuno si fermava,

ninguno quería ser nube.; nessuno voleva essere nube (nuvola Bo, Bod, Prell),

ninguno buscaba los helechos: nessuno cercava le felci (cercava felci, Bod)

ni la rueda amarilla del tamboril.: né la ruota gialla (gialla ruota, Bod, Re) del tamburello (del tamburo, Bo, Re, del tamburino, Prell).

Cuando la luna salga; Cuando la luna spunterà (spunterà la luna Bo, uscirà la luna, Bod)

las poleas rodarán para turbar (tumar<sup>37</sup>) el cielo; le pulegge gireranno (gileranno le carrucole, Bod) per disturbare (turbare Bo56 abbattere Bo76, far cadere, Bod, Re) il cielo;

un límite de agujas cercará la memoria: un limite (un confine, Bod) di spilli (di aghi, Bo, Re; d'aghi, Bod) accerchierà (circonderà, Bo, assedierà, Re) la memoria

y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.: e le bare (e i feretri, Bo, Re) si (se ne Bod, *manca* Bo, Re) porteranno via chi non lavora (quelli che non lavorano, Bod, Re).

Nueva York de cieno,: New York di fango (melma, Prell, Re),

Nueva York de alambres (alambre<sup>38</sup>) y de muerte.: New York di fil di ferro e di morte.

¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?: Quale angelo (Che angelo Bo, Bod, Re) nascondi (porti nascosto Bo, occulto porti, Bod) nella guancia?

¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?: Quale (Che, Bo, Re) voce perfetta dirà le verità (la verità Bod) del grano?

¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?: Chi (E chi, Bod, Prell) il sogno terribile dei tuoi anemoni macchiati?

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,: Non un solo momento (Neppure un mom. Bo, Non un solo istante, Prell, Neanche un solo mom. Re), vecchio bello (bel vecchio Bo, Re; o bel vecchio, Bod) W. W.,

he dejado de ver tu barba llena de mariposas,: ho cessato (ho smesso, Bo, Prell, Re) di vedere la tua barba piena di farfalle,

ni tus hombros de pana gastados por la luna,: né le tue spalle (né i tuoi omeri, Bod) di fustagno (di panno Bo56, di velluto, Bo76, Re) consunte (consunti Bod, rose Bo, consumate Re) dalla luna,

ni tus muslos de Apolo virginal,: né le tue cosce (gambe, Bod) da (di Bo, Bod, Prell) Apollo virgineo (virgineo A. Bod, A. vergine Bo, A. verginale, Re),

<sup>37</sup> Per la variante o errore si veda sopra.

<sup>38</sup> Per la variante si veda sopra.

ni tu voz como una columna de ceniza; ne la tua voce come una ( una *manca* Bod) colonna di cenere;

anciano hermoso como la niebla, anziano (vecchio, Bo, Bod) bello come la nebbia,

que gemías igual que un pájaro: che gemevi (gemente, Bo) proprio come (come Bo, simile a, Bod, al pari di, Re) un uccello

con el sexo atravesado por una aguja.: con il sesso trafitto (trapassato, Bo, attraversato, Re) da un ago (da uno spillo, Prell).

Enemigo del sátiro,: nemico (avversario, Prell) del satiro,

enemigo de la vid: nemico (avversario, Prell) della vite

Ni un solo momento, hermosura viril: Non un solo momento (neppure un momento, Bo, neanche per un mom., Bod, neanche un solo mom., Re, non un solo istante, Prell), belleza virile (o b.v., Bod)

Que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,: che su (in, Bo, Bod) monti di carbone (di carboni Bo), cartelloni (in annunci, Bo, Bod, annunci, Re) e ferrovie,

soñabas de ser un río y dormir como un río: sognavi di essere (d'essere, Bo) un fiume e di (e, Bod, Re, di, Prell) dormire come un fiume

con aquel camarada que pondría en tu pecho: con quel compagno (comp. tuo, Bod) che ti avrebbe messo nel petto (che avrebbe lasciato sul tuo petto, Bo, che metteva nel petto, Bod, che avrebbe lasciato nel tuo cuore, Re)

un pequeño dolor de ignorante leopardo.: un piccolo dolore d'(di, Bod) ignorante (di ignaro Bo, da ignaro, Re) leopardo.

Ni un solo momento, Adán de sangre, macho,: Non un solo istante (Non un solo momento, Bod, neppure un momento, Bo, neanche un solo momento, Re), Adamo di sangue, maschio (*Macho*, Prell),

hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,: uomo solo nel mare (sul mare Bo, Bod, Re), vecchio bello (bel vecchio, Bo, Re, o bel vecchio, Bod) Walt Whitman,

porque por las azoteas,: perché sulle terrazze,

agrupados en los bares,: raggruppati (raccolti, Bo, aggruppati, Bod, riuniti, Re) nei bar,

saliendo en racimos de las alcantarillas,: uscendo a grappoli dai tombini (uscendo dai tombini a grappoli, Prell, dalle fogne, Bo, Bod, dalle chia- viche, Re),

temblando entre las piernas de los chauffeurs: tremando fra (tra, Re) le gambe degli autisti (chauffeurs, Bo, Re)

o girando en las plataformas del ajenjo,: o girando (ruotando, Re) sulle piattaforme dell'assenzio,

los maricas, Walt Whitman, te sealan (te sognaban<sup>39</sup>): le checche (i pederasti Bo, Bod, Re), W. W., ti indican (ti mostrano, Bo76, ti additano, Prell, - ti sognavano, Bo56, Bod, Re).

Tambien ese! Tambien! Y se despean: Anche lui, Anche lui! (Anche lui! Anche!, Bo, Re) E si precipitano (E rovinano, Bod, E si sfrenano Prell, E si slanciano, Re)

sobre tu barba luminosa y casta: sulla tua barba luminosa e casta (e pura, Re)

rubios del norte, negros de la arena,: biondi del nord, negri (neri, Prell) delle sabbie (dell'arena, Bo, Re),

muchedumbre de gritos y ademanes: moltitudine (moltitudini, Bo, Prell, folla, Bod, masse, Re) di grida (gridi, Bod) e di gesti (e gesti, Re)

como los (los *manca* Bo, Bod, Re) gatos y como las (las *manca* Bo56) serpientes,: come i gatti e come i serpenti (come gatti e come serpenti Bo, Re) come i gatti e le serpi, Bod; - e come le serpi Prell),

los maricas, Walt Whitman, los maricas,: le checche, W. W., le checche (i pederasti W. W., i pederasti, Bo, Bod, Re),

turbios de lagrimas, carne para fusta,: torbide (torbidi Bo, Bod, foschi Re) di lagrime (lacrime Bo, Prell, Re), carne da frusta (da scudiscio Bod, Prell),

bota o mordisco de los domadores.: da (*manca* Bo, Re) stivale (scarpa Bo) o da (da *manca* Bo, Re) morso dei (di, Bod) domatori.

Tambien ese! Tambien! Dedos teidos: Anche lui! Anche lui! Dita dipinte (tinte, Bo76, Re, dita tese Bo56)

<sup>39</sup> Per la variante o errore nel testo si veda sopra.

apuntan a la orilla de tu sueño,: puntano sulla (puntate sulla, Bo56, indicano la, Bod, puntano la, Re) riva del tuo sogno,

quando el amigo come tu manzana: quando (mentre, Bod) l'amico mangia la tua mela

con un leve sabor de gasolina: con un lieve (con un leggero, Bo, che ha un leggero, Bod, dal lieve, Re) sapore di benzina

y el sol canta por los ombligos: e il sole canta sugli ombelichi

de los muchachos que juegan bajo los puentes.: dei ragazzi che giocano (giuocano, Bo) sotto i ponti.

Pero tú no buscabas los ojos arañados,: Ma tu non ricercavi (cercavi, Bo, Bod, Re) gli occhi graffiati,

ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,: né il pantano scurissimo (p. oscurissimo Bod, cupo pantano, Bo, la buia palude, Re) dove sommergono (immergono, Bod, annegano, Bo76, si tuffano, Bo56, Re) i bambini (i fanciulli, Bod),

ni la saliva helada,: né la saliva gelata (la fredda saliva, Bo, la s. gelida, Prell),

ni las curvas heridas como panza de sapo: né le curve ferite (le ferite curve, Bo) come pancia di rospo (la pancia d'un rospo, Bod, ventri di rospi, Bo, ventre di rospo, Re)

que llevan los maricas en coches y en terrazas: che ostentano (che portano Bo, Bod, Re) le checche (i pederasti, Bo, Bod<sup>40</sup>, Re) su automobili e terrazze (in vettura e sulle t., Bo, sulle t. e in auto, Bod, su macchine e t., Prell, su vetture e t. Re)

mientras la luna los azota por las esquinas del terror.: mentre la luna li flagella (li frusta, Bo, li sferza, Bod) agli (sugli, Bod) angoli del terrore.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.: Tu (*manca* Bod) ricercavi (cercavi, Bo, Bod, Re) un nudo che fosse come un fiume.

Toro y sueño que junte la rueda con el alga,: Toro e sogno che unisca (che unisse, Bo, Re) la ruota e l'alga (la r. dell'alga, Bo56, la r. all'alga, Bo76, l'alga e la ruota, Bod, la r. insieme all'a., Prell, la r. con l'a., Re),

<sup>40</sup> «che i pederasti portano», Bod.

padre de tu agonía, camelia de tu muerte,; padre della tua agonia, camelia della tua morte,

y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.: e che (che *manca* Bod, Re) gemesse (piangesse, Bo, Re) tra le (fra le Bod, nelle, Bo, Re) fiamme del tuo equatore oculto (segreto equatore, Bo).

Porque es justo que el hombre no busque su deleite: Perché è giusto (bene, Re) che l'uomo non cerchi il suo piacere (il piacere, Re)

en la selva de sangre de la mañana próxima.: nella selva di sangue del prossimo mattino (del vicino domani, Bo, del prossimo domani, Bod, Re).

El cielo tiene playas donde evitar la vida: Il cielo possiede spiagge (Il cielo ha spiagge, Bo, Re, Vi sono in cielo spiagge, Bod) dove (in cui, Bo) evitare (si evita, Prell) la vita

y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.: e vi sono (e ci sono Bo, Re, e ci son, Bod, e certi, Prell) corpi che non devono (che non debbono, Bo, non devono, Prell) ripetersi nell'alba (nell'aurora, Bo, Bod, Re).

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.: Agonia, agonia, sogno, fermento e sogno.

Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.: È questo il mondo (Questo è il mondo, Bo, Bod, Re), amico, agonia, agonia.

Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,; I morti si decompongono (si disfanno, Bod, si scompongono, Re) sotto l'orologio delle città,

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,; la guerra passa piangendo con un milione di topi grigi (di sorche grige, Bod, di ratti grigi, Prell, Re),

los ricos dan a sus queridas: i ricchi danno alle amanti (alle loro amate, Bo56, alle loro amanti, Bo76, Bod, Re)

pequeños moribundos iluminados,; piccoli moribondi illuminati<sup>41</sup>,

y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.: e la vita non è nobile, né buona (non è buona, Bod, Prell), né sacra.

<sup>41</sup> Sarebbe utile una riflessione su *iluminados*. Potrebbe inoltre significare *Alumbrados* o anche «miniati».

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo: L'uomo, se vuole, può (Se vuole, l'uomo può, Prell, L'uomo può [...], se vuole, Re) condurre (portare Bo, guidare, Bod, portare avanti, Re) il suo desiderio (il des. Prell, il proprio des., Re<sup>42</sup>)

por vena de coral o celeste desnudo.: in vena di corallo (per una vena di corallo, Bod, per una vena di coralli, Bo, Re, su vene di corallo, Prell) o su un nudo celeste (o di nudo celeste Bo56, e di nudo celeste Bo76, o per un nudo celeste, Bod, e nudo celeste, Re).

Mañana los amores serán rocas y el Tiempo: Domani (Nel domani, Prell) gli amori saranno rocce e il Tempo

una brisa que viene dormida por las ramas.: una brezza che arriva dormendo lungo (addormentata sopra, Bo, che giunge assopita fra, Bod, che si addormenta su<sup>43</sup> Re) i rami.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,: Per questo io (io *manca* Bo, Bod, Re) non alzo la voce, vecchio W. W.,

contra el niño que escribe: contro quel bambino (il bambino, Bo, Re, il fanciullo, Bod) che scrive

nombre de niña en su almohada,: un (*manca* Bo) nome di bambina sul cuscino (sul (sul suo, Bo) guanciale, Bo, Bod, Prell),

ni contra el muchacho que se viste de novia: né contro il ragazzo (il giovanotto, Bod) che si veste da sposa

en la oscuridad del ropero,: nell'oscurità (nel buio, Bod, Re) del guardaroba (di un g., Bod, della stanza, Bo),

ni contra los solitarios de los casinos: né contro i solitari dei circoli (dei casinò, Bo, Re, dei bordelli, Bod)

que beben con asco el agua de la prostitución,; che bevono con schifo (con disgusto, Bo, schifati Prell) l'acqua della prostituzione,

ni contra los hombres de mirada verde: né contro gli uomini dallo sguardo verde (dal verde sguardo, Re, dallo sguardo osceno, Bod)

que aman al hombre y queman sus labios en silencio.: che amano l'uomo e bruciano le loro labbra nel (in Bo) silenzio (e bruciano in silenzio le loro

<sup>42</sup> «L'uomo può portare avanti il proprio desiderio, se vuole» Re.

<sup>43</sup> «sui rami» Re.

labbra, Bod, mentre si bruciano le labbra nel s., Prell, e b. le proprie labbra in s. Re).

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,: Ma contro di voi sí (Ma sì contro di voi, Bod., Ma l'alzo contro di voi, Bo), checche (pederasti, Bo, Bod, Re) delle città,

de carne tumefacta y pensamiento inmundo.: dalla carne putrida (dalla putrida carne, Bod, dalla carne tumefatta, Bo, Re, dalla carne rigonfia, Prell) e dal pensiero immondo (e l'immondo pensiero, Bod, e dai pensieri immondi, Bo, Re).

Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño: Madri di fango (m. del fango, Bod). Arpie. Nemici insonni (Insonni nemici, Re, Nemici senza sogno, Bod, Prell)

del Amor que reparte coronas de alegría.: dell'Amore che dona (che concede Bo, che distribuisce, Re) corone di allegria (d'allegria, Bod, di gioia, Re).

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos; Ma contro di voi sì (Contro di voi sempre, Bo, Re, sempre contro di voi, Bod, Prell), che date ai ragazzi (che ai ragazzi passate, Prell)

gotas de sucia muerte con amargo veneno.: gocce di sporca morte (di morte sporca, Bo, di sudicia morte, Bod, di lorda morte, Re) con (e, Bo) amaro veleno.

Contra vosotros siempre,: Sempre contro di voi (C. di voi s. Bo, Re),

[ . . . . . ]<sup>44</sup>

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!: Checche (Pederasti, Bo, Bod, Re) di tutto il mondo, assassini di (delle, Bod) colombe!

Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores,: Schiavi della donna (delle donne, Bod). Cagne delle loro tolette (tolette Bo, dei loro specchi, Prell, dei gabinetti, Re).

Abiertos en las plazas con fiebre de abanico: Aperti nelle (sulle, Bo, Bod, Re) piazze con febbre (febbri, Bod) di ventaglio

<sup>44</sup> Ometto gli otto versi con i vari nomignoli gergali dati agli omosessuali, che non possono venir tradotti.

o emboscados en yertos paisajes de cicuta.: o imboscati in secchi (rigidi, Bod, Prell<sup>45</sup>) paesaggi di cicuta.

¡No haya cuartel! La muerte: Senza quartiere (Senza tregua, Re)! La morte mana de vuestros ojos: emana (sgorga, Bo, Re) dai vostri occhi

y agrupa flores grises en la orilla del cieno.: e aggruppa (e coglie, Bo56, e raccoglie, Bo76, e aduna, Bod, e ammassa, Re) fiori grigi (grigi fiori, Bod) sulla riva (sulle rive, Bod, sulla sponda, Re) del fango.

¡No haya cuartel! ¡Alerta!: Senza quartiere (Senza tregua, Re)! Attenti (All'erta, Bod, Sveglia, Bo, Re)!

Que los confundidos, los puros,: Che i confusi (i perplessi, Bod, Gli<sup>46</sup> sconcertati, Prell), i puri,

los clásicos, los señalados, los suplicantes: i classici, i famosi (i segnalati, Bo, Re, gli eletti, Bod), i supplici (i supplicanti, Bo, Prell, Re)

os cierran las puertas de la bacanal.: vi chiudano le porte del bacchanale (dell'orgia, Bo, Re).

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson: E tu, bello W. W. (bel W. W., Bo76, Bod), dormi sulla riva (sulle rive. Bo, Bod, Re) dell'Hu-  
ston

con la barba hacia el polo y las manos abiertas.: con la barba rivolta al polo (verso il polo, Bo, Bod, la barba al polo, Re) e con (con *manca* Bo, Bod, Re) le mani aperte.

Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando: Argilla molle (argilla tenera, Bo, Re) o neve, la tua lingua sta chiamando (chiama, Bo, richiama, Prell)

camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.: compagni per vegliare (che vegliano, Bo, Bod, Re) la tua gazzella senza corpo.

Duerme: no queda nada.: Dormi: non resta niente (più nulla resta, Bod, nulla resta, Re).

Una danza de muros agita las praderas: Una danza di muri agita (sconvolge, Bod, scuote, Prell) le praterie

<sup>45</sup> «paesaggi rigidi» Prell.

<sup>46</sup> *Que* non tradotto, Prell. Re.

y América se anega de máquinas y llanto.: e (*manca*, Prell) l'America si annega fra (annega in, Bod, si allaga di, Prell, affoga tra, Re) macchine e pianto (ed in pianto Bod, e di pianto, Prell, e pianto, Re, e lacrime, Bo).

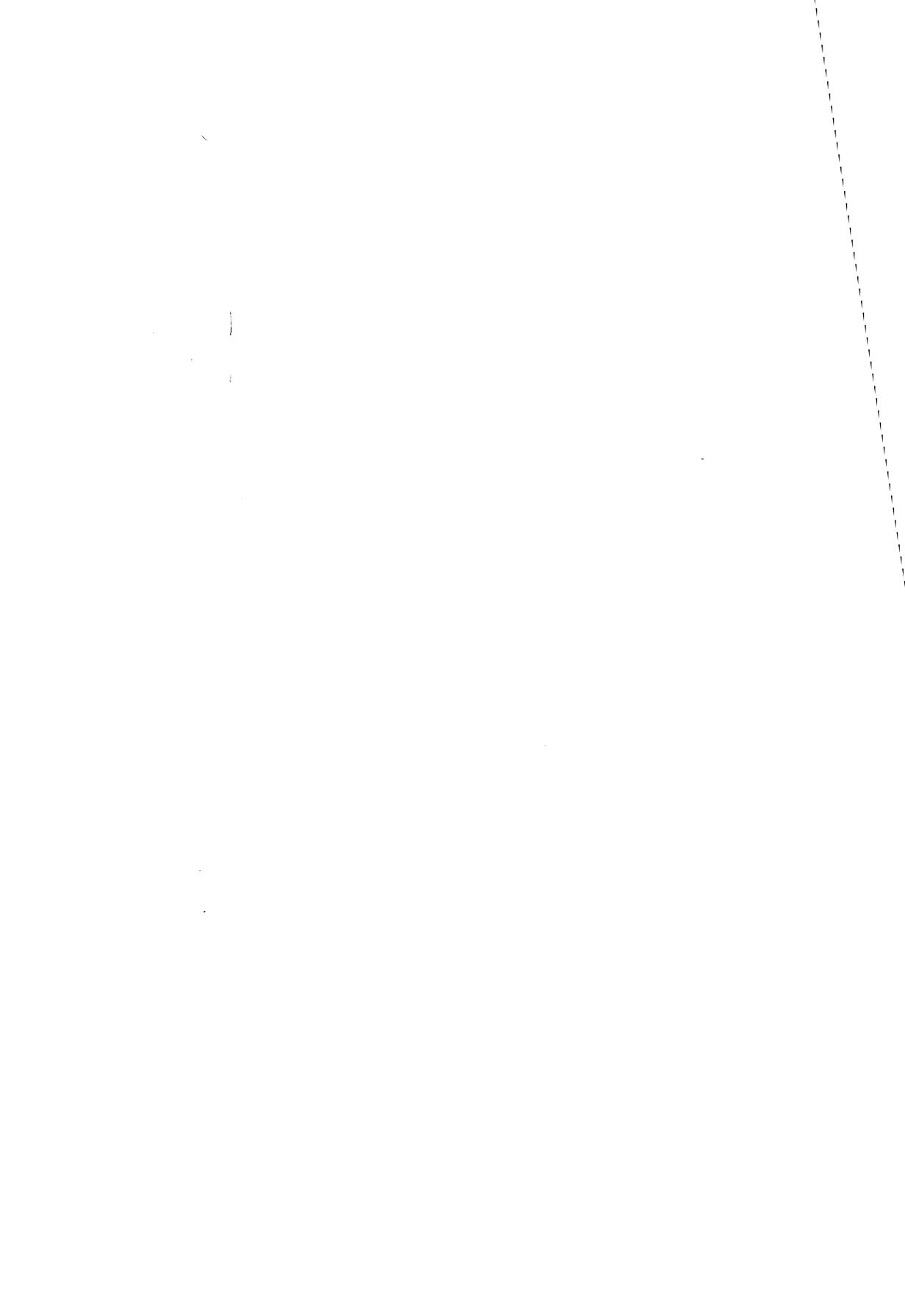
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda: Voglio che il vento forte (forte vento, Re) della notte più fonda (profonda, Re)

quite flores y letras del arco donde duermes: tolga (tolga via, Bod, porti via, Bo, Re) fiori e lettere (lettere e fiori, Prell) dall'arco dove (dal sepolcro in cui, Bod) dormi

y un niño negro anuncie a los blancos del oro: e che un bambino nero (e un bambino negro Bo, Re, e un bimbo negro, Bod) annunci (annunzi, Bo) ai bianchi dell'oro

la llegada del reino de la espiga.: la venuta (l'avvento, Bo, Re) del regno della spiga.

Non voglio qui dare giudizi su scelte linguistiche, interpretazioni o anche (a mio avviso) probabili equivoci, penso che soltanto un'edizione critica, che dia conto degli stadi e delle varianti redazionali (perchè un edizione critica non può che essere un'ipotesi di lavoro, una proposta) potrà dar luogo anche a traduzioni che implicino una maggior consapevolezza del testo e del pensiero lorchiano.



LARA FIORAVANTI

DA PARIGI A MAJORCA PASSANDO PER L'ITALIA,  
ALLA SCOPERTA DI UN PITTORE DIMENTICATO:  
HERMEN ANGLADA-CAMARASA

L'opera pittorica di Hermen Anglada-Camarasa è stata ingiustamente quasi dimenticata dalla critica<sup>1</sup>. In Italia, nonostante la sua notevole importanza nella storia dell'arte, praticamente non esistono studi specifici dedicati ai suoi lavori, ad eccezione di quello di Marco Lorandi<sup>2</sup>, né esiste un catalogo ragionato dedicato alle sue numerosissime opere<sup>3</sup>. Lo scopo di questo lavoro è quello di inquadrare l'autore e la sua vita in un preciso ambito storico-culturale. Dopo aver organizzato le sue opere per generi pittorici, cercheremo di analizzarne le tematiche e le caratteristiche tecniche, avvalendoci di alcuni esempi e raffrontandole a quelle di artisti contemporanei spagnoli e internazionali<sup>4</sup>. Inol-

<sup>1</sup> Anche in Spagna la critica ha riscoperto l'importanza del pittore abbastanza recentemente e il merito va attribuito, in particolare, a due critici che hanno realizzato degli studi molto rilevanti su di lui, ovvero Francesc Fontbona e Francesc Miralles. Cfr. FRANCESC FONTBONA, *Hermen Anglada-Camarasa*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006; F. FONTBONA, FRANCESC MIRALLES, *Anglada-Camarasa*, Barcellona, Ediciones Polígrafas, 1981; F. FONTBONA, F. MIRALLES, *Anglada-Camarasa. Dibujos. Catálogo razonado*, Barcellona, Editorial Mediterrània, 2006. Parte delle opere cui si allude nel presente studio possono essere visualizzate nei seguenti siti: <<http://www.anglada.com.ar/personajes/hermen/obras.htm>> nonché <[http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653\\_1800\\_1\\_176437078,00.html?accio=detall](http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,1653_1800_1_176437078,00.html?accio=detall)>.

<sup>2</sup> Pur essendo molto accurato, lo studio di Marco Lorandi si occupa di Anglada-Camarasa insieme ad altri tre pittori spagnoli: Rusiñol, Sorolla e Zuloaga, riservando così alle opere del nostro un'analisi abbastanza rapida. Cfr. MARCO LORANDI, *Dalla tradizione alla tradizione: Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Anglada e la pittura della reiberizzazione in Spagna 1874-1945*, Viareggio, M. Baroni, 2000.

<sup>3</sup> Da un calcolo approssimativo risulta che, escludendo i disegni e i bozzetti, le opere di Anglada raggiungono il numero di circa settecento.

<sup>4</sup> Per quanto riguarda l'analisi delle opere, va sottolineato che in varie occasioni abbiamo incontrato molte difficoltà perché ci siamo dovuti avvalere di riproduzioni in bianco e nero di alcune tele smarrite o appartenenti a collezioni private. Di grande aiuto è stato l'ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, chiuso per trasferimento di sede per un lungo periodo, e finalmente molto di recente riaperto agli studiosi. In questo prezioso archivio abbiamo potuto visionare personalmente, tra gli altri documenti, una serie di fotografie (esattamente 12), in bianco e nero, di alcune opere di Anglada esposte alla Biennale.

tre, una parte consistente della presente ricerca si è concentrata sulle varie esposizioni del pittore in Italia, alle Biennali di Venezia e all'Esposizione di Roma del 1911.

Hermen Anglada-Camarasa (Barcellona, 1871-Port de Pollença, 1959) prende presto le distanze da una cultura nazionalistica, preferendo abbandonare il suo paese alla ricerca di stimoli nuovi. Viene accolto, sin dall'adolescenza dalla patria internazionale degli artisti, Parigi, dove vive per quasi vent'anni<sup>5</sup>, decidendo poi di adottare come dimora, nella seconda parte della sua carriera, un paesino nell'isola di Majorca<sup>6</sup>. Questo suo distacco dai fermenti artistici catalani<sup>7</sup> e dai saloni spagnoli più raffinati, coniugato al suo desiderio di vivere ai margini degli ambienti politico-culturali, gli ha fatto guadagnare in Spagna l'etichetta di artista scontroso, isolato e poco incline alla politica, attirandogli le critiche negative di molti esperti d'arte. Invece, nel resto del mondo, la sua fama è stata all'epoca innegabile: tanto in Europa, come negli Stati Uniti e Argentina, le sue opere sono molto richieste e apprezzate. Il successo è altresì testimoniato dai successi ottenuti alle esposizioni italiane.

Anglada è un pittore di grande originalità, poliedrico e difficilmente classificabile all'interno di una corrente artistica precisa. Durante la sua lunga e prolificata carriera<sup>8</sup>, egli attraversa vari stili partendo dal semplice realismo dell'età giovanile fino a raggiungere esiti simbolisti, espressionisti e post-espressionisti. È un artista versatile, che si impegna praticamente in tutti i generi pittorici, dedicandosi al ritratto, alla pittura di costume, al paesaggio, alla natura morta e agli animali, con la stessa intensità e lo stesso vigore, raggiungendo sempre livelli di alta qualità. La sua fantasia e la sua creatività sembrano essere

<sup>5</sup> Anglada non solo acquisisce la cittadinanza francese che mantiene fino al 1914 – quando ottiene di nuovo quella spagnola – ma da quello che si può evincere dalle lettere conservate all'ASAC, scrive in un francese molto corretto.

<sup>6</sup> La sua carriera artistica è facilmente suddivisibile in periodi: periodo catalano (1885-1897), primo periodo parigino (1897-1904), secondo periodo parigino (1904-1914), primo periodo majorchino (1914-1936), periodo di Montserrat (1937-1939), periodo di Pougues-les-Eaux (1939-1947), secondo periodo majorchino (1948-1953), cfr. F. FONTBONA, F. MIRALLES, *Anglada-Camarasa*, op. cit., pp. 233-304.

<sup>7</sup> In questo periodo la corrente artistica dominante è il Modernismo, non solo in Catalogna, ma anche a Parigi. Ma, nonostante Anglada rispetti questa corrente, egli mantiene sempre una sua autonomia artistica, tanto che partecipa molto raramente agli incontri presso Els Quatre Gats, storico caffè di Barcellona dove si incontravano gli artisti modernisti.

<sup>8</sup> Esistono numerose testimonianze della sua longeva carriera sia tra le sue opere sia tra i vari documenti scritti, uno su tutti è un articolo del 1954, in cui Anglada, all'età di ottantatré anni e dopo un periodo di malattia, parlando della pittura dichiara: "Empezaré de nuevo en cuanto me sea posible. Tengo tema para doscientos años, pues todo el tiempo que no he pintado he tenido que dedicarlo, aunque no quisiera, a imaginar cuadros" («En 1917 expuso en Madrid el pintor Anglada Camarasa», in *Yá*, Madrid, 7 giugno, 1954).

illimitate; è un perfezionista ed uno sperimentatore; infatti, nonostante le tematiche si ripetano, un quadro non è mai uguale all'altro perché Hermen ricerca sempre un effetto particolare che renda l'opera unica e originale, anticipando, in alcune occasioni, "mode" e correnti artistiche<sup>9</sup>. La forza della sua arte sta nell'uso del colore e nei giochi di chiaroscuro: infatti i suoi continui e quasi ossessivi studi ed esperimenti sulla luce gli hanno attribuito la fama di uno dei migliori coloristi del XX secolo. Ma dietro a questo trionfo del colore, si è scoperta anche un'impressionante abilità nel disegno, soprattutto nella realizzazione di corpi umani, che portano l'artista a effettuare numerosi schizzi prima di arrivare all'opera finale<sup>10</sup>.

### *L'arte di Anglada-Camarasa*

Per capire meglio l'artista, dobbiamo addentrarci tra le forme e i colori che compongono le sue opere, cominciando dal ritratto, genere che Anglada coltivava praticamente durante tutta la sua carriera e che costituisce pertanto una parte assai importante del suo lavoro.

Musa ispiratrice è la donna<sup>11</sup>, soprattutto giovane e, spesso, senza identità, che si trasforma, di volta in volta, durante i periodi della sua carriera artistica, da prostituta di lusso delle vie di Parigi a gitana del folclore iberico, a ballerina di flamenco<sup>12</sup>. È proprio nella capitale francese degli anni Novanta dell'Ottocento che Hermen inizia a produrre i suoi primi lavori di rilievo, quando, all'interesse per la figura femminile, unisce la passione per gli effetti della luce elettrica. Nella Parigi della *belle époque*, Anglada individua una serie di donne

<sup>9</sup> Anticipa per esempio l'Espressionismo e il Fauvismo.

<sup>10</sup> Per Anglada, il disegno è uno studio, un'analisi e un mezzo per arrivare al quadro finito; per questo solo in rarissime occasioni durante la sua vita espone degli schizzi. Quando li espone è per rispondere alle accuse che spesso gli vengono rivolte riguardo la sua scarsa abilità grafica. A testimonianza dei suoi continui studi a matita o carboncino, esiste una serie numerosissima di disegni, studiata e catalogata da F. FONTBONA, F. MIRALLES in *Anglada-Camarasa. Dibujos*, op. cit.

<sup>11</sup> L'uomo appare molto raramente nei quadri di Anglada: si tratta più che altro di ritratti di personaggi famosi, di familiari o di amici oppure appaiono come figure in secondo piano, come componenti della scenografia nei quadri di costume. Tra l'altro, la presenza della donna è una costante significativa nella vita di Anglada-Camarasa: fin dall'infanzia, rimane orfano di padre ed è la madre ad allevarlo e ad occuparsi di lui. Tre sono le donne che ha sposato durante la sua vita e una figlia è l'unica prole che gli rimane dopo la morte del figlio maschio.

<sup>12</sup> Esistono anche alcuni ritratti dedicati a donne delle quali conosciamo l'identità, legate alla vita di Anglada, come le mogli di amici, o dipinti eseguiti su richiesta di nobildonne, come per esempio: *Lily Grenier* (ca. 1900, Colección Jesús Cambó, Barcellona), *Magda Jocelyn* (ca. 1904, Museu d'Art Modern, Barcellona) o *Adelina del Carril de Güiraldes* (1920-22, Fundació "la Caixa", Palma di Majorca).

sole, sorprese nell'atto di aspettare l'arrivo di qualcuno, con il viso triste e malinconico. Le loro storie si incrociano: sono giovani prostitute d'alto bordo che si concedono per lo più alle classi elevate, che vivono di notte, approfittando dei numerosi intrattenimenti che la città offre, della lascivia e perdita dei valori della società "moderna". Sono elegantemente vestite di abiti vaporosi e grandi cappelli alla moda, truccate in modo tale da sembrare delle bambole. Ma dietro l'abito vistoso e dietro il trucco, si nascondono persone che hanno perso ogni speranza nel futuro, che spesso cadono preda del vizio e della droga, distruggendo corpo e mente, diventando così, il simbolo di un malessere sociale<sup>13</sup>. L'esempio più rappresentativo è *Mujer de noche en París* (1898, Gobierno del Principado de Asturias. Colección Masaveu), una giovane donna elegantemente vestita e quasi avvolta da una nuvola, con il viso pallido e gli occhi piccoli e vuoti, che sembrano guardarci con rassegnazione.

Ma è durante il secondo periodo parigino che avviene un cambio significativo nelle tematiche del pittore, che scopre, all'età di trent'anni, una passione travolgente per le tradizioni, i colori e le usanze della sua terra d'origine. Perciò le donne si trasformano in ballerine di flamenco, in gitane o semplici spagnole vestite con i loro abiti tipici, estremamente colorati e decorati. Diversamente dai ritratti precedenti, questi soggetti, in particolare le spagnole e le ballerine di flamenco, vengono decontestualizzati e immortalati, molto spesso, su sfondi scuri in grado di esaltare, con un sapiente gioco di luci, i meravigliosi abiti con motivi floreali, gli scialli e i ventagli<sup>14</sup>. Inoltre, si tratta di enormi ritratti a corpo intero, dipinti con una pennellata più rapida che in precedenza e carica di colore, abbelliti da una cura maniacale per i dettagli, i quali rendono i corpi di queste donne statuari e solenni, quasi inarrivabili. L'atmosfera generale è, senza dubbio, antinaturalistica, perché i colori, grazie agli studi sulla luce artificiale, assumono delle tonalità accese e molto vive, ma, allo stesso tempo, si vengono a creare sul corpo o sul viso delle effigiate delle zone d'ombra che rendono innaturale il colorito dei volti e, più in generale, della pelle<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Alcune tra le opere più forti di Anglada sull'argomento delle droghe sono: *La droga* (ca. 1901-1903, Collezione privata) e *La morfinómana* (1902, Collezione privata). Comunque Anglada non si spingerà mai fino alla denuncia sociale o alla satira come fa, invece, Toulouse-Lautrec.

<sup>14</sup> È interessante notare che Anglada è un vero e proprio collezionista di abiti e accessori, soprattutto femminili, legati alla tradizione (come i famosi *mantones de Manila*), molti dei quali particolarmente raffinati e costosi, che provengono da ogni parte del mondo. Uno dei suoi fornitori di stoffe pregiate è il famoso disegnatore Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), che possiede un'industria tessile a Venezia. Questi abiti vengono fatti indossare alle modelle, fotografati e dipinti. La fotografia è un'altra delle passioni del pittore, passione che condivide con Fortuny, ma è anche un mezzo che spesso egli utilizza per realizzare le sue opere.

<sup>15</sup> Un esempio è *Valenciana entre dos luces* (1908, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos

Altrettanto intriganti e misteriose sono le gitane: soggetti “esotici” molto in voga tra i pittori del '900, che appaiono a mezzo busto, con la loro pelle olivastra e le mani affusolate in primo piano, immortalate nel momento intimo di tenere amorevolmente in braccio il proprio bambino. Immediato è l'accostamento simbolico alla maternità sacra: una Madonna con bambino in chiave originale e folclorica, che può richiamare alla memoria *Ia orana Maria* (*Ave Maria*, 1891-1892, Metropolitan Museum of Art, New York) di Gauguin. Un esempio è *Vieja gitana con niño* (ca. 1910, Collezione privata), dove questa moderna Maria viene colta nella sua quotidianità, con un cesto di frutta in mano e il suo piccolo in braccio, che ci guarda dritto negli occhi.

Anche i dipinti dedicati alla cosiddetta pittura di costume sono numerosissimi e abbracciano varie tematiche. Non potevano mancare scene tratte dagli ambienti conviviali e di svago della *belle époque* parigina, per lo meno fino al 1904 circa. D'altronde, Anglada ama gironzolare con i suoi amici pittori in cerca di spunti per i suoi lavori e la notte è il momento più carico di suggestioni. In questo periodo realizza quadri di piccole dimensioni, stranamente, dove allarga lo sguardo sugli sfondi e sugli ambienti che abbiamo già intravisto nei ritratti del primo periodo parigino, mostrandoci interni di teatri e caffè-concerto tra i più rinomati come il Casino de Paris o il Moulin Rouge o alcuni meravigliosi esterni di giardini privati o *boulevards* alberati. È facile dedurre come egli preferisca ambienti e soggetti aristocratici e benestanti alle zone più povere e malfamate della città, che, invece, a cavallo tra '800 e '900, diventano gli sfondi di molte opere di denuncia e di critica sociale. Il desiderio di dipingere interni di locali di intrattenimento non è assolutamente una novità, tanto che Toulouse-Lautrec e Van Gogh ci avevano già pensato qualche decennio prima, mentre Picasso, anche lui residente in Francia, rimane ammaliato dalle luci e dai colori dei locali, per esempio, in *Le Moulin de la Galette* (1900, Guggenheim Museum, Thannhauser Collection, New York). Ma il pittore catalano si distingue per i suoi scorci e le sue inquadrature: usa spesso angolazioni particolari, dall'alto verso il basso, oppure dei filtri come le vetrate colorate o gli specchi che deformano la realtà. Senza dimenticare il suo continuo e costante studio sugli effetti della luce elettrica e, di conseguenza, l'uso dei colori, come sottolinea Raimon Casellas parlando delle opere di Anglada:

Por un lado, los cuadros son sugestivos, tristemente sugestivos, [...] como expresión dolorosa de las tragedias del placer en ciertos rincones

Aires) che, già dal titolo, ci indica la tecnica usata da Anglada, ovvero il posizionamento di due luci che illuminano, dal basso, la gonna fiorita della donna e lasciano in ombra la parte alta del corpo ed il viso.

de la capital del mundo moderno; por otra parte, son espléndidos, magníficos, como decoración, por los efectos maravillosos de la luz, por la riqueza inagotable de los colores y por la variedad calidoscópica de arabescos que la representación origina<sup>16</sup>.

Sempre a proposito della tecnica, crediamo sia interessante riportare un'affermazione di Lorandi sulla quale è necessario fare delle precisazioni:

L'attimo sospeso del loro rivelarsi alla luce fastidiosa della conoscenza, fa distorcere le pose, deforma i volti e gli sguardi in posture antigraziose, che non sono da interpretare in chiave *simbolista* (cors. agg.) bensì quale risultato tutto pittorico della relazione tra percezione del lume e sua dissolvenza nell'oscurità<sup>17</sup>.

Concordiamo con quanto sostiene Lorandi, perché non sarebbe corretto definire Anglada-Camarasa come un vero simbolista, dato che, semmai, è un pittore che prelude all'Espressionismo; ma non possiamo negare, come già osservato a proposito di alcune opere, che a volte i suoi soggetti veicolino allusioni simboliche<sup>18</sup> e che alcuni critici di storia dell'arte inseriscano questo artista proprio nella corrente del Simbolismo<sup>19</sup>. Un esempio molto significativo della tematica appena analizzata è *Herederos y desheredadas* (ca. 1902, Colección Nicolás Cortés Oliver, Madrid), dove il Jardin de Paris fa da sfondo, come il titolo correttamente ci indica, ai consueti incontri tra uomini anziani e ricchi con giovani e povere prostitute.

Dal 1904, invece, Anglada, dopo il viaggio realizzato a Valenza, sposta il suo interesse verso il folclore tipicamente spagnolo o, per essere più precisi, verso una "corrente" fortemente radicata in Spagna, cioè il costumbrismo. Questa tradizione pittorica si occupa di descrivere e di elogiare la cultura iberica, i suoi costumi e i suoi personaggi, talmente originali da ispirare non solo i pittori spagnoli, ma anche gli stranieri che si recano in Spagna per osservare con i propri occhi l'"esotismo" di cui tanto si parla all'inizio del XX secolo. Fanno

<sup>16</sup> Cfr. RAIMON CASELLAS, «Coses d'Art», La Ven de Catalunya, Barcellona, 10 maggio 1900, citato da *Anglada-Camarasa, 1871-1956*: Madrid 31 enero-31 marzo 2002, [catalogo dell'esposizione], a cura di F. FONTBONA, MANUEL GARCÍA GUATAS, F. MIRALLES, TOMMASO PALOSCIA e CHARO SANJUAN, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, p. 50.

<sup>17</sup> M. LORANDI, *op. cit.*, p. 160.

<sup>18</sup> Un esempio su tutti è il ritratto intitolato *Sibila* (ca. 1913, Fundació "la Caixa", Palma di Majorca) che, per le sue fattezze e i colori usati, sembra un essere sovrannaturale e misterioso, probabilmente una divinità o una profetessa.

<sup>19</sup> Un esempio è RENATO BARILLI, che inserisce Anglada nel capitolo dedicato alla «Internazionalità del Simbolismo», in *L'arte moderna: Il Simbolismo, parte terza*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967, pp. 294-295.

parte di questa tradizione il mondo dei gitani e quello valenzano, tematiche che già si profilano nei ritratti, ma che nelle opere di costume assumono un'ulteriore rilevanza. I gitani<sup>20</sup>, per esempio, vengono osservati da Anglada a Parigi<sup>21</sup>, dove ha la possibilità di vedere ballerine e musicisti durante le loro esibizioni, facendo spesso degli schizzi sul campo. Il risultato è sempre sorprendente: ogni quadro trasmette la sensazione di movimento e del ritmo della musica attraverso la torsione dei corpi, le balze dei vestiti e la tecnica quasi espressionista che deforma volti e gesti. Un capolavoro di linee ondulate e colori accesi è *Demarche gitane* (1902, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Come nota Lorandi, a proposito del rapporto tra Anglada e il costumbrismo ambientato a Parigi:

Quel genere peculiare e tipico del folclore ispanico si celebra a Parigi, nella città delle luci e dei divertimenti notturni non dissimili da quelli del Moulin de la Galette o del Casino così che le danze spagnole acquistano un significato di novità: esse da provinciali, o considerate tali, diventano attuali e moderne, escono, insomma, dalle strettoie di un dibattito insolubile tra avanguardia e tradizione per diventare contemporanee, universali, tipiche di una Spagna che le rivendica in seno alla modernità<sup>22</sup>.

Quando invece il pittore catalano si occupa di Valenza, delle sue feste e della sua gente, cambia non solo la tematica, ma anche la tecnica di realizzazione. Si tratta di enormi e complesse composizioni dove compaiono numerosissimi personaggi, tutti vestiti con i costumi tipici della tradizione. Due aspetti differenziano principalmente questo tipo di opere da quelle dedicate ai gitani. Il primo è rappresentato dalla precisione, quasi maniacale, nella realizzazione degli abiti, degli accessori e degli ornamenti. I costumi tipici, i cosiddetti *trajes falleros* e *trajes del torrentí*, sono estremamente complessi, composti da vari strati e vari indumenti, con copricapo e acconciature molto appariscenti, realizzati dal pittore con una accuratezza sorprendente. Il secondo aspetto è la sensazione di staticità e immobilità veicolata da queste rappresentazioni e dai personaggi messi in posa, assolutamente fermi. A volte, addirittura, si possono riconoscere, tra i vari figuranti dei volti già dipinti da Anglada

<sup>20</sup> La cultura dei gitani si intreccia fino a fondersi con la danza e in particolare con il flamenco, tanto da farlo proprio e tramandarlo di generazione in generazione. Non solo, ma tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, i primi gruppi di gitani iniziano ad arrivare anche a Parigi per esibirsi con le loro danze, stupendo il pubblico.

<sup>21</sup> Cfr. SANDRA ÁLVAREZ MOLINA, «París: "mecenas" del flamenco finisecular», <<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3alvarezmolina.pdf>>

<sup>22</sup> M. LORANDI, *op. cit.*, p. 155.

nella serie dei ritratti e ripresi senza nessuna variazione. A questo punto è interessante fare un paragone tra l'opera di Anglada *Jeunes filles d'Alcira* (1906, Musée Goya, a Castres) e un lavoro quasi contemporaneo di Kandinskij<sup>23</sup>, *Coppia a cavallo* (1906-1907, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco): da entrambi viene affrontata la tematica della tradizione e del folclore (nel caso di Kandinskij ispirata dal mondo russo e dalle fiabe) dipingendo, seppur con tecniche diverse, una coppia vestita con i costumi tradizionali in sella ad un cavallo ornato.

Per quanto riguarda il genere del paesaggio, lo svolgimento è molto articolato e la questione è piuttosto complicata, per svariati motivi: innanzitutto, perché è una tematica trattata praticamente durante tutto l'arco della sua carriera artistica, dalla giovinezza alla maturità, perciò, inevitabilmente, attraversa vari periodi e movimenti della storia dell'arte, dal Realismo all'Espressionismo, sfiorando il Divisionismo. Altra conseguenza di questa assiduità è l'enorme quantità di lavori che sono arrivati a noi, molti dei quali senza una datazione precisa, che rendono questo genere il più florido in assoluto, ma anche il più complesso da analizzare. Cercheremo di affrontare qui di seguito gli aspetti più interessanti.

Il nostro giovane pittore alle prime armi ha sicuramente un'impostazione realista. Infatti, il primo maestro che lo guida verso il mestiere è proprio Tomàs Moragas, famoso artista appartenente alla radicata tradizione realista della Catalogna. In questo periodo, il nostro autore, adolescente ribelle e irrequieto, passa le sue giornate a dipingere *en plein air* tra i boschi e i prati di Vilanova i la Geltrú e Arbúcies. Predilige i paesaggi deserti, senza la presenza umana e, spesso, senza abitazioni: solo alberi, fiori e rocce. La sua tecnica è talmente precisa e la cura dei dettagli è così maniacale che riceve il soprannome di *branqueta*<sup>24</sup>. Altro importante maestro è Modest Urgell, paesaggista di stampo romantico, che apre ad Anglada le porte verso nuovi modi di cogliere la realtà, e dal quale impara a dare un'impostazione e dei tagli originali alle vedute. Hermen usa la tecnica dello *zoom*, concentrandosi su un particolare del paesaggio – molto spesso le rocce – ingrandendolo, quasi deformandolo e quindi creando un effetto irrealista. È probabilmente in questo momento

<sup>23</sup> Si può affermare con certezza che Kandinskij, soprattutto all'inizio della sua carriera, è influenzato da Anglada e in particolare dalla sua forza coloristica. Ciò è storicamente verificabile innanzitutto perché il pittore russo può ammirare le opere di Anglada a Berlino nel 1902 (dove si trova per lavoro) e inoltre perché lo incontra l'anno seguente alla Biennale di Venezia. Altra opera molto importante di Anglada e più conosciuta è *Campesinos de Gandía* (1909, Gobierno del Principado de Asturias. Colección Masaveu), affine al quadro di Kandinskij nella tematica.

<sup>24</sup> *Branqueta* è un termine catalano che significa "rametto" e sta ad indicare la precisione del pittore nel dipingere inserendo tutti i più piccoli particolari, cfr. F. FONTBONA, op. cit., p. 101.

che il pittore prende consapevolezza delle sue idee riguardo all'arte e al ruolo dell'artista e lo fa pubblicando, nel 1900, assieme ad un collega catalano Sebastià Junyent, un manifesto artistico intitolato *La bonradesa en l'art pictòrich*, del quale riteniamo fondamentale citare alcune righe:

També creyém equivocada la manía de representar el natural ab tanta fidelitat que sembli de debó [...], fluctuant entre la fotografia y las figuras de cera; els que tal fan s'olvidan de que l'Art no es un esclau de la Naturalesa, sinó que, apoyantse en ella, s'eleva fins crear la bellesa pictòrica, que desentranya'ls elements qu'en la Naturalesa existeixen latents, ó reuneix els qu'en ella's troban escampats. L'Art es superior á la Naturalesa, perque es producte del Esperit, y aquest es superior á la materia. [...] L'artista s'apoya sólidamente en la Naturalesa, pero s'aixeca dret sobre d'ella, y mirant las cosas desde un punt més elevat, las hi infiltra un esperit que no tenían [...]<sup>25</sup>.

Così facendo, Anglada prende le distanze dal realismo in senso stretto e inizia un percorso originale e molto interessante che, come abbiamo già osservato per altri generi, lo porta a dedicarsi agli effetti della luce, alle ombre e alle eventuali deformazioni. Questo avviene anche con il paesaggio urbano quando, a Parigi, inizia ad immortalare i viali, i locali all'aperto e la Senna soprattutto durante le ore notturne. In realtà, il paesaggio, in questo momento della sua carriera, non è una priorità; nonostante ciò, Anglada esegue una serie di tavole di piccole dimensioni, per lo più senza una datazione precisa, degne di considerazione perché mettono in pratica le sue teorie sulla rappresentazione della natura<sup>26</sup>. A quanto pare, la critica non la pensa allo stesso modo, visto che praticamente quasi nessuno si occupa di queste opere. È doveroso, inoltre, accennare anche ai pochi lavori realizzati dopo un viaggio in Bretagna nel 1904, nei quali l'autore dipinge le sue alte coste, i campi desolati e l'oceano. Sembra quasi che il pittore voglia prendersi una pausa dalla realtà urbana per immergersi nella quiete della natura<sup>27</sup>.

Il 1914, invece, è un anno di cambiamento per Anglada-Camarasa. Si trasferisce a Majorca, luogo che, al principio del XX secolo, è ancora relativamente selvaggio e incontaminato, poco frequentato dai turisti ed eletto a di-

<sup>25</sup> Il testo completo di questo manifesto si può trovare in F. FONTBONA, F. MIRALLES, *Anglada-Camarasa*, op. cit., p. 305.

<sup>26</sup> Non si possono, a questo punto, non citare due grandi pittori impressionisti, che hanno fatto scuola per i loro scorci e prospettive della capitale francese: Camille Pissarro e Gustave Caillebotte.

<sup>27</sup> Non dimentichiamo che, qualche anno prima, anche Paul Gauguin soggiorna in Bretagna, innamorandosi del paesaggio e della sua gente, che immortala in meravigliose opere.

mora di artisti e letterati, che colgono in quest'isola un'atmosfera esotica. Il nostro pittore sceglie Port de Pollença, una piccola baia poco conosciuta, a nord-est dell'isola, lontana dalla più attiva capitale Palma. Questa decisione di cambiare vita è stata interpretata e giustificata in vari modi dai critici, con spiegazioni certamente plausibili. Innanzitutto, siamo alle soglie della Prima Guerra Mondiale e vi è la necessità di ripararsi in un luogo sicuro come sembra essere Majorca. Dal punto di vista artistico, invece, si pensa che Anglada senta la necessità di allontanarsi dal continuo fermento della capitale francese e, in particolare, dalla "fiebre vanguardista"<sup>28</sup> che pare averlo stancato e dalla quale vuole prendere le distanze. Inevitabile è anche un cambiamento a livello artistico, influenzato, ovviamente, dai meravigliosi paesaggi e dalla natura selvaggia che lo circonda<sup>29</sup>. Varie sono le tematiche affrontate: dal paesaggio urbano di Port de Pollença ai numerosi tipi di alberi, dalle montagne rocciose al fondo marino. Possiamo ammirare la sua dimora e le altre abitazioni tipiche dell'isola, le calette, gli orti e i giardini<sup>30</sup>. Ma la sua attenzione si focalizza su componenti specifici del paesaggio, con il tipico effetto dello *zoom*, già usato anche in opere precedenti. Un caso emblematico è quello degli alberi, che dipinge in continuazione, isolandoli dal contesto e rendendoli protagonisti della tela; si tratta di ulivi, mandorli e fichi, ma i più rappresentativi sono i maestosi pini realizzati con giochi di linee curve, con i rami che si intrecciano tra di loro e con uno studio sulle sfumature delle cortecce colpite dai caldi raggi del sole<sup>31</sup>. La luce, dunque, continua ad essere l'elemento di studio più importante per Anglada che, da pittore della luce artificiale, si trasforma in maestro della luce naturale, sfruttando la sua capacità di

<sup>28</sup> F. FONTBONA, *op. cit.*, p. 114.

<sup>29</sup> Scrive Juan Cortés: "[...] parece como si nuestro artista, al ponerse en contacto mucho más directo con la naturaleza que el que en sus etapas anteriores había tenido una vez encontrada su propia expresión, hubiese dejado de lado toda la artificiosidad de sus escenarios e iluminaciones para entregarse a los hechizos explícitos y genuinos que el nuevo ambiente en que se hallaba le ofrecía a manos llenas" (JUAN CORTÉS, «Hermen Anglada Camarasa», *Goya*, 31, Madrid, luglio-agosto 1959, pp. 27-28).

<sup>30</sup> È d'obbligo ricordare che anche un altro noto pittore catalano, Santiago Rusiñol, rimane affascinato dall'isola e ne dipinge vari giardini, diventando famoso in tutto il mondo per tali opere. La tecnica, però, è molto diversa tra i due artisti, ed è riassunta in modo efficace da un'osservazione di Lorandi: "[Anglada ci consegna] l'immagine dell'isola come di un paradiso terrestre, visto con l'occhio disarmante dello stupore infantile, tanto il risultato appare lontano dall'artificio del sublime di Rusiñol, per un'attitudine meno raffinata, ma più immediata del paesaggio" (M. LORANDI, *op. cit.*, p. 204).

<sup>31</sup> A questo proposito si vuole citare il titolo di un'opera dedicata ad un pino: *El pi de Formentor* (1927), titolo che è identico a quello dato ad una poesia scritta alcuni anni prima da un poeta majorchino, Miquel Costa i Llobera (1854-1922), anch'egli rimasto affascinato da questo aspetto del paesaggio dell'isola.

cogliere le svariate tonalità dei diversi momenti del giorno<sup>32</sup>. La tecnica usata è molto precisa, anche se mai approdante ad esiti realistici, con pennellate brevi e ragionate, che rasentano, in alcuni casi, il Divisionismo e che costruiscono dei veri e propri mosaici di colore. La linea sembra scomparire<sup>33</sup> per lasciare spazio alle trasparenze e alle sfumature. È per questo che tutto ciò che il pittore dipinge acquisisce qualcosa di magico e affascinante, come le enormi rocce, chiamate “los elefantes”, che cambiano colore a seconda delle ore del giorno. Paradossalmente, l’acqua molto limpida, che pur compare nelle opere del pittore, non è fra i suoi temi preferiti, ad eccezione di alcuni studi sul fondo del mare. Anglada decide di sfruttare la trasparenza del mare per cogliere e trasferire nei suoi lavori i colori dei fondali, delle sue rocce, ma anche di alghe e pesci. Per far questo, si è fatto costruire un’imbarcazione con il fondo trasparente in modo da poter comodamente osservare il mondo marino e farne degli schizzi *in loco*. Un esempio è *Fons de mar* (ca. 1927-28, Colección E. Amat), dove un enorme pesce appare tra rocce e alghe impregnate di colore.

Nel 1936, quando la Guerra Civile non risparmia neppure le isole, Anglada è costretto a tornare in continente rifugiandosi nella grande abbazia di Montserrat, dalla quale può osservare il meraviglioso paesaggio che la circonda e dedicarsi così alla pittura<sup>34</sup>.

Sono anni di continui spostamenti: infatti dal 1939 al 1947 Anglada si trova a Pougues-les-Eaux, anche se Majorca è rimasta nel suo cuore ed egli, ormai anziano, continua a dipingere i ricordi dell’isola, quasi come se servissero ad alleviare le sofferenze e l’angoscia date dalla lontananza. Anche la tecnica, negli anni, rimane invariata, un motivo questo per il quale viene accusato di essere un pittore “fuori moda” (ma tale giudizio sembra non interessarlo). Fortunatamente, riesce a trascorrere gli ultimi anni della sua vita nell’isola che ormai lo ha adottato, continuando a dipingere i paesaggi che adora.

Chiudiamo brevemente la carrellata dei generi affrontati da Anglada, soffermandoci sulla sua passione per i fiori che dipinge soprattutto a Majorca iniziando addirittura a coltivarli, studiandone le caratteristiche botaniche. È quest’ultimo un interesse talmente forte che l’artista medita, per un periodo,

<sup>32</sup> Rarissime sono le opere dedicate alla Majorca notturna.

<sup>33</sup> Come suggeriscono anche F. FONTBONA e F. MIRALLES, «Catálogo», in *Anglada-Camarasa, 1871-1956, op. cit.*, p. 182.

<sup>34</sup> Di questo periodo sono alcuni disegni dedicati ai disastri della guerra – argomento che Anglada non affronta mai nelle sue tematiche – che evidentemente in questo momento stravolge il suo animo. Questa è una delle ragioni per cui il pittore viene definito a-politico e viene accusato di non prendere posizione neppure attraverso la sua arte.

di lasciare la pittura per dedicarsi al giardinaggio. Tra i fiori che dipinge più spesso ci sono le dalie, gli iris e i girasoli, non disgiunti da composizioni di nature morte, strettamente connesse ai *bodegones*<sup>35</sup>, dove appare anche la verdura. Mentre, per ciò che riguarda gli animali, è certo che Anglada li dipinge per lo più a Parigi, dedicandosi solo ai cavalli e ai galli, mentre a Majorca si occupa dei pesci, in particolare del San Pietro. I cavalli – notoriamente animali molto complessi da dipingere – gli danno la possibilità di esprimere al meglio la sua abilità nei disegni di anatomia, realizzando numerosi schizzi di varie parti del corpo.

### *Le esposizioni in Italia*

Un'attenzione particolare meritano i rapporti tra l'opera di Anglada e l'Italia. Infatti, egli non solo non nasconde di apprezzare l'arte del bel paese e di avere una particolare ammirazione per il pittore italiano Antonio Mancini<sup>36</sup>, ma partecipa per ben quattro volte alla Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia<sup>37</sup> e una volta, nel 1911, all'Esposizione di Roma, in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia.

La Biennale, già all'inizio del XX secolo, ha una rilevanza internazionale indiscutibile. Per alcuni mesi, Venezia diventa la vetrina delle opere dei migliori artisti italiani ed internazionali del momento<sup>38</sup> e attira su di sé gli occhi incuriositi di critica e pubblico. Anglada, anche se ancora poco conosciuto in Italia, proprio per la sua chiara fama in Europa, viene invitato a partecipare alla manifestazione veneziana senza dover sottoporre le sue opere al giudizio della

<sup>35</sup> Il *bodegón* è una categoria che appartiene alle opere dedicate alla natura morta la quale, generalmente, si concentra su "tutte le immagini in cui il cibo è protagonista: tavole imbandite, dispense, banconi alimentari e anche scene di cucina e di taverna con figure" (LUCA BORTOLOTTI, *La natura morta: storia, artisti e opere*, Firenze, Giunti, 2003, p. 130).

<sup>36</sup> Antonio Mancini (1852-1930) è un pittore di cui Anglada apprezza, soprattutto, gli studi sul colore e gli effetti della luce.

<sup>37</sup> Anglada partecipa alle Biennali del 1903, 1905, 1907 e 1914. Proprio per quanto riguarda le partecipazioni alla Biennale, come già accennato, è stato di notevole interesse la visione e lo studio di numerosi documenti originali conservati all'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) di Venezia, che ci hanno offerto la possibilità di affinare le nostre conoscenze sull'artista.

<sup>38</sup> Nonostante i buoni propositi di creare una manifestazione internazionale e moderna, molte sono le critiche rivolte, soprattutto da parte degli artisti, alla Biennale, considerata ancora troppo conservatrice e poco aperta alle nuove correnti europee. Basti pensare che gli impressionisti vengono presentati con molto ritardo, Cézanne appare solo negli anni Venti, così come Van Gogh, che è ormai morto da circa trent'anni. Per ulteriori informazioni a questo proposito cfr. PAOLO RIZZI, ENZO DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa, 1982, p. 23.

giuria. Il 1905 è l'anno della vera consacrazione di Anglada in Italia. Essendo egli stato invitato in qualità di maestro, espone ben dieci opere<sup>39</sup> dedicate a varie tematiche legate al periodo parigino e vince la tanto ambita medaglia d'oro con l'opera *Champs Elysées* (1904, Museu de Montserrat, Montserrat, Barcellona). Ma, nonostante la vittoria, la reazione del pubblico e di alcuni critici di fronte ai suoi quadri è spesso di sconcerto e di incomprendimento. Il pittore catalano è visto in Italia ancora come uno stravagante ed eccentrico, tanto che la scrittrice Anna Franchi, parlando delle sue opere esposte nel 1903, le definisce come connotate da "qualche stranezza"<sup>40</sup>. Accuse ancor più pesanti non gli sono risparmiate neppure in seguito da critici che non comprendono i suoi studi sul colore e gli effetti creati dalle sfumature<sup>41</sup>. A proposito di alcune tele esposte nel 1914 il critico d'arte Mario Pilo scrive:

A chi, se non ai degenerati, piacerà LA DONNA DAL SENO NUDO e dalle carni di smeraldo e d' ametista? Dove, se non al manicomio, potrà in buona fede applaudirsi a quell'altra femmina che ha gli OCCHI VERDI, d' un verde artificiale ed assurdo che non si può dare al bulbo dell' occhio senza accecarlo?<sup>42</sup>.

È invece un suo convinto sostenitore e promotore Vittorio Pica, uno dei massimi esperti italiani di arte che, inizialmente, segue la Biennale come critico, scrivendo vari volumi sull'esposizione (per poi entrare a far parte dell'Ente, come segretario generale). È lui che insiste affinché si aumenti la presenza di artisti internazionali alla Biennale ed è lui che descrive, sempre con molta passione, i saloni dedicati alla Spagna. A proposito delle critiche mosse alla pittura di Anglada, Pica sostiene:

[...] l'arte di Hermen Anglada y Camarasa, così spiccatamente originale, pure essendo apparentata da un lato con quella di Goya e dall'altro con quella di Toulouse-Lautrec, non può che riuscire sgradita ed antipatica a

<sup>39</sup> Di norma agli artisti, ai quali non è concessa una mostra individuale, è consentita la partecipazione con sole due opere. Ad Anglada viene data anche la possibilità di presentare le opere all'ultimo momento; addirittura, nel 1903, Anglada sostituisce all'ultimo un'opera destinata all'esposizione con un'altra per un problema tecnico; cfr. lettera del marzo 1903 (ASAC, scatola nera n. 19).

<sup>40</sup> ANNA FRANCHI, *Quinta esposizione di Venezia*, Firenze, Francesco Lumache Libraio Editore, 1903, p. 53.

<sup>41</sup> È significativo notare che la rivoluzione avanguardista è già esplosa da tempo in Europa, ma in Italia un pittore come Anglada riesce ancora a scandalizzare.

<sup>42</sup> MARIO PILO, «L'Undicesima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia», *Ateneo Veneto: Atti e memorie dell'Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti*, vol. II, fasc. 2 e 3, Venezia, M. Fontana, settembre-dicembre 1914, p. 102.

coloro che amano la sentimentalità novellistica e la minutaglia cincischiata dei quadretti vignettistici, mentre suscita l'entusiastica ammirazione di coloro che amano invece il bello caratteristico ed espressivo, che desiderano la rappresentazione degli spettacoli della vita moderna, la cui realtà sia sintetizzata ed intensificata dallo spirito d'osservazione e di riproduzione dell'artista, e che sono profondamente convinti che la pittura sia fatta sopra tutto per la gioia degli occhi<sup>43</sup>.

Tra le opere esposte alla VI edizione vi è anche *Caballo y gallo* (1904)<sup>44</sup>, che si trova tutt'ora a Venezia, proprietà della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro; è un regalo fatto dalla provincia al museo nel 1905, dopo il grande successo ottenuto da Anglada<sup>45</sup>. Questo è l'unico lavoro del pittore catalano presente in Italia. Esistono testimonianze, però, che ci dimostrano che, in realtà, ci sono state contrattazioni per l'acquisto dei suoi quadri, che non andarono a buon fine a causa dei prezzi troppo alti imposti dallo stesso artista<sup>46</sup>. Conscio della sua potenzialità e della sua bravura, il pittore è molto esigente quando si parla di denaro; per le sue opere, spesso, richiede cifre esorbitanti rispetto a tanti altri artisti della stessa fama<sup>47</sup>; costi che alcuni acquirenti, soprattutto statali, faticano a sostenere<sup>48</sup>. Ma egli è esigente anche per quanto riguarda gli allestimenti. Infatti, durante gran parte della sua carriera, quando è chiamato a partecipare a concorsi o manifestazioni, Anglada

<sup>43</sup> VITTORIO PICA, *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1905, p. 13.

<sup>44</sup> È probabilmente il miglior quadro di Anglada dedicato agli animali, che sono raffigurati all'interno di una stalla ed illuminati da una luce elettrica molto forte.

<sup>45</sup> In realtà, la vendita di queste due opere è stata un po' problematica. I documenti consultati all'ASAC rivelano che nel 1905 la commissione della Biennale propone l'acquisto di *Lucciola* (in francese *Ver luisant*, 1904, Thielska Galleriet, Stoccolma) per il museo veneziano. Questa decisione viene confermata dal registro di vendita dello stesso anno, dove si indica anche che *Cavallo e gallo* deve essere venduto ad un acquirente di Stoccolma. Vi è, inoltre, una lettera di Anglada del maggio 1905 (ASAC, scatola nera n. 22) che conferma queste assegnazioni. La soluzione al mistero ci viene svelata da una lettera dell'artista del 3 novembre 1905 (ASAC, scatola nera n. 22), nella quale accetta di scambiare i destinatari delle due opere in questione, per accontentare l'acquirente di Stoccolma, vendendogli *Lucciola*.

<sup>46</sup> Per esempio, dopo l'esposizione del 1914, la Biennale vorrebbe comprare *La «maja» della Pagoda* (ca. 1913, Museo Anglada, Port de Pollença), ma ha un budget totale per l'acquisto di vari lavori di 30.000 lire, mentre Anglada chiede 35.000 lire solo per il suo quadro. Cfr. F. FONTBONA, F. MIRALLES, *Anglada-Camarasa*, op. cit., p. 112.

<sup>47</sup> È stato sufficiente consultare i vari registri di vendita della Biennale per rendersi conto delle differenze di prezzi tra il nostro artista e gli altri partecipanti.

<sup>48</sup> È giusto, però, sottolineare che Anglada è anche un artista estremamente generoso, in particolare, con il nostro paese. Infatti, una lettera ed un comunicato stampa del 1905 (ASAC, scatola nera n. 21-22) dichiarano che egli vuole offrire una somma in denaro per i terremotati della Calabria, colpiti da un immane disastro.

preferisce essere inserito nei padiglioni o nelle sale cosiddetti internazionali e non in quelli dedicati al suo paese. Questo probabilmente si spiega analizzando i difficili rapporti che il pittore catalano ha con il pubblico e la critica spagnoli, che faticano ad apprezzarlo, lo criticano e non considerano la sua carriera artistica degna di riconoscimenti, salvo ravvedersene all'ultimo momento<sup>49</sup>. Nel caso specifico della Biennale, nonostante egli abbia ricevuto l'invito ufficiale dal sindaco e dal segretario anche per l'XI esposizione, esige una sala speciale dedicata esclusivamente ai suoi lavori e insiste affinché la Biennale si accoli tutte le spese<sup>50</sup>. A proposito di questa sala, il giornalista Paolo Scarfoglio scrive:

Sono diciotto tele di formato identico, nelle quali, su sfondi che variano, secondo l'intensità del sentimento [...] sono tracciate le *silhouettes* di diciotto tipi di donna. [...] Solo però, che ogni donna, delle diciotto [...] è una creatura, una creatura diversa e complicata la cui essenza riempie tutta la tela, modula le sinuosità del corpo serpentino, molle o irrigidito in una finità di idolo, e si concentra finalmente nell'ammirabile sintesi del volto, dietro il quale si accumula l'elettricità del faticoso lavoro dell'evocatore in nuvole di colore<sup>51</sup>.

Altrettanto significativa è la partecipazione di Anglada alla Esposizione Internazionale di Roma<sup>52</sup>, fortemente voluta, anche in questo caso, da Pica, nominato commissario speciale per l'arte straniera. Il suo desiderio è quello di poter dedicare delle mostre individuali a tre spagnoli che stima particolarmente: Anglada, Zuloaga e Rusiñol<sup>53</sup>. Hermen vi partecipa con diciannove quadri, aprendo la sua mostra con parecchio ritardo rispetto all'inaugurazione ufficiale, probabilmente perché, data la sua meticolosità e la sua costante ricerca della perfezione, sta ancora ultimando i suoi lavori<sup>54</sup>. Sono tutte tele che

<sup>49</sup> Vari riconoscimenti dal suo paese arrivano quando il pittore è già avanti negli anni; significativo è il sottotitolo di un articolo del 1954: "Los principales museos del mundo – excepto Madrid y Barcelona – tienen obras de este artista catalán" («En 1917 expuso en Madrid el pintor Anglada Camarasa», *Ya*, *op. cit.*).

<sup>50</sup> Cfr. F. FONTBONA, F. MIRALLES, *Anglada-Camarasa*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>51</sup> PAOLO SCARFOGLIO, «Sulla mostra di Anglada all'Esposizione di Venezia», *Il Mattino*, Napoli, 6-7 maggio 1914.

<sup>52</sup> Per garantire il successo della manifestazione romana, la Biennale decide di anticipare il suo evento al 1910, svolgendosi quindi, fino agli anni Novanta [del Novecento], negli anni pari.

<sup>53</sup> Cfr. *Roma 1911*, a cura di GIANNA PIAZZONI, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, [Valle Giulia, 4 giugno-15 luglio 1980], De Luca, 1980, p. 80.

<sup>54</sup> Questa è una caratteristica costante nella carriera di Anglada, che, sempre insoddisfatto delle sue opere, continua a migliorarle anche dopo molto tempo dalla prima realizzazione e dopo averle già esposte.

appartengono al secondo periodo parigino e sono dedicate per lo più al folclore spagnolo, ai gitani e alle tradizioni. Anche qui, le reazioni sono di stupore; scrive il giornalista Karol:

La prima impressione è stata di sorpresa e di scandalo. Il pubblico più elegante di Roma non ha compreso l'opera di Anglada. È stato chiamato un rivoluzionario; pochissimi si sono resi conto di ciò che l'artista ha voluto rappresentare. [...] l'artista che non è capito al primo contatto è sempre un artista che riesce ad imporsi. Fra qualche mese la folla di oggi, e tanta altra che oggi non c'era, andrà pazza di Anglada<sup>55</sup>.

Le tematiche legate alla tradizione, come abbiamo più volte ripetuto, non sono certo una novità nella pittura spagnola, da Zuloaga a Sorolla a Gonzalo Bilbao. Ma con Anglada si può parlare di un "decorativismo moderno"<sup>56</sup>, aspetto egregiamente spiegato da Pica grazie ad un confronto:

Mentre, infatti, Zuloaga è un cerebrale austero e pessimista, [...] che del suo paese ama riprodurre gli aspetti tetri e grandiosi ed i tipi tragici e malsani, Anglada è un sensitivo raffinato che si compiace di ritrarre gli spettacoli della vita moderna delle grandi città, che ricerca le complesse, squisite e sapienti armonie cromatiche e che della Spagna esalta gli spettacoli di gioia, di movimento e di fasto popolare<sup>57</sup>.

Uno degli esempi più significativi in questa manifestazione è *Valencia* (ca. 1910, Fundació "la Caixa", Palma de Majorca), tela di dimensioni colossali (circa 600 x 600 cm), con molti personaggi e una precisione assoluta nei dettagli; essa rappresenta la preparazione di una festa tipica valenzana.

L'esito di questa competizione è sorprendente: vincono a pari merito ben dieci artisti di calibro internazionale tra i quali Anglada. Gli altri nomi sono Wilhelm Hammershoi, Gustav Klimt, Ivan Meštrović, Antonio Mancini, Victor Rousseau, Paolo Mersie de Sznyei, Ettore Tito, Anders Zorn e Ignacio Zuloaga. Hermen, però, non concorda con questo verdetto sostenendo che non sia corretto assegnare il primo premio a così tanti artisti; perciò rifiuta la ricompensa in denaro prestabilita e dichiara che, secondo lui, il vero vincitore è il tanto stimato Antonio Mancini.

Intendiamo concludere queste pagine dedicate ad Anglada facendo chiarezza riguardo alle affermazioni fatte da alcuni critici, tra i quali Fontbona e Mi-

<sup>55</sup> R. KAROL, «Alla sala di Anglada», *La vita*, 14 maggio 1911.

<sup>56</sup> Cfr. F. FONTBONA E F. MIRALLES, «Catálogo», in *Anglada-Camarasa, 1871-1956*, op. cit., p. 152.

<sup>57</sup> V. PICA, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913, p. XIV.

ralles, i quali sostengono che Hermen abbia esposto in Italia in un'altra occasione, ovvero nel 1914 alla III Esposizione Internazionale della Secessione di Roma<sup>58</sup>. Dopo un'attenta ricerca, possiamo affermare che innanzitutto vi è un problema di datazione perché nel 1914 viene allestita la II Esposizione Internazionale della Secessione di Roma, mentre la terza edizione è del 1915. In secondo luogo, dopo aver consultato personalmente una copia del catalogo dell'esposizione del 1914<sup>59</sup>, non abbiamo trovato alcuna traccia della presenza di Anglada a questo evento espositivo<sup>60</sup>. Inoltre, uno studio abbastanza recente sulla Secessione romana<sup>61</sup> non fa mai riferimento alla sua presenza in alcuna occasione<sup>62</sup> mentre, per esempio, conferma la partecipazione dell'amico Ignacio Zuloaga nel 1915. Terminiamo segnalando che un articolo dedicato alla mostra del 1915<sup>63</sup> riscontra l'intervento anche di Tito Cittadini, uno dei migliori alunni di Anglada. Pertanto ipotizziamo che vi sia stato, da parte di alcuni critici, un errore o una confusione data proprio dalla partecipazione, alle suddette esposizioni, di altri artisti molto legati al nostro pittore.

<sup>58</sup> Per esempio cfr. F. FONTBONA, *op. cit.*, p. 114.

<sup>59</sup> *Seconda esposizione internazionale d'arte della Secessione, Roma, 1914. Catalogo illustrato*, Roma, Tipografia dell'Unione Editrice, 1914.

<sup>60</sup> Purtroppo pare non esista un catalogo della III edizione della manifestazione, probabilmente a causa dell'inizio della Prima Guerra Mondiale o forse perché le poche copie pubblicate sono andate perdute.

<sup>61</sup> *Secessione romana 1913-1916, Undicesima Quadriennale di Roma*, a cura di ROSSANA BOSCALLIA, MARIO QUESADA e PASQUALINA SPADINI, Roma, Fratelli Palombi, 1987.

<sup>62</sup> Questa affermazione è supportata anche dalla verifica della presenza del pittore catalano in un'edizione più recente dedicata alla Secessione romana, realizzata su un supporto elettronico: *La Secessione romana: Roma (1913-1916)*, Genova, Ares Multimedia, 2004.

<sup>63</sup> Cfr. GUIDO MARANGONI, «La terza mostra della "Secessione"», *Vita d'arte*, gennaio 1915, p. 75. Mentre in ARNALDO CANTÙ, «La seconda Secessione romana», *Vita d'arte*, maggio 1914, pp. 108-115, non vi è traccia di alcun pittore spagnolo.



JOAN RAMON RESINA

THE CORPSE IN ONE'S BED:  
MERCÈ RODOREDA AND THE CONCENTRATIONARY UNIVERSE

In the prologue to her novel, *Quanta, quanta guerra...*, published in 1980, Mercè Rodoreda observed bleakly: “Al voltant de la gent de la meva època hi ha una intensa circulació de sang i de morts. Per culpa d’aquesta gran circulació de tragèdia, en les meves novel·les, potser alguna vegada involuntàriament, poc o molt, la guerra hi surt” (“Around the people of my time there is an intense circulation of blood and corpses. Because of this intense circulation of tragedy, in my novels, at times perhaps inadvertently, war, to a greater or lesser extent, is a theme”) (14). This remark is often assumed to refer to the Spanish Civil War, which provides the novel’s obvious background, although this matter-of-fact statement speaks about a time, not a specific event – in Catalan, “la meva època” is colloquial for “my generation,” or, more precisely, the time of one’s youth. This means, in effect, that Rodoreda saw her lifetime marked by an overabundance of corpses. But nothing in that phrase implies that she circumscribed her observation to her own country. It was not, or rather not only, in Catalonia that tragedy went around, and Rodoreda saw herself in the middle of the maelstrom as unintentional witness to the vast mid-century tragedy. That tragedy included the Civil War, indeed, but also the massive exodus and inhumane internment in French concentration camps, which she avoided by lodging with a small contingent of writers in the château of Roissy-en-Brie, an Auberge de la Jeunesse some 19 miles from Paris. Installed next in Paris, she fled on foot when the Germans marched in on June 14, 1940, then lived in Limoges and Bordeaux, returning to Paris after the liberation in 1944. It was there that she wrote one of the earliest literary pieces on the Nazi death camps, the short story “Nit i boira.” It was published in 1947 in *La nostra revista*, a journal issued in Mexico by Catalan exiles, and much later in the collection *Semblava de seda i altres contes* (1978).

The story is remarkable not only in its anticipation of the title of Alain Resnais’ famous film with the script by Jean Cayrol, but also for the economy with which Rodoreda, who did not experience the camps, recreates the phys-

ical impressions and the moral deconstruction of an inmate, placing his spiritual dismantling at the center of the concentrationary universe (to use David Rousset's coinage). It begins with this striking sentence: "... Si tots els que som ací poguéssim tornar dintre un ventre, la meitat moririam trepitjats pels qui voldrien ser primes. Un ventre és calent i fosc i clos..." ("If all who are here could go back into a belly, half of us would die trampled by those who would like to go first. A belly is warm and dark and closed...") (276). More than in *medias res*, the story begins *in medias desperationis*. Its first sentence evokes the frantic scramble of people fighting to escape from the gas chamber while knowing there is no exit. Rodoreda does not actually mention the gas chambers but her evocation of the desire to be unborn recalls the self-destructive efforts of those whose nudity in a cold, dark and closed room placed them on the tragic side of their impossible rebirth. The concentration camp as anti-uterus is a powerful metaphor for the extremity of an experience that a whole range of literature assures us is unrepresentable, a coercive truism that received its core of truth from the certainty of camp survivors that their experience could only be fathomed by those who shared it. In the last chapter of *L'univers concentrationnaire*, David Rousset wrote that "Les hommes normaux ne savent pas que tout est possible," ("normal men do not know that everything is possible") echoing Goebbel's definition of politics as "the art of making what seems impossible possible" (qtd. Agamben 148). Both Nazis and survivors were outside the realm of normality and normativity; to them the camps became a revelation of the limits of the rational apprehension of reality as foundation of knowledge. For Rousset "Ils – survivors – sont séparés des autres par une expérience impossible à transmettre" ("They – survivors – are set apart by an experience that cannot be transmitted") (117). The electric barbed wire had created a categorical distinction within the human species.

Rodoreda's story defies the implicit injunction against furnishing literary representations of the death camps *unless* one is a survivor. Only for the survivor, the argument goes, is the taboo on representation revoked by the duty to bear witness. "Nit i boira," however, makes no claim to being a report on the camps. Rather, in the tradition of the short story, it seeks to communicate insight into that experience. That it does so with great economy proves, incidentally, that depicting credible states of mind does not presuppose identity between subject and object. One could say that in her articulation of the subjective core of the experience comes forth the essence of the mid-century tragedy, that its truth could be fathomed by anyone who listened intently to the murmur caused by the intense circulation of corpses and blood.

Starting with the irrepressible desire for a dark, enclosed space where one can hide, Rodoreda communicates the experience of total exposure in the camps, where life – das Leben – has become naked *bios*. The desire to veil ex-

istence in the dark recesses of being becomes the fate of the anonymous inmate whose monologue represents withdrawal into the self. The narration opens a space of reflection within the instant prior to death, much as Ambrose Bierce had done in “An Occurrence at Owl Creek Bridge” and Borges in “El milagro secreto”. Rodoreda lets us eavesdrop on the musings of a man at the end of his tether, a Muselmann. But if the Muselmann, whom Agamben calls the “complete witness,” is the one who cannot speak, and the speaker is the pseudo witness, then the question arises, “Who is the subject of testimony?” (Agamben 120). These are, of course, the terms in which Agamben posits the relation of witnessing to speech. Rodoreda’s answer is implied by her choice of narrator. In her story the Muselmann speaks but his voice is not an utterance. Inaudible, we hear it only insofar as it is ventriloquized by writing. Writing becomes the human agent of the inhuman, but in so doing, it mimics testimony, burying the original voice in the anonymity of narration. The story speaks for the dead because it is the story of a dead man speaking. Removed from life, it is, quite literally, the dark and enclosed space of subjectivity.

“Nit i boira” thus refers us not only to the *Nacht und Nebel* code for extermination but also to the twilight zone where the Muselmann meanders on the threshold of death. “Jo abans deia: fes el mort. Era quan encara no m’adonava que sóc una ombra” (“Before, I used to say: pretend you’re dead. That’s when I still did not realize that I am a shadow”) (276). But to feign death one must be alive, and the Muselmann no longer *is* in a meaningful sense of the term. Wolfgang Sofsky describes this being, a creation of the death camps, as “nameless hulks” that are “still nominally alive” (294). Nominally alive but already gone. As the empty shell of a departed humanity, the narrator knows himself to be the projection of a receding life. “Ara callo. Res no justifica que m’hagin convertit en una ombra” (“I am quiet now. Nothing justifies their turning me into a shadow” 276). The survivor is supposed to write in shame, feeling that his survival was purchased with the sacrifice of those who were not spared. Primo Levi put it succinctly when he described the law of the Lager as “eat your own bread, and if you can, that of your neighbor” (160). Rodoreda proposes something different: to show or rather imagine the shame of the Muselmann’s voyage into silence, of that “I am quiet now” of which only fiction can provide an insight. Is this witnessing? Rather, it amounts to paradoxical self-witnessing. For who can really know, except those who will not live to tell? Robert Antelme captured an external sign of this ultimate shame in the student from Bologna who flushed the moment the SS selected him for a random sacrifice just hours away from liberation (231-232). Agamben attributes this blushing to the victim’s intimacy with his murderer (104). Going red in the face gives away the presence of shame, but nothing proves that it is the

emotional price of survival. Rather it is brought on by the sudden exposure to fate. It is the shame of the lamb taken from the flock.

Rodoreda does not speak of this shame. She describes a shame that grows like a tumor in the body, pushing it toward death. Such shame is not called on by random murder but itself calls on the murderer. In her story the Muselmann embodies the law of the camp, according to which delaying death comes at the price of self-degradation. Primo Levi's "eat thy neighbour's bread, if you can" is the concrete articulation of this commandment, which took many forms, from abusing the elderly and weak to betrayal and denunciation. Worse than the immediate liquidation of deportees was their programmed degradation, the extortions that forced many to extinguish moral feelings and turn into accomplices of those who destroyed them. Rousset wrote: "Ceux qui doivent mourir vont à la mort avec une lenteur calculée pour que leur déchéance physique et morale, réalisée par degrés, les rende enfin conscients qu'ils sont des maudits, des expressions du Mal et non des hommes" ("Those who must die go to death with a calculated slowness in order that their physical and moral decline, achieved by degrees, ends up making them aware that they are damned, expressions of evil and not human beings" 72).

"Nit i boira" is a cameo study of calculated damnation. The Muselmann in the story is made aware of the transference of the sadistic pleasure derived from extermination. "Com més en moren ací, més m'agrada. És una joia tan pregon, tan complexa, que no es pot descriure". ("The more who die here, the more I like it. It is a joy so deep, so complex that it is indescribable", 276). Because internment in the camp establishes an ontological distinction between the human and the subhuman, he yearns for nothing as much as for people. "La gent dorm, es lleva, es renta les mans, sap que els carrers són per caminar i les cadires per seure. Es polida, la gent. Fan llurs necessitats en un racó i tanquen una porta perquè no els vegin. Tenen mocador. Apaguen el llum per fer l'amor" ("People sleep, get up, wash their hands, know that streets are for walking and chairs for seating. People are neat. They do their needs in a corner and close the door to keep others from seeing them. They have handkerchiefs. They turn off the light to make love") (276). It is the yearning for a world that has not been deprived of taboos and stripped to its primary egoism, a world with habits and memory.

On the other side of the barbed wire, such a world still exists. On this side there is only the stink. And Meier. "Ja fa temps que Meier va morir" ("Meier died some time ago", 276). Meier was not "neat". He urinated in bed, and he was the narrator's bedmate. The first night the narrator felt his upper leg wet, he flew into a rage and poked a spoon into Meier's neck. His bedfellow responded by sinking his knee into the attacker's belly. Later Meier became valuable to him. When he died, the narrator pretended that Meier was ill and kept

him in his bed for two days in order to eat his ration of soup. The corpse was not as repulsive as the living man because it did not urinate. “I de morts... Ja feia nits que dormia amb el cap separat per la llata de fusta de la barraca d’una muntanya de cent o dos-cents cadàvers.” (“And corpses... one was used to them. “For many nights now I had been sleeping with my head separated from a mound of one hundred or two hundred corpses only by the boards of the barrack”, 279). Then someone noticed and tried to take the extra ration of soup. This led to a fight and the usual punishment. And then Meier was definitely gone. “M’entrà una tristesa infinita i gairebé vaig plorar. Va ser el darrer eco d’aquell món lluent d’on m’havien tret atenallat pel nas; la darrera palpitió dels seus sentiments complicats i sumptuosos” (“An infinite sadness took hold of me and I nearly burst into tears. It was the last echo from the bright world out of which I had been jerked by the nose; the last palpitation of its sumptuous and complicated feelings”) (279). Sadness for the corpse in one’s bed is the last glimmer of emotion. In the camp, living off the dead is strictly forbidden; one must live off one’s dwindling bodily resources until one is, like Meier, suspended between death and the appearance of life. Because survivors are stripped of the past, bereavement is an echo of something that happened a long time ago, something perceived from such emotional distance that long extinguished feelings reach conscience from moral years away.

Obeying the law of the camp, the narrator eats his neighbor’s soup for as long as possible. Then, the nourishing corpse is gone, and the narrator sinks into ataraxia and becomes a Muselmann. Loss of hope is quite literally the loss of a horizon. The future is the camp’s first casualty. Whenever the narrator dares to think beyond the present, he realizes that he is doomed to live with corpses. If he ever got out of the camp, it seemed to him that “només [pot] engendrar fills amb aquells ulls immensos dels famèlics, amb els sexes monstruosos penjats dintre l’arc prim de les cuixes” (“he could only engender children with the enormous eyes of the famished and with the monstrous sex dangling inside the slender arch formed by the legs”, 279). Finally he gave up such thoughts because children are only possible where there is “L’amor che move il sole e l’altre stelle” (279). Many accounts of the Nazi concentration camps allude to the *Divina Commedia*, but always to *Inferno*. Rodoreda quotes instead the last verse from *Paradiso*, the line that perfects the poem and encloses the God-made universe in its overarching law. Recalling the primordial law of life, Rodoreda recuperates the metaphor of the warm, protective uterus as the opposite of the concentrationary universe.

If love moves the universe, the camp paralyzes it. Emotion fuels the cosmos and the camp triumphs when inmates reach absolute apathy. One day while waiting to unload a truck, the narrator put his hands in his pockets. A young SS lifted his fist to strike him in the face. The narrator just looked at him, waiting

to be hit. Then the guard lowered his arm and turned aside to shout at others. “Vaig sentir una esgarripança de vergonya. Per ell, primer. Per mi, després. Què devia haver vist en els meus ulls? Si hagués pagut arrencar-me'ls!” (“I shuddered from shame. First on his account, and then for myself. What did he see in my eyes? If I could only tear them out!”) (280). Rodoreda's depiction of shame differs from Antelme's. In Antelme's true story the young Italian turned pink when he was taken out of the ranks to be shot. In her tale the narrator is ashamed because he is spared. In both stories shame circulates between a SS and a prisoner, as the flare-up of intimacy brought about by violence.

But why does the prisoner feel shame for the guard? Is it because he witnesses the other's degradation? Because the guard is not the master of his own evil? And why is he ashamed of himself? Is violence suffered the ultimate proof of one's humanity? Do blows certify the presence of resistance in the prisoner's eye? But the expected blow never comes. And he asks himself: “Què devia haver vist als meus ulls?” (“What did he see in my eyes?”) (280). It is the question about one's identity. But is it really a matter of seeing, of discovering what one is reflected in the other's hatred? Or is it rather a matter of not seeing, of the opaqueness of a lurking will, or of the hollowness of inert matter? “Ser invisible. Invisible com una cosa. Els ulls hi rellisquen només, la dibuixen” (“To be invisible. Invisible like a thing. Eyes glide over it, tracing its outline”) (280). When the SS lowers his fist, is it because his gaze meets a moral corpse? In the prisoner, does he see only a shadow of a man? At any rate, one does not strike shadows.

Rodoreda identifies degradation with the demise of a horizon. Death is the boundary of the subject's investments and the limit to its happiness but also to its unhappiness. But for this to be true, death must remain virtual, the edge of one's being, a line always ahead. Once death installs itself in consciousness, time disappears. And since time is the essence of the human, it is also the condition of futurity. “Ací m'he anat enfonsant en aquest maresme il·limitat, serè. Potser la mort s'instal·la dintre els éssers molt abans d'acabar-los” (“Here I have been sinking into this unlimited suspension, peacefully. Perhaps death takes abode inside beings long before it finishes them off”) (280). Instinct comes full circle and turns against itself, like the panic-stricken victims trampling each other in the gas chamber, trying to reverse life, to undo birth, to return to the uterus. No image of despair is more powerful than that of a person struggling to be unborn, and with this unbirthing Rodoreda's character consummates his expiation. Recently the guards discovered a man hiding in a corner and struck him with shovels until he died like a rat. They now come back every day hoping to find someone else there. In this corner the narrator holes up and waits for the SS to find him and erase his conscience. Again, Rodoreda shows at work the psychological law in which Rousset summarized the system of self-immor-

lation that constituted the secret aim of the camps: "Psychologiquement, elle [the deeper nature of the camps] se raccroche par ce sadisme de contraindre les détenus à consolider les instruments de leur anéantissement" ("Psychologically, it [the deeper nature of the camps] relies on the sadism of forcing the prisoners to secure the instruments of their annihilation") (73).

The victim will always find in himself psychological resources that the Nazi can tap. One of the most striking moments in the story is this characteristically Rodoredian vignette. "A casa, quan jo era petit, teniem una peixera amb tres peixos vermells. [...] Em vaig acostar a la peixera i vaig agafar un peix. Es debatia frenèticament dintre la meua mà. [...] Tenia una taca blanca a un costat del llom: els altres dos even tots vermells. Vaig tornar-lo a l'aigua. Quan em va semblar que ja estava refet, vaig tornar-lo a treure. El vaig tornar a l'aigua. El vaig tornar a agafar i vaig continuar l'experiència fins que va morir. Vaig fer-ho per joc, perquè volia veure què favia, no pas desitjant que morís [...] Per això, ací, al camp, estava tan content de no tenir una taca blanca." ("At home, when I was young, we had a fishbowl with three goldfish. [...] I came up to the bowl and took out one fish. It struggled frantically in my hand. [...] It had a white spot on the side of his back: the other two were all red. I put it back in the water. When it looked like it had recovered, I took it out again. Then I put it back. I took it out once more and kept doing it until it died. I did it for fun, to see what it would do, not really wanting it to die [...] For this reason, at the camp, I was happy not to have a white spot", 276-277). An arbitrary mark of difference, a stigma can prove fatal. Six-pointed star, Slavic traits, signs of irretrievable exhaustion, whatever the discriminating gaze of the kapo or the guard fixes on amounts to a death sentence. The main thing is not to be seen, to become transparent, and for that one needs the others. The narrator muses that if he could have made the others walk, it would all have finished quickly. He has discovered the idea of the death march, implemented in the last days of the war. "Aquesta massa d'homes, de residus, s'hauria anat fonent, però aléshores hauria quedat jo sol. I m'haurien vist. Hauria estat visible." ("This mass of men, of silt, would have melted, but then I would have remained alone. And they would have seen me. I would have become visible", 277). To survive one needs the other fish in the bowl. But more important, concealment is a condition of survival. To stand out, to have volume and relief proves fatal. Individuality is the source of shame, and shame is the body's reaction to the soul's exposure. Hence the question: "What did he see in my eyes?"

Rodoreda's narrator does not survive his shame and thus cannot become a witness, if the witness is he who writes or speaks out of shame. The shame that outlasts the narrator makes him rather a "complete witness," in that it enfolds him in the unsayable, like the uterus of a concealed truth. Paradoxically, it is to the unsayable that we listen through fiction's capacity to produce pres-

ence out of silence. But if this is not testimonial literature, then what is it? And more intriguingly, where did Rodoreda obtain such profound knowledge about the camps? She might have known Rousset's book, she could also have read the fragments of *K.L. Reich* that Joaquim Amat-Piniella published in 1945 in *Per Catalunya*. She could have been informed by Pierre-Louis Berthaud, a survivor of Dachau who had been active in *Revista de Catalunya* and was a friend of many Catalan writers. Or she could have talked to any of the returning prisoners who were lodged in the Hôtel Lutétia in Paris, very near the apartment where she rented a *chambre de bonne* in 1946.<sup>1</sup> Whatever the answer to this small mystery, her grasp of the mission of the camps as laboratories for the testing of biological Darwinism forces us to revise the categorical distinction between witness reports and imaginative accounts of radical evil. It drives home Agamben's claim that bearing witness by proxy means "that there is no one who claims the title of 'witness' by right" (120).

<sup>1</sup> I owe this information to Xavier Pla.

## Works Cited

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999.
- Antrilme, Robert. *The human race*. Trans. Jeffrey Haight and Annie Mahler. Marlboro, VT: Marlboro Press, 1992.
- Bierce, Ambrose. "An Occurrence at Owl Creek Bridge". *Tales of Soldiers and Civilians*. Kent, Ohio : Kent State University Press, 2004.
- Borges, Jorge Luis. "El milagro secreto". *Ficciones*.
- Dante. *La Divina Commedia*. Milan: Ulrico Hoepli, 1965.
- Rodoreda, Mercè. "Nit i boira". *Tots els contes*, Barcelona: Ed. 62 i "la Caixa", 1983.
- . *Quanta, quanta guerra...* Barcelona: Club Editor, 1980.
- Rousset, David. *L'univers concentrationnaire*. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.
- Sofsky, Wolfgang. *The Order of Terror: The Concentration Camp*. Trans. William Templer. Princeton: Princeton University Press, 1997.



## NOTE

VERONICA ORAZI

### DAL PARTICOLARE ALL'UNIVERSALE E RITORNO: LA «CONSOLATIO VENETORUM» DI RAIMONDO LULLO

Il n. 27 della collana «Biblioteca Veneta» del Centro Interuniversitario di Studi veneti presenta la *Consolatio Venetorum*, breve testo latino inedito in Italia, di Raimondo Lullo (testo critico di Marcella Ciceri, presentazione di Eugenio Burgio, traduzione e cura di Patrizio Rigobon, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008, lxx-84 pp.).

Con questo volume, Marcella Ciceri offre la prima edizione critica filologicamente rigorosa della lulliana *Consolatio Venetorum*, espressione dell'intento consolatorio nei confronti del *venetus* Petrus, il cui fratello si trova nelle carceri genovesi dopo la disfatta subita dai Veneziani a Curzola (8 settembre 1298). La tradizione manoscritta dell'opera consta di due testimoni, che riportano entrambi la data di redazione (dicembre 1298): P (Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 15145, primo quarto del XV sec., appartenuto al convento di Saint Victor, il cui fondo manoscritti passò alla Bibl.Nat. nel 1796; testo alle cc. 206r-222v) e V (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 13680, fine XIV sec., appartenuto al convento di San Michele presso Murano, passato nel 1845 alla Biblioteca del monastero camaldolese di San Gregorio Armeno a Roma e nel 1931 alla Biblioteca Vaticana; testo alle cc. 108-131). Inoltre, alcuni brevissimi frammenti sono contenuti nel codice BK (ms. 83, Biblioteca St. Nikolaus Hospital, Bernkastel-Kues, che Domínguez Reboiras mette in relazione con i testimoni parigini delle opere del maiorchino, senza però precisare l'esatta natura dei rapporti con i due testimoni della *Consolatio*; le trascrizioni dei frammenti -realizzate da Eusebi Colomer (1961) e Ulli Roth (1999)- sono riportate nell'Appendice e accompagnate dalla traduzione). Per la fissazione del testo critico è stato concesso pari rilievo ecdotico ai due codici, V e P, posto che entrambi attestano lacune per omeoteleuto di rado coincidenti: di fatto, l'errore più frequente è il *saut du même au même*, come spesso accade nell'intera opera lulliana, anche per il peculiare stile e per la costruzione retorica degli scritti dell'autore. L'analisi comparativa della *varia lectio* riporta alla luce guasti che potrebbero identificare il profilo di un archetipo, sebbene non del tutto stringenti, ma è comunque possibile asserire con certezza che nessuno dei due testimoni è *descriptus* dell'altro. L'edizione segue la grafia e assume le varianti adiafore di V, inserisce le addizioni e le congetture tra parentesi quadre e accoglie in apparato ogni minima variante, salvo quelle puramente grafiche. Il testo latino, all'apparenza accessibile, presenta non di rado punti ambigui o solo in apparenza evidenti, per il chiarimento dei quali la traduzione a fronte di Patrizio Rigobon rappresenta un prezioso sussidio. La lingua della *Consolatio*, infatti, è ovviamente molto lontana dalla norma classica -e non poteva essere altrimenti- e rispecchia l'evoluzione dell'epoca, riflesso di una specifica varietà di latino

medievale nel suo sviluppo diacronico, ma al contempo di peculiarità stilistiche dell'autore. Si rammenti inoltre, come ha sottolineato Jordi Rubió i Balaguer, che vanno distinti due momenti nella prassi compositiva del maiorchino: prima la redazione del testo latino e in un secondo momento la sua trascrizione, con ritocchi allo stile, alla lingua, alle concordanze errate, fase che evidentemente poteva andare soggetta a una messa a punto carente o non sempre ineccepibile del dettato. Certo, per la *Consolatio* non vi erano alternative linguistiche al latino e, considerando i destinatari, l'attenzione dell'autore si sarà concentrata sul contenuto più che sulla forma, perché risultasse chiaro lo scopo e trasparenti le argomentazioni esposte.

Questo il quadro sintetico degli aspetti critico-testuali che caratterizzano l'allestimento dell'edizione. Per quanto afferisce invece ai contenuti, la rilevanza del testo, come Eugenio Burgio sottolinea nella Presentazione, consiste nel coniugare l'ispirazione dettata dall'evento contingente con una motivazione più alta e universale: la riflessione etica di ascendenza gnomica -espressa attraverso la modalità della *consolatio*- sull'opportunità di confortare l'uomo *qui desolatus est propter suum damnum aut amicorum suorum* (par. 59). Di fatto, i due piani nella *Consolatio* appaiono correlati e si intersecano in modo costante, profilando la natura complessa della tematica trattata e della peculiare articolazione che il maiorchino le conferisce: è sempre dallo spunto occasionale, dalla sfera aneddotica che si sviluppa la riflessione etica dalla valenza universale, in un intreccio inscindibile delle due componenti. Così, la dimensione concreta affiora nei riferimenti alle figure storiche (p.e. Percevallo Spinola) ma anche e specie agli eventi storici (la contrapposizione tra Genova e Venezia, sedata momentaneamente per le necessità della Crociata; le ricadute politiche per Venezia dopo Curzola), che consentono a Lullo di eludere la deriva verso il convenzionalismo – sempre in agguato nel genere della *consolatio* –, ma anche di superare l'angusta visione evenemenziale, dando vita a una profonda riflessione di ordine etico e filosofico-politico. Ed è proprio la prospettiva secondo cui il contingente è trasceso nella sfera universale a conferire al testo il suo spessore: da un lato, la volontà di riconoscere il senso vero e profondo degli avvenimenti, negando l'influsso della *fortuna* (degli astri) sulle cose umane e sul libero arbitrio; dall'altro, di interpretare il corso degli eventi storici nel loro sviluppo come emanazione della *voluntas Dei* e non come *operatio diaboli* (capp. 5, 9, 11), secondo una concezione della storia rigorosamente provvidenzialistica.

L'Introduzione di Patriozio Rigobon conferma l'ascrivibilità dell'opera a Lullo (formulata nel 1892 da Barthélemy Hauréau e di seguito ribadita), per poi ripercorrerne la fortuna -dalle vicende relative alla tradizione manoscritta alla letteratura critica che vi si riferisce-, ricostruire le circostanze storiche che ne hanno ispirato la redazione e infine illustrarne il contenuto e la struttura. A Giorgio Cracco si deve l'identificazione dell'interlocutore -quel *Petrus* cui ci si riferiva più sopra- con Pietro Zeno (smentendo l'ipotesi precedente, formulata da Sante Ferrari, che vi riconosceva invece Pietro d'Abano); tuttavia, il fatto che all'interno della famiglia Zeno esistano tre omonimi contemporanei (secondo quanto appurato da Albert Soler), rende ancora in parte sfuggente l'esatta identità di questa figura. Un vaglio minuzioso rende conto poi della presenza dei due testimoni (V e P) nei cataloghi di manoscritti e fa riferimento alla più antica notizia sul testo, quella di Juan Arce de Herrera e Joan Vila, all'interno di una lista che avrebbe accompagnato la difesa delle dottrine dell'autore, redatta nella seconda metà del XVI sec. (secondo quanto riportato da Ramón de Alós nel suo studio sui cataloghi lulliani). La *Consolatio*, dunque, è rilevante dal punto di vista storiografico, filologico, critico-letterario, filosofico ed è oggetto di duplice interesse: da parte degli storici che studiano le relazioni tra Genova e Venezia e da parte di filologi e critici letterari che si dedicano alla figura di Lullo e alla sua copiosa produzione.

In concreto, il movente profondo dell'opera è identificabile con la volontà di pacificare le due grandi potenze mediterranee del momento, Genova e Venezia, a seguito della battaglia navale di Curzola, che vede i Veneziani sconfitti dai Genovesi. L'ostilità tra le due Repubbliche marine si protrarrà ben oltre la successiva Pace di Milano (1299), perché di fatto le due città continueranno a misurarsi per la supremazia nel Mediterraneo orientale e nell'Egeo. In questa circostanza, Lullo riesce a proporsi come soggetto equidistante tra Venezia e Genova e il testo si fa latore di un messaggio di pace pragmatico, da rendere operativo. Così, la topica consolatoria e il suo contenuto teologico-religioso si concretizzano nella forma dialogica e si inseriscono nella dinamica dell'evoluzione concettuale della produzione lulliana successiva (p.e. l'illustrazione delle virtù cardinali e teologali, funzionali a situazioni specifiche, proprio come in questo caso), da cui emerge la continua interazione in Lullo tra sistema minimo e sistema massimo, tra Storia e Assoluto, ben al di là dello spunto occasionale.

Opera filosoficamente e retoricamente complessa, la *Consolatio* esprime un modello cristiano, basato sulla consapevolezza che la volontà di Dio, anche nell'apparente sventura, non può che tendere al bene per i soggetti implicati. La modalità dialogica, l'efficacia della parola consolatoria legata al controllo e al contenimento dell'ira, risentono tuttavia dell'immediatezza dello scopo, nell'interpretare il dolore come catarsi salvifica. Così, l'azione di conforto è volta all'eliminazione degli ostacoli che l'interlocutore oppone al successo della funzione persuasiva delle parole dell'autore e l'elemento politico finisce per predominare su quello umano o sul sentimento: il dolore individuale per la sorte del fratello incarcerato non è disgiunto da quello collettivo per un destino, l'ingiusta sconfitta, percepito dai Veneziani come frutto di una sfavorevole congiunzione astrale, di una macchinazione diabolica. Il consolatore, quindi, non si appella alla resurrezione o alla vita eterna, ma fa leva su una riparazione tangibile: la pace tra i contendenti e la conseguente liberazione dei prigionieri; qualcosa di meno metafisico e astratto, dunque, che svela come l'opera non abbia un fine meramente consolatorio.

L'organizzazione interna del testo segue una progressione studiata: l'esordio contiene l'antefatto narrativo del dialogo e lo stesso discorso consolatorio appare da subito volto alla ricerca della ragione della sconfitta dei Veneziani, per inclinare l'interlocutore all'ottimismo. Il capitolo *De fortuna* tratta in termini critici dell'influsso delle stelle sugli avvenimenti umani, ribadendo il ruolo centrale del libero arbitrio. Il secondo capitolo, *De justicia*, sottolinea che nulla -nessun avvenimento terrestre- quindi è estraneo alla volontà divina (dopo Curzola ai Veneziani è stato reso lo stesso trattamento subito dai Genovesi dopo la battaglia di San Giovanni d'Acridi). Il terzo capitolo è incentrato sulla *prudentia*, cioè la saggezza e l'accortezza, che orientano il libero arbitrio, consentendo all'individuo di discernere e di scegliere il bene ed evitare il male; secondo questa prospettiva, la prudenza suggerisce di dimenticare l'offesa subita, perché è nell'oblio che la passione si placa ed è questa la strada della vera consolazione e della tranquillità dell'anima. Di seguito, nel capitolo *De fortitudine*, l'autore fa appello alla forza d'animo, definita nel conflitto tra *fortitudo animi* e *fortitudo corporis* (la prima dà consolazione, la seconda esalta le passioni e provoca mestizia). Il quinto capitolo, *De spe*, ricorda che Dio mette a dura prova l'uomo per indurre alla speranza e suscitare la fede, proponendo Giobbe come paradigma vivo. La sesta sezione, *De patientia*, è la logica conseguenza dell'esortazione alla speranza espressa poco prima: chi non è paziente è stolto e superbo; si tratta di un atteggiamento inaccettabile nell'uomo, posto che Dio e Cristo stessi si sono dimostrati pazienti. Il settimo capitolo tratta poi dell'onore: per il cristiano è più onorevole la reclusione sostenuta con spirito caritatevole, con umiltà e con speranza, di quanto potrebbe esserlo la libertà accompa-

gnata da superbia e vanagloria. Tuttavia, queste argomentazioni non si rivelano del tutto efficaci e dunque l'ultimo capitolo è dedicato all'ira non sopita né sedata, vizio capitale, coercizione e annullamento della libertà umana. Nel capitolo conclusivo Lullo sintetizza quindi un estremo tentativo di persuasione, elencando le conseguenze dell'ira. Dopo di che, Pietro si ritiene infine consolato ma, restando suo fratello in carcere, privo di conforto, l'epilogo condensa la parte politica del messaggio, in cui l'autore auspica una concreta trattativa di pace tra Genova e Venezia, e il cerchio si chiude: dove non soccorrono gli elementi oggettivi e razionali, Lullo ricorre alla fede cristiana retoricamente illustrata per sostenere i suoi intenti e rappacificare le due città. Pur nella stringatezza di questi accenni all'organizzazione interna dell'opera, se ne possono cogliere le notevoli implicazioni filosofiche, a partire dalla tradizione scolastica, trascesa in un senso speculativo diacronicamente più ampio, che giunge a concepire la consolazione come forma di conoscenza del reale. Completano il volume la bibliografia, l'Appendice e l'indice dei nomi.

DONATELLA FERRO

L'OPERA LINGUISTICA DI MENÉNDEZ PIDAL:  
UNA PROPOSTA CHIARIFICATRICE

È indubbiamente un'opera meritoria quella intrapresa da Francisco Abad che con la preparazione filologica e la sensibilità dell'uomo di cultura, con il volume *Aproximación a la obra lingüística de Menéndez Pidal* (Prólogo de Ricardo Senabre, Madrid, Editorial Dykinson, 2008, 177 pp.) ha dato finalmente accesso ragionato a una parte importante, l'opera linguistica, di Menéndez Pidal, indiscusso maestro della filologia spagnola, seguendolo in un percorso intellettuale affascinante, ma a volte percepito da noi in forma dispersiva proprio per la sua ampiezza e per le continue revisioni.

María Luisa Vázquez de Parga compilò la *Bibliografía de don Ramón Menéndez Pidal* che apparve nel tomo XVII della *Revista de Filología Española*, strumento di lavoro assolutamente necessario, ma la sua natura di inventario e la conseguente mancanza di note stimolarono Francisco Abad, su invito di Rafael Lapesa, ad elaborare un approccio all'opera linguistica del grande Maestro.

Il volume oggetto della nostra attenzione consta di tre capitoli dedicati all'inizio della ricerca linguistica (1°), alla maturità del filologo (2°), allo studio storico e letterario della lingua (3°).

Menéndez Pidal cominciò a trattare problemi linguistici nella sua prima monografia *La leyenda de los Infantes de Lara* (1896), già espressione di maturità culturale nonostante la verde età dell'autore. Sempre giovanissimo si avvicinò alla dialettologia con intuizioni illuminanti riguardo all'evoluzione fonetica, morfologica, sintattica e lessicale. Lo studio linguistico lo spinge verso una storia della prosa che trova il suo primo risultato nell' *Antología de prosistas castellanos* (1899), di tipo didattico, in cui l'autore insiste sulla caratterizzazione linguistica.

L'aspetto dialettologico e la storia della lingua continuano a interessare don Ramón, interesse che si esplicita in note e corpose recensioni all'edizione di Jean Ducamin del *Libro de Buen Amor* e, con l'ausilio di profonde conoscenze paleografiche, nella pubblicazione del *Poema de Yúçuf* in cui unisce l'analisi linguistica e letteraria secondo un modello a lui caro che userà soprattutto nel trattare il *Poema del Cid*.

La prima opera strettamente linguistica sarà il *Manual elemental de gramática histórica española* (1904) dove tratta, secondo i principi neo-grammatici, dei fenomeni fonetici e morfologici del castigliano che per motivi di diffusione territoriale, per tradizione letteraria, per aver assorbito dialetti confinanti (leonese, navarro-aragonese) diventa la lingua spagnola per eccellenza.

La sua attenzione all'aspetto dialettologico trova conferma nel 1906 quando in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* pubblica *El dialecto aragonés*: dà un quadro

d'insieme del dialetto in cui individua una continuazione di elementi caratteristici del castigliano antico.

Il *Poema del Cid* fu indubbiamente il testo che più impegnò il grande filologo che già nella giovinezza (1898) aveva trascritto l'opera cercando solo l'esattezza paleografica. Nel 1908 esce il primo tomo dello studio che Menéndez Pidal dedicherà al *Poema*. È la *Gramática* in cui analizza l'aspetto linguistico, integrandolo con la ricostruzione storica per illuminare il senso letterale del testo antico. Una trentina d'anni più tardi pubblicherà una seconda edizione in cui, a detta dello stesso autore, non è cambiato nulla di essenziale, escluso un aggiornamento ("rectificaciones o ratificaciones") nel capitolo di *Adiciones y enmiendas* del terzo volume.

Verso il 1910, secondo Francisco Abad, l'opera di Menéndez Pidal acquisisce una maggiore maturità (cap. 2° *La madurez del romanista*) che si concretizza nell'approfondimento dei fatti storici che lo porterà a una "historia integral" della lingua in cui "lo cultural no servirá ya sólo para aclarar en su literalidad un texto, sino el proceso entero del idioma" (p. 55).

Nell'ambito dello studio della castiglianizzazione Menéndez Pidal seguirà il principio teorico e metodologico della gradazione dialettale geografica e cronologica, partendo da una sommaria teoria riguardante lo stato preistorico delle lingue romanze nella Penisola, studio che si concretizzerà in *Orígenes del español*. È il momento dell'approfondimento della letteratura leonese medievale (sec. XIII e XIV) che si estrinseca in un linguaggio in cui l'elemento leonese si mescola con il castigliano e il galego-portoghese.

L'alternanza o, meglio, la copresenza dell'interesse letterario e linguistico è perfettamente delineata da Francisco Abad che coglie i due aspetti in un *excursus* critico attento e agile nonostante la complessità del percorso seguito dal grande filologo che ribadisce la sua opinione sulla lingua spagnola costituita da un insieme di dialetti in cui la varietà principale è rappresentata dal castigliano, denominazione che, secondo Pidal, è stata impropriamente ampliata: "Desde fines del siglo XV la lengua que comprendió en sí los productos literarios de toda España [...] no puede sino ser llamada española" (p. 65), lingua che, tuttavia, deve essere considerata con le sue varietà geografiche. Per Abad: "Lo de *español* puede definirse así sobre todo a la variedad literaria-culta del idioma" (p. 65).

A questo punto Menéndez Pidal riporta il suo interesse alle lingue primitive. Accompanya lo studio dei sostrati peninsulari all'idea romantica dei *caracteres nacionales* alla ricerca di un'identità spagnola permanente in alcune manifestazioni linguistiche che durano dai tempi primitivi.

Verso il 1933-34 inizia una nuova tappa nell'opera linguistica di Menéndez Pidal, dominata dalla sua *Historia de la lengua española* che non portò a termine e alla quale lavorò tra il 1938 e il 1942. Esamina gli stadi linguistici più antichi della Penisola, ma anche rivolge il suo interesse verso la lingua d'America e ai problemi ad essa attinenti, tuttavia facendo sempre riferimento all'unità di una lingua molto estesa nella sua diffusione: difende l'idea sociale e culturale della lingua nel mantenimento dell'unità linguistica nelle due sponde dell'Oceano.

Nel 1940 esce la sesta edizione del *Manual de gramática histórica española* che Abad definisce "obra más amplia y detenida, menos puramente neogramática: la lengua se entiende como fisiología fonética pero también en cuanto producto de las acciones de los hablantes" (p. 110). Per sottolineare l'importanza dell'azione umana in antitesi al positivismo secondo il quale le lingue erano considerate come un organismo retto da leggi naturali in cui la volontà dell'uomo non può intervenire, Pidal propone una concezione del linguaggio inteso come attività spirituale dell'uomo stesso.

Riprende quest'idea riferendosi al castigliano "lengua española por antonomasia" (p. 122) che ha avuto uno sviluppo storico senza interruzione. È una posizione fondamentalmente storicistica, forse troppo drastica nella differenziazione tra piccole e grandi lingue, ma comprensibile nel già citato anti-positivismo di don Ramón .

Nel 1950 pubblica *La lengua en tiempo de los Reyes Católicos* in cui reputa il momento storico fondamentale nella storia della lingua per l'unificazione del castigliano, grazie anche all'opera di Antonio de Nebrija e della sua *Gramática* che Pidal esalta come espressione del Rinascimento che induceva a guardare alla lingua come ciò che meglio definisce una nazione e come strumento dell'impero. Considera giustamente l'opera di Nebrija come un fatto di storia del pensiero politico, aspetto ora trascurato dagli stessi studiosi del grande grammatico.

Le ipotesi ("lo ipotético") nel lavoro di ricerca sono molto importanti, tuttavia è da relegare nell'ambito dei sogni più che delle ipotesi il riferimento del Maestro a un dizionario totale che faccia l'inventario della lingua del presente e del passato: "todo lo que literariamente se escribe [...], todo lo que se habla por una agrupación de la sociedad no totalmente inculta, debiera ser recogido en el diccionario, ora proceda del momento actual, ora venga de tiempos pasados" (p. 133). La posizione di Pidal sull'unitarietà della lingua che sintetizza in termini ottimistici riguardo al futuro, si basa sul suo idealismo teorico, sul suo rifiuto al positivismo neogrammatico e saussuriano.

L'evoluzione di una lingua, egli dice, è opera dei suoi parlanti; non avviene meccanicamente o come fatto estraneo all'individuo, ma è dovuto alla volontà umana. Questi concetti riappaiono ampiamente rielaborati in *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* riferiti all'idea di *tradición* "transmisión de conocimiento y prácticas con interés colectivo, hecha en todo o en parte oralmente" (p. 140), e in un capitolo del famoso volume *La «Chanson de Roland» y el neotradicionalismo* (1959).

Il volume si chiude con *Referencias Bibliográficas e Otros textos complementarios de temática pidalina*, importantissimi strumenti di riferimento per facilitare la lettura del testo che merita ogni apprezzamento. Francisco Abad evidenzia l'importanza degli studi, delle intuizioni del Maestro, imprescindibile punto di riferimento per ogni medievista, pur riconoscendo l'opinabilità di certe conclusioni. Ne evidenzia il rigore storico e analitico impregnato di eredità romantica: è il superamento del più stretto positivismo nell'apertura a un idealismo linguistico, "entendiendo 'idealismo' – dice Abad – en el sentido científico noble que postulaba Vossler" (p. 79).

L'apprezzamento per l'opera di Abad è più significativo se si considera la peculiarità degli scritti di Menéndez Pidal, densi di dettagli e perciò difficili da riassumere; si possono cogliere le idee dando però una relazione parziale del contenuto. Un'altra caratteristica sono le aggiunte e le correzioni continue. Il percorso delle pubblicazioni è particolarmente tortuoso in una selva di inserimenti che Abad riesce a seguire con attenzione e abilità.



MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

HISTORIA DE UNA AUSENCIA:  
*EL NAVEGANTE DORMIDO DE ABILIO ESTÉVEZ*

Al publicar en 2008 su última novela, *El navegante dormido*, el escritor cubano Abilio Estévez (La Habana, 1954) se confirma como “uno de los mejores narradores latinoamericanos de la hora presente” (Miguel García Posada, *Abc?*).

Abilio Estévez irrumpe en el panorama de las letras hispánicas con la novela *Tuyo es el reino* (1997), a la que sigue *Los palacios distantes* (2004). Ambas novelas han sido aclamadas por la crítica y se han traducido a más de ocho idiomas. *Tuyo es el reino* ha ganado el Premio de la Crítica Cubana (1999) y, en Francia, el Premio al Mejor Libro Extranjero (2000); *Los palacios distantes*, a su vez, ha sido seleccionado por *La Vanguardia* como el mejor libro del año (2002).

El autor cuenta con una diversa gama de obras, no sólo novelas sino también cuentos, misceláneas y piezas teatrales que le han valido el reconocimiento nacional y también internacional. Es autor de la colección de cuentos *El horizonte y otros regresos*, de los libros misceláneos *Inventario secreto de La Habana* y *Manual de tentaciones*, y de textos teatrales como *Ceremonia para actores desesperados*.

Con la aparición de *El navegante dormido* Abilio Estévez cierra una especie de trilogía histórica cubana, empezada con *Tuyo es el reino* y *Los palacios distantes*, que abarca la segunda mitad del siglo XX, y que está contada a través de las vicisitudes de personajes acomunados por el mismo destino de espera y desilusión. La primera evoca un tiempo perdido, casi mítico, que se extiende hasta el triunfo de la Revolución cubana, mientras que la segunda se ubica en el futuro con respecto a los dos libros anteriores, en La Habana del año 2000. Finalmente, *El navegante dormido* abraza el espacio intermedio del cual el autor no había hablado, los años 70. El núcleo de la trilogía está constituido por la sensación de desgracia que, según el autor, supuso la dictadura castrista, con lo cual en la primera se prevé la llegada de una acontecimiento decisivo, en la segunda se constatan y se denuncian sus consecuencias, y finalmente en la última se cuenta el núcleo de esa tragedia.

Las tres novelas se conforman ante los ojos del lector como un tríptico, cuya parte central es *El navegante dormido*, que constituye el lazo de unión entre las otras. La historia de la familia Godínez, de hecho, tiene muchas semejanzas con la de la familia protagonista de *Tuyo es el reino*; en ambos casos sus miembros viven en un lugar aislado desde el cual esperan algo que va a pasar y que cambiará sus vidas, y las dos historias están construidas alrededor de recuerdos, fábulas y deseos. Al mismo tiempo, la alusión a la futura vida newyorquina de Valeria preanuncia y se reanuda con la historia contada en *Los palacios distantes*, cuyos protagonistas, de la misma

manera que Valeria, se ven obligados a buscar el sentido de su vida, no en la recreación del pasado, sino más bien en un lugar que puedan llamar casa.

*El navegante dormido* completa la magna obra que Abilio Estévez empezó con las dos novelas anteriores, imponiendo una vez más el valor internacional de su escritura.

En un viejo caserón situado frente al mar, en una apartada playa de La Habana, la familia Godínez aguarda la llegada de un terrible ciclón durante dos días de octubre de 1977. Los miembros de la familia viven la espera evocando episodios de su vida pasada y discutiendo sobre el pasado político y social de Cuba, hasta que una noche el quinceañero Jafet huye en barco, desapareciendo en el mar. Esta tragedia sacude profundamente a los Godínez, obligándolos a exhumar del polvo del pasado oscuras tragedias, acontecimientos y secretos que saldrán a relucir con el paso del ciclón.

Varias generaciones se reúnen bajo un mismo techo y, con ellas, diferentes maneras de entender la realidad del país y la vida. La interacción entre los distintos personajes, cada uno con una ambición, decepción y deseo, genera un contraste entre los más jóvenes, que aspiran a irse de la Isla, y los adultos que cometieron el error, según ellos, de quedarse. El personaje central del libro es Valeria, la joven que, treinta años después y a raíz del recuerdo de la huida de su amado primo Jafet, rumbo al Norte en el viejo bote *Mayflower*, siente la necesidad de recuperar su pasado para que no desaparezca, rememorando en un libro los sucesos de aquellos dos días de octubre donde la llegada del huracán coincidió con la desaparición del chico. El autor, sin embargo, utiliza una estrategia narrativa deslumbrante, en la cual la voz narrante no es la de la mujer, sino la de un narrador omnisciente que anticipa la historia de las vivencias de esta familia, que Valeria se dispone a narrar en su escrito y, al mismo tiempo, entrelaza la narración de los momentos de espera del huracán con anécdotas y relatos de experiencias pasadas de los personajes y de la misma Valeria. El narrador, por lo tanto, asimila a la mujer como un personaje más de la historia adelantando lo que ella misma escribirá.

La novela se caracteriza por el constante cruce temporal en donde confluyen el presente, caracterizado por la espera del cataclismo y la desaparición de Jafet, el pasado de las historias de los personajes, y el futuro, en las referencias a la vida en Nueva York de Valeria treinta años después de la llegada del cataclismo. La narración no se desarrolla como una "novela río", con una evolución desde el planteamiento inicial hasta el desenlace final, sino que va creciendo por acumulación de unas historias que dan motivo a otras que a su vez provocan nuevos extravíos, fugas, suicidios, renunciaciones y pasiones que serán el fundamento de los dislocados avatares de las siguientes generaciones.

El "viejo bungalow junto a una playa sin nombre" (p. 19), donde se sitúa la historia, aparece como un espacio de frontera, colocado en una dimensión cristalizada en el cual el fluir del tiempo se detiene, perdiendo su linealidad y dilatándose. El presente se convierte en un tiempo estancado donde todos los tiempos confluyen, en particular se lee que: "en la casa sólo se hablaba del pasado" (p. 75). La negación del presente se nota en el hecho de que en el caserón los días y las noches se hacen interminables y están medidos por un viejo reloj alemán que no funciona, porque está sin manecillas. Los recuerdos constituyen la única manera posible de llenar el vacío que los personajes sufren dentro de sí mismos y en su alrededor, y de encontrar alivio a la desesperanza presente y al cataclismo inminente. Este alivio, sin embargo, resulta momentáneo y efímero porque los recuerdos no hacen sino denotar y poner de relieve aún más la sensación de ausencia de lo que antes había y ya no hay.

Las acciones, también, contribuyen a ensanchar el sentido de pérdida, porque terminan siendo repetitivas, pasivas y sin finalidad alguna. A este propósito, es ejemplar la imagen de Andrea que teje medias de todo tipo, tejido, tamaño y color, medias que nadie se va a poner en Cuba, con lo cual la acción se describe como “igual de infructuosa, pues ¿quién en aquella playa iba a usar medias de lana peruana? [...] Y por otra parte, si algún día se iba a acabar la lana, siempre quedaba la posibilidad de destejerlas y volverlas a tejer” (p. 53). La reiteración, al mismo tiempo, se refleja también en la ciclicidad de la tragedia de la cual los personajes son víctimas. Jafet, al irse por mar en barco, repite la hazaña que su tío Esteban había emprendido años atrás y va al encuentro del mismo destino de muerte.

La inmovilidad del presente se opone al dinamismo del pasado, período en el cual se colocan las historias de las vicisitudes de los personajes y, sobre todo, sus ilusiones y esperanzas. Esta contraposición se refleja también a nivel formal, en la alternancia entre un estilo lento y medido y otro rápido y apremiante. La narración del presente se detiene en la descripción minuciosa de viejos objetos de la casa subrayando la pérdida del significado que tenían en el pasado; el enfoque, por lo tanto, resulta restringido, casi claustrofóbico. En los relatos del pasado, en cambio, el horizonte narrativo se abre porque la historia se centra en los sucesos, las hazañas de los personajes y sus viajes, confiriéndole un respiro nuevo y más amplio.

La relación maniquea entre presente y pasado se juega, también, a nivel ideológico; el pasado se carga de valores ideales que lo convierten en una perdida edad de oro, ante un presente de valores destrozados, de desconfianza en un posible cambio y de desolación del alma. Por su ubicación aislada, el caserón se convierte en refugio del mundo circunstante, en el cual los personajes están encerrados sin la mínima posibilidad ni intención de salir y, sobre todo, de una realidad revolucionaria que los ataca y que nunca acaban de entender. En este sentido, la casa de madera, “traída desde bosques lejanos”, y la playa desconocida y apartada, se configuran para ellos como “algo que los defendiera de las sacudidas de una historia que no podían controlar, y que tampoco podían, ni querían, entender” (p. 21).

En la novela, de hecho, hay continuas referencias a las consecuencias malas de la Revolución, que conlleva la continua degradación de las cosas y cuyos mecanismos sujetan a la población sin posibilidad de solución. Los personajes recuerdan la libertad que había en la época antes de la dictadura, frente a la sensación de cautiverio en el que se sienten atrapados por la dictadura castrista. Paralelamente, la desilusión que padecen los lleva a volver la mirada hacia Estados Unidos, hacia donde proyectan sus esperanzas y deseos de libertad y prosperidad. Cuba aparece como el *locus amoenus* de un pasado glorioso e irrecuperable, frente al cual se oponen Estados Unidos que se configuran como la Tierra Prometida, acogedora y libre, todavía alcanzable. A lo largo de la narración siempre se van describiendo las cualidades del “hermano del Norte”, lugar añorado por algunos personajes, que transcurrieron allí temporadas de su vida, y soñado por otros, que siempre desearon irse y nunca lo consiguieron.

El narrador pone de relieve la atmósfera de idealización que rodea el interés por Estados Unidos, comparando esa afición con la que se tiene por un país de encanto, de magia y de hadas: “la pasión por un sitio llamado Vermont, compartida por lo menos por dos personajes de esta historia, puede parecerse a la pasión que sintieron otros hombres por Citerea [...] o por el reino de Saba [...] o por la Isla del Tesoro, o por la bellísima Ciudad Esmeralda, capital del país de Oz” (p. 131). Hay, además, constantes referencias a los ritmos del jazz y a decenas de músicos norteamericanos, cuyas canciones vibran en el aire de la casa aislada. Se cocibe hasta a Dios

como un Ser perteneciente a Estados Unidos: “Dios” –dice Elisa- “siempre lo he imaginado con la cara de Elmore James” (p. 120).

La oposición entre Cuba y Estados Unidos se refleja también en los nombres. *Mamito*, típico nombre hispánico, es la vaca de la familia, animal que simboliza el vínculo con la tierra y las raíces; en cambio, el barco con el que Esteban antes y Jafet después intentan escapar a Estados Unidos, se llama *Mayflower*, nombre inglés y evocativo de la meta deseada y anhelada. Es más, hasta el huracán se calma en su camino de destrucción una vez llegado en los campos de Luisiana y de Texas; él también, igual que los personajes, encuentra paz en el Norte. El contraste entre los dos territorios y la oposición temporal tal vez se solucionen en el futuro, en la referencia a la vida de Valeria en los Estados Unidos. La acción de la mujer de recordar su pasado y volverlo a vivir escribiendo un libro en su piso de Nueva York, aparece como un acto catártico, a través del cual la relación dicotómica pasado VS presente y Estados Unidos VS Cuba se armoniza y disuelve. Ejemplificativo de esto es la elección del cierre de la novela, constituido por un capítulo sin título donde el episodio central de la historia -la huida en el mar de Jafet- se cuenta a partir de la perspectiva del joven, con lo cual se intuye que posiblemente la novela acabe con lo que será el primer capítulo del libro de Valeria: “la historia de una vieja casa de madera frente al mar, así como la historia de una o varias huidas, de un ciclón y de algunos fantasmas” (p. 365).

El tema cabal del libro resulta ser la ausencia, la cual se hace evidente a los ojos y a los corazones de los personajes, hasta convertirse en una presencia, la presencia constante e incómoda del vacío. Paradójicamente, para dar cuenta de eso, el autor recurre a una técnica acumulativa a través de la cual una gran variedad de esbozos, apuntes, anécdotas y episodios se van sumando hasta configurar un gran fresco de la familia Godínez a lo largo de casi todo el siglo XX.

La novela está dividida en cuatro partes, formadas a su vez por varios capítulos cortos dedicados a unos personajes u otros, pero también a objetos, sueños, pesadillas, creencias y discusiones. El material narrativo abarca desde los primeros años del siglo XX hasta 1977 y, en conjunto, se llega a conocer a varias generaciones de la familia Godínez con sus respectivas vicisitudes, hazañas, descendientes y amigos, con lo que los cruces temporales y la fragmentación narrativa se hacen inevitables. El cambio repentino y permanente de espacios, épocas y enfoques, que varían según la historia contada, hace de la novela un laberinto en el cual el lector acaba desorientado y atrapado, y durante páginas enteras no puede tener la certeza que si lo que le cuentan pasa de verdad o si sólo es un delirio o una deliberada falsificación biográfica. Los fragmentos que componen la novela están insertados de manera que la narración parezca *in fieri*, efecto que se logra, además, a través de la intervención del narrador, quien a menudo anticipa sin revelar y no cuenta los sucesos como fueron, sino como hubieran podido ser. Al hablar de la huida de Jafet a la playa, por ejemplo, se presentan diferentes posibilidades. Así se dice que: “entonces podían haber acontecido varios sucesos [...] Otra posibilidad: [...] Esa posibilidad, sin embargo, debe descartarse. Por una razón simple o, según se mire, extraordinariamente complicada [...] Una tercera posibilidad mucho más plausible: [...]” (p. 97). El narrador omnisciente, entonces, juega con el lector implicándolo, de este modo, en el desarrollo y desvelamiento de los acontecimientos. Retomando perfectamente las riendas de las historias, hacia el final la voz narrante afirma: “Como ha llegado la hora de terminar esta historia, no queda otro remedio que dejar constancia aquí de que, aunque en el mundo sucedían cosas más o menos trascendentes, en Cuba tenía lugar el arribo de un ciclón” (p. 358).

El estilo refinado del discurso narrativo se caracteriza por un registro elegante y culto, enriquecido gracias a la incorporación de términos cubanos. El lenguaje resulta a la vez expresivo, onírico, lleno de nostalgia y simbolismo, de manera que cada palabra remite a tiempos y espacios lejanos, sugiriendo y nunca expresando que todas las anécdotas y las vivisitudes contadas se funden y disuelven en un sueño, el sueño de un viaje en bote que nadie se atrevería a interrumpir.

En *El navegante dormido* Abilio Estébez pone en escena una novela coral sostenida por un ritmo cambiante y absorbente, donde las vidas de los personajes desvelan poco a poco su complejidad laberíntica y que, al mismo tiempo, encarnan parte de la historia de un país.



## RECENSIONI

Manuel Leonetti, *Los cuantificadores*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 95.

El libro *Los cuantificadores* forma parte de la conocida colección de la editorial Arco/Libros “Cuadernos de Lengua Española”, que dirige Leonardo Gómez Torrego. El autor de la obra que reseñamos, Manuel Leonetti, es catedrático de Lengua española de la Universidad de Alcalá de Henares, autor de numerosos libros y artículos, entre otros *Los determinantes*, publicado también en Arco/Libros en el año 1999.

La obra de la que nos ocupamos aquí estudia uno de los temas que han suscitado mayor interés en las últimas décadas dentro del panorama de la Lingüística general y en concreto de la Lingüística hispánica. Son muchos los estudiosos que se han dedicado a este tema, entre los que podemos destacar a Ignacio Bosque, Giuliana Giusti, Barbara Partee, Molly Diesing, Cristina Sánchez López, Anna Cardinaletti, Luis Eguren, Helena López Palma, etc.

En cuanto a la estructura del libro, está dividido en tres partes. En la primera el autor estudia las características generales de los cuantificadores y justifica la distinción entre cuantificadores adnominales y adverbiales, a los que dedica, respectivamente, la segunda y tercera parte del libro. Por último, como es característico en todas las obras de esta colección, incluye una serie de ejercicios sobre lo estudiado con sus correspondientes soluciones.

En la primera parte plantea el problema, ya tratado en la bibliografía, relativo a la consideración de los cuantificadores como clase semántica o como clase sintáctica de palabras. Opta por la primera de las dos opciones, por lo que considera los cuantificadores como una clase semántica de carácter heterogéneo, en la que se agrupan distintas categorías gramaticales: adverbios, determinantes, nombres y adjetivos. Dentro de los cuantificadores distingue dos grandes grupos: los adnominales y los adverbiales. Desde el punto de vista semántico, los cuantificadores se caracterizan por expresar la cantidad de entidades de un determinado conjunto o la cantidad de una materia que presenta una propiedad, o bien en qué grado se manifiesta una propiedad. En todas las lenguas naturales los cuantificadores expresan una operación de cuantificación sobre un dominio determinado, establecen relaciones de ámbito o alcance con otros elementos lingüísticos y seleccionan rasgos de la expresión con que se combinan, rasgos que tienen que ver con el carácter contable o no contable.

La segunda parte del libro está dedicada a los cuantificadores adnominales, entre los que distingue dos grandes grupos: los universales o fuertes y los existenciales o débiles. Los primeros indican la totalidad de los miembros del conjunto sobre el que

se cuantifica, mientras que los segundos indican una cantidad de elementos de un conjunto que no coincide con la totalidad. Los universales forman un paradigma limitado integrado por los siguientes: *todo(s)*, que se caracteriza por poder ir seguido tanto de sintagmas nominales (SSNN) definidos como no definidos. En el primer caso puede aparecer tanto en singular, indicando todas las partes que constituyen una entidad, como en plural, cuantificando sobre entidades, y puede recibir sea una interpretación colectiva sea una distributiva. Cuando va seguido por un SN no definido, *todo* recibe una interpretación distributiva. El segundo cuantificador universal es *cada*, de carácter distributivo y morfológicamente invariable. El tercer y último cuantificador universal es *ambos*, también distributivo pero de carácter dual, esto es, denota un conjunto de dos elementos.

En lo que respecta a los cuantificadores adnominales existenciales, dedica Leonetti especial atención al caso de *un* y su correspondiente forma plural *unos*, argumentando a favor de su consideración como artículos indefinidos. Entre los argumentos que presenta, destaca la generalización de que las lenguas que utilizan *un* en SSNN genéricos y predicativos son lenguas que han desarrollado un artículo indefinido, mientras que en las lenguas que utilizan nombres escuetos, *un* es sólo un numeral.

Otra de las cuestiones interesantes desde el punto de vista teórico que defiende el autor es la referida a la cercanía entre los cuantificadores indefinidos y los adjetivos. Presenta, entre otros, un argumento de carácter diacrónico, a saber, el paso a lo largo de la historia de la clase de los adjetivos cuantitativos a la de los cuantificadores, como ilustran los términos *bastante*, *demasiados* o *varios*. Otro de los argumentos, de carácter morfológico, es la posibilidad que presentan palabras como *mucho*, *poco* y *tanto* de llevar sufijos del tipo *-ito* o *ísimo*, típicamente adjetivales.

Dedica algunas páginas del libro a los problemas de análisis que presentan algunos cuantificadores como *sendos*, *diferentes*, *cierto* y *cualquier*, problemas que el autor deja en casi todos los casos abiertos a futuras investigaciones.

Cierra la sección dedicada a los cuantificadores adnominales estudiando las construcciones partitivas y las pseudopartitivas, por un lado, y los cuantificadores flotantes, por otro. Respecto a las primeras, se refiere principalmente a la distinción entre ambos tipos de construcciones, basada en su estructura: en el caso de las partitivas (*dos terceras partes de la gente*) la coda es siempre un SN definido o al menos referencial, mientras que en las pseudopartitivas (*una mayoría de ciudadanos*) es un nombre escueto o un SN indefinido.

En cuanto a los cuantificadores flotantes, esto es, cuantificadores ligados a un SN (generalmente sujeto y en ocasiones complemento verbal) que aparecen en posición típicamente adverbial (*Mis amigos vinieron todos a la fiesta*), destaca que son pocos en español y todos ellos universales, puesto que son los únicos que pueden establecer una relación anafórica de correferencia con el SN antecedente. *Todos*, *ambos*, *cada uno* y *artículo + numeral* (que funciona como cuantificador aun no siéndolo) integran el grupo.

La tercera parte del libro está dedicada a los cuantificadores adverbiales, entre los que distingue tres grupos: los cuantificadores de frecuencia, los gradativos y los focales. Principalmente los de frecuencia (*siempre*, *nunca*, *a veces*, *a menudo*...) presentan propiedades que los acercan a los adnominales, como la subclasificación en fuertes y débiles o la capacidad de seleccionar el carácter contable de los constituyentes a los que se adjuntan. De los cuantificadores de grado (*mucho*, *poco*, *bastante*, *demasiado*...) destaca el que permitan ser interpretados también como cuantificadores de frecuencia dependiendo del aspecto léxico del predicado con que se combinan. Así, combinados con predicados télicos (*caerse mucho*) se interpretan

como cuantificadores de frecuencia ('caerse muchas veces'), mientras que combinados con predicados atélicos (*querer mucho a alguien*) se interpretan como cuantificadores de grado (no significa 'querer muchas veces', sino 'querer intensamente').

Entre los cuantificadores focales o presuposicionales, figuran *sólo*, *incluso*, *también* o *tampoco*, considerados como cuantificadores porque presuponen una proposición cuantificada. Obsérvese que en una oración como *Los precios de las viviendas son altos incluso en crisis*, es equivalente *incluso en crisis* a una expresión cuantificada como *en cualquier situación*.

Cierra el recorrido por la cuantificación estableciendo algunas similitudes y diferencias entre la cuantificación adnominal y la adverbial. La característica fundamental que acerca ambas unidades es que son sensibles al carácter homogéneo o heterogéneo del constituyente al que se unen. Así la agramaticalidad de *\*Pedro siempre sabe ruso* se explica de modo similar a la agramaticalidad de *\*muy peatonal*. Las diferencias entre los cuantificadores adnominales y adverbiales se refieren, fundamentalmente, al comportamiento sintáctico.

Concluimos nuestra reseña señalando que la presente obra, que ofrece una exposición clara del tema de los cuantificadores, le permite al lector, por una parte, el acercamiento a estas unidades y, por otra, la posibilidad de investigar todas aquellas cuestiones que el autor plantea de forma abierta.

María Martínez Atienza

Ricardo Escavy Zamora, *Pragmática y subjetividad lingüística*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008, pp. 272.

Es indudable que en la actualidad, y contra las previsiones del formalismo lingüístico que la vio nacer hace ahora más de medio siglo, la Pragmática constituye una disciplina afianzada de enorme vitalidad e interés, como demuestra el cada vez mayor número de publicaciones que se ocupan de su estudio. De entre las más recientes en el ámbito hispánico, dedicamos estas páginas a *Pragmática y subjetividad lingüística*, obra de Ricardo Escavy Zamora, profesor e investigador de la Universidad de Murcia cuya actividad hasta la fecha abarca campos como la Lingüística General, la Teoría Literaria y la Historiografía Lingüística.

Con esta extensa monografía, y teniendo en cuenta los aspectos lingüísticos relacionados con la interacción, el autor pretende explicar cuáles son las fases que caracterizan el paso de la *lengua* al *habla*, a través de la focalización de la funcionalidad u operatividad del *Yo* dentro del proceso de enunciación. Dicha operatividad motiva la aparición de los seis módulos de análisis utilizados a lo largo de la exposición teórica, organizados en una estructura de tipo piramidal y estudiados en orden ascendente desde su base: 1) *Yo ocurrente o antepredicativo*, 2) *Yo estructurante*, 3) *Yo coordinante o deíctico*, 4) *Yo social o sociocéntrico*, 5) *Yo intencional* y 6) *Yo ejecutante*. Esta división axial del *Yo* supone una simplificación metodológica de la complejidad que caracteriza el proceso de enunciación, lo que refleja la voluntad de Escavy Zamora de elaborar una teoría sencilla que explique los fenómenos pragmáticos. Su disposición piramidal, por tanto, no debe llevar a pensar que entre las distintas funciones no exista una relación de intersección o superposición (como se nos recuerda en distintas ocasiones), sino que, dada la dificultad del análisis discursivo, que reside precisamente

en la necesidad de tener en cuenta la simultaneidad de los aspectos subjetivo - relacionales y de su codificación y estructuración lingüísticas, un planteamiento modular podría resultar más asequible.

Si nos situáramos por un momento en el vértice de esta pirámide, veríamos que las distintas funciones anteriormente citadas se encuentran englobadas, a modo de *matrioska*, dentro de un último Yo: es el *Yo actor*. Éste, junto a su correspondiente *Tú*, son los responsables de la acción lingüística que los hablantes llevamos a cabo, y suponen la culminación del complejo proceso enunciativo que el autor pretende ilustrarnos. El *Yo actor* es el protagonista empírico y real de nuestra actividad comunicativa, que prevé una (inter)relación socialmente condicionada entre sus participantes, sujeta inevitablemente a la presencia de la (inter)subjetividad, y construida sobre la base de unidades formales de la lengua a disposición de sus hablantes. Lo que constituye un axioma de la Pragmática, es decir, esta concepción de la lengua como acción, encuentra en el capítulo número 7 (el *Yo ejecutor*) un espacio de análisis que parte de los conceptos fundamentales de la Teoría de los actos de habla de Austin. En opinión del autor, las limitaciones de dicha teoría se hacen evidentes cuando se pretende dar cuenta de un concepto de acción lingüística más amplio, que contemple necesariamente la dimensión social y de interlocución, lo que supone, además, considerar los factores de variación intercultural, y, por tanto, la no universalidad de los distintos actos lingüísticos. El *Yo ejecutor*, mera función limitada a la realización puntual del acto de habla, se encuentra incluido en el *Yo actor*, auténtico protagonista de la actividad lingüística dentro de un entramado sociocultural bien definido. En este punto de la obra, la centralidad del proceso de enunciación adquiere para Escavy Zamora mayor importancia, al considerarlo un modo de reconducir, de forma más estrictamente lingüística, el estudio de los fenómenos pragmáticos, que, a lo largo de la historia de la disciplina, han dependido en exceso de los condicionamientos de la Filosofía.

En este orden de cosas, la subjetividad, como característica inherente a la interacción comunicativa, está presente en el denominado *Yo intencional* (capítulo 6). La intención del hablante se encuentra ya latente en fases iniciales del paso de la lengua al habla, a caballo entre el *Yo antepredicativo* y el *Yo estructurante*. Nuestra capacidad de reconocerla, preverla e interpretarla está basada precisamente en el conocimiento de los parámetros socioculturales distintivos de cada comunidad. Por ejemplo, en zonas del Pacífico, según los estudios antropológicos de A. Duranti, existe una reticencia a su interpretación.

El concepto de intencionalidad que maneja el autor integra tanto la noción de modalidad (de la enunciación y del enunciado) como la de fuerza ilocutiva, diferenciándose, fundamentalmente, en la mayor estaticidad de la primera respecto a la dinamicidad de la segunda. La modalidad de la enunciación está directamente relacionada con el Yo intencional, mientras que la del enunciado, como por ejemplo en el caso de los distintos modos verbales, puede no ser vehículo expresivo de la intención, sino mero instrumento formal exigido por el sistema de la lengua.

Por lo que se refiere a la fuerza ilocutiva, se nos recuerda que, a excepción de casos de marcada convencionalidad (como con determinados verbos realizativos), es el contexto de interacción el que condiciona la interpretación de la intención del hablante, a través de la *intersubjetividad* o negociación de las subjetividades individuales entre el Yo y el Tú correspondientes.

Llegados a este punto, es importante subrayar que el concepto de modalidad que se nos propone no contempla una relación con el de deixis, a diferencia de lo que sucede en otros marcos teóricos como el cognitivo, donde lo modal sí se entiende como intrínsecamente deíctico, y, por tanto, capaz también de contribuir a su descrip-

ción. En este sentido, para el autor, la deixis está ligada exclusivamente al *Yo coordinante*, como tendremos oportunidad de ver a continuación.

Es ya en el capítulo 5 (el *Yo social*) donde se aborda la cuestión de la construcción contextual cooperativa entre el Yo y el Tú (el denominado sujeto duocéntrico o socio-céntrico), derivada de su interrelación en la acción comunicativa y regida por una serie de coordenadas culturales y sociales distintivas y susceptibles de variación. Esta determinación cultural de la acción lingüística parece repercutir no sólo en la pretendida validez universal del Principio de cooperación, sino también en las expectativas sobre los parámetros de interacción que tenemos los hablantes.

Si bien es cierto que los ejes que sustentan nuestra interrelación comunicativa son básicamente la persuasión y la cooperación, es aún más cierto que precisamente la violación del Principio de cooperación y de sus distintas máximas es constante en la actividad lingüística cotidiana. Para ejemplificarlo, se mencionan las denominadas *perífrasis desorientadoras*, que, junto a determinados eufemismos, persiguen la manipulación por medio del lenguaje. El epígrafe *las violaciones antagónicas*, o lo que el autor llama de forma esclarecedora “los peligros de la letra pequeña”, propone un análisis de los documentos contractuales (seguros, garantías, etc.), una tipología textual sumamente persuasiva que se caracteriza por el sistemático incumplimiento de las máximas de cantidad, cualidad, relación y manera. A esta ejemplificación de transgresiones del Principio de cooperación, se añaden, en el ámbito de la medicina y la farmacéutica, los folletos informativos, a menudo desorientadores, cuando no completamente crípticos. Así mismo, se contemplan las situaciones de interacción entre médico y paciente, particularmente propensas, por distintas razones de índole subjetiva, a que se produzcan las citadas violaciones.

Cierran el primer núcleo temático del capítulo unas reflexiones sobre la comunicación híbrida (escrita – oral) del chateo, que, cuando se caracteriza por el anonimato de sus participantes, condiciona tanto el Principio de cooperación como las máximas que lo componen.

El papel de la cortesía en nuestros intercambios interaccionales es un componente imprescindible dentro del área de competencia del *Yo social*, y se encuentra, al menos en determinadas lenguas y culturas, estrechamente relacionado con las estrategias conversacionales. En este sentido, y frente a las pretensiones universalistas del conocido modelo anglocéntrico de Sperber y Wilson, Escavy Zamora se apoya en los estudios realizados sobre culturas no anglófonas del sudeste asiático para destacar la dependencia y el relativismo sociocultural de la cortesía. En japonés, por ejemplo, carece de relevancia considerar la cortesía como estrategia conversacional, puesto que la codificación lingüística de su monolítica jerarquización sociocultural no prevé un espacio significativo para su expresión. No deja de sorprender, sin embargo, la ausencia de referencias bibliográficas al conspicuo trabajo del grupo EDICE, encabezado por la investigadora argentina Diana Bravo y dedicado al estudio de la cortesía en el ámbito hispánico.

En el capítulo número 4, el *Yo coordinante* es entendido como *origo* o punto cero, responsable del anclaje contextual de los enunciados, cuyo alcance se limita al esquema abstracto de coordenadas de la situación de enunciación, lo que imposibilita su participación concreta en la situación de habla. Esta diferencia entre la participación abstracta (como enunciadore) o concreta (como locutor) del *Yo* determina el concepto mismo de deixis que sostiene el autor, puesto que impide considerar los fenómenos de interacción social como de naturaleza deíctica. Así pues, para el autor, mientras que el *Yo coordinante* funciona exclusivamente como punto de referencia egocéntrico para las expresiones deícticas (remitiendo a su papel de enunciadore abstracto), el *Yo*

*intencional* asume esa carga subjetiva propia del locutor concreto partícipe de la interacción, y que, como tal, es *Yo social* que conoce y comparte las reglas de la comunidad a la que pertenece.

Precisamente, a propósito de lo que ha de entenderse por deixis, en este capítulo se nos propone una clasificación de sus distintos tipos, desde el concepto clásico (que incluye las dimensiones *temporal*, *personal* y *espacial*) hasta las que son consideradas una extensión de dicho concepto: *metalocucionaria*, *de relevancia*, *modal*, *nocional*, *textual* y *social*. Así mismo, y a modo de conclusión, se hace referencia a algunas desviaciones de los usos canónicos de la deixis que suponen un desplazamiento del centro deíctico, tales como la desfocalización, la cita en el estilo directo o el empleo metalingüístico de los pronombres personales.

Los anteriores módulos funcionales no tendrían razón de ser sin la consideración de un *Yo predicativo* y de un *Yo ocurrente* o *antepredicativo*, aunque lo mismo se podría decir de éstos en relación con aquéllos: [...] *si entendemos el enunciado como algo condicionado social e intencionalmente, relacionado con el mundo externo de la enunciación, su estructuración semántico-sintáctica no es más que un paso que sin estos elementos es de carácter abstracto.*

El *Yo ocurrente* maneja los contenidos perceptivos y conceptuales del hablante en la fase previa a su estructuración sintáctico - semántica. La formulación lingüística de estos contenidos conceptuales es asumida por el *Yo predicativo*, haciendo uso de los elementos formales que cada lengua pone a disposición de los hablantes, y que, en la fase de enunciación se transformarán en enunciados, y, por tanto, en unidades comunicativas.

Tras el análisis de los distintos módulos funcionales, concluye esta sugerente y exhaustiva propuesta de estudio de la Pragmática, en la que, no obstante, y de manera ocasional, se percibe una cierta falta de claridad expositiva. Asimismo, es de esperar que en la próxima edición puedan ser corregidas las erratas tipográficas y la falta de correspondencia de algunas referencias a la vasta bibliografía que acompaña a la obra.

Gonzalo Jiménez Pascual

Pilar Nieva de la Paz, Sarah Writgh, Catherine Davies, Francisca Vilches de Frutos, *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Adler Enterprises LLC, Cincinnati, Ohio, 2008.

Este libro surge como fruto de la actividad científica desarrollada en el marco de los proyectos nacionales de investigación "Imágenes de la mujer profesional en la literatura de las escritoras españolas de la Generación del 27" (HUM2005-00861) y "Bases documentales para la historia del teatro español del siglo XX: historia del teatro en Madrid entre 1900-1918" (HUM2004-00706), financiados por el Ministerio de Educación y Ciencia de España. Cabe apuntar que algunos de los resultados de la misma ya se presentaron en el Seminario Internacional "Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940", celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid y en Royal Holloway, University of London (27-29 de junio de 2008), bajo la dirección de Pilar Nieva de la Paz, Sarah Writgh, Catherine Davies, Francisca Vilches de Frutos y Julio Checa Puerta, y organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas

(CSIC). Finalmente, la obra que aquí se presenta, recopilada y editada por Adler Enterprises en 2008, lleva al cabo fiel y dignamente una cuidadosa labor de investigación, finalizada a evidenciar la enorme relevancia que asume el debate en torno al avance de la igualdad de género en la sociedad actual, en particular la española.

Como bien resulta, en efecto, a partir del período de transición democrática, después de la muerte del general Franco, España sigue avanzando hacia la igualdad a un ritmo vertiginoso. Hitos en este largo proceso pueden considerarse, inicialmente, la aprobación de la Constitución de 1978, la reforma del Código Civil en 1981 y la Ley de Divorcio en 1982; en un segundo momento, la incorporación de España a la Unión Europea en 1985, que contribuye de manera decisiva al asentamiento y desarrollo de los derechos de las mujeres; y, finalmente, la aprobación de la Ley Orgánica para la Igualdad Electiva de Mujeres y Hombres en marzo de 2007, que supone un nuevo impulso al establecer la obligación legal de adoptar medidas de carácter transversal para alcanzar la igualdad de género en múltiples sectores (trabajo, educación, política, sanidad o vivienda, sólo por citar algunos ámbitos). Aunque es cierto que todavía quedan muchos problemas por resolver hasta lograr que la igualdad legal se convierta en efectiva y real, cabe decir que después de la entrada en vigor de esta ley, los estudios y encuestas internacionales sitúan a España entre los diez países más avanzados en términos de igualdad en Occidente (Editorial, "La fatiga de la mujeres", El País 10.11.2007), a la vez que sigue aumentando el interés por indagar en los procesos históricos y culturales que dan cuenta de cómo ha transcurrido el avance de las mujeres en su camino hacia la emancipación.

Insertándose perfectamente en esta corriente de revisión e investigación histórica, este libro propone un análisis fiel y muy articulada de la configuración progresiva de una nueva identidad femenina, en relación con la incorporación a la esfera pública de las mujeres españolas de los primeros cuarenta años del siglo XX, a partir del estudio de una significativa parte de la producción literaria de la época. Los quince ensayos de la obra, recopilados y divididos en dos partes, están finalizados a la demostración de cómo la historia de la literatura y del teatro español contemporáneos señalan la relevancia de la participación pública de las mujeres en los ditintos ámbitos públicos.

La primera parte del texto aborda el problema de la inserción de las escritoras en la sociedad literaria española en las primeras cuatro décadas del siglo pasado. Como bien se subraya en la introducción de la obra, de hecho el canon literario hasta hace muy pocos años ha estado compuesto casi exclusivamente por las obras de escritores varones, cuyas visiones han condicionado la construcción colectiva de la identidad de género (p. 10). De ahí la importancia de estos primeros ensayos, que no sólo recuperan el patrimonio literario escrito por las mismas mujeres, sino que a partir del estudio de esta producción creativa ofrecen un análisis de la efectiva transformación en la identidad femenina de la época. A través de las voces y las letras de las protagonistas, entonces, no sólo se rescata su innegable, aunque ocultado, valor artístico, sino también se dan a conocer las dificultades que las mismas tuvieron que enfrentar, sus reivindicaciones y aspiraciones en la tentativa de insertarse en el estrecho espacio de dominio varonil. Ejemplificador, en este sentido, resulta el ensayo "Conservadoras/Heterodoxas: las diferencias ideológicas" de María del Carmen Simón Palmer, profesora de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); estudio que, a la vez que analiza las cartas manuscritas, hasta ahora inéditas, de algunas de las escritoras más influyentes de la época (Rosario de Acuña, Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova y Eva Canel), pone en evidencia las múltiples estrategias profesionales empleadas por ellas para promocionar sus carreras y afianzar su situación en el hostil ámbito literario del aquel entonces.

La segunda parte de la obra, en cambio, se dedica a las protagonistas de la vanguardia escénica, avanzando cuestiones en relación con la actividad teatral desarrollada en España en el mismo período. Los ensayos se centran en el análisis de la producción autobiográfica de varias de las autoras dramáticas más relevantes de la época; material que hoy presenta un indiscutible valor histórico para recuperar sus experiencias vitales como pioneras en el intento de abatir las barreras de la fortaleza teatral. Estas mujeres, de hecho, orgullosas de su vocación, trataron de desarrollar una trayectoria artística propia, pese al entorno social y cultural que se mostraba casi totalmente reacio a reconocer sus logros profesionales. De ahí que el análisis de los personajes femeninos desarrollados en la producción dramática del período resulta fundamental para reconstruir las representaciones de género que dominaban el imaginario colectivo de la época. Paradigmático resulta el ensayo “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República” que realiza Pilar Nieva de la Paz, científica titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y vicedirectora del Instituto de Lengua Española: en efecto, al analizar las memorias de dos dramaturgas del período, María Teresa León y Concha Méndez, el estudio nos acerca al testimonio personal del acceso e integración en la creación artística de estas “mujeres de letras”, vislumbrando a la vez las claves comunes en la formación de la identidad de la élite intelectual y artística femenina española de la época.

La publicación de *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940* resulta, finalmente, de fundamental relevancia porque contribuye a dar a conocer la evolución histórica de este proceso hacia la igualdad, explicando sus características peculiares, a la vez que valora textos literarios, a menudo desatendidos y olvidados, imprescindibles por su aportación al patrimonio artístico y literario español. Es más, a través del estudio de la vida de las protagonistas de las época, de las reivindicaciones que consideraron prioritarias, de los obstáculos que encontraron y del necesario compromiso con los cambios que tuvieron que producirse para llevar a la práctica las ideas defendidas por el pensamiento igualitario, estas investigaciones nos ofrecen un patrimonio riquísimo de informaciones, no sólo por lo que concierne los logros profesionales de estas artistas, sino y sobre todo por la consolidación de su identidad como creadoras.

Ludovica Paladini

Alicia Redondo Goicoechea, *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 296.

Alicia Redondo Goicoechea, profesora de Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, ha dedicado gran parte de su tarea de investigadora a la narrativa femenina, además de ocuparse de escritores como Ciro Bayo del que acaba de editar sus obras completas. El presente libro recoge y amplía trabajos precedentemente publicados consagrados a la defensa de la existencia de una escritura propia de mujeres y al estudio de su contribución a la historia literaria de España. Los primeros tres capítulos del texto resumen aspectos generales de la teoría literaria y de la crítica feminista que enriquecen la comprensión de la segunda parte donde se estudian elementos concretos característicos de algunas figuras o la obra completa de nombres ejemplares de esta historia literaria escrita por mujeres. La investigadora señala la importancia del

descentramiento epistemológico que supone la posmodernidad y el feminismo junto con el desarrollo de la difícil aceptación del otro – como ser humano y como lo distinto de la norma – además del mejoramiento existencial que esto conlleva para la sociedad civil. A este propósito, Alicia Redondo Goicoechea recuerda al verso de Antonio Machado “el ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas;/ es ojo porque te ve” (p. 1).

Partiendo de la ideología feminista y añadiendo a la importancia de lo cultural y sexual considerado por la pionera Simone de Beauvoir, el concepto de “querencia” de Judith Butler, se examina la narrativa femenina bajo el punto de vista de la teoría literaria. Se consideran los dos sexos que constituyen la humanidad desde el punto de visto fisiológico, los tres géneros que forman la perspectiva social que tiene que ver con la orientación sexual y los cuatro lenguajes que acompañan las opciones sexuales fundamentales, las hetero y las homosexuales tanto femenina que masculina. Dentro de éstas, es fundamental la opción personal, a la que Alicia Redondo Goicoechea llama ‘querencia’, según la definición de Butler, donde se instalan las voces correspondientes. Como bien resume la autora, “entre los seres humanos hay dos miradas o epistemologías sexuales cualitativamente diferentes que son la femenina y la masculina y, dentro de ellas, tres géneros, así como cuatro lenguajes o voces que, a su vez, engendran multitud de discursos individuales” (p. 12).

Se trata de una investigación que desborda las fronteras literarias para abarcar un nuevo orden epistemológico que propone recuperar espacios, lugares físicos, psicológicos y simbólicos de la femineidad a través de los cuales poder expresar relaciones más universales, planteando una visión holística de forma que sea posible superar las dicotomías del pensamiento occidental masculino dividido y vertical para proponer en el centro a mujeres y hombres completos y no fragmentados.

La propuesta de lectura intenta superar los patrones de la literatura masculina para abrir nuevos caminos de originalidad y libertad. En este proyecto es importante recuperar el ‘orden simbólico de la madre’, como nos enseña Luisa Muraro, para aceptar, asumir y valorar todos los espacios femeninos propios, empezando por el del cuerpo que es el primer espacio físico, psicológico y simbólico de la femineidad.

La operación de rescate arqueológico que sigue, cuyo primer modelo es el ya clásico texto de Carmen Martín Gaité *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987), ofrece un listado muy resumido y bastante conocido de autoras que, partiendo de la Edad Media, pasando por el Renacimiento y la Ilustración, llega a los siglos XX y XXI, sugiriendo el estudio de unos nombres olvidados o poco presentes en los manuales, especialmente significativos dentro de este panorama. Los capítulos siguientes se dedican a distintas escritoras consideradas desde ópticas diversas como la enunciación personal en relación a Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas y desde la Edad Media se pasa al Renacimiento, Ilustración, Romanticismo para llegar directamente a la segunda mitad del siglo XX destacando a las escritoras que han logrado un modelo femenino, a veces distinto, a veces más libre, junto con un lenguaje original como Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Ana María Moix, Mercé Rodoreda, Esther Tusquets, Marina Mayoral y a las más jóvenes, las que han llegado al éxito en los años noventa como Enriqueta Antolín, Almudena Grandes y Lucía Etxebarria. Sus temáticas son muy variadas y lo abarcan todo, desde lo histórico hasta lo fantástico, especial interés y novedad resulta ser el tema de la relación con la madre, que ha producido centenares de libros en todo el mundo y sobre el cual nunca se ha reflexionado anteriormente de esta manera. Alicia Redondo Goicoechea dedica especial atención a Corín Tellado (1926), la famosa escritora de novela rosa, autora de más de 5.000 títulos y declarada por la UNESCO la escritora en español

más leída de todas los tiempos, tema de estudio poco frecuente también en este tipo de investigación.

Estas narradoras, por su originalidad y su interés, representan algunos nombres del boom de la escritura de mujeres, que ha sido uno de los fenómenos editoriales y críticos más evidentes desde la época de la transición y de la democracia. Sin embargo, esta literatura femenina supone apenas el 35% de la producción total. El éxito de dichas escritoras se debe a sus numerosas lectoras/es, éxito que no corresponde al de la crítica que todavía sigue estando en manos 'a cabezas masculinas' (pp. 103-104) que no permiten la necesaria apertura del canon a una escritura caracterizada con otros parámetros. Todo esto se comprueba al leer el listado de nombres en los manuales y en las antologías a no ser específicas de mujeres, pero por lo que se refiere a las otras - las masculinas -, el número de las representantes es excesivamente bajo. Falta todavía una sólida tradición cultural escrita en femenino que pueda mezclarse con la de los escritores, normalmente considerada 'neutra'. El canon de la civilización en el mundo, cuya concepción elitista encuentra el modelo en la cultura anglosajona masculina, blanca y heterosexual y, por lo que se refiere a la crítica literaria, su mejor representante en Harold Bloom, ha endurecido su postura exclusiva reafirmando su cerrazón de juicio.

Una bibliografía amplia, útil instrumento de trabajo para otros estudios y nuevas investigaciones, completa el texto. Se trata de un libro que puede ser leído como estudio crítico y también empleado para complementar los manuales de literatura que continúan "olvidando" nombres y obras que pertenecen a la historia cultural del país, pero que resultan desvalorados o poco/nada estudiados porque escritos por mujeres. El problema, como escribe Alicia Redondo Goicoechea en la introducción, ya lo tenía clarísimo Miguel de Unamuno al aconsejar a una joven "que se dedicara a las matemáticas, mejor que escribir literatura, porque en las ciencias exactas no tendría discriminación por su sexo, lo que sí ocurriría en una materia como la literatura cuyo instrumento era un lenguaje escrito por los hombres y para los hombres" (p. VII).

Susanna Regazzoni

Isabella Tomassetti, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad media y Renacimiento*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008, pp. 362.

L'intensa attività di ricerca e di pubblicazione degli ispanisti italiani che si occupano di letteratura medievale non conosce sosta, nonostante la medievalistica sia stata vieppiù esiliata, negli ultimi anni, dalle aule universitarie, pur conoscendo, invece, una notevole vitalità congressuale soprattutto in Spagna. Isabella Tomassetti, filologa di scuola romana seria e competente, pubblica per la prestigiosa editrice Reichenberger uno studio impeccabile ed esauriente sul *villancico cortés* tra Medioevo e Rinascimento.

Il lavoro si suddivide in due parti: nella prima (pp. 10-175) la studiosa approfondisce, rispettivamente, le origini, le tipologie metriche, la musica, la poesia, i temi e gli stilemi. Nella seconda offre all'esperto e al lettore occasionale un repertorio alfabetico dei *villancicos* studiati corredato da una precisa e puntuale serie di apparati relativi ai testimoni utilizzati (*manuscritos*, *impresos* e *pliegos*), agli autori e ai musicisti considerati (pp. 221-362), tra i quali spiccano i nomi di Juan del Encina, Quirós, Pedro Manuel de Urrea, García de Resende e Puertocarrero.

Già nell'introduzione Tomassetti chiarisce la prospettiva e la *ratio* che guidano il lavoro: "punto de arranque [es] la recopilación y el análisis del corpus transmitido por las antologías poéticas redactadas entre el siglo XV y los primeros decenios del XVI y se propone una descripción estructural e histórica del villancico dentro del sistema cuatrocantista de los géneros líricos. En el terreno de la definición histórica la limitación del arco cronológico produce inevitablemente la parcialidad del resultado; sin embargo, la opción de este criterio selectivo ha parecido la única manera para encauzar el análisis de un repertorio tan copioso" (p. 9).

Criterio, questo, assolutamente condivisibile, data la fortuna del genere e la sua durata presenza nei canzonieri manoscritti e stampati redatti tra i secoli XV e XVII, fermo restando che chi stabilì il "canone" del *villancico* fu Juan del Encina, mentre a nessun autore se ne può attribuire la paternità.

Una volta ricordato il dibattito sempre attuale sull'origine stessa della lirica tradizionale iberica nel contesto più ampio della lirica romanza (da Menéndez Pidal, a Margit Frenk, a Le Gentil e Subirá), l'autrice si sofferma opportunamente sull'etimologia e sulle documentazioni coeve del termine *villancico*, definizione che si applica a una struttura bimembre, *latu senso*, composta da *estribillo* e *coplas glosadoras*, genere poetico che "se inscribe en una isomorfía estructural que atraviesa la Romania entera y reúne textos con las más variadas tipologías temáticas, constituidos por una cabeza y por una o más estrofas dotadas de verso o versos de vuelta" (p. 18).

L'etimologia, dunque. Va detto, innanzitutto, che in molti lavori recenti dedicati ai paratesti, alle diverse tipologie di epigrafi anteposte ai testi e ai prologhi dei *cancioneros*, sono stati esplorati il lessico coevo e lo statuto poetico formale di molti generi di poesia medievale. Ricordo, tra gli altri, gli studi di Patrizia Botta, "Las rúbricas de los Cancioneros de Encina y de Resende", *Canzonieri Iberici*, Noia, Toxosoutos, 2001, II, pp. 373-89 e di Cleofé Tato García, "Las rúbricas de la poesía cancioneril", *ivi*, pp. 351-72 ed *Eadem*, "De rúbricas y cancioneros", *Vir bonus docendi peritus. Homenaxe a José Pérez Riesco*, A Coruña, Universidad, 2002, pp. 451-70.

Fermi restando i dubbi sull'origine del termine (si vedano le varie proposte di Corominas, García de Diego e Iakov Malkiel), le prime occorrenze della parola *villancillo* e *villancete* si trovano rispettivamente nel *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2) anteposto al componimento *La ninya gritillos dar* e nel *Cancionero de Estúñiga* (MN54) innanzi *Saliendo de un olivar, serranilla* di Carvajal, canzonieri legati agli ambienti colti delle corti di Navarra e di Napoli. Il termine *villancico* si incontra per la prima volta anteposto al testo *En una linda floresta* attribuito a Santillana o a Suero de Ribera [e probabile opera di quest'ultimo, come ha dimostrato John Gornall, "Towards a critical edition of Suero de Ribera's 'En una linda floresta'", *Hispanic Reserch Journal*, 2,1, (2001), pp. 3-13]. Juan de Valdés nel *Diálogo de la lengua* usa il termine *villancico* per introdurre l'*estribillo* 'Pues que os vi, merecí veros...' e precisa "que al tiempo que yo partí de Spaña reinava entre los músicos".

Tomassetti approfondisce con dovizia di riferimenti testuali la *definitio* del genere collegandola alla progressiva affermazione del *villancico* al di fuori degli ambienti delle corti.

Come accennato, fu Juan del Encina nel trattato di poetica che apre il suo canzoniere stampato nel 1496, a definire tecnicamente il *villancico*: "si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de alguna invención; y entonces el un pie ha de quedar sin consonante según más común uso" (p. 52). Da qui tutta una posteriore serie di *definitiones generis* che troviamo nelle poetiche del '500 e del '600 da Rengifo (*Arte de poesía castellana*, 1592), a Alfonso de Carballo (*Cisne de Apolo*, 1602)

a Salazar (*Summa del arte de poesía*, 16..) raccolte dalla studiosa in un percorso estetico-formale assai puntuale e convincente.

Il secondo capitolo dello studio è dedicato alle tipologie metriche del *villancico*: tipologie che dipendono in massima parte dall'*estribillo*, *elemento strutturante* (p. 18), sia dal punto di vista metrico che da quello semantico, visto che "constituye el núcleo lírico y temático en torno al cual se desarrollan las estrofas de la compisición" (*ibidem*), sicché ne deriva che le 'estrofas glosadoras', corrispondono a due moduli metrici riconoscibili: quello di tipo *zejelesco*: aaax, bbbx, ecc... e quello panromanzo (condiviso con *virelai* e *ballata*): abbax, ababbxy, ababbxyy, ecc...

Riassunto il quadro storico-letterario della *estrofa con vuelta* nella tradizione iberica, l'autrice analizza le tipologie metriche del *corpus* quattrocentesco fornendo una casistica di schemi rimici tanto dell'*estribillo* quanto delle *coplas glosadoras*: nell'*estribillo* prevale il tristico birimico (xyy, 66.62%), nelle strofe prevalgono tre modelli rimici: abbaayy (38,15%), ababbxy (16,31%) e aaax (9,86%). Ne conseguono, per le *coplas glosadoras*, 81 configurazioni metriche.

Il terzo capitolo è dedicato ai rapporti tra la struttura metrica e quella musicale, imprescindibile approfondimento imposto dalla natura di unione e con-fusione di *letra* y *música* che occasiona il genere: le informazioni offerte permettono anche al lettore meno esperto di questioni musicali di farsi un'idea del rapporto tra testo e musica. Osserva Tomassetti: "[de los esquemas] se infiere la ausencia de simetría entre mudanza y vueltas métricas y musicales. Tal característica distingue al villancico de la canción, marcada en cambio por una rigurosa coincidencia entre secciones métricas y musicales y también por un mayor uso del contrapunto" (p. 113).

Com'è risaputo tra gli ispanisti, la materia poetico-musicale trovò nella forma *cancionero* un contenitore di straordinario pregio, di cui sono autentici capolavori il *Cancionero musical de Palacio* (MP4), il *Cancionero de la Colombina* (SV1), ai quali vanno accostati per importanza il *Cancionero musical de Segovia* (SG1) e i seriori *Cancionero musical de Barcelona* (BC1) e *Cancionero Musical de Elvas* (EH1). I predecei testimoni ci trasmettono la polifonia musicale, mentre quella strumentale prevale nelle stampe, eccezion fatta per il *Cancionero de Uppsala*, (repertorio di 55 *villancicos* pubblicato in realtà a Venezia nel 1556).

Il *corpus* dei *villancicos*, genere tra i più eclettici della poesia quattrocentesca, si aggrega sostanzialmente in cinque filoni tematici (cap. IV): '1) amoroso-cortesano; 2) pastoril, 3) amoroso-popularizante; 4) político y satírico-burlesco; 5) religioso'. Come osserva l'autrice, l'amore cortese è comunque il tema maggiormente visitato nelle digressioni matapoetiche dei filoni non propriamente amorosi. La grammatica poetica, la retorica e la semantica del *villancico* sono giocoforza subordinati alle rispettive *artes* coeve: *estribillo* e *coplas glosadoras*, in ogni caso, sono uniti da un legame dialogico che si articola in base a modalità variabili, anche all'interno di uno stesso testo, sicché nelle sue forme più raffinate il *villancico* risponde agli schemi retorici della *propositio-argumentatio* e della *propositio-argumentatio-recapitulatio*. Con parole dell'autrice: "El tejido estructural y temático del estribillo se refleja, pues, en la unidad textual del villancico: el carácter sistemático de este fenómeno explicita e ilustra la subordinación de las coplas con respecto al preludeo, verdadero núcleo estructurador del conjunto textual" (p. 157).

La seconda parte dello studio offre il repertorio dei *villancicos*, preceduto da rigorosi e condivisibili criteri di trascrizione degli *incipit* e delle rubriche e dalla *recensio* dei testimoni. Di ogni *villancico* Tomassetti registra: *incipit*, *testimonio*, *esquema*, *rubrica*, *autor*; *la tabla* è completata da un elenco alfabetico degli autori e dei musicisti, da Ajofrín a Pedro Ximénez de Urrea.

La bibliografia è aggiornata: nonostante la messe di dati, di riferimenti e di rimandi offerti dall'autrice, lo studio risulta impeccabile: tra le minime sviste si nota l'assenza di riferimenti bibliografici al *Canzoniere marciano* (VM1), citato a p. 34, anche se non utilizzato poi come fonte per il repertorio. Il lavoro di Tomassetti emerge per serietà, rigore, cultura filologica e letteraria: è, senza dubbio, uno strumento indispensabile per il medievalista, nella cui biblioteca si colloca in primo piano, ma risulta anche una piacevole lettura per gli appassionati di poesia.

Andrea Zinato

Yolanda Iglesias, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, 125 pp.

L'autrice del volume oggetto della nostra attenzione si propone di dimostrare che ne *La Celestina* "la parodia no se limita a los elementos típicos del amor cortés sino que va más allá al parodiarse la novela sentimental" (p. 9), superando le posizioni critiche di famosi studiosi come Alan Deyermond, June Hall Martin, Dorothy Severin, María Eugenia Lacarra, Peter Russell.

Secondo la Iglesias la parodia riguarda tutto il testo, si elabora in vari modi e situazioni ed è usata da Fernando de Rojas non solo per criticare l'amore cortese, ma anche il romanzo sentimentale come genere letterario, con risultati totalmente innovativi dove l'effetto comico dovuto alla parodia serve anche a divertire il pubblico. Secondo la Iglesias "la novela sentimental le sirve a Rojas como un valioso instrumento de experimentación artística, puesto que la parodia que lleva a cabo implica la superación del género en cuestión, pasando a convertirse en algo muy diferente al género parodiado" (p. 31).

In modo metodologicamente corretto dedica il secondo capitolo alla definizione e alle funzioni della parodia a cui farà riferimento nell'analisi tematica dell'opera di Rojas. Individua come punto d'inizio dell'analisi della parodia la relazione, la *similitud*, che il testo parodiato ha con l'originale, riportando in forma critica le argomentazioni dei vari studiosi. Arriva alla conclusione che "el texto de Rojas se sitúa en el tipo de parodia tradicional o burlesca ya que *La Celestina* es [...] una parodia que ataca y destruye el texto parodiado" (p. 41).

Nel terzo capitolo la Iglesias esamina il ruolo dell'amore cortese in cinque romanzi sentimentali del XV secolo (*Siervo libre de amor* di Juan Rodríguez del Padrón, *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* e *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro, *Grisel y Mirabella* e *Grimalte y Gradissa* di Juan de Flores, tutti anteriori a *La Celestina*) come riferimento comparativo, per approdare, dopo un attento e minuzioso esame, a una posizione apertamente critica nei riguardi di alcuni illustri studiosi precedenti: "la parodia que se hace en *La Celestina* se da desde el principio hasta el final y [...] la parodia del amor cortés está presente en todos y cada uno de los personajes de *La Celestina* sin que ninguno de ellos abandone, en ningún momento, su función paródica" (p. 43).

Nell'intento di provare che l'intenzione di Fernando de Rojas non si limitava a consigli di tipo moralistico, ma si spingeva più in là nel desiderio di rinnovare, divertire e criticare un genere letterario, la Iglesias dedica il quarto capitolo a *La parodia del*

*amor cortés antes de «La Celestina»* per sottolineare che “parte de la originalidad literaria de *La Celestina* también se debe a que es el primer texto en parodiar consciente y caramente la literatura del amor cortés” (p. 69), ponendosi in una posizione critica nei riguardi di noti studiosi.

Il quinto capitolo, il capitolo centrale dell'ottimo lavoro di Yolanda Iglesias, è dedicato all'*Análisis de la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*. È un'analisi metodica, sistematica secondo uno schema ben preciso («1° - parodia de la nobleza de los amantes y de su ambiente. 2° - parodia del ennoblecimiento que se produce en el amante. 3° - el problema del matrimonio en *La Celestina*. 4° - parodia del deseo de obtener un galardón de la amada. 5° - parodia del amor cortés como amor malogrado. 6° - parodia de la divinización de la amada. 7° - parodia del sentimiento de inferioridad del amante y del servicio permanente a la amada. 8° - parodia del secreto de amor y de la honra»).

La conclusione è chiara: «En mi análisis de *La Celestina* establezco que la parodia de la novela sentimental es firme a lo largo de la obra» (p.109). Il giudizio si allarga ai vari nuclei tematici (ne sottolinea la pluralità rispetto al romanzo sentimentale dove il nucleo era unico), allo stile (“deja de ser exclusivamente retórico y elevado para pasar a combinar lo vulgar con lo cortés” p. 109), per ribadire che *La Celestina* “no es una novela sentimental ni una imitación de éstas, pues lo que hace es seguir sus patrones estructurales para burlarse de ellos con gran originalidad [...]”. Utilizza la parodia como forma de discurso literario con efectos cómicos” (p. 110). Rojas è il creatore di una nuova forma in cui la Iglesias non intravede intenti e consigli morali che non venivano contemplati negli scopi dell'autore.

Lo studio della Iglesias è strutturalmente ben costruito, seriamente documentato, metodologicamente corretto, essenziale nel suo percorso critico che giunge a concrete conclusioni. È un'utile tessera nell'enorme mosaico critico che incornicia *La Celestina*.

Donatella Ferro

*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos 50), 2008.

L'editore Reichenberger rappresenta ormai da anni un riferimento imprescindibile per gli studi sul Teatro classico spagnolo. In particolare, i contributi bibliografici che ha pubblicato stanno aiutando in modo determinante alla ricostruzione del sistema culturale, in piena sintonia con l'evidente aumento di attenzione della critica. I progetti di edizione dell'opera completa dei più importanti drammaturghi sono ormai una realtà evidente, anche se è ancora necessario incontrare delle forme di interazione e condivisione delle informazioni che permettano di procedere in modo più spedito e uniforme nella volontà di restituzione di *corpora* testuali affidabili. Sono quindi particolarmente opportuni i progetti che tentano di offrire nuovi e più affinati strumenti globali di ricerca alla comunità scientifica. L'opera diretta da Teresa Ferrer è, sotto vari aspetti, un esempio sorprendente dei risultati a cui può giungere una perfetta conoscenza delle problematiche legate alla comprensione del fenomeno, unitamente all'attenzione verso le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie. Tra le molte lacune denunciate dalla critica, vi era fino ad oggi l'assenza di un dizionario biografico degli attori del Teatro clas-

sico spagnolo, opera considerata utopistica a causa dell'enorme quantità di dati a disposizione, non paragonabile al teatro inglese o francese coevi che invece possiedono da tempo questo strumento. Già John Valey aveva intravisto la possibilità di raccogliere tutta la documentazione pubblicata, in modo disperso, su questo tema e di organizzarla sistematicamente. Tuttavia, solo un ampio gruppo di ricerca e soprattutto l'ausilio dell'informatica ne hanno reso possibile la realizzazione. I risultati sono indicati sommariamente da Teresa Ferrer nell'introduzione, cartacea, del bel volumetto che accompagna il CD-Rom contenente il *Diccionario*: il progetto, realizzato presso l'Università di Valencia, è durato 15 anni e si è avvalso della collaborazione complessiva di 25 studiosi. Sono stati selezionati e incorporati in modo sistematico 295 riferimenti bibliografici (altri 95 contributi sono utilizzati solamente in luoghi puntuali) e si è giunti a catalogare 4737 nominativi di professionisti teatrali che svolsero la loro attività tra il 1540, tradizionalmente considerato come l'inizio della grande stagione commerciale del teatro spagnolo, e il 1681, anno della morte di Calderón, che simbolicamente segna la conclusione di un'epoca e di una maniera di produrre il testo-spettacolo. Ovviamente vengono contemplati anche i dati relativi ad attori la cui attività, iniziata in questo periodo, giunge fino ai primi anni del secolo XVIII. Il campo geografico, come descrive Ferrer (p. 10), è limitato alla Spagna peninsulare, anche se vengono inserite informazioni relative alla presenza di comici spagnoli in altri paesi europei e americani. Con un progetto di tali dimensioni, il supporto cartaceo, secondo i calcoli della direttrice, sarebbe stato insostenibile perchè avrebbe raggiunto circa 25 volumi di 400 pagine ciascuno. La scelta del mezzo informatico, inoltre, permette di aggiungere dati futuri in un ambito di studi in continua espansione, oltre ad offrire le alte potenzialità del sistema di ricerca digitale. Il DICAT parte dalle fonti classiche: la prima lista di attori conservata è quella contenuta nel manoscritto della *Confirmación de la Confradía de Nuestra Señora de la Novena* (1634), appunto la *cofradía* madrilená dei comici, manoscritto che nel *Diccionario* viene addirittura pubblicato in facsimile con trascrizione a fronte tra i materiali aggiuntivi del database. Il gruppo diretto da Ferrer ha poi utilizzato la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España* (1700-1721), altro manoscritto che elabora e completa principalmente i dati della *Confirmación* e che a sua volta costituisce il riferimento principale di studi posteriori, come il *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del bistrionismo en España: o noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos* curato da José Pellicer (Madrid, 1804), per giungere al primo vero studio moderno, quello di H. A. Rennert, «List of Spanish actors and actresses. 1560-1680», in *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909, pp. 407-635. Anche Rennert si basa in buona parte sulla *Genealogía*, ma include significativamente altri innovativi studi specifici dei primi del Novecento, come i saggi di Pérez Pastor, Cotarelo e Sánchez Arjona. Tuttavia, la critica da tempo ha segnalato le molte incongruenze di questo importante studio pionieristico. Su tale base, il gruppo di Ferrer ha proceduto con lo spoglio di tutta la bibliografia secondaria oggi disponibile, che comprende un numero davvero corposo di contributi sull'attività teatrale raccolti a partire da documenti di archivi locali, come è il caso degli studi di Sentaurens, Agulló y Cobo, Esquerdo, de la Granja, Reyes Peña, Bolaños Donoso, García García, e molti altri. Per motivi di gestione del progetto, Ferrer ha limitato all'anno 2000 il campo di indagine esaustivo, anche se in certi casi particolari ha incluso indagini più recenti. In alcune occasioni sono stati consultati manoscritti antichi e documenti d'archivio per completare o verificare luoghi dubbi. In particolare sono state recuperate, e offerte in immagine digitale, le firme di un numero significativo di attori (435). Lo studio ha dovuto affrontare numerose problematiche, legate in primo luogo ai casi di omonimia, le relazioni di parentela, e ovviamente gli errori di trascrizione che

possono aver originato gravi lacune. Il raffronto tra la moltitudine di dati ha permesso di chiarire in modo sistematico la maggior parte di tali dubbi, con un risultato realmente sorprendente. La ricerca può essere effettuata a vari livelli: per nome, per funzione all'interno della compagnia, per anno o periodo e, infine, è possibile recuperare la presenza di un testo concreto – ad esempio, il titolo di una commedia - all'interno della descrizione contenuta. È inoltre permesso approfondire e limitare la ricerca, secondo gli standard informatici più comuni. L'installazione e l'uso del software sono molto semplici e adattabili ai principali hardware di uso attuale. A corredo di questa imponente mole di dati, viene offerta, in un appartato chiamato "La práctica escénica en imágenes", una sostanziosa quantità di immagini (250), solo in parte già note e che finora non erano mai state riunite in un unico supporto: vi si trovano, ad esempio, le ricostruzioni virtuali del "Corral del Príncipe" (in formato video), i pochi ritratti di attori, le riproduzioni delle macchine di scena, i vestiti, i manoscritti nelle loro diverse tipologie, tra cui i contratti, gli autografi dei drammaturghi con gli interventi per la messinscena o i famosi "papeles" di attore. Insomma, si tratta di un archivio utilissimo non solo per lo specialista ma anche e soprattutto per usi didattici e divulgativi. Lascio infine al lettore immaginare le possibilità di ricerca offerte dal database vero e proprio: segnale solamente, tra i frutti più recenti, i contributi realizzati da collaboratori del gruppo di ricerca, come la bella tesi dottorale di Mimma de Salvo sulle donne attrici nel Siglo de Oro, o il recente ampio studio di Alejandro García Reidy sulla nascita della coscienza professionale di Lope de Vega, che offre in un'appendice le indicazioni dettagliate di tutte le compagnie e gli attori con cui Lope ebbe un rapporto durante la sua lunga carriera. Questi e molti altri risultati sarebbero oggi impensabili senza l'ausilio del *DICAT*, che segna un punto di non ritorno nella relazione tra gli studi sul Teatro classico spagnolo e le nuove tecnologie: la comunità scientifica può ora apprezzarne pienamente le concrete opportunità, in un contesto di massiccia digitalizzazione dell'informazione che caratterizza l'attività attuale di ogni istituzione bibliotecaria di livello nazionale. Il progetto è insomma esemplare sia sotto l'aspetto organizzativo e metodologico che per quanto riguarda l'eccellenza del risultato che oggi l'editore Reichenberger mette a disposizione dello studioso. Siamo molto grati alla direttrice Teresa Ferrer e ai suoi numerosi collaboratori per questo sforzo titanico, che solo negli anni si vedrà pienamente ripagato, quando assisteremo a una proliferazione di studi che, grazie a *DICAT*, contribuiranno ad una nuova fase di ricostruzione e interpretazione del Teatro classico spagnolo.

Marco Presotto

Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 314.

En estas actas, editadas por los profesores de la Universidad de Castilla-La Mancha Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, encontramos el fruto de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, celebradas en julio de 2006 durante el Festival de Teatro Clásico. Las Jornadas son una de las numerosas activi-

dades que organiza el Instituto Almagro de Teatro Clásico, cuyo director es, desde el año 1992, el profesor Felipe Pedraza.

El presente volumen, dedicado a la guerra y a la paz en la comedia española, se presenta dividido en tres secciones que siguen un orden cronológico: cinco estudios dedicados al ciclo de Lope, tres dedicados a Calderón y otros cinco dedicados a autores coetáneos y discípulos de Calderón. Todos estos estudios han sido realizados por prestigiosos especialistas del Teatro Áureo tanto de España como de otros países. Al final del volumen encontramos, además, dos resúmenes de los coloquios que se mantuvieron con los autores, directores y músicos de las dos representaciones teatrales que se llevaron a cabo en el transcurso de las Jornadas: *Don Gil de las calzas verdes* y la *Tragicomedia de don Duardos*.

Entre los artículos del ciclo de Lope, encontramos, en primer lugar, el de Alexander Samsón, quien cuestiona si la introducción de las armas de fuego a partir del siglo XVI supuso el final de la figura del individuo valiente y de la hazaña heroica. Sostiene el autor que sin duda introdujo cambios en la concepción de la guerra, pero que, a pesar de ellos, la figura del héroe sobrevivió. El segundo trabajo, realizado por Guillem Usandizaga Carulla, está dedicado al tratamiento de la batalla de Alcazarquivir en las obras de Lope de Vega, Vélez de Guevara y Francisco de Villegas, batalla que acabó en derrota para Portugal. Afirma Usandizaga que podemos encontrar entre Lope y Villegas una evolución desde la renuncia a entender el papel de Dios en la derrota hasta la insinuación de ésta como un castigo divino. El tercer trabajo del ciclo de Lope es el de C. George Peale, dedicado al modo en que representaban las batallas en la escena Luis Vélez de Guevara y otros dramaturgos de la época. Representar las batallas suponía un problema escenográfico que estaba condicionado por los recursos de que se disponía: el presupuesto, el tamaño del teatro, la experiencia de la compañía, etc. Por este motivo se opta por representar las batallas *ab scena*, es decir, sin que lo vea el espectador. Entra en juego de este modo la imaginación del público, y la ventaja para el dramaturgo es que no requiere tanto personal, ni armas, ni efectos especiales. En algunas ocasiones el público escucha relaciones de batallas, y en otras ocasiones oye el estruendo que se hace entre bastidores. El siguiente trabajo, realizado por Desirée Pérez Fernández, está dedicado a la obra de Vélez de Guevara *Los amotinados de Flandes*, en la que el autor dramatiza uno de los sucesos más característicos de la guerra de Flandes, que es el motín. Pérez Fernández defiende la vinculación con la historia de la obra de Vélez, en contra de la posición de estudiosos como Spencer y Schevill. Es una obra histórica, entendiéndolo en el sentido que tenía en la práctica teatral de su tiempo: el objetivo del dramaturgo no es contar la historia con rigor, sino llegar a dramatizarla de acuerdo con el objetivo de escritura de la pieza, de ahí que estén presentes algunos anacronismos en favor de los intereses de propaganda del dramaturgo. El último artículo del ciclo de Lope es de Miguel González Dengra y está dedicado al teatro de Mira de Amescua. Según afirma el estudioso, la guerra en las comedias de este dramaturgo suele aparecer como un tema alejado de la trama principal, como algo secundario de lo que se tiene noticia en ocasiones a través de un mensaje escrito que les llega a algunos de los personajes. Por ejemplo, en una obra como *El arpa de David* la guerra sirve como recurso para favorecer las intrigas amorosas. Lo que sí está más presente en las obras del dramaturgo son las escaramuzas y las hostilidades, como observamos en *El mártir de Madrid* o en *El caballero sin nombre*.

La segunda sección de las *Actas* está dedicada a Calderón. En el primer trabajo que encontramos, Raphaël Carrasco nos habla del mensaje político que lanza el dramaturgo en una obra como *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*,

comedia relativa a la sublevación de los moriscos granadinos en 1568. En opinión de Carrasco, en la obra parece haber una defensa de los grupos sociales considerados más débiles, en este caso los moriscos, y también una clara fe en la nación, aunque Calderón rechaza, sin embargo, la idea de la limpieza de sangre. Enrique Rull es el autor del segundo artículo de este ciclo, dedicado a la figura del vencedor y del vencido en el teatro de Calderón. Según Rull, el dramaturgo considera a los vencidos dentro de tres categorías: los que luchan como adversarios y tienen un comportamiento magnánimo, los que luchando en el mismo campo o en el del adversario se comportan como traidores, con los que la actitud del vencedor suele ser implacable, y en tercer lugar, los que, a pesar de ser enemigos y habiendo cometido errores, cuando llega el momento reconocen el error y piden perdón; con ellos el vencedor es magnánimo. Afirma Rull que en el teatro de Calderón destaca su sentido de la justicia y la censura de los abusos; cuando el vencedor es el héroe, es magnánimo y respeta a los demás. No se deriva de sus obras ni desprecio por el vencido ni soberbia en el vencedor. El tercer trabajo de este segundo ciclo, realizado por Beata Baczyńska, está dedicado a *La iglesia sitiada* de Calderón, auto que se refiere a uno de los primeros eventos de la guerra entre Francia y España. La ciudad sitiada se identifica con Jerusalén y, por antonomasia, con la Iglesia militante y triunfante. No todos los estudiosos coinciden en asignar esta obra a Calderón, sin embargo Baczyńska defiende su autoría y presenta, entre otros argumentos, el hecho de que Calderón volviera a utilizar el material compositivo de esta obra en otros autos.

El tercer y último ciclo en que están divididas las *Actas* está dedicado a los coetáneos y discípulos de Calderón. El primer trabajo de esta serie es el que Ignacio Arellano dedica al tratamiento de la guerra y de la paz en la comedia burlesca, género, como es sabido, en que predomina el humorismo absurdo y carnavalesco y que experimenta un gran desarrollo en el Siglo de Oro. Afirma Arellano que los elementos bélicos constituyen un componente fundamental de la comedia burlesca, tanto en episodios aislados como en esquemas paródicos completos. La paz, sin embargo, suele ser sólo un motivo de desenlace de las campañas. Subraya por otro lado Arellano que la degradación burlesca no ha de ser interpretada como una crítica pacifista o antimilitarista. El segundo trabajo de este tercer ciclo, realizado por Giuseppe Grilli, está dedicado al tratamiento de la paz y de la guerra en el teatro de Moreto. Sostiene Grilli que la preocupación por la paz y por la guerra se desarrolla siguiendo dos líneas independientes: en una de ellas la guerra es el eje temático fundamental de la obra, el centro de la acción dramática; se trata de piezas de contenido histórico o histórico-mitológico, como *El licenciado Vidriera* y *El poder de la amistad*. En la segunda línea se incluyen en el argumento de la obra referencias a episodios de guerra, a deseos de paz o equilibrio, pero en estos casos la finalidad del drama y su sentido se refieren a otras necesidades. Como ejemplos de esta segunda línea destacan *La traición vengada* y *De fuera vendrá*. Diego Símini dedica el tercer trabajo de este ciclo al tema bélico en la obra de Antonio Fajardo y Acevedo. Este tema recibe una gran importancia, aunque aparece tratado de forma convencional: generalmente hay un galán intrépido que consigue la victoria en la batalla a pesar de las numerosas adversidades. El espectador nunca asiste a una verdadera derrota del héroe o del bando de los "buenos". Aun cuando se llega a resultados no totalmente satisfactorios para dicho bando, Fajardo lo presenta con aspecto glorioso. El siguiente trabajo, que realiza J. Enrique Duarte, está dedicado a *La restauración de Buda*, de Bances Candamo. Es una comedia histórica que desarrolla una propaganda política en favor de la monarquía de los Austria. Se escribe en fecha muy cercana a los hechos históricos, por lo que el tema era muy conocido por parte del público. Bances Candamo, según sostiene Duarte, se docu-

mentó en buena medida para la escritura de esta comedia, consultando numerosos libros de la época. Por último, José A. Rodríguez Garrido dedica su trabajo a las semejanzas y diferencias entre *La aurora en Copacabana*, de Calderón, y *La conquista del Perú*, de fray Francisco del Castillo. En ambas piezas se trata el tema de la conquista de Perú, pero de forma distinta. Sostiene Rodríguez Garrido que hay una gran relación entre ambas comedias: la segunda, de Francisco del Castillo, “corrige” y reformula en cierta medida la obra de Calderón. Este autor deslegitima en su obra el poder de los incas y no reconoce el estatuto de la nobleza inca, algo que recibe un tratamiento distinto en la obra de del Castillo. Es importante señalar al respecto que fueron los dirigentes indios quienes encargaron la obra a del Castillo, por lo que responde a las pretensiones de los indígenas, que querían definir su posición en el sistema colonial.

Como indicábamos al inicio, el lector puede encontrar al final de las *Actas* el resumen de los coloquios con los autores, directores y músicos de las dos representaciones teatrales que se llevaron a cabo en el transcurso de las Jornadas, resúmenes realizados por Gemma Gómez Rubio.

Finalizamos este recorrido destacando la excelente referencia que este volumen constituye para los estudiosos del Teatro del Siglo de Oro y para todos aquellos que deseen acercarse a su estudio. Asimismo, elogiamos la labor del director del Instituto Almagro, el profesor Felipe B. Pedraza, y de su grupo de investigación, en especial del profesor Rafael González Cañal, que promueven incansablemente desde hace años el estudio del Teatro Áureo. Citemos a continuación algunos de los títulos de anteriores Jornadas que ilustran su importante contribución: *Los albores del teatro español*, año 1994, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, año 1995, *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*, año 1996, *La comedia de enredo*, año 1997, *El teatro en tiempos de Felipe II*, año 1998, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, año 1999, *Calderón de la Barca: sistema dramático y técnicas escénicas*, año 2000, *La comedia villanesca y su escenificación*, año 2001, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, año 2002, *Tirso de capa y espada*, año 2003. Para más información sobre las actividades del Instituto, se puede consultar su página web <http://www.uclm.es/almagro>, donde aparecen disponibles para el lector buena parte de los trabajos que promueve el Instituto.

María Martínez Atienza

*La leggenda di Cola Pesce, una versione spagnola del secolo XVII*, a cura di Maria D’Agostino, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 144.

La leggenda mediterranea dell’uomo-pesce nasce, probabilmente, dall’intrecciarsi e fondersi di vari motivi mitici greci (di procedenza cretese o egea) in cui l’eroe, sia esso Teseo, Glauco o Orione, è protagonista di avventure marine, o meglio, sottomarine, che si possono in qualche modo localizzare nelle acque della Sicilia e deïlo stretto di Messina, dove sembra aver avuto origine il mito popolare di Nicola Pesce. Da qui si allarga certamente sino a Napoli (e Croce ne narra una versione nelle sue *Storie e leggende napoletane*) e probabilmente in Puglia, dove si fonde (e confonde) con il mito di san Nicola. Certo la leggenda di un uomo marino, di un uomo-pesce, poteva nascere spontaneamente e indipendentemente in qualsiasi paese la cui vita fosse strettamente con-

giunta al mare, ad esempio la notizia che riporta Plinio, di un uomo marino che nuotava nelle acque di Cadice, credo sia in qualche modo da collegare alla nostra storia. Questa dovette comunque fare la sua comparsa in Spagna attraverso fonti medievali, divenute popolari e forse tramandate oralmente, dove la raccolse Pedro Mexía nella sua *Silva de varia Lección* (Siviglia 1540) come «la fábula que el pueblo cuenta del pece Nicolao».

Il nucleo mitico popolare della storia di Nicola o Cola pesce di probabile origine medievale, sembra svilupparsi principalmente in Sicilia: qui la collocano infatti, primi a darne notizia, alla fine del XII secolo sia Walter Map nel *De Nugis Curialium*, che Gervasio di Tilbury, negli *Otia imperialis* (in appendice al volume della D'Agostino troviamo, nell'originale con testo italiano a fronte, le versioni medievali e rinascimentali della leggenda). Map narra di «Nicholaum Pipe, hominem aequoreum», che pur rivestendo spoglie perfettamente umane, non poteva vivere lontano dal mare, per questo, trascinato a forza davanti al re di Sicilia Guglielmo, morì. Mentre in Tylbury, Nicholaum Pipam, pur «hominem de Apulia oriundum», nuota e s'immerge tra Scilla e Cariddi, esplora i fondali marini ed annuncia ai marinai le tempeste; verrà costretto, sempre da un re di Sicilia (Ruggero II) ad un'immersione tra i pericolosissimi flutti di un luogo detto Faro, di cui Tilbury descrive i fondali fittamente alberati, ma non aggiunge altro. Conclude la vicenda Salimbene di Adam (*Cronica*): Nicola, costretto dall'imperatore Federico, scende più volte nell'abisso, e alla fine «periit ibi». Non è mia intenzione ripercorrere le numerose testimonianze (esaustivamente riportate nell'appendice) in cui si puntualizzano elementi della leggenda, come la maledizione della madre che condanna Nicola a vivere nel mare, le varie descrizioni dei misteriosi fondali marini, popolati d'alberi, o di percorsi da fiumi d'acqua dolce e, naturalmente, abitati da belve o mostri marini, l'aiuto portato da Nicola ai marinai in pericolo nella tempesta e i racconti che fa loro, da ultimo la responsabilità del re di Sicilia nella sua morte, o meglio scomparsa tra i flutti, dove il re aveva lanciato una coppa, obbligando l'uomo marino a tuffarsi per riportarla. Ricorderò ancora i *Carmina* di Giovanni Pontani, dove la storia di Nicola, qui Cola, poi Cola Pesce, si arricchisce delle tremende leggende di Scilla e Cariddi; infatti Cola, dopo aver affrontato e trafitto la gola di Scilla, dovrà ancora affrontare Cariddi (naturalmente per ordine del re Federico) e morirà avvolto dalle spire della coda del mostro.

Dal Pontani, ma attraverso la narrazione dell'umanista Alessandro D'Alessandro che la spoglia di ogni abbellimento mitologico, come dai combattimenti con Scilla e Cariddi, la leggenda di Cola pesce viene raccolta e narrata nella Spagna cinquecentesca di Pedro Mexía, che nel Pontani e nel D'Alessandro vede la conferma di «lo que aquí diré», ossia di come «Desde que me sé acordar, siempre oý contar a viejas no sé qué cuentos y consejas de un pece Nicolao, que era hombre y andava en la mar»; segue il racconto, abbastanza spoglio e privo di ogni elemento mitologico, che nasce a Catania per concludersi a Napoli – Nicolao era solito percorrere nuotando molte miglia – dove il re (questa volta Alfonso) getta nel mare la fatale coppa. Pedro Mexía conclude: «Esto que he dicho cuentan estos dos hombres doctos y cuerdos; y, considerando yo que a ésto llamavan pece Colán, hanme hecho tener por cierto lo que dixen: que desta historia han salido las consejas del pece Nicolao, que cuentan las viejas»: la leggenda sarebbe dalla Sicilia passata in Spagna, attraverso racconti popolari (di marinai?). In Spagna dà ancora notizia dell'uomo pesce Juan Luis Vives (*De veritate fidei*, 1543); Cervantes (nel cap. XVIII della seconda parte del *Quijote*) tra le doti che deve avere il cavaliere errante, aggiunge «que ha de saber nadar como dicen que nadaba el peje Nicolás o Nicolao»; menziona la leggenda anche Lope (*El animal profético y dichoso parricida San Julián*), inoltre (secondo Maria D'Agostino) la leggenda potrebbe essere una delle fonti della *Segunda*

*Parte del Lazarillo de Tormes*, che presenterebbe molte analogie con la *Relación* in questo volume pubblicata.

Si tratta qui di due *pliegos* pubblicati nel 1608 rispettivamente a Salamanca (Antonia Ramírez) e a Barcellona (Sebastián de Cormellas) dal titolo praticamente identico come (quasi) identico è anche il racconto; *Relación de como el Pece Nicolao se ha aparecido de nuevo en el mar, y habló con muchos marineros en diferentes partes, y de las grandes maravillas que les contó de secretos importantes a la navegación*. Il testo, che si articola in tre *romances*, è andato diversificandosi dalle precedenti testimonianze «accogliendo o espungendo da sé motivi mitici o folklorici di provenienza diversa, anche antichissima [...]». Cola, diviene Nicolás, bambino spagnolo di Rota (Cadice: ricordiamo Plinio) che, appassionato del mare, passa le giornate nuotando, nonostante i divieti dei genitori; quando il ragazzo esprime il desiderio di essere pesce, il padre (non più la madre) lo maledice, ed egli si trasforma in un essere metà marino e metà umano. Si tuffa allora per esplorare una profonda grotta sottomarina, e vi nuota dentro per quaranta giorni, sino a giungere alle sponde del fiume Giordano, descritto come luogo paradisiaco: «Donde entre ramos de aljófar / y entre coral me recreo / entre odoríferas plantas / que la mar cría en su centro.»; trascorsi cent'anni ritorna e incontra alcuni marinai cui racconterà il suo soggiorno nelle acque dove il Giordano incontra il mare, darà loro consigli per la navigazione e li soccorrerà durante le tempeste (ma su questo punto, otto versi presenti solo nell'edizione di Salamanca, precisano: «Que en español les hablo / diciendo Piloto aguarda / que será por tu provecho / si aquí las velas amaynas: / que nunca aguardar quisieron / por aver grande burrasca / y con gran dificultad / salieron de afrenta tanta»). Nicolás poi si congederà dai marinai e ritornerà tra i flutti. Da allora molti marinai racconteranno d'averlo visto o aver udito la sua voce.

Giustamente Maria D'Agostino fa notare il carattere iniziatico dell'immersione nella caverna (luogo mitico) e la sua durata di quaranta giorni «un numero, come si sa, biblico per eccellenza», e infine il Giordano, «corso d'acqua dalle molteplici significanze religiose» (sempre d'origine biblica); ricorda inoltre la leggenda giudeo spagnola secondo cui il Messia sarebbe dovuto giungere in Spagna sotto forma di pesce (*L'Ichtyis*, antico simbolo di Cristo, ma anche il Messia *in figura piscis* di tradizione ebraica) e l'attesa messianica degli ebrei: il nucleo leggendario siciliano, collegato alla leggenda dell'uomo marino di Plinio, si sarebbe sviluppato e arricchito di motivi biblici in ambito giudeo spagnolo, e probabilmente, risorto in un periodo critico come quello delle persecuzioni, si sarebbe diffuso tra i *conversos*, gli ebrei (forzatamente) convertiti.

A questa leggenda soltanto l'editore barcellonese Sebastián de Cormellas, si preoccupa di aggiungere una chiara connotazione cristiana, aggiungendo quattro versi: «Soy el Neptuno del mar / pero yo nunca pretendo / ser como Dios adorado / que a un Dios estoy sujeto» (vv. 225-28) e modificandone altri: «que soy hombre y soy christiano / y su santa ley mantengo» per «mas prestad atento oýdo / me mirad con ojos ledos» e introducendo in alcuni altri elementi cristiani (ad esempio *alto cielo* per *ancho suelo*) e ancora altre due volte il termine *Dios*. Risulta chiaro perciò che il *pliego* di Salamanca copia il testo originale fedelmente, mentre quello di Barcellona lo altera per ragioni censorie. Mi chiedo allora perchè la scelta di Maria D'Agostino, che pur ci offre un prezioso documento, ampiamente corredato da testimonianze storiche e da un'acuta analisi sulle fonti, sia caduta su questo testimone piuttosto che sul primo, testualmente più valido?

Marcella Ciceri

Clemente A. de Baena, *Viaje a la corte del Papa Clemente XIII. Redacción y cuentas de los gastos (1760-1765)*. Introducción, textos y notas de Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2007, 296 pp.

Il Centro di Studi sul Settecento Spagnolo dell'Università di Bologna ha il benemerito scopo di pubblicare, nella collana diretta da Maurizio Fabbri, testi settecenteschi inediti e rari. In questo percorso di studio lo stesso Maurizio Fabbri pubblica un'opera interessante e curiosa, trascurata dalla critica, pubblicata nel 1893 con il commento dell'editore l'erudito andaluso Miguel Macheno y Olivares che si era limitato nella sua fatica solo alla prima parte dell'opera, quella che Fabbri chiama *Viaje a la corte del Papa Clemente XIII*. Inedita era la seconda parte, *Cuentas de los gastos*, un documento contabile che ci dice, grazie all'intelligente attenzione dell'editore, molte più cose di quante ce ne potremmo aspettare da un trattato del genere.

L'autore, Clemente Antonio de Baena y Manzano, sacerdote della parrocchia di Santa María de la Asunción di Arcos de la Frontera in Andalusia, intraprese nel 1760 un lungo e travagliato viaggio a Roma, dove rimase fino al 1765, per un motivo decisamente singolare, almeno ai nostri occhi: l'antagonismo che divideva i parrochiani delle due chiese di Arcos, Santa María de la Asunción e San Pedro, che litigavano tra loro riguardo alla maggiore o minore venerazione che si doveva ai rispettivi patroni e sulla preminenza, per importanza e anzianità, di una parrocchia rispetto all'altra.

Gli abitanti di Arcos sottoposero la questione al giudizio della Santa Sede, ma non avendo ricevuto risposta i parrochiani di Santa María decisero di mandare a Roma, a loro spese, un loro rappresentante per risolvere per sempre la controversia. Il prescelto fu Clemente de Baena.

L'affrettata partenza determinò una scarsa organizzazione logistica che, tuttavia, non impedì al sacerdote andaluso di tenere un diario dei settanta giorni del viaggio d'andata, difficile e pericoloso come il 'quasi naufragio' di fronte a Nizza. Rende conto del suo soggiorno romano attraverso trentasei *relatos* in cui descrive vari aspetti della società romana, della città e dei luoghi circostanti.

Solo nell'aprile del 1765, ottenuto dalla lentissima burocrazia romana un giudizio positivo per la chiesa di Santa María de la Asunción, la sua parrocchia, con i due tomi degli atti della vertenza, con reliquie e *souvenirs*, Baena intraprende il viaggio di ritorno, emozionante e pericoloso, che si concluderà con l'arrivo trionfale ad Arcos.

Il manoscritto del diario di viaggio è perduto, ma l'edizione curata da Miguel Macheno nel 1893 lo riproduce, secondo Maurizio Fabbri, nella sua integrità: note e commenti dell'editore ottocentesco sarebbero ottime spie per avvalorare tale opinione.

La struttura dell'opera, il gusto per certi avvenimenti, la scelta di notizie che potevano solleticare la fantasia popolare, inducono lo studioso a pensare a una lettura pubblica del diario, *en voz alta*, come un'esperienza che poteva offrire spunti e aiuti all'attività sacerdotale.

La relazione, scritta in prima persona, presenta episodi curiosi dovuti soprattutto alla condizione di viaggiatore povero, frequentatore di misere e squallide locande, austeri conventi, umili famiglie caritatevoli, di un'umanità plebea, simile a quella del suo paese alla quale dedica il diario redatto in forma semplice e familiare usando un linguaggio popolare, ma sapientemente persuasivo ed efficace. Il suo scopo non era certo il prodotto letterario stilisticamente corretto, a Baena non impossibile vista la sua educazione ecclesiastica, e neppure mettere in discussione la necessità di un rinnovamento della cultura e civiltà spagnola, indubbiamente perdente nel confronto con la ricchezza del momento storico e culturale italiano ed europeo. Non nasconde le condizioni eco-

nomiche e sociali della sua terra, in realtà molto arretrate, ma non esprime un giudizio, un'interpretazione della situazione che lo portino ad auspicare un rinnovamento.

La parte forse più interessante dell'opera di Baena è la seconda (*Cuenta de los gastos*), il rendiconto delle spese sostenute durante il viaggio da sottoporre al controllo e all'approvazione dei suoi compaesani che lo avevano sovvenzionato. Il documento, manoscritto, di mano dell'autore, un vero e proprio libro contabile, viene qui proposto per la prima volta in edizione annotata. Maurizio Fabbri nelle acute osservazioni a cui sottopone l'interessante testo, rileva i numerosi italianismi, e pure dialettismi, usati dall'autore con molta disinvoltura nel citare generi di sopravvivenza quotidiana come il "manicoto", il "brodo" e la "folleta". La complessa relazione contabile, elaborata con estrema precisione, fu approvata dalla giunta dei revisori che lodarono la probità di Baena.

Il curioso volume si chiude con un documento altrettanto curioso, ma determinante per la comprensione dell'opera, in cui vengono riportati i poteri conferiti a don Clemente per dirimere a Roma la campanilistica contesa e, cosa più interessante, gli sforzi economici di quei parrochiani che arrivarono a ipotecare i loro beni presenti e futuri per sostenere finanziariamente la missione.

L'opera, nel suo insieme, senza pretese letterarie, offre un affascinante squarcio di vita che merita l'attenzione da parte dello studioso di oggi.

Donatella Ferro

Gerardo Diego, *Diario de a bordo y Cartas a Germaine* [1935], edición, prólogo y notas de J. Issorel y A. Lacroix, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Fundación Gerardo Diego, 2007, pp.110.

Il 1 dicembre del 1943 Gerardo Diego, allora professore di letteratura spagnola all'Istituto Velásquez di Madrid, insieme a Julio Palacios, professore di fisica all'Università Centrale, si imbarcano a Genova su una nave mercantile tedesca, il *Karnak*, con rotta alle Filippine, per tenere entrambi un ciclo di conferenze nelle due Università di Manila. Durante il viaggio in mare, che durò poco più di un mese, il poeta redigeva uno schematico diario di appunti di viaggio, inoltre, durante tutto il viaggio, sino all'imbarco a Batavia per il ritorno a Marsiglia, scrisse dodici lettere alla giovane moglie Germaine Marin. Diario e lettere, sinora inediti, conservati all'archivio Gerardo Diego, vengono ora pubblicati con l'aiuto di Elena e Isabel Diego, in questa elegante edizione, corredata da molte riproduzioni fotostatiche, alcuni documenti ufficiali, e foto scattate durante il viaggio. Molto interessante il confronto (che si presenta sotto forma di note marginali) sia pur sporadico, con articoli che parlano di questo viaggio, dello stesso Diego, pubblicati in un secondo tempo, e con il diario, assai meno sintetico, del suo compagno di viaggio Julio Palacios. È noto che il viaggio, soprattutto la sua parte marina, oltre alla serie di articoli ha dato occasione alla III parte di uno dei più "alti" libri poetici di Gerardo Diego: *Alondra de verdad*.

Quello che maggiormente colpisce in questo diario, ma che più che diario dovremmo chiamare appunti o impressioni di un viaggio nella sua quasi totalità marino, è la rapidità della scrittura, a un tempo estremamente evocativa. Leggiamo, ad esempio, dalla prima notte di navigazione: «Luego, fosforescencias de peces, estrellas, algún faro, apenas barcos. Fresco. Paisaje variado». Già, sin dalla prima notte, la fosforescenza, che diverrà sempre più magica ed affascinante, nell'avvicinarsi ai mari del sud, appare come motivo ricorrente, sembra essere il fenomeno che più ha colpito il poeta: «...a proa la

fosforesc[encia]. La espuma aparece literalmente iluminada de una fantástica luz verdosa como una batería. A veces intensísima. Peces huyen como cohetes vivísimos. Estrellas centellean doquier», e ancora, la notte di Natale, vicino a Penang: «Anochece. Maravillosas fosforescencias quizás más intensas que la otra vez, con menos cohetes de peces. De pronto un banco unido con boquerones. Efecto de granos de granada triturados. Fajas que se anuncian y las explosiones son esperadas. Hacia tierra, intensa iluminación «las espumas contra la costa? [...]». Relámpagos.» La sensibilità verso luci e colori (ma anche profumi) dei mari del sud sembra farsi sempre più esasperata: «Foco de poniente. Foco sucursal del N[orte]. Nubes rojas, naranja, plata densa, lívida. El mar tornasola. [...] El mar azul, foncé, morado, sólido, mercurial, añil todo corrido como en los grabados con tinta azul o morada, violeta, grana oscuro, rojo sordo, gris negro». Sensazioni che suscitano immagini “visionarie”, accumulazione caotica («Tàpices, postales, astrología, quiromancia, peluqueros, cambio, tabaco, limpia-botas, perfumes...»), e ancora colori e colori e bagliori e luci: è già poesia, immagini rapidissime che suscitano impressioni ed emozioni quasi violente che si incastonano in una prosa, come ho già detto, telegrafica, ridotta all'essenziale, immagini come «cohetes vivísimos», «surcos de luz entre tinieblas densas» (*Antípodas*, in *Alondra de verdad*), immagini che diverranno poesia.

Marcella Ciceri

Vicente Valero, ed. e introducción, *Cartas de la época de Ibiza de Walter Benjamin*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 279.

Vicente Valero, *Experiencia y pobreza de Walter Benjamin en Ibiza 1932-1933*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, pp. 215.

Vicente Valero, *Días del bosque*, Poemas, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2008, pp. 68.

Walter Benjamin era un viajero entusiasta y durante los Años 20 se le encontraba raras veces en Berlín, su ciudad natal, donde tenía un piso que albergaba su extensa y valiosa biblioteca, de gran valor afectivo para él. Para escribir, no necesitaba un puesto de trabajo determinado como Thomas Mann, escribiendo él sin parar durante sus viajes en sus pequeños blocs de notas que solía llevar consigo. Los cuadernos estaban divididos en distintas categorías: lecturas, citas, títulos de libros o borradores para futuros trabajos, y todos ellos los llenaba con su “letra de hormiga”.

Cuando en 1930 la crisis económica mundial, la “Gran Depresión”, terminó sacudiendo también a Alemania profundamente y la República de Weimar había tocado fondo políticamente, cuando el nacionalsocialismo facilitó la subida de Hitler al poder, Benjamin se vio amenazado como escritor autónomo tanto existencial como materialmente, y dado que las posibilidades de publicar para los judíos se limitaban constantemente, su ámbito de influencia se reducía cada vez más. Por tanto, el encuentro casual con su amigo de los años de estudio Felix Noeggerath, quien tenía la intención de trasladarse por un tiempo con toda la familia a Ibiza, le pareció una solución sugestiva de cara a sus problemas. Cuando en el mes de abril Benjamin había reunido el dinero necesario, hizo el viaje por mar desde Hamburgo a Valencia y desde allí a Ibiza, donde se alojaba en casa de los Noeggerath al precio irrisorio de un marco con cincuenta al día.

Es el mérito del poeta Vicente Valero (1963), siendo natural de Ibiza y viviendo allí, haber investigado las estancias de Benjamin en la isla en los años 1932 y 1933 y

haberlas situado en el contexto de la arcaica vida ibicenca que a Benjamin le fascinaba tanto. En las biografías sobre el escritor se mencionan estas estancias, pero nunca con respecto a la significación para el escritor mismo, ni analizando sus trabajos en este contexto. Valero describe las formas arcaicas de la arquitectura que en esta época eran objeto de estudio de muchos arquitectos conocidos, así como la vida de los pescadores y campesinos, destacando esta acción recíproca y su efecto sobre los visitantes intelectuales.

En abril de 1932, Benjamin llegó a la isla todavía como turista; un año más tarde, después de la subida de Hitler al poder a través de elecciones públicas, ya empezó su exilio en Ibiza. El año 1933 constituye la cesura, diferenciándose las dos estancias también por los cambios políticos, descritas por Valero con gran conocimiento y sensibilidad.

En 2008 Valero editó las cartas de Benjamin escritas durante estas estancias, quedando reflejada en ellas la difícil situación económica, extraordinariamente dificultosa para el escritor. Ya sólo podía publicar bajo seudónimos diversos, y la preocupación por la supervivencia espiritual y económica le condujo a una grave crisis vital. La introducción a las cartas es un resumen escueto del libro de Valero *Experiencia y pobreza* (siendo este el título de un ensayo de Benjamin, redactado en Ibiza). El libro es de gran interés, ya que constituye un acercamiento a Walter Benjamin y ofrece al mismo tiempo un análisis estético-social de Ibiza, ya que la vida arcaica de la isla había dejado huellas profundas en los trabajos de Walter Benjamin como escritor. Es este un aspecto menos tratado por Valero, y habría valido la pena indagar más en él. Pero esto, posiblemente, se saldría del género de una biografía y podría examinarse en otro estudio.

Benjamin escribe sobre su trabajo en las cartas dirigidas a su amigo Gershom Scholem, analizando al mismo tiempo la cambiada situación política en Alemania que enjuicia de una manera clara y austera. Scholem mismo publicaría más tarde la correspondencia entre ambos, constituyendo esta uno de los grandes documentos de época del siglo pasado. Los amigos se refieren mutuamente a los temas tratados por el otro; los más importantes tratan de la obra de Kafka, la teoría del lenguaje, la cábala, el sionismo y sus respectivas lecturas. La correspondencia es un diálogo intensivo, pareciéndonos hoy como la necrología de un género destinado a desaparecer, que, sin embargo, durante siglos constituía una parte importante de la historia cultural.

También desde Ibiza Benjamin sigue mandando sus manuscritos a Scholem, entre ellos la *Serie de Ibiza*, sobre la cual comenta: “De aquí que si bien muchos o algunos de mis trabajos han sido victoria en lo pequeño, también tengan sus correspondientes derrotas en lo grande.” (*Cartas*, p. 70)

Las cartas dirigidas a Gretel Karplus, quien se casaría más tarde con Theodor W. Adorno y ayudaba económicamente a Benjamin durante los años del exilio, tienen un estilo más personal, contienen descripciones de la isla, del alojamiento y del transcurrir del día: “me levanto a las siete y me doy un baño en el mar, donde por muy lejos que mire, no hay ni un alma en la orilla” (p. 50) o: “Estos paisajes son con toda seguridad los más inhóspitos y vírgenes que he visto en tierras habitables.” (p. 51)

Ibiza le fascina por su paisaje en estado natural que solía explorar en largas caminatas por la isla, en las que vivía el “camino” en la naturaleza como un espacio de la revelación. Esta experiencia le une a Hugo von Hofmannsthal, Antonio Machado y María Zambrano.

La isla despertaba el interés de Benjamin, ya que sus formas de vida y arquitectura se remitían a orígenes arcaicos. La procedencia de los nombres singulares con que los pescadores se referían a los montes, siendo distintos de los utilizados por los campe-

sinos, le intrigaba, ya que el aura como manifestación de lo original se manifiesta en nuestra relación con el universo de los nombres. En los nombres se reflejan las huellas del lenguaje divino, también en los nombres que los padres dan a sus hijos. El interés por el nombre en el caso de Benjamin viene dado por su judaísmo. Durante la primera estancia en Ibiza escribió el texto significativo *Al sol*, que empieza comprobando que hay diecisiete tipos distintos de higos, cuyos nombres convendría saber.

También en Ibiza Benjamin se preguntaba por qué se estaba perdiendo el arte de contar historias, escuchando los cuentos de la gente. Empezó a apuntarlos, a transformarlos, terminando él mismo como narrador. Este aspecto, muy bien trabajado por Valero, en otras biografías ni siquiera se menciona. Benjamin escribió cuatro narraciones en Ibiza: *Historias desde la soledad*, las cuales Valero las sitúa en el contexto de la isla: “Las circunstancias, pues, no podían serle más favorables para meditar, una vez más, sobre el arte de la narración, un arte que ha bebido siempre de una única fuente: la de la experiencia que se transmite de boca a boca.” (*Experiencia y pobreza*, pp. 31-32)

Durante su estancia de 1932, Benjamin escribe un *Diario*, claramente distinto del género del diario de viajes, siendo éste publicado el mismo año en el periódico *Frankfurter Zeitung* bajo el título *Serie ibicenca*: “una colección que, aunque no sea de gran valor, está limpia al menos de todas esas habituales impresiones y resúmenes de viaje” (*Cartas*, p. 43), como escribe Benjamin a Scholem.

Ambos libros, en los que Vicente Valero trata las estancias de Benjamin en Ibiza, se complementan: las cartas documentan el punto de vista de Benjamin sobre su tiempo en la isla y la biografía analiza ambas estancias en el contexto de aspectos culturales y sociológicos, siendo de vital importancia la vivencia de la naturaleza intacta, aún no destruida por el turismo y las urbanizaciones. Benjamin viene refiriéndose a la naturaleza una y otra vez, ya que para él la salvación de la naturaleza y la salvación de la humanidad están inseparablemente unidas. Cuando en 1933 llegaron los primeros forasteros, para afincarse en Ibiza y sobrevivir sin perjuicio los malos tiempos económicos y políticos, dibuja un panorama oscuro, ya que según él tanto la naturaleza intacta como las condiciones de vida y el modo de vivir de los isleños corrían peligro. Desde luego, desde el punto de vista de hoy sería un análisis de lo más clarificante.

En el verano de 1933, Benjamin conoce a la pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate, que había huído de Berlín por motivos políticos y estaba pasando unos meses allí. Para Benjamin este encuentro fue probablemente la última experiencia profunda de amor; a esta mujer le dedicó con motivo de su cumpleaños un texto autobiográfico extraordinario, que sólo en 1972 fue presentado al público gracias a Scholem, causando asombro y consternación. *Agesilaus Santander* remite a la postura ambigua de muchos judíos respecto a su procedencia en la Alemania de principios del siglo pasado, a lo cual el texto alude irónicamente. El nombre secreto que Benjamin revela a Anna Maria Blaupot es, según Scholem: “de la tradición judía según la cual cada hombre tiene un ángel personal que representa a su yo secreto, pero cuyo nombre no llega a conocer.” (*Experiencia y pobreza*, p. 150)

Quando yo nací, a mis padres les vino la idea de que tal vez podría hacerme escritor. Entonces que así sea, pensaron, pero que no note todo el mundo enseguida que soy judío. Por eso, aparte del nombre de pila, me dieron otros más, insólitos, en los que ni podía verse que era un judío quien los llevaba ni que eran nombres propios suyos. Más previsores no podían haberse mostrado unos padres hace cuarenta años. Lo que ellos en la distancia consideraron posible, se ha cumplido. (*Experiencia y pobreza*, p. 151)

El principio de este texto pone en claro la preferencia de Benjamin por los nombres secretos, nombres propios, nombres inventados y anagramas, representando Anna Maria Blaupot para él el complemento femenino del cuadro de Klee "Angelus Novus", que estaba en su poder.

El poeta Vicente Valero se acerca a la biografía de Benjamin con gran empatía, como probablemente sólo un poeta sabe hacerlo. En su último poemario se encuentran huellas de su intensa dedicación a Walter Benjamin. Por *Días del Bosque* Vicente Valero recibió el prestigioso "Premio Internacional de Poesía" de la Fundación Loewe, 2008. Algunos poemas del volumen se leen como un complemento a la *Serie de Ibiza* de Benjamin, a pesar de su cualidad propia, como p.e.:

## VII

El caminante ahuyenta, caminando, a sus demonios.  
Estos son siempre sedentarios. (*Días del Bosque*, p. 15)

Adelheid Hanke-Schaefer



\* \* \*

*Cartas de particulares en Indias del siglo XVI*, edizione e studio discorsivo a cura di Marta Fernández Alcaide, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, pp. 382.

Tra le fonti che all'Archivo General de Sevilla documentano la storia del dominio coloniale spagnolo in America c'è un vasto *corpus* di lettere con cui soggetti privati fornivano notizie sulla vita nel Nuovo Mondo. Queste lettere – che sono cosa molto diversa dai documenti ufficiali – esibiscono una singolare mescolanza tra l'abbandono dei vincoli normativi e il rispetto dei precetti retorici e dello stile epistolare. Oltre a costituire una documentazione molto precisa di peculiarità linguistiche e stilistiche in uso al di là dell'Atlantico, il corpus di lettere dell'Archivo de Indias preso in esame in questo volume costituisce una testimonianza della lingua parlata dai più diversi strati della società spagnola in un arco di tempo – il *siglo de oro* – che farà segnare la nascita dello spagnolo americano come una variante sempre più differenziata da quello della madrepatria. La minuziosa esegesi del *corpus* in questione è motivata dall'importanza che la studiosa attribuisce ai testi non letterari, cioè a quelli che non rispondono al canone che contraddistingue l'analisi grammaticale condotta sia in prospettiva sincronica che diacronica.

Le lettere spedite dall'America spagnola mostrano un'influenza sorprendente della lingua orale e perciò costituiscono un fertile terreno di indagine non soltanto dei cambiamenti linguistici in atto, ma anche e soprattutto dell'autopercezione (sociale e culturale) da parte dei diversi strati della società coloniale. Non va inoltre dimenticato che quanti scrivono (o fanno scrivere in loro vece) non avrebbero, se si fossero trovati in circostanze diverse, mai fatto ricorso a tale modalità comunicativa: le lettere inviate dal Nuovo Mondo nascono dall'imperiosa esigenza di comunicare notizie o richieste, e di informare sulla propria condizione i destinatari residenti in Spagna. La maggior parte delle lettere prese in esame è contenuta nella sezione dell'Archivio denominato "Indiferente General", che raccoglie i documenti classificati come "concesión de licencia para pasar a Indias" in quanto i destinatari le utilizzavano per ottenere il permesso di trasferirsi nel Nuovo Mondo: una lettera attestava infatti che si aveva già un parente al di là dell'Atlantico che avrebbe sostenuto le spese di viaggio, ma serviva anche a dimostrare che lo scopo del viaggio era di migliorare le proprie condizioni di vita.

Prendendo le mosse da uno studio sintattico del *corpus*, la curatrice esamina gli aspetti paleografici di ciascun documento e approda a un'interpretazione fonetico-fonologica che getta una luce inedita sul livello di alfabetizzazione e sull'origine sociale degli

emissori. Alle varianti sociolinguistiche e all'analisi sintattica e linguistica di espressioni e termini colloquiali è dedicata un'attenzione specifica, perché per questa via la studiosa può raggiungere uno degli obiettivi della sua indagine: stabilire in che misura questi testi, che non possono essere confrontati con altri testi orali ma soltanto con testi scritti coevi benché di carattere ben più formale come quelli letterari o ufficiali, ci dicono come davvero si parlasse lo spagnolo nell'America del Cinquecento. Dunque un *corpus* di testi che rivela l'immediatezza comunicativa (seppure filtrata dal registro scritto) di una lingua che compendia oralità e scrittura e che trova nella continua oscillazione tra il registro colloquiale e quello formale il suo vero e più ricco segno distintivo.

Lo studio di questo variegato materiale documentario getta quindi una luce nuova sulla complessa dinamica della lingua spagnola e sull'articolazione della società coloniale in quanto a identità, grado di alfabetizzazione, percezione di sé da parte degli spagnoli americani cui gli storici dell'impero hanno da tempo dedicato grande attenzione. Dall'indagine su questo epistolario privato emerge – a dispetto di tanti stereotipi ancora in voga – il volto di una società in evoluzione, contrassegnata da una grande mobilità e da un dinamismo economico e sociale, in cui un gran numero di persone è obbligato a fare ricorso al documento scritto. Quanti non sanno leggere né scrivere devono affidarsi a scriventi più o meno professionali per mettere su carta i loro pensieri, desideri, preoccupazioni dando vita a una tipologia discorsiva la cui importanza emergeva non solo in termini individuali, ma anche nell'ambito più generale della vita coloniale spagnola in America. Anche se dai contenuti privati, le lettere sono una forma di comunicazione assimilabile alla “conversazione” e dunque in tale prospettiva sono una spia delle caratteristiche che la lingua assume unendo immediatezza comunicativa ai tratti specifici della tradizione epistolare.

Flavio Fiorani

Cristóbal de Acuña, *Nuevo descubrimiento del Gran río de las Amazonas*, estudio, edición y notas de Ignacio Arellano, José M. Díez Borque y Gonzalo Santonja, Universidad de Navarra- Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, pp. 181.

Il volume è pubblicato nella collana del CEI (Centro de Estudios Indianos) grazie al sostegno della Junta de Castilla y León e dell'Instituto de la Lengua castellana y leonés. Si tratta del resoconto di viaggio che il gesuita di Burgos e missionario in Perù, cofondatore e poi rettore del collegio ecuatoriano di Cuenca, intraprende nel febbraio del 1639 e conclude dopo dieci mesi di avventurosa navigazione a Pará dove, in attesa di imbarcarsi per la Spagna, ne dà notizia al re scrivendo questo memoriale che vedrà la luce a Madrid nel 1641. Nell'ambito della cronachistica spagnola della conquista americana, la relazione di Acuña si segnala per la capacità di documentare usi e costumi delle etnie incontrate e di raccogliere ogni sorta di informazioni utili alla prosecuzione dell'invasione europea di un'area che era stata per la prima volta percorsa da Francisco de Orellana, capitano al seguito di Gonzalo Pizarro, nel suo viaggio del 1541-42. Acuña è membro della spedizione di Pedro Tejeira, *capitán mayor del Gran Pará*, e riceve il mandato di “hacer averiguación de la cosas más principales del dicho río Amazonas”,

ciò di strappare il velo di leggende e di misteri sorti intorno a un'immensa e ancora quasi sconosciuta regione dell'America meridionale.

A seguito di tante altre esplorazioni condotte in quest'area, quella di Acuña prende le mosse da Quito e scende lungo quel grande fiume il cui estuario era stato avvistato da Vicente Yañez Pinzón nel 1500. È anch'essa un *descubrimiento* cui l'autorevolezza del cronista e l'attenzione per la vita degli indios imprime il sigillo dell'attendibilità. Perché, come dichiara il nostro Autore, la regione del rio delle Amazzoni era allora soprattutto oggetto di "confusas noticias" e di "encendidos deseos"; soltanto un preciso resoconto delle sue caratteristiche avrebbe quindi sostenuto i propositi della corona spagnola di rintuzzare le pretese dei portoghesi stanziati alla foce e le mire degli olandesi sulla regione attraversata dal "más caudaloso río de todo el orbe". L'inventario dei metalli e della fertilità del territorio vuole inoltre gettare una luce nuova su uno spazio ancora oggetto di congetture e di racconti fantastici. Il resoconto di Acuña non è peraltro esente dalle ambivalenti caratteristiche delle cronache spagnole del Cinquecento: verità e obiettività si mescolano a studiate deformazioni nella rappresentazione della geografia amazzonica. Ma, pur tenendo fede all'esigenza di descrivere inventando, Acuña ha cura di indicare i casi in cui non ci sono notizie sufficienti e attendibili sulle caratteristiche di alcune etnie menzionate e di accertare il grado di attendibilità dei resoconti di quanti lo hanno preceduto.

Verificare "con cuidado" e raccogliere informazioni "con puntualidad" sono tra i propositi che guidano un diario di viaggio che non nasconde il suo vero obiettivo: lo sguardo del cronista che compendia l'interesse dell'antropologo, del geografo e del naturalista è tutto teso a dimostrare l'opportunità di un'impresa di conquista di terre e popoli. La sottomissione delle etnie dell'area in nome della religione cattolica può aprire la strada alla pacificazione di una regione, popolosa e ricca di risorse naturali qual è il bacino del rio delle Amazzoni, capace di trasformarsi in un nuovo Perù. A riprova di ciò, il commento del cronista sulla perizia degli indios nel costruire quelle canoe che sono prova di abilità manuale e della loro capacità di sfruttare le ricchezze naturali che Acuña raffigura iperbolicamente, non mancando di sottolineare il fatto che costituiscono anche, e soprattutto un immenso giacimento da sfruttare: "Los árboles en este río son sin número, tan altos que se suben a las nubes, tan gruesos que pone espanto [...]. Son todos por la mayor parte de tan buenas maderas que no se pueden desear mejores, porque son cedros, ceibos, palo hierro, palo colorado y otros muchos reconocidos ya en aquellas partes y experimentados por los mejores del mundo para fabricar embarcaciones" (p. 100). Delle ricchezze generosamente offerte da una natura rigogliosa (tabacco, cacao, canna da zucchero) la corona spagnola deve saper approfittare per estendere i suoi domini americani e accrescere il prestigio del monarca: la menzione di credenze e leggende che hanno fatto la fama della regione (il Lago Dorado, le amazzoni, i ricchi omaguas cui si associa il mitico El Dorado) non è semplice artificio retorico. Serve a confermare la valenza pragmatica di un resoconto di viaggio minuzioso e attento agli aspetti della natura e delle cultura indigene di una parte dell'America in cui "está depositado el inmenso tesoro que la majestad de Dios tiene guardado para enriquecer con él a la de nuestro gran rey y señor Felipe Cuarto" (p. 105).

Un resoconto che vuole essere strumento di conoscenza della geografia naturale e umana del rio delle Amazzoni indica come suoi destinatari il sovrano e il *conde duque* de Olivares, quest'ultimo definito "Atlante", il nome che nel *siglo de oro* spesso designava il *valido* (p. 51). Ma al secondo destinatario non ufficiale cui si rivolge in apertura del suo resoconto di viaggio, Acuña promette di riferire su "un nuevo mundo, naciones nuevas, reinos nuevos, ocupaciones nuevas, modo de vivir nuevo" (p. 54). A questo "curioso lector", conoscitore della commistione barocca tra verità e invenzione, il com-

pito di stabilire quanto questa cronaca di viaggio sia da considerarsi una testimonianza veritiera sulla materia narrata e al contempo riconfermi l'inesauribile forza del mito del Nuovo Mondo.

Flavio Fiorani

Rafael Olea Franco (ed.), *In Memoriam. Jorge Luis Borges*, México D. F., El Colegio de México, 2008, pp. 424.

El libro aquí reseñado recoge los textos de las ponencias del Coloquio Internacional “*In Memoriam. Jorge Luis Borges*” que El Colegio de México organizó en 2006 para conmemorar los veinte años de la muerte del escritor argentino. Este homenaje a Borges ofrece diversos artículos que estudian distintos aspectos de su obra y nuevas lecturas a lo que cada vez más se define como un “clásico contemporáneo” que todavía no ha agotado las posibilidades interpretativas. Rafael Olea Franco en la introducción resume los momentos que constituyen la relación entre Borges y México, especialmente los lazos afectivos e intelectuales con Alfonso Reyes quien lo consideró uno de sus maestros y máximo ejemplo de esa “inteligencia americana” que tanto lo influyó. *In Memoriam. Jorge Luis Borges* confirma la inagotable riqueza crítica que presenta la compleja obra de este autor y la posibilidad de continuar el diálogo fecundo con los críticos en busca de una más amplia comprensión.

Daniel Balderston, Antonio Cajero y Herminia Gil Guerrero escriben sobre la experiencia del primer Borges poeta con la vanguardia y su sucesivo alejamiento para acercarse a una nueva narrativa. Balderston señala la importancia de consultar las versiones originales para entender sus cambios y las continuidades, las variaciones y los temas en una búsqueda solitaria de renovación. Cajero estudia la personalidad del poeta en sus comienzos a través de la calidad de los testimonios epistolares para la creación de una imagen a medida de la fama que iba creciendo. Gil Guerrero apunta a la centralidad de su primera colección *Historia universal de la infamia* y comenta las características – la primera la brevedad, además del relieve del cine – de los relatos iniciales por su carácter precursor y su acercamiento a lo fantástico.

Roberto González Echevarría, Carlos García y Arturo Echavarría investigan su relación con los clásicos. El primer crítico comenta el compromiso político de Borges poniendo de relieve su relación e interpretación antinacionalista de *El Quijote* durante el régimen franquista y peronista puesto que “Borges quiere rescatar al autor del Quijote de sus comentaristas españoles y demostrar que [...] es el autor menos apto para ser reclutado por proyectos nacionalistas de dudosas tendencias políticas” (p. 85) y precisamente a través de “Pierre Menard, autor del Quijote” concibe la posibilidad de una obra literaria sin nación donde Menard se convierte en el poeta de la no-nación.

Carlos García se ocupa del mismo cuento para llamar la atención sobre el elemento religioso y el de la conversión. Arturo Echavarría propone un comentario de “La muerte y la brújula” a través de las dimensiones religiosa y ética transformadas en instrumento de venganza y de indiferencia hacia la humanidad. En la pesadilla que rodea al hombre le queda la razón que, como escribe el crítico “empleada al margen de todo contexto humano, aquí de nada le sirve sino para “orientarlo” en el camino de la destrucción” (p. 134).

“Una retórica infinita” se titula la tercera parte del homenaje donde Silvia N. Barei, Carlos Monsiváis, Rafael Olea Franco y Alfonso de Toro estudian los recursos narratológicos y estilísticos en general como la metáfora y la memoria (Barei) y la ironía y la sátira (Monsiváis). Olea Franco con “Deshonrar el patíbulo. Fatigar la infamia”. El inteligente y urbano arte de injuriar” propone un estudio sobre sus recursos narrativos “funcionales pero no evidentes” apuntando a hiperbólicas e irónicas antítesis en varias expresiones como precisamente “Deshonrar el patíbulo” y “Fatigar la infamia”. Se trata de una forma de oxímoron donde la unión de lo agudo y lo obtuso ofrecen una eficaz ambigüedad que no cierra el sentido, más bien lo amplía gracias a una economía verbal. Dentro de esta tipología de expresiones resalta el uso de la ironía que a veces linda, como en el conocido caso de las opiniones sobre Ernest Hemingway, con la crueldad.

De Toro estudia la especial relación autor - lector como fundamento de la narrativa borgeana, donde la lectura, la transformación, la reescritura, la traducción y finalmente la *translatio* son fundamento de su actividad de “mediador y transportador cultural” (p. 219) ofreciendo fecundos caminos para nuevas interpretaciones que se relacionan con la modernidad. De Toro pone de relieve también la similar posición epistemológica del autor con la historia puesto que para Borges “the true historians have known that they can be quite as imaginative as novelists” (p. 229).

Vittoria Borsó y Bruno Bosteels tratan de la relación de la literatura con la filosofía: “Borges el memorioso”. Propuesta de Jorge Luis Borges para una estética del siglo XXI” es el ensayo de la crítica italo-alemana que comenta las inagotables sugerencias relativas a una teoría de la memoria y asimismo del lenguaje ofrecidas por el cuento “Funes el memorioso”. La economía, exactitud y multiplicidad de la escritura son principios claves de la estética borgeana que se aplican a un estilo de escritura caracterizado por la relación entre la singularidad y la repetición. El planteamiento de la crítica se funda sobre la propuesta de una posible atracción hacia lo concreto “del ser-en-el mundo, que se desea, aunque no pueda ser, independiente de las proyecciones semiológicas del sentido” (p. 243). Vittoria Borsó concluye aseverando que gracias a la escritura se continúa destacando la atracción hacia lo sensible además de acercarnos a una actitud “hacia una óptica nómada que socava la geopolítica e implica la ética como responsabilidad del sujeto frente a sus propias posiciones en el espacio y frente al espacio del otro” (p. 264). Bruno Bosteels concluye esta parte con “Breve teoría del sujeto en Borges”, tema perceptible en varios momentos de la narrativa borgeana como en el antológico y paradigmático “Borges y yo”. El crítico relaciona el problema del sujeto, por un lado, con el lenguaje y el orden simbólico y, por otro, lo relaciona con un ámbito de interpelación simbólica “que le permite reconocerse, por ejemplo, en una causa divina” (p. 287).

“Un diálogo múltiple” es el apartado donde Gabriel Linares, Lisa Block de Behar y Amelia Barili comentan la relación del escritor argentino con Quevedo, Bioy Casares y Arguedas. Tres propuestas muy distintas, inimaginables entre sí, las cuales ofrecen interesantes y nuevos caminos interpretativos que como en el caso de Bioy Casares y de su ciclo dedicado a Don Isidro Parodi anticipan una realidad que el presente confirma a través de una cultura que sustituye la realidad con un sistema vicario de copias. En efecto, como escribe Luisa Block de Behar, “el mundo deviene cada día más borgeano” (p. 323). El ensayo de la investigadora uruguaya reflexiona especialmente sobre el personaje creado por la famosa pareja con - fundida en el nombre Bustos Domecq, Don Isidro Parodi, modernísimo detective que anticipa la actual identificación del lector con el investigador, puesto que este protagonista es un modelo de lector. Amelia Barili presenta una reflexión sobre una posible relación entre Borges y José María Arguedas al estudiar la experiencia de la literatura como una realidad de resistencia

que los dos vivieron. Ejemplo de esto es la elección de la marginalidad para el primero y la relación con el chamanismo para el segundo. La estudiosa participa con esta sugereancia a la discusión que intenta volver a pensar las arbitrarias relaciones perifera-centro para superar la dinámica colonizador/colonizado.

Juan Pablo Dabove y Sylvia Molloy terminan el trabajo con el apartado “En los avatares nacionalistas”. El primero estudia la relación de Borges con el tema gauchesco a través de las numerosas reescrituras del célebre Moreira en un interesante entramado de literatura y crónica. El artículo focaliza su propuesta en “La noche de los dones” (1971), uno de los últimos y menos estudiados relatos de Borges.

El libro concluye con la intervención de la crítica y novelista Sylvia Molloy “Argentinos en el espejo: una reflexión sobre Borges”, donde se evidencia una vez más las posibilidades de una lectura activa que pueda intentar “desestabilizar” su lectura tradicional. El texto postula otras posibilidades interpretativas a través del análisis de su construcción icónica como escritor nacional contradictorio puesto que se trata de una “nacionalidad dislocada y a destiempo [...], para siempre en vías de traducción, que es la nacionalidad” (p. 420).

*In Memoriam. Jorge Luis Borges* recoge ensayos de los mejores investigadores del escritor que una vez más indican las infinitas y sorprendentes posibilidades interpretativas de su lectura.

Susanna Regazzoni

Alfonso de Toro, *Borges infinito Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, 2008.

Questo libro è la logica conseguenza della lunga (e proficua) attenzione che Alfonso de Toro ha dedicato a Borges nel corso degli anni, attraverso numerosissimi articoli, miscellanee e atti di congressi, e di cui possiamo ripercorre le fasi principali nel capitolo d’apertura “*Mi búsqueda y encuentro con Jorge Luis Borges*”. La prima e fondamentale di queste fasi è stata quella in cui, affascinato da Borges, non riusciva a capirlo fino in fondo, fuorviato com’era dalle definizioni di autore fantastico e intertestuale che gli venivano attribuite. Ed è appunto indagando sul significato che questi termini assumono per lo scrittore argentino che il critico arriva a scoprire nella sua opera le basi stesse del poststrutturalismo, della postmodernità e del postcolonialismo. Compendio di tutti i paradigmi del sapere del XX secolo, la narrativa di Borges gli serve così per ripassare le teorie dei maggiori pensatori: Foucault, Derrida, Lyotard, Vattimo, Braudillard, Deleuze e Guattari. Li legge attraverso Borges per poi leggere Borges attraverso di loro in un continuo andirivieni. Definisce la postmodernità rappresentata da Borges un *Rinascimento ricodificato*, ossia la possibilità di una nuova organizzazione del pensiero e della conoscenza in una forma aperta, dovuta al decentramento del discorso, al rifiuto delle norme fissate a priori, alla relativizzazione dei paradigmi totalizzanti, della grande narrativa storica e del concetto di verità assoluta. Ne consegue che la letteratura di Borges non sottostà a nessun tipo di mimesi. Nemmeno a quella letteraria in quanto si avvale solo di una pseudointertestualità. Questo perché: “Cada libro, cada texto insertado, se disuelve en otro, como la arena en la arena sin dejar otra traza que la arena misma, construye el labirinto, socava la autoría y la autoridad de la palabra y de su productor, so-

cava LA VERDAD, para construir una escritura sin *telos*. La escritura, según Borges/Derrida, es algo muerto en el sentido de que no es capaz de reproducir *vida*, ni de reproducir, en los mejores de los casos, *textos*” (p. 85). Non referenziale e non mimetica, questa scrittura non può quindi dare luogo al fantastico che, per definizione, presuppone sempre una rottura delle categorie del reale. Per Borges, infatti, De Toro propone di usare il termine “antifantastico”, in quanto rimanda a un tipo di semiosi, una forma di leggere e pensare il mondo, che equivale a un concetto di letteratura, o meglio di letterarietà, che sorpassa i generi per creare un nuovo concetto di testo e di finzione capace di sorprendere continuamente il lettore. Nega il *logos*, nega qualsiasi concetto di origine e quindi di autore e di *Urtext*. Al loro posto nasce un segno, ragion per cui il soggetto è il testo stesso. Un'altra conseguenza della postmodernità è la frammentazione del pensiero sulla base del rizoma. Ciò significa che Borges decontestualizza i vecchi significati per ricontestualizzarli nel proprio discorso. In altre parole: Borges non imita questo o quell'autore, ma fa rizoma con loro. Secondo Deleuze-Guattari, infatti, il rizoma è una struttura proliferante che cambia continuamente, allaccia sistemi e codici diversi, esclude qualsiasi tipo di gerarchia, annulla la distinzione soggetto-oggetto, permette qualsiasi tipo di accesso e si apre verso tutte le direzioni. La costruzione rizomatica in apparenza è retta dal caso. Ma si tratta di un caso simulato. E la simulazione, insiste De Toro, è molto diversa dall'imitazione che presuppone una struttura altamente codificata all'interno di un'ipertestualità. Per simulare il caos segnico (il rizoma), invece, Borges “toma los textos, palabras, frases de otros textos como meras *estructuras rizomáticas motivantes*, es decir, para puntos de partida para *soñar signos*” (p. 96). C'è dunque una tensione tra l'apertura rizomatica della percezione (il caso) e la finalità e linearità della scrittura, che viene definita come “azar dirigido” (p. 96)

Per quanto riguarda il postcolonialismo di Borges, De Toro lo vede soprattutto come un superamento delle nozioni di centro e di periferia, intesi non come luoghi geografici o di identità, ma culturali, dell'enunciazione, e nemmeno come conflitto tra posizioni egemoniche e subalterne, ma piuttosto come negoziazione in un terzo spazio. La costruzione di una “literatura menor” (p. 111)

Laura Silvestri

Gioconda Belli, *El infinito en la plana de la mano*, Barcelona, Seix Barral, 2008, pp. 209.

Vincitore del premio Biblioteca Breve 2008, l'ultimo romanzo di Gioconda Belli è un ritorno all'origine, al periodo felice di Adamo ed Eva nel paradiso terrestre e alla successiva cacciata per amore della conoscenza. Il mondo narrato viene colto non tanto dai quaranta versi della Bibbia, ma dai testi apocrifi e proibiti dei libri segreti – come la stessa autrice indica nella nota introduttiva facendo riferimento ai *Libros sagrados y literatura antigua del Oriente* in modo particolare all'ultimo dei nove volumi intitolato *Grande libro secreto* –. Il minuzioso lavoro di ricerca è durato vari anni allo scopo di reperire manoscritti – come ad esempio le pergamene della biblioteca di Nag Hammadi ritrovate nel 1944 da pastori nelle grotte dell'alto Egitto – e storie bibliche perdute.

Tutto ciò stimola la fantasia con rivelazioni suggestive e accattivanti soprattutto per chi ha la capacità di trasformarle nella finzione letteraria. Una capacità che non manca

certo all'autrice nicaraguense le cui doti affabulatrici non sono una novità per i suoi lettori affezionati. Accanto all'impegno politico sociale che ne ha segnato da sempre la scrittura, emerge la magia della parola in grado di evocare universi fantastici, personaggi che, sia pure tormentati da mille problemi della quotidianità, divengono universali, storie che sfumano nei contorni del mito. E il mito per eccellenza è la nascita dell'uomo e della donna come sua proiezione successivamente trasposto dalla realtà della storia con forza duratura. Solo nell'ultimo secolo è stato minato dalla lotta di donne che si sono lanciate contro i mulini a vento della costruzione sociale e hanno preso il testimone della forza di una Eva indomata, sprezzante persino dell'autorità divina quando si tratta di abbattere le barriere dell'ignoranza con rassicurante chiarezza razionale, sia pure camuffata da racconti favolistici.

Il *plot* si snoda in una successione temporale che va dalla creazione di Adamo, fisicamente perfetto, alto di statura e con i muscoli ben scolpiti, alla presa di coscienza del mondo circostante nominato in tutte le sue componenti, alla nascita di Eva, piccola e debole, che si impone per la diversità della sua natura, caratterizzata da una costante agitazione e da un'insaziabile curiosità espressa in mille domande per scoprire l'essenza delle cose, ma soprattutto l'identità nascosta dell'"Otro". Una presenza celata tra la vegetazione, ma avvertita in ogni istante il cui potere si estende su ogni cosa dando vita e pace eterna.

Tuttavia, il paesaggio lussureggiante, espressione di un'armonia naturale dove tutto uomo e animali, luci e colori, suoni e profumi sono in un equilibrio proporzionale di qualità e quantità, non appaga l'ansia di Eva che in questo mondo neutrale percepisce la consapevolezza di un presente senza significato e preferisce abbandonare lo stato di tranquillità e di stabilità pur di mangiare il frutto dell'albero della conoscenza, posto al centro del Paradiso e sotto il cui tronco il cielo si congiunge alla terra. Preferisce soffrire, sprofondare nel baratro dell'ignoto per realizzare le visioni che popolano la sua mente, per essere libera di creare il proprio futuro, la Storia. Vivere, crescere, moltiplicarsi e morire sarà il destino che da questo momento segnerà l'intera esistenza di esseri "creándose a sí mismos y destruyéndose entre sí" (p. 38). Il primo esempio è la morte di Abele per opera del fratello Caino. Già in questa affermazione è implicita la condanna alla guerra per la quantità di vittime che produce. Non a caso il volume è dedicato ai caduti della guerra in Irak.

Compiuto il grande passo, sfidato l'unico divieto imposto dal dio creatore Elokim, tutto precipita e si sconvolge. Il passaggio dalla luce inalterabile che avvolge ogni cosa in un alone risplendente al buio delle tenebre, dalla tranquilla serenità di una costante primavera alla violenza degli elementi naturali – terremoti, tempeste di pioggia frammiste a lampi e a tuoni – si configura come un rito d'iniziazione per originare il mondo e per sviluppare oltre ai cinque sensi fisici, l'immaginazione. Il contatto con la ferocia della lotta per la sopravvivenza, fa tentennare la speranza nel futuro, nel mondo avvenire che si sta costruendo sulla morte, scatenando un'esplosione di sentimenti negativi, mai provati sino ad allora. Ma è proprio in questa situazione di "crisi", di inadattamento dell'individuo nei confronti del proprio destino che si attivano l'invenzione, l'utopia, le ipotesi fantastiche per scoprire i limiti dello spazio e del tempo a disposizione. Non solo, fa capolino il concetto di creazione come necessità di sopravvivenza e di espressione, come terapia contro la solitudine e la paura, come spazio dell'esistenza. I disegni di Eva sui muri della caverna permettono, inoltre, di ricordare le esperienze vissute e di testimoniare il passaggio dell'uomo e della donna sulla terra.

Alla donna spetta, pertanto, il compito di ri-creare il mondo, di renderlo vivibile e di eliminarne i conflitti. È questo il messaggio che emerge anche da quest'ultima opera la cui emblematica copertina ritrae l'immagine di una donna nuda, seduta di spalle sul

palmo di una mano femminile, intenta ad osservare l'infinito oltre le colline. La madre porge la figlia al mondo incitandola a recuperare l'origine: "Ahora vete. ¡Corre hija, ve y recupera el Paraíso!". Inevitabile è la trasformazione di Aklia in primate per riappropriarsi della natura, di un tempo senza tempo, di una innocenza perduta soprattutto dopo la morte di Abele, e per intraprendere il lungo cammino della Storia. Lo scopo ultimo dei suoi discendenti sarà quello di "llegar al origen. Reconocerlo como la memoria persistente que habrán querido encontrar haciendo y destruyendo su propia Historia. [...] Sabrán que el único Paraíso donde es real la existencia es aquel donde posean la libertad y el conocimiento" (pp. 234-235).

Silvana Serafin

Carla Guelfenbein, *La donna della mia vita*, traduzione di Paolo Collo, Torino, Einaudi, 2008, pp. 263.

Carla Guelfenbein nasce a Santiago del Cile nel 1959 ma compie gli studi superiori ed universitari durante l'esilio, paradigmatico, nel Regno Unito, dove risiede con la famiglia dal 1976 al 1987. Tornata in patria dopo la caduta di Pinochet, lavora come disegnatrice per varie agenzie pubblicitarie e, in qualità di direttrice artistica, per la redazione cilena della rivista *Elle*. Alla soglia dei quarant'anni decide di dare una nuova svolta alla propria vita per dedicarsi completamente alla narrativa; scrive racconti, sceneggiature, e ha all'attivo tre romanzi: nel 2002 pubblica *El revés del alma*, nel 2005 *La mujer de mi vida* e nel 2008 *El resto es silencio*.

Proclamato «libro dell'anno» dalla stampa cilena, *La mujer de mi vida* è stato ampiamente tradotto nelle principali lingue europee. Il successo di vendite in patria del primo romanzo, *El revés del alma*, offre indirettamente alla scrittrice cilena l'opportunità di misurarsi anche con il pubblico straniero.

*La donna della mia vita* trae ispirazione dalle vicende personali della scrittrice e, in particolare, dal soggiorno giovanile in Inghilterra, motivo ricorrente nella sua narrativa ed isolato per importanza dalla stessa Guelfenbein nel corso di varie interviste.

Nel dettaglio, il romanzo tratta del legame peculiarissimo che s'instaura tra due giovani cileni ed un compagno di studi inglese. Nel corso di un'estate stringono la propria amicizia, si frequentano e, giunti all'apice di un'unione morbosa e un po' perversa, si separano. Le loro strade si dividono fino a quando, quindici anni dopo, accettano di rivedersi per cercare di appianare i conflitti lasciati irrisolti in gioventù.

Dal contrappunto creato dalle brevi impressioni riportate nelle pagine del diario di Clara e dai ricordi precisi e nitidissimi dell'io narrante, Theo, si riesce a ricostruire una storia intima complessa, sebbene la quasi assoluta mancanza della testimonianza "diretta" di Antonio concorra a relativizzare la versione finale.

Molte sono le questioni di cui tratta il romanzo: gl'ideali giovanili, il malessere della crescita, la difficoltà di instaurare rapporti interpersonali, la condizione psicologica dell'esilio, il divario tra Europa ed America.

Antonio è il fulcro attorno al quale ruotano i sentimenti dei due amici. Esule in Inghilterra insieme al padre, si guadagna una certa stima e notorietà tra i compagni di studio grazie alla fermezza del proprio carattere ma, soprattutto, per essere il fratello di uno degli ultimi martiri della resistenza cilena:

Quando ci conoscemmo all'Università dell'Essex, [...] Io sapevo chi era, ma il fatto più probabile era che lui non avesse mai sentito parlare di me. Il suo unico fratello era uno dei più importanti leader studenteschi cileni, cosa che ai nostri occhi lo trasformava quasi in un eroe. Indipendentemente dai suoi evidenti sforzi per apparire simpatico [...], Antonio era impenetrabile. Pareva sempre essere come di passaggio, come se la sua vera vita stesse da un'altra parte. (p. 37)

Apparentemente invincibile, si rivela poi in tutta la sua vulnerabilità, derivata dalla frustrazione di non poter emulare le gesta eroiche del fratello (cfr. pp. 45-46). Dall'esilio anglosassone, tenta ogni strada per poter far ritorno in patria come combattente e dimostrare il proprio reale valore alla cerchia di conoscenti ed amici.

Ma l'età degli ideali giovanili vissuti in modo assoluto, e che trovano una perfetta corrispondenza nei sogni di libertà del continente latinoamericano, si scontrano con la concretezza e la prosaicità tipici dell'età adulta, che cerca di vedere "oltre". I sogni di Antonio giungono a maturazione quando ormai la resistenza cilena viene sopraffatta dal regime dittatoriale ed il suo sacrificio, se portato a termine, si rivelerebbe autoreferenziale.

Mentre gli amici riescono, seppur parzialmente, a rielaborare la frustrazione della crescita e a trarre giovamento dalla carica idealistica, dai principi morali, dall'energia di Antonio per affermarsi a livello professionale, il giovane cileno, vissuto all'ombra di ideali che certamente la distanza fa assurgere a dimensioni mitiche, non riesce a rassegnarsi alla normalità della vita quotidiana, che interpreta come un fallimento personale.

In questo romanzo trova voce la lontananza dalla propria terra di qualsiasi esule che, per quanto bene integrato ed accettato nella nuova realtà geografica e sociale, tende continuamente a subordinare se stesso e la propria cerchia familiare alla patria temporaneamente perduta e a tutto ciò che vi è correlato. Non sembra concesso trovare appagamento al di fuori del proprio paese, né accantonare le proprie origini. Racconta Clara che

la storia era più forte. Mio padre era scomparso. Era necessario trovarlo. Bisognava andare per mare e per monti, organizzarsi, protestare, unirsi ad altre persone che avevano vissuto quanto mia madre e io vivevamo. Partire per un altro paese. Nel frattempo, io crescevo, e a volte ero felice. (p. 44)

Il ritorno tanto anelato, pure, rappresenta quasi sempre una nuova, cocente delusione per gli esuli, giacché la realtà raccontata, ricordata, ricreata, è ben distinta da quella reale, evolutasi in modo meno rigido rispetto alle fantasie degli spettatori esterni.

Non ritrovando gli ideali per cui aveva costruito la propria esistenza in Gran Bretagna, Antonio cerca dunque di annichilirsi nella ritrovata dimensione cilena. Solo il ri-congiungimento con gli amici permette a lui di riscattarsi, fisicamente e moralmente, e agli altri di colmare le lacune emotive determinate dalla repentina separazione.

Il finale rivela la ricerca interiore che muove la narrativa di Carla Guelfenbein: il tentativo di conoscere l'altro ma al tempo stesso l'impossibilità di comprendersi appieno:

Clara mi rivelava tutto quanto era rimasto nascosto per il solo fatto di essere due persone diverse. Mi permise di rivivere ogni istante, ma dalla sinistra opposta, dall'altro lato dell'esperienza, attraverso i suoi occhi. A

un certo punto mi resi conto di non riuscire più a capire. Nessun segnale mi avrebbe condotto alla sua anima, perché i segnali sono infiniti e cambiano in continuazione, e non c'era intimità, e nemmeno questa, che possa permettere a un essere umano di raggiungere lo spazio unico e solitario dell'altro. (pp. 259-260)

Patrizia Spinato Bruschi

Dante Liano, *Cuentos completos*, Guatemala, Tipografía Nacional, 2008, pp. 344.

Nel presente volume *Cuentos completos*, Dante Liano riunisce insieme alle due raccolte di racconti *Jornadas y otros cuentos* (1978) e *La vida insensata* (1987), già pubblicate e completamente esaurite, l'inedita collezione *El viaje de los mártires*. Operazione felice perché il lettore può constatare l'evoluzione della scrittura di uno tra gli autori più sagaci ed arguti del panorama letterario guatemalteco. Il suo ricorso al racconto breve, caratterizzato da varietà formale, audacia inventiva, profondità di analisi del mondo reale e di quello fittizio, si inserisce in una linea di continuità che va dai maestri indiscussi come: José Batres Montufar, Miguel Ángeles Asturias, Alfredo Balsells Rivera, Francisco Méndez, Luis de Lion, a Augusto Monterroso, imponendosi con uno stile proprio affinato con il trascorrere del tempo.

Inizialmente la scrittura, intesa come gioco quasi esasperato del linguaggio, sfida canoni estetici e tecniche narrative senza timori riverenziali nei confronti dei grandi della letteratura calandoli in un contesto linguistico contro-culturale ("Jorge Isaacs habla de María"; il lungo monologo privo di punteggiatura ha suscitato l'indignazione di benpensanti giornalisti conservatori che dalle pagine del loro giornale hanno tuonato al sacrilegio) o facendo il verso al realismo magico o ai racconti per l'infanzia con finale erotico, o al sentimentalismo strappalacrime del giornalismo radiofonico.

L'inserimento di espressioni tipiche del mondo giovanile e della parlata popolare, l'utilizzo di termini stranieri, le situazioni liminari accentuate da risvolti esilaranti, sono gli ingredienti di un diffuso umorismo che evidenzia ancor più lo sguardo indagatore all'interno della società guatemalteca. La città è teatro di storie di cattiva sanità delle cliniche private, avidi di denaro e prive di pietà o dell'ottusità di maestri che non sono in grado di riconoscere un alunno geniale, della violenza di coppia invertendo i ruoli dell'aggressore, di persecuzioni e di agguati politici, dell'incontrollabilità della folla in una giornata elettorale o dell'indottrinamento religioso e delle sue conseguenze...

I personaggi sono sezionati nei loro desideri più intimi e profondamente celati, nelle passioni morbose che sfociano in incesti, in frustrazioni. È un affondo sui vizi della gente e sulle inefficienze della società, incisivo come una lama affilata di coltello. Tuttavia, il lettore non riesce a trattenere una risata sonora, pur constatando la serietà degli eventi, proprio perché viene messo a contatto con una logica assurda. La morte stessa è privata di connotazione drammatica e la tensione del racconto si dilegua in una ambiguità suggestiva, in una rivelazione limitata.

L'umorismo connota anche la seconda selezione di racconti, in cui il gioco dialettico si raffina pervenendo a una perfezione formale del *plot*. La struttura è molto simile a quella del racconto poliziesco dove la "detection" si snoda seguendo un disegno in-

terno congeniato con abilità e convinzione essenzialmente per scoprire la verità del testo. Grazie alla conoscenza, il lettore entra in un sistema di energie e di tensioni interne, di desideri e di resistenze, captando lo stretto rapporto fra dinamiche letterarie e dinamiche della psiche. D'altra parte, Dante Liano è un esperto del genere, consacrato ormai dalla critica internazionale che lo annovera tra gli scrittori più interessanti del momento. I suoi romanzi, tradotti anche in italiano *El Hombre de Monserrat* (1994; trad. it. *L'uomo di Monserrat*, 1999), *El misterio di San Andrés* (1996; *Il mistero di San Andrés*, 1998), *El hijo de casa* (2003; *Il figlio adottivo*, 2003) sono un esempio di maestria narrativa in cui la morte fa parte del contesto stesso di narratività.

In una o due pagine al massimo, egli riesce a condensare la propria visione del mondo, in una specie di monologo interiore che ha lo scopo, secondo la sua affermazione, di "fortalecer la anecdota" (p. 12). È accantonata, pertanto, la sperimentazione del linguaggio, almeno in apparenza, a favore della frammentazione del punto di vista, all'inserimento di un discorso "paralelo dentro de la anecdota" (*ibidem*), alla psicologia del personaggio. L'ambiente è sempre quello della città, insicura e piena di insidie, presentata con altrettanta oggettività e senza suggerire proposte risolutive ai problemi, poiché l'obiettivo non è la denuncia sociale, in quanto la letteratura è finzione, libero gioco immaginativo che, secondo l'autore "[...] debe ser suficientemente fuerte como para ser verosímil" (p. 14).

Sono tutti elementi che ritroviamo nella raccolta *El viaje de los mártires*, pubblicata ora per la prima. Tuttavia il discorso si affina ulteriormente verso sentieri di maggior respiro, verso città o paesi non esclusivamente collocati in Guatemala, verso una extraterritorialità che assume contorni universali, travalicando confini geografici e temporali. Il lettore, sia esso italiano, europeo o americano, può cogliere comunque spunti riconducibili alla propria realtà, perché ciò che contano sono i sentimenti individuali, le strutture o de-strutture sociali, al di là delle singole parlate connotative di un luogo o di una condizione. Odi profondi, menzogne, delusioni cocenti, amori più o meno infelici, abbandoni e reincontri, eroismi e debolezze, sogni e speranze costituiscono l'essenza di una miriade di personaggi presentati nella loro quotidianità con tratti incisivi e con profondità d'analisi.

Tuttavia, pur indagando una realtà più o meno oggettiva e riconoscibile dal lettore, l'autore non cerca la mimesi, la corrispondenza tra mondo reale e quello artistico. Attraverso la perplessità e il malessere del lettore dinnanzi a un'inquietante sospensione delle certezze, emerge l'artificio dell'invenzione, l'esercizio della libera immaginazione che tende a concepire anche le situazioni impossibili. Da qui l'importanza della narrazione che indirizza verso la comprensione della vita "[...] que no tiene causas ni efectos, sino caudal, y no se va de una piedra a un árbol porque la piedra es la causa del árbol, sino porque la corriente del tiempo carece de misericordia o de lógica. Simplemente existe" (p. 249). In tal modo i personaggi stessi risultano quasi complementari. Ne deriva la creazione di atmosfere surreali e la possibilità di far ricorso a tecniche della sperimentazione linguistica, al gioco, all'allegoria, al paradossale senza togliere nulla alla preoccupazione etica, resa più lieve dall'umorismo. Dante Liano, oltre a far funzionare una mente rigorosa, mette in guardia il lettore sui mali della società, sulla violenza di un mondo caotico, privo di leggi morali ed etiche, collocato, tuttavia, nello spazio della finzione. Ciò instaura un gioco dialettico tra realtà e invenzione, fra tradizione e innovazione, inserendo parallelamente un discorso ermeneutico con la leggerezza di un sorriso.

Silvana Serafin

Andrea Zurlo, *El sendero de Dante*, Editorial Jirones de Azul, Sevilla, 2007.

Andrea Zurlo (Rosario, La Argentina, 1963) está radicada en Italia desde 1990, donde ejerce su profesión de traductora literaria y técnico-científica de inglés, italiano y español. Además de una dilatada experiencia en la traducción técnica y publicitaria, Andrea Zurlo es autora de numerosos relatos, novelas y artículos, cuya formación literaria presenta, principalmente, la influencia de la literatura iberoamericana moderna y de la literatura contemporánea inglesa y estadounidense.

Su primera novela, *El sendero de Dante*, se edita en 2007 por la Editorial Jirones de Azul (Sevilla, España) y, al año siguiente, se incluye en el programa de la Maestría en Literatura Iberoamericana, seminario "Narradoras iberoamericanas de la sensibilidad creadora a la técnica", impartido en 2008 por la Prof. María Luisa Lazzaro en el Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Fébres" (Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela). Tiene también numerosos relatos y artículos publicados en algunas páginas literarias e informativas de Internet (*Revista Literaria Sensibilidades*, web *El Escribidor*, *Revista Literaria Palabras Diversas*, web *Iceberg-Nocturno*, web *noticiascadadia.com* y web *publicatus-libros.com*) y participa a menudo con textos de su autoría en varias publicaciones colectivas ("Antología Internacional Sensibilidades Oro", Alternativa Editorial, Madrid, 2005; "II Antología de la Asociación de Escritores de Mérida, Venezuela: Relato de humor sin extrema-unción", 2005 y 2006; "III Antología de la Asociación de Escritores de Mérida, Venezuela: Entre Eros y Tánatos", AEM/CONAC, CENAL, 2006 Y 2007; "Antología Deleite Literario II (para jóvenes)", CENAL-FUNDALEA, Venezuela, 2006-2007). Es miembro incluso de varias asociaciones, en particular de A.N.I.T.I (Asociación Nacional Italiana de Traductores e Intérpretes), de la Asociación Cultural de Escritores y Poetas Iceberg Nocturno (ACUDE-INOLESKO), en calidad de socia fundadora, y de REMES (Red Mundial de Escritores en español); también es miembro correspondiente del Círculo de Escritores de Venezuela y de la Asociación de Escritores de Mérida (Venezuela), y actualmente es miembro del Equipo Editor de la Revista Literaria digital *Palabras Diversas*.

Esta vasta y heterogénea producción literaria de Andrea Zurlo se refleja en el estilo narrativo de la autora, que lejos de elegir un único género literario, se abre a los más variados influjos artísticos, culturales y lingüísticos, que plasman la representación de lo imaginario finalizando en una escritura híbrida, capaz de desplazar al lector frente a las innumerables intertextualidades y mezcla de géneros. *El sendero de Dante*, primera publicación de la autora, confirma estos rasgos literarios. En la novela, en efecto, la narración de los acontecimientos se alterna a los recuerdos de la protagonista, Alicia Malus, una niña nacida en medio del océano y crecida con una madre espiritista y una abuela condesa venida a menos. La acción, sin embargo, transcurre en Venecia, se narra en el tiempo presente y en primera persona, y se desarrolla según los mecanismos típicos de la intriga psicológica. Alicia, de hecho, es una amiga, ex amante y expupila del Dr. Schwarz, un psiquiatra agnóstico, obsesionado por el viaje de Dante Alighieri en *La Divina Comedia*, que decide seguir sus pasos para comprobar la existencia de la vida después de la muerte, sometiéndose a autohipnosis. El lector asiste, pues, a la crónica de esos días, llenos de misterios y recuerdos, y a través de los hechos observa como los protagonistas vuelvan a encontrarse a sí mismos, con la verdad de su vida y con un pasado del que habían creído escapar.

La novela se inspira evidentemente en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, como bien subraya la epígrafe inicial, sacada del Canto III del *Infierno*, que abre el paso a la vez a la lectura y a la interpretación del texto, de la misma manera que la

puerta que evoca. Los personajes, sin embargo, son netamente hispanoamericanos, a menudo argentinos; es decir, estamos frente a una mezcla casi irreal de lugares, personas y culturas, que testimonia un claro homenaje de la autora a los dos mundos que abitan en ella y a la vez al vínculo innegable entre los dos pueblos. Es más, si contamos con los otros personajes y las repetidas referencias a las más distintas religiones a lo largo de la narración, resulta evidente que el intento de Andrea Zurlò no es la construcción de un universo binario, que ponga en contraposición los dos mundos a los que ella pertenece, sino pintar un universo caleidoscópico, lleno de diversidades y misterios, capaz de sugerir preguntas y reflexiones a todos los que viven en él o simplemente lo atraviesan.

Como afirma la misma autora en una entrevista, sus historias siempre surgen de una pregunta, a la que ella trata de responder a través de la narración (Andrea Zurlò: "La terra dove sono nata occupa in me uno spazio che non è fisico, ma ideale", 25 de enero de 2008, <http://codigoitalia.blogspot.com/2008/01/andrea-zurlo-la-terra-dove-sono-nata.html>). De ahí que la delineación de la psicología de los personajes asuma una relevancia fundamental, dejando siempre amplio espacio al lector para que pueda perfeccionarla e ir más allá de lo que realmente se cuenta. Las preguntas, entonces, implícitas o explícitas que sean, no sirven sólo para el desarrollo de la acción, sino para generar otras cuestiones en los lectores para que, finalmente, reflexionen sobre sus propias vidas. De esta manera, cualquier elemento de la narración asume una relevancia cabal: que se trate de un hecho, aunque banal, de un color o de un nombre, el lector nunca puede omitirlos, sea porque estamos frente a una intriga, sea por la convicción de que las fatalidades nunca ocurren por casualidad. Parece casi estar frente a una versión literaria del *punctum barthesiano*, tal vez porque las imágenes trazadas por Andrea Zurlò tienen una fuerza, casi una vida propia, que las asocia más a fotografías que a cuentos. En *El sendero de Dante*, de hecho, los elementos más distintos entran en escena de repente y sin control, cortando la realidad y marcando para siempre la imaginación, pero sin estos elementos imprescindibles no podría construirse el significado profundo de la narración, aunque éste permanezca oculto y suspendido en el tiempo para los lectores. El *climax* de este proceso se alcanza en la novela con la instauración en el interior de la ciudad de Venecia del Kumbha Mela; realización del sueño colectivo de la ciudad celeste, donde todo puede ocurrir, incluso el hecho de creer en algo que tal vez no existe.

Al final de *El sendero de Dante*, entonces, realidad y sueño están totalmente confundidos y sobrepuestos entre ellos; ya no sabemos quiénes son realmente los personajes, ni siquiera si existen. Incluso nosotros ya no estamos ni en un lado, ni en el otro; suspendidos, en el tiempo y en el espacio, sólo podemos dejarnos guiar por la extraordinaria maestría imaginativa de Andrea Zurlò, maravillados, quizás hipnotizados como el Dr. Schwarz. Así, lograremos entrar finalmente dentro de nuestras mismas vidas, en aquellas zonas donde sólo la memoria abita y manda, sin explicar ni decir nada; en aquella dimensión donde, como bien afirma Pierre Macherey, las palabras ya han perdido sus significados y nosotros tenemos que investigar el silencio, "porque es él que habla ahora" (Douglas L. Howard, "Soprano-Speak: Language and Silence in HBO's *The Sopranos*", in D. Lavery (edited by), *This Thing of Ours—Investigating The Sopranos*, Columbia University Press, 2002, p. 195).

Ludovica Paladini

Rafael Courtoise, *La Biblia Umida*, Como, Edizioni LietoColle, 2009, pp. 85.

El poemario *La Biblia Umida*, del escritor uruguayo Rafael Courtoise, acaba de ser traducido al italiano y publicado por la Editorial LietoColle, en la colección AltreTerre, a cargo de Alessio Brandolini.

Rafael Courtoise (Montevideo, 1958) es uno de los escritores uruguayos más destacados de la última década. Poeta, narrador y ensayista conocido a nivel internacional, ha sido galardonado con premios relevantes y sus trabajos están traducidos al inglés, francés, italiano, rumano y turco, entre otros idiomas. Su vasta obra abarca, con suma maestría, diferentes géneros literarios, llegando a proponer piezas múltiples y originales. Como novelista escribe *Vida de perro* (1997), ganador del Premio Nacional de Narrativa del Ministerio de Cultura del Uruguay y Premio Rómulo Gallegos de Venezuela, *Tajos* (1999), *Caras Extrañas* (2001) y *Santo Remedio* (2006), elegida por la Fundación Lara como una de las mejores novelas en español de 2006. Su última novela, *Goma de mascar*, está a punto de publicarse en España. Entre las muchas colecciones de cuentos que se editan hay que señalar *Cadáveres Exquisitos* (1995) por haber recibido el "Premio de la Crítica". Rafael Courtoise publica, además, unos veinte poemarios entre los cuales destacan *Contrabando de Auroras* (1977), *Tiro de Gracia* (1981), *Orden de Cosas* (1986), *Cambio de Estado* (1990), *Textura* (1994), *Estado sólido* (1996), *Umbría* (1999), *Fronteras de Umbría* (2002), *Música para sordos* (2002), *Jaula Abierta* (2004), *Todo es poco* (2004). En Italia el escritor se conoce por la selección de textos pertenecientes a la colección *Cosas de casa* (Madrid, 2003), traducidos por Alessio Brandolini en la revista *Poeti e Poeti* de Elio Pecora, y por la novela *Sfregi, Tajos*, (2004).

El último trabajo poético de Rafael Courtoise, *La Biblia Húmeda*, celebra la sacralidad de la mujer, constituyendo una oda a su femineidad, que conjuga lo sacro y lo profano, a su cuerpo y a su magnífica capacidad de acogida. Los textos que conforman el poemario están inspirados a episodios de la Biblia y, al mismo tiempo, desvelan el mundo erótico del artista donde la mujer es el dios soberano y objeto de su canto. Se trata de poemas de amor en los cuales el cuerpo y el espíritu de los amantes se funden entre ellos y se unen con la creación, llegando a constituir una totalidad. El amor, por lo tanto, se disfruta como relación física y sentimental, y se convierte en un momento de vida intensa, en descubrimiento y revelación; es decir, en Tierra Prometida.

Las breves poesías del inicio, sensuales y eróticas, evolucionan en algo más complejo que abarca el ámbito metafísico y lingüístico. Hacia el final del libro, de hecho, los poemas se hacen más largos, llegando a comprender no sólo temas bíblicos, sino también reflexiones sobre el lenguaje humano y el conocimiento. La carne se vuelve piedra y rompe el saber abstracto que resulta frágil como vidrio, con lo cual la razón enmudece y son los cuerpos unidos en el amor los que hablan, tal vez de manera más auténtica.

Los textos resultan contruidos de manera elaborada y precisa, evitan lo superfluo y los adornos, y apuntan a dilatar el sentido, y los sentidos, a través de la sugestión verbal, sonora y rítmica, como en los ejemplos siguientes: «Canto en vos/ me quedo mudo/ canto sin voz/ a vos acudo» (p. 68) y, más adelante, «La situación del sentido de la palabra "amor". El amor/ como sujeto del signo./ El signo como nombre del cuerpo» (p. 70). Sus versos sensuales expresan un erotismo que plasma el pensamiento en una continua y sinuosa declaración de entrega, fidelidad y fusión mutua.

Rafael Courtoise, además, pone en relación *La Biblia Húmeda* con la poesía mística española, sintetizando, en particular, las escuelas Afectiva e Intelectualista,

según la clasificación que Menéndez y Pelayo hace en su ensayo «La poesía mística en España». En el poemario, el predominio de lo sentimental sobre lo intelectual, propio de la primera tenencia, se armoniza con la búsqueda del conocimiento a través de la elaboración de una doctrina metafísica, característica de la segunda. En los poemas, al mismo tiempo, la esencia de la poesía mística se subvierte, porque la mujer se sustituye a Dios, como objeto anhelado. En la poesía de Rafael Courtoisie, por lo tanto, el misticismo pierde la antigua connotación de ascesis únicamente espiritual y divina, adquiriendo una dimensión más bien terrenal que recupera y valora la relación amorosa y carnal.

Alessio Brandolini (Frascati, 1958) es poeta afirmado y traductor, cuyo trabajo ha sido traducido a varios idiomas y ha aparecido en revistas y antologías italianas y extranjeras. Su primer poemario *L'alba a piazza Navona*, ganador del “Premio Montale” en la sección de inéditos (1991), marca el comienzo de su obra poética que comprende *Divisori orientali* (2002), *Poesie della terra* (2004), *Il male inconsapevole* (2005), *Mappe colombiane* (2007) y *Tevere in fiamme* (2008). Ha traducido al español, en colaboración con Martha Canfield, *Viajes de Penélope* de Juana Rosa Pita (*I viaggi di Penelope*, Campanotto, 2007), y editado *Sordomuda* de Jorge Boccanera (*Sordomuta*, Lieto-Colle, 2008 - Premio Camaiore 2008, sección Internacional) y *La Biblia Húmeda* de Rafael Courtoisie (*La Bibbia Umida*, Lieto-Colle, 2009). En colaboración con Martha Canfield e Ivano Malcotti, ha editado, también, la antología de poesía internacional *Poesia e Natura - Nuova coscienza ecologica* (Le Lettere, Firenze 2007).

Margherita Cannavacciuolo

Gonzalo Contreras, *Cuentos reunidos*, (nota preliminar de Pedro Lastra), Santiago, Editorial Andrés Bello, 2008, pp. 242.

Gonzalo Contreras (Santiago de Chile, 1958) es un autor muy respetado en su país natal, como lo demuestran los numerosos premios que ha recibido a lo largo de su fecunda trayectoria creadora: le otorgaron dos veces el Premio Municipal y dos veces el del Consejo Nacional del Libro. El autor cuenta además con traducciones al italiano y al francés, y está considerado como uno de los escritores destacados de la generación de los noventa.

Esta antología tiene particular importancia en cuanto que ofrece una panorámica significativa de sus cuentos, y sale después de unos años de silencio y de lejanía del público lector. El libro está dividido en tres partes – “Las difíciles relaciones personales”, “Desordenando el orden”, y “Encuentros y desencuentros” –, en las que los diferentes temas se entrelazan con los dos elementos que vertebran la escritura del autor chileno: el “desencuentro” y la “desesperanza”. Cada una de las tres secciones enfatiza también otros aspectos distintos: en la primera su habla prevalentemente de amores apagados o no correspondidos, en la segunda hay una fuerte presencia de la imaginación que no se advertía en la anterior – “Naves quemadas” y “¡Oh!, colibrí” entre todos –, y en la tercera el suspenso y lo “no dicho” se intensifican.

Los textos van precedidos por la aclaradora *Nota preliminar* de Pedro Lastra, que delinea los argumentos más importantes de la prosa breve de Contreras y sugiere algunas claves para una lectura más consciente. El crítico conoce bien y aprecia la

producción del autor, de ahí que su introducción sea una guía muy útil para acercarse a los textos antologados. Lastra destaca que los logros del chileno llegan a “rara perfección e intensidad” (p. 9) y evidencia que estas características ya se daban en él desde sus comienzos literarios. Lo curioso de esta antología es, en efecto, que en ella no se respeta – deliberadamente, por supuesto – el orden cronológico y, sin embargo, no se percibe discontinuidad estilística. Esto confirma lo que sugiere el prologoísta acerca de las capacidades tempranas de Contreras.

Lastra llama la atención, además, sobre la presencia, en particular en el tercer conjunto de textos, de lo que denomina “omisiones implícitas”, es decir elementos sugeridos pero no explicitados que estimulan una lectura más consciente. El suspenso es lo que domina en estos cuentos, mientras la curiosidad de conocer el final nos atrapa absolutamente. Son textos que respetan con precisión las conocidas reglas para escribir buenos cuentos. Muchos de ellos giran alrededor de una sospecha que mueve las acciones de los personajes, sospecha que, en la mayoría de los casos, se revela fundada y comprensible sólo hacia el final del relato –véase, por ejemplo, “Adoración del niño”.

La reflexión sobre las dinámicas que regulan las vidas de las parejas y de las familias también es central: frecuentemente son historias de amor ya acabadas o que no aportan nada a la existencia gris de los protagonistas. Se trata generalmente de individuos emocional y mentalmente desubicados, aunque en la mayoría de los casos están bien posicionados a nivel social en el mundo chileno que constituye el trasfondo de las historias: tenemos, por ejemplo, a arquitectos de éxito, profesores universitarios o empresarios, entre otros profesionales.

Otro aspecto importante de los textos antologados, y en general de la literatura de Contreras, es la reflexión sobre el desarrollo psicológico de los personajes. Sus cuentos ofrecen un cuadro muy interesante de la sociedad chilena actual. Allí, el fracaso y la desesperanza son el horizonte de los protagonistas que actúan sabiendo que, hagan lo que hagan, no podrán salir de su vacío. Nada de lo que ocurre surte efectos duraderos, lo único que se consigue es la ruptura, por lo menos aparente o temporal, de la cotidianidad, y la puesta en evidencia de un malestar que sólo en algunas ocasiones estalla de forma evidente – “Así en el cielo como en la tierra”, y, quizás, “Adoración del niño”, por brindar algunos ejemplos. Se trata de vidas desdibujadas, retratos de gente común, cuya existencia con frecuencia es trastocada por algún evento, más o menos esperado, que cambia para siempre su porvenir, dirigido inevitablemente hacia el derrumbe.

La violencia también tiene su lugar en los cuentos de Contreras, pero siempre es una violencia solapada y que sólo en pocos casos – el de “Ecuánime” destaca entre ellos – se hace concreta.

La reflexión que propone el chileno acerca de las relaciones humanas es sombría, al tiempo que muy directa en su mensaje: nada dura en el mundo del autor, no hay certezas o valores en los que se pueda creer. La soledad reina en el universo descrito, al igual que la falta de comunicación, como lo muestra claramente “Nupcias”, con el trasfondo de una apagada fiesta de boda.

La incomprensión y la duda dominan en las relaciones de pareja. En “Destellos de un diamante”, por ejemplo, queda claro cómo la intromisión de un desconocido en una pareja de jóvenes casados desencadena una serie de sospechas, temores y malentendidos que sólo dejan entrever el posterior fracaso de la unión. Es evidente que los vericuetos del alma humana permanecen impenetrables para el hombre común, que es el que protagoniza los relatos de Contreras. Unas veces se cuentan historias completas, otras se retratan breves momentos de un día cualquiera de los personajes

– “El verano y toda su ira”, entre todos –, y siempre la mirada del autor es lúcida y explícita en su postura.

Sus personajes aparentan tener conciencia de la situación en la que viven, y actúan como si supieran que nada positivo puede resultar de sus acciones. Frecuentemente se describe una rutina que no lleva a nada y que cuando se rompe pone en relieve las fallas de las relaciones humanas. En efecto, a menudo ya desde el comienzo de los cuentos se entrevé una señal de algo negativo que va a producirse. Esto resulta en algunos relatos – “Los santos”, “Gente para todo servicio” –, que recrean una atmósfera parecida a la de los cuentos de Edgar Allan Poe. Sin embargo, nada de lo que ocurre es descrito con dramatismo: la indiferencia y cierto cinismo cubren como una nube los textos que estamos tratando.

Otro tema recurrente en este libro es la reflexión sobre el oficio de poeta, los quehaceres y los compromisos que éste conlleva, las sensaciones que experimenta el escritor, quien, en repetidas ocasiones, es marginado y sufre la incompreensión por parte de sus familiares. En “Manual para escribir un poema” y “Guardia nocturno”, por ejemplo, los protagonistas son dos hombres con veleidades de poetas, cuyas vidas, a pesar de la apariencia de normalidad, giran alrededor de sus fantasías de escritores. Nadie entre sus seres queridos comprende realmente qué buscan o desean estos hombres inquietos, y de allí que ellos se tambaleen siempre entre los problemas prácticos de la existencia de todos los días y las inquietudes propias de una intensa vida interior. Es de destacar también que el primero de los dos, “Manual para escribir un poema”, tiene un corte bastante irónico. En él, Contreras subraya cierta desubicación del protagonista quien, de alguna manera, atribuye su inadecuación a la realidad al hecho de estar totalmente volcado en la redacción de su poema.

Las historias en muchos casos terminan abiertas y dejan al lector la tarea de reconstruir el significado y especular acerca de la interpretación más adecuada. Algunos de estos cuentos quedan grabados en nuestra mente y nos invitan a seguir reflexionando sobre su trama, hasta que, en una segunda o tercera lectura, llegamos a apreciarlos en su riqueza y en sus matices. Los textos están muy bien cuidados desde el punto de vista de la estructura y la prosa es esencial y precisa. La escritura de Contreras es inteligente, con tramas originales, que describen relaciones intrigantes y enredos poco comunes.

En América Latina algunos de los relatos aquí recogidos ya se consideran como un clásico del género, otros, en cambio, son menos conocidos, pero, ciertamente, esta antología contribuirá a que lleguen a un público más amplio e interesado en la narrativa breve.

Chiara Bolognese

Tryno Maldonado, *Temporada de caza para el león negro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009, pp. 125.

El escritor mexicano Tryno Maldonado es considerado una de las voces más prometedoras del panorama literario mexicano. Su último trabajo literario es *Temporada de caza para el león negro* (2009), incluido dentro de la colección Herralde tras haber recibido un amplio reconocimiento dentro del XXVI Premio de Novela (2008).

Tryno Maldonado nace en Zacatecas (México) en 1977. De 1999 a 2004 es subdirector y articulista de la revista cultural independiente *Finisterre*, y consigue en 2001 la Beca Nacional Edmundo Valadés, otorgada por el CONACULTA para la edición de revistas independientes. Es becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en el periodo 2003-2004, en la categoría Cuento. En 2006, la revista colombiana *Gatopardo* lo nombra uno de los escritores jóvenes más destacados de Latinoamérica. Cursa el Taller de Narrativa en Oaxaca, coordinado por Martín Solares, donde entra en contacto con escritores pertenecientes al grupo del crack como Sergio Pitlor, Álvaro Uribe, Mario Bellatin, Juan Villoro, Jorge Volpi y Daniel Sada. Colabora en varias de las publicaciones más importantes de México y ejerce la escritura electrónica en el blog [www.atari2600.blogspot.com](http://www.atari2600.blogspot.com). En la actualidad reside en Oaxaca donde, a partir de 2007, es editor de la Editorial Almadía.

Tryno Maldonado cuenta con una diversa gama de obras, no sólo novelas, sino también cuentos que le han valido el reconocimiento nacional e internacional. Escritos suyos han aparecido, también, en revistas como *Textos*, *Literal*, *Letras Libres*, *Nexos*, *Complot*, *Switch*, *Cine Premiere*, *La Tempestad*. A su primera novela *Viena roja* (2005) siguen la novela corta *Garrel* (2008) y *Temporada de caza para el león negro* (2009). Su libro de cuentos *Temas y variaciones* se ha considerado entre los mejores libros del año 2003 según el diario *Reforma*. Entre sus mejores cuentos destacan “Primera variación sobre un tema de Borges”, “Tema de las sombras de la batalla”, “Tema de San Patricio”, y “Tema del secreto Stradivarius”, todos aparecidos en *Ficticia*. Sus relatos, además, están incluidos en *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (2003) y *Novísimos cuentos de la República Mexicana* (2005). En 2008 ha coordinado y editado la antología *Grandes hits, vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos* (2008).

La historia de *Temporada de caza para el león negro* está centrada sobre el protagonista Golo, pintor genial y rebelde, inculto y creativo, hermoso y sucio como un dios después de una orgía, un genio precoz y salvaje que puede pintar un cuarto de baño durante una mañana convirtiéndolo en una obra maestra, y cuyas pinturas llegan a ser cotizadas a nivel mundial. El relato está estructurado a manera de comentarios del narrador, compañero sentimental del “genio” protagonista del libro, que van aportando informaciones sobre ciertos aspectos del carácter de Golo y su relación de amor con el pintor. Este recurso hace que los diferentes fragmentos que componen la novela se vayan superponiendo, dejando aflorar poco a poco los detalles de la historia, que el lector tiene que recomponer. La vida de Golo va llegando a retazos que se repiten y se completan según se avanza en la lectura. El libro, por lo tanto, se presenta sin un tiempo lineal al que subordinar los hechos, con lo cual surge la sensación de estar ante un relato que reproduce el carácter de acontecimiento que tiene cualquier suceso de la vida de todo individuo. La inserción en el cuerpo de la narración de anécdotas que un amigo yunkie de Golo, Noltalgic Zebra, le cuenta al pintor contribuyen, además, a la estructura fragmentaria.

El amante-narrador, del que no sabemos el nombre, aunque sí algunos detalles de su vida familiar y amorosa, cuenta la historia del pintor como si se estuviese dirigiendo a un posible entrevistador o un supuesto oyente. A menudo se encuentra en la narración la muletilla “si me lo preguntan” y, después, afirmaciones del tipo: “diré que sí. Quise a Golo con toda mi alma”. Además de su estructura fragmentaria y atemporal, también la descripción que el narrador hace del pintor asimilándolo a un “perro” singulariza esta historia. De él se dice que duerme en la alfombra, hace el amor a todas horas y, siempre que puede, ladra y muerde.

Lo que se logra es la “animalización” del protagonista, que podría interpretarse como una llamada de atención sobre ciertas relaciones y prácticas sociales que se esta-

blecen en el mundo del arte. El autor evidencia de manera feroz como el ambiente de las galerías y los creadores especulan con los nuevos talentos, explotando a los artistas para lanzarlos como la tendencia de moda en un mercado donde se manejan cifras muy grandes, pero que, cuando la creatividad se acaba, se olvidan de ellos. Este mismo mundo que boicotea a Golo desde adentro se equipara al complejo y peligrosísimo “reino animal”. El autor, sin embargo, plantea el problema de la charlatanería y la especulación con obras o grupos que no tienen talento con tonos fársicos y de parodia, con lo cual logra convertir esta jungla de intereses e hipocresía en una caricatura.

Margherita Cannavacciuolo

\* \* \*

AA.VV., *Portoghese lingua del mondo. Metodologie e strategie traduttive (2008)*, a cura di Maria Luisa Cusati, Napoli, Dipartimento di Studi Comparati (Collana di Letterature Comparate n.s. 10), 2009, pp. 117.

O presente volume publica os primeiros resultados de um projecto de investigação sobre problemáticas tradutivas, partindo da observação e análise de traduções italianas de obras de autores lusófonos e vice-versa. Ou como se diz na “premissa” de Maria Luisa Cusati: “Nel progetto [...] ci si propone di individuare e analizzare, attraverso specifiche esperienze, le problematiche derivanti dalle varianti linguistiche e culturali che connotano l’universo lusofono” (p. 7). A investigação, como se compreende, é da máxima pertinência pela série de questões levantadas quando se enfrenta um trabalho de tradução literária que não seja meramente intuitivo mas, pelo contrário, com base no conhecimento prévio de eventuais impulsos psico-linguísticos que determinam desvios estilísticos ou semânticos por parte do tradutor. No caso em apreço há que ter em conta as afinidades denotativas e conotativas entre os dois sistemas linguísticos, sem transcurar, como é evidente, as muitas armadilhas que uma “gramática” contrastiva pode resolver; e considerar os problemas específicos postos pela tradução, para italiano, de autores africanos de expressão portuguesa, considerando a “infracção” à norma ou, para português, de autores italianos que introduzem no texto variantes dialectais, tudo isto tentando chegar a “una specie di ‘quaderno di appunti’ che possa assumere anche valenza didattica” (p. 9).

Neste contexto, ocorre dizer que o primeiro contributo, o de Guia Boni (*Ungaretti traduce Vinicius de Moraes: varianti di poeta*, pp. 11-32), recai sobre a exegese da tradução, efectuada por Ungaretti, de um poema de Vinicius de Moraes (“A vida vivida”), considerando as edições de 1946 e 1969 e o estudo das variantes introduzidas pelo tradutor. Trata-se, por assim dizer, de uma análise sobretudo estilística, embora se cumpra um exercício válido sobre as soluções aqui operadas por Ungaretti, o qual consegue não desnaturar o poema original – o que nem sempre se verificou, bastando pensar nas traduções de Carlos Drummond de Andrade, produto de grande poesia mas sem reproduzir a expressão peculiar do poeta brasileiro -, oferecendo, neste caso e como conclui a estudiosa, uma tradução que revela “officina in cui il poeta si cimenta com i versi altrui in un confronto che coinvolge arte e vita” (p. 31). E neste sector de estudos também se pode inserir o trabalho de Regina Célia Pereira da Silva acerca da tradução latina de *Colóquio dos Simples e Drogas e Cousas Medicnais da Índia*, de Garcia da Orta (pp. 99-117), da responsabilidade do naturalista flamengo Clusius

(1567), tradução sinóptica que viria a ser o texto de partida para outras traduções, designadamente a de Annibale Briganti (Venezia 1576).

De maior relevância, considerando os objectivos do projecto, é a reflexão de Rosaria de Marco (*Il passato plurale nelle traduzioni italiane di Saramago*, pp. 33-50) sobre a evolução de um longo percurso tradutivo, tanto mais pertinente se considerarmos que a transposição, para italiano, dos romances do chamado ciclo histórico – desde *Memoriale del convento* (1984) a *Il vangelo secondo Gesù Cristo* (1993) – é obra de uma única tradutora, Rita Desti (com a colaboração de Carmen M. Radulet no caso do *Memoriale*). A análise incide sobre as escolhas efectuadas em relação quer à alternância dos tempos verbais, quer ao duplo tempo diegético, notando algumas indecisões nos primeiros romances relativamente ao uso italiano do “passato prossimo” e “passato remoto”, para assinalar depois um salto de qualidade e um critério intencional, demonstrando que a eleição do “passato prossimo” como tempo narrativo se tornou na “forma con cui la traduttrice realizza la fedeltà alle intenzioni del testo” (p. 48).

Interessantes, por vários motivos, os estudos de Teresa Gil Mendes, “*A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*” de *Luandino Vieira – Traduções e não só* (pp. 51-66) e de Maria da Graça Gomes de Pina, *Notações sobre as traduções portuguesas de A. Camilleri* (pp. 67-80). O primeiro estabelece um confronto entre o texto português e as traduções francesa e italiana da novela de Luandino Vieira. A estudiosa observa aqui as soluções propostas na tentativa de manter o registo coloquial do texto de partida, concluindo que “nem sempre é prestada a devida atenção ao ritmo do texto original ou ao registo linguístico em que é escrito” (p. 65). No caso da tradução italiana, acrescenta-se, as divergências são sobretudo de carácter cultural e derivam também da pouca atenção concedida a vocábulos específicos do quimbundo ou do linguajar de Luanda, aspectos que, como se sabe, caracterizam a criação literária de Luandino Vieira. Quanto ao segundo, analisa-se a tradução, para a língua portuguesa, de dois textos de Andrea Camilleri (*La forma dell’acqua* e *Il giro di boa*) com o objectivo de observar como os tradutores resolveram a “intromissão” do dialecto siciliano no tecido textual do autor. É um problema complexo que Maria da Graça G. de Pina identifica *grosso modo* como passagem da esfera do privado (dialecto) para o público, do aspecto íntimo para o racional. A estudiosa teve oportunidade de analisar segmentos textuais de duas traduções de *La forma dell’acqua*, uma na variante do português europeu e a segunda na variante brasileira, pondo em evidência algumas incongruências, talvez mais manifestas na tradução portuguesa. Avança, todavia, uma proposta de tradução híbrida como tentativa de resolver tal “intromissão”, isto é, recorrendo às “particularidades sintácticas do português do Brasil”, afirmando que estas são “evidentes para todos os falantes portugueses” (p. 78). Deixando de parte esta afirmação apodítica, a sua metodologia de sobreposição de dois registos linguísticos como “forma de enxertar o ramo linguístico siciliano no romance de Camilleri numa planta de língua portuguesa, através da variante linguística brasileira” (p. 78) parece-me improponível pela inserção textual de formas e fórmulas linguísticas não compreensíveis. Creio que, neste caso, seria mais vantajoso o conhecimento profundo, por parte do tradutor, das variantes regionais, da linguagem popular (gíria ou calão) e do registo coloquial para chegar pacientemente a um resultado válido e sem os eufemismos que as várias traduções têm proposto.

Por último, resta referir o trabalho de Barbara Gori, *Um moderno traduttore dell’Ottocento: Tommaso Cannizzaro traduce Antero de Quental* (pp. 81-98) onde se afirma (e com razão) a modernidade de um método que privilegia os planos da métrica e do ritmo, sem transcurar o aspecto semântico. No entanto, não me parece que Joyce Lussu possa representar o modelo de tradução de textos poéticos (nota 2 da

p. 81), não obstante o seu trabalho de divulgação de autores como Agostinho Neto, Alexandre O'Neill ou José Craveirinha, por exemplo.

Manuel G. Simões

Rita Marnoto, *Negreiros-Dantas. Uma Página para a História da Literatura Nacional. Coimbra Manifesto 1925*, Coimbra, Fenda Edições, 2009, pp. 98.

No ano do centenário da publicação do manifesto de Marinetti, faz-se a edição e o estudo de dois curiosos manifestos futuristas impressos em Coimbra, quase desconhecidos e agora subtraídos ao esquecimento, mesmo de muitos estudiosos do Modernismo português. O primeiro, de Francisco Levita, então estudante de Direito, intitulase *Negreiros-Dantas. Uma Página para a História da Literatura Nacional* e foi publicado em 1916. Integra-se seguramente na polémica que procurou atingir o conhecido *Manifesto anti-Dantas e por extenso por José de Almada Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo*, de 1915, e onde no texto mais articulado sintacticamente, mas com pontuação extravagante, se critica o manifesto de Almada Negreiros, sobretudo por este se ter ocupado de uma figura como Júlio Dantas, sendo por isso o seu autor classificado como “Dantas n.º. 2”.

O segundo, *Coimbra Manifesto 1925*, de que se reproduz pela primeira vez o original, é assinado por quatro estudantes, recorrendo todos eles a pseudónimos, como era prática usual: Óscar (Mário Coutinho); Pereira São-Pedro (Pintor) (João Carlos Celestino Gomes) e cujo pseudónimo não pode deixar de remeter para Santa Rita Pintor, cuja fotografia aparece em *Portugal Futurista* (1917), acompanhada da didascália: “o grande iniciador do movimento futurista em Portugal”; Tristão de Teive (Abel Almada), que haveria de usar posteriormente outros pseudónimos como colaborador de *Presença*; e Príncipe de Judá (António de Navarro), os quais formaram o chamado movimento futurista de Coimbra. É, como o primeiro, um texto-espectáculo, seguindo de perto a estratégia do futurismo italiano, visto que, como se sabe, os poemas dos futuristas foram muitas vezes apresentados ao público, primeiro do espaço teatral e só depois em livro, sendo Marinetti, neste aspecto, um grande actor, revelando grande capacidade de valorizar sílaba a sílaba quer os seus textos, quer os dos outros. Também neste caso os manifestos estão ligados à função espectacular, começando pela surpresa gráfica, pela introdução caótica de onomatopeias e números sem nexos; e sobretudo o segundo, ligado ao escândalo público, suscitado pelo Príncipe de Judá, ao tentar proferir a sua conferência no Teatro Sousa Bastos, de Coimbra, talvez em 17 de Março de 1925 e que “acabou num banho de agulheta” (p. 79). António de Navarro teve, deste modo, a sua “consagração” futurista, à semelhança do que ocorreu noutros lugares, por exemplo na Semana de Arte Moderna de S. Paulo, em 1922.

A edição dos dois manifestos é, só por si, digna de apreço, até pela divulgação de duas raridades bibliográficas, a que se deve acrescentar a reprodução do soneto provocatório “A criação do Nada!”, também de Francisco Levita. Mas o volume vale sobremaneira pelo estudo de Rita Marnoto e que ocupa todo o capítulo intitulado “Os palermas de Coimbra” (pp. 41-98), onde a conhecida estudiosa contextualiza os dois manifestos, estudando-os exaustivamente no âmbito da estética do Futurismo e dos

cânones revolucionários de Marinetti. Trata-se de um estudo inteligente e que analisa o cerne dos manifestos à luz dos diversos textos programáticos do Futurismo, desde os aspectos visuais (mancha tipográfica, escolha de caracteres, etc.) às estratégias de textos-espectáculo, sem transcurar a função primordial de textos contra as convenções – e o manifesto de Levita situa-se na área da dupla provocação, ao usar a ironia contra um autor de vanguarda como Almada Negreiros -, o que pressupunha o conhecimento e a assimilação dos manifestos europeus.

Importante, a diversos títulos, é ainda o balanço das revistas de Coimbra publicadas na década de Vinte (*Byzancio*, *Triptico* e *Humanidade*), publicações que reúnem, entre outros, os nomes de João Gaspar Simões, José Régio ou Vitorino Nemésio, todos estudantes, revistas que representam uma espécie de pausa e reflexão entre a actividade do movimento futurista coimbrão e a revista *Presença*, que se apresentou, como se sabe, como um projecto moderado e de que é paradigmático o caso de José Régio, o qual parece simpatizar com as manifestações extravagantes do movimento mas que não se deixa envolver por ele, mostrando-se, deste modo, “distante da estética futurista, ao propugnar a vitória do *Espírito* sobre o *Instinto* e da *força interior* sobre a *força bruta*” (p. 89). Isto mesmo transparece do programa presencista, onde os conceitos de “arte viva” e “força interior”, já presentes nos manifestos de Coimbra, serão os ideogramas fundadores daquela revista, também coimbrã.

Manuel G. Simões

\* \* \*

Eulàlia Vega (a cura di), *Pensando alla Catalogna. Cultura, storia e società*,  
Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp.159.

In questa raccolta di saggi a cura di Eulàlia Vega, frutto di una serie di incontri dal titolo "Omaggio alla Catalogna", ci troviamo di fronte, come appunto recita il titolo, ad un pensiero nei confronti del mondo catalano che ci conduce per sentieri diversi spaziando fra " cultura, storia e società".

Il filo che unisce buona parte dei saggi presentati in questo libro è dato dall'avvento della guerra civile e dalla dittatura di Franco.

Com'è noto il ruolo della situazione politica ha avuto un peso preponderante, in special modo durante la guerra civile e con l'instaurarsi del regime di Franco, riguardo ai vari aspetti storico socio culturali della Catalogna.

Naturalmente, non ci è possibile scindere l'atto d'accusa che, in queste pagine, si solleva nei confronti della dittatura franchista dal pensiero di un tentativo di impoverimento culturale e perdita d'identità di una comunità di persone.

La lettura di questo libro ci permette di saggiare quali possano essere state le continue vicissitudini che la lingua catalana, e non solo, è stata costretta a vivere.

L'esilio diviene altro punto focale in questi saggi, la realtà franchista causa una reazione per cui l'esilio, forma massima di distruzione dell'uomo, causa di perdita d'identità ci viene presentato non come forma di rottura anzi, al contrario, esso diviene un ponte che permette il perpetuarsi di una tradizione che si accentua maggiormente con la distanza:

*A un certo momento, verso il 1942, la censura aveva fatto capire che forse avrebbe tollerato qualcosa di produzione letteraria catalana, soprattutto poesia.*

*Io avevo preparato una edizione delle Elegie di Carles Riba che si trovava ancora in esilio. Quando il censore seppe che l'autore era in esilio, mi rifiutò [...] pubblicarle sarebbe stato pericoloso. Dunque le stampai clandestinamente (p. 82).*

Nel corso della nostra lettura ci troviamo proiettati in pagine che ci rendono partecipi di un vissuto che ci impone un'attenta riflessione rispetto alla nostra visione di libertà intesa come scelta di comportamenti:

*Fra i quattro e cinque anni sono andato all'asilo delle suore [...]. Avevo imparato a leggere da mio padre e là cominciavo a scrivere. Avevamo un quadernetto dove sotto ogni disegno compariva il nome che noi dovevamo scrivere ed io non riuscivo a capire perchè sotto il disegno di un tavolo, che in catalano si dice "taula", io dovevo scrivere "mesa" e, sotto un altro dove c'era un cane, che in catalano è "gos", io dovevo scrivere "perro". Ritornato a casa, mio padre mi fece capire che c'era un potere che pesava su noi tutti e ci vietava, ufficialmente, d'imparare la nostra lingua (p. 74).*

Ci troviamo di fronte al timore, alla paura della diversità e dell'altro. Il tutto diviene un pericolo per la cosiddetta identità spagnola e, quindi, risulta necessario un lavoro di sradicamento culturale, di conseguenza:

*Il catalano fu vietato nei posti ufficiali, le scuole e la radio e per molti anni anche nel teatro. Era anche scomparso dalla stampa e, naturalmente, da tutto il mondo editoriale. E non era autorizzato neanche per una lezione o una conferenza di tipo culturale, letterario, storico, artistico (p. 81).*

*Era una situazione di terrore. Uno che avesse in mano poesie di Verdaguier poteva rischiare grosso (p. 82).*

*Nei posti pubblici si poteva leggere in grandi caratteri: "Habla la lengua del Imperio". Poiché la Spagna di Franco [...] si considerava sì un Regno ma soprattutto con il nuovo regime, un "Imperio" (p. 81).*

Naturalmente, una simile situazione ha consentito che il pensiero della cultura catalana venisse usato come arma.

Arma che non ha rivali e, specialmente durante la dittatura di Franco, diviene bomba che deflagra spargendo al suo intorno nuova forza per coloro i quali subivano il quasi totale annichilimento perchè portatori di una cultura diversa.

Ci fa piacere notare come una delle linee che si intrecciano in questa raccolta faccia emergere la figura di Mercè Rodoreda (Barcellona, 1908- Girona, 1983) che, come ci spiega Bou:

*Tra gli altri fattori di destabilizzazione contro i quali doveva lottare Mercè Rodoreda si possono tener presenti quelli che hanno a che fare con la repressione della creatività.*

*Si possono considerare tra questi le quattro varietà di esilio che visse quando finì la guerra civile spagnola: politico, a causa della sua partecipazione tra le file dei repubblicani; geografico, in quanto dovette vivere in Francia e Svizzera tra il 1939 e il 1973; linguistico, perchè da catalana soffrì un doppio esilio rispetto alla maggior parte dei repubblicani spagnoli; e personale, dato che quando scappò dalla Spagna si separò dal marito e abbandonò suo figlio [...] (p. 64).*

Inoltre, dobbiamo rilevare che malgrado la si abbia molto spesso identificata come simbolo del femminismo letterario per eccellenza, ella stessa, con forza, se ne distanzia, essa è precipuamente l'espressione di un "essere cultura" che non ci si può

permettere di confinare entro determinati schemi. Diviene espressione, come molti altri suoi colleghi, di una letteratura che conduce a:

*[...] il dovere dello scrittore, in qualsiasi frangente è, come dichiarava Joan Oliver, di evitare la demagogia o lo spirito di parte e di produrre «buona letteratura, di quella che travalica il tempo e lo spazio e nobilita il nome e la memoria di una terra e fissa una personalità nazionale nella memoria dei grandi popoli» (p. 41).*

Desideriamo ringraziare Eulàlia Vega e tutti coloro i quali hanno contribuito con i loro scritti alla realizzazione di questo testo, rendendoci partecipi d'una realtà che assume valore universale nel momento stesso che si parla di dittature in senso lato

*[...] il modo migliore di porre le fondamenta di questa democrazia è attraverso una critica permanente e un superamento continuo di ciò che permise di stabilire e stabilizzare la dittatura [...], critica che deve andar accompagnata al ricordo esemplare di coloro che lottarono contro o, semplicemente, seppero dire di no (p. 93).*

Silvana Cupiccia



## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### **Riviste:**

*Anales de Literatura Española (Serie Monográfica, num. 10)*, Universidad de Alicante, 20 (2008)

*Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 37 (2008)

*Anales de la literatura española contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, 33-3° «Anuario Valle-Inclán VIII», 34-1° (2009)

*Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Sevilla, 65-2° (2008)

*Il Bianco e il Nero*, Università di Udine, 7(2004-2005), 8 (2006) 9 (2007), 10 (2008)

*Bollettino del C.I.R.VI.*, 57 (2008), 58 (2008)

*Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 50-1° (2008)

*Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 15 (2009)

*Criticón*, Presses Univeritaires du Mirail - Casa Velázquez, 103-104 (2008)

*Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional, 702 (2008), 703 (2009), 704 (2009), 705 (2009), 706 (2009), 707 (2009)

*Estudos Ibero-Americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 34-2°, (2008)

*Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina de Florianópolis, 34 (2008)

*Letras*, Universidad Católica Argentina, 57-58 (2008)

*Letras de Deusto*, 121 (2008)

*Letras de Hoje*, PUCRS, 42-2° (2008)

*Mester*, UCLA, 37 (2008)

*Remate de Males*, Unicamp, 27-2° (2007), 28-1° (2008)

- Revista de Cultura/Review of Culture, International Edition*, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, 23 (2007), 24 (2007)
- Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, UNED, 13 (2007-2008)
- Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 225 (2008)
- Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 33 (2008), 34 (2008)
- Strumenti critici*, 119 (2009)
- Studium. Revista de Humanidades*, Universidad de Zaragoza, 14 (2008)
- Testo a fronte*, 38 (2008)

### **Libri:**

- ACEVEDO DE BOMBA, Elena Victoria, *Lenguajes sectoriales. El discurso especializado del urbanismo italiano y su recepción en Hispanohablantes*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, 292 pp.
- ACUÑA, Cristóbal de, *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas*. Estudio, edición y notas de I. Arellano. J. M. Diez Borque y G. Santonja, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2009, 181 pp.
- ALEMANY BAY, Carmen - ARACIL VARÓN, Beatriz (Eds.), *América en el imaginario europeo. Estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2009, 192 pp.
- ASSUMMA, Maria Cristina, *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia*, Roma Editoriale Artemide, 2009, 181 pp.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vita è un sogno*, a cura di Fausta Antonucci. Con testo a fronte. Venezia, Marsilio Editore, 2009, 277 pp.
- D'ANGELO, Biagio, *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura*, Lima, Fondo Editorial UCSS, 2008, 188 pp.
- DE LA CUEVA, Juan, *El Príncipe Tirano. Comedia y Tragedia*. Edición, introducción y notas de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Sevilla, Junta de Andalucía, «Colección Cuadernos Escénicos 15», 2008, 404 pp.
- DIEGO, Gerardo, *Diario de a bordo & Cartas a Germaine (1935)*. Edición. prólogo y notas de Jacques Issorel y Anne Lacroix, Málaga, Centro Cultural Generación del 27 - Fundación Gerardo Diego, 2007, 109 pp.

- FERNÁNDEZ ALCAIDE, Marta, *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI. Edición y estudio discursivo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2009, 382 pp.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*, Madrid, Cátedra, 2009, 527 pp.
- FIORANI, Flavio, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, Roma, Donzelli editore, 2009, 325 pp.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2008, 264 pp.
- IGLESIAS Yolanda, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana, 2009, 127 pp., «Medievalia Hispanica»
- LITTA MODIGNANI, Alessandro, *Da Buenos Aires a Valparaiso*. Introduzione, trascrizione e note a cura di Patrizia Spinato Bruschi, Bulzoni-CNR-ISEM-Roma-Cagliari-Genova-Torino, 2008, 118 pp.
- LULLO, Raimondo, *Consolatio Venetorum*. Testo critico di Marcella Ciceri. Traduzione e cura di Patrizio Rigobon. Presentazione di Eugenio Burgio, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008, LXX-84 pp.
- MAGGI, Eugenio, *San Francesco di Paola nel teatro barocco spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, 410 pp.
- MARTÍNEZ OLMO, María del Pilar, *La España dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la corte (1849-1881)*, Madrid, CSIC, 2008, 651 pp.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar - WRIGHT, Sarah - DAVIES, Catherine - VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (coord. ed.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*. Coordinación y edición de P. Nieva de La Paz, S. Wright, C. Davies, F. Vilches de Frutos, Filadelfia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, 232 pp.
- OLEA FRANCO, Rafael (editor), *In memoriam Jorge Luis Borges*, México D. F., El Colegio de México, 2008, 420 pp.
- PAYERAS GRAU, María, *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife, La Página Ediciones, 2009, 310 pp.
- PELUSI, Simonetta-SCARSELLA, Alessandro, (a cura di), *Humanistica Marciana. Studi offerti a Marino Zorzi*, Milano, Biblion Edizioni, 2008, 312 pp.
- SÁNCHEZ PIÑOL, Alberto, *Pagliacci e mostri. Storia tragicomica di otto dattatori africani*, trad. di Patrizio Rigobon, Milano, Libri Scheiwiller, 2009, 189 pp.
- SCARABELLI, Laura, *Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2009, 2 voll., 259 + 253 pp.

TRUEBA, David, *Saper perdere*, trad. di Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli, 2009,  
VIAN HERRERO, Ana, *El indio dividido. Fracturas de conciencia en el Perú colonial*. Edición crítica y estudio de los *Coloquios de la verdad* de Pedro de Quiroga, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 572 pp.

# IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA  
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras  
historia y sociedad  
Notas. Reseñas  
iberoamericanas**

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el GIGA - Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

☞ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ☞ **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS: Nº 32:** Centroamérica: territorios de violencia. **Nº 33:** Migrantes de origen alemán en Argentina: identificaciones y transferencias. **Nº 34:** La otra cara de la inmigración: imágenes del latinoamericano en el cine español contemporáneo. **Nº 35:** Realidad y ficción del narcotráfico en Colombia: análisis historiográficos, socioeconómicos y literarios.

---

**Suscripción anual (4 números):**

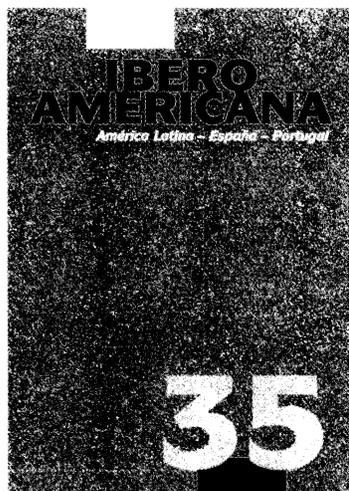
€ 80 Instituciones y Bibliotecas,  
€ 50 Particulares  
€ 40 Estudiantes

**Número individual**

€ 20

(gastos de envío no incluidos)

---



**IBEROAMERICANA** Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - **VERVUERT** Verlagsgesellschaft, Elisabethenstr. 3-9 D-60594 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43



## NORME REDAZIONALI

per saggi e note

1. Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico, oltre che in copia cartacea. I **saggi** non devono superare le 15 pagine (30.000 battute circa), incluse le note, a interlinea 2, carattere Times New Roman (corpo 12 in testo e corpo 10 in nota). Le **note** non devono superare le sei pagine (15.000 battute circa) fermi restando il carattere e il corpo. Le **recensioni** non devono superare le tre pagine (6000 battute circa), fermi restando il carattere e il corpo e non devono presentare note.
2. Nei **saggi** e nelle **note** il nome dell'autore (centrato) e il titolo vanno in tondo e maiuscoletto. La citazione di un'opera va in corsivo anche nel titolo (es.: LA MUJER EN EL *QUIJOTE* DE CERVANTES).
3. All'interno del testo (saggio, nota, recensione) le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette " " con punteggiatura fuori delle virgolette; le citazioni superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra di 5 millimetri (3 battute), senza virgolette, con spaziatura e corpo inferiore al testo (spaziatura 1, corpo 10). Le parole straniere nel testo vanno in corsivo (es.: La *aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
4. Frasi o parole non riportate nel testo vanno indicate con tre puntini tra parentesi quadre [...]. L'intervento dell'autore nell'ambito di una citazione si segna con parentesi quadre [ ] (es.: La madre [di Giovanni] non era presente).
5. Le note e le citazioni bibliografiche vanno a piè di pagina.
6. Per i libri indicare la prima volta cognome e nome dell'autore in maiuscoletto, il titolo del volume in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, numero della pagina di riferimento (p. o pp.), separati da virgole, (vedi ESEMPI)
7. Atti e volumi miscelanei vanno indicati con cognome e iniziale del nome dei curatori in maiuscoletto seguiti da (a cura di), il titolo e le indicazioni date al punto 6.
8. Per le riviste il titolo va indicato per esteso in corsivo, seguito dal numero e anno solare separati da virgole (vedi ESEMPI).
9. Titoli di articoli e saggi, di capitoli, racconti e poesie vanno in carattere tondo tra virgolette « », nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva. Indicare cognome e iniziale del nome dell'autore in maiuscoletto (vedi ESEMPI).
10. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con il cognome e l'iniziale del nome in maiuscoletto, *op. cit.* (in corsivo se unica opera dell'autore citata); se le opere sono più d'una, segue il titolo in forma abbreviata seguito da *op. cit.* in tondo e il numero della pagina. Nel caso di immediata citazione della stessa pagina si usa *Ibidem*, se di pagina diversa *Ibi* seguito dall'indicazione della pagina.
11. Nelle **recensioni** indicare il cognome e nome dell'autore/i dell'opera in maiuscoletto, titolo in corsivo, luogo di edizione, casa editrice, data, numero delle pagine.

ESEMPLI:

TAVANI, GIUSEPPE, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42.

*Ibidem.*

*Ibi*, pp. 56.

TAVANI, G. «Codici, medici e ricette», in BELLINI, G., PERASSI, E. (a cura di), *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, Roma, Bulzoni, 1999.

MENESES, C., «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-american*, 90, 2001, pp. 5-10.

TAVANI, G., *Asturias...*, op. cit., p. 15.

MENESES, C., *op. cit.*, p. 9.

N.B. – Si prega di non usare il grassetto.





Finito di stampare nel mese di febbraio 2010 dalla Tipolitografia CSR  
Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma - Tel. 064182113 (r.a.) - Fax 064506671



# RASSEGNA IBERISTICA

VERONICA ORAZI

LE INCONGRUENZE DELLA LEGGENDA DI BERNARDO DEL CARPIO  
NELLA «ESTORIA DE ESPAÑA»: RIFLESSO DI SPUNTI TEMATICI DELL'EPOS OITANICO

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

LA HIBRIDACIÓN DE LO CULTO Y LO POPULAR EN UNA CANCIÓN DE GÓNGORA DE 1620

MARCELLA CICERI

«POETA EN NUEVA YORK», GLI EDITORI E LE TRADUZIONI ITALIANE

LARA FIORAVANTI

DA PARIGI A MAJORCA PASSANDO PER L'ITALIA, ALLA SCOPERTA DI UN PITTORE DIMENTICATO:  
HERMEN ANGLADA-CAMARASA

JOAN RAMON RESINA

THE CORPSE IN ONE'S BED: MERCÉ RODOREDA AND THE CONCENTRATIONARY UNIVERSE

NOTE: V. Orazi, *Dal particolare all'universale e ritorno: la «Consolatio Venetorum» di Raimondo Lullo*; D. Ferro, *L'opera linguistica di Menéndez Pidal: una proposta chiarificatrice*; M. Cannavacciuolo, *Historia de una ausencia: «El navegante dormido» de Abilio Estévez*.

RECENSIONI: M. Leonetti, *Los cuantificadores* (M. Martínez Atienza); R. Escavy Zamora, *Pragmática y subjetividad lingüística* (G. Jiménez Pascual); P. Nieva de la Paz-S. Wright - C. Davies, F. Vilches de Frutos, *Mujer, Literatura y Esfera Pública: España 1900-1940* (L. Paladini); A. Redondo Goicoechea, *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura* (S. Regazzoni); I. Tomassetti, *Mil cosas tiene el mar. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento* (A. Zinato); Y. Iglesias, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»* (D. Ferro); T. Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT). Edición digital (M. Presotto); F. Pedraza Jiménez - R. González Cañal - E. Marcello (eds.), *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (M. Martínez Atienza); M. D'Agostino (a cura di), *La leggenda di Cola Pesce, una versione spagnola del secolo XVII* (M. Ciceri); C. A. de Baena, *Viaje a la corte del Papa Clemente XIII. Redacción y cuentas de los gastos (1760-1765)* (D. Ferro); G. Diego, *Diario de a bordo y Cartas a Germaine* (M. Ciceri); V. Valero (ed e intr.), *Cartas de la época de Ibiza de Walter Benjamin / V. Valero, Experiencia y pobreza de Walter Benjamin en Ibiza 1932-1933 / V. Valero, Días del bosque* (A. Hanke-Schaefer).

M. Fernández Alcaide (ed.), *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI* (F. Fiorani); C. De Acuña, *Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas* (F. Fiorani); R. Olea Franco (ed.), *In Memoriam. Jorge Luis Borges* (S. Regazzoni); A. de Toro, *Borges infinito Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI* (L. Silvestri); G. Belli, *El infinito en la plana de la mano* (S. Serafin); C. Guelfenbein, *La donna della mia vita* (P. Spinato B.); D. Liano, *Cuentos completos* (S. Serafin); A. Zurlo, *El sendero de Dante* (L. Paladini); R. Courtoise, *La Bibbia umida* (M. Cannavacciuolo); Gonzalo Contreras, *Cuentos reunidos* (C. Bolognese); T. Maldonado, *Temporada de caza para el león negro* (M. Cannavacciuolo).

M. L. Cusati (a cura di), *Portoghese lingua del mondo. Metodologie e strategie traduttive (2008)* (M. G. Simões); R. Marnoto, *Negreiros-Dantas. Uma Página para a História da Literatura Nacional. Coimbra Manifesto* (M. G. Simões).

E. Vega (a cura di), *Pensando alla Catalogna. Cultura, storia e società* (S. Cupiccio).

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

PAOLA MILDONIAN

ELIDE PITTARELLO

CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

Vincenzo Arsillo, Donatella Ferro, René Lenarduzzi,  
María del Valle Ojeda, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,  
Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Manuel G. 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

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](mailto:rassegna.iberistica@unive.it)

ISBN 978-88-7870-461-9

Copyright © 2010 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355