

# RASSEGNA IBERISTICA

92

Ottobre 2010

VERONICA ORAZI <i>Il reimpiego del planctus nella letteratura spagnola medievale</i> .....	p. 3
MARCELLA CICERI <i>Tradurre l'indicibile; la poesia di San Juan de la Cruz</i> .....	p. 19
FRANCESCA ZANTEDESCHI <i>I nomi dell' "occitano" e la controversia linguistica catalano-provenzale</i> .....	p. 31
CHRISTIAN CAMPS <i>Una escriptora catalana del Rosselló: Renada-Laura Portet</i> .....	p. 45

**NOTE:** F. del Barrio de La Rosa, *Por qué las jirafas tienen el cuello largo. A propósito de Javier Elvira, «Evolución lingüística y cambio sintáctico»,* p. 61; L. Paladini, *XVII Festival Internacional Santiago A Mil. Doscientos años de teatro chileno: «Tres Marías y una rosa» de David de Benavente,* p. 65, P. Rigobon, *Donati dall'Institut Ramon Llull di Barcellona alla Biblioteca del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia i classici greci e latini della Fundació Bernat Metge,* p. 71

**RECENSIONI:** M. de la Campa Gutiérrez, *La «Estoria» de España' de Alfonso X. Estudio y edición crítica de la "Versión crítica" desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II* (A. Zinato), p. 75; F. de la Torre, *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas* (D. Ferro), p. 80; H. C. Jacobs, *Giuseppe Parini in «Vergangenheit und Gegenwart. Die Rezeption eines italienischen Dichters in Spanien»* (S. Ruzzenenti), p. 82; A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte* (M. Ciceri), p. 84

M. Rodríguez/G. Santana Henríquez (coord.), *El Humanismo español, su proyección en América y Canarias en la época del Humanismo* (S. Serafin), p. 89; C. Giorelli/C. Cattarulla (a cura di), *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento* (F. Rocco), p. 91; F. Fiorani, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo* (D. Ferro), p. 93; N. Bottiglieri (a cura di), *Operosità missionaria e immaginario patagonico* (D. Ferro) p. 96; F. Sinopoli (a cura di), *La storia della scrittura diasporica* (F. Rocco), p. 98; S. Giletti Benso/L. Silvestri, *Ciudad Juárez. La violencia sulle donne in America Latina, l'impunità, la resistenza*

(M. Cannavacciuolo), p. 100; J. E. Pacheco, *Contraelegía* (A. Portela), p. 102; J.C. Méndez Guédez, *Hasta luego. Mister Salinger* (C. Bolognese), p. 104; R. Campra, *Cortázar para cómplices* (S. Serafin), p. 106; J. Villegas Morales, *Yo tenía un compañero* (L. Paladini), p. 108; I. Gruss, *La mitad de la verdad. Obra poética reunida 1982/2007* (M. Bortignon), p. 110; J. Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (M. Cannavacciuolo), p. 112; Y. Sánchez, *Cuba libre. Vivere e scrivere all'Avana* (M. Bortignon), p. 114

M. Cláudio, *Boa noite, senhor Soares/Buona notte, signor Soares* (M. G. Simões), p. 117;

R. Roca, *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana* (F. Bayarri), p. 119; J.R. Resina, *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image* / J. R. Resina, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana* (E. Bou), p. 122

**PUBBLICAZIONI RICEVUTE** ..... p. 125

VERONICA ORAZI

IL REIMPIEGO DEL *PLANCTUS*  
NELLA LETTERATURA SPAGNOLA MEDIEVALE

Moduli retorico-stilistici, canoni consolidati, per dare voce di volta in volta a istanze contenutistico-formali diverse, oscillanti tra l'aderenza al modello e gli impulsi sperimentali più audaci. Il *planctus* concretizza una di queste modalità espressive, che da un assetto codificato si proiettano verso l'originalità, come dimostra la letteratura spagnola medievale, dove se ne rileva il reimpiego all'interno di opere di un certo respiro ma anche come genere a sé, indipendente e autonomo. Se in questo ambito e in questa epoca il lamento funebre si presenti come contenitore convenzionale o al contrario mostri una più o meno consistente originalità, è questione che merita di essere approfondita, prendendo spunto da tre esempi significativi e ben differenziati, sia per il genere cui rimandano, sia per il momento storico cui risalgono. Il primo è il *Roncesvalles*, frammento di un *cantar de gesta* perduto; il secondo è il *Libro de buen amor* (LBA) di Juan Ruiz, Arciprete di Hita; il terzo è la *Celestina* di Fernando de Rojas, tributaria del teatro umanistico, ma non solo. Si tratta di testi che comprendono al loro interno un esempio di *planctus* e offrono l'occasione per valutare anche il grado di interazione del genere con altri generi 'ospiti', interazione connotata in senso dinamico, in un rapporto di mutua dipendenza, che ne evita lo scadimento nel cammeo dallo sbalzo eccessivo, altrimenti soggetto al rischio di una vuota deriva stereotipata.

*Roncesvalles* (XIII sec.)<sup>1</sup>:

il frammento del poema epico sulla battaglia pirenaica trasmette un centinaio di versi, corrispondenti al lamento di Carlomagno e del duca Aimón

<sup>1</sup> Cfr. ALVAR, CARLOS; ALVAR, MANUEL, *Épica medieval Española*, Madrid, Cátedra, 1991, edizione del frammento alle pp. 163-170, da cui si cita.

de Dordoña per i caduti nell'imboscata. L'imperatore, giunto sul campo di battaglia, cerca i paladini; scorge l'arcivescovo Turpino<sup>2</sup>, Oliveros (vv. 11-22), Roldane (vv. 28-29, 34-53, 59-62, 67-68), mentre – tratto inedito – il duca Aimón scorge il figlio, Rinalte de Montalbane (vv. 84-93). Il *Roncesvalles* cita dunque quattro caduti, tra cui un personaggio (Rinaldo) riconducibile a un ciclo epico differente, che la tradizione peninsulare vincola alla battaglia; inoltre, per quanto nel frammento l'attenzione non si concentri sull'eroe principale della *Chanson*, si è ormai lontani dalla dimensione realistica della *Vita Karoli*. In Spagna, infatti, la figura di Rolando viene ridimensionata e poi trasfigurata in un'immagine poco positiva, cui si contrapporrà una componente autoctona, come si vedrà più oltre. È per questa ragione che manca l'innalzamento del nipote di Carlo a fulcro della vicenda, come in ambito gallo-romanzo, e al suo fianco compaiono altri personaggi, già collocabili sul piano leggendario. Il lamento funebre dell'Imperatore, però, oltre ad alcuni topici caratteristici (l'avanzata età dello zio più adeguata alla morte della giovane età del nipote, ecc.), conserva altre tracce di particolare interesse: l'allusione alle *enfances* di Carlomagno (vv. 54-58, 64-66), il quale secondo i versi del frammento aveva lasciato la terra natale per recarsi a Toledo, dove si era innamorato di Galiana, figlia di Galafre<sup>3</sup>; si tratta di dati inediti all'interno resoconto della disfatta subita dai Franchi sul valico pirenaico, prima testimonianza della penetrazione in area iberica delle *enfances* di Carlo, tema centrale del poema antico-francese *Mainet* (fine del XII sec.<sup>4</sup> o di un ipotetico e perduto *Mainete* castigliano<sup>5</sup>), di cui si rilevano estratti nella *Estoria de España* (EE, capitoli 597-599) e in altre opere storiografiche<sup>6</sup>, nella *Gran Conquista de Ultramar*, nelle *Bienandanzas y fortunas* di Lope García de Salazar e nel più tardo *Romancero* sefardita<sup>7</sup>. Più oltre (vv. 69-72) l'Imperatore allude alle sue imprese in

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 166, vv. 1-8.

<sup>3</sup> Cfr. HORRENT, J., «L'allusion à la chanson de Mainet», in *Hommage des romanistes liégeois à la mémoire de Ramón Menéndez Pidal*, monografia di *Marche Romane*, 20, 1970, pp. 85-92; MENÉNDEZ PIDAL, R., «Galiene la Belle y los palacios de Galiana en Toledo», in MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Historia y epopeya. Obras de R. Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1934, vol. 2, pp. 263-284.

<sup>4</sup> Cfr. ALLEN, JEREMY R., *The Genealogy and Structure of a Medieval Heroic Legend: "Mainet" in French, Spanish, Italian, German and Scandinavian Literature* (Ph. D. diss., University of Michigan, 1969); HORRENT, JACQUES, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*, Mémoires de la Classe de Lettres, 2<sup>a</sup> serie, 64, 1, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1979.

<sup>5</sup> Cfr. DEYERMOND, ALAN D., *La literatura perdida de la Edad Media castellana. I Epica y Romance*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995, pp. 113-117.

<sup>6</sup> Cfr. SHARRER, H. L., «The Spanish Prosifications of the *Mocedades de Carlomagno*», in *Hispanic Medieval Studies in Honour of S. G. Armistead*, Madison, HSMS, 1992, pp. 273-282.

<sup>7</sup> Cfr. STERN, S. M., «A romance on Galiana», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 229-231; ARMISTED, SAMUEL G. (a cura di), *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, vol. 1, pp. 100-101, 140, vol. 3, pp. 8-9, 12.

Oriente, riflesso del *Pèlerinage de Charlemagne*<sup>8</sup> e al proprio ruolo decisivo nell'apertura del Camino de Santiago<sup>9</sup> (vv. 73-75). Su quest'ultimo punto il testo segue la tradizione secondo cui Carlo avrebbe reso sicura la via del pellegrinaggio, debellando il pericolo degli assalti saraceni, in contrasto con le fonti storiografiche, che attribuivano il risultato all'impegno di monarchi castigliani e navarri, come Sancho el Mayor, Alfonso VI, e all'organizzazione dell'ordine cluniacense. La legittimazione delle imprese fittizie di Carlo lungo la via del pellegrinaggio si fonda sul *Liber Sancti Jacobi* (quarto libro del *Codex Calixtinus*), che contiene la cronaca dello pseudo-Turpino<sup>10</sup> e sancisce uno stretto legame tra il Camino e gli eroi epici francesi, presentando Carlo-magno come il vero iniziatore del culto dell'Apostolo (di cui però non si tratta nel *Roland oxoniense*)<sup>11</sup>. Nella Penisola la reazione a questo travisamento della realtà, vissuto come un'oltraggiosa impostura, differisce a seconda che la si riscontri in opere storiografiche o piuttosto letterarie<sup>12</sup>. L'attacco

<sup>8</sup> Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R., «Relatos poéticos en las crónicas medievales: nuevas indicaciones», *Revista de Filología Española*, 10, 1923, pp. 329-372, specie alle pp. 352-363;

<sup>9</sup> Cfr. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «Las peregrinaciones y la literatura», in VÁZQUEZ DE PARGA, LUIS; LACARRA, MARÍA JESÚS; JUAN RÍU, JUAN (a cura di), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, vol. 1, pp. 84-101; MORALES OLIVER, L.; LAPLANE, G., «Rayonnement littéraire du thème de Saint-Jacques en Espagne et en France», *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, 46, 1950, pp. 224-226; BABÉLON, J., «Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle dans la littérature», *Bulletin du Centre International d'Études Romanes*, 1, 1959, pp. 8-12; VARELA JÁCOME, B., «La temática jacobea en las Gestas y el Romancero», *Compostellanum*, 10, 4 1965, pp. 419-48; VICTORIO, J., «El Apóstol Santiago: épico o cronístico», in *VIII Congreso de la Société Roncesvals*, Pamplona, 1981, Pamplona, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 521-525; LACARRA, M. J., «El Camino de Santiago y la literatura castellana medieval», in *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1994, pp. 315-335.

<sup>10</sup> Rielaborazione di materiale preesistente (metà del XII sec.); attribuito fittiziamente a Callisto II (Papa dal 1119 al 1124); il IV libro è ascritto, sempre in modo non veritiero, a Turpino, per conferire veridicità all'opera, che doveva sembrare una fedele registrazione della realtà storica; il *Codex* ottenne per questo un successo straordinario, come dimostrano le oltre trecento versioni. Cfr. DÍAZ Y DÍAZ, MANUEL C., *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, monografia di *Compostellanum*, 2, Santiago de Compostela, 1988; vid. almeno MOISAN, A., «La transposition de la "Chanson de Roland" dans la "Chronique du Pseudo-Turpin": contrefaçon ou sublimation?», in *Actes du XIe congrès international de la société Roncesvals*, monografia di *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22, Barcelona, 1990, pp. 81-96; MOISAN, ANDRÉ, *Le Livre de Saint Jacques ou "Codex Calixtinus" de Compostelle. Étude critique et littéraire*, Paris, Champion, 1992; SCHMIDT, PAUL G., *Karolellus atque pseudo-Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1996.

<sup>11</sup> Cfr. RONCAGLIA, A., «Il silenzio del *Roland* su sant'Iacopo: le vie dei pellegrinaggi e le vie della storia», in *Coloquios de Roncesvalles. Agosto 1955*, Zaragoza, Diputación de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1956, pp. 151-171.

<sup>12</sup> Cfr. MENACA, M., «Le nationalisme à l'origine du Chemin de Saint Jacques de Compostelle», in *Mélanges offerts à M. Molbo. 1. Moyen Age: Espagne classique et post-classique*, Paris, Editions Hispaniques, 1988, pp. 121-134.

più virulento è dell'*Historia Silense* (o *Seminense*, 1115-20 ca.), mentre più moderata si mostra la EE<sup>13</sup>, sulla scorta del *De rebus Hispaniae*. Proteste anti-francesi, generiche e non circoscritte alla questione dell'apertura del Camino, compaiono nel *Poema de Fernán González* (quartine 127-144), nella *Vida de San Millán* di Berceo, nel *Poema de Alfonso XI*. Un'eco di indignazione si rileva nella *Crónica de la Población de Ávila* (1255), per prendere corpo poi nella creazione dell'eroe nazionale Bernardo del Carpio. Dal canto suo, il *Roncesvalles* si colloca in una prospettiva ancora filo-francese e mostra chiaramente l'influenza della fama letteraria della *Chanson de Roland*, che attribuisce appunto a Carlomagno, con l'ausilio di Rolando, l'apertura del Camino. I cronisti protestano; i giullari reagiscono assumendo o rigettando la versione fittizia: il primo atteggiamento originerà il *Roncesvalles* perduto<sup>14</sup>, il secondo favorirà il tratteggio di un eroe epico locale, Bernardo, contrapposto ai francesi. Altrettanto singolare nel frammento l'allusione alla mancata conquista di Saragozza: al v. 76, Carlo ammette di non essere riuscito a espugnare la città, restandovi ferito da un colpo di lancia, tratto sconosciuto al resto della tradizione, aggiunta originale dell'autore anonimo. Tanta chiarezza è inedita: la *Nota emilianensis*, gli *Annales* e il Poeta Sassone (così anche l'*Historia Silense*) mantengono in proposito una circospetta ambiguità, senza precisare se l'Imperatore fosse riuscito o meno nell'impresa, mentre la *Vita Karoli* non cita alcuna città; per contro, nel *Roland* oxoniense la capitolazione avverrà soltanto nella parte finale del poema.

Come accennato, nel testo fa la sua comparsa il duca Aimón de Dordoña (vv. 77-82), che si aggira tra i cadaveri alla ricerca del figlio, Rinalte de Montalbane (vv. 84-85). Anch'egli ripete il topico della propria età avanzata più adatta alla morte rispetto alla giovinezza del figlio, assieme all'altro topico

<sup>13</sup> Cfr. Capitolo 623. Sul complesso rapporto tra epica e cronachistica si vedano almeno MENÉNDEZ PIDAL, R., «Relatos poéticos en las crónicas medievales: nuevas indicaciones», *Revista de Filología Española*, 10, 1923, pp. 329-372; CASO GONZÁLEZ, J. M., «La Primera Crónica General y sus fuentes épicas», in GARCÍA TURZA, CLAUDIO (a cura di), *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Diputación de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 33-56; PATISON, D. G., *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Alphonine Historiography*, monografia di *Medium Aevum*, 13, Oxford, 1983; SMITH, C., «Epics and Chronicles: A Reply to Armistead», *Hispanic Review*, 51, 1983, pp. 409-428; ARMISTEAD, S. G., «From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal», *Romance Philology*, 40, 1986-87, pp. 338-359; GONZÁLEZ-CASANOVA, R. J., «The Function of the Epic in Alfonso X's "Estoria de España": "Cantares de gesta" as Authority and Example for the Chronicler», *Olfant*, 15, 1990, pp. 157-178; MONTANER FRUTOS, A., «Cave carmen!: de huellas de asonancia a 'prosa rimada' en las prosificaciones épicas cronísticas», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Universidade, 1993, vol. 2, pp. 67-72.

<sup>14</sup> Alcuni *romances* posteriori mantengono la posizione del *Roncesvalles*, come si vedrà più oltre; ancora nel 1385 Juan Fernández de Heredia ricorre allo Pseudo-Turpino per la sua *Crónica de Conquiridores*, cfr. ABIZANDA, M., «Carlo Magno en España según la *Crónica de Conquiridores* de d. Juan Fernández de Heredia», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 31, 1914, pp. 400-432.

sulla vecchiaia di dolore e sofferenza che ormai lo attende dopo la tragica fine del giovane. L'aspetto più rilevante di questa presenza, però, è che entrambi i personaggi sono sconosciuti alla tradizione oitanica sulla disfatta di Roncisvalle e rappresentano un innesto caratteristico delle rielaborazioni iberiche. Il vecchio duca, piangendo il figlio, si consola pensando che Rinalte ha perdonato Rolando (v. 91). Dunque, non solo la figura di Rinaldo è anomala sullo sfondo della disfatta ed è un'innovazione dell'ambito ispanico, ma concretizza la contrapposizione all'eroe centrale, Rolando, che non è l'unico caduto menzionato, fulcro della trasfigurazione mitica dello scontro, come confermeranno alcuni *romances* successivi. La novità consiste nella presenza di Rinaldo, tipica della tradizione peninsulare e funzionale all'opposizione antitetica con l'eroe originario, affermatasi già nella prima fase di acclimatazione della leggenda in area iberica. Il ridimensionamento della figura di Roland quando la gesta si radica in Spagna lascia presagire gli sviluppi successivi, con la creazione di un anti-Rolando, appunto Bernardo del Carpio. Sono citati, quindi, il duca Salomone di Bretagna e Béart, figlio di Thierry d'Ardena (anch'essi estranei alla *Chanson de Roland* e vincolati alle vicende di Renaut de Montauban), che tentano di rianimare l'Imperatore privo di sensi; in questo punto il frammento si interrompe.

Così, il *Roncesvalles*, nel *planctus* trasmesso, nomina quattro caduti; presenta chiari riferimenti alle *enfances* di Carlo e alle sue prodezze in Oriente, riecheggiando il *Pèlerinage de Charlemagne*; come nella parte iniziale della *Chanson de Roland*, Saragozza non viene conquistata ma l'Imperatore vi resta ferito, dato inedito; sulla scorta di un'ennesima rivisitazione immaginaria degli eventi (così lo Pseudo-Turpino) attribuisce a Carlo l'apertura del Camino de Santiago; infine, realizza l'innesto con il ciclo di Renaut de Montauban, funzionale alla ricercata opposizione Rinaldo/Rolando, destinata a radicalizzarsi e a sfociare nel tratteggio dell'eroe nazionale e al contempo vassallo ribelle Bernardo del Carpio, aspetto originale del radicamento in ambito ispanico di questa tradizione epica.

Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (prima metà del XIV sec.)<sup>15</sup>:

Il *Libro* è un esempio di rovesciamento del genere della pseudo-autobiografia amorosa<sup>16</sup>, in cui si narrano gli insuccessi del protagonista-seduttore

<sup>15</sup> Cfr. RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, edizione critica a cura di Marcella Ciceri, "Lemmario" e "Indice dei nomi" a cura di Veronica Orazi, Modena, Mucchi, 2002, da cui si cita.

<sup>16</sup> Cfr. RICO, F., «Sobre el origen de la autobiografía en el *Lba*», *Anuario de Estudios Medievales*, 4, 1967, pp. 301-325; CLARKE, D., «Juan Ruiz and Andreas Capellanus», *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 390-411; BURKARD, R. W., «*Pseudo Ars amatoria*: A Medieval Source for the Don Amor

(un arciprete, da non confondere con l'autore: si tratta di un falso autobiografismo, in linea col modello cui il LBA si rifà e che sovverte); all'interno dell'opera sono inseriti richiami e citazioni dalle fonti più disparate, sia occidentali che orientali, riproposte per dare prova di abilità compositiva, come lo stesso Arciprete afferma in modo esplicito nel Prologo. Non stupisce allora che Juan Ruiz si cimenti anche con il *planctus*, facendo comporre al protagonista un lamento funebre con tanto di epitaffio per Trotaconventos, la mezzana grazie alla quale è riuscito a portare a buon fine un paio dei suoi tentativi di seduzione (doña Endrina e la monaca Garoza<sup>17</sup>), in genere falliti.

L'opera è retta dall'intento di sostenere un'ambiguità divertita, mai dissipata e che induce nel fruitore del testo una sensazione di incertezza circa il vero messaggio della narrazione (testo didascalico con aperture trasgressive o testo trasgressivo mascherato da un didascalismo di facciata?): il fine ultimo pare quello di generare una dimensione ambigua, venata di ironia<sup>18</sup> e persino di comicità spesso parodica, che affiora in maniera appena accennata o emerge in modo sfacciato<sup>19</sup>.

Per realizzare ciò, Juan Ruiz assume modelli differenti e li tratta secondo strategie compositive diverse:

- a) modelli trasgressivi, satirici, non di rado percorsi da una sensualità spessa<sup>20</sup>, di cui mantiene i caratteri peculiari (come il *fabliau*, la commedia elegiaca – la storia della conquista di doña Endrina è un

Lecture in the *Lba*, *Kentucky Romance Quarterly*, 25, 1978, pp. 385-398; vid. anche GERICKE, P. O., «Mucho de bien me fizo con Dios en limpio amor»: Doña Garoza, Andreas Capellanus y el amor cortés en el *Lba*, *Explicación de Textos Literarios*, 6, 1977-78, pp. 89-92; WISE, D. O., «Reflexions of Andreas Capellanus' *De reprobatio Amoris* in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas», *Hispania*, 63, 1980, pp. 506-513; DOMENICO POLLONI, *Amour et clergie. Un percorso testuale da Andrea Cappellano all'Arcipreste de Hita*, Bologna, Patron, 1995.

<sup>17</sup> Cfr. ÁLVAREZ, N. E., «Loco amor», goliardismo, amor cortés y 'buen amor': el desenlace amoroso del episodio de doña Garoza en el *Lba*, *Journal of Hispanic Philology*, 7, 1983, pp. 107-119.

<sup>18</sup> Cfr. AYERBE-CHAUX, R., «La importancia de la ironía en el *Lba*», *Thesaurus*, 23, 1968, pp. 218-240.

<sup>19</sup> Cfr. DEYERMOND, A. D., «Some Aspects of Parody in the *Lba*», in *Lba Studies*, London, Tamesis Book, 1970, pp. 53-78; DEYERMOND, A. D., «Juglar's Repertoire or Sermon Notebook? The *Lba* and a Manuscript Miscellany», *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, 1974, pp. 217-227; LABERTIT, A., «Note pour une sémiotique et une poétique de la parodie dans le *LBA*», in *Le Moyen Âge en Espagne: Les littératures préhispaniques et la survivance des thèmes médiévaux en Amérique Latine. Actes du Xe. Congrès National*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1975, pp. 31-40; CIGERI, M., «*Lba*: un problema ancora insoluto», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18, 1993, pp. 263-276.

<sup>20</sup> Cfr. BRAIDOTTI, E., «El erotismo en el *Lba*», *Kentucky Romance Quarterly*, 30, 1983, pp. 133-140; JENARO-MAC LENNAN, L., «Sobre el texto del *Pamphilus* en el *Lba*», *Revista de Filología Española*, 68, 1988, pp. 143-151.

libero adattamento del *Pamphilus*<sup>21</sup> –, il contrasto – la battaglia tra Carnevale e Quaresima –, la produzione goliardica – la Cántica dei clérigos de Talavera –, certa narrativa breve orientale, ecc.);

- b) modelli seri sovvertiti e parodizzati (l'autobiografia amorosa fittizia, la pastorella occitanica<sup>22</sup>, il filone meno 'scollacciato' del racconto di matrice semitica – araba ed ebraica –, ecc.);
- c) infine, l'applicazione di un modulo serio ed elevato a una materia bassa e corrotta, con conseguente sbavatura parodica, come mostra ad esempio il riempiego del *plactus*; nel lamento funebre per la dipartita di Urraca, la mezzana Trotaconventos, fedele emissaria del protagonista nelle sue dis-avventure galanti, l'effetto di abbassamento dissacrante e comico è prodotto sviluppando il compianto in modo ortodosso e aderente alla tradizione, per riferirsi a una figura il cui ruolo e la cui identità denunciano la deformazione del canone e dei topici caratteristici del modello assunto.

Il lettore sa bene chi si sta compiangendo, conosce le abilità della defunta e ne ha scoperto le sottili arti, nel corso delle vicende narrate. La declinazione di un modulo serio – il *planctus* – per rievocare un personaggio intrigante, avido, lubrico e menzognero, finisce per produrre il ricercato effetto stridente, di sicura comicità. Si verifica cioè uno sfasamento, un corto-circuito che muove al riso, in questa mimesi volutamente inefficace, prodotta dalla coniugazione inaccettabile del genere e delle sue peculiarità contenutistiche e formali con una realtà narrativa e un individuo del tutto inadeguati al registro cui il genere rimanda: lamento funebre di tono elevato per la sordida ruffiana. Ecco come l'autore costruisce il compianto<sup>23</sup> (quart. 1520-1578) che il protagonista stila dopo la morte della 'sua' Urraca.

Il *planctus* dell'Arciprete si apre con un'invettiva contro la Morte – maledetta dal protagonista –, in cui compaiono alcuni topici, sviluppati di seguito (la morte atterrisce tutti, 1520; opera un inevitabile livellamento, 1521; è crudele, 1522; inesorabile e imprevedibile, 1523; strappa l'anima al corpo e lo lascia nella fossa, preda dei vermi, 1524; chi ne è toccato suscita orrore

<sup>21</sup> Cfr. GYBBON-MONYPENNY, G. B., «Dixe la por te dar enxienpro»; JR's Adaptation of the *Pamphilus*, in *Lba Studies*, London, Tamesis Book, 1970, pp. 123-147.

<sup>22</sup> KIRBY, S. D., «JR's *Serranas*. The Archpriest-Pilgrim and Medieval wild-Women», in *Hispanic Studies in Honour of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, Madison, HSMS, 1986, pp. 151-169; ORAZI, V., «Le *Serranas* di Juan Ruiz: l'opposizione al canone della pastorella occitanica», in *Associazione Ispanisti Italiani. Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del XVI Convegno*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 15-30.

<sup>23</sup> Cfr. SALINAS, P., «La primera elegía: Llanto a una alcahueta», in *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, pp. 54-59.

negli altri, 1525-27; tutti escono sconfitti dall'incontro con lei, tranne il corvo che se ne pasce, 1528-29). Dunque, essendo la Morte imponderabile, è bene agire senza indugi (1530-31), invito che cede il passo a una riflessione sulla precarietà della condizione umana e alla logica conseguenza che se ne evince: mai procrastinare (1532), meglio compiere il bene (1533), perché quando la Morte giunge sbaraglia tutto, averi e ogni cosa (1534-35). Così, i parenti del malato o del moribondo, quando questi trapassa, pensano solo ad arraffare quanto possono e la giovane vedova è subito concupita da altri (1536-43). Il protagonista, affranto, continua l'invettiva: la Morte provoca dolore, sofferenza, malattie, rende ciechi gli occhi più belli, toglie la parola, 'svuota' il petto, annienta i cinque sensi (1544-47); distrugge tutto (pudore, bellezza, grazia, misura, forza, saggezza, 1548-49): nulla si salva, in un gioco di opposizioni inconciliabili (non piace a nessuno, ma le piacciono tutti; distrugge ogni cosa buona senza risparmiare nulla, 1550-51); la sua dimora è l'inferno (1552-53). Le quartine successive enfatizzano gli inconciliabili contrasti frutto del suo sgraditissimo arrivo (spopola i villaggi, ripopola i cimiteri, 1554-55), fino al *climax* in cui si ricorda che persino la natura umana di Cristo, Dio fatto uomo, ha temuto la Morte, sebbene per un solo attimo: poi è stata la Morte a temere il Redentore, che l'ha sconfitta, svuotando gli inferi dalle anime riscattate con il Suo sacrificio (1556-65). La Morte è inesorabile e ci si può solo raccomandare a Dio (1566-67).

Dopo questa tirata del tutto ortodossa, culminante nelle dieci quartine (1556-65) in cui si parla dell'incarnazione di Cristo, alludendo a considerazioni dalle chiare implicazioni teologiche, riaffiora la figura della mezzana, che produce un contrasto stridente con il graduale trasferirsi dei temi del genere e del riferimento teologico nel parodico riemergere della vecchia, che proietta il lettore in una dimensione grottesca. La contrapposizione si fa sempre più netta e la parodia si ispessisce, prima con l'applicazione alla ruffiana Trotaconventos degli stessi temi citati in precedenza in maniera astratta, per cui il protagonista riprende l'invettiva contro la Morte – con un accenno al tema dell'*ubi sunt* –, la quale ha ucciso la mezzana, riscattata da Cristo col suo sangue (1568), per concentrarsi poi sulla *alcabueta* (definita *leal verdadera*), che adesso giace sola dopo essere stata ricercata da molti in vita. Più oltre ritorna il tema dell'*ubi sunt* (1569): certo Urraca sarà in Paradiso, accompagnata da due martiri, perché in vita è sempre stata tormentata da coppie (1570); che Dio la ringrazi e la accolga nella gloria celeste, perché mai è esistita mezzana tanto fedele. Il protagonista quindi si risolve a scriverle un epitaffio, in cui ne sintetizzerà la storia (1571); per lei offrirà elemosine e oblazioni, pregherà, farà dire messe, e che Dio le conceda la redenzione; Lui – che ha salvato il mondo – le conceda la salvezza (1572). Si rivolge infine alle donne, pregandole di non reputarlo un ragazzino: se la buona vecchia

avesse servito loro, sarebbero addolorate quanto lui, piangerebbero per lei, per la perdita dell'amo sottile (un chiaro riferimento alle sue strategie) con cui faceva abboccare tutte (1573): né donna alta, né bassa, né reclusa, né schiva o riservata le si poteva opporre, quando calava in picchiata. Chiunque avesse perduto una simile persona sarebbe triste e affranto (1574). Straziato dalla pena, le ha composto un breve epitaffio: la tristezza lo ha reso un cattivo trovatore (reimpiego comico di un altro topico); tuttavia, chiunque lo ascolti preghi per la vecchia (1575).<sup>1</sup>

A questo punto segue l'epitaffio vero e proprio (1576-78): sono Urraca e giaccio in questa sepoltura, in vita ho conosciuto il piacere (*viçio*) e la libertà, ho combinato buoni matrimoni senza imbrogli; all'improvviso sono caduta sotto terra dall'alta condizione in cui mi trovavo (1576); la Morte inattesa mi ha catturata con la sua rete: che parenti e amici non tentino di soccorrermi; agite per il meglio, non peccate contro Dio e morirete bene, come me (1577); Dio benedica il viandante che passerà di qua e gli conceda il *buen amor* e il piacere di un'amica, reciti un Padrenostro in mia memoria e, se non volesse farlo, almeno non maledica una defunta (1578).

È proprio in questi ultimi versi che si staglia netto il meccanismo di contraffazione parodica dei topici del *planctus*, frutto dell'accostamento di piano alto e basso (sovvertendo l'immagine della Morte che atterra i potenti, qui una vecchia ruffiana; l'invito della mezzana ad agire bene a e non peccare per meritare una buona morte, portando ad esempio se stessa), che provoca un'inevitabile ed efficace sfasatura concettuale. Quest'ambigua contrapposizione viene enfatizzata dal ricorso all'espressione *buen amor*, che in questo punto del testo forma una significativa dittologia con *el plazer de una amiga*, insinuando qualche dubbio su ciò che in ultima analisi l'autore intenda per *buen amor* o quanto meno confermando il suo intento di mantenere il clima di incertezza che vi aleggia intorno<sup>24</sup>.

Nel LBA l'autore mostra, in sostanza, di ricorrere a tre modalità di produzione dell'effetto parodico, dissacrante e irridente: la riproposta di modelli già marcati in questo senso, il rovesciamento di canoni di segno positivo, la sfasatura dell'accostamento tra registro e contenuti alti e bassi; è proprio a quest'ultima strategia che ricorre Juan Ruiz per sfruttare anche il genere del

<sup>24</sup> Cfr. SOBEJANO, G., «Escolios al "buen amor" de Juan Ruiz», in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 431-458; SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, DAYLE, *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the Lba*, Berkeley, University of California Press, 1981; MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «El buen amor», *Revista de Occidente*, 3, 1965, pp. 269-291; REYNAL, V., «Alegria, solaz y placer. Ingredientes del *buen amor*», in MONTERO HERREROS, ANTONIO (a cura di), *Imago Hispaniae. Lengua, literatura, historia y fisonomía del español. Homenaje a Manuel Criado del Val*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 377-392; ORDUNA, G., «Lectura del "buen amor"», *Incipit*, 11, 1991, pp. 11-22.

*planctus* nel racconto della salace e irriverente storia del suo sfortunato (ma anche un po' narcisista, facondo e auto-referenziale) arciprete-seduttore.

Fernando de Rojas, *La Celestina* (1499)<sup>25</sup>:

l'opera di Rojas, *bachiller* dell'Università di Salamanca e giudice a Talavera de la Reina, rimanda a quel teatro da leggere di matrice umanistica che l'autore ben conosceva, come conferma l'inventario della sua biblioteca. Il testo si snoda attorno alla passione del 'cavaliere' Calisto per la gentildonna Melibea: grazie alla mezzana Celestina, aiutata dai servi di lui (Sempronio e Pàrmeno), i due diventano amanti; dopo due soli incontri però Calisto muore e Melibea si suicida gettandosi da una torre. In precedenza, i servi avevano ucciso Celestina, rifiutatasi di spartire con loro la ricompensa per il buon esito dell'impresa, ed erano stati catturati e giustiziati a loro volta.

Nel testo il conflitto viene presentato come il motore degli eventi (secondo la massima eraclitea, tratta dal *De remediis utriusque Fortunae* petrarchesco, citata nel Prologo: "Omnia secundum litem fiunt"): la stessa esistenza è considerata una battaglia senza requie, cui segue la ferma condanna degli istinti irrazionali e incontrollati (qui la brama di denaro e la sensualità sfrenata), che conducono inesorabilmente alla morte. L'epilogo dell'opera, in cui tutto ciò viene condensato in una dolorosa sintesi, coincide con il *planctus* di Pleberio sul corpo esanime della figlia Melibea.

Il compianto del vecchio padre esclude persino il conforto dello stoicismo petrarchesco e Pleberio è presentato come personaggio autonomo, condannato dall'autore a non poter vivere neppure secondo i precetti neo-stoici<sup>26</sup>; anche solo da questi accenni è facile capire perché le sue riflessioni addolorate abbiano suscitato tanto interesse nella critica<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, a cura di Dorothy Severin, Madrid Cátedra, 1987, da cui si cita.

<sup>26</sup> Cfr. DUNN, P. N., «Pleberio's World», *Publication of the Modern Language Association*, 91, 1976, pp. 406-419;

<sup>27</sup> FLIGHTNER, J. A., «Pleberio», *Hispania* (USA), 47, 1964, pp. 79-81; GREEN, O. H., «Did the 'World' 'Create' Pleberio?», *Romanische Forschungen*, 57, 1965, pp. 108-110; FRAKER, C., «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *Romanische Forschungen*, 58, 1966, pp. 515-529; CASA, F. P., «Pleberio's Lament for Melibea», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84, 1968, pp. 20-29; RIPOLL, C., «El planto de Pleberio: aproximación estilística», in *"La Celestina" a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro*, New York, Las Américas, 1969, pp. 167-187; DUNN, P. N., «Pleberio's World», cit.; HOOK, D., «¿Para quién edificué torres?»: a Footnote to Pleberio's Lament», *Forum for Modern Language Studies*, 14, 1978, pp. 25-31; HOOK, D., «"Fons curarum, fluvius lachrymarum": Three Variations upon a Petrarchan Theme (Christine de Pisan, Fernando de Rojas and fray Luis de Granada)», *Celestinesca*, 6, 1, 1982, pp. 1-7; WARDROPPER, B. W., «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition», *Modern Language Notes*,

Il lamento funebre è costruito in termini densamente retorici (esempi di stoicismo di fronte alla morte di un figlio e carrellata di vittime d'amore), su cui di tanto in tanto spicca un proverbio popolare (*nuestro gozo en el pozo*), come spesso si rileva nell'opera, teso a smorzare la tensione drammatica. L'impianto testuale è allestito sfruttando alcuni temi: la morte della giovane concepita dai vecchi genitori; la *llagada postremería*, cioè la vecchiaia straziata dalla pena, che attende il padre e la madre della defunta; l'insensatezza del sopravvivere degli anziani genitori alla giovane figlia<sup>28</sup>, reminiscenza del tipico dell'alterazione dell'ordine naturale delle cose, turbato e sovvertito dall'evento tragico; la canizie del padre più consona alla sepoltura dei biondi capelli della figlia; l'inutilità di quanto è stato edificato, costruito, realizzato<sup>29</sup>, la cui fonte è ancora una volta da ricercare nel *De remediis* petrarchesco<sup>30</sup>; l'invettiva contro la Fortuna mutevole; la vita piena di angosce; il mondo definito *engañoso feria*, labirinto di errori, deserto spaventoso, popolato di fiere, la visione del mondo alla rovescia, il tipico del *locus amoenus* distrutto<sup>31</sup> e altro ancora<sup>32</sup>; segue poi un altro proverbio: *Quiébranos el ojo y úntanos con*

79, 1964, pp. 140-152; DEYERMOND, A. D., «Pleberio's Lost Investment: the Wordly Perspective of *Celestina*, Act 21», *Modern Language Notes*, 105, 2, 1990, pp. 169-179.

<sup>28</sup> Concetto modellato sul compianto della madre di Leriano per la morte del figlio nella *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro («O muerte. Más razón avía para que conservases los veynte años del hijo moço, que para que dexases los sesenta de la vieja madre! ¿Por qué el derecho al revés?»), cfr. CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Anejo V de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1973, p. 183;

<sup>29</sup> Cfr. HOOK, D., «¿Para quién edificué torres?», cit.; ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. Humberto López Morales, Madrid, Cupsa, 1976, pp. 238-239; ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, vol. II, p. 202; LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 473.

<sup>30</sup> PETRARCA, FRANCESCO, *De remediis utriusque Fortunae*, I, 90; poiché nel passo manca il riferimento alla costruzione delle navi e delle torri, vi è chi ha pensato che tra Rojas e Petrarca ci sia stata una fonte intermedia sconosciuta oppure che entrambi si siano rifatti a una fonte comune, per esempio l'*Ecclesiaste*, II, 4-12; cfr. DEYERMOND, ALAN D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, London, Oxford University Press, 1961, p. 60.

<sup>31</sup> Il passo «Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden [...] falsa alegría, verdadero dolor», ed. cit., p. 338, deriva da PETRARCA, FRANCESCO, *Familiarum rerum*, 12, A-49, cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, cit., p. 73; ma riverbera anche l'influenza dell'anonimo *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, specie nell'immagine del *cebo* (esca) e dell'inganno: «que es el çevo con que engañas / nuestra mudable afición», copla 7fg; cfr. HOOK, D., «Fons curarum, fluvius lachrymarum», cit.

<sup>32</sup> Secondo la *Celestina comentada*, 219v, quando Rojas scrive «como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz» (ed. cit., p. 338) si rifà a Giovenale, Satira X, 22, ma come ricorda Castro Guisasaola, il tipico era molto popolare; cfr. CASTRO GUIASOLA, FRANCESCO, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, cit., p. 48. Il passo «Corremos por los prados de tus viciosos vicios muy descuidados, a rienda suelta; descúbrenos la celada quando ya no ay lugar de bolver» (ed. cit. p. 339), già secondo la *Celestina comentada*, 220v, si rileva anche nelle *Coplas* di Jorge Manrique («Los placeres y dulzores / desta vida trabajada / que traemos, / ¿qué son sino corredores / y la muerte la celada / en que caemos? /

*consuelos el caxco* (cioè “Quebrar el ojo e untar el caxco”)<sup>33</sup>.

Nonostante questo panorama di totale desolazione, Pleberio non riesce a ricordare nessuno colpito in modo tanto terribile quanto lui; inizia così la carrellata di personaggi che hanno perduto un figlio<sup>34</sup>: Emilio Paolo<sup>35</sup>, Pericle<sup>36</sup>, Senofonte<sup>37</sup>, Anassagora<sup>38</sup>, David<sup>39</sup>, Lamba Doria<sup>40</sup>. Quindi, rivolgendosi ad Amore, ricorda di esserne stato vittima in gioventù e gli domanda perché lo abbia risparmiato allora per fargli scontare tutto questo in vecchiaia; poi cita ancora due proverbi: *Sana dexas la ropa, lastimas el corazón*<sup>41</sup> e *Hazes que feo amen y hermoso les paresca*<sup>42</sup>. Così, il tono elevato, frutto della disquisizione neo-stoica e mantenuto dal ricordo delle vittime di Amore, subisce un nuovo abbassamento, proprio a causa del riferimento paremiologico (come all’inizio del lamento funebre). Il vecchio padre introduce di seguito il topico dell’Amore ingrato che tormenta, punisce e annienta i suoi seguaci, per poi tornare a Petrarca, con la condanna della legge iniqua<sup>43</sup>, rinverdendo anche l’altro topico, secondo il quale Amore è nemico dei suoi amici e amico dei suoi nemici<sup>44</sup>.

no mirando a nuestro daño / corremos a rienda suelta / sin parar: / desque vemos el engaño / y queremos dar la vuelta / no ay lugar”). Il passo “es alivio de los míseros [...] tener compañeros en la pena” (ed. cit. p. 339) secondo Castro Guisasola ricorderebbe forse uno dei *Proverbios de Séneca* di Publilio Siro: “Calamitatum habere socios miseris est solatium” (cfr. CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*, cit. p. 100).

<sup>33</sup> Cfr. LÓPEZ DE MENDOZA, IÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Refranes de las viejas tras el fuego*, Madrid, Esteban, 1987, p. 287, proverbio 2460; cfr. anche COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Turner, 1979, p. 986b: “Quebrar la cabeça y después untar el casco, dízese de los que aviendo hecho algún daño, acuden después a quererlo remediar floxa y tibiamente”; usa questo proverbio anche COTA, RODRIGO, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, Firenze, Le Monnier, 1961, copla 40: “Robador fiero sin asco, / ladrón de dulce despojo, / bien sabes quebrar el ojo / y después untar el casco”, che anche in questo caso produce una caduta di tono.

<sup>34</sup> La cui fonte è il Petrarca delle *Familiarum rerum*, cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of “La Celestina”*, cit.

<sup>35</sup> cfr. PETRARCA, F., *Familiarum rerum*, 12.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> PETRARCA, F., *Familiarum rerum*, 12; cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of “La Celestina”*, cit., pp. 40, 42-43;

<sup>39</sup> cfr. PETRARCA, F., *De remediis utriusque Fortunae*, II, 48; vid. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of “La Celestina”*, cit., pp. 61-62

<sup>40</sup> Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Rerum familiarum*, 13; vid. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of “La Celestina”*, cit., pp. 72-73;

<sup>41</sup> Cioè: “El rayo y el amor, la ropa sana y quemado el corazón”, cfr. CORREAS, GONZALO DE, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Castalia, 2000, p. 198.

<sup>42</sup> Cioè: “Amor de lo feo hace hermoso”, cfr. CORREAS, G. DE, *Vocabulario de refranes*, cit., p. 42.

<sup>43</sup> Cfr. DEYERMOND, A. D., *The Petrarchan Sources of “La Celestina”*, cit. p. 58.

<sup>44</sup> Come in COTA, R., *Diálogo entre el Amor y un viejo*, cit., copla 6 (“Tú traidor eres, amor / de los tuyos enemigo”), cfr. CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La*

Le parole successive (“La leña que gasta tu llama son almas [...] ¿qué pago les diste?”) sono quasi la trascrizione di un passo della traduzione castigliana della *Fiammetta* di Boccaccio<sup>45</sup>, in cui inoltre è stato rilevato un possibile riflesso del *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena<sup>46</sup>. Tra le vittime eccellenti di Amore, Pleberio cita poi Davide<sup>47</sup>, Salomone e Sansone. Quanto segue (“Del mundo me quexo [...] desconsolada postremería”) potrebbe riferirsi alla canzone di Juan de Mena “Ya no sufre mis cuidados”<sup>48</sup>; mentre la frase conclusiva (“¿Por qué me dexaste triste y solo in *hac lacrimarum valle?*”) deriva dal Salmo LXXXIII o dal *Salve Regina* e secondo alcuni critici<sup>49</sup> lascerebbe intravedere un raggio di speranza nel dolore del vecchio padre o potrebbe ribadire da una prospettiva più o meno convintamente religiosa il concetto di esistenza come lotta e travaglio ineludibile.

Quello di Pleberio, dunque, è un compianto dalla salda impalcatura retorica, la cui contestura è rappresentata (come per il resto dell’opera) dal *De remediis utriusque Fortunae* petrarchesco, con frequenti riferimenti alle *Familiares* dello stesso autore e alla traduzione castigliana della *Fiammetta* di Boccaccio. Vi si rilevano inoltre riecheggiamenti di temi e situazioni del *Pamphilus* e dell’*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, in particolare nel rapporto con la mezzana e nello sviluppo della relazione tra i due amanti, attraverso il tramite dell’intermediaria. Al contempo, però, sono presenti svariati richiami alla letteratura spagnola, specie quattrocentesca: la *novela sentimental* (il lamento funebre della madre di Leriano nella *Cárcel de amor*), le *Coplas por la muerte del padre* di Jorge Manrique, l’anonimo dialogo tra *El viejo, el Amor y la hermosa*, il *Diálogo entre el Amor y un viejo* di Rodrigo Cota, il *Laberinto de Fortuna* e la produzione lirica di Juan de Mena; insomma, opere che veicolano una riflessione sulla precarietà della condizione umana, sulla mutevolezza della Fortuna, sulla crudeltà di Amore. Rojas però non disdegna neppure – come nel resto dell’opera – i riferimenti

*Celestina*”, cit., p. 180; la frase tradirebbe l’influenza de *El Viejo, el Amor y la Hermosa* su tutta questa lunga tirata contro l’Amore.

<sup>45</sup> BOCCACCIO, GIOVANNI, *Fiammetta*, I, 1, cfr. CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*, cit., pp. 144-145. Nel passo Rojas scambia Clitemnestra con Ipermnestra, entrambe vittime d’Amore, sebbene la prima colpevole, la seconda innocente; forse per sottolineare quanto sta affermando Pleberio circa l’iniquità del dio (che ha condannato sua figlia, altrettanto innocente) o forse per un errore di stampa.

<sup>46</sup> Copla 105: “Tanto andovimos el çerco mirando, / que nos fallamos con nuestro Macías, / e vimos que estava llorando los días / con que su vida tomó fin amando”.

<sup>47</sup> Secondo Castro Guisasaola dal terzo Libro dei Re; cfr. CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*, cit., p. 104.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 164-165.

<sup>49</sup> CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*, cit., p. 104; PETER N. DUNN, *Fernando de Rojas*, New York, Twayne, 1975, p. 166; PETER N. DUNN, “Pleberio’s World”, cit.

al bagaglio paremiologico ispanico di matrice tradizionale (dal Marqués de Santillana dei *Refranes* ad altre fonti), mentre la citazione finale del versetto del *Salve Regina* si configura come una sorta di suggerello.

Tutto è stato condensato dall'autore all'interno del *planctus* con cui chiude strategicamente l'opera, amplificandone il messaggio: dalle fonti umanistiche diffuse all'epoca anche in Spagna e che lo stesso Rojas conosceva, alla produzione ispanica coeva e precedente, senza dimenticare il riflesso dell'esperienza popolare sintetizzato nei proverbi, disseminati lungo l'intero testo. La frase dell'inno mariano a conclusione della *Tragicomedia* è l'ultimo tassello di questa sorta di sintesi degli elementi addotti a sostenere il significato dell'opera: dalle posizioni neo-storiche dell'Umanesimo, al portato della letteratura ispanica quattrocentesca, al filone paremiologico, all'immane prospettiva escatologica; tutto drammaticamente trasceso dall'unica faticosa verità: l'impossibilità di conforto, di ricomposizione di quel conflitto citato nel Prologo, motore inarrestabile della dolorosa esistenza umana, ben al di là del lamento per la figlia suicida, che sfocia in una riflessione sul senso dei sentimenti e della stessa esistenza umana.

Niente di più dinamico quindi di questo reimpiego del *planctus* in ambito ispanico medievale, come si può dedurre anche solo dai tre esempi addotti. Chi si fosse aspettato la riproposta di un modulo formale e retorico inerte, ripetitivo e sterile, resterebbe deluso. Ogni testo citato è articolato secondo strategie compositive che coinvolgono anche il compianto che vi si intesse in maniera inestricabile, interagendo in modo produttivo e azzerando il rischio di deriva stereotipata.

Nel frammento del *Roncesvalles* è proprio il *planctus* a svelare la penetrazione in ambito ispanico del *Pèlerinage* di Carlomagno e delle sue *enfances*, se diretta o mediata da un antecedente ispanico perduto non è dato sapere allo stato attuale delle nostre conoscenze; allo stesso modo è il *planctus* che registra l'avvenuto innesto di elementi di una gesta oitanica del ciclo dei vassalli ribelli (*Renaut de Montauban*) sulla narrazione epica della disfatta pirenaica; in particolare, il dato identifica la prima tappa di acclimatazione di questo filone dell'epos in area ispanica, caratterizzata dall'inedita commistione, prodottasi per opporre un antagonista alla figura di Roland, prospettiva che si andrà irrigidendo con la creazione di un eroe nazionale, quel Bernardo del Carpio campione dell'ispanità, che sconfiggerà l'invasore ed erediterà il ruolo di vassallo ribelle, nella sua violenta contrapposizione ad Alfonso III.

Nel LBA il *planctus* per la vecchia mezzana Trotaconventos identifica un'ulteriore strategia compositiva dell'autore per produrre il ricercato effetto parodico, velato da un'indissipabile ambiguità; per cui si rileva l'assunzione di modelli già connotati in questo senso (il *fabliau*, il contrasto, la produzione goliardica), il sovvertimento di generi seri (la pastorella) e l'accostamento di

modulazioni espressive, temi e topici elevati a un soggetto basso e corrotto (il *planctus* per la vecchia ruffiana), con il conseguente sfasamento inconciliabile, che sfocia nel grottesco e appare dissacrante se non addirittura blasfemo. Proprio con il reimpiego del *planctus* l'Arciprete trova una terza via per continuare a coinvolgere il lettore in un'opera in bilico tra dimensione didattico-religiosa con momenti di trasgressione o piuttosto dimensione trasgressiva mascherata da una sovrastruttura didascalica. In realtà è proprio questo il punto: ciò che sostiene la tensione narrativa del LBA è il suo oscillare tra serio e faceto, tra didascalismo e irriverenza, spinta trascendente e sensualità e, in ultima analisi, l'irrisolvibile ambiguità che ne deriva.

Nella *Celestina*, infine, il lamento del padre per la figlia defunta sintetizza le fonti dell'opera e il messaggio che attraverso la loro citazione si intende esprimere: componente umanistica, letteratura spagnola quattrocentesca, saggezza popolare cristallizzata nella sfera paremiologica, nota finale tratta dall'inno mariano. Tutti gli elementi messi in gioco dall'autore servono a dimostrare, e ciò avviene proprio nel *planctus* di Pleberio, la loro totale inutilità di fronte all'irrisolvibile e doloroso conflitto che è l'esistenza umana; né il neo-stoicismo umanistico, né la poesia morale spagnola del XV sec., né gli antichi proverbi trasmessi dal popolo, né la visione escatologica che riconosce nell'esistenza terrena una valle di lacrime, nulla di tutto ciò potrà consolare l'individuo, specie nel panorama ispanico di fine Quattrocento, quando l'ideologia cortese (medievale) è in via di definitiva dissoluzione e si sta facendo strada una nuova concezione dell'uomo (rinascimentale), centro dell'universo ma sempre più smarrito senza quella spinta trascendente che ne giustificava l'esistenza e l'operato, come dimostrano altre opere iberiche più o meno coeve (ad esempio lo *Spill* di Jaume Roig).

Difficile, a questo punto, immaginare qualcosa di più dinamico e produttivo di un simile reimpiego.



MARCELLA CICERI

## TRADURRE L'INDICIBILE; LA POESIA DI SAN JUAN DE LA CRUZ

Dopo anni di esercizio quasi esclusivamente ecdotico, ho provato il desiderio di tornare a un'esperienza ormai lontana nel tempo, ma mai dimenticata o meglio di tanto in tanto esercitata, quella della traduzione di un testo poetico<sup>1</sup>. Avevo nella memoria molteplici letture, anche con i miei studenti, della mistica spagnola, ma la poesia di Juan de la Cruz rimaneva come qualcosa di sospeso, al di fuori di qualsiasi percorso letterario legato a tempi e luoghi, che prescindeva anche da ogni espressione dell'ambito religioso, un'avventura nella grande poesia di tutti i tempi (e i luoghi e gli idiomi), un'esperienza legata alla più profonda sensibilità individuale, seppure condivisa, per questo quasi impossibile da raccontare e tantomeno spiegare. E se leggiamo la poesia del mistico come tentativo di comunicare (esprimere) l'ineffabilità dell'unione con il (della conoscenza del) divino, dell'«in-Diarsi», del farsi uno con il «Verbo», in qualche modo possiamo – anche come laici – intuire, anche se non comprendere il sentimento di poesia assoluta che proviamo nell'accostarci alla lirica di Juan de la Cruz.

La traduzione è stata perciò una doppia sfida: trasmettere delle sensazioni e dei sentimenti in una lingua diversa, senza mai soggiacere alla tentazione di «spiegare» di voler «dire» ciò che non è dicibile; cercando però di mantenere costantemente il livello linguistico, lessicale e sintattico, che sta alla base di quella sensazione, che per noi è di assoluta modernità – ossia di atemporalità cioè universalità – che ci dà l'avvicinarsi da semplice lettore a un grande poeta. Seppure abbia premesso all'atto del tradurre un approfondito studio lessicale, grammaticale, stilistico, insomma semantico (corroborato naturalmente da un'ampia bibliografia al proposito<sup>2</sup>), non ho potuto con questo

<sup>1</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ, *La notte più felice dell'aurora. Poesie*, a cura di M. CICERI, Venezia, Marsilio, 2010.

<sup>2</sup> Fondamentale punto di partenza deve essere considerato lo studio di DAMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1948. Quanto al testo mi

sottrarmi mai all'iniziale stupore delle prime letture, al fascino del linguaggio di una semplicità e pianezza – ma insieme pienezza espressiva – stranamente congiunte all'ambiguità semica e alla polisemia, a ricorsi stilistici il cui effetto «visionario» solo si può ricondurre alla maggiore poesia «moderna» o contemporanea; o, per meglio dire, alla «poesia assoluta».

Doppio mistero, allora, il mistero che fa sì che le parole divengano poesia e il mistero della parola umana che si fa atto ad esprimere il divino, l'indicibile. Quel che rischiarla la notte è «la tenebrosa nube»: non è l'oscurità, il buio a generare luce, il buio è luce: le parole si contrappongono, due contrari lottano per divenire una stessa cosa, uno stesso significato formato da due significanti opposti; ma anche, come vedremo, una serie di immagini (significanti) assai diversi tra loro, possono esprimere una sola sensazione (significato) che non viene nominata, perché non esprimibile con il linguaggio umano, perché indicibile.

La parola umana per dirci la ricerca dell'assoluto, la lotta dell'anima nella notte, la conoscenza nell'unione mistica, il lampo abbagliante nel buio e lo sfinimento del totale abbandono, del farsi una sola persona, si è trasformata nella parola dell'amore umano:

Quedeme y olvideme,  
el rostro recliné sobre el Amado;  
cesó todo y dejeme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

Questo che avviene alla fine della notte (*Noche*, str. 8), mentre i gigli biancheggiano nell'alba, è morire d'amore all'alba: ci tornano alla mente versi di un filosofo e mistico, Ramón Lull, che a volte si fa grande poeta «Cantaven los aucels l'alba, e despertà's l'amic, qui es l'alba; e los aucels feniren llur cant, e l'amic morí per l'amat, en l'alba»<sup>3</sup>. Ma a differenza della coeva tradizione della *Chanson d'aube*, l'alba non porta la separazione degli amanti, dopo la ricerca che avviene nella notte vi è l'unione, la fusione degli amanti, il morire d'amore è la resa totale dell'amante tra le braccia dell'amato: «Amado con amada, / amada en el Amado transformada».

sono basata su quello stabilito da Paola Elia, fondato sul manoscritto di Sanlúcar de Barrameda che contiene annotazioni autografe (SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico Espiritual y Poesía Completa*, ed. de P. ELIA Y M.J. MANCHO DUQUE, Barcelona, Crítica, 2002). In Italia vorrei ricordare lo studio introduttivo di Giorgio Agamben a JUAN DE LA CRUZ, *Poesie*, Traduzione di G. AGAMBEN, Torino, Einaudi, 1974; essenziale inoltre il lavoro di Giovanni Caravaggi: SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesia*, a cura di G. CARAVAGGI, Napoli, Liguori, 1995.

<sup>3</sup> RAMON LLULL, *Llibre d'amic e amat*, Barcelona, Barcino, 1927, p. 30.

Abbiamo già potuto osservare, in questo preambolo, almeno due dei più importanti ed evidenti «fenomeni retorici»<sup>4</sup> che costituiscono il nucleo fondamentale della poetica di San Juan, quelli in essa essenziali, di cui maggiormente si serve ad esprimere l'indicibile: l'ultimo che abbiamo potuto vedere nei versi ora citati, è *l'annominatio*, qui fortissima a significare oltre che a dire la totale fusione, il farsi «uno». Ma il principale ricorso – se così vogliamo dire – retorico, il centro di tutta la poesia sanjuanista, è l'ossimoro di cui ho parlato sopra, che ben può rappresentare il grande mistero poetico della sua lirica: l'impossibilità di comunicare l'ineffabile. E questo viene espresso mediante l'uso costante dell'accostamento, o meglio, della sovrapposizione di due contrari che, nel loro annichilirsi reciproco, producono un nuovo significato non detto in quanto indicibile. L'ossimoro e l'antitesi si possono sintetizzare nell'opposizione-identità *oscurità-luce*, che è insieme *morte-vita=morte-amore* e diviene alla fine una sola cosa: *oscurità-morte=luce-vita* < *Amore*. L'antitesi ha funzione di identificare gli opposti: il buio risplende di luce che abbaglia, la morte è insieme vita, ma i due opposti si annullano, le identità si fondono e si annientano; tutto, la vita e la morte, la luce e il buio, l'alto e il basso, si sospende in una totale, assoluta resa che è una resa d'amore «cesó todo y dejeme...».

Di quest'antitesi-sintesi che sta a fondamento ed è espressione della poesia di Juan de la Cruz il migliore esempio lo troviamo nella *Llama*, una delle liriche più ardue, oscure ed abbaglianti, dove l'ossimoro e l'antitesi appaiono con eccezionale condensazione nelle due strofe centrali:

¡Oh cauterio suave!  
 ¡oh regalada llaga!  
 ¡oh mano blanda! oh toque delicado,  
 que a vida eterna sabe  
 y toda deuda paga!  
 Matando muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego,  
 en cuyos resplandores  
 las profundas cavernas del sentido  
 que estaba oscuro y ciego,  
 con extraños primores  
 calor y luz dan junto a su querido!

<sup>4</sup> Ampiamente e innovativamente studiati da ALDO RUFFINATTO, di cui citerò qui soltanto pochi titoli fondamentali: *I codici dell'eros e della paura in San Juan de la Cruz; L'altra ritmicità, semiotiche delle forme nella «Noche oscura» di San Juan de la Cruz*, in *Semiotica iberica*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1958, e il recente *El canto de la dulce filomena (San Juan de la Cruz y la doble redación del «Cántico Espiritual»*, in *Tríptico del ruisenior. Berceo, Garcilaso, San Juan*, Vigo (España), Editorial Academia del Hispanismo, 2007.

Dopo queste premesse tentiamo di affrontare una traduzione, che dovrà per forza conservare la forma metrica per non perdere il ritmo, il «canto», essenziale nella lirica di San Juan, sia pur senza cercare forzatamente la rima, operazione che potrebbe portare a snaturare il risultato. Non si dovrà fornire all'eventuale lettore nessuna «facilitazione» se non quella del passaggio a un'altra lingua, e soprattutto nessuna «scorciatoia» per raggiungere il significato occultato nei simboli e le metafore

O cauterio soave!  
o dolcissima piaga!  
o mano lieve! o tocco delicato,  
che sa di eterna vita  
e ogni debito paga!  
Morte in vita, uccidendo, hai tramutato!

O lampade di fuoco,  
nel cui chiaro splendore,  
le profonde caverne del sentire,  
che era oscuro e cieco,  
con perfezione rara,  
calore e luce dan presso l'amato!

Il «soave cauterio» è la «fiamma d'amor viva» del primo verso, fiamma d'amore che «ferisce» o addirittura *acaba*, «finisce»: l'incontro d'amore, il dolce incontro, è un incontro di morte, è ancora una volta morire d'amore, amore che uccide, ma uccidendo tramuta la morte in vita. «Mi baci egli con il bacio della sua bocca»<sup>5</sup>; il bacio del *Cantico* biblico, che sta alla base della più alta poesia di San Juan, è il morire d'amore, la totale fusione, il farsi uno con la divinità (*amada en el amado transformada*), il dolce incontro che uccide e dà vita: tutto questo è espresso in una serie di opposti che nella loro stessa contrapposizione si annullano: cauterio, piaga, debito, morte, uccidendo *vs* (=) soave, dolcissima (*regalada*), mano lieve (*blanda*), tocco delicato, eterna vita, paga, vita. La fiamma d'amore è lampada di fuoco (qualche incertezza ho avuto nel tradurre *lámparas*, più letteralmente fiaccole, ma ho preferito attenermi al biblico «Lampades eius, lampades ignis atque flammaram»<sup>6</sup>; le lampade di fuoco risplendono d'amore nelle profonde caverne dell'essere (del *sentido*) buio e cieco, infondendovi, con la presenza dell'Amato, calore e luce. E alla fine sarà ancora il totale abbandono; ma questa volta è l'Amato ad abbandonarsi «Quanto mite e amoroso / ti svegli sul mio petto...» (ma *recuerdas en mi seno*: si può leggere «nel mio petto») l'introiezione dell'ama-

<sup>5</sup> *Cantico dei Cantici*, 1.1.

<sup>6</sup> *Cantico dei Cantici*, 8,6; cito dalla *Vulgata*, fonte di Juan de la Cruz.

to, già iniziata «los ojos deseados / que tengo *en* mis entrañas dibujados» (*Cántico*, 11) si è compiuta, la fusione è avvenuta, amata ed amato sono ormai un unico e totale Amore. Si chiude così il cerchio delle tre più intense liriche di Juan de la Cruz (*Cántico*, *Noche* e *Llama*) quelle in cui l'unione con il divino si esprime con le parole dell'amore umano che si sublima nella fiamma d'Amore.

Tutto si può riassumere in questo, ma vorrei passare ora in rassegna alcune delle antitesi o ossimori che nella lirica di San Juan, oltre a quanto si è detto, assumono forte valenza poetica, e ad un tempo vedere se è stato possibile conservare quest'ultima nella traduzione. Nel *Cántico*, quando avviene l'incontro affannosamente cercato, e l'unione con l'amato, la sposa innalza un inno di gioia, in una serie d'immagini «visionarie» slegate, affastellate ad esprimere l'indicibile bellezza e sublimità dell'amato, tra queste le due stupende antitesi nei due versi parallelistici

la música callada,  
la soledad sonora,

la musica taciuta o silenziosa? Il parallelo «sonora», che possiamo in italiano lasciare invariato, mi ha portato alla scelta (non perfetta quanto a livello linguistico, ma metricamente obbligata) di tradurre «la musica silente»; il problema metrico che pone nel secondo verso il corrispondente italiano «solitudine», non volendo, come ho detto, perdere il ritmo del verso cioè dell'intera strofe, si presenta più arduo. D'altronde, *música* e *soledad* non sono antitetici, se non appena parzialmente, la *soledad* è anche silenzio, ma anche nostalgia, ma è anche eremo, deserto ed è anche quiete totale (perciò silenziosa); la mia scelta, che metto comunque in discussione, è stata di tradurre «e la quiete sonora». Nel *Cántico* possiamo ancora ricordare la «llama que consume y no da pena», l'antitesi (*consumir* vs *no dar pena*) ci riporta alla «llama de amor viva / que tiernamente hieres».

Nella *Noche* si contrappongono fondendosi e confondendosi buio e luce, ma insieme sicurezza-tranquillità-serenità, ma anche *ansias*, *disfrazada*: poi avviene l'incontro. La notte è insieme «una notte oscura», una «noche dichosa» (fortunata ma soprattutto *felice*), una «noche amable más que el alborada», una notte che riunisce *amada con amado*; ma qualcosa d'inquietante avviene anche in questo totale abbandono («dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado»):

El aire de la almena,  
[...]  
con su mano serena  
en mi cuello hería  
y todos mis sentidos suspendía.

L'aria ha mani, mani serene, ma che feriscono (colpiscono, ma anche sfiorano, accarezzano sino a determinare uno stato di assoluta sospensione). C'è insieme una sorta di sinestesia (la mano serena) e di ossimoro (che ferisce) che ci danno alla fine un'immagine irrazionale e per ciò rivoluzionaria, quale potremmo trovare solo in un poeta contemporaneo.

La *Noche*, d'altronde, nonostante (ma anche proprio per) il suo lessico piano, limpido, direi quotidiano, che nasconde (*por la secreta escala disfrazada*) sotto la parola più umana, il più alto mistero dell'unione mistica, è stata una delle liriche di San Juan che ha opposto maggior resistenza ad una resa soddisfacente in lingua altra. Ad esempio: «salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada»: è notte, ormai tutto è tranquillo, tutti dormono, è cessato ogni rumore, nessuno può udire né, nel buio, vedere: «senz'essere notata /uscii dalla mia casa già acquietata» mi è sembrata una soluzione accettabile. Ho rinunciato invece a conservare l'allitterazione, quasi anagramma e insieme antitesi «a escuras y segura», mentre l'italiano permette di rendere perfettamente la molteplice annominazione che è della lirica il nucleo centrale, lo snodo tra la ricerca e l'unione. «Amato con amata, / amata nell'Amato trasformata». Impossibile conservare il complesso sistema allitterativo della strofa finale già citata all'inizio (*Quedeme y olvideme...*) che ho reso cercando di creare almeno nuove minime allitterazioni (*obliai, lasciai, ormai; reclinato, amato, dimenticata*).

Rimasi e mi obliai,  
il volto reclinato sull'Amato;  
cessò tutto, e lasciai  
me stessa e la mia pena  
in mezzo ai gigli ormai dimenticata.

Ma anche al di là delle tre grandi poesie commentate (delle *Declaraciones*, i «Commenti» in prosa in cui il simbolo si fa metafora, non mi preoccupò qui), nelle altre composizioni, che spesso traggono spunto da *estribillos* di carattere popolare o a volte canzonieresco, l'antitesi e l'ossimoro rivestono la funzione di esprimere l'indicibile attraverso l'annullamento reciproco: ho già citato parzialmente (da *Entreme donde no supe*)

Cuanto más alto se sube  
tanto menos se entendía  
que es la tenebrosa nube  
que a la noche esclarecía.

Tutta fondata sull'antitesi vita-morte la *copla*, d'ispirazione *cancioneril* il cui *estribillo* recita:

Vivo sin vivir en mí  
y de tal manera espero  
que muero porque no muero.

Dove *vida-vivir-vivo* e *muerte-morir-muero* si contrappongono incessantemente in modo martellante a causa della ripetizione continua e quasi ossessiva; ma, naturalmente, come abbiamo visto, l'antitesi vita *vs* morte si annulla divenendo morte=vita. Una curiosa parentesi; se per l'uomo (che possiede l'anima) la morte è vita (vita eterna, perciò conoscenza) per il pesce (creatura priva di anima) la morte non è che morte:

El pez que del agua sale  
aun de alivio no carece  
que en la muerte che padece  
al fin la muerte le vale.

«Il pesce fuori dall'acqua / pur di sollievo non manca»; l'essere senz'anima non deve affrontare la straziante lotta con l'angelo, con la divinità, e insieme con lo stesso essere uomo; «che la morte che patisce / in fine morte gli vale».

La doppia antitesi buio-luce e basso-alto sono protagoniste di *Tras de un amoroso lance*, antitesi che finalmente si riduce a alto=luce *vs* basso=buio

Cuando más alto subía  
deslumbróseme la vista  
y la más fuerte conquista  
en oscuro se hacía

Ho tradotto *deslumbrar*, che pure contiene, seppur negata la parola *luce*, col più corretto grammaticalmente *mi si offuscava* (riferito alla *vista*, non agli occhi) ma qui il significato letterale è «abbagliare per la troppa luce»; alto=luce *vs* oscurità, ma anche basso («Quanto più in alto giungevo [...] tanto più basso ed arreso / e abbattuto mi trovavo»). Ma dal basso e nell'oscurità avviene il «ciego y oscuro salto» che permette l'ascesa (volai in alto, tanto in alto), balzo fulmineo dal buio alla luce accecante, e infine la conquista: *que le di a la caza alcance*. Se l'immagine del falcone che agguanta la preda è metafora, nella poesia tradizionale di cui San Juan fa suo l'*estribillo*, della conquista amorosa, qui la stessa metafora si fa simbolo della «più ardua conquista»: il falco (dopo un oscura lotta) afferra la preda e *la divora*: nell'estasi mistica (prededuta dallo sberdimento) l'uomo divora la divinità, la introietta, sino a divenire una sola cosa, a trasformarsi in lei. Ho cercato di rendere l'intraducibile *estribillo* (con allitterazione e anagramma: *caza alcance*) con «la preda afferrai» volutamente sottolineando il carattere anche violento e, se vogliamo, feroce della conquista.

Passiamo, con questo verso ad un altro ricorso retorico su cui, come già ampiamente si è visto, la poesia *sanjuanista* si fonda, cioè l'allitterazione e l'*adnominatio*, già ampiamente presente nel *Cántico*, a partire dal ben noto verso «un no sé qué que quedan balbuciendo», di in parte impossibile traduzione, dove a manifestare l'incapacità di dire l'indicibile, quasi mimando il balbettio, San Juan risemantizza l'abusato topos del *no sé qué*. Subito dopo incontriamo il verso «oh vida, no viviendo donde vives», stilema mutuato dai canzonieri cortesi; e ancora: «Y, pues me le has robado / [...] / y no tomas el robo que robaste» che ho cercato di tradurre a questo modo: «E se me l'hai rubato, / [...] / e non prendi la preda che rubasti», conservando in parte l'effetto allitterativo, ma diluendolo nel verso (*prendi la preda*) senza voler comunque esagerare traducendo *robaste* con *predasti*, allontanandomi dal livello semantico dell'originale. Dello stesso fenomeno fa parte la ripetizione di parole (o parti di esse); come, ancora nel *Cántico*, la strofe (34):

En soledad vivía  
y en soledad ha puesto ya su nido;  
y en soledad la guía  
a solas su querido,  
también en soledad de amor herido.

Che ho tradotto, capovolgendo in qualche modo, ma conservando la ripetizione:

Tutta sola viveva,  
e da sola ha composto già il suo nido;  
e da solo la guida  
tutto solo il suo amato  
d'amore in solitudine ferito.

Non posso trascurare di citare, a proposito di questa strofe «la immensa soledad de la unión mística» di cui parla Aldo Ruffinatto<sup>7</sup>, la solitudine è la conseguenza della fusione totale dell'amante nell'amato, del suo annullarsi per farsi uno (solo).

Il lessico della poesia di San Juan appare distante (a parte alcune reminiscenze garcilasiane) sia dalla poesia petrarcheggiante che di poco la precede, e assai più dalla poesia barocca che verrà dopo. Juan de la Cruz non precorre né il concettismo barocco né altre mode o espressioni poetiche che seguiranno, ma piuttosto alcune modalità poetiche contemporanee: la levità e la pianezza della parola quotidiana, della parola dell'uomo nella forza della sua nudità; la parola antica, fruibile, almeno a livello emoziona-

<sup>7</sup> In *El canto de la dulce filomena*, cit. p. 148.

le, da chiunque, si fa atto ad esprimere il concetto più arduo, più oscuro e intrigante dell'esperienza mistica. Una parola altamente lirica e insieme (apparentemente) limpida sta a significare la massima profondità concettuale e a comunicarne l'ineffabilità: tutta la poesia *sanjuanista* non è in sé stessa che un unico ossimoro, ovvero limpidezza e chiarezza *vs* (=) oscurità e mistero; luce *vs* (=) buio; parola *vs* (=) non parola (parola indicibile).

Tutto questo, e quanto sinora detto e altro ancora, determina il forte impatto poetico che alcune immagini hanno sul lettore moderno. Come esempio più evidente potremo citare le strofe centrali (11-14) del *Cántico*: le prime due, con il fortissimo iato che le separa in una violenta rottura, ne rappresentano il momento culminante, il «prodigio»:

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!

Apártalos, Amado,  
que voy de vuelo.  
Vuélvete, paloma,  
que el ciervo vulnerado  
por el otero asoma  
al aire de tu vuelo y fresco toma.

È il momento dell'incontro, anzi del ritrovarsi: gli occhi già introiettati dalla sposa («che porto dentro il petto disegnati» compaiono sul «volto inargentato» della fonte, ma questo il poeta non lo dice, come tace sorprendentemente, e qui è il più forte impatto poetico, tutto il movimento d'occhi, lo scambio di sguardi, che prima avviene attraverso lo specchio della fonte, ma nel momento in cui gli occhi dell'Amato si fissano negli occhi della sposa, questa non ne è in grado di sostenere lo sguardo, ed invoca «Distoglili, mio Amato, / che m'alzo in volo!»: è il ri-conoscersi, l'estasi mistica (divina) detta (e non detta) ma con le parole dell'amore umano, anche fisico: è un morire d'amore, il bacio biblico, l'estasi tanto segreta da non sopportare neppure lo sguardo dell'Amato (*Apártalos, Amado*). Ma l'Amato deve congiungersi alla sposa, compartirne l'estasi d'amore, e la richiama a sé «torna mia colomba»<sup>8</sup>, torna ma anche ri-volgi gli occhi a me, additandole un suo misterioso doppio

<sup>8</sup> Ruffinatto (*El canto de la dulce Filomena*, cit., p. 136 ss.) interpreta facendo pronunciare queste parole a una Voce esterna, altra: «[...] la Voz interrumpe bruscamente el vuelo del sujeto amante para comunicarle que el objeto amado ha hecho su aparición en la cumbre del monte [...] la intrusión de la Voz determina un efecto de "laceración" [...]; ma perché allora l'esclamazione della sposa «Apártalos, Amado» se questi compare solo in lontananza?

(che è anche simbolo cristologico), il cervo vulnerato, ferito d'amore, che in quell'estasi («all'aria del tuo volo») si fa presenza («s'affaccia sull'altura») e si risana, «si rinfresca», prova sollievo alla sua pena.

Esplode allora l'immenso giubilo della sposa: sono due strofe asintattiche, senza un solo verbo, senza iato e senza respiro:

Mi Amado, las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,  
las islas extrañas,  
los ríos sonorosos,  
el silbo de los aires amorosos,

la noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora,  
la musica callada,  
la soledad sonora,  
la cena che recrea y enamora.

Segue, ancora senza soluzione di continuità la descrizione (in cui forte sentiamo l'influenza biblica) del talamo nuziale, «nuestro lecho florido».

È un grido di gioia per esprimere l'immensa, indicibile bellezza, grandezza, forza e dolcezza dell'Amato: nove metafore, se così vogliamo chiamarle, che suscitano ciascuna emozioni molto diverse, senza nesso logico o razionale, «immagini visionarie»<sup>9</sup> che ritroveremo nella poesia moderna soltanto secoli dopo, simboli di inquietante ambiguità, che ho cercato di non eludere né travisare nella traduzione, anche se le mie scelte necessitano qualche chiarimento o precisazione e possono avere delle valide alternative.

Mio Amato, le montagne,  
le vallate boschive solitarie,  
le isole remote,  
i fiumi risonanti,  
e delle brezze il sibilo amoroso,

la notte ormai placata  
che volge già al levarsi dell'aurora,  
la musica silente  
e la quiete sonora,  
la cena che diletta ed inamora.

«Mi Amado», letteralmente «Il mio Amato»: prescindo dall'articolo, non necessario in quanto potrebbe anche trattarsi di un'invocazione che sottin-

<sup>9</sup> Si veda: CARLOS BOUSONO, *San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo*, in *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952.

tende "sei come", per conservare l'identico *montagne*; ho invece preferito poi eliminare il petrarchismo *nemorosos*, oggi improponibile; le isole hanno posto molti problemi: straniere (e lontane) o meravigliose, rare, strane, o estranee? Avevo tradotto il verso seguente «i torrenti sonori», ma disturbata dalla ripetizione (la quiete sonora) che non è presente nell'originale, ho preferito per *sonorosos* il forse più esatto *risonanti*, che mi permetteva di conservare *ríos*, fiumi. In qualche modo ho mantenuto l'allitterazione in «e delle brezze il sibilo amoroso. Per *sosegada*, che nella *Noche* ho reso con «acquietata», ho scelto qui «placata», rifacendomi all'ansia della ricerca. Per *en par de*, varrebbe anche «già vicina». Dei due versi parallelisti e ossimorici già ho detto sopra.

Lo stesso tipo di metafora visionaria compare più avanti (*Cántico*, 37) per esprimere *quello* che non può (o non deve) essere detto, la conoscenza nell'unione, il «mosto de granadas», «aquello que mi alma pretendía»:

el aspirar del aire,  
 el canto de la dulce filomena,  
 el soto y su donaire  
 en la noche serena,  
 con llama que consume y no da pena.

Gli Amanti si sono addentrati nelle nascoste «cavernas de la piedra»; le «oscuras cavernas del sentido» sono illuminate da «lampade di fuoco», dall'Amore, la fiamma che consuma e non dà pena, e possono conoscere l'assoluto stato di grazia, la serena tranquillità in un'estasi di pace:

lo spirar della brezza,  
 il canto della dolce filomena  
 il bosco ed il suo incanto  
 nella notte serena,

tutto quanto poteva turbare l'immensa felicità è stato allontanato: nulla esiste più intorno agli sposi, non vi son più «montes, valles, riberas, / aires, aguas, ardores», «en parte donde nadie parecía», «nel luogo ove nessuno si mostrava» (*Noche*, 4) sono scomparse persino «delle notti le insonni paure», gli inquietanti *miedos de las noches veladores*. Anche la misteriosa figura mutuata dal *Cántico dei Cantici* e dovuta alla interpretazione di San Gerolamo (nella *Vulgata*), a suscitare turbamento (*anima mea conturbavit me, propter quadrigas Aminadab*.6.11), nell'ultima strofe viene esclusa, allontanata dal cerchio di luce e di fuoco, dalla notte serena:

Que nadie lo miraba,

Aminadab tampoco parecía,  
y el cerco sosegaba,  
y la caballería  
a vista de las aguas descendía.

«E nessuno guardava / Aminadab neppure compariva»: nessuno può vedere, né sostenere la vista del più segreto momento dell'unione sublime; nessuna inquietudine, nessuna oscura, misteriosa presenza può più turbare l'anima, «l'assedio<sup>10</sup> – di tutto il mondo, lo spazio, circostante – s'allentava», *sosegaba*, riposa, s'acquieta, si ristora: «e la cavalleria / a vista delle acque discendeva». Sono versi razionalmente inspiegabili per trasmetterci una sensazione di assoluta quiete, quasi una felice spossatezza dopo la battaglia; un abbeverarsi alla fonte cristallina, alla «fuente que mana y corre / aunque es de noche» e a questo tutto quanto è d'intorno partecipa, ma nulla e nessuno può essere partecipe del mistero, dentro al mistero: solo così forse possiamo “spiegare” l'oscurità e la (voluta) ambiguità di quest'ultima – e non solo questa – strofe, nessuno può dire con parole umane che cosa avviene dentro alla «fiamma che consuma e non dà pena». Il mistero si può annunciare, ma non si può (non di deve) svelare.

<sup>10</sup> Ruffinatto (*El canto de la dulce filomena*, cit. p. 155) interpreta «cerco» come *hortus conclusus*, io credo si debba tradurre invece «l'assedio»: chi o cosa può assediare (minacciare) la divina solitudine dell'unione? Quanto già si è detto: sono «las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos saltadores, / montes, valles, riberas, / aguas, aires, ardores / y miedos de las noches veladores», sono le «ninfas de Judea», «las raposas», anche il misterioso qualcuno, negato («y no parezca nadie en las montañas»), persino il vento, il «cierço muerto», tutto quanto potrebbe insidiare la «nascosta», perciò ancora una volta indicibile, unione.

FRANCESCA ZANTEDESCHI

## I NOMI DELL'“OCCITANO” E LA CONTROVERSIA LINGUISTICA CATALANO-PROVENZALE

Nella seconda metà del XIX secolo, provenzali e catalani fanno ricorso, durante un breve periodo, a una retorica della nazione che attinge elementi dallo stesso serbatoio culturale e linguistico. Durante i primi anni delle loro rispettive rinascite, alla ricerca delle illustrazioni medievali della loro cultura, provenzali e catalani recuperano la “lingua dei trovatori” – sotto nomi differenti, *langue d'oc/provençal/limousin/llemosí* – e la ricca letteratura trovatoresca e su di esse fondano la legittimità delle loro rivendicazioni identitarie. Feste letterarie, ricorrenze e celebrazioni della *germanor* catalano-provenzale scandiscono per alcuni anni le relazioni e gli scambi culturali tra i protagonisti delle due rinascite culturali. Ma, allorché intraprenderanno la via della rivendicazione politica contro lo stato spagnolo, verso la fine del XIX secolo, i catalani riformuleranno la propria retorica identitaria su basi puramente iberiche. Abbandoneranno rapidamente la vecchia denominazione di *llemosí* per identificare tutto il proprio passato con il qualificativo di “catalano” e, attraverso ciò, fondare l'autonomia della propria lingua rifiutando di assimilarla alla *langue d'oc* o a una delle sue varietà dialettali<sup>1</sup>.

Infatti, la differenza tra catalano e occitano<sup>2</sup>, oggigiorno comunemente ammessa grazie allo sviluppo degli studi di linguistica comparata, nel corso dell'Ottocento fu al centro di accese discussioni. La controversia linguistica catalano-provenzale si fonda sulle differenti risposte date alla delicata questione di sapere se il catalano è una lingua a sé o semplicemente uno dei tanti dialetti d'oc. Essa s'inserisce nella più ampia discussione sulla lingua

<sup>1</sup> Per approfondire, A. Rafanell, *La il·lustració occitana*, Barcelona, Quaderns Crema, 2006, 2 vol.; vol. 1, p. 28.

<sup>2</sup> “Occitano” è il nome che viene dato oggigiorno all'insieme delle lingue romanze parlate nel *Midi* della Francia (a eccezione del catalano, parlato in Roussillon), ma anche in Vall d'Aran e alcune valli piemontesi.

d'oc nel XIX secolo, la sua denominazione e la definizione dei suoi limiti geografici e storici.

Il presente articolo intende presentare i temi più dibattuti della controversia linguistica catalano-provenzale. Dopo aver introdotto alcune delle problematiche che caratterizzano la discussione complessiva sulla lingua d'oc in Francia nel corso dell'Ottocento, ripercorreremo le tappe più salienti dell'“idillio” catalano-provenzale. Ci soffermeremo quindi sulla questione della definizione della lingua, così come è stata affrontata dai catalani all'inizio della loro *renaixença* letteraria e linguistica. Per finire, cercheremo di chiarire le ragioni che hanno dato origine alla controversia linguistica.

### *La discussione sulla lingua d'oc in Francia nel XIX secolo*

La questione del nome da attribuire alla lingua – questione che, come vedremo, sarà il fulcro intorno al quale si svilupperà la controversia linguistica catalano-provenzale –, costituisce in realtà lo sfondo all'intera discussione sulla lingua d'oc nell'Ottocento, stimolando animati dibattiti all'interno dello stesso movimento letterario e linguistico in lingua d'oc. Come osserva il linguista Philippe Gardy, nel corso dei secoli l'occitano ha avuto denominazioni differenti perché è sempre servito a definire realtà linguistiche fluttuanti<sup>3</sup>. Dal XVII fino alla fine del XVIII secolo, per esempio, i termini “*patois*” o “*gascon*” erano utilizzati indifferentemente per definire la totalità del dominio linguistico occitano<sup>4</sup>. A partire dalla fine del XVIII secolo e nel corso del secolo successivo, accanto al termine “*patois*” – ormai utilizzato come termine generico per indicare l'occitano e tutte le lingue non francesi presenti sul suolo francese –, vedono la luce altre denominazioni più valorizzanti, poiché restituiscono all'occitano il suo statuto di lingua. “*Provençal*”, “*langue provençale*”, “*langue d'oc*”, “*gascon*” fanno così la loro riapparizione nei lavori di romanisti, medievalisti, “antiquari” e appassionati di testi antichi. Il provenzale è destinato però ad acquisire una posizione di preminenza rispetto al complesso delle lingue d'oc in seguito ai lavori di François-Just-Marie Raynouard (1761-1836). Considerato l'iniziatore degli studi di romanistica prima della loro istituzionalizzazione da parte del filologo tedesco Friedrich Christian Diez (1794-1896), Raynouard attribuiva al provenzale un posto speciale nella formazione delle altre lingue romanze, identificando il provenzale a «*une ancienne langue commune romane*» dalla quale sarebbero derivate più tardi le differenti lingue del meridione d'Europa. Ma è soprattutto grazie

<sup>3</sup> P. Gardy, «Le noms de l'occitan/nommer l'occitan», in E. Boyer e P. Gardy (ed.), *Dix siècles d'usages et d'images de l'occitan*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

all'opera letteraria di Frédéric Mistral (1830-1914) che il provenzale si eleva al rango di lingua letteraria internazionalmente riconosciuta<sup>5</sup>. Nel 1854, sulle rovine del castello di Font-Ségugne, in Provenza, Mistral e altri sei giovani poeti provenzali fondano il Félibrige, associazione letteraria in lingua d'oc. Nel corso degli anni, Mistral riuscirà a trasformare questo piccolo circolo di scrittori provenzali in un'organizzazione minuziosamente regolata, capofila della rinascita letteraria in lingua d'oc. Lo straordinario successo ottenuto con *Mirèio* (1859) – ma anche con *Calendau*, 1867 e con *Lis Isclo d'or*, 1876 – trasforma Mistral in uno dei più grandi autori del suo tempo e il provenzale nella “lingua d'oc” per antonomasia, facendo slittare le altre varietà della lingua d'oc sullo sfondo della scena linguistica e letteraria occitana.

La propensione crescentè a utilizzare il termine “*provençal*” per definire l'insieme delle lingue d'oc determina, quindi, una devalorizzazione delle altre varietà linguistiche. Il termine “*provençal*”, infatti, fa riferimento a una porzione molto piccola del dominio d'oc, geograficamente e storicamente ben delimitata, ma anche a una koiné letteraria che va oltre i limiti dell'“Occitania”<sup>6</sup>. La confusione che si viene allora a creare tra provenzale come lingua dei trovatori – e di cui il Frédéric Mistral si accaparrerà l'intero lascito – e provenzale come dialetto della Provenza rodaniana, provocherà profonde fratture in seno al movimento rinascimentista occitano<sup>7</sup>.

La tesi della preminenza del provenzale sulle altre lingue neo-latine, così com'era stata diffusa da Raynouard all'inizio dell'Ottocento, e l'inclinazione ad assimilare il catalano a una delle lingue d'oc verranno progressivamente contestate dai catalani, impegnati in un processo mirante a restituire al catalano dignità letteraria e linguistica. Tuttavia, durante qualche anno, provenzali e catalani intratterranno relazioni amichevoli, condivideranno interessi e ideali, sogneranno di risuscitare la gloriosa lingua dei trovatori – “l'antico segno di famiglia” – e faranno rivivere l'antica *germanor*.

<sup>5</sup> Mistral sarà insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1904.

<sup>6</sup> L'“Occitania” come territorio in cui si parla la (o le) *lingua occitana* non ha mai costituito un insieme politico, né culturale unificato. La sola occorrenza storica del termine designa, di fatto, la sola Linguadoca (*Etats généraux de Languedoc*). Si tratta, quindi, di un termine creato di recente per definire l'insieme dei territori in cui si parla una delle varietà della lingua d'oc. Oggigiorno, parlare di Occitania significa assumere una posizione ideologica e politica nei confronti della lingua e delle sue implicazioni in quanto criterio di definizione nazionale.

<sup>7</sup> In particolare, un certo malcontento proviene dalle file della Société pour l'étude des Langues Romanes, fondata nel 1869 a Montpellier. La *société* fa uscire la discussione sulla lingua dal dominio letterario, in cui era mantenuta dal Félibrige: i suoi interessi linguistici e filologici, la concezione che essa ha della lingua, la portano a elaborare un sistema di normalizzazione ortografica, comune a tutto il *Midi* della Francia, in cui le varietà dialettali siano salvaguardate. Per approfondire, vd. F. Zantedeschi, *Une langue en quête d'une nation: le débat sur la langue d'oc au XIX siècle*, tesi di dottorato sostenuta all'European University Institute, nell'aprile 2009.

## *Le celebrazioni della germanor catalano-provenzale*

L'ode *I troubaire catalan*, scritta nel 1861, rappresenta l'inizio del cosiddetto "periodo catalano" di Frédéric Mistral. Le circostanze che ne hanno motivato la composizione sono date dalla presenza in terra provenzale del catalano Damaso Calvet, inviato in Francia dal governo spagnolo con lo scopo di raccogliere informazioni sul progresso delle industrie chimiche francesi. Presente alle feste della Tarasca, a Tarascon, la domenica di Pentecoste del 1861, è in quest'occasione che Calvet stringe contatti con il Félibrige provenzale<sup>8</sup>.

L'ode *I troubaire catalan* canta l'apogeo della civilizzazione d'oc e della democrazia comunale, fa rivivere il ricordo mirabile dell'antica fraternità catalano-provenzale, evoca lo splendore della celebre lingua dei trovatori e la terribile crociata contro gli Albiges. Dopo tanto tempo, proclama Mistral, è giunto il momento di risollevar l'antico parlare romano, «il segno di famiglia», «il sacramento che unisce i figli agli antenati, l'uomo alla terra»<sup>9</sup>. E saluta i fratelli catalani, che da qualche tempo stanno facendo rivivere e risplendere «un di rampau de nosto lengo», un ramo della lingua d'oc.

Il 4 maggio 1862, l'ode *I troubaire catalan* è trasmessa ai Jocs Florals di Barcellona, dove è accolta con solennità dal segretario del *Consistori*, il poeta catalano Victor Balaguer (1824-1901)<sup>10</sup>. Uomo di lettere, storico e politico liberale, Balaguer occupa un posto importante nel XIX secolo catalano. Accusato di aver scritto troppo poco in catalano e di essersi implicato troppo nella politica spagnola centralista<sup>11</sup>, Balaguer è, secondo Enrique Ucealy-Da Cal, il suo biografo più recente, «lo storico che ha reinventato la propria patria».

<sup>8</sup> R. Aramon i Serra, «El ressò de l'oda *I troubaire catalan* a Catalunya», Barcelona, IEC, 1962-1967, p. 187. *Comunicació presentada al III Congrés Internacional de Llengua i literatura d'Oc (Bordeus, 3-8 setembre 1961)*.

<sup>9</sup> F. Mistral, «I troubaire catalan», *Lis Isclo d'Or*, p. 157.

<sup>10</sup> Storico, poeta e drammaturgo. Rappresentante dell'ala più progressiva della rinascita letteraria catalana, Balaguer sostiene la necessità di mantenere l'unità tra il movimento letterario e quello politico, di fronte alle idee della maggior parte dei protagonisti della *Renaixença*. Nel 1861 è nominato *Mestre en Gai Saber* e nel 1868 presiederà i *Jocs Florals* di Barcellona. Nel 1865 Balaguer scappa in Francia, dove rimane fino al 1867. È durante questo periodo che intrattiene una stretta relazione con Mistral e altri felibri. Dopo la Rivoluzione di Settembre si stabilisce a Madrid, dove occupa numerosi incarichi nei governi progressisti. *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 69.

Sulla personalità complessa di Balaguer e il suo contributo fondamentale allo sviluppo ideologico catalano, vd. E. Ucealy-Da Cal, *El padre desconocido: Victor Balaguer (1824-1901) y la concepción del catalanismo historicista* [di prossima pubblicazione]. Vorrei ringraziare il professore per avermi permesso di consultare il suo eccellente studio, in via di pubblicazione.

<sup>11</sup> In cambio, a Madrid, osserva Ucealy-Da Cal, «Balaguer non smise mai di essere un catalano, con tutta la carica esotica che a tali origini si è soliti attribuire, i cui contributi storiografici, per esempio, erano considerati meramente "regionali"; *op. cit.*, cap. 1, p. 3.

È a lui che si deve «l'immagine della lingua catalana come "morta-vivente", ma anche la convinzione che «l'idioma potesse rinascere e raggiungere il suo antico splendore e legittimazione». Balaguer è indubbiamente uno dei protagonisti principali della *Renaixença* catalana, sia per il suo contributo ideologico e letterario, sia per il suo impegno nella restaurazione dei *Jocs Florals* di Barcellona nel 1859. Inoltre, per alcuni anni, è destinato a incarnare il «legame poetico-morale» tra il catalanismo e il provenzalismo letterario di Mistral. È così che, nel corso dei *Jocs Florals* del 1862, Balaguer si rallegra del fatto che dei «*trobadors estrangers – estrangers a pesar de haber nascut en terras un dia catalanas – han celebrat en lausangers càntichs la nova era que comensà per la literatura de la terra catalana ab la instauració dels Jochs Florals de Barcelona*». A partire da questo momento, l'ode verrà cantata ogni volta che provenzali e catalani si troveranno riuniti.

Il 22 agosto 1866, Mistral dedica a Victor Balaguer *La Coumtesso*. L'epigrafe – «*Morta diuhen qu'es, mès jo la crech viva*» – è tratta da un poema di Balaguer che, dopo aver partecipato alla cospirazione fallita del generale Prim contro il regime di Isabella, si è rifugiato in Provenza. Nel poema, Mistral esprime la propria volontà di liberazione nazionale. La Contessa rappresenta la Provenza, ma può benissimo rappresentare anche la Catalogna, «la fortezza linguistica in cui si incarnano le aspirazioni nazionalitarie»<sup>12</sup>.

Nel maggio 1867, Balaguer, esiliato in Francia per cause politiche, celebra a Font-Ségugne la fratellanza catalano-provenzale: «Felibri, siamo fratelli di uno stesso letto. [...] la nostra lingua è la stessa; siamo della stessa razza»<sup>13</sup>. Come ringraziamento per l'ospitalità offerta al loro compatriota e come «testimonianza della fraternità che ha sempre legato la Catalogna alla Provenza», i catalani fanno dono ai provenzali della *Coupo santo*, una coppa d'argento finemente cesellata. Da allora, gli scambi si moltiplicano e i viaggi dei felibri si susseguono a ritmo accelerato: Figueres, Girona, Barcellona, il monastero di Montserrat, Terrassa, e ancora Barcellona. È proprio qui che, nel corso dei *Jocs Florals* del 1868, presieduti da Victor Balaguer, Mistral ricorda ancora una volta il legame ancestrale tra catalani e provenzali, uniti da storia, lingua, tradizioni e costumi. Rievoca la storia comune dei due popoli, interrotta dalla battaglia di Muret; celebra la «memoria dei 20 mila catalani che si fecero uccidere» per l'indipendenza provenzale e brinda alla «nuova espansione della nostra lingua d'oc in Catalogna e in Provenza»<sup>14</sup>.

Negli anni Sessanta del XIX secolo, la diversa concezione che provenzali e catalani hanno della lingua è quindi destinata a rimanere inespressa, nascosta

<sup>12</sup> R. Barthe, *L'idée latine*, Toulouse, IEO, 1962, p. 62.

<sup>13</sup> *Revue de Catalogne*, 15 marzo 1929, p. 18, in R. Jouveau, *Histoire du Félibrige*, Nîmes, Impr. Ben., 4 vol; vol. 1, p. 213.

<sup>14</sup> *Armana Provençau*, 1869, pp. 71-74.

tra le righe delle celebrazioni fraterne e di reciproco rispetto. La qualità eminentemente culturale delle rispettive rinascite incoraggia gli intellettuali dei due versanti dei Pirenei a evocare gli elementi di comunanza, le analogie linguistiche e culturali, le vicissitudini storiche comuni. È solo nel 1876, in occasione del rinnovo degli statuti del Félibrige, che la controversia linguistica si manifesterà in tutta la sua complessità.

### *Gli statuti del Félibrige del 1876*

Il rinnovo degli Statuti era stato sollecitato dai felibri di Linguadoca, desiderosi sia di far uscire il Félibrige dal predominio provenzale e di dargli in Linguadoca e Guascogna «un'esistenza che era stata fino ad allora puramente nominale», sia di mantenere intatte le forme costitutive di ogni dialetto d'oc. Il 21 maggio 1876 viene quindi convocata ad Avignon una riunione con lo scopo di «stabilire gli statuti del Félibrige, ricostituito su basi nuove e di eleggere nello stesso tempo i comitati delle tre *mantenenças* di Provenza, Linguadoca e Catalogna»<sup>15</sup>. I nuovi statuti del Félibrige prevedono inoltre che l'Académie de la Langue d'Oc sia composta da 50 membri, «di cui 29 meridionali di Francia e 21 settentrionali di Spagna», in una proporzione calcolata in base alla popolazione cis e trans-pirenaica. Mistral raccomanda quindi al catalano Albert de Quintana<sup>16</sup>, suo corrispondente, di fare opera di proselitismo presso i suoi compatrioti e l'invita a scegliere di persona i 21 felibri *majoraux* catalani.

Ma le cose non sono così semplici. Come Quintana segnala in una lettera a Mistral, le critiche che vengono mosse dai catalani al nuovo assetto riguardano sia la prevalenza provenzale in seno all'associazione che, a livello pratico, si traduce in una superiorità numerica dei provenzali; sia la «determinazione generale di lingua d'oc», alla quale preferirebbero «lingua dei trovatori, catalano, provenzale, etc»<sup>17</sup>. Non comprendendo la complessità della questione, Mistral riduce la discussione sulla denominazione della lingua sollevata dai catalani a un problema di amore proprio, nocivo, per giunta, alla «Causa»:

<sup>15</sup> *RLR*, 1876, t. IX, p. 315.

<sup>16</sup> Albert de Quintana e Combis (1834-1907) è lo scrittore e uomo politico repubblicano che, tra il 1874 e il 1878-1880, prende il posto di Victor Balaguer come interlocutore di Mistral. Secondo Empar Balanzà, che ha rivelato il carattere ambiguo e spesso conflittuale delle «relazioni catalano-occitane» sfogliando la corrispondenza dei protagonisti, Quintana avrebbe tratto vantaggio dal raffreddamento dei rapporti tra i due vecchi amici, Mistral e Balaguer, per collaborare per conto proprio con i Provenzali.

<sup>17</sup> Lettera del 13 giugno 1876 di Quintana a Mistral, citata in R. Barthe, *L'idée latine* cit., p. 92.

Quanto al nome della lingua della nostra accademia, non tengo a una forma più che a un'altra. Chiamiamola, se volete, *langue des troubadours*, o *langue felibrenco*, mi è indifferente. Ma abbiamo bisogno di un nome comune. Bisognerebbe soprattutto che questo nome fosse già conosciuto da tutta l'Europa e da tutti coloro che si occupano di storia o di linguistica. Ebbene! È positivo che tutti gli storici e tutti i filologi considerino il catalano come un ramo della *langue provençale* o della *langue d'Oc*. È il parere di Diez e di Milà (nei suoi *Trovadores en España*). Quando i vostri Jeux Floraux furono restaurati, il 1 maggio 1859, il presidente del Consistori D.F. Pèrmanyer, indirizzandosi ai giovani poeti catalani, disse loro questo: *cantèu sens por, trovadors provençals, cantèu en catalá y animèu-vos de l'esperit de nostres pares*. Quindi, a quest'epoca, gli scrittori catalani accettavano il titolo di lingua provençale per il loro idioma. Sarebbe facile moltiplicare le prove. Tutti quanti sanno che i vostri storici chiamano catalano sia la lingua provençale, sia la lingua limosina. È quindi ingiusto mettere dell'amore proprio campanilistico in una questione già risolta dall'uso, dalla storia e dalla scienza. Ciò che ci ha rovinati nel 13 secolo, è la mancanza di un nome comune che abbracciasse tutta la nostra regione. Non ricominciamo con lo stesso errore, se ci teniamo a salvare la nostra lingua comune<sup>18</sup>.

Nemmeno la scelta dei felibri compiuta da Quintana soddisfa i catalani. La decisione di escludere dall'assemblea catalana alcuni degli autori più influenti della *Renaixença* – in particolare Pelagi Briz e Rubió i Ors – solleva parecchi dubbi circa la fondatezza dell'associazione provençale e la serietà della sua organizzazione. Come conseguenza di questa decisione, alcuni scrittori catalani rifiuteranno l'invito di Quintana ritenendo ingiustificate queste assenze e ridicola la pretesa del Félibrige di voler controllare il movimento rinascimentista catalano<sup>19</sup>.

Il rinnovo degli statuti del 1876 costituisce solo l'ultimo di una serie di episodi destinati a mettere in evidenza il profondo malinteso che si era venuto a creare tra catalani e provenzali nel corso degli anni. Il problema della loro rappresentatività in seno al Félibrige rivela la difficoltà dei catalani ad accettare sia la subordinazione della loro lingua alla lingua provençale, sia la dipendenza della loro rinascita culturale da quella provençale. Secondo un'opinione piuttosto diffusa a nord dei Pirenei, infatti, la *Renaixença* catalana sarebbe stata ispirata dall'esempio provençale<sup>20</sup>. La polemica scoppia

<sup>18</sup> Lettera di Mistral a Quintana del 17 giugno 1876, citata in E. Balanzà, «Les correspondències privades als dos vessants dels Pireneus, un support documental per a l'estudi de la Renaixença: la tasca d'Albert de Quintana en les relacions occitano-catalanes», *Actes del col·loqui internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1992, vol. I, p. 391-405. Il corsivo nel testo è originale.

<sup>19</sup> E. Balanzà, *op. cit.*, p. 395.

<sup>20</sup> Per approfondire, vd. M. Jorba, «La polèmica de l'origen felibre o autòcton de la Re-

in seguito a un'affermazione fatta dall'eminente filologo francese Paul Meyer in occasione dell'inaugurazione del suo corso al Collège de France, il 27 aprile 1876<sup>21</sup>. A proposito dell'«influenza dei Trovatori sulla poesia dei popoli romani», Meyer aveva affermato che «la poesia catalana si riallaccia alla poesia provenzale, della quale essa ha colto gli ultimi frutti. Ai giorni nostri, il legame è stato ripreso e noi abbiamo visto una rinascita poetica manifestarsi in Catalogna sotto l'influenza dei trovatori moderni di Provenza e soprattutto del primo fra essi, Frédéric Mistral»<sup>22</sup>.

Affermazione che sarà prontamente contestata da Rubió i Ors nel corso di un intervento alla Real Academia de Buenas Letras di Barcellona il 3 e il 17 febbraio 1877, pubblicato nelle «Memorias» dell'accademia con il titolo «Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y literatura catalana. ¿Débese a la influencia de los modernos trovadores provenzales?». La replica di Rubió al discorso di Meyer mira non solo a mostrare l'autonomia della *Renaixença* rispetto al movimento provenzale e a sottolinearne la ricca produzione letteraria in catalano, di cui Rubió si sentiva protagonista; con essa, Rubió ambisce anche a porsi al centro delle origini della *Renaixença*, contraddicendo in tal modo le opinioni di Victor Balaguer e Marià Aguilò, che non lo riconoscevano come tale<sup>23</sup>.

Nello sforzo catalano di recupero linguistico e letterario del vecchio idioma, fondamentale è la questione del nome della lingua, strettamente correlata a quella del suo prestigio, ma anche a quella della sua situazione nel contesto degli idiomi europei. Riconoscere l'autonomia del catalano rispetto alla lingua d'oc significa restituirgli dignità letteraria e sociale come lingua e non considerarlo alla stregua di una varietà dialettale. In questo senso, gli inizi della *Renaixença* non sembrano promettenti e forte è ancora la tendenza a «fare del catalano e dell'occitano una stessa lingua o, almeno, a pensare che la lingua catalana derivasse dall'occitana»<sup>24</sup>.

naixença», *Actes del vuitè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes, Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988*, vol. 1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pp. 343-363.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 350. Balanzà, *op. cit.*, p. 398.

<sup>22</sup> *Romania*, V (1876), pp. 257-268.

<sup>23</sup> M. Jorba, *op. cit.*, pp. 351-352.

<sup>24</sup> J. Ginebra i Serrabou, «Renaixença catalana i llengua occitana. A propòsit d'Antoni de Bofarull», *Actes del vuitè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes, Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre 1988*, vol. 1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pp. 141-158.

## *Dal llemosí al catalano*

Nonostante emerga in tutta la sua complessità solo all'epoca delle relazioni tra felibri provenzali e intellettuali catalani nella seconda metà del XIX secolo, la questione linguistica catalano-occitana affonda le proprie radici in tempi ben più lontani. Essa risale all'epoca in cui il termine *llemosí* serviva a designare tutte le lingue che possedevano «un'origine e delle qualità proprie all'occitano di Limoges»<sup>25</sup>.

Sin dall'inizio del XII secolo, numerosi sono gli scambi culturali tra le contee catalane e le signorie occitane, conseguenza di una romanizzazione precoce delle terre iberiche settentrionali e del sud della Gallia, delle relazioni tra le contee catalane e la monarchia franca, di una corrente migratoria in provenienza dalle terre di lingua d'oc verso sud, degli interventi dei conti catalani negli affari occitani. Tra i risultati di questi continui scambi, vi è anche «la diffusione rapida di un modello letterario, la poesia trovatoresca, che, con il suo linguaggio codificato e i suoi stereotipi, diviene allora l'ideale dell'espressione lirica per i poeti d'Occitania, Catalogna e il nord dell'Italia»<sup>26</sup>. La lingua che accompagna questa trasmissione poetica è chiamata successivamente *llengua romana*, *llengua d'oc*, *provençal* e *llemosí* e si diffonde tanto più velocemente che essa rappresenta un'alternativa «civile» al latino del clero.

A partire dal XVI secolo, il termine *llemosí*, che fino ad allora aveva identificato unicamente la lingua letteraria in relazione con il codice convenzionale trovatoresco, inizia a essere impiegato per definire il catalano veicolare<sup>27</sup>. Questo slittamento rinvia a una differenziazione progressiva che viene a prodursi all'interno dei territori catalani e che potenzia il «*llemosí* come punto di contrasto stabile, uniforme e elegante di fronte a un *català-valencià-balear* deteriorato e mancante di una dimensione *nazionale*, dimensione che era occupata dallo spagnolo»<sup>28</sup>.

È solo nel corso del XIX secolo, in seguito agli sviluppi della scienza linguistica e degli studi di romanistica, che il *llemosinisme* entra in un processo di vera e propria decomposizione<sup>29</sup>. A partire dagli anni 1850, le concessioni

<sup>25</sup> A. Rafanell, *Un nom per a la llengua*, Vic, Eumo/Estudi General de Girona, 1991, p. 8.

<sup>26</sup> A.F. Francés e M.N. Amorós, *Història de la llengua catalana*, Barcelona, Pòrtic, 2005, p. 63.

<sup>27</sup> A. Rafanell, *Un nom per a la llengua* cit., p. 8.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>29</sup> Ciononostante, si assiste a una nuova proliferazione di versi *llemosinistes*. Il fenomeno è legato alla pubblicazione, nel 1833, dell'ode *A la Patria* del poeta Carles Bonaventura Aribau: «*Que fora de cantar en llengua llemosina, / No em queda més plaer, no tinc altre conhort*». Come spiega Rafanell: «El fet que se li hagi imputat sovint un valor fundacional en relació amb la Renaixença ha determinat la difusió d'aquesta idea; i indirectament una relativa «popularitat» de la noció de *llemosí* «català». Sigui com sigui, el cert és que els alexandrins d'Aribau van forjar les

fatte al termine *llemosí* dalla maggior parte degli intellettuali catalani sono destinate a dissolversi progressivamente<sup>30</sup>.

Un passo decisivo in questa direzione è compiuto da Antoni Bofarull<sup>31</sup>. In un articolo dedicato alla lingua catalana, pubblicato sulle pagine del *Diario de Barcelona*, il 1 agosto 1854, Bofarull cerca di dare una chiara definizione di cosa sia la lingua catalana<sup>32</sup>. Spiega che, allo stesso modo in cui il provenzale indica tutti i dialetti neo-latini parlati nel *Midi* della Francia, così il catalano indica la lingua utilizzata «negli stati della Corona d'Aragona. Il fatto che il catalano si sia a lungo confuso con il provenzale, è dovuto alla loro somiglianza, al dominio esercitato dai signori di Catalogna in Provenza, ma anche al fatto che, nei due paesi, le lettere siano state praticate solo accademicamente. Bofarull riconosce quindi che in passato il catalano sia stato chiamato *lemosín* e che alcuni scrittori continuino a chiamarlo così «*creyéndose revestirle quizá con exterior más literario*». Ciononostante, non vi è ragione alcuna di considerare il catalano alla stregua di un dialetto qualsiasi, perché «*su valor es el de una lengua de las más perfecta entre las neolatinas, independiente, de dominación vasta y, por lo que toca a uniformidad, hasta superior a sus hermanas*»<sup>33</sup>.

Per Bofarull, quindi, il catalano è una lingua indipendente dal *llemosí* (intesa come lingua d'oc). Tuttavia, la confusione tra *llemosí* e catalano rimane, aggravata dalla rinascita letteraria e dal romanticismo, colpevoli d'aver considerato il catalano come uno dei numerosi dialetti «*exóticos y arrinconados, sino barbarós, que solo conoce el pueblo*». Nonostante lo stato attuale della lingua sia confuso e irreparabile, a causa dell'avanzamento lento ma progressivo del castigliano, Bofarull crede che «*que considerada literariamente la*

bases d'una tradició poètica caracteritzada per l'assistència abundant del *llemosí*. Per un recurs més retòric (rapsòdic) que no pas descriptiu o realista»; *ibid.*, p. 23.

<sup>30</sup> *Ibid.* Il termine *llemosí*, in via di sparizione nella Catalogna propriamente detta e nelle Isole Baleari, resisterà presso gli intellettuali valenziani, che l'utilizzeranno in opposizione alla diffusione progressiva del termine "catalano" per definire la lingua in senso unitario. Infatti, come Rafanell sottolinea, *llemosí* rappresentava un termine «neutro» ed «era un concetto realmente utile nelle misura in cui spostava il centro al di fuori della sfera delle dispute interregionali».

<sup>31</sup> Scrittore, filologo e storico catalano, Antoni de Bofarull i Brocà (1821-1892) è un difensore entusiasta dell'utilizzo del catalano nella letteratura colta. Membro della Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (1852), inizia nel 1854 una collaborazione con il *Diario de Barcelona*, in cui pubblica degli «Estudios históricos», articoli che uniscono al rigore dell'analisi storica l'intenzione di risvegliare la coscienza dei Catalani; J. Ginebra (ed.), *Antoni de Bofarull. Escrits lingüístics*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987, pp. 5-6.

<sup>32</sup> Rafanell, p. 24. Oltre all'articolo di Bofarull, Rafanell segnala l'«Advertència» alla *Ressenya històrica i crítica dels antics poetes catalans* di Manuel Milà i Fontanals, che otterrà un premio speciale ai Jocs Florals de Barcelone del 1865.

<sup>33</sup> Ginebra., pp. 28-29.

*lengua catalana, se puede cultivar, sin abandonar por esto los esfuerzos que como Españoles debemos hacer para conocer la lengua nacional*<sup>34</sup>.

Ma è soprattutto grazie alla pubblicazione de *Los trovadors nous* (1858), prima raccolta di poesie catalane della *Renaixença* e alla riesumazione dei *Jocs Florals de Barcelona* (1859) che Bofarull è conosciuto. Infatti, l'intellettuale catalano partecipa attivamente ai primi tentativi di regolarizzazione dell'ortografia e della grammatica catalane portate a termine dai Consistoris dels Jocs Florals nel 1861-1863 e dalla Real Academia de Buenas Letras nel 1862. Contrariamente al poeta e filologo Marià Aguiló (1825-1897), maiorchino trapiantato a Barcellona, capofila della scuola che sprona la necessità di fondare la lingua catalana sul ritorno ai classici medievali, Bofarull difende una lingua più moderna.

Anche se l'utilizzo della lingua catalana non è condivisa da tutti – lo scrittore Pere Mata vede nella *Renaixença* una devalorizzazione del castigliano e un rinvigorimento di sentimenti retrogadi<sup>35</sup> – in generale, l'atteggiamento nei confronti del catalano cambia mano a mano che la *Renaixença* acquisisce dinamismo. Il riconoscimento alla lingua di una maggiore levatura letteraria, ma anche di una più importante valorizzazione sociale, è il risultato di una triplice tendenza mirante a fare della lingua l'oggetto di studi e di ricerche scientifiche e storiche e, contemporaneamente, lingua di comunicazione, di divulgazione e di creazione artistica<sup>36</sup>.

Rispetto alla questione linguistica, all'interno della *Renaixença* è possibile distinguere due tendenze. La tendenza più conservatrice, emanante dalle proposizioni programmatiche di Rubió i Ors, adotta un atteggiamento più prudente nei confronti della lingua. La tendenza incarnata da Balaguer, invece, più ambiziosa sul terreno dell'azione immediata, lo è meno «nella rivendicazione di certe funzioni della lingua propriamente detta»<sup>37</sup>. A partire dagli anni 1860-1870, una nuova generazione di intellettuali adotta, nei confronti del catalano, un atteggiamento più aggressivo, rivendicandone la dignità come lingua e un posto privilegiato all'interno della società. Questo cambiamento

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>35</sup> Così si esprime in una conferenza del 1862: «El *Mireyo*, poema escrito en lemosín por Federico Mistral, a quien se llama de un modo algo hiperbólico el Homer de la Provenza [...], es un síntoma palpitante de [...] retrógradas tendencias. En la ciudad condal, en Barcelona, se advierte igual tendencia con más deplorables resultados. Sobre desenvolverse un provincialismo funesto [...] hay una marcada tendencia a resucitar el estudio de la lengua lemosina, que, haciéndose exclusiva, no puede producir nada bueno, ni para el país en general, ni para los mismos catalanes»; citato in in M. Jorba, «Actituds davant de la llengua en relació amb la Renaixença», dans *Actes del sisè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes, Roma, 28 setembre-2 octubre 1982*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 137.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>37</sup> *Ibid.*

di atteggiamento *vis-à-vis* del catalano si concretizza in una proliferazione di dizionari e di grammatiche. Tra i lavori che contribuiscono a drizzarne le sorti, vale la pena segnalare i lavori lessicografici del roussillonese Julià Bernart Alart (1824-1880) – pubblicati nelle pagine della *Revue des Langues Romanes* e nel *Bullettin de la SASL* (Société Agricole, Scientifique et Littéraire) di Perpignan –, del maiorchino Marià Aguilò e del barcellonese Josep Balari i Jovani (1844-1904)<sup>38</sup>. D'altra parte, la volontà di diffondere l'utilizzo del catalano ai differenti domini della vita pubblica e lo sviluppo di pubblicazioni periodiche in lingua catalana a partire dagli anni 1860, stimolano la necessità di fissare la lingua da un punto di vista ortografico.

### *Il difficile dialogo catalano-provenzale*

La controversia linguistica catalano-provenzale si fonda sulle differenti risposte date alla delicata questione di sapere se il catalano è una lingua a parte intera o semplicemente uno dei dialetti della lingua d'oc. Mentre i Provenzali considerano il catalano uno dei numerosi dialetti della *langue romane* – o *provençal*, poiché secondo la tesi di Raynouard i due termini si equivalgono e corrispondono a “langue d'oc” – da parte loro, i catalani non solamente reputano il catalano una lingua diversa dalla lingua d'oc, ma arrivano fino a considerare la lingua dei trovatori come un'antica forma di catalano. In questo senso, la resistenza crescente, da parte dei catalani, ad assimilare la propria lingua alla *langue d'oc*, o a una delle sue varietà dialettali, è la conseguenza di una sempre maggiore presa di coscienza identitaria.

In questo processo di “differenziazione”, la questione del nome è fondamentale. Essa tocca, infatti, un tema delicato, quello delle idee linguistiche, le quali permettono di analizzare come gli intellettuali catalani e occitani percepiscono la propria lingua e quella dei loro interlocutori. La questione del nome è quindi rivelatrice di una certa coscienza identitaria generata da – e fondata su – la lingua<sup>39</sup>. Denominare la lingua è, infatti, un atto fondamentale nella presa di coscienza identitaria, costruzione sociale che risulta dalla volontà di rendere omogenea la lingua e gerarchizzare l'infinita varietà dei fatti linguistici. Denominare le lingue, quindi, non è solo un problema di ordine linguistico, ma «un problema di ontologia o modo di essere delle entità collettive», poiché è nel e attraverso il nome che esse si riconoscono ed esistono<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Vi contribuiscono soprattutto con la raccolta di materiali e documenti della lingua classica che si riveleranno fondamentali nella definizione del catalano moderno.

<sup>39</sup> A. Rafanell, *Un nom per a la llengua* cit., p. 8.

<sup>40</sup> Per approfondire, vd. P. Sériot, «Faut-il que les langues aient un nom? Le cas du macé-

L'importanza della lingua come elemento fondamentale nella definizione dell'identità della comunità che la utilizza si esprime principalmente a due livelli. A livello simbolico, innanzitutto, poiché la rappresentazione linguistica determina l'ambito della coscienza linguistica. Vista l'importanza storica che riveste l'identità linguistica nella delimitazione e nella definizione dei gruppi sociali, è possibile concepire l'identità linguistica come una forma superiore di coscienza sociale<sup>41</sup>. In secondo luogo, sviluppando la percezione storica della coscienza linguistica, «l'identità linguistica si definisce come un'identità storica»<sup>42</sup>.

Così, mentre per i provenzali, la celebrazione del passato letterario e della lingua dei trovatori ha l'obiettivo principale di provare l'esistenza di uno spazio storico e linguistico distinto all'interno dello Stato francese, per i catalani non rappresenta che una tappa nella riscoperta dell'eroica storia catalana. La crociata contro gli Albigesi e la battaglia di Muret (1213), che per gli "Occitani" avevano segnato la fine della loro storia e della loro illustre cultura, al contrario sono celebrate dai catalani come gli albori di uno straordinario avvenire politico ed economico e di un periodo florido di espansione peninsulare e mediterranea<sup>43</sup>. Al sentimento di decadenza di una cultura schiacciata all'apice della propria potenza, proprio dei provenzali, si contrappone quindi il sentimento di conquista e di successo, proprio dei catalani.

A livello più generale, la controversia linguistica catalano-provenzale trova la propria ragion d'essere in ragioni extra-linguistiche ed extra-culturali. Le relazioni che si stabiliscono tra i movimenti rinascimentali dei due versanti dei Pirenei sono tributarie della situazione politica interna dei due stati, Francia e Spagna, così come lo sarà il loro allontanamento. Come lo storico occitano Philippe Martel ha osservato a proposito della *germanor* catalano-occitana, questa è essenzialmente mossa da due fattori. Innanzitutto, dalle rispettive situazioni politiche degli Stati ai quali i due movimenti appartengono. Le

donien», in A. Tabouret-Keller (ed.), *Le nom des langues. L'enjeu de la nomination des langues*, Louvain, Peeters, 1997, vol. 1, pp. 167-190; C. Canut, «Le nom des langues ou les métaphores de la frontière», *Ethnologies comparées*, n. 1, autunno 2000, <http://alor.univ-montp3fr./cerce/revue.htm>.

<sup>41</sup> M. Nicolás i Amorós, *La història de la llengua catalana: la construcció d'un discurs*, València/Barcelona, Institut interuniversitari de filologia valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 237-238.

<sup>42</sup> «L'essència de la llengua no és tant el fet de la seva validesa simbòlica o funcional en el present, com l'existència pretèrita: la memòria del passat històricament acumulada. La identitat del grup lingüístic està lligada a la seva existència històrica. En aquesta variant l'equació es planteja en aquests termes: so i parlem així perquè abans ja érem i parlàvem així»; *ibid.*, p. 237.

<sup>43</sup> P. Martel, «Occitans i Catalans: els avatars d'una germanor», in *Actes del col·loqui internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1992, vol. I, pp. 377-390.

*Ibid.*, pp. 379-380.

vicissitudini politiche degli Stati francese e spagnolo all'inizio del XIX secolo, così come la guerra civile carlista spagnola a partire dagli anni 1830, non fanno altro che fossilizzare certi *clichés* politici e simbolici di origine ideologica che nutrivano l'uno nei confronti dell'altro, consolidando così la frontiera pirenaica. Ne consegue che le rivendicazioni linguistiche e le azioni politiche di provenzali e catalani sono influenzate molto di più dalle vicissitudini interne ai loro stati d'appartenenza che da qualsiasi altro progetto comune. E che il valore simbolico dell'antica unione catalano-occitana perderà rapidamente forza di fronte all'ampliamento della panoplia delle rivendicazioni catalane che guadagneranno in poco tempo il terreno politico.

### *Epilogo*

Verso la fine dell'Ottocento, la situazione linguistica sui due versanti dei Pirenei è completamente diversa. A nord, il processo di epurazione e normalizzazione linguistica della lingua d'oc è ostacolata da una moltitudine di difficoltà, non ultima la presenza sul territorio occitano di numerose varietà dialettali in competizione tra di loro per accedere allo statuto di "lingua". Ma è ostacolata anche da una concezione della lingua – la concezione di Mistral e del Félibrige di matrice provenzale, che alla fine prevarrà – che non ha ambizioni politiche, né sociali, ma solo letterarie. La lingua celebrata e consacrata dai capolavori mistraliani è una lingua ideale, insensibile ai cambiamenti del tempo, lontana dalle realtà sociolinguistiche dell'epoca e dal popolo che pretende rappresentare<sup>44</sup>.

A sud dei Pirenei, invece, lungi dal rappresentare unicamente una fonte d'interesse per circoli ristretti di amatori e cultori delle cose passate, la lingua diviene il simbolo del "carattere catalano", di una società particolarmente dinamica e intraprendente. Per le *élites* catalane raccolte intorno all'esiguo potere di Barcellona e delle altre tre province catalane (Lleida, Girona, Tarragona), l'"appropriazione" della lingua costituisce uno strumento di dominio, sia simbolico che concreto, limitato certo, ma efficace nonostante tutto a livello locale. E il "possesso" della lingua, in quanto elemento di identificazione collettiva, permette l'istituzionalizzazione di un «numero importante di risorse consapevoli e inconsapevoli di unificazione materiale e ideologica della comunità»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> P. Pasquini, *Les Pays des parlers perdus*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1994.

<sup>45</sup> X. Lamuela, J. Murgades, *Teoria de la llengua literària segons Fabra*, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, p. 15.

CHRISTIAN CAMPS

## UNA ESCRITORA CATALANA DEL ROSSELLÓ: RENADA LAURA PORTET

Tot primer, militància i amor podrien ser les paraules claus per a caracteritzar l'actitud i l'obra de l'escriptora rossellonesa Renada Laura Portet. Nascuda el 1927 a Sant Pau de Fenollet (departament dels Pirineus Orientals, França), consagrà la seva vida a l'ensenyament i al conreu de la llengua catalana. Però les coses no es van sempre presentar sota bons auspicis. Aleshores la classe dirigent rossellonesa i les èlites locals consideraven el català amb sentiments desfavorables. La llengua era víctima d'un rebuig ferotge, era, per aquelles classes socials de benestants i d'opció jacobina, l'idioma dels gitanos, de la gent més baixa del poble, i doncs menyspreada. D'altra banda, el francès no deixava d'exercir una pressió molt forta. Nogensmenys, Renada Laura Portet, de retorn al país nadiu després d'un exili de setze anys en què havia exercit de professora de castellà a Algèria (quatre anys) i a Poitiers (dotze anys), no es va deixar influenciar i va mostrar la seva força de caràcter, la seva abnegació. Va alçar la bandera de la catalanitat i va imposar l'ensenyament del català a l'institut Aragó de Perpinyà, no sense haver de vèncer els pitjors entrebancs i reflexions pejoratives de part de molts col·legues, particularment els especialistes d'alemany, Ella mateixa ho diu a *Castell negre*, 1981: «Aquí, a la Catalunya del Nord, en la situació constrenyent que coneixem respecte al català, seguir expressant-nos dins la llengua dels nostres pares representa una lluita de cada dia al carrer, a l'escola, a casa. La nostra catalanitat, si bé la sentim alhora com un goig i una rica hisenda inalienable, en defensar-la, ens costa sovint mil humiliacions... És un deure salvaguardar la nostra integritat, clar que sí! però, amb tantes dificultats per a mantenir vivent la nostra llengua vernacla, si volem perpetuar-la, parlar no basta. Escriure, difondre, mostrar activa la nostra cultura, fer-la participar a la dinàmica dels altres països, esdevé una NECESSITAT prioritària... I si, ESCRIURE en català és, per a un català del Nord, un testimoniatge de la seva aferrissada fidelitat i del seu combat, és també la condició indispensable per a fer sobreviure l'idioma». Aquestes ratlles subratllen prou bé l'ambient que regnava llavors al Rosselló.

Els catalans del Sud eren assimilats a espanyols, i els insults més bruts s'abatien sobre ells: «Espanyol ronquero, fill de punyetero», «tros d'espanyolàs»...

Amb la llei Deixonne, es va poder ensenyar el català, però era una assignatura opcional, i els professors que volien ensenyar-lo havien de portar-se voluntaris i fer les classes en «hores extres» fora de l'horari administrativament oficial. Com que era una matèria facultativa, els alumnes havien de triar entre diverses opcions, com ara el dibuix, la música o el treball manual. Els detractors ho consideraven com un avantatge. Però quin avantatge! Ben bonic, deien alguns, que us permetin d'ensenyar-lo. La Renada Laura Portet, lluny d'encorbar el front, va plantar cara als caps de l'institut perpinyanès, difonent els beneficis de la cultura catalana, i molts alumnes van escollir la llengua dels avis, la llengua de casa, la llengua vernacla d'en Josep Sebastià Pons, de l'Edmond Brazès, d'en Francesc Català, d'en Jordi Pere Cerdà.

El català va així esdevenir assignatura d'examen, i a la prova del batxillerat, els joves catalanistes es guanyaven notes a vegades superiors a 18 sobre 20, el que els donava punts per a l'admissió. La Renada Laura Portet, professora de castellà i de català, militava per fer admetre, contra vents i marees, aquell engatjament, fent ofici de precursora, i segur que molts batxillers li deuen una part del diploma. A *L'esclètxa*, novel·la finalista del Premi Sant Jordi 1983, la Renada denuncia fins a quin punt la situació es feia a vegades dramàtica, ja que va arribar, per una jove ensenyant – fràgil ademés com a neòfita –, fins al suïcidi. Un escàndol tapat amb silenci.

S'entén molt bé que la Renada hagi estat una militant catalanista, ja que va ser criada en català: un català que va mamar a Vallestàvia, a la falda del Canigó (Conflent), un català ferreny, ben arrelat, el català de l'àvia i de tota la família, sempre conreat a casa, un català arcaic dels més bons, ponderat pel Dr. Moreu-Rey i el mateix Joan Coromines, el català que es moria al país però que ella continuava fent-lo servir fins quan era lluny de la seva terra. Durant la seva estada a Poitiers, amb el seu marit i dos altres catalans, havien creat un Ateneu català i, en els moments d'enyorança, ella s'havia posat a escriure, en català, records i narracions breus que van cridar l'atenció a un romanista, «lector» a casa del gran editor Maurice Nadeau, que s'hi interessà, declarant fins i tot que «més que creació», aquests textos eren «pura art literària». I la cosa acabà engegant la Renada a presentar al premi Josep Pla un recull: *Aires bohemis*, la qual obra sortí, en ple anonimat, entre els finalistes. Era la primera versió de *Castell negre* que, amb aquest encoratjament, la nostra escriptora gosà enviar al *Victor Català* i se'l guanyà. A partir d'aquell èxit, no parà més d'escriure. I en català.

Però les patums de Perpinyà no hi estaven d'acord. Consideraven la Renada, filla d'aquest país, com a una «nouvinguda» (!), ja que la Renada es quedava honradament fora de les xarxes d'amiguismes... Era evident que

molestava. Calia doncs aixafar-la, l'innocentota! I ella, que en sabia més de català que d'altres que volien fer-li la lliçó, ella que parlava i escrivia un català de bona llei, autèntic, ella que només volia escriure en català per amor a la llengua i no per fer carrera, com molts pretenciosos i hipòcrites, es veié rebutjada, marginada, denigrada. Quin patiment! I tanmateix, seguí, fent carrera en tres branques de la cultura: les lletres, la recerca i la traducció.

Renada Laura Portet és en efecte una escriptora atípica, que fa anar juntes la recerca i la creació. Com a investigadora especialitzada en onomàstica rossellonesa, és l'autora de tres volums consagrats als noms de lloc, *Els noms de lloc del Rosselló* (1981, premi Vila de Perpinyà), *Toponímia rossellonesa* (1983), *Els coronells de Perpinyà* (1988, peonera en aquest assumpte amb quatre publicacions anteriors) i de molts estudis en revistes especialitzades. Amb el primer llibre de toponímia, escrit en un llenguatge àgil i fàcil d'entendre per als no iniciats (tot i que essent obra d'especialista filòloga), Renada Laura Portet ens informa sobre l'origen de tots els noms de pobles, viles, rius, boscos, llinatges, plantes, animals, terres agrícoles, i els innumerables i populars llocs-dits de la plana del Rosselló, des de les formes pre-romàniques i romàniques fins a les de l'Edat mitjana. Fa prova de rigor científic i mètode al llarg de l'estudi minuciós dels testimoniatges escrits de la nostra memòria col·lectiva. És el resultat d'un important treball de recollida i de recerques microtoponímiques que l'han ocupada durant molts anys, molt difícil a assumir en el terreny mateix ja que, amb la política jacobina francesa, una pila de noms havien estat despulats de tota identitat i modificats o disfressats arbitràriament en el cadastre i l'Administració. La francesització accelerada dels noms va activar el procés de destrucció dels noms autèntics. Ella mateixa ho diu a la nota preliminar del llibre (p.10): «Pel que ens pertoca aquí, a nosaltres Catalans d'aquesta banda de l'Albera, la cosa no és pas tan senzilla i tan fàcil com es podria suposar. Encrostats pels enguixats a la francesa, buidats del seu contingut intel·ligent per la pèrdua imposada i progressiva de la llengua vernacle, no fixats per cap criteri ortogràfic, els nostres noms de lloc han esdevingut en la majoria dels casos una mena de monstres, sense orígens, sense arrels, sense passat, com una generació espontània, agregat de neciesa, d'analfabetisme i...d'estretor de vista jacobina. Va caldre descrostar, reconèixer el sentit sota la grotesca disfressa, rectificar l'ortografia, tornar cara decent, natural, és a dir: catalana, a la polpa mateixa de la nostra terra.» I, com a auctòtona i bona filòloga, analitza amb precisió els diversos procediments de disfressa del català, que maten la identitat del topònim, són responsables de cacografies grotesques i aberrants, canvien el sentit i creen, amb els barbarismes, uns monstres. Els seus llibres sobre la toponímia il·lustren, ho torno a dir, el rigor científic que hi domina. Per explicar o aclarir un topònim, s'ha de tenir bases sòlides de fonètica i filologia. I Renada Laura

Portet ha rebut una sòlida i completa formació de filòloga a la Universitat de Montpeller amb un dels referents en filologia: el Bourciez!, i el nostre mestre a tots dos, l'Enric Guiter. Pel que fa a l'explicació dels noms, topònims o llinatges, no es pot inventar o dir bajanades. Ella mateixa ho subratlla a la nota preliminar (p.10-11) i estic completament d'acord amb ella, perquè a hores d'ara, n'hi ha que es fan filòlegs d'un dia a l'altre, fins en unes institucions d'erudits, i ens volen donar explicacions filològiques sense tenir les bases necessàries: «La filiació filològica és un camí acotat de trampes. Es necessiten almenys unes bàsiques coneixences lingüístiques de fonètica i filologia per a provar de desembullar els problemes a vegades inextricables que se'ns presenten. L'imaginari poètic aquí no pot ajudar. En un terreny tan relliscós com aquell de la toponímia, cedir al fruit de la imatge, al vertigen del símbol, està prohibit, per més que les temptacions siguin freqüents i múltiples... Igual que Ulisses, l'explorador toponimista ha de fugir, per a arribar a bon port, de les seduccions de certes formes i no deixar-se fascinar per les cares boniques o les veus de sirenes que li ofereixen, de pas, les efigies transcrits o els ecos orals dels noms de lloc.»

A més de ser investigadora, ha fet una important i ja gruixuda obra literària, i podríem dir que, cronològicament, és la segona veu femenina de les lletres rosselloneses després de la germana d'en Josep Sebastià Pons, Simona Gay.

Com a narradora, li devem el recull de narracions breus *Castell negre* (1981, premi Víctor Català), *L'esclatxa* (1983, novel·la finalista del premi Sant Jordi, presentada amb el títol de *La finestra nua*): llibre autobiogràfic on traspuen l'angoixa de veure la llengua catalana menyspreada i aixafada alhora que una pugna i resistència a lluitar contra l'opressió dels qui manen i imposen el francès.

## Narracions curtes

*El caramell de glaç* (1974, premi del Ministeri de la Cultura), *La casa del notari* (1980, premi de la Biblioteca Catalana de Perpinyà).

*Una dona t'escriu* (2004, premi Ramon Juncosa), títol tret d'una historietta del mateix recull, consta amb quinze textos de cinc a deu pàgines, pousats en el quotidià social, professional, familiar o íntim, i també en el record o la ficció, i escrits com sempre en aquest estil que li és tan personal i amb què s'ha fet una «escriptura» inconfusible.

*El metro de Barcelona* (1988, finalista del premi La Piga), novel·la eròtica.

*Lettera amorosa* (1990) conté quinze novel·les breus escrites per una R.L.Portet curiosa i cultivada, que dóna la volta al planeta Amor, tot imaginant personatges, construint situacions ja passades i actuals, d'aquí o d'allà. L'autora hi desvela en particular desitjos, problemes, frustracions i satisfaccions d'una sensibilitat femenina que es desperta, es forma i es realitza. L'erotisme és aquí un pretext, un material literari i no, com ho deixaria pensar el títol, la cultura del sexe. Es tracta més bé de l'exaltació del cos.

*Rigau & Rigaud: un pintor a la cort de la rosa gratacul* (2002, finalista del Josep Pla). L'autotraducció al francès: *Rigaud, un peintre catalan à la Cour du Roi-Soleil*, amb prefaci de Baltasar Porcel, es va guanyar el Premi Méditerranée (2005). L'autora ressegueix la vida del pintor, immergint-nos en la societat del brillant segle XVII francès i primera meitat del Segle de les Llums. Aborda aquesta biografia d'una manera personal, tutejant, com a compatrici, el pintor que va néixer a Perpinyà el 1659, tres mesos abans l'annexió del Rosselló a França. Hi descobrim que, a la Cort del Rei-Sol, tot el que lluu no és or i que, sota la capa dels afaits perfumats, bateguen uns cors rosegats pel corc del poder, de l'ambició, de la cobdícia, de la luxúria. I així ballen, riuen, copulen i s'emmetzinen les belles favorites, els sodomites, els cardenals i tota la colla dels bastards reials. Així descobrim la duquesa de Montpensier, la marquesa de Montespan i la seva llengua viperina; la Maintenon, «aquella Maintenon», «la tortuosa persona», present, al subtítol del llibre en català, amb el motiu de «rosa gratacul» (de «les augustes morenes del monarca fistulós»), i es revelen els vicis del corrupte cardenal de Bouillon, la brutícia del duc de Vendôme, el duc de Noailles governador del Rosselló, i d'altres. Assistim a les bregues Maintenon-Fénelon i Fénelon-Bossuet. Renada Laura Portet, molt coneixedora de l'art pictural, ens demostra una veritable admiració, justificada, per al pintor amb una «lectura» dels quadres feta a la vegada amb art literària i ciència estètica. Molt entremaliada també, es diverteix bo i divertint-nos en el seu entreteniment suposadament «íntim» amb el pintor. Al moment de cloure el llibre, diu clar i net: «Em reca tancar el llibre. T'estimo. Fa tant de temps, compatrici meu, que visc amb tu». És un llibre original, deliciós per la manera de tractar el tema, escrit en aquell estil fluid i característic de l'autora, on niuen humor i ironia. Hom llegeix aquesta biografia, com si fos una novel·la, i és el seu gran mèrit.

*El mirall de Duoda, comtessa de Barcelona* (2003; *Duoda, comtessa de Barcelona*, nova edició, 2008). A partir de documents autèntics, l'autora reconstitueix la història patètica de Duoda, comtessa de Barcelona durant divuit anys. Aquella princesa carolingia, dona d'una alta cultura, separada dels seus dos fills «encomanats» pel seu marit a dos reis mig germans i enemics, havia de conèixer, enmig de les vicissituds polítiques de l'època, tots els drames que poden travessar una existència de mare i d'esposa: els

enganyos, les violències físiques, la mort dels éssers més estimats. En aquest relat històric, assentat sobre una rica documentació autèntica, hi senyoreja, com sempre en la nostra autora, una prosa elegant, d'un lirisme emotiu al servei de la seva rica cultura.

Com a poeta, ha publicat tres volums, *Jocs de convit* (1990), on la poesia «és una mica com ella mateixa ... delicada, bella, directa i fortíssima» (Kathleen McNerney). En aquest recull, obra modernista, hi alternen poemes tradicionals, formes vanguardistes de poesia combinatòria («*Lloc geomètric*», «*Relotge d'arena*», «*Jocs de convit*») i prosa poètica contínua. És, com ho porta escrit el títol, una invitació a jugar, però com ho diu en el pròleg la catedràtica americana Kathleen McNerney: «no pots refusar de jugar-hi». I la lectura esdevé un joc summament creatiu en què el lector es pot fer «creador» i, a cada lectura: en una forma diferent de l'anterior. És allò mateix que proposa l'autora: «I ara, lector, a tu de compondre» en una forma inspirada en els treballs de Oulipo.

*Una ombra anomenada Oblit* (1992) conté trenta poemes sense títol (I a XXX), reunits per un tema constant, la meditació. La meditació pot ser literària, amb les al·lusions a Saint John Perse (XII), Walt Whitman (XII), Carles Riba (XII), Salvador Espriu «*La Pell de Brau*» (XII), musical, amb les evocacions de Debussy «*Chansons de Bilitis*» (IV), Schubert (XI), Bach «*La missa en si*» (XVI) i «*Les variacions Goldberg*» (XXVIII), arquitectural, amb la catedral de Chartres (XIX), pictural, amb Corot (VI) i Boticelli (XXVIII), religiosa, amb Epifania (XXIII), onírica, amb l'emperador de la Xina i la princesa Turandot (XXV). En aquest recull, la memòria invadeix cada poema, i podem subratllar la cultura de Renada Laura Portet. La seva poesia sempre és fluïda, de lèxic senzill, desprovista d'èmfasi i és allò que fa la beutat del llibre. L'Oblit és aquí com a nom de pila femení, i es personifica físicament en la filleta dels temps remots, que ens va acompanyant, al llarg de l'obra, en un món que es descompon i recompon infinitament...

*El cant de la Sibil·la* (1994) és un recull inspirat de la famosa profetessa de la mitologia però després de travessar literàriament la resplendent Eneida de Virgili, un dels poetes preferits de l'autora que, en bona llatinista, es delecta sempre en l'inexhaurible obra virgiliana... La sensibilitat de la Renada-Laura Portet n'ha fet un poema-homenatge a la dona, a la poesia i a l'ètica. «La veu passava de les arrels carnals a l'esperit, de l'ombra a la llum, els melismes sortien a florir entre les herbes, a les més altes branques dels arbres, i se n'anaven un temps a somniar prop de Déu. Així com la Sibil·la». Llarg de setze cants, presentats per Roger de Belfort, acadèmic de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, precedits per un pròleg de Kathleen McNerney, de la Universitat de West-Virgínia i epilogats pel catedràtic de la Universitat

Paris XIII, Jacques Chaurand, aquest recull és un cant atemporal a la vida, a l'amor i a la llibertat amb un lirisme amarat d'elevació espiritual.

També ha escrit una obra teatral, *Guillem de Cabestany o el convidat imprevist* (1995), i assaigs sobre el tema dels trobadors. A partir de tretze pergamins (segle XIII) de l'Arxiu Departamental, ha reconstituït la vida verídica de Saurimunda de Perelada (musa de Guillem de Cabestany). Contràriament a la llegenda, aquella dama rossellonesa no sols no es va pas suïcidar (ni ganes que en tenia!) sinó que va tenir tres marits. Al català modern, la Renada Laura Portet ha traduït, per a TV3 a Barcelona, les obres de molts trobadors catalans i trobairitz, i l'obra medieval occitana *Flamenca*. I també i entre altres: *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais (1974).

Renada Laura Portet és una escriptura i una veu de les que tenen ressó. Ens ha confiat que no li agrada la novel·la «novel·lada», val a dir: el relat per al relat. Segons opinió seva: no hi ha art ni creació literària si no hi ha personalitat i forma «treballada». En canvi li agraden la poesia i els assaigs. Els seus aliments literaris són Virgili (*L'Eneida*, *Les Georgiques*, *Les Bucoliques*), els místics (Sant Joan de la Creu, Santa Teresa), Quevedo, Tirso de Molina, Góngora, Lorca, Machado, Hernández, Villon, Rabelais, Molière, Racine, Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, Péguy, Paul Valéry, Proust, Camoens, Pessoa, Espriu, Carles Riba, Papasseit, Llopart. Entre les escriptores, a nivell europeu, n'hi ha dues que li agraden més que totes per l'originalitat i la bellesa de la seva escriptura, es tracta de la gran novel·lista portuguesa Agustina Bessa-Luis, nascuda el 1922, i la catalana de Mallorca Antònia Vicens (Santanyí, 1941), una novel·lista autodidacta que, amb la seva escriptura «màgica», és una creadora sense igual.

La prosa de Renada Laura Portet ofereix una recerca d'escriptura, fruit d'una creació pura, enriquida per una triple cultura, francesa, catalana i castellana. La seva poesia és més bé meditativa, metafísica i esotèrica. Tendeix a l'epuració més clara del llenguatge; per a ella, la poesia ha de ser tan lleugera com un somriure o com «un raig de llum». Considera el conreu de la poesia com «un treball de pell de ceba», per això, procura aconseguir el mot «insubstituïble», com ho diu molt bé al començament del poema *Tan sols un mot*: «N'hi ha prou, a vegades, amb un mot. / Un mot. Només un mot. El mot insubstituïble, / intransferible, / el mot que consum en ell / tots els llenguatges.»

La seva obra ha estat traduïda al francès, a l'alemany i a l'anglès (Estats Units). És antologada a Catalunya a dues antologies distintes: 1) «*Paisatge emergent. - Trenta poetes catalanes del segle XX*», a cura de Neus Aguado i Lluisa Julià, Barcelona, la Magrana, abril 1999, i: 2) *Contemporànies*, a cura de Vinyet Panyella, Tarragona, Institut Català de la Dona (URV), juny 1999.

Als Estats Units: 1) Kathleen McNerney, *Catalan Review*, North American Society, 1989 i 2): Kathleen McNerney i Cristina Enríquez de Salamanca, *Doble minorities of Spain*, New York, MLA, 1994. A França: Enric Prat, Pep Vila, *Mil anys de llengua i literatura al Rosselló*, Perpinyà, Trabucaire, 2002. A Alemanya: Frank Hirschmann i Maria Lourdes Möller, *Moderne Katalanische Erzählungen*, Bonn, Romanitischer Verlag, 1988. I a Itàlia: Pablo Luis Ávila, *Tarde tranquila, casi* (Omaggio alla poesia), Roma, Bulzoni Editore, 1994.

## FLORILEGI

PER ANTONIO MACHADO

### A Machado

(en record i homenatge  
al nostre venerat Machado  
que descansa en terra catalana  
d'exili)

Sovint,  
tal una ofegada boirina íntima  
que, dintre meu, es remouria,  
em puny, insistent,  
— eco sensible colpidorament repercutit —  
l'aura suau d'aquella «tarda blava»  
en què el teu enyor encomanava,  
a la mà substituïda de l'amic Palacio,  
els «primers lliris» i les «primeres roses»  
per portar allà dalt, a l'alt cementiri  
amb nom agrest de flor: l'Espí Blanc  
on era «SU tierra»...,  
gota de sofrença pura  
que s'escapava, del teu cor amant ferit,  
en un únic possessiu de dues lletres  
tan senzill, tan menut, sense més,  
i tot el dolor de tots els amants eterns del món  
copsat  
en una gota — només una, escapada! —  
de sofrença pura...

Masegada  
sota el pes endolar del record  
(recordant, sí, recordant...  
L'hivern 39 era, i els meus ulls de nina petita  
han vist, darrera les creus espinoses dels filferros:  
apinyades, excangütes, unes cares sense diumenges,  
unes mirades, esper i desesper,  
encallades de por, de fam, de mort quotidiana

*Tarde tranquila, casi*, p.436-437  
(antologia italiana)

### *Al primer matí de les herbes*

Al primer matí de les herbes  
que ventilen suau els espadats carnals  
amb la crida on s'arruga la saba a flor d'aire  
quan tant d'amor només és pollen de dubtes  
i arcada de vent,  
tu, filleta,  
abans que somniï l'alba vergonyosa dels déus,  
neixes dona,  
de l'empremta bruna vellutada  
d'una mirada.

*Perpinyà, 1 de març de 1988*

*Jocs de convit, p.30*

### TARDE TRANQUILA. CASI

avui tu, demà l'altre,  
un ninet d'uns deu anys amb pota de fusta,  
i les nenes, totes les nenes cap pelat  
i mans arrapadisses  
a les que jo, per entre els esgarraps dels filferros,  
lliurava el rodó pa de pagès  
i el sacrifici furtiu de la meua ració,  
de la ja escassa xocolata... «merçs, merçs» tremolaven les  
veus),  
oh!, terra desterrada dels camps de concentració  
al pic del migdia de la vergonya!  
Morts, us faig meus!, màrtirs, víctimes innocents tots  
del ferotge «huracà»,  
crivel·leu, com d'una esclerxa de demència  
la meua memòria  
malsonyosa...  
Recordo, sí, recordo,  
i escolto  
en la música de l'ombra  
la veu que sabem no tornarà  
i que tanmateix ens fa  
la mort tan germana i tan viva...

Renada-Laura Portet

Perpinyà, 22 de febrer de 1991

*I si em regirés?...*

I si em regirés amb tan sols un somriure?  
Els gossos boigs del record  
que m'envesteixen  
sota l'atenta seda de l'aigua decursiva del temps  
esdevindrien llum amb mil effigies burlaneres...  
i em creuria lliure.  
Sacsejo  
la meua joia inhàbil al vent de l'horitzó  
i em crec que somric.  
Ser humà posat en creu.  
Uns folis vegetals enapòits giren sense fi...

¿Quina ciutat  
on es queixen els vents  
em suplica  
amb estrany balanceig indecís?  
Qui balla mentre jo pateixi?  
Qui canta mentre jo xiscli?  
Vull donar la seua veritat  
a la que és la faç meua aquesta.  
Vull que em cridin pel meu nom  
no disfressat en forma estrangera.  
Vull conèixer-me per fi  
al bell mig de la sang i de les plagues  
de la meua nua solitud desmesurada.  
Però  
les flors que jo vull olorar em fugen.

Però  
la fruita que mossego m'escapça la integritat.  
Però  
en eixir de la ciutat aquesta tinc les mans i el cor buits,  
amb la ferida mortal  
d'un univers que viu del seu morir.

I he criat a ple pulmó  
la meua revolta de finar.  
He donat la volta a la clariana,  
ara torno al primer arbre de ma vida  
Els ulla i el terra

que deporta al fons de la seua obscura selva,  
ja no sé més si encara existeixen  
sepultats sota la neu del meu exili.  
Desconeguda  
i fressosa dels meus esquarterats espers,  
oposat al cel  
l'escàndol acceptat.

I aquell únic ocell dels boscos, mort,  
abans del naixement en el meu pensament  
d'altres pensaments,  
i les pedres,  
i els homes,  
i els desapareguts i els anorreats, i els joves impacients,  
cap  
no m'ha conegut.

Aleshores  
la meua estació novella  
(ja sobre l'adéu)

ha pres el camí de la lenta nuvolada  
dins la relliscada de llurs mandroses mentides...

I aquell ésser que crec sóc jo  
va i ve, veu, somnia  
i s'esgarria  
en ell mateix fins a abastar el silenci  
d'aquell infant perdut,  
randes esquitxades de la joia.  
Les paraules,  
totes les paraules dels homes,  
cremades a la foguera del seu cor.  
I l'infant aleshores  
torna a agafar el solitari joc de cartes del món.

*Perpinyà, 28 de febrer de 1988*

*I si em regirés?...*

I si em regirés amb tan sols un somriure?  
Els gossos boigs del record  
que m'envesteixen  
sota l'atenta seda de l'aigua decursiva del temps  
esdevindrien llum amb mil efgies burlaneres...  
i em creuria lliure.  
Sacsejo  
la meua joia inhàbil al vent de l'horitzó  
i em crec que somric.  
Ser humà posat en creu.  
Uns folls vegetals ensofats giren sense fi...

¿Quina ciutat  
on es queixen els vents  
em suplica  
amb estrany balanceig indecis?  
Qui balla mentre jo pateixi?  
Qui canta mentre jo xiscli?  
Vull donar la seua veritat  
a la que és la faç meua aquesta.  
Vull que em cridin pel meu nom  
no disfressat en forma estrangera.  
Vull conèixer-me per fi  
al bell mig de la sang i de les plagues  
de la meua nua solitud desmesurada.  
Però  
les flors que jo vull oloar em fugen.

Però  
la fruita que mossego m'escappa la integritat.  
Però  
en eixir de la ciutat aquesta tinc les mans i el cor buits,  
amb la ferida mortal  
d'un univers que viu del seu morir.

I he cridat a ple pulmó  
la meua revolta de finir.  
He donat la volta a la clariana,  
ara torno al primer arbre de ma vida  
Els ulls i el terra

que deporta al fons de la seua obscura selva,  
ja no sé més si encara existeixen  
sepultats sota la neu del meu exili.  
Desconeguda  
i fressosa dels meus esquarterats espers,  
oposè al cel  
l'escàndol acceptat.

I aquell únic ocell dels boscos, mort,  
abans del naixement en el meu pensament  
d'altres pensaments,  
i les pedres,  
i els homes,  
i els desapareguts i els anorcats, i els joves impacients,  
cap  
no m'ha conegut.

Aleshores

la meua estació novella  
(ja sobre l'adéu)

ha pres el camí de la lenta nuvolada  
dins la relliscada de llurs mandroses mentides...

I aquell ésser que crec sóc jo  
va i ve, veu, sonnia  
i s'esgarria  
en ell mateix fins a abastar el silenci  
d'aquell infant perdut,  
randes esquitxades de la joia.  
Les paraules,  
totes les paraules dels homes,  
cremades a la foguera del seu cor.  
I l'infant aleshores  
torna a agafar el solitari joc de cartes del món.

Perpinya, 28 de febrer de 1988

### *Dona*

que poses una dona entre les quatre parets d'una  
casa noble i patètica matèria fins quan ànimes de fum  
rosa o faramalla certs fantasmes suau és el misteri com-  
plaent en tu més obscur i més fort que el mateix pensa-  
ment nodreixes una saviesa que sap les coses no apre-  
ses infús alfabet bàsic de l'essència Vas i ve que llis-  
quis lleugera o et mantinguis ferma i dura a dirigir la nau  
de les teues responsabilitats ta nuca enigmàtica quedant-se  
plena de secrets en el teu moviment guardador sense paga  
dels tresors de la llar Bressoles el meu esperit amb l'aro-  
ma d'una idea de la qual no puc elucidar tot el fil pre-  
gon fil invisible i segur traç d'ungla escorxadu-  
ra dona oberta oberta per ser com si no fossis maltractada  
fins quan t'ofenen música rebel feridora i ferida cla-  
vada a l'alè amb una inextingible veu que és més que vida  
i que mort!...

*febrer de 1989*

### *Lloc geo-mètric*

LLOC  
escollit del mot  
arquitectures una gàbia màgica de mots  
on es tanca embriac el cor embriac de l'embriac mot  
del cor so cos i foc al cor del lloc  
trèmul eco badoc  
en el seu  
LLOC

En la casa del notari, havia pujat fins al sostremort d'on semblava que baixessin sons de violí i, d'un ull espiant pel forat del pany de la quarta porta tancada, havia entrellusat un home gran i prim que, efectivament, tocava violí. Sense parar de fer música, em va dir, des de darrera la porta : «entra». Vaig empènyer la porta i vaig entrar. Ell seguia balancejant el seu cos llarg, al ritme de l'arquet, i com que em vaig figurar reconèixer el veí vell, lletgíssim i solter de la planta baixa de la nostra casa, aquell que sovint m'espera a la porta d'abaix per a fer-me l'obsequi de les seves galants civilitats : «... Moreneta, boniqueta...» i que, a cada Any Nou, el dia que no li puc negar-li el fet, aprofita l'ocasió per a besar-me, a despit meu, en el tou del coll, en lloc de fer-me simplement dos petons neutres a les galtes, jo em vaig voler apropar per a comprovar si no m'equivocava. I quan em vaig trobar tocant d'ell, no va ser ell. S'havia transmutat en un minyó jove, d'una beutat rossa, lluminosa, arcàngèlica... Em va dir :

- «Estira't en aquest llit de vim...»

Hi havia sobre el costat com una banasta gran que es podia en efecte anomenar llit ja que aparentava la forma d'aqueixes bressoles de vim per a nens petits... L'originalitat del cas és que, sense llençols ni coixinera, el matalàs era fet únicament de capes superposades de flors de camèlia... Em vaig estirar sobre aquell jaç tou, setinat, multicolor. El jove havia cessat de tocar, i descansava ara el violí i el seu arquet punxut en el braç d'una butaca « Voltaires » entapissada de vellut de Gènova, estampat.

S'avançà el minyó, airós, i la garrada elegant que tenia, de dansatí, posava de relleu, en una visió "alenticada" com passa en les pel·lícules d'esport de la tele, la força i la flexibilitat dels músculs corretjosos de les seves cuixes. I hi va haver una altra transfiguració !

Quan es va trobar a prop, molt a prop, em vaig adonar que era morè, atlètic i que em presentava tota la manera d'ésser de l'Adrià, aquell esportista que m'havia salvat, un dia que em negava jo, tota soleta, a la cala de l'Olla... Havia vingut a menjar a casa, ens havíem fet amics, molt amics i durant tres anys seguits, per l'aniversari de l'esdeveniment, aquell minyó, que tenia si fa no fa l'edat del meu fill, m'havia enviat flors i versos...

La seva cara s'inclinà de per sobre la meua cara.

I el primer bes, en una parpella, es transformà en una corol·la de camèlia, blana de contacte i rodona, que em tançà l'ull. El segon bes va fer desplegar, en l'altra parpella, una altra corol·la, i parió va passar amb el cantell del nas, i l'Adrià tot sencer, delitescent, es va desfer en flors i flors de camèlia que em queien de per sobre. Una pluja floral que no acabava.

Durant un moment, vaig surar. A l'altre corn de l'habitació, l'arcàngel ros i el vell alt, brut i lleig es bellugaven novament en un duo dissonant de violins. I seguia la pluja de pètals, de flors escutçades arran de peciol, obertes de ventre, obertes de cor. Corol·les rosàcies anaven amortallant-me, anaven sepultant-me, flaf, flaf, inexorablement... M'ofegaven. Em negava en una mar de flors.

## EL POU

*"Tinc por!", havia dit, vinclant-se per damunt del brocal del pou, de la negra boca sonora del qual pujà fins als seus narius un baf d'humitat, molses i floridures...*

En Jeremies s'havia jurat a si mateix que seria escriptor. Aqueixa dèria li titil·lava en el seu cap d'ençà els anys de col·legi, i potser fins i tot abans, d'ençà el primer llibre que li havien posat a les mans, subjugat que havia estat per aquella peça multifida de paper oberta en vano i que, amb només uns garfiüts gargots arrenglerats com uns petits soldats negres, filera rere filera, podia contenir vides...

Bé calia que comencés un dia.

Mirà el full blanc i, després de rosegar-se l'ungla del dit petit, aplicà resoludament el bolígraf sobre la tendra plana verge. Com que, per falta d'exercicis literaris i d'entrenament a compondre textos originals, no tenia encara gaire desenvolupada la inventiva, pensà en una circumstància personal que posaria *en situació* el seu personatge; doncs fer-ho amb homonímia pròpia, evidentment. I llavors:

*"Tinc por!", havia dit en Jeremies...*

I trobà que sonava bé com a començament de novel·la. Però com que la seua inspiració resultava de veritat un xic eixorca perquè sense conreu, havia seguit amb allò del "pou" que se li havia acudit segurament pel simple retruc fonològic entre les dues paraules: *por* i *pou* (pronunciades i articulades, al Rosselló, exactament de la mateixa manera, amb el diftong "ou") o potser... potser perquè, per la finestra, la seua mirada s'havia fixat, en busca de troballes, sobre el pou del jardí.

*"Tinc por!", havia dit en Jeremies, vinclant-se per damunt del brocal del pou, de la negra boca del qual pujà fins als seus narius un baf d'humitat, molses i floridures...*

\*Rellegí aquesta tirada inicial d'un sol alè i, content, decidí seguir més endavant. Aquesta primera frase feia ben bé "encapçalament" de novel·la. Vinga doncs! Només faltava tornar a posar-s'hi:

*En Jeremies s'havia jurat a si mateix que seria escriptor. Aqueixa dèria li titil·lava en el seu cap d'ençà els anys de col·legi...*

El deturà allò que acabava d'escriure. A què havia anat a parar, pobre d'ell! On era el lligam lògic amb allò que precedia? De què volia tractar? Ni sabia. Però, engrescat en el joc i ara en plena feina de gestació, no anava a aturar-se en tan bon camí. Seguí a tota pressa:

*Mirà el full blanc i, després de rosegat-se l'unghla del dit petit, aplicà resoludament el bolígraf sobre la tundra plana verge.*

La seua novel·la avançava, es digué joiosament. Fins i tot se sentia en "estat de gràcia", visitat, com bé ho comprovava, per la inspiració. Així mateix era com passava als més grans escriptors que, posats en plena creació, es veien posseïts pels propis i inventats personatges que els punxaven, a manera de dimonis, a tirar endavant segons llur pròpia lògica, independentment del seny de l'autor o de la seua voluntat "literària"! Són coses prou sabudes i bé s'ho sabia en Jeremies.

Sense més capficar-s'hi ni dirigir-se d'altres preguntes, tornà a agafar el bolígraf:

*Com que, per falta d'exercicis literaris i d'entrenament a compondre textos originals, no tenia encara gaire desenvolupada la inventiva, pensà en una circumstància personal que posaria "en situació" el seu personatge; doncs fer-ho amb homonímia pròpia, evidentment. I llavors: "Tinc por!", havia dit en Jeremies...*

Ah!, sí, però... I el pou? No hi havia un pou?

En Jeremies suspengué l'acte d'escriure, sobtadament desconcertat. I, en formular en veu alta la pregunta, es posà a riure. Sí, sí, que sí que hi havia un pou. Al propi jardí, aquí mateix!

S'aixecà, anà fins al pou i: "Tinc por!" digué en Jeremies vinclant-se per damunt del brocal del pou, de la negra boca sonora pujà fins als seus narius un baf d'humitat, molses i floridures, l'eco de la fondària tornant-li, repercutit, el seu rossellonès: *por/pou... pou... pou*, que li ficà una esgarrifança per tot el cos.

"Sí que tinc por de veritat!" féu en Jeremies vinclant-se, per segona vegada, amb intenció mascle de vèncer-la aquesta por, indigna d'un gran intel·lectual... No acabava pas de demostrar que bé n'era un? Es va vinclar més endins encara, un poc més de la meitat del cos passant-li per damunt de la boca de pedra oberta cap avall.

I caigué al pou.



## NOTE

FLORENCIO DEL BARRIO DE LA ROSA

### POR QUÉ LAS JIRAFAS TIENEN EL CUELLO LARGO. A PROPÓSITO DE JAVIER ELVIRA, *EVOLUCIÓN LINGÜÍSTICA Y CAMBIO SINTÁCTICO*.

En 1866 la recién fundada Sociedad de Lingüística de París prohibió cualquier publicación acerca del origen del lenguaje. Con esta anécdota Javier Elvira (J.E.) abre y cierra su libro *Evolución lingüística y cambio sintáctico* (Berna, Peter Lang, 2009, 289 pp.) que ha aparecido recientemente y que inaugura la colección «Fondo hispánico de lingüística y filología». Comenzar una colección sobre filología y lingüística hispánica con un libro del prof. Elvira es, en mi opinión, el mejor modo de hacerlo.

El libro se compone de siete capítulos y un índice de nombres y términos (pp. 283-289). En el último capítulo recoge Elvira las referencias bibliográficas, agrupándolas en dos apartados: en el primero aparecen las fuentes primarias que sirven de corpus al autor para ejemplificar la evolución del español; por lo general, se trata de obras medievales y clásicas. En el segundo, se recogen más de 300 referencias a libros, monografías, artículos, etc., que se caracterizan por su actualidad, pues muchas de estas publicaciones han sido publicadas en los últimos 10 años. En la bibliografía destacan también las referencias a los propios trabajos del autor, lo que muestra, además del itinerario investigador y la autoridad del profesor Elvira en el campo de la sintaxis histórica, su deseo de insertar todos los trabajos dentro de un marco teórico y fundamentarlos sobre la base de una teoría acerca de la naturaleza del lenguaje. En efecto, la elección de un marco teórico en el que investigar implica necesariamente una concepción concreta de lo que es el lenguaje.

La anécdota sobre la prohibición de la Sociedad de Lingüística de París le sirve a J.E. para introducir un argumento fundamental de su libro: si nuestro colegas decimonónicos carecían de las bases necesarias para tratar la cuestión del origen del lenguaje, los lingüistas del siglo XXI cuentan, gracias a los avances de la psicología, la neurología y la biología, con los fundamentos necesarios para afrontar este problema. A la revisión de las hipótesis y los planteamientos que se han ocupado del origen del lenguaje dedica Elvira el cap. 1 («La aproximación biolingüística. Genes, adaptación y emergencia»). Destaca la aparición de una nueva disciplina, la biolingüística, que se ocupa de los fenómenos en los que convergen los intereses de la lingüística y la biología: «Estas propuestas [las de la biolingüística] constituyen un indicio de que en algunos sectores de la investigación lingüística contemporánea se empieza a considerar insuficiente la consideración de la lengua como fenómeno exclusivamente cultural o social» (11). Con esta perspectiva el autor repasa tres planteamientos que tratan de explicar el origen del lenguaje humano.

En primer lugar, el planteamiento innatista, que se basa en «[el] hecho de que esa aptitud [a adquirir y desarrollar el lenguaje articulado] est[á] presente en todos los seres humanos y [es] esencialmente igual para todas las personas en todas las razas y culturas» (15). En segundo lugar, los planteamientos empiristas se basan en la hipótesis de que «[l]a facultad lingüística no sería, por tanto, una capacidad o especialización específica de la mente humana, sino más bien una manifestación general de la inteligencia humana» (25), de tal manera que el lenguaje «emergería» «a partir de actividades cognitivas más generales» (26). Tanto los planteamientos innatistas, esencialmente modificados en el programa minimista chomskiano, como los planteamientos emergentistas «vienen a afirmar, por vías diferentes, que buena parte de lo que constituyen [sic] el lenguaje humano hunde sus raíces en la mente y la inteligencia humanas» (27). Estas palabras con las que Elvira termina el apartado 1.4 de su libro confirman el acortamiento de la distancia epistemológica entre generativismo y funcionalismo y, en mi opinión, avisan de que la lingüística del siglo XXI deberá emprenderse dentro de un nuevo marco. Solo por esto se justifica la lectura del libro de J.E., quien, además, en 1.5 ofrece el tercer planteamiento para explicar el “problema” del origen del lenguaje y que él denomina «El problema evolutivo» (1.5). Este enfoque sustenta una nueva corriente: el neodarwinismo lingüístico, que puede sintetizarse en las siguientes palabras de Elvira: «los hábitos adquiridos están a menudo regulados desde patrones culturales, sociales y son en algún sentido adaptaciones inteligentes que orientan la selección de determinadas variedades hereditarias» (33). Los investigadores han propuesto nuevas vías para solventar los problemas del evolucionismo tradicional: una de ellas es la teoría de la *exaptación* (pp. 41-48) y otra, la *emergencia evolutiva del lenguaje* (pp. 48-66).

La *exaptación* «consiste en pensar que el lenguaje no tiene esencialmente un carácter evolutivo, pero surgió como efecto de reutilización o de la interacción de elementos que sí lo tuvieron» (41), lo que ha llevado a proponer la metáfora de las embedaduras (v. 1.5.6). Pero, según Elvira, el fenómeno de exaptación es poco admisible, porque «no resulta fácil aceptar que un sistema tan complejo como el lenguaje puede ser simplemente un subproducto evolutivo» (45). En cualquier caso, este «subproducto» no evolucionaría por azar, sino, como propone la teoría de la complejidad, por otro tipo de restricciones que «determinan el modo en que se estructuran y desenvuelven los seres vivos y otros fenómenos de la naturaleza y están basadas en patrones de orden y regularidad que [...] son resultado de la acción de principios y leyes de naturaleza diferente» (46) y sería, por lo tanto, el resultado de un proceso de *autoorganización* (1.5.7).

Por lo que respecta a la *emergencia evolutiva del lenguaje* —cuya vinculación con el emergentismo de los planteamientos empiristas tratado en 1.4 no se explica de manera explícita—, esta teoría «considera el lenguaje como un fenómeno de emergencia, condicionado por la aparición y desarrollo de otros hechos evolutivos previos que de forma combinada crean el contexto necesario para la aparición del lenguaje» (48).

Este enfoque adaptativo, por el que parece optar J.E., como enfoque que engloba el innatismo y los planteamientos empiristas, ofrecería una alternativa novedosa y general como teoría del lenguaje, pues permite explicar tanto la capacidad representacional como la función comunicativa del lenguaje con argumentos biológicos, neurológicos, psicológicos, culturales y sociales. Por este motivo, no extraña que se presente como la superación de la dicotomía generativismo/funcionalismo (v. 40).

El cap. 2 («Historia lingüística y evolución») está dedicado a aplicar los tres enfoques explicados en el cap. 1 al estudio de la evolución lingüística. Me detendré en cómo el enfoque evolutivo, según J.E., puede explicar de manera más adecuada el cambio lingüístico. La solución evolutiva (2.3) reacciona contra las explicaciones funcionales del cambio lingüístico y, en concreto, contra la denominada *falacia funcionalista*, según la cual todos los cambios se producen para un fin. Esta falacia encuentra un ejemplo elocuente en la explicación (teleológica) de que las jirafas tienen cuello largo para poder alcanzar mejor los frutos de las ramas más altas. Frente a la falacia funcionalista, lingüistas como William Croft y Martin Haspelmath, de los que J.E. se hace eco, han propuesto el enfoque evolutivo (tan sugerente como peligroso). Estos lingüistas establecen un «paralelismo entre la evolución lingüística y la evolución biológica» (82) y proponen una alternativa a la explicación funcional: «Desde esta perspectiva, el cambio lingüístico es algo desencadenado por los hablantes, pero no de manera necesariamente intencional, pues es el resultado de la conjunción de comportamientos lingüísticos similares, motivados por las mismas necesidades comunicativas» (86). Pero este enfoque presenta una contrapartida peligrosa: «Desde la perspectiva evolucionista, muchos aspectos de la diversidad de las lenguas del mundo podrían interpretarse como resultado de la *diferente posición de cada lengua en una escala o camino evolutivo*» (87; énfasis mío), peligro del que advierte también J.E.: «Esta posibilidad choca frontalmente con el sentimiento y el parecer de la mayoría de los lingüistas contemporáneos, que defienden una visión igualitaria de las lenguas» (ibíd.), aunque quizá cabría esperar mayor convencimiento.

En el cap. 3 («Lingüística histórica y cambio gramatical») el autor se ocupa de la evolución de la sintaxis, focalizando la importancia de la construcción, estructura en la que se asocian forma y significado. Según el enfoque evolutivo, la sintaxis sería el resultado de un proceso evolutivo de algunas áreas del cerebro, es decir, la sintaxis y el cerebro *coevolucionarían*.

Los caps. 4 («Gramaticalización») y 5 («Lexicalización») se ocupan respectivamente de los dos procesos más importantes que se han desarrollado recientemente para explicar el cambio lingüístico. Además de una síntesis bibliográfica, mayor en estos capítulos, así como en los caps. 2 y 3, que en el cap. 1, lo que indica que nos estamos adentrando en los ámbitos en los que J.E. destaca en el panorama de la lingüística histórica en español y a los que ha dedicado la mayoría de sus trabajos, el autor intenta poner orden en un panorama confuso y no solo por lo que respecta a la terminología. En el cap. 4, después de repasar los presupuestos teóricos en los que se basa la teoría de la gramaticalización, J.E. afronta los puntos más polémicos de estas teorías: el continuo categorial (4.2), la relación entre gramaticalización y cambio semántico (4.3), la unidireccionalidad (4.4), las causas (4.5) y los efectos (4.6) de la gramaticalización y, por último, el reanálisis (4.7). En este capítulo, el lector puede obtener respuestas concretas y valientes, como, por ejemplo, la necesidad de contar con otros procesos de cambio (193) o la distinción entre reanálisis y gramaticalización, que sin duda es uno de los mejores apartados de este libro. En efecto, la necesidad de hacer distinciones y de discernir entre lo gramatical y lo léxico es lo que lleva a J.E. a ocuparse de la lexicalización. El proceso de lexicalización está basado en necesidades cognitivas, diferentes de las necesidades funcionales que generan el de gramaticalización: «[...] lexicalización es el proceso por el cual una expresión, que previamente se obtenía o recibía acceso por medios gramaticales o analíticos, se archiva como un bloque en la memoria o diccionario mental y se utiliza de manera global, sin necesidad de análisis previo» (218).

En el cap. 6 («Final») J.E. no recoge solamente las conclusiones, sino que retoma las propuestas aparecidas a lo largo del libro para insistir en que las estructuras y propiedades de las lenguas, como la recursividad, son la consecuencia de la «adaptación de las lenguas a los recursos de la mente» (250) y defiende que los fenómenos sintácticos (transitividad, rección, cliticación, subordinación, etc.) son consecuencia de procesos evolutivos del cerebro.

En conclusión, el libro de J.E. expone en español el enfoque evolutivo, surgido dentro de la corriente de la lingüística cognitiva y tipológico-funcional, y lo aplica a la evolución sintáctica del español, concluyendo que «la rígida separación entre evolución y cambio en el terreno de las lenguas y las gramáticas no se sostiene» (257). A pesar de los peligros que presenta este enfoque aplicado a la lingüística, J.E. nos enseña que no se puede investigar en lingüística histórica (pero tampoco en sincronía) sin una concepción de lo que son las lenguas, es decir, sin una teoría del lenguaje que sea a la vez firme y flexible y que dé cuenta de la naturaleza representacional y funcional del lenguaje.

LUDOVICA PALADINI

*XVII FESTIVAL INTERNACIONAL SANTIAGO A MIL.*  
DOSCIENTOS AÑOS DE TEATRO CHILENO:  
*TRES MARÍAS Y UNA ROSA DE DAVID BENAVENTE.*

El *Festival Internacional Santiago a Mil* es el evento de artes escénicas de mayor trascendencia en Chile. El certamen se realiza cada año desde 1994 y se desarrolla durante las tres primeras semanas del mes de enero en distintos escenarios y espacios públicos dentro de la ciudad de Santiago y en otras regiones de Chile. Su propósito central es permitir el acceso a la mayoría de la población a espectáculos artísticos de calidad, ayudando de esta forma al desarrollo cultural del país y a las artes escénicas nacionales. La programación, nacional e internacional, incluye teatro, danza y música, con énfasis en las estéticas contemporáneas y en los nuevos lenguajes, lo cual transforma el evento en un espacio privilegiado para la promoción y difusión del arte escénico contemporáneo nacional y, en particular, del teatro chileno, constituyéndose en una ventana al mundo de las compañías chilenas. De hecho, en 17 años de labor el Festival se ha convertido en la principal vitrina de creaciones teatrales nacionales, ha incidido en el posicionamiento de la disciplina en la ciudadanía, ha facilitado el acceso a producciones internacionales contemporáneas, ha promovido la inserción de las creaciones locales en el circuito de festivales, ha alentado la ocupación del espacio público y ha tomado parte en la coproducción internacional de piezas de alta calidad artística.

Con casi dos décadas de experiencia en la realización de actividades culturales masivas, este año el *Festival Internacional Santiago a Mil* ha celebrado su versión XVII, abriendo los festejos del Bicentenario de Chile con una programación de artes escénicas de excelencia, que pudieron disfrutar miles de chilenas y chilenos no sólo en Santiago, sino también en Antofagasta, Talca, Iquique y en 21 comunas de la Región Metropolitana. La programación de reconocida excelencia del certamen del 2010 ha constado, de hecho, de 28 obras nacionales (17 obras "200 años del teatro chileno"; 4 obras selección 2009 y 7 obras invitados especiales), 15 espectáculos internacionales con representación de Francia, España, Alemania, Estados Unidos, Colombia, México y Argentina, 83 funciones callejeras gratuitas y 348 funciones en sala, 22 escuelas de espectadores y la participación de 85 programadores internacionales. Además, se incluyó uno de los espectáculos de teatro callejero más importantes de la historia de Chile, con la presentación de la compañía francesa Royal de Luxe y su *Pequeña Gigante y el tío Escafandra*, logrando realizar la versión más grande de la historia de este Festival, con un público total de calle y sala calculado a los tres millones y setecientos mil personas. En lo internacional, en cambio, el festival se lució con la presentación del montaje ... *Como el mosquito en la piedra ay, si, si, si*, última

obra creada por la bailarina alemana Pina Bausch antes de su muerte en junio del año pasado. Paralelamente, la línea programática de estar en los espacios públicos con espectáculos familiares de alta convocatoria ha permitido que visitaran el país los alemanes de Titanick con su montaje mezcla de teatro, fuegos artificiales, música y acrobacia, *Firebirds* ("Pájaros de Fuego"), un pasacalles gratuito que en Santiago y en Antofagasta fascinó al público, al igual que los norteamericanos Step Afrika!, otros de los invitados de lujo en esta edición que se presentaron en las comunas de San Joaquín, Pedro Aguirre Cerda, Peñalolén y Lo Prado.

El sello particular del festival, sin embargo, ha permanecido la celebración de los 200 años del teatro chileno, logrando aportar también a la recuperación de la memoria teatral del país, con la presentación por primera vez en la historia del teatro chileno de 17 obras y textos de los siglos XIX y XX. Es ésta una herencia de inestimable valor a las actuales generaciones, en un momento histórico decisivo para el país en su lucha para la reivindicación de la memoria y la verdad bajo el régimen militar. Numerosas, de hechos, han sido en la zona metropolitana y los alrededores de Santiago las manifestaciones en línea con ese objetivo, a partir de la apertura del museo de la memoria, inaugurado el 12 de enero por la ya ex-presidenta del país Michelle Bachelet, cuya premisas humanas y políticas ha prometido seguir ampliando en su inminente cargo el nuevo presidente Sebastián Piñera, elegido durante el desarrollo del mismo festival.

Para realizar la programación del *XVII Festival Santiago a Mil* en torno a los dos ejes de la conmemoración del Bicentenario y los 200 años de teatro chileno, la dirección del festival ha venido pensando y trabajando desde hace tres años en los distintos componentes que hoy conforman la edición dedicada a Chile. La selección especial de 200 Años de Teatro Chileno es el resultado de la labor desarrollada en conjunto por el Festival con el consejo asesor de la Fundación FITAM, cuyos integrantes -Héctor Noguera, Gustavo Meza, Ramón Griffero, Inés Stranger, Manuela Oyarzún, Elisabeth Rodríguez, Paulina García, Francisco Albornoz y Rodrigo Pérez- ponderaron la relevancia de las obras incluidas en este apartado sobre la base de las propuestas realizadas por las académicas Soledad Lagos y María de la Luz Hurtado para los siglos XIX y XX, respectivamente.

El listado de las 17 obras elegidas recoge una multiplicidad de miradas y actualiza interrogantes que el teatro ha planteado desde sus inicios en el país. El conjunto consta de: 2 "remontajes" con las compañías originales (*Historia de la sangre, El coordinador*), 9 reposiciones con elencos renovados (*Cinema-Utoppia, La Negra Ester, Hechos consumados, Lo crudo, lo cocido, lo podrido, Lindo país esquina con vista al mar, Los payasos de la esperanza, Tres Marías y una Rosa, Malasangre o las mil y una noches del poeta, Moscas sobre el mármol*), 2 reescrituras (*Plaga* a partir de *La mantis religiosa*, y *Páramo* a partir de *Amo y señor*) y 4 encargos de dirección con textos del patrimonio dramático (*Ernesto, Entre gallos y medianoche, Topografía de un desnudo y Los que van quedando en el camino*).

Además de corresponder a estrenos fechados entre 1842 y 1993, las piezas hacen las veces de espejos de su tiempo. De ellas se desprenden constantes que cruzan la producción escénica local, como el retrato de distintas formas de marginalidad, el registro de las utopías sociales que han movilizad al colectivo y el modo arquetípico en que se han representado las identidades de género. Ponerlas en escena en el actual contexto -algunas de ellas mediante el sistema de coproducciones- implica construir memoria en el presente, poner en valor un patrimonio intangible y conectar

a las nuevas generaciones con un legado de relatos y contenidos que pertenecen al imaginario colectivo.

Elegir una obra entre todas las citadas arriba, que pueda representar de manera exhaustiva la compleja heterogeneidad del conjunto seleccionado para este año, es sin duda una tarea muy difícil, tal vez imposible. Sin embargo, al considerar el listado de una forma personal, pienso que una de las piezas más significativas de este año sea *Tres Marías y una Rosa*, sea por su ligado extremadamente profundo con el tema de la memoria tanto colectiva como individual, sea por el carácter masivo de la puesta en escena, realizada de manera gratuita en varios espacios públicos de la zona metropolitana.

Creación del Taller de Investigación Teatral (TIT), con dramaturgia de David Benavente, *Tres Marías y una Rosa* fue estrenada por primera vez en la sala El Ángel de Santiago de Chile en 1979, después de que el equipo sorteara la amenaza de la censura por parte de los organismos de seguridad del régimen. La obra documenta el *modus operandi* de las tejedoras de arpilleras, un oficio que se institucionalizó en los años 70 cuando las madres de familias de escasos recursos buscaron alternativas para enfrentar la alta desocupación en la confección de piezas que ilustraban la opresión política y la convulsión social. El montaje de la obra es resultado de un proceso de investigación *in situ*, impulsado inicialmente por la Vicaría de la Solidaridad, y a partir de 1976 por Raúl Osorio a través del Taller de Investigación Teatral (TIT), un núcleo independiente en el que tomaron parte estudiantes de teatro de la Universidad Católica. El taller focalizó su labor en grupos de escasos recursos que eran auxiliados por la Vicaría de la Solidaridad -dependiente de la Iglesia Católica- para contrarrestar el impacto de la crisis económica y de la represión política ejercida por la dictadura militar.

La indagación desarrollada por el TIT se concentró en tres payasos *amateurs* que eran beneficiarios de los programas de cesantía de la entidad (punto de partida para la creación de la pieza *Los payasos de la esperanza*) y en cuatro tejedoras de arpilleras que gestionaban la venta de sus trabajos (que daría pie a la obra *Tres Marías y una Rosa*). Un grupo de actores estudió y trabajó con los primeros y, en paralelo, un grupo de actrices (Luz Jiménez, Loreto Valenzuela, Miriam Palacios y Soledad Alonso) hizo lo propio con las segundas. El material que se recogía en terreno era reelaborado, reescrito y reordenado en escena hasta adquirir una estructura dramática. En el primer caso, intervino Mauricio Pesutic; en el segundo, David Benavente, y en ambos la coautoría fue compartida con Raúl Osorio, quien dirigió los dos procesos.

Por lo que concierne a *Tres Marías y una Rosa*, la primera temporada en 1979 tuvo una favorable acogida de público, aunque el interés que despertó la puesta no neutralizó las amenazas frecuentes que recibió el grupo mientras representaban. El montaje, sin embargo, adquirió pronto una proyección internacional y cumplió una extensa gira por ciudades de Venezuela, Canadá, Estados Unidos, Alemania, Holanda y Francia. En el contexto, la puesta pasó a testimoniar lo que ocurría en Chile a pocos años del Golpe de Estado. De hecho, su historia es la de cuatro mujeres del pueblo -Maruja, María Ester, María Luisa y Rosita- que enfrentan con humor y tensión las adversidades de la vida doméstica en una población marginal de Santiago. Todas ellas son el sostén espiritual y material de su casa, sea porque el marido se encuentra sin trabajo o porque se halle fuera del país en busca de él. Para ganar un mínimo sustento fabrican arpilleras en su taller, que después son enviadas a una especie de Centro de Distribución (alusión directa a la Vicaría de la Solidaridad) que las vende en el extranjero.

La obra matiza, así, las complejas condiciones de vida de la mayoría de la mujeres en los primeros años posteriores al golpe pinochetista, a través de una ironía genuina, estrechamente ligada a las chilénimas características de los personajes, y a la introducción de elementos que aluden al cargante entorno, donde eran frecuentes las intervenciones militares. De ahí que el tema del trabajo tome a través de la puesta en escena un sentido mucho más amplio y profundo. En la labor cotidiana de coser, elegir lana o dibujar sobre un trozo de tela, las cuatro mujeres vuelcan sus esperanzas, sueños y frustraciones diarias; es decir, junto con las arpilleras que se van fabricando sobre el escenario, se hilta también la vida de cada una de ellas, entrecruzándose el presente con el pasado. Sabemos así que a los maridos cesantes no les gusta que las mujeres trabajen para mantener el hogar, que les pegan en algunas ocasiones, que sufren la frustración y el desaliento al ser despedido del lugar de trabajo. Sabemos también que entre las mujeres surgen envidias y rencores, a la vez que pequeños y grandes actos de solidaridad; sufrimiento por no tener qué dar de comer a los hijos, pero también felicidad por poseer un modesto trabajo donde pueden contar sus vidas.

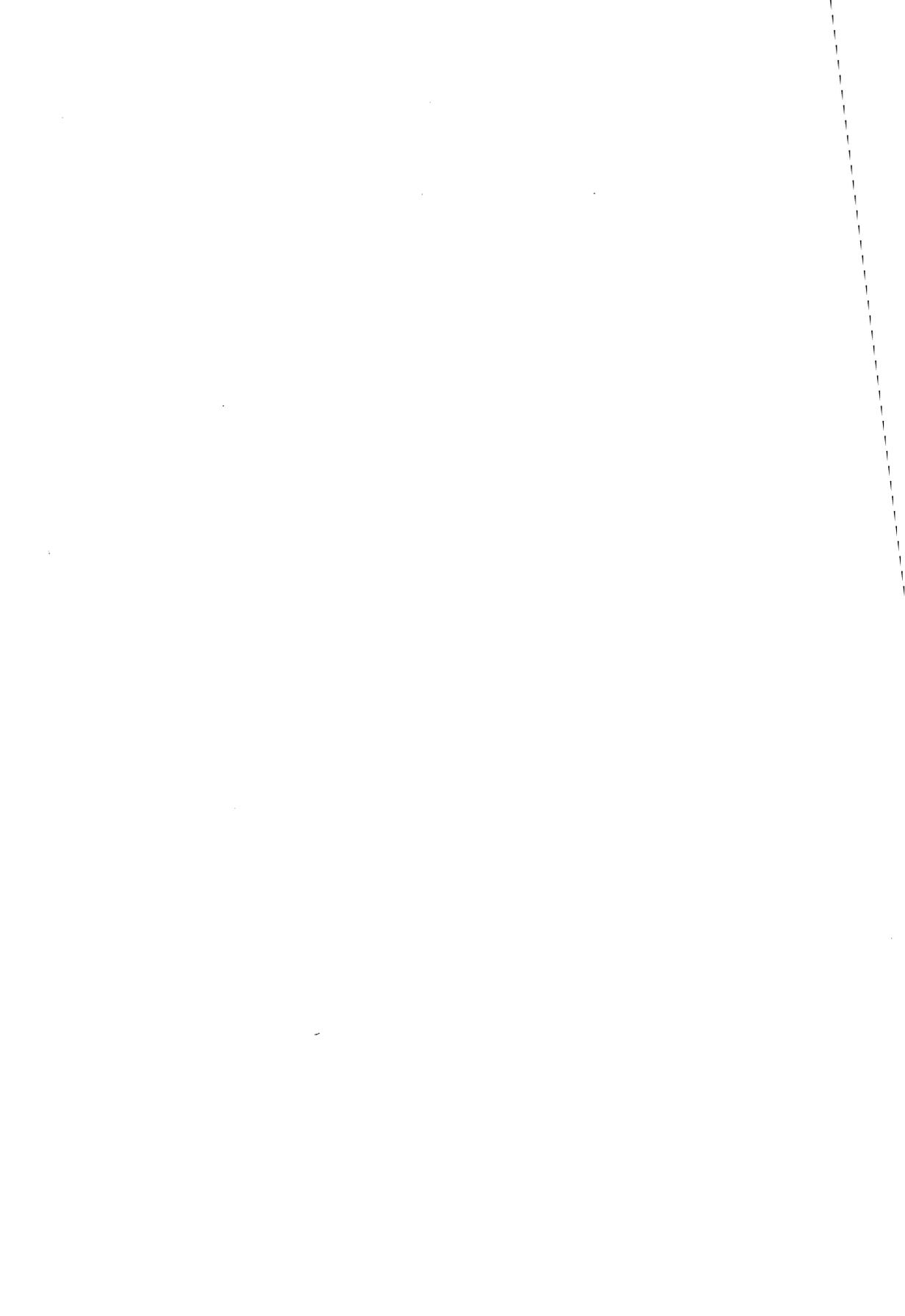
Esta cotidianeidad casi hiperrealista posee, entre tantas otras alusiones, las del contexto socio-político. A parte del paro generalizado, que se opone al paraíso perdido del pasado, y que afecta por igual obreros, comerciantes independientes y funcionarios públicos, están los indicios de la vigilancia policial, del hambre, del exilio, de la ruptura de las organizaciones de los trabajadores. Y, por encima, está el miedo, que deja sumido en un abismo casi irrecuperable la soledad y la perplejidad. No se trata, entonces, sólo de denunciar o mostrar el alto nivel de desocupación imperante en el país: las consecuencias de este trabajo de supervivencia definen a los personajes en lo más íntimo, provocando el conflicto de fondo; es decir, el de hombres contra mujeres. En efecto, aun cuando sólo hay mujeres en escena, los hombres están siempre presentes, condicionando sus conductas a través de la voz, de objetos o de huellas físicas, en la personificación de los muñecos de trapo en las arpilleras, en sus cartas y en sus fotos. Esta presencia se evidencia, también en la incomprensión y el disgusto que vuelcan hacia el trabajo de sus esposas: esta actividad simboliza la exclusión de la vida laboral y social de los maridos y su resentimiento por ser sustituido por ellas provoca agresividad, distancia afectiva y física; es decir, la ruptura del orden familiar y de las relaciones de autoridad, estima y respeto en la pareja. El ápice de este contraste se concretiza en las escenas lúdicas introducidas en la pieza para que los personajes puedan dar rienda suelta a su fantasía; en particular, en la escena del matrimonio "moderno" a finales del segundo acto, donde, aunque la irrupción del marido destruya el trampolín expresivo y el sueño termine por los suelos, el juego teatral ya vivido por las mujeres supone un impacto personal y social que no se puede borrar fácilmente.

La obra, pues, se desarrolla a través de una doble dimensión, una contingente (la cesantía post golpe y el trabajo femenino de supervivencia) y la otra intemporal (el trabajo como clave de las relaciones humanas), donde los personajes luchan por crear sus propios espacios expresivo sobre el escenario de manera análoga a como los teatrantes luchan por crear sus obras en una sociedad clausurada. Cuando el teatro cumple esa función expresiva en comunión con el público deja de ser elíptico, instrumental o experimental para convertirse en una verdadera necesidad, en un alimento útil para descifrar la vida y redescubrir identidades personales y culturales. En *Tres Marías y una Rosa* la perplejidad frente a la contingencia de los personajes encuentra refugio en el lenguaje teatral, y se expresa, públicamente, en el hacer más que en el decir retórico del escenario; finalmente, creadores y personajes resultan

hermanados en el esfuerzo común por reinventar mundos de sobrevivencia en un semejante contexto de prohibiciones.

*Tres Marías y una Rosa* es una de las obras teatrales chilenas que han marcado una época en la vida cultural de Chile. Se trata de una pieza indagatoria, que marca rumbo y abre camino al despertar una sensibilidad artística capaz de descubrir problemáticas sociales y culturales, interpretar realidades silenciadas y expresar interrogantes incómodos, sea en los años críticos del golpe militar, sea en los sucesivos momentos de transición política del país. La "reposición" de la pieza en ocasión del festival Santiago a Mil 2010, confirma su papel fundacional en el teatro chileno y su importancia, aun hoy en día, por la temáticas enfrentadas. Dirigida siempre por Raúl Osorio y producida por el Teatro Nacional Chileno, pero con un nuevo elenco -formado por las actrices Cecilia Cuccurella, Priscila Huaico, Catalina Bianchi y Javiera Osorio-, la obra sigue siendo una pieza magistral por la calidad de su dramaturgia, de la puesta en escena y de los valores actorales que el público continúa haciendo suyos, conservándolos en la memoria colectiva como referente de su imaginario.

Después de tres décadas, Chile ha cambiado profundamente, pero los problemas sociales son los mismos. Antes la atención del espectador se focalizaba en los problemas del autoritarismo patriarcal, en la condición de extrema pobreza de los habitantes, en la situación de hambre y de explotación, en las torturas a los disidentes políticos y hasta en la posibilidad de una resistencia activa al régimen dictatorial. Hoy en día, la obra continúa siendo vigente por la contingencia de la crisis económica en el mundo contemporáneo, donde la precariedad y la lucha por sobrevivir persisten, juntos a la marginalidad, al paro y a la dificultad de educar y alimentar a los hijos. Al pedir que esta situación cambie, las mujeres protagonistas de *Tres Marías y una Rosa* siguen intentando anular esa concepción autoritaria del mundo, pidiendo el respeto de los derechos humanos, la igualdad de oportunidades para todos y la oportunidad de desarrollarse como personas. A través de *Tres Marías y una Rosa* y de todas las demás obras dedicadas a los doscientos años del teatro chileno, el Festival Santiago a Mil de este año logra finalmente reivindicar la memoria histórica del país; una memoria colectiva y personal que, a través del recuerdo nostálgico del mundo de antaño, tal vez trate de mejorar la realidad presente para que Chile no se olvide de su pasado y nunca deje de soñar.



PATRIZIO RIGOBON

*DONATI DALL'INSTITUT RAMON LLULL DI BARCELONA  
ALLA BIBLIOTECA DEL DIPARTIMENTO DI AMERICANISTICA, IBERISTICA  
E SLAVISTICA DELL'UNIVERSITÀ "CA' FOSCARI" DI VENEZIA  
I CLASSICI GRECI E LATINI DELLA FUNDACIÓ BERNAT METGE.*

Nei primi mesi del 2010 sono arrivati alla biblioteca del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia le opere degli scrittori greci e latini pubblicati nella collana della Fundació Bernat Metge. Questa donazione (che ha toccato ora i 50 volumi) mette a disposizione una considerevole fetta della prestigiosa collana intitolata all'umanista barcellonese vissuto tra il XIV e XV secolo. Poche biblioteche in Italia dispongono di una così rilevante porzione della collana (presenze davvero rapsodiche tra gli scaffali degli istituti universitari di Torino, Firenze, Cagliari, Milano, Macerata, Pavia e Roma più un "hapax" nella biblioteca "R. Sari" di Alghero, come si può facilmente accertare consultando il catalogo cumulativo del sito [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)) che, nella sua interezza, ammonta oggi a quasi 400 volumi, ponendola certamente tra le grandi serie europee e mondiali di classici greci e latini<sup>1</sup>. Tutto questo viene da una fondazione privata ed è espressione di lingua e di una cultura che non dispongono di una struttura statale. La Bernat Metge era ed è frutto del mecenatismo del suo fondatore, l'industriale e politico catalano Francesc Cambó, scomparso a Buenos Aires nel 1947. A tutt'oggi l'Institut Cambó, responsabile della pubblicazione dei volumi in questione (ma anche di altre iniziative editoriali), è presieduto dalla attivissima figlia, Helena Cambó i Mallol. Questa collana costituisce il segno tangibile della grande sensibilità culturale della borghesia catalana più illuminata: da un lato, ha rappresentato e rappresenta uno stimolo per gli studi umanistici, attirando a sé generazioni di filologi classici catalani e non solo; dall'altro, ha testimoniato e testimonia l'evoluzione e la raffinatezza culturale della società civile catalana che ha potuto concepire e realizzare una impresa editoriale di tale portata. I volumi sono stati in parte anche ristampati in edizioni più economiche e diffusi in tempi recenti attraverso i canali distributivi della stampa quotidiana, mentre il sito della Bernat Metge (<http://www.bernatmetge.com>) offre, tra le molte anticipazioni e informazioni sulla presenza degli studi classici in Catalogna, anche un link che dà accesso alla riproduzione (non scaricabile né stampabile, per ovvie ragioni) dell'intero

<sup>1</sup> Sostiene Montserrat Franquesa che Joan Estelrich, curatore iniziale della collana, "No s'equipava gaire: els més de tres-cents volums actuals de la Bernat Metge, encara que desiguals, configuren l'únic corpus de textos clàssics en edició bilingüe que podem comparar amb les altres col·leccions europees" ("Les primeres normes generals de traducció de la Fundació Bernat Metge", in *Quaderns. Revista de Traducció* <Barcelona>, 17, 2010, p. 223).

patrimonio bibliografico finora prodotto (con qualche limitazione). In un periodo storico in cui in Italia tutti proclamano la necessità e la bontà dell'iniziativa privata nel settore culturale, salvo poi constatare con desolazione che la realtà non è all'altezza delle aspettative, l'opera dell'Institut Cambó rappresenta un fulgido esempio. La collana degli scrittori antichi si arricchisce annualmente di sei nuovi volumi che raccolgono, secondo la tradizione e i criteri editoriali della fondazione, testi critici (o "riveduti") dei classici greci e latini con apparato, studi introduttivi sempre più corposi (talora delle vere e proprie monografie a sé stanti) ed infine, last but not least, la traduzione in catalano a fronte. Sulla questione del "testo critico" (o "riveduto") vanno fatte delle precisazioni. Al di là degli studi specifici che grecisti e latinisti potranno eventualmente condurre sulle edizioni della "Bernat Metge", va detto che solo recentemente sono state pubblicate le "Normes generals" relative alla collana, redatte su incarico di Cambó da Joan Estelrich che le aveva distribuite ai primi redattori. Si tratta di un preziosissimo e assai accurato manuale operativo in cui lo studioso catalano si dilunga soprattutto su due questioni: qualità e affidabilità dei testi originali pubblicati nella collana e caratteristiche desiderabili della lingua nella traduzione. Montserrat Franquesa<sup>2</sup> ha in particolare descritto il modello francese che ispirava Estelrich, soprattutto le indicazioni di Paul Mazon e le *Règles et recommandations générales pour l'établissement des Éditions Guillaume Budé* per la determinazione del testo. Ci pare utile però riportare quanto scritto a proposito da Joan Estelrich: "En l'estat actual de la nostra competència i de la nostra documentació, fora ridícul i pueril pretendre la publicació d'edicions verament crítiques. Això, en tot cas, vindrà amb els anys, quan sorgeixi un estol de treballadors filòlegs i humanistes disposats a col·lacionar manuscrits... No podem fer edicions crítiques, però ens és factible tenir en compte tots els treballs de filologia contemporània perquè les nostres edicions presentin la suficient garantia científica". Estelrich poi entra nei dettagli ecdotici dell'edizione da allestire: "Els papirs han ensenyat a menysprear un gran nombre de manuscrits que els filòlegs del XIXè rebutjaven sense apel·lació amb els epítets de 'recentiores, deteriores, viliores'. Els manuscrits en qüestió han estat estudiats i avui és sabut que molts d'ells serven bona part de la tradició. Àdhuc pels autors més ben conservats – Plató, per ex. –, s'ha trobat, recentment, en els manuscrits menyspreats sense motiu, més d'una lliçó autèntica": In conclusione: "la nostra tasca no serà pròpiament la d'establir un text, sinó d'adoptarlo. Investigar l'estat de la tradició del text" e "quan no hi hagi una edició superior de molt a totes les altres, la cosa més raonable serà servir-nos de les dues o tres edicions crítiques més recents o més importants..., però sense fer servitud a cap. Treure'n el bo, deixant-ne el dolent: funció d'abelles"<sup>3</sup>. In questo, crediamo, stia il senso del testo "revisat". Dunque una proposta per il presente, della quale ovviamente risentono i primi volumi pubblicati, che tuttavia lascia spazio alla riformulazione futura, quando cioè sarà possibile contare su una schiera di filologi consacrati alla preparazione di edizioni critiche: "Poquíssima gent s'hi ha exercit a Catalunya [...] però 'fabricando fit faber'"<sup>4</sup>. Auspicio che si è concretizzato dato che, sempre più frequentemente, i volumi della "Bernat Metge" offrono edizioni stemmatiche. Ancora più interessante, se possibile, quanto detto a proposito delle traduzioni.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 214-223.

<sup>3</sup> Joan Estelrich, "Col·lecció d'autors grecs i llatins. Normes generals", in *Quaderns. Revista de Traducció* (Barcelona), 17, 2010, pp. 229-232 carptim.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 234.

Estelrich era consapevole dello stato in cui versava la lingua catalana, ma ne vedeva anche i vantaggi: “Bé sabem que els poetes grecs, p.e. són pròpiament intraduïbles sobre tot en les llengües modernes ja academitzades i acartronades. Però la nostra catalana es retroba en un cert estat de mal-leabilitat primitiva que li permet acostar-se a una llengua, com la dels poetes grecs, a voltes altívola i a voltes familiar, reblerta d’imatges, desdenyosa de la sintaxi rígida, rica en neologismes ardots [...]. En català es pot fer el que no es podria amb el pas correcte i assenyat de la prosa francesa moderna”<sup>5</sup>. Quindi “estant el català en plena replasmació com a instrument literari [...], el traductor gaudeix d’una llibertat de moviments que no tindria en cap altre idioma culte”<sup>6</sup>.

Il primo volume (i libri I-III del *De rerum natura* di Lucrezio, curato da Joaquim Balcells e, nella seconda edizione, riveduto da Carles Riba) venne pubblicato nel 1923, dando il via a numerosi sodalizi intellettuali e collaborazioni tra i vari studiosi afferenti alla Bernat Metge. Molti di questi furono personalità di rilievo nella vita culturale catalana degli anni venti. Nelle traduzioni si forgiò anche, come sopra osservato, la lingua letteraria catalana secondo il canone del “Noucentisme”, teorizzato da Eugeni d’Ors già dai primi anni del XX secolo. Carles Riba fu un assiduo collaboratore della Bernat Metge, oltre che uno dei massimi poeti catalani del novecento. A lui si devono, tra le altre, le versioni di Omero, Eschilo, Sofocle, Euripide, Plutarco, Aristotele, Senofonte, mentre a Joan Crexells, figura poliedrica di intellettuale, si devono invece i dialoghi platonici (a cui contribuì come curatore pure Riba). C’è un’interessante lettera a Miguel de Unamuno, scritta da Crexells probabilmente nel 1922, sulla questione delle traduzioni dal greco di Riba: “le mando las traducciones de la Odisea, de la Antígona y de la Electra por Carles Riba. La traducción de la Odisea pasa aquí por una de las producciones más interesantes. El traductor es un hombre joven, tiene unos veintiséis años, extraordinariamente culto y de una percepción finísima. Traduce precipitadamente para ganarse la vida, pero a pesar de ello tiene aciertos sorprendentes”<sup>7</sup>. Detto per inciso, Crexells era pure più giovane di Riba e le sue traduzioni di Platone furono eseguite a poco più di vent’anni. Tuttavia la versione dell’importante corpus platonico è all’origine di una notevole riflessione di “statistica linguistica”, oggi magari superata, ma allora cifra dell’approccio scientifico al testo: “Avui és normal de donar la preferència entre tots els criteris per datar les obres platòniques, al criteri de les afinitats estilístiques copsades estadísticament”<sup>8</sup>. Penso quindi che l’attività della Fundació Bernat Metge, proprio negli anni venti del secolo scorso, abbia fornito l’indispensabile spinta alla rinascita dell’alta cultura in lingua catalana, lingua che era stata “normata” da Pompeu Fabra soltanto pochi anni prima. Scorrendo i nomi dei vari curatori di quel primo periodo “eroico” si trovano, oltre ai citati scrittori (peraltro Crexells morì appena trentenne nel 1926), altri poeti (non solo quindi “classicisti” per professione accademica) come Carles Cardó (che nel 1947 fu, con Riba, l’artefice di un’antologia della poesia catalana pubblicata in italiano da Pier Paolo Pasolini nella rivista *Quaderno Romanzo*) o come il majorchino Miquel Dolç, tanto per ricordarne soltanto due. Dunque la collana degli scrittori greci e latini

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>7</sup> Cit. da Norbert Bilbeny, *Joan Crexells en la filosofia del Noucents*, Barcelona, Dopesa, 1979, p. 158.

<sup>8</sup> L. Crespo Arrufat [a cura di], *Ideari de Joan Crexells*, Barcelona, Ed. 62, 1967, p. 52.

della Bernat Metge è fondamentale anche dal punto di vista della lingua e della letteratura catalana. I volumi ora disponibili a Venezia potranno giovare tanto agli studiosi di discipline classiche, quanto ai cultori delle letterature iberiche moderne: non mancano infatti i nomi di filologi e studiosi attivi a Madrid, Siviglia e in altre parti della penisola, accomunati da una cultura "minoritaria", quella della Catalogna, attraverso la cui lingua fanno esprimere, nel rispetto dell'idioma d'origine, Senofonte, Longo Sofista, Eschilo, Sofocle, Plutarco, Erodoto, Aristotele, Archimede, Aristofane, Platone, Tucidide, Erodoto, Demostene, Esopo, Teocrito, Tacito, Apuleio, Properzio, Sallustio, Lucrezio, Seneca, Tito Livio, Catullo, Plauto, Cesare, Svetonio, Cicerone, Orazio, Ovidio e Virgilio. Tutti abbondantemente rappresentati nei testi oggi patrimonio anche della biblioteca veneziana.

## RECENSIONI

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, *La 'Estoria de España' de Alfonso X. Estudio y edición crítica de la 'Versión crítica' desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*, Analecta Malacitana, anejo LXXV, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 592.

Misurarsi con la "portentosa silva" testuale della *Estoria de España* (in seguito *EE*) alfonsina richiede una consolidata perizia filologica, una vasta cultura letteraria e una conoscenza profonda del complicato periodo storico. Mariano de la Campa Gutiérrez ha dedicato e dedica parte importante della sua attività di ricerca alle cronache e alla prosa storiografica medievale, argomento sul quale ha già pubblicato numerosi ed autorevoli saggi, preliminari in parte all'edizione qui recensita.

Dal 1984 al 1998 l'editore ha fatto parte del *Seminario Menéndez Pidal* e poi della *Fundación Menéndez Pidal* come *miembro investigador*, periodo questo particolarmente fecondo durante il quale, incorporato al *taller pidaliano*, ebbe modo di "tener al alcance tanto los materiales inéditos de Menéndez Pidal [...], como las publicaciones que desde fines del siglo XIX hasta los años 80 del siglo XX allí se localizan [...]" [p.15]. Segnalo al lettore di queste righe almeno due dei molti articoli dell'editore: "*Las versiones alfonsíes de la Estoria de España*", *Alfonso X el Sabio y la Crónicas de España*. Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Fundación Duques de Soria, Soria, 7 al 11 de Julio de 1997, Fundación Santander Central Hispano-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, págs. 83-106 e "Crítica textual y crónicas generales: ejemplificación de un método", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de julio de 2001, I, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2004, pp. 45-53.

De la Campa pubblica l'edizione critica del segmento di testo della *versión crítica* che va dal regno di Fruela II fino alla morte di Fernando II, basandosi su un manoscritto individuato nel 1984 e denominato *Ss* (= 40 Biblioteca de la Caja de Ahorros, Salamanca, rinvenuto unitamente al ms. *Sl* = 39, della medesima biblioteca) che trasmette la *versión crítica*, ovvero la versione redatta in vita di Alfonso X, alternativa alla redazione primitiva composta dal *taller alfonsino* verso il 1270. La composizione della *versión crítica* va collocata tra il 1282 e il 1284, anno della morte di Alfonso X. Il manoscritto *Ss* viene collazionato con i testimoni già noti per stabilirne la collocazione nell'albero genealogico della *EE*.

Il prezioso e complesso volume si suddivide in nove capitoli: I. De la *Crónica de veinte reyes* a la *Versión Crítica* de la *Estoria de España*; II. La tradición manuscrita de la *Crónica de veinte reyes*; III. La *Versión crítica* desde Fruela II hasta Vermudo III; IV. La *Versión crítica* a partir de los reyes de Castilla desde Fernando I hasta Alfonso

VII; V. Conclusiones; VI. Manuscritos citados; VII. Bibliografía y claves bibliográficas; VIII. Ediciones; IX. Edición de la *versión crítica* de la *Estoria de España* de Alfonso X (de Fruela II hasta la muerte de Fernando II).

Com'è noto, fu lo stesso Menéndez Pidal che si cimentò nel difficile compito di stabilire una filiazione tra i testimoni che trasmettono la totalità o parti della *EE*, anche al fine di determinare i diversi aspetti e stati che i materiali raccolti nel *taller* alfonsino assunsero nel corso del tempo. L'editore si sofferma ampiamente, nell'introduzione (pp. 17-32), sui più importanti studi al riguardo: da Ménendez Pidal, a Lang, Babbit, Cintra, Catalán, Gómez Pérez, Dyer, Fernández-Ordóñez, illustrando le diverse teorie che i predetti studiosi elaborarono in ordine ai processi compositivi della *EE*.

Frutto di tutte queste ricerche è la ricostruzione della galassia testuale della *EE*, così riassunta dall'editore [pp. 28-31]:

1. el proyecto historial de Alfonso X nunca llegó a completarse y [...] desde tiempos del rey Sabio se elaboraron varias *Versiones*;
2. sobre una redacción primitiva de la *EE* surgieron las varias *Versiones* como intentos independientes de ofrecer un texto lo más completo y perfecto posible que respondiera al plan alfonsí;
3. la *tradición troncal* (così definita dalla critica e composta dalle diverse *versiones*) refleja más directamente la estructura primitiva de la *EE*, compuesta antes de 1271. Se conserva en la *versión regia* [...] y en la *versión primitiva* [...]. También de un texto procedente de la *tradición troncal* se formó en época postalfonsí la *Crónica amplificada de 1289* [...]. Asimismo procede de la *tradición troncal* el texto de la llamada *Versión mixta*.
4. contamos con otra dos versiones: la *Versión vulgar* y, su aparente continuación, la *Versión enmendada después de 1274* y la *Versión crítica*, texto compuesto entre 1282-1284 [...] que se elaboró sobre un texto muy antiguo de la *EE*, pero en el que se hicieron cambios muy significativos a lo largo de toda la historia;
5. de las distintas *Versiones* se generaron las varias *Crónicas*. Las *Versiones* han llegado hasta nosotros a través de manuscritos singulares o a través de las *Crónicas*. Las *Crónicas* suponen un proceso de refundición de la *EE* bien distinto al de los procedimientos historiográficos que presidieron la inicial elaboración de la obra y de sus varias versiones [...].
6. de las *Versiones* que componen la *tradición troncal* derivaron numerosas *Crónicas* o secciones de esas *crónicas*: de la *Versión regia* descende la *Crónica general vulgata* [...] y la *Crónica abreviada* de don Juan Manuel [...]; de la *Versión vulgar* procede todo el *Libro I* de la *Crónica abreviada* de don Juan Manuel. De la *Versión primitiva* [una parte] de esa misma crónica y la *Crónica fragmentaria*. De la *Crónica amplificada* de 1289 derivan la *Crónica geral de Espanha* de 1344 y la *Traducción gallega de la crónica general* [...]. La *Versión mixta* [...] combina dos *Versiones* procedentes de la *tradición troncal*, la *Versión primitiva* y la *Crónica amplificada* [...]. De la *Versión crítica* derivan la *Crónica de 1404* y la *Segunda redacção da Cronica de 1344* [...]; el ms. Ss y sus hermanos [...], la *Crónica de veinte reyes*; la *Crónica general vulgata* [...] y la *Estoria del fecho de los Godos*.

Ho riassunto a mia volta, per ragioni di spazio, le relazioni testuali e la dettagliata analisi delle parti di questi testi che derivano o attingono a questa o a quella fonte: come sottolinea de la Campa (p.31):

En definitiva, el concepto de “refundición” acuñado por Menéndez Pidal al explicar el proceso generador de las distintas *Crónicas* ha pasado a distribuirse en los nuevos conceptos de *Versiones* y *Crónicas*, lo que nos ayudará a clarificar el difícil panorama de la tipología textual cronística.

Come abbiamo detto, nel suo lavoro l'editore propone la parte di testo della *Versión crítica* que comprende il periodo che va dal regno di Fruela II alla morte di Fernando II, secondo la proposta testuale resa possibile dal ritrovamento del ms. Ss e la sua collazione con i testimoni preesistenti. La cosiddetta *Crónica de veinte reyes* è trasmessa da dodici manoscritti: X [= ms. 1824 Bibl. Univ. Salamanca, *Crónica de* *veinte* *reyes*], N (ms. Y-I-12, Bibl. de El Escorial, *Cvr*), J (X-I-6, Bibl. de El Escorial, *Cvr*), MIN. (z946.02/fc881, Bibl. de la Univ. de Minnesota, *Cvr*), N'(ms. II-2437, Bibl. de Palacio Real, *CVR*), K (ms. 2211, Bibl. Univ. Salamanca, *Cvr*), L (ms. X-II-24, Bibl. de El Escorial, *Cvr*), F (ms. 1501, Bibl. Nac. Madrid, *Cvr*), N (ms. M-159, Bibl. Menéndez Pelayo, Santander, *Cvr*), G (ms. 18416, Bibl. Nac. Madrid, *Cvr*), B (ms. M-549, Bibl. Menéndez Pelayo, Santander, *Cvr*), Y (ms. y-II-11, Bibl. de El Escorial, *Versión primitiva*), C (ms. 1507, Bibl. Nac. Madrid, *Cvr*), nei quali il *relato histórico* si aggrega in modi diversi. I manoscritti L, F, G, C, N, (B) della *Crónicas de veinte reyes* derivano da un subarchetipo comune denominato w, cui appartiene anche il manoscritto k: w e k procedono da un archetipo comune denominato y.

Tutti questi testimoni formano una subfamiglia imparentata con il ms. Ss, con il quale costituisce il ramo più importante della *Versión crítica*. L'intero capitolo II (pp. 33-85) è dedicato a stabilire i rapporti testuali tra questi testimoni in base a una rigorosa e puntuale analisi dei *loci critici*. Si giunge così, mediante una attenta disamina degli errori comuni, a stabilire una convincente genealogia esemplificata mediante numerosi *stemmata codicum* che danno ragione delle proposte anche di precedenti studi. Ne deriva che è possibile stabilire (o *confirmar* come dice l'editore facendo proprie anche proposte stemmatiche altrui) una famiglia che riunisce i testimoni L, F, G, N, C. Lo *stemma codicum* elaborato da de la Campa a conclusione della *collatio* con il ms. Ss pone quest'ultimo testimone nei rami alti della tradizione con pari valore rispetto alla *Crónica de veinte reyes* da cui discendono tutti gli altri testimoni.

Il testimone base utilizzato per l'edizione è il manoscritto Ss dato che:

el hallazgo y el estudio del manuscrito Ss permite replantear la investigación de las relaciones de la *Crónica de veinte reyes* con otras *Crónicas* y la reconstrucción de la *Versión crítica* desde una plataforma más antigua y fiel al prototipo de esa importante obra de la historiografía medieval castellana” (p.239).

Il ms. Ss è emendato, laddove necessario, ricorrendo, una volta stabiliti gli alberi genealogici e stimate le varianti, a quattro testimoni dei dodici che trasmettono la *Crónica de veinte reyes*: sicché la rigorosa determinazione del testo permette una coerente e condivisibile proposta critica della suddetta parte della *versión crítica*.

Proposta critica sostenuta da due apparati di varianti: il primo, collocato a piè di pagina, attesta le lezioni che correggono il testo base con relativa motivazione, è positivo e dà ragione di tutte le lezioni dei manoscritti collazionati; il secondo, posto alla fine di ciascun capitolo, contiene le *lectiones singulares*. A sostegno del ms. Ss, per la *constitutio textus*, vengono utilizzati (p. 262): “de la *Crónica de veinte reyes* los mss. x, N, K, L; y ocasionalmente el ms. J (para el cap. 6), el ms. *Min* (para el cap. 6) y el ms. Ñ (para los seis primeros capítulos); de la *Crónica general vulgata*: el ms. S<sub>L</sub> y la edición de Ocampo *O-ed* (= O = *Las quatro partes enteras de la Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alfonso llamado el sabio... por el maestro Florian de Ocampo...*, Zamora 1541); de la *Estoria del fecho de los Godos* (Efg): los mss. *D* (ms. 9559, Bibl. Nac. de Madrid, *Estoria amplia refundida*, después de 1455), 2-LI-2 (actualmente ms. II/2981, Bibl. de Palacio, Madrid), 9563 (Bibl. Nac. Madrid, *Estoria amplia*), 6429 (Bibl. Nac. Madrid, *Estoria breve*), 1517 (Bibl. Nac. Madrid, *Estoria del fecho de los Godos. Estoria amplia*) y *D-ed* (edición del ms. *D* = *Crónica del arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada, tradújola en castellano y la continuó hasta su tiempo don Gonzalo de Hinojosa obispo de Burgos y después un anónimo hasta el año de 1454*, ed. de J. Perales, Madrid, 1893)”.

L'editore adotta un criterio di trascrizione conservativo, riuscendo a rendere il sistema fonetico ed a mantenere le caratteristiche del castigliano del XIII secolo. Sceglie di non proporre accentuazione secondo l'uso adottato dal *Seminario Menéndez Pidal* per la pubblicazione di testi medievali a partire dall'edizione del 1906 della *Primera Crónica General* dello stesso Menéndez Pidal. La bibliografia è accurata al pari del sistema di chiavi di sigle adoperate per identificare la messe di testimoni utilizzati. Puntuale e assai pratico è anche il sistema di rimandi e di riferimenti interni al testo: assai valido ed utile risulta il sistema di “nomenclatura alfabética” (p. 259) che dirime in modo semplice- e di grande chiarezza per il lettore- il complesso sistema cronologico utilizzato nell'*EE*: R = el año del reinado del rey que corresponde; E: el año de la Era; I: el año del emperador romano-germánico; P: æl año del pontífice romano; F: el del rey de Francia; M: el del califa de Córdoba; A: el da la hégira árabe; L: el del rey de León. Eccone uno *specimen*:

CAPÍTULO CXXXVII: De como el conde Ferrant Gonçales se guiso contra Almançor e fizo tres azes contra el por consejo de Sant Millan e lo vencio.

<sup>R</sup>Andados tres años del rreynado del rrey don Sancho, <sup>E</sup>que fue en la era de nuevecientos e sesenta e çinco años, quando andava el año de la encarnación en nuevecientos e veynte e syete, <sup>I</sup>et el del imperio de Enrique en doze [...] [p. 297].

Data la stratificazione di testimoni e di materiali aggregatisi in modi e forme diverse, a volte subordinate anche a necessità stilistiche e retoriche, nonché di aggiornamento e aggiustamento dei fatti narrati, condivido la scelta dell'editore di analizzare testualmente i *relatos* suddividendoli nei singoli regni che vengano narrati (pp. 87-235), senza tralasciare di approfondire, anch'egli e sulle orme di noti ed imprescindibili contributi, l'importanza che hanno avuto nell'agglomerato alfonsino fonti extra-storiografiche come il *Poema de mio Cid* o il perduto poema epico de *Los Infantes de Lara*.

Le narrazioni storiche, che occupano i capitoli CIX-CCCCIII della *versión*, riguardano gli avvenimenti dei regni leonesi e leonesi-castigliani di Fruela II di León (910-925), Alfonso IV di León (925-930), Ramiro II di León (930-950), Ordoño III di León (950-955), Sancho I di León (955-967), Ramiro III di León (967-984), Vermudo II di León (984-999), Alfonso V di León (999-1027), Vermudo III di León (1027-1037), Fernando I (1037-1065) re di León e di Castiglia, Sancho II (1065-1072) di Castiglia, Alfonso VI di León (1065-1072), Alfonso VI (1072-1109) di León e Castiglia, Urraca (1109-1126), Alfonso VII di Castiglia (1126-1157) Sancho III (1157-1158) di Castiglia, Alfonso VIII di Castiglia (1158-1214), Fernando II (1157-1188) di León. Ricordo che a Fernando II seguì Alfonso IX (1188-1230) il cui successore, Fernando III, *el Santo*, (1230-1252) inglobò il León nella Corona di Castiglia.

Distribuite tra i vari capitoli, oltre alle vicende storiche dei re di Navarra, di Aragona e dei *reyes moros* che si intrecciano con i precedenti, si raccolgono varie *estorias unadas*, sintagma coniato per indicare avvenimenti storici che si sviluppano tra più regni pur costituendo un'unità narrativa coerente all'interno del testo. È il caso delle vicende dei conti di Castiglia Fernán González (930-970), García Fernández (970-995), Sancho García (995-1017), García Sánchez (1017-1028) e Sancho Garcés, *el Mayor*, (1028-1035), conte di Castiglia e III come re di Navarra, degli *Infantes de Lara* e di Rodrigo Díaz de Vivar, *el Cid campeador*, la più consistente quanto a numero di capitoli.

Quella di Mariano de la Campa è una edizione molto ben riuscita: ineccepibile per il rigore filologico e metodologico. Forse per aiutare il lettore occasionale si sarebbero potute raggruppare le varianti per tipologie, ma l'editore ha preferito mantenere la loro contestualizzazione citando ampi segmenti di testo.

All'editore va riconosciuto il grande merito di essersi misurato con successo con una *silva* tanto *portentosa* quanto inestricabile, almeno fino ad oggi, ed il plauso della comunità scientifica per aver dato agli addetti ai lavori e ai lettori una edizione finalmente *critica* di questa importante sezione della *EE*, le cui problematiche testuali ne avevano impedito fino ad oggi una rigorosa *constitutio textus*: lacuna finalmente sanata. Lavori come questo sono un'ulteriore dimostrazione, qualora ve ne fosse ancora bisogno, di quanto la filologia e l'ecdotica siano preziose *ancillae* della letteratura e, nella fattispecie, anche della storiografia, con buona pace degli pseudo-riformatori degli *studia humanitatis* della nostra povera Università.

A conclusione della recensione vorrei proporre un breve *specimen* di testo per far apprezzare il lavoro dell'editore e la sobria bellezza della prosa alfonsina:

#### CAPÍTULO CCXXIV

De como el rrey don Ferrando el Magno veno sobre la villa de Leon estando syn señor e la tomo por fuerça e lo açaron por rrey.

Despues de la muerte del rey don Bermudo, el rreyno de Leon estando syn rrey e syn señor, saco el rrey don Ferrando su hueste e fueise para Leon, ca a el no pertenesçie el rregno por rrazon de su muger doña Sancha mas que a otro pues que non fyncaua y fijo heredero ninguno, et çerco essa villa de Leon. Et maguer que los leoneses non dexaron por la muerte del rrey don Bermudo de se defender quanto mas pudieron, non pudo estar que lo non gano el rrey don Fernando muy de ligero a pocos de dias la villa. Et esto fue por que la çibdat no fue esfortalesçida despues que los moros la destruyeran. Et el rrey don Fernando entro en la çibdat con muy grant caualleria, e fue y rresçeçbido por rrey e

señor; et el mucho onrrado don Seruando obispo desa çibdat de Leon vnçiole estonçes por rrey en la elesia de Santa Maria la sede obispal, e pusole la corona del rregno en la cabeça; et esto fue a veynte e dos dias de junio. E fue rrey de Castilla e de Leon.

Andrea Zinato

FERNANDO DE LA TORRE, *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas*. Estudio y edición de María Jesús Díez Garretas, Junta de Castilla y León – Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, 339 pp. «Libros singulares, 20».

Con la consueta perizia di filologa sapiente e sensibile María Jesús Díez Garretas pubblica questa nuova edizione dell'opera di Fernando de la Torre arricchita di nuovi testi rispetto alla precedente da lei stessa curata (1983). Questa edizione è preceduta da un *Prólogo*, una simpatica, intelligente, oserei dire affettuosa presentazione dell'autore al quale la curatrice si rivolge con un disinvolto e familiare tu e delle vicende critiche della sua opera.

La vita di questo poco conosciuto e misterioso poeta del '400 trascorse in un periodo particolarmente difficile per la Castiglia durante i regni di Giovanni II ed Enrico IV che Fernando de la Torre servì impegnato in compiti amministrativi, politici e militari (perse il braccio destro in battaglia) e dai quali fu ricompensato con prestigiosi incarichi e benefici economici.

Fernando de la Torre lasciò due testimonianze della sua vita: il *Libro de las veynte cartas y quistiones* e l'*Epitafio* sulla sua tomba nel monastero di San Juan de Ortega. Visse a Burgos da cui si allontanò per missioni e doveri d'ufficio, a contatto con l'affascinante mondo dei *conversos* al quale forse anche lui apparteneva e con cui intrattene corrispondenza epistolare e poetica.

María Jesús Díez Garretas ricostruisce la biografia del poeta attraverso testimonianze storiche coeve di cui fornisce rinvii bibliografici numerosi e puntuali, e documenti d'archivio la cui lettura viene elaborata dall'autrice con intelligenza e grande onestà intellettuale.

La prima testimonianza letteraria di Fernando de la Torre è costituita dalla corrispondenza con il Marqués de Santillana (1443-1445) con il quale ebbe pratica amichevole e dal quale fu influenzato come scrittore e come uomo. Questo contatto fu l'occasione per l'invio di poesie al maestro e la partecipazione a *debates* poetici.

La sua poesia corre parallela agli avvenimenti storici che vengono concretamente citati nelle *cartas* che Fernando manda ad amici con riferimenti ad interessanti questioni personali. Vi si trova testimonianza, ad esempio, della sua esperienza come *corregidor*, incarico molto importante, conferitogli da Enrico IV, per la sua valenza politica e che Fernando seppe espletare acquisendo meriti fino a godere la fama di *hombre bueno*.

Nulla sappiamo della sua prima formazione culturale che, secondo le sue parole, non ricevette poiché non ebbe "padre ni menos pariente que me contreñiese a trabajar por ello" (p. 35). Era un intellettuale del suo tempo che aveva saputo cogliere

e appropriarsi di tutti gli insegnamenti che uomini saggi e le situazioni contingenti (viaggi, visite alle corti peninsulari ed europee) gli avevano offerto.

Per Díez Garretas è evidente la pratica amichevole e culturale di Fernando de la Torre con Alonso de Cartagena. Godette della frequentazione di poeti aragonesi e navarri ospiti della corte di Castiglia come testimonia la presenza di sue composizioni in collezioni poetiche collettive del tempo.

La maggior parte della sua opera è raccolta in quella che la curatrice preferirebbe giustamente chiamare 'miscellanea', ma che la moda quattrocentesca chiamò *cancionero*, il *Libro de las veynte cartas e quistiones con sus respuestas e algunos metros* che contiene 183 composizioni in verso e in prosa, suddivise in venti capitoli. Completano la sua produzione letteraria a noi pervenuta sei lettere in prosa indirizzate a personaggi della corte di Enrico IV.

Le lettere scritte da Fernando de la Torre e considerate da Jeremy Lawrance come "el testimonio más valioso" del genere epistolare castigliano, sono oggetto di un attento e meticoloso esame particolarmente interessante per la notorietà dei destinatari che non si sottraggono a una corrispondenza reciproca, e che si contano tra nobili, funzionari reali, ecclesiastici, lo stesso re Enrico, religiose e dame che a volte, con discrezione, non vengono nominate.

La relazione epistolare si allarga a destinatari dei suoi versi (p. e. doña Leonor infanta de Navarra condessa de Foix per la quale scrisse il *Libro*); con alcuni si erano instaurati scambi poetici.

Le epistole, come tutta la sua opera letteraria, presentano una tematica molto varia in cui l'autore dà prova di saper usare i modelli formali convenzionali, ma, allontanandosi dalle regole della retorica storica, usa uno stile familiare, la lingua quotidiana avviandosi così verso la *epistola familiaris* degli umanisti.

Una parte della creazione poetica di Fernando de la Torre viene classificata da Díez Garretas come *Poesía política y de circunstancias*; sono composizioni che riguardano personaggi della corte, della vita politica, avvenimenti particolari (p. e. le nozze del re Giovanni II con Isabella di Portogallo, la bellezza di doña Leonor di Navarra, le eccelse doti canore di una nana di corte, ecc.).

La caduta e la morte di Álvaro de Luna motivarono il *Testamento del Maestre de Santiago* in cui al tema politico si aggiunge l'aspetto moraleggiante poco privilegiato dal nostro. L'argomento impegnativo richiese una costruzione più complessa per esprimere degnamente temi eruditi tratti dalla tradizione classica. Tuttavia è l'amore il tema che occupa il maggior spazio nel *Cancionero*, un amore prevalentemente di tradizione cortese in cui il poeta serve fedelmente la sua dama bella e virtuosa, ma indifferente al suo amore, causa di pena e malinconia e anche di reazione, di rifiuto, di tradimento, di occasione di gioco.

Questioni amorose di diverso tipo sono tema di dialogo poetico in un'alternanza di quesiti e repliche che riguardano i soliti argomenti amorosi: innamoramento, gioia, tradimento, dolore, oblio, espressi in varie forme metriche che la curatrice analizza con la consueta perizia.

Nel settore tematico chiamato *Poesía de Entretenimiento* viene inclusa la composizione che godette di maggior successo tra i suoi contemporanei: il *Juego de naypes* composto per doña Mencía Enríquez, condessa de Castañeda, poesia considerata dai critici "única en su género y con un alto valor literario y artístico" (p. 62). Si ricrea in poesia, anche cromaticamente, la decorazione delle carte, destinate a un gioco d'amore sollecitato intellettualmente da molti simboli, ricorrendo a fatti dell'immediata realtà, alla Bibbia, alla tradizione classica in un'espressione metrica molto varia.

La descrizione del ms. 18041 della Biblioteca Nacional di Madrid in cui ci è pervenuto in forma incompleta il *Libro de las veynte cartas e questiones*, e già oggetto di studio e di pubblicazioni da parte di María Jesús Díez Garretas, è magistralmente precisa anche nella parte di ricostruzione del testo ricorrendo a copie (cap. XVIII), a *cancioneros*, o ad altro ms. (sei cartas conservate nel ms. Res-35 della Biblioteca Nacional). A proposito dello scrupoloso rigore mi permetto di citare ad esempio la descrizione dello scudo araldico di doña Leonor racchiuso nella M iniziale del prologo. A lei, come già detto, era destinato il libro per soddisfare la sua richiesta di “alguna letura en lengua castellana” (p. 69).

La curatrice descrive con dotti e suggestivi riferimenti a fatti storici e letterari la vita avventurosa del ms. finalmente giunta alla conclusione con la degna collocazione nella Biblioteca Nacional di Madrid.

La parte introduttiva si chiude con l'esposizione dei criteri seguiti in questa edizione che si conformano al rispetto delle peculiarità grafiche e linguistiche dei mss. quattrocenteschi.

Una citazione particolare merita la bibliografia usata con estrema puntualità per avvalorare ogni affermazione, confrontare citazioni bibliche e classiche e per individuare fonti storiche e letterarie, reali o ipotetiche.

La lettura dell'opera di Fernando de la Torre viene elaborata dalla curatrice con intelligenza, rigore scientifico e onestà intellettuale evitando ogni forzatura. Si muove con grande padronanza culturale tra le varie testimonianze con un'essenzialità espressiva, pur nella ricchezza delle notizie, che rende agile uno scritto di alta cultura.

Donatella Ferro

Helmut C. Jacobs, *Giuseppe Parini in Vergangenheit und Gegenwart. Die Rezeption eines italienischen Dichters in Spanien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 157.

Un libro come questo, qualitativamente rappresentativo della migliore tradizione della romanistica tedesca, costringe a interrogarsi sulla spendibilità del tedesco come lingua della comunicazione scientifica internazionale. Sta di fatto che scrivere in tedesco un libro sulla ricezione spagnola di un autore italiano è una scelta che penalizza la fascia più ampia dei suoi naturali destinatari. Non si può dunque se non rallegrarsi del fatto che sia già a uno stadio assai avanzato la versione in lingua spagnola che apparirà – presumibilmente alla fine del 2010 – presso la Editorial Iberoamericana (Vervuert) di Madrid. *Giuseppe Parini in Vergangenheit und Gegenwart. Die Rezeption eines italienischen Dichters in Spanien* ovvero *Giuseppe Parini nel passato e nel presente. La ricezione di un poeta italiano in Spagna* è infatti un lavoro che, sulla scorta di una sovrana conoscenza della bibliografia sull'argomento, apre prospettive inedite. Helmut C. Jacobs, ispanista nell'Università di Duisburg-Essen, riesce a fare capire in cento pagine (le restanti contengono le appendici e la bibliografia) perché la Spagna presenti un particolarissimo interesse nel contesto della ricezione europea di uno dei più importanti esponenti del Settecento italiano.

Questa felice sinteticità è la risultante di una familiarità di lunga data con le letterature della “Romània” (nel senso di Hans Robert Curtius), con particolare riguardo alla Spagna e all'Italia del Settecento. Esattamente come Franco Meregalli, citato nel volu-

me sia per la *Storia delle relazioni letterarie fra Italia e Spagna. Parte III: 1700-1895*, Venezia, Libreria Universitaria, 1962, sia per il suo articolo del 1948 sulla ricezione di Juan Valera da parte di Leopardi, Helmut C. Jacobs ha sempre praticato l'approccio che qualifica gli studi sul *transfert* culturale. Si è posto dunque come l'interlocutore più autorevole per fare il punto sulla ricezione di Parini nel Settecento spagnolo nel grande Convegno internazionale su *Il Giorno* nel contesto dell'Illuminismo europeo (*Giuseppe Parinis "Il Giorno" im Kontext der europäischen Aufklärung*) organizzato da Andreas Gipper e Gisela Schlüter. La relazione tenuta da Jacobs a questo Convegno (ora alle pp. 325-357 degli Atti omonimi, usciti a cura degli organizzatori nel 2006, sempre presso la casa editrice Königshausen & Neumann) costituisce il nucleo centrale del libro apparso nel 2009. Seguono i capitoli dedicati rispettivamente a Parini nella Spagna dell'Ottocento (pp. 68-98) e del Novecento (pp. 99-102). Quest'ultimo è brevissimo giacché la ricezione novecentesca dell'illuminista lombardo si riduce in buona sostanza all'interesse manifestato da studiosi di storia della letteratura ovvero cultura. L'unico momento notevole è costituito dalla traduzione di tutte e quattro le parti del *Giorno* ad opera di Marcelo Arroita-Jáuregui – poeta, regista, attore e giornalista – apparsa presso la casa editrice Planeta di Barcellona nel primo volume dell'antologia *Maestros italianos* edita da Antonio Prieto.

Assai più consistente è la presenza di Parini nell'Ottocento. Il primo paragrafo, dedicato a un personaggio dello spessore di Juan Valera, per tre anni, dal 1847, in servizio diplomatico a Napoli, rappresenta, nella sapiente architettura del volume, la continuazione della *Parini-Rezeption* nella Spagna del Settecento, giacché il romanziere e critico letterario andaluso si confronta espressamente con il XVIII secolo. Colloca Parini accanto a Dante e Petrarca proprio in un saggio sui *Poetas líricos españoles del siglo XVIII* e ne studia l'impatto nella letteratura spagnola della seconda metà del secolo dei Lumi. Le considerazioni sulla funzione esemplare di Parini in materia di metrica (dove l'autore de *Il Giorno* è visto come il primo di coloro che sono stati «maestros [...] para nosotros, y siguen siéndolo con toda evidencia, por la analogía de su lengua con la española») contenute nel saggio di Valera del 1882, "*Poesias*" de *Marcelino Menéndez y Pelayo*, costituiscono il raccordo con l'altro paragrafo, che è dedicato a Juan Luis Estelrich e, appunto, a Marcelino Menéndez y Pelayo. Dei due coetanei, conosciutisi all'Università di Barcellona (e amici entrambi di Valera) Jacobs studia l'epistolario che funge da rovescio del tappeto per l'ampia *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, mostrando come dietro alle pagine in essa dedicate a Parini stesse l'impegno a una traduzione completa de *Il Giorno*. La «rarísima traducción castellana del siglo pasado (en verso svelto) hecha por un jesuita español de lo desterrados, amigo de Parini» (p. 83), tuttora presente nella *Biblioteca de Menéndez Pelayo* a Santander e ripetutamente richiesta da Esterlich al grande filologo suo amico è quella tardosettecentesca di Antonio Fernández de Palazuelos: su questo traduttore, in stretti rapporti anche con Esteban de Arteaga, e sulla sua traduzione stampata a Venezia nel 1796 ma non pubblicata, Jacobs si sofferma nel capitolo sul Settecento (alle pp. 55-63) mettendone a fuoco in particolare il caratteristico processo di ispanicizzazione dell'originale italiano in pagine di grande interesse anche dal punto di vista specificamente traduttologico. L'importanza e l'estrema rarità del testo intitolato da Fernández de Palazuelos *El magisterio irónico del cortejo*, presente, oltre che a Santander, solo alla Marciana rendono assai opportuna la sua riproposizione come prima delle due appendici del volume (pp. 103-127); l'altra appendice (pp. 128-134) è costituita da *Los charlatanes* di Juan Luis Esterlich. Con la recensione di Valera all'*Antología* del poeta, giornalista,

filologo e traduttore originario di Artá (Maiorca) (apparsa in «El Imparcial» del 1889 e configurata come una panoramica dell'influsso della letteratura italiana su quella spagnola) e con il contributo di Menéndez y Pelayo su *D. Antonio Fernández de Palazuelos (Jesuita expulso y poeta montañés)* nel volume *De Cantabria*, contributo che culmina in un inno al *Giorno*, si ha una perfetta triangolazione dello spazio di queste strette relazioni interpersonali in cui variamente irradia l'eredità del Settecento.

È il Settecento infatti la stagione d'oro della ricezione spagnola di un epos didattico in cui «maestria linguistica e satira sociale si uniscono e sublimano in maniera tale da permettere una critica alla nobiltà di inaudita ampiezza» (p. 28). Jacobs delinea preventivamente le condizioni politiche e letterario-culturali che facevano della Spagna un terreno ideale per la *Parini-Rezeption* che si esplica sia dal punto di vista della trattazione satirica di temi d'attualità, sia dal punto di vista formale.

L'arco va dalla satira della nobiltà nelle *Cartas marruecas* di José Cadalso a *La felicidad humana* di Juan Pablo Fomer passando per *El pensador* di José Clavijo y Fajardo e le serrate analisi di *A Arnesto* di Jovellanos (con un'equilibratissima risposta alla *vexata quaestio* se *Il Giorno* abbia o no influenzato Jovellanos) nonché di *El filósofo en el campo* di Juan Meléndez Valdes. Un paragrafo a sé viene dedicato agli autori spagnoli che hanno reso visita a Parini a Milano: Juan Andrés (pp. 44-51), che ne fa menzione nelle sue opere e Leandro Fernández de Moratín, che mostra una reminiscenza pariniana nell'Ode *A los colegas de S. Clemente de Bononia* su cui già si era soffermato Meregalli (p. 54). L'ultimo paragrafo è dedicato a Manuel José Quintana, ammiratore dichiarato di Parini nella svolta fra Sette e Ottocento dove l'incontro con il Parini autore dell'ode *L'innesto del vaiuolo*, incontro che si legge in filigrana in *A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis* ha come quadro di riferimento per eccellenza transnazionale e transdisciplinare la *Poesía filosófica*.

Il troppo rapido elenco nulla dice delle prospettive originali via via aperte nella sapiente successione dei paragrafi. Dà però un'idea della concentrata ricchezza di questo ottimo volume.

Silvia Ruzzenenti

ANTONIO MACHADO, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di Giovanni Caravaggi. Traduzioni poetiche di Oreste Macrì, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, 2010, pp. clxv+1591.

È bene, per questo importante volume che finalmente colloca in Italia nell'empireo dei «Meridiani» una delle voci più alte della poesia spagnola e non solo, indicare per prima cosa il sommario: in apertura due nutriti saggi di Giovanni Caravaggi introducono nel mondo poetico machadiano e in quello dei suoi eteronimi: *Definizione e sviluppo dell'intimismo nella poesia di Antonio Machado*, e *L'altro e l'eteronimo. Costanti e varianti della prosa machadiana*. Segue, sempre a cura di Caravaggi, una puntuale ed assai approfondita *Cronologia*, dove vengono attentamente descritti eventi storici e politici e movimenti letterari e culturali, ma anche relazioni familiari ed amicali che hanno lasciato la loro impronta nell'opera del grande poeta spagnolo. Da non trascurare poi la lettura della *Nota all'edizione*, filologica e non solo, che

sottolinea come «Le traduzioni di Macri hanno segnato un momento glorioso dell'ispanismo italiano».

Segue, appunto, la parte principale del ponderoso volume ossia *Tutte le poesie*, che si suddivide nel nucleo principale di poesie complete, ossia tutte le raccolte poetiche machadiane da *Soledades* (1899-1907) a *Campos de Castilla* (1907-1917) a *Nuevas canciones* (1917-1930) al *Cancionero apócrifo* (1924-1936), nella traduzione di Oreste Macri. E a continuazione la raccolta di *Poesías sueltas*, dove si trovano, ad esempio, vari gruppi sparsi di *Proverbios y Cantares*. La versione italiana è ancora di Macri, ma con interventi di Caravaggi, cui dobbiamo anche l'essenziale e puntualissimo commento a tutte le poesie, effettuato con la collaborazione di Gaetano Chiappini.

Una parte cospicua del volume (che non prevede il testo originale spagnolo a fronte) è riservata alle *Prose*, e dovuta all'agile e scorrevole traduzione di Eugenio Maggi, cui appartiene il relativo puntuale commento come anche l'accurata seppur sintetica bibliografia. In questa parte, essenziale protagonista è l'eteronimo Juan de Mairena, «professore apocrifo», sotto il cui nome Machado redasse anche gli ultimi scritti «Dall'osservatorio della guerra». Altre prose sono raggruppate tematicamente: *Poetica e critica letteraria*, *Politica e attualità* e alcune lettere dall'*Epistolario*.

Il primo lungo saggio introduttivo di Giovanni Caravaggi risulta assai utile alla lettura delle poesie complete di Machado sottolineando innanzitutto la continuità della sua creazione poetica che «si sviluppa lungo un percorso coerente, le cui prime tappe corrispondono alle sue tre principali raccolte [...] (*Soledades*, *Soledades Galerías*, *Otros Poema* e *Campos de Castilla* sino alla prima edizione nel 1917 di *Poesías Completas* e nel '24 di *Nuevas canciones*)... poi] il percorso continua, anche se risulta meno rettilineo attraverso le meditazioni frammentate del *Cancionero apócrifo* attribuito ai vari eteronimi. [...] Le diverse raccolte sono infatti collegate da un medesimo proposito, più volte dichiarato dal poeta in modo esplicito: quello di manifestare l'emozione suscitata dalla realtà esterna nella profondità dell'animo e di percepire le risonanze cordiali della propria esperienza umana» (p. xi). Se le prime poesie accolgono ancora echi tardoromantici e insieme suggestioni simboliste e il paesaggio – pur sempre centrale e «catalizzatore del sentimento poetico» – è filtrato dalla nostalgia del passato e dell'infanzia sivigliana, in *Campos de Castilla* il paesaggio castigliano aspro e spoglio diviene portatore (anche) dell'ideologia novantottesca, ma presume pur sempre un'enorme partecipazione emotiva sino a divenire espressione della vicenda interiore del poeta. «Questa straordinaria "emozione del paesaggio" con il passare del tempo esprime sentimenti sempre meno soggettivi, sempre più corali e universali: il canto corale sarà uno dei risultati poetici più a lungo vagheggiati da Machado».

Cerchiamo di percorrere succintamente, con la guida di Giovanni Caravaggi l'itinerario poetico machadiano a partire dagli inizi, dalle *Soledades*, ancora intrise di malinconia tardoromantica e del ricordo dell'amato Bécquer: il paesaggio qui è quello domestico di *un patio de Sevilla*, ma visto attraverso una «visione trasognata», in una ricerca introspettiva che vuol esprimere il proprio io più intimo e il proprio io poetico attraverso immagini immancabilmente «*tristes y polvorientas*» dell'infanzia tra vecchie stanze e giardini chiusi ed ombrosi, un poco *mustios*, tra pallidi limoni e fontane mormoranti, tra chiuse piazzette con aranci *encendidos*, tutto avvolto nella luce della sera, di *una tarde clara casi de primavera*, o di *una tarde parda y fría de invierno*, ma anche *una tarde horrible del mes de junio*. La luce della sera, del tramonto, illuminerà quasi sempre il paesaggio machadiano – sia esso specchio dell'anima o essenza di poesia – ma diviene anche, insieme a questo, l'interlocutore del discorso – sogno – poetico: «Que tú me viste hundir mis manos puras / en el agua

serena, / para alcanzar los frutos encantados / que hoy en el fondo de la fuente sueñan...».

Allo spazio chiuso – ma pur sempre aperto verso il cielo e verso il tramonto – dei giardini sivigliani nell’emblematica poetica machadiana si sostituirà poi lo spazio aperto, vorrei dire immenso, dei *Campos de Castilla*: ma il paesaggio, seppure all’inizio sotto la spinta di influenze e letture novantottesche, rimarrà la principale espressione dell’io poetico di Machado. Lo spazio (poetico), come ho detto, si amplia comprendendo anche il tempo: il cielo e i suoi mutamenti ne sono parte essenziale: il passare delle stagioni e lo scorrere del fiume sono il trascorrere del tempo. Il fiume nel suo ininterrotto fluire si è sostituito al cantare dell’acqua nella fonte che rifletteva i pallidi limoni del sogno; in luogo dei limoni e delle edere polverose dei *patios* ombrosi diverranno protagonisti i pioppi *los álamos del río* e le dure *encinas* e *robles* sotto il sole della *estepa*, dell’aspro altopiano castigliano, delimitato solo da monti lontani, da *montes de violeta*, «*donde parece que las rocas sueñan*». Ma soprattutto si apre una strada, un *camino* sulla riva del fiume, un *camino* bordato di *álamos dorados* che porta all’amore e subito al dolore («cerros de plomo y de ceniza / manchados de roídos encinares», e alla malinconia, certo, ma anche a all’*allargarsi* dell’orizzonte poetico – e interiore – che tende a una coralità animica e a un’universalità poetica costruita sempre sul paesaggio, e sul dialogo con il paesaggio castigliano, che sempre più viene ad esprimere il paesaggio interiore, la realtà interiore, il sentire e la filosofia del poeta; «Il sogno dell’anima è diventato il sogno del paesaggio congeniale, in una volontà di conglobare nel dramma intimo l’intero scenario naturale» (Caravaggi, p. 1).

Ma con il trasferimento del poeta a Baeza il paesaggio castigliano diverrà il luogo del rimpianto accorato, ancora una volta il luogo del ricordo: «Allà, en las tierras altas, / por donde traza el Duero / su curva de ballesta / en torno a Soria, entre plomizos cerros / y manchas de raídos encinares, / mi corazón està vagando, en sueños...» (cxxi). Alla quercia castigliana non è ancora riuscito a sostituirsi l’ulivo... «En estos campos de la tierra mía, / y extranjero en los campos de mi tierra [...] en estos campos de mi Andalucía, / ¡oh, tierra en que nací!, cantar quisiera» (cxxv). Ma il *camino*, la strada che si era aperta lungo il fiume tra i pioppi verdi o dorati, continuerà lungo il (e sul) mare: «¿para qué llamar caminos / los surcos del axar? / Todo el que camina anda, / como Jesús, sobre el mar» (*Proverbios y cantares*). La crisi spirituale si orienterà verso una fase di riflessione filosofica, di introspezione non scevra di autoironia, «percorso tortuoso che lo condurrà all’illusoria sponda della “metafisica poetica”, la cui prima tappa espressiva coincide con l’esaltazione cordiale di sentimenti corali, mediante la rivalutazione dei valori melici della tradizione popolare...» (Caravaggi, p. lxiii): «Sobre el olivar, / se vió la lechuza / volar y volar. / A Santa María / un ramito verde / volando traía. / Campo de Baeza, / soñaré contigo / cuando no te vea!». Non dobbiamo dimenticare che questo momento coincide con una profonda crisi dei valori poetici, che attraverso la coralità della tradizione popolare (con un vena d’ironia) lo porterà ad asciugare sempre più i modi espressivi, quasi totalmente spogliati da elementi descrittivi, sino a giungere alla poesia epigrammatica e aforistica non priva di un’amara saggezza: «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve».

Ma infine, e verso il finire della sua vita, travolta poi dalle terribili vicende della guerra, è un’altra volta l’amore a vincere per un momento la disillusione e l’amarezza: il miracolo poetico delle *Canciones a Guiomar* affidate alla penna apocriefa di Juan de Mairena: «No sabía / si era un limón amarillo / lo que tu mano tenía, / o el hilo de un claro día, / Guiomar, en dorado oவில். / Tu boca me sonreía».

Molto, moltissimo, ci sarebbe ancora da dire, e sulla traiettoria poetica di Antonio Machado e sulle prose e sugli eteronimi, di cui si occupa Caravaggi nel secondo saggio introduttivo, e in generale su questo bel «Meridiano» che finalmente, anche in Italia, assegna a questo grande poeta del novecento, che da qualche anno sembrava quasi dimenticato, il posto che gli spetta nella grande poesia universale; ma non è questo il luogo né vi è qui lo spazio, né io ne ho l'esperienza: rinvio quindi alla bibliografia selecta che completa il volume e agli studi (qui presenti e altri) di Giovanni Caravaggi.

Ma qualcosa vorrei ancora aggiungere sulla scelta di ripubblicare le traduzioni di Oreste Macrì: so bene che Macrì è stato uno dei maggiori ispanisti italiani – e tra i primi a riconoscersi come ispanista –, so bene anche, come ho sopra citato, che le sue traduzioni «hanno segnato un momento glorioso dell'ispanismo italiano» facendo conoscere in Italia la poesia spagnola e la poesia di Machado in particolare, ma – un ma ci doveva essere – Macrì non era soltanto un ispanista, ma un letterato e a sua volta un poeta legato alla “generazione ermetica” formatasi nella Firenze prebellica delle Giubbe Rosse. Era un “poeta-traduttore”, e forse ha trasferito un poco troppo del suo essere poeta nel poeta Machado. Non voglio certo sostenere che la poesia di Machado che qui leggiamo non sia perfettamente tradotta, ma, per il lettore attuale alcune scelte lessicali, così come alcune forzature dell'ordine delle parole nel verso, appaiono a volte troppo strettamente legate ad un momento e a un movimento letterario (e anche ad un ben preciso luogo), a uno sforzo di esattezza nel tradurre il termine, pur sempre preciso, machadiano sino a snaturarne l'impatto poetico; la *clara tarde* poeticamente (almeno nella mia personale sensibilità) non è la stessa cosa del «limpido vespro», e così *el viento traía perfume de rosas* è ben diverso da «il vento malia recava di rose» (*Soledades*, xliii). Non\_vorrei aggiungere altro, ma sento troppo Macrì in questo Machado.

Marcella Ciceri



\* \* \*

ANTONIO MARÍA RODRÍGUEZ Y GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ (COORDINADORES), *El Humanismo español, su proyección en América y Canarias en la época del Humanismo*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 445.

Sono passati alcuni anni dall'uscita del volume, ma data l'importanza dello studio interdisciplinare, svolto con meticolosità e rigore, e l'originalità del tema proposto, ritengo opportuno diffonderlo proprio per coprire una lacuna negli studi del settore. Si tratta del lavoro condotto da una équipe di trenta studiosi, altamente qualificati nelle rispettive discipline – filologie (greca, latina, ebraica), letteratura spagnola, filosofia, storia dell'America, storia dell'arte, geografia, educazione fisica, scienze giuridiche e degli alimenti, biologia –, i quali si addentrano nei meandri di un Umanesimo, sovente sconosciuto. Tutto ciò costituisce un'imprescindibile tappa per comprendere il percorso evolutivo del pensiero che dalla Spagna, attraverso le Canarie – asse di congiunzione tra vecchio e nuovo continente –, 'emigra' in Latinoamerica.

Tali approfondimenti si inseriscono all'interno di un progetto di ricerca pluriennale, coordinato da Gaspar Morocho Gayo, dell'università di León, il quale, alla fine degli anni Ottanta, decide di riscattare dall'oblio i primi umanisti spagnoli, aprendo poi le indagini anche al tema americano. Da qui l'allargamento del gruppo che si arricchisce via via di esperti di molteplici discipline e di varia provenienza geografica nel tentativo di presentare un quadro esaustivo del movimento considerato. I risultati sono confluiti in numerose pubblicazioni che hanno dato vita alla raccolta di oltre trenta volumi, *Humanistas españoles. Estudio y ediciones críticas*, alla rivista *Silva. Estudios de Humanismo y tradición clásica*. Ad esse si aggiungono numerosi congressi – due all'anno – momento di discussione e di presentazione dello stato dei lavori.

Preceduto da un'ampia ed articolata introduzione in cui i coordinatori, Antonio María Rodríguez e Germán Santana Henríquez, espongono il progetto di ricerca e i suoi contenuti, il volume si suddivide in tre parti corrispondenti alle rispettive linee d'indagine del gruppo, cui segue un utile 'Index Nominum'.

La prima parte, relativa all'Umanesimo spagnolo e europeo, è formata da sette saggi. I primi tre sono dedicati alla filosofia del 'cogito' cartesiano e ai precursori spagnoli (García-Hernández), al problema delle scienze nel *Quod nihil scitur* di Francisco Sánchez, inserito nella corrente dello scetticismo (Lafuente Guantes), e alla

morale stoica di Epiteto tradotta da Pedro de Valencia (Nieto Ibáñez). Seguono gli studi sull'opera edita e inedita di Lorenzo de Zamora, abate del monastero di Huerta (López López); sull'importanza dell'alimentazione nella vita di ogni individuo dedotta dagli scritti di Francisco Núñez de Coria (Álvarez de Palacio e Fernández Díez); sulle idee pedagogiche e di educazione fisica di Richard Mulcaster, inventore di un sistema educativo inglese basato sulle realtà della natura umana «así como en las necesidades se sus compatriotas (p. 130)» (Fernández Díez e Álvarez de Palacio); sulla biblioteca di San Isidoro de León, intesa come progetto di uno spazio fisico per custodire i libri, ma anche quale piano intellettuale in grado di esaltare la storia «como exemplum y la sabiduría como meta del ser humano (p. 146)» (Campos Sánchez-Bordonia).

La seconda parte, che verte sull'Umanesimo in America, si apre con la visione dell'uomo americano, incardinato nel processo biblico, come evidenziano le opere di Benito Montano y di Pedro de Valencia (Paniagua Pérez). Seguono indagini relative all'educazione visibile nelle *Relaciones de Indias* di Pedro de Valencia (Paradina Fuentes); sulla ricezione critica del poema epico *Historia de la Nueva México* di Gaspar Pérez de Villagrà in cui emergono dati inediti della biografia dell'autore (Martín Rodríguez); sui libri in circolazione e sulle letture alla luce della normativa sinodale e conciliare dei secoli XVI-XIII (Viforcós Marinas).

Nella terza parte, dedicata alle Canarie, figurano cinque studi. Il primo è incentrato sull'*Itinerario ad regiones sub aequinoctiali plaga constitutas* di Alessandro Geraldini, scritto sulla base di una «pretendida erudición crítica (p. 302)» (González Vázquez), in cui appaiono dettagliate riflessioni su luoghi, persone e culture e fatti storici dell'Africa, del Caribe e della Spagna – soprattutto le Canarie affascinano l'autore per costituire il limite del mondo occidentale marcando una frontiera tra Europa e NuovoMondo e condensando il sogno del Paradiso terrestre –. Mentre il secondo saggio analizza le fonti critiche per l'edizione dei poemi latini del gesuita José de Anchieta 'l'apostolo del Brasile', privi di tonalità catechistiche e didattiche proprie dei poemi scritti in tupi, in portoghese e in spagnolo (González Luis), il terzo riguarda la metaforizzazione dello spazio poetico nell'opera di Bartolomé Cairasco de Figueroa (González Morales) dove prevale, da un punto di vista critico, l'influenza della dottrina aristotelica nella sua concezione di mimesi e della successiva «transfiguración de la realidad en una marcada vocación lingüística (p. 382)». Gli ultimi due studi vertono rispettivamente sulla descrizione di un'opera inedita di Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar – Santa Cruz de la Palma 1628-La Palma1706 – (Padorno) e sulla sopravvivenza nella tradizione orale di un versetto del profeta Geremia “Si est dolor sicut dolor meus”, analizzato secondo diverse prospettive – artistica, letteraria, culturale, religiosa, filosofica – perché afferma la critica Monica Martínez Sariego «una verdadera historia de la literatura no puede ignorar otras historias que le son paralelas (415)». In fondo è proprio questo il messaggio che esce dalla lettura di questo interessante volume che soddisfa curiosità diverse, offrendo un panorama articolato di 'vita' e di letteratura.

Silvana Serafin

CRISTINA GIORCELLI e CAMILLA CATTARULLA (a cura di), *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*, Casoria (NA), Loffredo Editore, 2008, pp. 523.

I saggi che compongono l'originale volume *Lo sguardo esiliato* sono il frutto delle ricerche condotte, tra il 2004 e il 2008, dal Dipartimento di Studi Americani dell'Università di Roma Tre. Tuttavia, come segnala Cristina Giorcelli, se nelle ricerche precedenti era implicita la prospettiva 'europea' che esplorava le manifestazioni culturali espresse dal Continente Americano; per questa [...] lo 'sguardo' è tanto quello di coloro che – americani o europei nelle Americhe – biograficamente *non* appartengono *più* alle loro origini o che non vi hanno *mai veramente* appartenuto (perché presto se ne sono dovuti/voluti allontanare o perché, per le ragioni più tragiche, se ne sono sempre sentiti estranei, alieni), quanto 'lo sguardo' che emerge dal loro lavoro, dal prodotto culturale della loro esperienza di vita ("Prefazione", pp. 10-11). Lo 'sguardo esiliato' si riferisce a una 'prospettiva esterna' che caratterizza uno spostamento fisico e spaziale, ma anche un dislocamento mentale, ideale, metaforico e simbolico "che favorisce un punto di vista 'esterno' – eccentrico – rispetto allo spazio occupato" (Camilla Cattarulla, "Per un percorso dello 'sguardo esiliato'", p. 509).

La particolarità di questa raccolta di saggi consiste nel fatto che gli autori e le opere considerate spaziano tra le epoche storiche da un lato all'altro dell'oceano e si occupano di letteratura, filosofia, cinema, musica, religione, giornalismo, antropologia. Il volume si apre, infatti, con "The Self as a Journey: l'esilio di James Baldwin" (pp. 17-39) che Sara Antonelli dedica a uno dei rappresentanti della letteratura afroamericana; cui segue "*Canções do exílio* senza esilio. Ipotesi per una poetica dell'esilio in Chico Buarque de Hollanda" (pp. 41-60) di Luca Bacchini, dedicato all'analisi di alcune canzoni del cantante brasiliano. "Noi (altri) ispanoamericani e l'Europa" (pp. 61-77) di Vanni Blengino offre una puntuale riflessione inerente le aspettative degli intellettuali ispanoamericani rispetto al viaggio in Europa, con un approfondimento dedicato a due grandi della letteratura quali Carpentier e Borges; mentre Nicola Bottiglieri affronta ne "La drammatica storia dell'*indio* fuegino Jemmy Button (1815-64)" (pp. 79-100), le problematiche relative ai rapimenti coatti di cui furono vittime gli indigeni della Terra del Fuoco, obbligati ad inserirsi nella società inglese del XIX secolo, ma di fatto esposti quali 'fenomeni da baraccone' nelle gabbie dello zoo di Berlino (1881), nell'acquario reale di Londra e all'esposizione universale di Parigi (1889). Se da un lato, Benedetta Calandra nel suo "Il caso Deutsch. Ebrei argentini negli Stati Uniti tra diaspora, rifugio ed esilio politico" (pp. 101-121), si occupa della persecuzione antisemita che ha costretto molti ebrei-argentini a cercare rifugio e protezione all'estero durante l'ultima dittatura; dall'altro Camilla Cattarulla evidenzia il legame culturale delle seconde generazioni con i genitori esiliati: mediante la relazione tra l'esperienza dell'esilio e le problematiche inerenti l'identità, gli autori producono dei testi (pseudo)autobiografici nei quali entrano in gioco anche le categorie canoniche della letteratura ispanoamericana ("Forme dell'esilio nella narrativa ispanoamericana contemporanea: lo sguardo dei figli", pp. 123-140). M. Giulia Fabi dedica "Exile and Utopia in Pauline E.Hopkin's *Of One's Blood*" (pp. 141-159) al romanzo che la scrittrice statunitense ambienta in Africa; mentre Franco Farinelli affronta in "Lo spazio, il luogo, l'esilio" (pp. 161-177), la figura di Ulisse quale migrante volontario. "In luoghi stranieri. La scrittura come esilio e come testimonianza in Clarice Lispector" (179-194) di Ettore Finazzi-Agrò, si evidenzia come la grande scrittrice brasiliana si

sia imposta l'impossibile compito di descrivere un'identità sperduta nel suo esiziale ritrovamento, in una spersonalizzazione che rappresenta la grande oggettivazione di se stessi. Cristina Giorcelli dedica "A development which abandons nothing *en route*": l'intertestualità del cosmopolita Henry James" (pp. 195-216) alla decisione di vivere in Europa dello scrittore statunitense, il quale considera che lo straniamento insorto dallo sradicamento sia indispensabile allo sviluppo della sua visione artistica. "Il ritorno dall'esilio teologico: il recupero della tradizione religiosa amerindia nella Chiesa cattolica messicana" (pp. 217-245) di Alessandro Lupo affronta le ragioni dottrinali che hanno indotto ad esercitare uno stretto controllo sull'ortodossia nel timore che gli indigeni potessero reagire alla marginalità e all'oppressione cui li aveva costretti il regime coloniale. Vincenzo Maggitti dedica "Il duplice 'esilio' di Erich von Stroheim" (pp. 247-267) al boicottaggio della carriera del regista di origini tedesche da parte dell'*establishment* hollywoodiano; mentre Ilaria Magnani in "Vivere al congiuntivo e al condizionale" (pp. 269-284) si occupa delle conseguenze linguistiche all'interno della produzione narrativa connessa ai due più recenti esodi argentini: quello politico e quello economico. Paolo Marolda in "Richard Rorty tra Europa e Stati Uniti: la conversione del Pragmatismo in Ermeneutica" (pp. 285-301) analizza le ragioni dell'emarginazione del filosofo nel contesto culturale statunitense, mentre Susanna Nanni in "Cortázar da Parigi: lo sguardo straniato di uno scrittore auto-esiliato" (pp. 303-322) evidenzia le motivazioni che hanno spinto lo scrittore argentino ad autoesiliarsi in Europa e ad occuparsi di tematiche sociali e politiche al fine di collegare la letteratura alla trasformazione della società. Maria Caterina Pincherle in "*Iracema* e l'immaginario dell'altrove" (pp. 323-333) analizza il romanzo ottocentesco che celebra la nascita della nazione brasiliana mediante l'incrocio etnico; mentre Fabio Saglimbeni, attraverso la musica afroamericana di due grandi interpreti statunitensi, sottolinea il rapporto tra l'individuo e la comunità nazionale ("Nina dei Pirati": extraterritorialità, identità ed esilio in Ella Fitzgerald e Nina Simone", pp. 335-353). Amanda Salvioni in "Juan José Saer e la prospettiva esterna" (pp. 355-370) sottolinea la necessità di molti scrittori argentini che hanno vissuto all'estero, di negare ogni relazione tra la scrittura e la collocazione nazionale, poiché tutti gli scrittori argentini sono degli esuli nella misura in cui l'esilio è anche una prospettiva ermeneutica legata al problema della rappresentazione. In "Elizabeth Banks: una giornalista americana in 'esilio volontario' nella Londra di fine Ottocento" (pp. 371-390), Cristina Scatamacchia racconta le peripezie personali e letterarie della scrittrice statunitense, la quale sviluppa una propensione alla *self-invention* che la induce a manipolare la propria identità. "Vladimir Nabokov o dell'indicibile libertà dell'esilio" (pp. 391-409) di Carla Scura analizza le implicazioni autobiografiche dell'autore russo-americano con l'esilio: dal triplice trasferimento (Russia-Europa-Stati Uniti), alla presenza dell'esule in molti dei suoi scritti, al translinguismo. In "Comunità ed estraneità nella narrativa di Mauricio Rosencof" (pp. 411-422), Diego Símini mette in luce, nelle opere dello scrittore uruguayano, il predominio della comunicazione e della solidarietà sull'isolamento e l'oppressione; mentre Maria Rosaria Stabili, in "Esilio, emigrazione o diaspora? Cilene in Italia e Gran Bretagna" (pp. 423-447), raccoglie la testimonianza di sei donne cilene rifugiatesi in Europa. Maria Anita Stefanelli in "Da O'Neill a O'Neill" (pp. 449-463) affronta il processo traduttivo metaforico dal personaggio storico Hugh O'Neill, al drammaturgo Eugene O'Neill e Claudio Tognonato si occupa, in "Fenomenologia dell'esilio argentino. Appunti per una teoria" (pp. 465-485), delle valenze negative dell'esilio, quali la solitudine, la nostalgia e le perdite che finiscono per produrre, nell'esule, un perenne deambulare tra gli spazi e i tempi alla ricerca di un rifugio sicuro nel quale un nuovo esilio risulti impossibile. Infine,

Sabrina Vellucci dedica il suo saggio “‘Complicated Homecomings’: le scritture nomadi di Sandra M. Gilbert e Louise DeSalvo” (pp. 487-507) alle problematiche relative alla criptoetnicità presenti nei *memoirs* delle due scrittrici italo-americane.

Sempre ‘fuori luogo’ e alla ricerca di definire la propria identità, l’esule oscilla tra i tempi e i luoghi di quell’interminabile utopia chiamata esilio, al fine di realizzare “la proiezione verso uno stato ideale, in cui lo sguardo esiliato compensa una perdita e si spinge verso una trasformazione positiva, sia pur da una posizione spazialmente eccentrica da dove [...] si vive una vita fuori dall’ordine abituale” (CATTARULLA, C. “Per un...”, cit., p. 514). Tuttavia, come indicano anche le esperienze degli autori e delle opere considerate nel volume, se metabolizzati lo sradicamento e la distanza dalle proprie origini trasformano gli individui in ‘persone ponte’ in grado di conciliare le identità, poiché solamente: “leggendo il Moltepllice che è già in noi è possibile [...] annullare la paura del ‘diverso’” (BRUNA PEYROT, *La cittadinanza interiore*, Troina (EN), Città Aperta, 2006, p. 134).

Federica Rocco

FLAVIO FIORANI, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, Roma, Donzelli Editore, 2009, 325 pp.

Si potrebbe parafrasare Tzvetan Todorov secondo il quale il racconto di viaggio è «racconto, vale a dire narrazione personale e non descrizione oggettiva» affermando che il “racconto di viaggio” di Flavio Fiorani è un’intelligente narrazione di un viaggio nel tempo nell’esame dell’invenzione e conquista, della visione e interpretazione della Patagonia, nella realtà e nell’utopia, attraverso una scrittura agile, gradevole, sapientemente articolata nell’esposizione che rivela una documentazione ampia e profonda e una vivacissima capacità interpretativa.

Il nome Patagonia, il cui etimo incerto, fantasticamente “terra dai piedi enormi”, guida al suggestivo *topos* del gigantismo, riconduce, almeno secondo Pigafetta, a Patagón personaggio deforme e gigantesco del *Palmerín*. In ogni caso è percepita come terra di un’umanità selvaggia e allo stesso tempo straordinaria, appartenente a una geografia remota.

Il volume si divide in sei corposi capitoli: *Verso Sud: navigazioni e invenzioni*, *L’illusione ottica: il gigantismo patagonico*, *Un mondo alla rovescia: lo spazio utopico e il tempo astratto*, *Viaggiare nello spazio e nel tempo*, *Dalla geografia alla storia: la conquista del territorio*, *Scrittori in viaggio*. Inizia con la specificazione dell’importanza strategica della Patagonia: lungo le sue coste passarono le spedizioni che aprirono il passaggio verso l’Oceano Pacifico inaugurando un nuovo asse commerciale verso l’Asia e i mari del sud.

Il primo atto concreto di presa di possesso, o di cognizione, del Pacifico, fu la scoperta dello stretto che oggi porta il nome di Magellano, il portoghese passato al servizio degli spagnoli, che riuscì a raggiungere la costa cilena attraversando lo stretto che da lui prese il nome. Fu impresa importantissima geograficamente, culturalmente e soprattutto commercialmente, almeno per la Spagna che si illuse di aver trovato la via più rapida per raggiungere la terra delle spezie.

La difficoltà del dominio del passaggio a sud-ovest creò l’invenzione letteraria della stretto di Magellano di cui è primo esempio *La Araucana* di Alonso de Ercilla

y Zúñiga e parallelamente costrinse gli spagnoli a stabilire urgentemente la propria sovranità sulla Patagonia allestendo difese sicure.

Tutto ciò richiese conoscenza che si ottenne attraverso il *descubrir* e il *conquistar*, conoscenza resa verbale da Sarmiento de Gamboa nel suo diario di viaggio (1579) in cui delineò solo in parte il contesto geografico per aver troppo indugiato sulla forza distruttiva delle tempeste tropicali, su una iperbolizzazione del paesaggio che porta alla creazione di una mitologia patagonica.

L'esistenza della terra australe che acquista valore con la scoperta dello stretto di Magellano, scatena l'immaginazione. Si creano spazi che cosmografi, geografi, navigatori riempiono per conoscenza o invenzione estrema. La Patagonia acquista il valore di terra di confine con una Terra Australis provvista di ogni ricchezza e abitata da favolose creature, forse non discendenti da Adamo, in una vegetazione lussureggiante secondo i canoni della geografia del Rinascimento, scienza congetturale che ben si presta a riempire il vuoto geografico con le più strane costruzioni mentali.

Flavio Fiorani sottopone a un attentissimo studio le testimonianze cartografiche del tempo che arricchisce con dotte osservazioni di tipo storico, antropologico, politico e letterario. È oggetto di sua particolare attenzione la raccolta dei *Grands Voyages* di Théodore de Bry, opera di larga diffusione nel Seicento, in cui la denominazione 'America', privilegiata rispetto a 'Nuovo Mondo', viene presentata come *Inferior*, ambiguo riferimento alla sua posizione rispetto all'orientamento geografico e al suo rapporto di inferiorità rispetto all'Europa (*Americae sive Novus Orbis respectu Europaeum Inferior Globi Terrestri Pars*, 1590). Altrettanto significativa è la ridotta dimensione dell'America, un'inferiorità chiaramente dovuta ai costumi dissoluti dei conquistati e dei conquistatori spagnoli e alla subalternità dei primi rispetto ai secondi.

La cartografia nella sua codificazione prospettica del mondo considera la Patagonia e la Terra del Fuoco "confine provvisorio del globo e frontiera dell'immaginazione geografica" (p. 48). La *Terra Australis Incognita*, proprio grazie alla sua denominazione, secondo l'immaginazione geografica rinascimentale del Nuovo Mondo, permette l'invenzione espressiva che può sottintendere anche concreti diritti territoriali.

Alla fine del '600 compare nelle acque dell'Atlantico meridionale la potenza marittima francese con lo scopo principale di rompere l'egemonia commerciale spagnola e contrastare la concorrenza inglese e olandese. È interessante la testimonianza di Duplessis, ingegnere del genio militare francese che nel suo diario di bordo scritto durante una spedizione alla fine del XVII secolo dimostra un certo interesse antropologico verso gli abitanti dei quali coglie significativi aspetti di tipo etnologico e che ritrae anche in gustosi acquarelli che rappresentano la vita quotidiana.

Molto significativa è la testimonianza che agli inizi del '700 lasciò il giovane guardiamarina John Byron vittima del naufragio di una nave della spedizione inglese al comando del commodoro George Anson distrutta dalla tempesta davanti alla costa nord dello Stretto di Magellano. La perdita della nave costrinse i naufraghi al contatto con gli abitanti di quella terra inospitale e a un tentativo di sopravvivenza in condizioni estreme, nell'annullamento di qualsiasi valore di civiltà.

Nella seconda parte intitolata *L'illusione ottica: il gigantismo patagonico*, Flavio Fiorani studia l'eccesso americano come alterità dell'uomo e della natura attraverso le rappresentazioni che riempiono lo spazio estremo con creature estreme. Il gigantismo, l'alterità vengono rappresentati come un mondo alla rovescia generato da una percezione, un punto di vista agli antipodi rispetto a qualsiasi modello conosciuto.

Particolarmente interessante è la percezione che dell'ignoto, dell'alterità, del gigantismo, del rovesciato ebbe il Settecento che collocò in questi luoghi estremi l'utopia di

una società felice creata da giganti buoni, in antitesi con la corrotta società europea, rappresentazione del gigantismo che scomparirà ridimensionata dal filtro culturale dell'illuminismo. Si tenga presente che la discussa presenza del gigantismo nelle terre patagoniche implica una presa di posizione nei riguardi dell'inferiorità dell'uomo americano causata dalle caratteristiche degenerative a lui attribuite.

Le progredite conoscenze scientifiche confermano l'infinita diversità della natura. Le testimonianze dirette suscitano un grande interesse per le notizie sui giganti e le informazioni sulla difficile navigazione in quei mari. Lo testimonia il racconto di viaggio di John Byron la cui pubblicazione anonima aumentò la curiosità dei lettori che intravedevano, proprio nell'anonimato, notizie segrete e avventure inconfessabili.

Il gigantismo dei patagoni, illusione ottica dello sguardo europeo, difformità fisica di abitanti di una terra vuota non corrisponde a degenerazione morale come avviene in altri casi. Questo gigantismo è una prova di alterità proprio del nulla, del vuoto, dello spazio libero dove possono irrompere l'invenzione letteraria, il mito, la fantasia come la presenza della regina Guanomilla, le ricchezze dei giacimenti auriferi, la città dei Cesari che nel '700 diverrà modello ideale di società.

Nel *travel account* e *travel investigation*, generi destinati a una vasta divulgazione, ma con requisiti scientifici per esplorare l'interrelazione tra uomo e ambiente, i fuegini, gente misera, povera, innocua, esteticamente sgradevoli, intellettualmente limitati secondo la testimonianza di Cook, vengono ascritti a "uno stadio pregresso del genere umano, piuttosto che una manifestazione di quell'originario stato di natura su cui è prosperato il mito del buon selvaggio" (p. 212), primitivismo totalmente idealizzato e totalmente demistificato dal *travel account* del naturalista Georg Forster quando gli inglesi (fine 1700-inizi 1800) propongono una concezione del viaggio simile a pratica scientifica che riconosce i fuegini, secondo un processo oggettivo dei valori, come appartenenti al più basso gradino della gerarchia umana.

L'abbandono di una percezione incerta e leggendaria (p.e. la negazione del gigantismo) porta a un radicale cambiamento sociale, culturale e politico. Dalla fine del XVIII secolo si fa strada l'idea della colonizzazione del territorio, dell'integrazione degli indios grazie alla normalizzazione delle relazioni commerciali, la scoperta e la conoscenza del territorio, della fauna, della flora, della sua orografia e topografia. Le annotazioni etnografiche del cronista esaltano le qualità ambientali che attendono solo lo sfruttamento economico.

Se delle letteratura che si sviluppa attorno alla terra patagonica è significativo il *travel account*, genere narrativo "in cui il viaggio è un'avventura di idee" e può contare sul naturalista francese Alcide d'Orbigny figura di rilievo dell' '800, si deve attendere Charles Darwin per una conoscenza moderna, rivoluzionaria del mondo naturale. Il suo viaggio intellettuale ha come punto di partenza l'osservazione che porta alla decifrazione, alla scoperta, alla classificazione. Fiorani sottolinea la capacità di Darwin di articolare l'osservazione secondo il movimento discorsivo del viaggio combinando "la carica soggettiva dell'atto di riconoscimento con la catalogazione di ciò che vede e trova" (p. 249). È il viaggio scientifico che cancella l'immagine mitica e fantastica della lontanissima e sconosciuta Patagonia.

Quando, nel 1885, avviene la conquista militare della Patagonia da parte dell'Argentina, la mitologia patagonica cambia. La Patagonia acquista il valore di spazio neocoloniale da ripopolare dopo aver sottomesso gli indios ai quali si assegna una posizione subalterna, da proteggere anche militarmente per il progresso economico e sociale. Il territorio patagonico non è più un deserto vuoto, in passato riempito dall'immaginazione artistica della letteratura che gli aveva attribuito il valore di enig-

ma, ma uno spazio illuminato dal sapere della scienza e dall'impresa civilizzatrice che gli assegna una precisa fisionomia geografica e trasformerà la Patagonia in un "bucolico quadro dell'operosità umana" (p. 285). Diventa centro di civiltà e di una nuova immaginazione territoriale secondo la retorica ufficiale, mentre al limite della frontiera rimangono i fuegini, una cultura primitiva.

La storia della Patagonia si sviluppa attraverso la presenza dei suoi occupanti che lasciano il passo, dalla fine dell'Ottocento, ai narratori (*Scrittori in viaggio*) che si appropriano di quella terra come civiltà, come sapere, come percezione estetica, come fatto politico in positivo e in negativo con diverse interpretazioni (p. e. Roberto Payró, Ricardo Rojas, Victoria Ocampo, Roberto Arlt) secondo la caratteristica polisemica della Patagonia stessa.

È difficile, riduttivo recensire un libro come *Patagonia* di Flavio Fiorani per la densità di notizie elaborate in un discorso critico così ricco che ogni osservazione o nota può rendere solo parzialmente il valore del testo, penalizzando soprattutto la brillantezza di una non semplice scrittura di affascinante lettura.

Donatella Ferro

NICOLA BOTTIGLIERI (A CURA DI), *Operosità missionaria e immaginario patagonico*, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2009, 216 pp.

Negli ultimi tempi la Patagonia è oggetto di particolare interesse e studio sia in Argentina sia in Europa. Numerose sono le pubblicazioni apparse recentemente, risultati di diverse focalizzazioni dell'argomento. Caso vuole che in questo numero di *Rassegna Iberistica* appaia un'altra mia recensione sull'argomento: riguarda il volume di Flavio Fiorani *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*.

La raccolta curata da Nicola Bottiglieri, corredata da una serie di belle fotografie d'epoca e tavole di tema geografico, presenta una serie di saggi riguardanti l'azione dei salesiani nel sud dell'Argentina a partire dal XIX secolo.

Nell'*Introduzione* il curatore fa una rapida storia della presenza salesiana nel lontano Paese determinata da un sogno di Don Bosco (1883) chiamato "secondo sogno missionario attraverso l'America": in una visione profetica il Salesiano attraversa in treno l'America del Sud dalla Colombia al Cile "vedendo il presente e il futuro dei territori attraversati [...] nonché la trasformazione dei 'selvaggi' in uomini 'civili', attraverso l'istruzione, la religione, il commercio e il lavoro" (p. 9).

Inizia la serie di saggi la storica Liliana Brezzo con lo studio *Evolución del Estatuto Administrativo de la Patagonia* in cui utilizza con abilità un'aggiornata bibliografia per delineare la storia della regione partendo dal fascino dello sconosciuto che aveva lasciato briglia sciolta all'immaginario europeo e americano nell'immensità del meraviglioso e del gigantesco. L'importanza strategica della terra dei due oceani già nel XVI secolo aveva suscitato le mire di conquista degli stati europei, primi fra tutti la Spagna e l'Inghilterra, nonostante le avverse condizioni climatiche e ambientali. Nel XVII secolo si mitizzò la ricerca della *Ciudad de los Césares*, ricca d'oro e di ogni bene, che spinse all'avventura laici e gesuiti. Interessi scientifici legati a utilità commerciale mossero nel XVIII secolo l'esplorazione e la conquista di terre e di mercati, con qualche rara eccezione strettamente culturale come quella dell'inglese James Cook o del genovese Alessandro Malaspina le cui osservazioni scientifiche

suscitarono un nuovo temporaneo interesse per le terre patagoniche da parte della Spagna. L'indipendente Argentina nel XIX secolo prenderà possesso anche della diffusione della conoscenza del territorio per favorire soprattutto il popolamento di una terra inospitale. In tale situazione fu determinante l'azione dei salesiani verso le popolazioni indigene e i coloni.

Segue lo studio dell'ispano-americanista Maria Gabriella Dionisi *Architettura degli edifici salesiani di Giovanni Bernabè: reminiscenze italiane e adattamenti all'ambiente*. Partendo dal presupposto che la maestosità degli edifici religiosi era considerata da alcuni ordini religiosi peculiarità necessaria per evidenziare l'importanza spirituale e culturale della Chiesa, la studiosa si propone come oggetto di analisi l'opera del salesiano trentino Giovanni Bernabè, "l'architetto di Dio [...] ideatore e costruttore di cinque collegi e ventidue chiese, molte delle quali sono state dichiarate Monumento Storico Nazionale dal Governo Argentino" (p. 40). L'autrice sottolinea l'importanza della funzione degli edifici costruiti da Bernabè, siano essi collegi o chiese, nell'ambito della trasformazione architettonica e urbanistica e nell'aspetto religioso e socio-culturale, riuscendo così ad unire funzionalità ed estetica.

María Andrea Nicoletti, specialista di storia d'America, è l'autrice del saggio *Salesianos e Hijas de María Auxiliadora en el Fin del Mundo: educar, civilizar y evangelizar en las reducciones de Tierra del Fuego*. Viene analizzata la funzione della *reducción*, una istituzione voluta dai salesiani nell'intento di permettere all'indigeno, infedele e incolto, di ricevere un'educazione religiosa e una preparazione al lavoro in un sistema di protezione contro le violenze dei coloni. L'impatto con le nuove forme culturali europee, massacri, epidemie, miseria portarono all'estinzione degli aborigeni fuegini in un clima di polemiche, accuse, contraddizioni tra gli stati e i salesiani la cui azione missionaria, tra mille pericoli e avversità nel tentativo della trasformazione della vita dei nativi, viene celebrata con una certa enfasi dall'autrice nella persona di monsignor Giuseppe Fagnano.

Carlos Baldassarre, storico e archeologo, nel saggio *Misión Nuestra Señora de la Candelaria. Luces y sombras de la acción pastoral en el Islario Fueguino* riprende il tema della fondazione di missioni in un ambiente totalmente ostile sia per il territorio sia per i modi di vita e le reazioni degli indigeni che venivano espropriati delle proprie terre nel nome del darwinismo sociale, ideologia in parte seguita dai salesiani, che proponeva l'alternativa civiltà/barbarie nell'ottica che il selvaggio poteva progredire solo avvicinandosi a forme di vita civilizzata attraverso il contatto con i coloni che portavano il progresso contro la barbarie. Il pensiero antropologico attuale sottolinea l'effetto negativo di dette ideologie sulle società aborigene costrette all'obbedienza totale alla religione cristiana e alla civiltà europea e al contagio con malattie a loro estranee. Baldassarre presta particolare attenzione all'aspetto economico-finanziario e politico della presenza salesiana fortemente contrastata dalla realtà locale per sospetti di loschi affari e, allo stesso tempo, minata all'interno da conflitti tra ordini religiosi.

Il saggio dell'ispanoamericanista Ilaria Magnani *Immagini e immaginari. Le foto di Alberto Maria De agostini come discorso sulla Patagonia* è dedicato appunto a questo personaggio che fotografò e filmò la Patagonia meridionale facendo così conoscere al mondo la natura e gli abitanti di quelle terre lontanissime. Ricordo che nel volume sono inserite alcune suggestive e interessanti fotografie ora conservate nel Museo Nazionale della Montagna CAI di Torino. L'autrice sottolinea che grazie al contesto socio-culturale e religioso (famiglia agiata e profondamente religiosa) in una zona, il Biellese, in cui la montagna è il soggetto prediletto della scuola fotografica di Biella, istituzione che associa il gusto della rappresentazione del paesaggio all'interesse per

l'uso scientifico degli obiettivi, il giovane De Agostini ebbe la possibilità di praticare l'hobby della fotografia ad alto livello scientifico e di esercitare la sua passione alpinistica anche nelle terre patagoniche, conservando e manifestando sempre il suo stato di credente, di sacerdote, di europeo.

Chiude la raccolta il saggio di Nicola Bottiglieri, docente di letteratura ispanoamericana all'Università di Cassino, *Il linguaggio dell'altrove. L'opera di padre Alberto Maria De Agostini*, che riguarda soprattutto i due volumi più significativi *I miei viaggi nella Terra del Fuoco* e *Ande Patagoniche*. L'autore si sofferma soprattutto sulla categoria del sublime che identifica con il "bello orrido" nella descrizione della natura americana, risultato di una scrittura "ibrida" frutto della fusione tra scienza e letteratura, tra scrittura e immagine che il salesiano seppe cogliere e trasmettere con la tecnica narrativa propria della cinepresa, ottimamente resa nell'esperienza straordinaria del volo sulle Ande Patagoniche.

Il volume è indubbiamente un'interessante raccolta di saggi, tutti ottimamente documentati, opere di specialisti che affrontano da varie angolazioni l'argomento comune: la presenza dei salesiani nelle regioni dell'estremo sud dell'Argentina, spinti così lontano dalla visione utopica che della Patagonia e della Terra del Fuoco aveva avuto Don Bosco nei suoi ben noti sogni. L'attenzione dei salesiani si rivolse verso l'evangelizzazione degli indigeni infedeli, ma si allargò anche alla divulgazione della conoscenza delle lontane terre patagoniche nella cultura italiana del tempo.

Donatella Ferro

FRANCA SINOPOLI, (a cura di), *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 250.

Il volume curato da Franca Sinopoli è una raccolta di saggi tutti al femminile dedicati alla riflessione sulla Storia contenuta nel discorso autobiografico di autori e di autrici della diaspora. Lo scopo, a detta della stessa curatrice, è quello di

riflettere sulle modalità espressive, sulle priorità tematiche e critiche presentate dagli autori/trici, per osservare come ciascuno/a di essi abbia risolto o posto sul piano letterario e autobiografico, così come su quello storico-culturale, la questione dell'incidenza della Storia (con la *S* maiuscola, la storia collettiva ma anche la Storia ufficiale, quella istituzionale) nella propria esperienza di scrittore/trice espatriato/a e migrante tra diverse lingue e culture (SINOPOLI, FRANCA "Introduzione", pp. 13-14).

Divisi in due sezioni – "Verso l'Europa" e "Verso gli Stati Uniti" – i contributi propongono il confronto tra testi (pseudo)autobiografici ed esperienza migratoria individuale e comunitaria, inserita quest'ultima in un contesto storico specifico relativo ad avvenimenti quali guerre, ridefinizione dei confini nazionali, persecuzioni politiche e/o religiose, pulizie etniche, genocidi.

La prima parte – "Verso l'Europa" – si apre con il saggio di Maria Grazia Negro intitolato "Il buco nel muro e il gioco degli avi: *Origines* di Amin Maalouf" (pp. 19-51), nel quale si analizza il testo autobiografico sull'identità che lo scrittore di origine liba-

nese scrive iniziando dalle proprie esperienze personali e familiari. A partire dalla sua condizione di migrante e di minoritario, Maalouf rivendica una visione dell'identità

come un apprendimento continuo, mai fissato definitivamente dalla nascita, nutrita di appartenenze molteplici e declinata quindi al plurale, che si contrappone alla concezione tribale delle identità sclerotizzate nell'assolutizzazione degli elementi etnici, religiosi, linguistici, nazionali e foriere in tutto il mondo di conflitti omicidi (p. 20).

Al fine di superare il trauma provocato dalla diaspora e dalla morte dei familiari, la scrittura di Maalouf si trasforma in una sorta di terapia autobiografica dell'anima atta a trasformare la personale esperienza migratoria e nomadica in una condivisione collettiva di uno "spazio transnazionale che neghi ogni possibile fondamento ai nazionalismi" (p. 26). Veronica Orfalian è l'autrice di "L'oblio dei padri e la rimozione della storia in Gérard Chaliand" (pp. 53-83), in cui si affrontano le conseguenze del primo genocidio del secolo XX, il *Metz Yeghêrn* degli armeni che ne provoca la "Grande Diaspora", nelle generazioni dei discendenti in relazione con i testi (pseudo) autobiografici di vari scrittori armeni. Tra questi *Memoria delle mie memorie* (2003) di Chaliand mette in luce le problematiche storiche inerenti la questione armena, analizzando "sia gli avvenimenti storici che hanno condotto alla rimozione [della Storia], che quelli interiori e personali che ne hanno aiutato l'attuazione e il protrarsi nel tempo" (p. 68). Maria Cristina Mauceri dedica il suo "Oltre il muro: dramma personale e nostalgia conflittuale in *Dasburi e buaj* di Elvira Dones" (pp. 85-107) alle vicende autobiografiche narrate nel romanzo *Senza bagaglio* (1997) dell'autrice albanese emigrata in Svizzera "un anno prima del crollo del muro di Berlino e del successivo crollo dei regimi comunisti che hanno modificato l'assetto geopolitico dei paesi dell'Europa dell'Est" (p. 85) influenzando la situazione albanese fino al punto da concorrere alla caduta del regime totalitario. In chiusura della prima parte del volume vi è "La diaspora verso la Germania dell'Est e il ritorno in Africa narrati da Lucia Engombe in *Kind Nr. 95*" (pp. 109-133) di Nora Moll, in cui la studiosa affronta "la ricostruzione storica e narrativa della plurisecolare diaspora africana, e in particolare della massiccia migrazione post-coloniale verso o attraverso l'Europa di persone provenienti da numerosi stati africani" (p. 109) mediante l'analisi dell'autobiografia romanizzata della scrittrice e giornalista namibiana.

"Verso gli Stati Uniti" si apre, invece, con "Lingua, identità e storia in *Christ in Concrete* di Pietro di Donato" (pp. 137-161) di Loredana Polezzi, in cui si analizzano le implicazioni della scrittura diasporica in *Cristo fra i muratori* (1939) di Pietro di Donato, romanzo capolavoro della scrittura italoamericana incentrato "sul vissuto (anche autobiografico) degli emigranti italiani negli Stati Uniti" (p. 137). Il saggio "Ana Méndez, *Loving Che*: identità cubano americana tra realtà e immaginazione" (pp. 163-181) di Camilla Cattarulla si occupa dell'interpretazione dell'esilio cubano negli Stati Uniti proposta dai discendenti degli esuli. Mediante un dialogo tra l'autrice/narratrice/ personaggio principale e la storia della Rivoluzione cubana, *Loving Che* (2003) di Ana Méndez narra la storia di una figlia sulle tracce della madre rimasta nell'Isola, della quale scopre una romantica *liason* con il Che Guevara. Anche Tatiana Petrovich Njegosh in "Traduzione di un'identità mancante: *The Dew Breaker* di Edwidge Danticat" (pp. 183-214) si muove tra gli Stati Uniti e i Caraibi mettendo a fuoco le vicende della diaspora haitiana. Tema di fondo dell'opera di Danticat, pubblicata nel

2004, è la questione etnico-razziale, “un filo sotterraneo che orienta i punti di vista, i destini dei personaggi e la storia recente e passata di Haiti trasfigurata nel romanzo” (p. 184). Chiude la sezione, e il volume, il saggio di Franca Sinopoli, “La valigia delle identità. Memoria collettiva e memoria traduttiva in *Out of Place* di Edward W. Said” (pp. 215-236), dedicato all’autobiografia del critico americano palestinese, per il quale l’essere “fuori posto” o “sempre nel posto sbagliato” significa vivere un perenne stato di estraneità (p. 221), tipico di chi – esule o migrante – appartiene a uno o più territori, senza sentirsi completamente parte di essi.

Il volume compendia otto saggi dedicati a otto autori, i quali si focalizzano, mediante la produzione di testi (pseudo)autobiografici, non tanto sulla perdita del luogo natio e sulle lacerazioni psico-fisiche che essa implica, quanto piuttosto sull’enfasi posta nel sottolineare “gli aspetti dinamici introdotti dall’esperienza diasporica nella vita del singolo (transnazionalità, plurilinguismo, appartenenze identitarie plurime, cosmopolitismo, partecipazione attiva alla società di accoglienza e suo rinnovamento)” (p. 38). In questo modo, l’intera raccolta diviene utile anche a trasmettere al lettore la consapevolezza che la diaspora e la migrazione sono ormai l’emblema della contemporaneità e, come avviene per l’esilio, “non fa differenza se colui che lo impersona lo vive nella sua terra, nella sua camera, nella sua lingua, o se lo vive fuori e lontano da esse” (MANEA, NORMAN *La quinta impossibilità. Scrittura d’esilio*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 115).

Federica Rocco

SILVIA GILETTI BENSO E LAURA SILVESTRI (A CURA DI), *Ciudad Juárez. La violenza sulle donne in America Latina, l’impunità, la resistenza delle Madri*, Milano, Franco Angeli Editore, 2010, pp. 191.

Il libro *Ciudad Juárez. La violenza sulle donne in America Latina, l’impunità, la resistenza delle Madri*, curato da Silvia Gilletti Benso e Laura Silvestri, si compone di quattordici saggi che configurano un’analisi approfondita e plurale dei molteplici aspetti che ruotano attorno ai crimini contro le donne di cui Ciudad Juárez (Stato di Chihuahua, Messico) costituisce il teatro principale da più di quindici anni.

Apri il volume il saggio di Silvia Gilletti Benso, che fornisce un’ampia panoramica del fenomeno criminale, sottolineandone gli enigmi e le forti contraddizioni. La studiosa si sofferma soprattutto sull’importanza della posizione della città messicana che, situata al confine tra Messico e Stati Uniti, si trasforma nel terreno d’azione ideale per il narcotraffico che detta le sue leggi indisturbato. La frontiera geografica, inoltre, si estende anche nel corpo della città, in cui la dicotomia centro/periferia equivale a quella ricchezza/povertà estrema. Tra le cause dei femminicidi, inoltre, risultano decisive la presenza di industrie di assemblaggio statunitensi (*maquiladoras*) che sfruttano il lavoro femminile, la legittimazione del clima di violenza da parte delle istituzioni e la conseguente impunità dei colpevoli. Un’ultima considerazione è dedicata all’associazione Nuestras Hijas de Regreso a Casa (Nhrc) fondata dalle madri delle vittime, che, sulla scia de las madres de Plaza de Mayo, molto stanno lottando per avere giustizia.

Gli aspetti già considerati da Gilletti Benso, vengono messi in evidenza anche dalle interviste ad alcune madri delle vittime di Ciudad Juárez che realizza Paolo Pobbati.

In particolare, ciò che risalta dal lavoro del giornalista è la funzione chiave delle *maquiladoras* che esasperano un altro tipo di frontiera, quella di genere: sfruttando il lavoro femminile alimentano la frustrazione maschile e l'astio sempre crescente contro la donna, con il conseguente aumento della violenza ma anche dell'impunità.

Sulla stessa scia, Matteo Dean concentra l'attenzione sul ruolo fondamentale delle *maquiladoras* come produttrici di violenza. Queste industrie canalizzano alcuni tratti della società maschilista messicana (la vulnerabilità, l'adattabilità, la flessibilità oraria, l'improvvisazione diventano caratteristiche del nuovo lavoro femminizzato), facendo perno su quella che viene considerata una delle caratteristiche delle donne che lavorano: la docilità di fronte agli abusi o semplicemente di fronte alle dure condizioni imposte dalle linee di produzione delle fabbriche di assemblaggio. La donna diventa, quindi, l'oggetto da usare e poi gettare, oggetto da riprodurre, assemblare, vendere, dissipare.

Rita Laura Segato fornisce allo studio un'acuta analisi dalla prospettiva antropologica, considerando ed enfatizzando il ruolo della coordinata orizzontale di interlocuzione tra i membri della confraternita. I crimini contro le donne di Ciudad Juárez vengono considerati non come azioni determinati dall'odio verso la vittima, bensì come azioni comunicative consumate per soddisfare le esigenze estreme di attraversare la soglia dell'appartenenza al gruppo dei pari, siano essi alleati o concorrenti. I femminicidi costituiscono, pertanto, un "testo insanguinato", configurandosi come messaggi emanati da un soggetto-autore che può essere identificato e localizzato soltanto se si accetta di "ascoltare" quei crimini come fossero atti comunicativi (41).

Patrizia Peinetti affronta il problema del femminicidio attraverso il tema del diniego, smascherando le strategie utilizzate dal governo e dalle autorità messicane per negare fatti e responsabilità, evidenziando anche la mancanza di partecipazione da parte dei singoli cittadini. La normalizzazione di queste morti si ottiene mediante la negazione della specificità dei femminicidi di Ciudad Juárez, ovvero l'individualizzazione con cui ogni morte viene considerata un caso a sé, e il ribaltamento dei ruoli, con cui si fanno apparire i colpevoli come vittime e le vittime come colpevoli. Conseguenza del diniego è la de-individualizzazione e la de-umanizzazione delle vittime che non sono più esseri umani, ma diventano oggetti generici e astratti o cifre riportate sui giornali.

Specularmente, Diana Washington Valdés si concentra sul concetto di sacrificio, vedendo nelle uccisioni di donne la rappresentazione di un rituale per l'assassino o gli assassini. La concezione della morte come rito inevitabile nella coscienza collettiva della cultura messicana contribuisce e alimenta l'impunità degli assassini durata più di dieci anni. L'esibizione intenzionale dei cadaveri da parte degli uccisori, inoltre, spinge l'autrice a formulare l'ipotesi che tali crimini possano rappresentare sacrifici in onore della "Santa Muerte", divinità che ha origine nella cultura della delinquenza e tutt'oggi adorata.

Laura Silvestri sposta il problema su un piano prettamente letterario, in quanto ripropone la lettura dei fatti attraverso *El silencio que la voz de todas quiebra* (1999), testo collettivo in cui sette voci di donne messicane si alternano non solo per riproporre il più fedelmente possibile ciò che accade a Ciudad Juárez, ma soprattutto per presentare con maggiore profondità le vite di sette vittime, riscattandole dall'oblio. Dopo aver offerto un'interessante bibliografia sui crimini di Ciudad Juárez, l'autrice entra nel merito del libro, individuandone l'efficacia umana e narrativa nel fatto di presentare le vittime come fossero vive, ricostruendone sogni e speranze infrante. Il volume, quindi, si configura come un contro-discorso, in grado di parlare della violenza opponendosi alla stessa.

Dopo un'attento esame delle cause sociali dei femminicidi, Servando Pineda Jaimes concentra l'attenzione sul *Proyecto de la Esperanza para las otras víctimas del feminicidio de Ciudad Juárez*, l'associazione fondata dalle madri delle ragazze uccise rivolge ai figli e familiari delle vittime. Come se fossero uno spiraglio di luce nelle tenebre dell'impunità e della dimenticanza, i risultati raggiunti sono la realizzazione di laboratori di arte terapia, campeggi estivi e primaverili per gli orfani delle vittime, i seminari del sabato su diritti umani, autostima, scrittura terapeutica, giornalismo e radio.

Le uccisioni di Ciudad Juárez, tuttavia, offrono anche l'occasione per spingere l'analisi oltre i confini regionali e nazionali, e per dibattere su problematiche annesse. Patricio Bustos Streer apre una finestra sul dramma della dittatura cilena, e offre una dettagliata descrizione scientifica delle tecniche utilizzate dalla medicina legale per identificare i prigionieri politici scomparsi durante il regime dittatoriale. L'autore si sofferma sulla rilevanza sociale delle scienze medico-legali, riconoscendo nella loro corretta applicazione la possibilità di emettere condanne basate nella verità dei fatti, risolvendo il conflitto giudiziario.

Stefania Ninatti, invece, focalizza l'attenzione sui diritti umani e, soprattutto, sulla necessità di creare una cultura dei diritti umani. Questi si avvicinano a una sorta di "lingua franca" in grado di superare le barriere culturali e le dissonanze di cui è ricco il mondo contemporaneo. Sulla stessa scia, la lunga analisi di Angela Vitale Negrin e Simona Carnino affronta a tutto campo il lavoro svolto ed i risultati ottenuti da Amnesty International, ripercorrendone la storia in America Latina e denunciando gli ostacoli affrontati per vincere la reticenza delle istituzioni.

Cristina Secci e Clara Ferri analizzano i crimini contro le donne commessi oltre i confini di Ciudad Juárez, tracciando una tragica geografia di violenza che si estende attraverso tutto il territorio messicano. Vengono presi in esame sia i femminicidi in senso stretto, sia gli abusi sessuali ai danni di donne da parte di membri della polizia e dell'esercito durante manifestazioni pacifiche.

Chiude il volume la vivida e comunicativa testimonianza biografica di Manuelita Simental, una delle due fondatrici dell'Associazione Nuestras Hijas de Regreso a Casa, che trasmette il dramma di madre e la sofferenza di donna.

*Ciudad Juárez. La violenza sulle donne in America Latina, l'impunità, la resistenza delle Madri* costituisce un apporto ottimamente strutturato agli studi culturali, in quanto tematizza la problematica della violenza contro il soggetto femminile inserendola in una prospettiva storica e contemporanea. Il libro si impone, inoltre, come un fondamentale atto di denuncia e sensibilizzazione sociale su un problema che riguarda la comunità mondiale.

Margherita Cannavacciuolo

JOSÉ EMILIO PACHECO, *Contralegía*, introducción, edición y selección de Francisca Noguero, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 352.

No risulta una tarea sencilla elaborar una antología de José Emilio Pacheco. El poeta somete su obra a una constante labor de corrección, dificultando con ello el trabajo del filólogo, en el caso de que éste haya sido capaz de reunir las múltiples variantes de los poemas. Es lo más parecido, en la actualidad, a intentar hacer una

antología de Juan Ramón Jiménez. Una vez salvadas estas dificultades textuales, José Emilio Pacheco deja en manos del filólogo la responsabilidad y el mérito. Quienes conocen al autor podrán afirmar que ésta es otra forma de la cortesía y la humildad que le caracterizan. En este caso el mérito recae en la profesora Francisca Nogueroles, de la Universidad de Salamanca, que ha conseguido elaborar un volumen de referencia para aquellos que, a partir de ahora, quieran conocer a fondo la obra de Pacheco. Se trata de la antología conmemorativa del Premio Reina Sofía de Poesía, concedido al poeta en su edición XVIII. Este premio, por cierto, supuso la antesala del Premio Cervantes con el que fue galardonado poco tiempo después. Resulta paradójico que el autor que defiende el anonimato en la poesía (véase su poema "Carta a George B. Moore en defensa del anonimato"), haya conciliado al público y a la crítica. Ha merecido repetidamente el reconocimiento del lector y las instituciones desde fecha muy temprana. Dados los tiempos que vivimos, nos encontramos cerca del milagro: fue nombrado, por aclamación popular, como el mejor poeta vivo de México.

Si bien esta antología no podrá ser designada como definitiva en razón de dicho proceso de reescritura, sí lo será por la precisión y rigor filológicos de la profesora Nogueroles (una de las más reconocidas especialistas en la obra del poeta). Su estudio introductorio, detallado y extenso, se articula sobre los temas fundamentales de la obra del poeta mexicano, y ordena la compleja visión del tiempo y de la palabra en Pacheco. Matiza conceptos que la crítica ha hecho gravitar sobre estas páginas fundamentales de la poesía mexicana del siglo XX, como el pesimismo, la desesperanza o la supuesta frialdad de algunos de sus versos. Aquellos juicios presurosos quedan definitivamente arrumbados con el estudio de la profesora Nogueroles.

La selección de poemas que se presenta, ordenada cronológicamente, está regida por los temas fundamentales de la obra de Pacheco. Dos de ellos destacan con especial interés: el tiempo y la poesía. Como apunta Nogueroles en su estudio, el poeta mexicano se siente cercano a la definición de la poesía que legó Antonio Machado: "palabra en el tiempo". Pero en José Emilio Pacheco resulta más compleja, ya que ambos términos se confunden, se alternan y se complementan. Leyendo este volumen, no resultaría extraño aplicarle aquella definición alterando los componentes: "tiempo en la palabra". Aunque su concepción del tiempo se remonte a Heráclito y los presocráticos (patente en poemas como "Don de Heráclito"), añade a sus constataciones de la fugacidad de la vida y la materia la de la propia poesía, que se perderá en la historia (con o sin mayúsculas) o en la abundancia consumista de la sociedad contemporánea. Basten los ejemplos de "Conversación romana (1967)": "acaso nuestros versos duren tanto / como un modelo Ford 69 / - y muchísimo menos que el Volkswagen"; y "Digo": "Digo, / y se va el decir / en la corriente que no vuelve".

Pacheco no cede ante catastrofistas y apocalípticos, y siempre encuentra la infinita energía (también conocida con otros nombres, como *amor* o *vida*) que regenera el mundo una y otra vez: "Triste que todo pase / pero también qué dicha este gran cambio perpetuo". Uno de los grandes logros de la poesía de Pacheco es la anulación de la elegía para denunciar esta imparables maquinaria de la existencia. Recuérdese el título de esta antología. De hecho, la distancia desde la que mira el poeta, incluso cuando habla de lo terrible del devenir, aniquila el tono dramático en favor de una constatación. En consonancia con su rechazo por el lamento, la poesía de Pacheco goza de una limpia sencillez retórica. Pero su mirada serena hacia lo cotidiano no esconde, como se puede apreciar, el trasfondo amargo y dulce de la finitud. Su obra ha ido prescindiendo de referencias a la actualidad, y se ha dirigido de manera diáfana hacia temas universales. Despojada su palabra de ornamentos, ha proyectado toda su

carga significativa en un lenguaje cotidiano. Este viaje en la palabra es también viaje en el tiempo, y lo devuelve, casi de manera imperceptible, al discurso presocrático.

La poesía de José Emilio Pacheco se ha construido también con la de otros, y aquí se encuentra otra forma de intimidad entre palabra y tiempo. Se mira en el claro espejo de los clásicos de la literatura universal, nadando a contracorriente de quienes pregonan que la escritura de hoy mantiene una tensa relación con la del pasado (valga como ejemplo su poema “Contra Harold Bloom”: “Al doctor Harold Bloom lamento decirle / que repudio lo que él llamó *la ansiedad de la influencia*”). Por sus poemas discurren Juan Ramón Jiménez, Juana Inés de la Cruz, Jorge Luis Borges, Ovidio, el *Eclesiastés*. Pacheco los acoge en su poesía con distintos grados, desde el intertexto a la traducción, en un juego que trasciende la simple etiqueta de posmoderno. Las palabras de otro tiempo son lanzadas al futuro en los versos del autor mexicano. Para llegar a ser un clásico, se hacen necesarios los clásicos y los filólogos. Y con la edición de esta antología, Francisca Noguero ha puesto a José Emilio Pacheco en la línea de salida hacia aquel estado dulce de la literatura.

Antonio Portela

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ, *Hasta luego, mister Salinger*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pp. 128.

Los últimos cuentos del escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez confirman el talento que ya había mostrado en sus anteriores obras y testimonia una nueva madurez.

Este libro se compone de doce historias, escritas en Madrid y en Tenerife, a lo largo de una época que va desde el año 2001 hasta el 2006. A veces el escenario es Venezuela – con la pobreza y los problemas políticos a los que con frecuencia el autor hace alusión –, otras es una ciudad indefinida, se puede imaginar que se trata de Madrid, pero Méndez Guédez no proporciona nunca referencias concretas.

En estos relatos reaparecen antiguos temas y se asoman algunas inquietudes nuevas. La descripción de las obsesiones y de las neurosis del hombre de nuestra sociedad – «Breve tratado sobre la tos», entre todos –, las recriminaciones del personaje adulto que se detiene a mirar atrás, hacia un pasado que lo acecha – el espectro del pasado en «El ojo insomne de las peceras» –, se entrelazan con temas como la amistad, aunque sea fugaz, entre hombres y mujeres – «Las cigarras» –, o la descripción de la figura de la madre como una mujer culta y víctima de su inquietud – «El ojo insomne de las peceras» y «En marzo florecen los prunos».

El eje que vertebra todos los relatos es la presencia de protagonistas femeninas y, en la narración, el punto de vista de la mujer cobra gran importancia. El hecho de que sea un hombre (Juan Carlos Méndez Guédez) quien arma las tramas, y un narrador masculino – hijo, esposo, amigo o simplemente conocido de alguna mujer – quien las cuenta no le quita precisión, puntualidad y aciertos a la descripción del universo femenino. Cabe decir que el autor declaró en una reciente entrevista que fue educado y siempre vivió rodeado por mujeres, al igual que el protagonista de «La nova 74», que por esta razón, a veces, se tiene que defender de la ironía de sus compañeros chicos.

Y, en efecto, en algún cuento se puede respirar el contraste entre el universo hecho sólo de mujeres en el que se forma el protagonista masculino y su deseo de marcharse, crecer y descubrir la vida.

La infancia vuelve en los recuerdos de los protagonistas, hombres adultos que todavía no han madurado. Se trata de una infancia y de una primera adolescencia – y cuando éste es el tema el escenario es Venezuela, siempre –, de penurias económicas, de burlas sufridas, de marginación, en la que los protagonistas prueban la constante sensación de estar fuera de lugar. Queda evidente el importante papel de la memoria, que empieza a hilar historias a raíz de algún reencuentro que hace el personaje adulto en un momento cualquiera de su vida.

A través de estos relatos los lectores van entrando en un mundo que es el del escritor, el de la fantasía y de la realidad: un universo que se derrite y borra progresivamente, hecho de relaciones que se hacen y deshacen sin ninguna razón concreta: “El olvido que fuimos. La manera en que cada uno perdió el rastro del otro”, se dicen los protagonistas de «Agua» (p. 104). Es una realidad cansada, apática, que fluye lentamente, como en un día de calor caribeño, y sin muchas esperanzas en el futuro. Los personajes, sobre todo los masculinos, parecen adaptarse a su condición de insatisfacción y no manifiestan ningún deseo de intentar contrastar su situación.

El autor sugiere, sin embargo, algunas diferencias entre la forma de encarar la realidad que muestran las mujeres y la de los hombres: éstas son las que parecen cargar con más constancia el peso y los aspectos más prácticos de la vida, son las más determinadas a salir adelante.

Las mujeres intentan “algo” mientras que los hombres sólo buscan sobrevivir. Ellas persiguen más la autenticidad y las sensaciones fuertes, como se ve en la novia de «La boda», contrastada con su descolorido marido, o en la protagonista femenina de «Las cigarras». No obstante, hay un hombre que sí toma una decisión, entre los desdibujados personajes masculinos de esta colección: se trata del protagonista de «Amanecer». Allí también se saca a colación el tema del azar, ya que éste es el responsable de la acción impactante del protagonista que, por lo demás, es presentado como un hombre frágil.

¿Es el contraste entre dos mundos – el masculino y el femenino – el que propone Méndez Guédez, o es la compenetración entre ellos? Tal vez, lo que el autor sugiere es la dificultad de las relaciones entre estos dos universos: “Toda reina tiene su príncipe” (p. 63), se dice en «El príncipe», pero las reinas son mujeres cansadas, confundidas, cariñosas, desequilibradas, y los príncipes se muestran torpes, sin rumbo e incapaces de dominar su destino. Se trata del retrato de la pasividad de la sociedad actual, que bien se ve encarnada en el personaje de «El hombre lobo en el boulevard». Allí, el protagonista, un vendedor de electrodomésticos, asiste a un momento de irrefrenable violencia callejera, viéndola a través de las muchas pantallas sin sonido que expone en su tienda. El cuento describe bien el contraste entre la situación de violencia extrema en la calle, cuya gravedad el hombre no parece percibir completamente, y esa violencia que reproducen los televisores, multiplicándola y enmudeciéndola al mismo tiempo.

En esta colección, todos los protagonistas están intentando sobrevivir a un naufragio sin fin, mientras a la despreocupación de la juventud se sustituye la apatía de la edad madura. Es relevante subrayar que el autor menciona con frecuencia el paso de la adolescencia/primer juventud a la edad adulta, pero este cambio, en general, no conlleva el alcance de la madurez de los protagonistas, que parecen seguir en sus cavilaciones existenciales sin encontrar nunca respuestas contundentes.

Otro tema que tiene fuerte importancia en esta última producción es la amistad. Méndez Guédez recrea aquí muchos diálogos entre amigos, aunque quizás, mejor se debería decir entre personas que ejercen el mutuo socorro. En general se trata de afectos superficiales, aunque tiernos, que a menudo marcan una época de la vida de los protagonistas. Son vinculaciones surgidas de la soledad y que abrigan, de alguna forma, a personajes torpes, alguna vez mediocres, y apagados.

De nuevo el autor se detiene en las contradicciones humanas, descritas con cierta simpatía. Por otra parte también aparece un cinismo que es menos frecuente en los demás escritos del venezolano y que se hace patente, no sin dejar entrever algo de ironía, en particular en «Breve tratado sobre la tos».

Es una mezcla de sentimientos y sensaciones la que retrata el autor: la despreocupación se funde con la angustia, el cariño con la maldad, dibujando unas peripecias en las que muchos lectores se reflejarán. Observamos la miseria humana que se une a la transgresión y al desapego emocional que caracterizan las actuaciones de los protagonistas.

Méndez Guédez describe vidas que recorren la recta final y vidas que se están abriendo al mundo: todas siempre están en busca del momento del rescate y de la felicidad que no parece llegar nunca.

En lo que se refiere al estilo, éste es pulido, la prosa es fluida al tiempo que tensa y cautivadora. Es una escritura liviana, a menudo veteada de humor, sintética sin que se le quite nada a la belleza y a la precisión en los retratos. En estos textos, continuando con lo que ya había hecho en otras obras, el autor inserta varias referencias cultas, tanto en el campo literario, como en el de la música y de la pintura.

Méndez Guédez utiliza distintos registros y estilos: algunas historias se narran a través de diálogos en estilo directo, otras son recuerdos de intercambios y están expuestas en estilo indirecto libre. En algunos cuentos hay varias voces que hablan e hilan la historia, mientras que en otros éstas se desarrollan a través de los constantes saltos entre pasado y presente.

Es, pues, precisamente esta variedad de tramas, registros y enfoques, una de las cifras de *Hasta luego, mister Salinger*, con el que Juan Carlos Méndez Guédez responde a las expectativas de quienes lo consideran una de las voces más interesantes de la literatura hispanoamericana más actual.

Chiara Bolognese

ROSALBA CAMPRA, *Cortázar para cómplices*, prólogo Jean Andreu, Madrid, del Centro editores, 2009, pp. 225.

In quest'ultima raccolta di saggi, dedicati a Julio Cortázar per commemorarne il venticinquesimo anniversario della morte, Rosalba Campra ripercorre le tappe che hanno segnato il percorso letterario di uno degli autori più importanti della letteratura argentina – e latinoamericana in senso lato -. È evidente il fascino che lo scrittore ha esercitato e continua a esercitare nei suoi lettori, in *primis* in Rosalba Campra, catturata dalla magia di linguaggi inventati e riversati «con ironía llena de afecto» (p. 13) proprio in chi si appresta ad avventurarsi nel 'fantastico' mondo di Cortázar. Un'attrazione che dura da oltre trent'anni, come testimoniano gli studi raccolti – di cui è possibile rintracciare in nota la data di pubblicazione –, volutamente non limati, né

corretti nelle imprecisioni semantiche, né attualizzati nelle note bibliografiche, ma solo uniformati da un punto di vista redazionale per dare omogeneità al testo, e ri-tradotti in spagnolo in presenza della versione italiana, come l'autrice spiega con dovizia di particolari nelle utili "Anotacione preliminares".

Il volume, che si apre con un accurato prologo di Jean Andreu, cui seguono le note preliminari dell'autrice, si conclude con un'interessante intervista effettuata, nel gennaio del 1976, da Rosalba Campra e da Alberto Panelo quando Cortázar giunge a Roma per assistere alle sessioni del Tribunale Russel, relative ai crimini commessi in America Latina – nel caso specifico sotto accusa era il Cile –. Ad essa, segue una cronologia delle opere di un autore che ha esplorato tutti i sentieri della parola: poesia, teatro, narrativa, saggio.

Il corpus centrale è suddiviso in sei capitoli, non equamente distribuiti – prevalgono come numero di pagine il II e il IV mettendo in risalto l'importanza dei temi trattati –: I. *Brújula* che comprende il saggio "Juguemos con seriedad", un'analisi sulla pluridimensionalità dell'io, del tempo e dello spazio attraverso le opere più importanti di Cortázar; II. *Entreabrir la puerta* in cui sono raccolti i saggi che si riferiscono alla particolare percezione della realtà attraverso il fantastico: "Una persecución infinita", Fantasma ¿ estás? Cortázar y el cuento fantástico", "Andamiajes narrativo: Cortázar y la construcción de los pasajes"; III. *Contra la gran costumbre* incentrata sui saggi "La poesía de Cortázar entre reticencia e insistencia" e "Pameos, meopas, poemas (o la armonía del desorden)", in cui si evidenzia il tentativo – ben riuscito – di scoprire direzioni 'nuove' su un terreno, spiega Campra «donde el autor nos aconseja en cambio el merodeo, la lateralidad, la acepción de la deriva (p. 131)». Le forze del disordine – amore e immaginazione – si definiscono come un'arma vincente per contrastare le false armonie dell'esistenza.

Il quarto capitolo, *Textos a contraluz*, comprende i saggi "Un viajero inmóvil", "Axolotl: sobre las insidias del pacto autobiográfico", "Silvalandia: invitación a un espacio sin fronteras", "De Los premios de Julio Cortázar a Mascaró de Haroldo Conti: ¿hacia dónde vamos?", accomunati dalla constatazione di un vuoto finale, di un'assenza e di un qualcosa sempre in negativo.

Il discorso critico si snoda con eleganza narrativa – la stessa che contraddistingue la scrittura creativa di Rosalba Campra – e con profondità d'analisi, mai involuta in discorsi 'difficili': al contrario anche i problemi più 'tecnici' risultano estremamente chiari e lucidi, tenendo costantemente vivo l'interesse del lettore, coinvolto nella soluzione delle molteplici proposte presentate senza imposizione di punti di vista. Come ben rileva Jean Andreu nel "Prólogo", esistono critici che operano in sintonia con i testi analizzati, «entre los cuales está Rosalba Campra (10)», che dialoga con complicità non solo con l'autore, ma anche con il lettore cui riserva una lieta sorpresa finale: le copie del volume sono firmate e numerate.

Ora che si è conclusa la sua avventura accademica, sarebbe davvero una grave perdita per la critica ispano-americana essere privata delle sue acute e puntuali osservazioni, condotte con rigore, lucidità e proprietà di un linguaggio sciolto ed elegante, che ci aiuta a comprendere autori non sempre facili, sia pure affascinanti, come Julio Cortázar.

Silvana Serafin

JUAN VILLEGAS MORALES, *Yo tenía un compañero*, Santiago, RIL Editores, 2009, pp. 298.

Juan Villegas Morales, chileno de nacimiento y estadounidense de adopción, actualmente es Catedrático en la Universidad de California (Irvine) y profesor Honorario en la Escuela de Teatro de la Universidad de Católica de Santiago (Chile). Es un reconocido investigador de las literaturas de España y América Latina, y es considerado uno de los mayores expertos sobre teoría del teatro y los teatros de España y América Latina, con la publicación en los últimos años de importantes libros y ensayos que le han valido los premios Ollantay (Colombia, 1992) y Enrique Santos Discépolos, Universidad de Buenos Aires (1996). Cabe destacar, sin embargo, otra faceta de este heterogéneo escritor, que no sólo se ha ocupado teórica y prácticamente de dramaturgia, sino también ha estudiado la poesía chilena, en particular la poesía de la mujer en Chile, ha desarrollado investigaciones sobre la cultura visual y se ha dedicado a la narrativa, publicando como novelista *La visita del Presidente o Adoraciones fálicas en el Valle del Puelo* (México, 1983 y Chile, 2006), *Las seductoras de Orange County* (Madrid, 1989) y *Oscuras llama silenciada* (Santiago, 1993).

La escritura de Villegas en su conjunto trata a menudo de Chile y de lo chileno. En particular, en las novelas hay reflexiones y evocaciones que aluden temáticamente a la reciente historia del país a la vez que a la historia personal del autor. De hecho, Juan Villegas vuelve a Chile dos veces al año y viaja directo a Puerto Montt, su pueblo natal, a reencontrarse con su familia y a buscar estímulos e inspiraciones para el desarrollo de sus libros.

*Yo tenía un compañero*, su última novela publicada en Santiago de Chile en 2009, se construye precisamente a partir de esos presupuestos. Para poderla armar, el autor hizo mucha investigación: recorrió la zona cordillerana de Chiloé continental para reconstruir escenas y personajes de las zonas, tratando de compenetrarse con el paisaje del Sur, de las zonas de Puelo y Cochamó de comienzos de siglo, donde empieza la historia del protagonista; hizo viajes a caballo, en bote, caminando y por rutas casi abandonadas; estudió los archivos religiosos y civiles; revisó los diarios de comienzos de siglo, en particular de los años veinte; acumuló fotografías y materiales gráficos de las distintas épocas; volvió, finalmente, a Chile tres o cuatro veces para estudiar los diarios después del 73 y buscar revistas antiguas, revistas militares, historias del Ejército, de las intervenciones y de las campañas militares en el norte.

Debido a ese fuerte compromiso del autor con la investigación de primera mano y por los numerosos detalles que a menudo coinciden con su vida privada – además de la familiaridad con las zonas investigadas, el mismo padre de Juan Villegas fue un suboficial de ejército, con un fuerte sentido de la función social –, *Yo tenía un compañero* es una de las novelas que suele ser definida como la más personal del escritor. Cabe apuntar, sin embargo, que no se trata de una novela autobiográfica, sino más bien de una novela histórica, que aspira a representar todo un siglo de la historia de Chile, incorporando una perspectiva ausente en la novela y literatura chilenas, es decir la mirada de un suboficial de ejército.

La oración que da el título a la novela, “Yo tenía un compañero”, es el primer verso de un himno de despedida a los camaradas muertos en batalla que cantan los soldados del ejército. En la novela la palabra “compañero” tiene varios niveles de significación: el título alude a la marcha que empieza así y que cantan los militares en diversas circunstancias, especialmente en la despedida de otro miembro del ejército,

o como ocurre en la novela en ocasión del entierro del padre del protagonista; también podría referirse al presidente Salvador Allende y a los tiempos de la Unidad Popular. Para otros, en cambio, podría ser la relación afectiva entre los personajes principales, el padre y el hijo. De ahí que al utilizar dicha oración como título de la novela, el autor sugiera que estamos frente a un relato de recuperación, marcado por la nostalgia de afectos desaparecidos y por la inquietud para revivir a través de las palabras imágenes de un pasado que la memoria recuerda nebulosamente, pero que la investigación podría perfilar con mayor claridad. *Yo tenía un compañero* narra, de hecho, la historia de un padre que se extiende entre sus recuerdos y la historia del país que lo recibe, desplegando el conmovedor quiebro vivido en la sociedad chilena en las últimas décadas, los fantasmas que todavía habitan en la gente y la memoria de los propios horrores. La novela se inscribe, por lo tanto, en la tendencia del rescate de la memoria que, si bien ha predominado en la narrativa chilena desde la década de los ochenta, pareciera debilitarse en estos últimos años con el surgimiento de inquietudes que buscan reorganizar los universos imaginarios desde puntos de vista que prefieren la deconstrucción antes que evocar y conservar.

El protagonista, Gabriel, es un destacado profesor de literatura en los Estados Unidos (como el autor), que regresa una y otra vez a Chile para intentar reconstituir su pasado, sus amores y, en especial, el recuerdo del padre, su compañero, antes del 73, durante y después del gobierno militar. Gabriel es un exiliado, un desarraigado, un solitario, que vive un romance triste por ciudades glamorosas, a través de citas sentimentales semifurtivas. El padre, en cambio, es un viejo uniformado de ideas progresistas, un hombre con botas que ha visto o cree haber visto demasiado, incluido el golpe militar del 73, y que ahora se encuentra gravemente enfermo, inmóvil en su cama, incapaz de hablar, de moverse, de reaccionar incluso al más banal estímulo.

La novela se narra desde la conciencia de Gabriel en su tarea casi obsesiva de reconstrucción de la biografía del padre. Ya a partir de las primeras líneas la novela fija así su intención recuperadora: "Desde que llegaste sabías que tu tarea en esos días era extraerle sus recuerdos, invitarlo a recordar, forzarlo a contarte su historia, no querías verlo morir llevándose a la tumba sus recuerdos de todo un siglo nacional, y, sobre todo, buscabas que te hablase de aquello que silenció, de aquello que nunca hablaron. Deberías reconstruir su pasado, su historia, le ayudarías a recobrar su memoria perdida, tal vez, te decías, revele la verdadera causa de su silencio" (p. 11). Revivir la historia del padre, entonces, significa para Gabriel recuperar también la suya, su infancia y juventud en Chiloé, su experiencia de profesor en Santiago, la crisis del golpe militar de 1973, su vida posterior en Estados Unidos y su relación sentimental con un amor de primera juventud a quien reencuentra en dicho país. Es más, significa en lo profundo encontrar la justificación de ciertos comportamientos silenciados, cuyo recuerdo le ha perseguido durante los años del distanciamiento físico de sus orígenes. Villegas trabaja, pues, con el motivo de la culpa secreta como una de las situaciones centrales de su relato, situación que ya había aparecido en su novela *Las seductoras de Orange County*, de 1989.

En estas primeras líneas, el lector entra subitáneamente en contacto también con la compleja modalidad narrativa del texto. En efecto, detrás de una estructura muy dialogada y una aparente sencillez del lenguaje (el autor utiliza con frecuencia expresiones populares y sureñas, en particular chilotas). El relato se desarrolla a través de continuos cambio de punto de vista, donde se alternan el discurso de Gabriel, en primera y en segunda persona, y el discurso del padre, en primera persona y en tiempo presente (sea escrito, en primera persona, en unas cartas dirigidas al hijo, sea

hablado o mejor pensado). Esta última vertiente del estilo se transmite a través de un nebuloso flujo de conciencia, que muestra cómo el padre, pese a su debilidad e impotencia frente a su enfermedad, sólo aparentemente sea incapaz de comunicarse con el entorno y reaccionar a los estímulos que el hijo le propone (sean grabaciones, fotos o recuerdos de su juventud o de carrera militar). Aunque Gabriel nunca más podrá escuchar la voz de su padre ni saber lo que piensa, el lector, el único que puede comprobar a través de la escritura lo que realmente piensa ese hombre, comprende finalmente que el intento del hijo de recuperación de la memoria del padre y de su tierra tiene sentido.

*Yo tenía un compañero* se desarrolla así entre fragmentos de cartas y escenas perdidas, alternando la vida presente y pasada de ambos personajes. Por una lado, la voz casi Faulkneriana del padre, que narra acontecimientos personales y nacionales, subrayando la distancia insalvable del que ya no está, pero aún no se ha ido. Por otro, la existencia de Gabriel, que alterna su estancia en la casa del padre a los viajes con su amante clandestina, Alba, hacia lugares utópicos, ideales, donde el tiempo no existe o ya se ha perdido.

Pese a la múltiples historias que se entrecruzan, con el riesgo a veces de alargar demasiado la novela, desviando la atención del lector, lo potente y exitoso del texto es la persistencia de una memoria que hay que contar, y que como un túnel guía los personajes a lo largo de sus propias existencias. La novela subraya la compleja reconstrucción de un pasado privado y a la vez colectivo que se quiere borrar y que sin embargo no se puede ni se logra olvidar. Asimismo, presenta la dificultad de contar, incluso la imposibilidad misma de verbalizar aquellas experiencias allí donde las palabras no sirven, donde el *logos* ya no opera, aunque ayude a ver el trauma como si fuera de otros. También, el texto induce a una reflexión sobre el tiempo y el clima del miedo durante el régimen, evidenciando las dudas y las críticas por parte del mismo ejército, así como la crueldad y la dureza impresionante de Chile, ayer como hoy en día, cuando todavía ese clima persiste. Finalmente, el sentido último de *Yo tenía un compañero* tal vez pueda concretizarse en la pregunta propuesta por el autor desde la contraportada: "Luego de todo lo transcurrido, quiénes somos, más que quienes hemos sido".

Ludovica Paladini

IRENE GRUSS, *La mitad de la verdad. Obra poética reunida 1982/2007*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2008, pp. 352.

La poeta argentina Irene Gruss (Buenos Aires, 1950) en 2008 presentó con la editorial Bajo la Luna *La mitad de la verdad*, recopilación de los siete títulos que componen su producción poética – *La luz en la ventana* (1982), *El mundo incompleto* (1987), *La calma* (1991), *Sobre el asma* (1995), *Solo de contralto* (1997), *En el brillo de uno en el vidrio de uno* (2000), *La dicha* (2004) – más unos inéditos. Gruss, quien además firmó una novela (*Una letra familiar*, 2007), en 2006 seleccionó y prologó, para la Editorial del Dock, la antología *Poetas argentinas (1940-1960)*.

La aparición de esta obra no es un caso aislado en el panorama de la poesía argentina de estos últimos años, ya que otras poetas de la misma generación que Gruss, como Mirta Rosenberg y Diana Bellessi, han hecho recientemente un balance

editorial de sus trayectorias creativas, lo que de alguna forma sanciona la consagración literaria de la generación que las poetas citadas integran, junto a, entre otras, María del Carmen Colombo, Tamara Kamenszain, Susana Villalba, María Moreno. Este numeroso grupo femenino se asomó a la escena poética a principios de los años 80, cuando la urgencia de expresión artística iba agujereando la fachada de la dictadura y explotaba en una efímera pero intensa temporada neovanguardista. La peculiaridad de la propuesta de estas poetas, más allá de las diferentes afiliaciones estéticas que compartían con sus colegas varones, era la modulación de una voz que se sabía diferente, disonante, “doble” (por citar el título de una obra crítica que ilustra el fenómeno) con respecto al canon poético marcado por la huella masculina. Entre las escrituras que mejor que otras supieron corregir la contingencia del mandato estético, generacional y de género y lanzarla hacia un recorrido vigoroso y personal, está, justamente, la de Irene Gruss.

De hecho, ya desde la primera etapa de su trayectoria poética, *La luz en la ventana*, se puede apreciar cómo la asunción de una perspectiva bien determinada desde el punto de vista del género se debe más a la opción estética de un planteamiento subjetivo que a una estéril reivindicación de alteridad. El potencial trastocador y sorpresivo de los poemas es dado justamente por el hecho de que, al tratar temas de trascendencia para cualquier ser humano, como la soledad, el amor, el luto, el goce, la nominación se desplaza al espacio marcado de la casa y de las tareas domésticas, o sea al horizonte experiencial y existencial del sujeto. Por ejemplo, el hacer la colada se vuelve síntoma de un impulso subversivo, incluso destructivo, como en el poema “Era lo que Diana más temía: que la realidad irrumpiera”: “Decidida, / tomó cada burbuja de jabón / y le puso un nombre; era / lo mejor que sabía hacer hasta ahora, / nombrar, y que las cosas / le estallaran en la mano” (p. 64), o indicio de un placer “irregular”, como en “Poema”: “El sol cosquillea en mi nuca. / Estoy lavando de espaldas / al sol / y de repente / sonríe / porque el sol cosquillea mi nuca” (p. 31).

El libro siguiente, *El mundo incompleto*, se abre con un poema, “Tercera persona”, que permite descifrar uno de los núcleos centrales en la poética de Gruss, o sea la lucha acosante, lúcida y tierna a la vez entre el lenguaje y las cosas: “Tiene problemas con su lenguaje / habla y no se le entiende, / escribe y no se le entiende [...] Pide un vínculo, / no sabe, no puede retener / sólo palabras / ni solamente / hechos, / luces, / delicadas luces” (p. 73). En otras palabras, para esta autora el quehacer poético consiste en la tentativa de trazar el deslinde entre el objeto estético (la ficción, la creación) y la anécdota (lo real), en la conciencia, sin embargo, de que un poema puede tener el mismo valor de verdad ontológica que una manzana o una silla.

Las situaciones exploradas en los primeros dos libros – la pesadumbre del luto emotivo o del residuo de fatiga o aburrimiento que se desliza al fondo de cada día, la búsqueda consciente de la dicha y de la calma, el rayo de rabia apenas detenido contra los clichés sociales y de género, la dulzura de la mirada hacia los hijos, la revisión de figuras femeninas de la mitología o de la literatura – se vuelven a presentar en las obras siguientes. Sin embargo, a partir de *La calma*, se intensifica la actitud irónica y desacralizadora, otro rasgo esencial de la poética grussiana; memorable, por ejemplo, es la cita jocosa desde *El nombre de la rosa* de Umberto Eco en “Sin fe” de *Solo de Contralto*, colgada como un chiste en el flirteo entre metafísica del nombre y de la cosa y memoria inminente de lo cotidiano: “¿Elegí quedarme con el nombre / y no con la cosa? [...] la ropa revoltea desde ayer / en la terraza, enredada / sobre sí misma, debería sacarla... [...] la borrasca / en el nombre, *la rosa* (si digo la ropa / es fácil, un recurso que podría / seducir y no me conmueve en absoluto)” (p. 207).

Con *La dicha*, el libro más reciente, la propuesta poética se dirige hacia un esfuerzo, cultural más que psicológico, por sacar a la luz la dicha, a la par de una piedra que, en nuestro presente, hay que aprender de nuevo a manejar, como se lee en el poema “Y si no es una piedra preciosa”: “Y si no es una piedra preciosa / sino simple arenilla [...] ni zafiro / eso que sale de mí, con pinzas, / como quien quita una piedra, airecito [...] si es dicha pura / encerrada...” (p. 309).

Mientras la mayoría de las obras que esta recopilación ofrece no se aleja, como se ve, de una reflexión de alcance ontológico a partir de lo contingente y de una indagación sobre la relación del sujeto con el mundo, dos libros – *En el brillo de uno en el vidrio de uno* y *El asma* – apuntan en otra dirección. El primero es una meditación sobre la ubris óptica (fuera de metáfora, intelectual), bajo el pretexto de ilustrar los distintos defectos de la vista; los breves textos sincopados que forman el segundo son en cambio una indagación en la carencia y el ahogo afectivo, simbolizados justamente por el asma. La experimentación con un ritmo obsesivo, junto con la reiteración de los mismos sonidos, hace de esta última obra un ejemplo perfecto de cómo el cuidado a nivel del significante logra en Gruss resultados de gran incisividad, precisamente gracias al uso parco y sobrio de los recursos formales.

El estilo de esta autora se caracteriza, de hecho, por ser esencial, ceñido; una operación que, al sustraer, gana en intensidad. Los poemas, bien se resuelvan en un sólo renglón o se estiren en textos más largos en los que se insertan citas cultas sacadas de la literatura mundial junto a coloquialismos, que sin embargo poseen la misma fuerza y presencia textual que cualquier otra palabra empleada, siempre logran ofrecer al lector, por citar el prólogo firmado por Jorge Aulicino, “un mundo que está en la realidad, tangible como la piel de una manzana o la dureza de un vidrio. En esa tangibilidad se da, sin embargo, lo que el mundo nos entrega como vértigo, lo que nos ofrece como inabarcable” (p. 7).

Martina Bortignon

JORGE VOLPI, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona, Random House Mondadori, 2009, pp. 259.

En la vigilia del bicentenario de la independencia de los estados latinoamericanos, Jorge Volpi gana el premio “Debate” de Casa de las Américas con su mordaz ensayo *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, imponiéndose una vez más como una de las voces más originales y contracorriente del panorama intelectual latinoamericano.

El libro se articula en cuatro partes precedidas por un prólogo, donde el autor problematiza la reflexión sobre qué significa hoy hablar de América Latina.

La descripción novelada de la decepción sufrida por Simón Bolívar ante el derumbe de su sueño de una América española unida y próspera constituye el *incipit* de la primera consideración, que se centra sobre la desaparición del concepto de América Latina. El autor traza un recorrido temporal y geográfico de los acontecimientos políticos más sobresalientes que en los primeros años del siglo XXI han afectado a los estados de Latinoamérica, poniendo de relieve las contradicciones, trampas y

debilidades de los jóvenes gobiernos democráticos. Sigue el fino análisis de las cuatro posibles causas que marcan la imposibilidad de concebir América Latina como un todo unitario. Jorge Volpi las reconoce en el fin de las dictaduras y de las guerrillas que se han mutado en sicarios del narcotráfico; en el abandono del prejuicio literario que convertía el realismo mágico en la única expresión legítima de América Latina; en el cese de los intercambios culturales entre los intelectuales y artistas a lo largo y ancho del continente; y en el creciente desinterés del mundo hacia la región tras el 11 de septiembre.

La segunda parte se centra en un examen de la situación política, a través del cual el escritor desentraña el múltiple sentido que el concepto de democracia adquiere en los estados latinoamericanos. Es interesante destacar que la palabra “democracia” se utiliza acompañada siempre por los adjetivos “imaginaria”, “simbólica”, “representativa” y “fantástica”; y cuando se habla de “democracia real”, el autor la vincula a “los gustos, obsesiones y manías del presidente” (95). Pese a las diferencias entre los varios regímenes democráticos en el continente, estos comparten algunas “taras” comunes. Los nuevos líderes se proponen como caudillos democráticos, caracterizados por una común propensión al populismo, una actitud salvadora y una íntima desconfianza hacia las reglas democráticas. Los partidos políticos se conciben más bien como negocios, causando la lejanía entre los representantes populares y los electores. La ausencia de controles jurídicos que acoten la ambición de los grupos empresariales determina que la democracia se confunda con la plutocracia, donde el interés nacional y los intereses de unas cuantas empresas tienden a asimilarse. Finalmente, la lucha entre los narcotraficantes y la corrupción de los cuerpos de seguridad provocan la creación de un moderno sistema feudal.

Del plano político se pasa al literario en la tercera reflexión, en donde el autor pone el acento sobre el cambio profundo que sufre la concepción de literatura, describiendo la evolución de la actitud del escritor latinoamericano a lo largo de los últimos dos siglos. Tras considerar el nacionalismo literario que imperaba en el siglo XIX y la primera mitad del XX, y la reacción cosmopolita de los escritores del *Boom*, Jorge Volpi analiza la situación de los autores nacidos a partir de los años 60. Acomunados únicamente por tener como punto de referencia a Roberto Bolaño y su obra, la diferencia más sobresaliente con respecto a las generaciones precedentes es que estos escritores no tienen la necesidad de consolidar tradición alguna, desvinculándose de la actitud comprometida de algunos de sus predecesores y demostrando cierta desconfianza hacia lo político. La novela del narco, único resabio de crítica social, aparece como nueva tendencia difundida en las literaturas latinoamericanas actuales.

La cuarta y última parte del volumen se configura como un análisis de naturaleza sociológica, donde el autor se detiene sobre algunas contradicciones irresueltas que perjudican América Latina a principio del siglo XXI. La dicotomía entre Ciudad Juárez-El Paso permite plantear el problema de la frontera geográfica entre Estados Unidos y México, donde criminalidad, impunidad, corrupción y narcotráfico confluyen, así como el contraste entre La Habana-Miami permite hacer un balance de los cincuenta años de Revolución, cuyo fin ha marcado también el acabarse de la excepcionalidad cubana y la inminencia de una libertad tan anhelada como incierta. La reflexión se construye comparando situaciones opuestas; es decir, la presidencia de Álvaro Uribe en Colombia y la de Hugo Chávez en Venezuela, y la figura de Michelle Bachelet en Chile y de Cristina Fernández en Argentina. Tras haber descrito los puntos críticos del presente latinoamericano, el autor aventura el futuro visionario del continente. Frente a una cada vez más decadente Unión Europea y una quimérica Unión Africana, en

2110 los Estados Unidos de América se imponen como la región más prospera del mundo caracterizada por la disminución de los niveles de la desigualdad, la plena garantía de la democracia y la completa desaparición de las repúblicas latinoamericanas.

El ensayo se cierra retomando y concluyendo la imagen inicial de Simón Bolívar que, ahora tranquilo por la lograda unión de América Latina, consigue dormirse, dejando al lector la responsabilidad de decidir si todo es fruto de elucubraciones del libertador durante su insomnio.

*El insomnio de Bolívar* destaca por llevar a cabo un amplio y completo análisis no solo de la situación social y política de América Latina, sino también literaria. El ensayo ofrece un amplio recorrido de los autores y títulos que más destacan en el panorama actual de las letras latinoamericanas, con lo cual se convierte en un punto de partida para investigaciones futuras. Al mismo tiempo, la actitud descarada e irónica constituye el rasgo más sobresaliente del estilo del libro. La sonrisa socarrona y la burla con que Jorge Volpi aborda los temas tratados salpican todo el ensayo, en donde, por ejemplo, es posible leer el decálogo del buen caudillo democrático (117) y donde el futuro presidente de Argentina es un cierto Gabriel Borges (253). El tono irónico que caracteriza las reflexiones planteadas en *El insomnio de Bolívar* no hace sino subrayar la profundidad del análisis abarcado, mientras que su actitud irreverente lo convierte en la otra cara de las celebraciones de los doscientos años de la independencia de América Latina, poniendo el acento sobre su caleidoscópica y problemática fragmentación en los albores del siglo XXI.

Margherita Cannavacciuolo

YOANI SÁNCHEZ, *Cuba libre. Vivere e scrivere all'Avana*, traduzione e note a cura di Giordano Lupi, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 238.

*Cuba libre* è la pubblicazione d'esordio, in Italia, di Yoani Sánchez, blogger cubana di 32 anni che dalla primavera del 2007 si è lanciata in un'operazione sovversiva alquanto atipica: raccontare sulla rete, con tono ironico, a tratti amaro, che cosa significhi vivere giorno per giorno l'utopia che qualcuno prima di lei ha installato a Cuba e che a tutt'oggi rappresenta, per tanti nel mondo, una potente e comoda icona. Il suo sito, [www.desdecuba.com/generaciony/](http://www.desdecuba.com/generaciony/), che ad oggi è disponibile in 17 lingue e conta milioni di accessi mensili, si è attirato, oltre ad importantissimi riconoscimenti, fra cui il premio *Ortega y Gasset 2008* per il giornalismo digitale e l'inserimento, da parte del *Time*, nella classifica dei 25 migliori blogs per il 2009, anche le ire del comandante supremo Fidel Castro.

*Cuba libre* è un oggetto particolare perché, tanto per cominciare, non è traduzione in italiano di un libro preesistente in lingua spagnola, bensì sistematizzazione, preceduta da un'introduzione appositamente redatta dall'autrice, di quanto era già a disposizione da tempo sulla rete. In altre parole, nel momento in cui si è voluto dar tangibilità cartacea alla "zattera virtuale" da cui Yoani lancia i suoi razzi segnaletici e i suoi candidi siluri, lo si è dovuto fare dall'estero; non si è proceduto, inoltre, ad una mera raccolta e traduzione dei vari post, ma li si è coordinati in sezioni e assemblati con foto (da lei stessa scattate) e altro materiale, nei modi in cui si darà conto fra alcune righe, dando origine ad un'opera a sua volta peculiare, che si pone in relazione di complementarità e non di supina derivazione rispetto alla fonte digitale. Non

sarà superfluo annotare, a questo riguardo, come il cugino brasiliano del libro – *De Cuba, com carinbo*, della casa editrice Contexto – sia organizzato diversamente, dalla scelta dei testi all'apparato delle note e all'immagine di copertina. L'irrinunciabile – a questo punto – confronto con l'originale, ovvero con il blog, e con le vicende legate alla sua esistenza – a tratti sopravvivenza – evidenzia il lavoro di squadra che sta alle spalle di tale operazione, in coordinamento con la massa dei frequentatori della rete come dei traduttori, dei media e delle istituzioni internazionali, ma anche l'ispirazione che la guida, ovvero un'apertura totale ad altre voci (vedasi i link che immettono ad altri blog e siti da Cuba) e al presente (raccolta firme per la liberazione di prigionieri politici, appoggio alle *damas de blanco*), per una presa diretta, tangibile e graffiante sulla realtà.

Se è dunque vero che l'immagine che campeggia sulla copertina del libro, il volto della stessa Yoani addolcito da un sorriso da Monna Lisa trattenuto fra le labbra, può essere letta come una sorta di catalizzatore di energie diversissime, essa è allo stesso tempo lo specchio di una vulnerabile individualità, di una persona in carne ed ossa che nello stesso giorno in cui si affacciava alle televisioni di tutto il mondo nell'intervista registrata dalla CNN doveva attraversare a piedi la città da un capo all'altro perché priva dei 40 centesimi necessari per prendere l'autobus. È di questa Avana appiedata che parla Yoani, una Avana resa inconsueta dal fatto stesso di essere così ordinaria, banale, inesorabilmente e fastidiosamente vicina. Attraverso le sei sezioni in cui appaiono organizzati i brevi testi – “Le due anime di Cuba”, “La cultura”, “Mercato nero”, “Informazione e controinformazione”, “Filologia e retorica”, “L'arte della sopravvivenza” – il lettore scopre quanto possa essere ridicolamente difficile trovare un limone, come un giornalista possa (debba) abilmente trasformarsi in un tecnico che ripara ascensori, come sia difficile destreggiarsi all'interno della schizofrenia della doppia moneta, come organizzare una gita fuori porta possa diventare un'impresa destinata all'insuccesso, come ci si debba coordinare in catene di prestito per poter leggere libri scritti da autori cubani in esilio, come la propaganda si intrufoli in ogni anfratto della vita quotidiana e come sia necessario leggere fra le righe qualsiasi notizia, come il sospetto e la doppiezza distorcano i rapporti umani o come beni di prima necessità quali una lampadina o una forcina per capelli siano irripetibili. Per non parlare di ciò che ha da sempre costituito l'orgoglio del governo cubano: istruzione per tutti sì, ma davanti a un televisore che trasmette lezioni pre-registrate e con una valutazione non in base al merito ma in base al conformismo e al patriottismo; salute pubblica sì, ma nell'impossibilità, per chi non possiede abbastanza pesos convertibili, di accedere ad un'assistenza in tempo utile e con strumentazione adeguata e sterilizzata. Da una postazione raso terra, Yoani mette a nudo una società dominata da “paura, paranoia, conformismo” (p. 31) e un regime che ha tutto l'interesse a trattenerla in uno stato di infantilismo e dipendenza perenni.

In queste vignette, efficacemente circostanziate dal punto di vista storico e sociale per il lettore italiano dalle note a cura di Giordano Lupi, Yoani parla in prima persona di fatti accaduti a lei o a parenti e conoscenti; come lei stessa afferma nell'introduzione al libro, “i miei lettori hanno capito che parlo soltanto di cose vissute” (p. 25). Vengono introdotti, tuttavia, altri testi anomali ma altamente godibili, come il raffronto fotografico fra due pagnotte per testimoniare il perdersi dell'arte del fare il pane, l'immagine della panchina della facoltà di Filologia, su cui si sono seduti tanti speranzosi sedersi, o le istruzioni corredate da esempio di come “griffare” una maglietta con il logo “generación Y” (espressione con la quale Yoani ha ribattezzato la

generazione di giovani della sua età nei cui nomi compare tipicamente la penultima lettera dell'alfabeto).

I testi che compongono *Cuba libre* sono caratterizzati da una levità ed una ironia che disinnescano immediatamente la possibilità che l'amarezza, la rabbia, lo sconforto prendano il sopravvento, e da una singolare trasparenza nella dizione, che li rende qualcosa di diverso da un cieco sfogo momentaneo. È questo il motivo ulteriore per cui il libro qui recensito può dirsi eccentrico rispetto ad un certo modo di intendere il sistema-letteratura: "cerco di scrivere in modo che il senso arrivi a tutti, ma con l'attenzione che il mio linguista interiore esige per ogni frase. [...] Un filologo è una persona attaccata alle parole e la sua scrittura non sarà mai davvero spontanea, avrà soltanto una semplice apparenza di freschezza." (p. 28). Come ben sottolineato dall'autrice stessa, quindi, ci si trova di fronte a narrazioni repentine, su temi quotidiani, ma che hanno tutte le carte in regola per costituirsi come testo letterario.

In un panorama socioculturale in cui il blog e il forum digitale hanno soppiantato il salotto letterario o, come accade in Giappone, un adolescente può caricare online, sms dopo sms, un intero romanzo sulla cui trama i coetanei hanno la possibilità di intervenire, la domanda che ci si pone è se siano la pagina impressa e la fruibilità organizzata e potenzialmente continuativa data dal formato-libro i fattori che aggiungono ai post quel surplus che li rende letterari. Naturalmente la questione, sebbene sia anche di tipo schiettamente formale – o di formato –, non si esaurisce qui ed anzi rilancia sottoforma di sfida la domanda: dove si inserisce la letteratura nel gioco fra il web e il libro, fra le potenzialità offerte dalla connessione flat e l'indipendenza e il piacere della lettura dati dal supporto cartaceo? Una risposta la si può trovare nella lettura consapevole e attiva di questo libro assai particolare, che oltre a sfatare miti più o meno consacrati, obbliga a ripensare i modi della letteratura stessa.

Martina Bortignon

\* \* \*

MÁRIO CLÁUDIO, *Boa noite, senhor Soares / Buona notte, signor Soares*, a cura di Brunello De Cusatis, Perugia, Morlacchi Editore, 2009, pp. 141.

Com a finalidade de esclarecer um título que, à primeira vista, pode parecer enigmático e pouco apelativo, recorda Brunello De Cusatis, na apresentação deste volume (p. XV), que “il nome ‘Soares’, contenuto nel titolo, sarà di certo ‘familiare’ al lettore italiano conoscitore di Fernando Pessoa e, nella fattispecie, del *Livro do Desassossego por Bernardo Soares (Libro dell’inquietudine di Bernardo Soares)*, livro que, como se sabe, é constituído por uma série de fragmentos e que ocupou o grande poeta entre 1913 e 1935, isto é, durante quase toda a sua vida literária.

Desvelada a quase neutralidade do “senhor Soares” do título, passando agora a funcionar como indicador fundamental no sentido da descodificação textual, Brunello De Cusatis oferece-nos ainda uma leitura que resume, na sua essencialidade exemplar, os traços significativos da novela construída por Mário Cláudio a partir da “revisitação” de aspectos e eventos descritos no próprio *Livro*, de modo a recriar, diga-se desde já de modo imaginativo, episódios susceptíveis de evidenciar o “modo de ser” de Fernando Pessoa no quotidiano de Lisboa dos anos 30, cidade que o heterónimo Álvaro de Campos caracterizava assim num poema já de 1926: “Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –, / Transeunte inútil de ti e de mim, / Estrangeiro aqui como em toda a parte” (“Lisbon revisited”).

De facto, na novela aqui examinada, Mário Cláudio propõe uma incursão às coordenadas da existência de Fernando Pessoa, através do seu semi-heterónimo Bernardo Soares, não na perspectiva de biógrafo que se apoia nos factos mas utilizando-os como suporte literário que pretende representar um ambiente, o quadro de uma época e das relações estabelecidas entre a cidade e o poeta, ainda que quase exclusivamente entrevisto no ambiente de trabalho, no escritório de um armazém de tecidos na Rua dos Douradores. É claro que, no fundo, existe um sedimento de realidade, não tanto a partir de documentos mas da “ciência” adquirida pela memória do tempo de que o narrador se liberta através da efabulação romanesca, a qual não tem a função de averiguar factos biográficos – já o *Livro* se apresentava como “autobiografia sem factos” – mas atingir a vertente dos sonhos e das emoções.

A este respeito, convém referir que a novela elege como personagens alguns nomes que aparecem no *Livro do Desassossego*, concedendo a função de narrador a António,

“aprendiz de caixeiro” do armazém onde o senhor Soares trabalhava como tradutor e cultivava um halo de mistério que não encorajava sobretudo os “caixeiros de praça” que o achavam “um bocadinho esquisito” (p. 16). De resto, com razão Brunello De Cusatis demonstra como tal novela é uma “revisitação” do semi-heterónimo Bernardo Soares, demonstração que, de facto, “ci viene fornita dalla riproduzione d'accadimenti, quando non proprio di proposizioni o periodi da Mário Cláudio estrapolati dal *Libro dell'inquietudine* e com sapienza e dovizia ‘distribuiti’ nel suo testo” (p. XVI).

Na intercepção das duas histórias, a de António e a do senhor Soares/Pessoa, é evidente que a narrativa tende a conduzir-nos para a figura deste último, desde os traços físicos coincidentes com a iconografia do poeta até à sensação de enigma apercebida pelo primeiro e que o conduzia para um sentimento de respeito e ao mesmo tempo de curiosidade: “Mas quem será ele de facto” – perguntava-se António (p. 36). E não faltam as referências aos “acessos de neurastenia” e aos elementos exotéricos, com os comentários dos empregados do armazém a reproduzirem a *vox populi*: “corre por aí que o gajo é bom nisso [horóscopo], e que não fica atrás dos melhores bruxos do Mundo” (p. 44).

Usando um procedimento já experimentado noutras obras, Mário Cláudio acaba por assumir-se como o narrador textual, transferindo o que seria o relato produzido pela personagem de António para a representação literária que lhe é “encomendada” como “autor mais ou menos respeitado” (p. 138). Ao narrar explicitamente esta transferência, o Autor acaba por inserir uma série de reflexões pertinentes à sua própria escritura (“cometo umas elegâncias que alguns julgam excessivas, mas de que há quem goste”, p. 138) e à especificidade da literatura como acto singular e único: “A verdade é que nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos” (p. 138).

Quanto à tradução, aprez-me registar a rigorosa exegese crítica demonstrada pelo tradutor e que se reflecte na excelente transposição do texto original, de resto verificável na edição bilingue, projecto distintivo e em boa hora assumido pela colecção “Letteratura Luso-Afro-Brasileana”, dirigida pelo próprio Brunello De Cusatis.

Manuel G. Simões

\* \* \*

RAFAEL ROCA, *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 432.

No resulta fàcil posar-se d'acord sobre quina cosa és això de les nacions. Sabem que existeixen: no hi ha un sol pam de terra emergida al planeta (llevat de la inhòspita Antàrtida) que no estiga sotmés a la jurisdicció d'un estat-nació o d'un altre. I, malgrat la suposada crisi del nacionalisme que alguns aventuren, no s'albira un sol racó del planeta que porte camí de deixar d'estar associat a un estat-nació. Almenys en les properes dècades. Ans al contrari, ara que el canvi climàtic provoca el desgel d'àmplies zones de l'oceà Àrtic, no són les comunitats científiques, o els grups ecologistes, o les organitzacions no governamentals, les entitats que s'afanyen a prendre-hi possessió. Són els estats-nació de la ribera de l'Àrtic els qui han començat a disputar-se els seus drets de pas, i els qui pretenen adjudicar-se aigües territorials o privilegis d'explotació. Els anomenats gurús de la globalització, aquells que varen profetitzar fa quinze anys que l'estat-nació es dissoldria aviat com el sucre en el café, han fracassat en la seua predicció. A dia d'avui, les nacions no sols existeixen, sinó que gaudeixen d'una salut de ferro. Això sí, sense que cap persona haja estat capaç de definir-les. Molts són els valents que ho han intentat, sí, però cap d'ells no ha trobat la mínima aquiescència entre el públic, i menys encara entre la comunitat intel·lectual.

Al llarg del temps, la disparitat de definicions sobre la nació podria agrupar-se en dues escoles ben diferents. D'una banda, aquell corrent provinent del romanticisme filosòfic, segons el qual la idea de nació sobrevola els segles per damunt de les persones. D'una altra part, un corrent diríem més racionalista, o empirista, o totes dues coses alhora, segons el qual les nacions són una construcció social. Així ha estat, almenys, al llarg de la història contemporània. Sembla, però, que lenta, encara que inexorablement, cada vegada van restant menys defensors de la idea de les nacions com unes entitats naturals, que sempre han estat ací, com el vent de Llevant. S'ha imposat, a poc a poc, la idea que les nacions es construeixen. De vegades, a sang i foc. D'altres, per la força, no menys poderosa, de la pressió política, educativa, administrativa i cultural (i darrerament mediàtica) exercida des dels estats. Podem discutir quan han aparegut en la història, o la importància, major o menor d'elements preexistents (accidents geogràfics, llengües, economia, religions...), però va resultant pacífic admetre que la nació cal anar construint-la dia a dia. Apuntant amb canons o inculcant-la des de l'escola. Promovent-la des dels mitjans de comunicació o consagrant-la en els tribunals de justícia. Dia a dia, paraula a paraula, paisatge a paisatge, llei a llei, frontera a

frontera. I en la construcció d'una nació un dels ingredients essencials és la creació d'un santoral laic que represente els valors de cada pàtria. La comunitat imaginada que és tota nació necessita imaginar *homenots* del passat amb tanta urgència com evocar portadors de banderes en temps de batalles, o encendre flames perpètuas al soldat desconegut.

En la reivindicació de personatges històrics que poblen l'imaginari col·lectiu en podem trobar de dos tipus. D'una banda se situen els pacífics: aquells als quals no se'ls pot acusar de no haver treballat suficientment per la causa, ja que el seu temps històric era anterior a l'aparició del pensament nacionalista. Després s'hi troben els conflictius: precisament perquè no hi ha acord sobre quina ha estat la seua real contribució a la construcció d'una nació. Teodor Llorente, no cal dir-ho, integra aquesta segona categoria. Fou Llorente el motor d'única Renaixença possible donades les condicions del País Valencià de finals del segle XX? O fou una llosa feixuga que va deixar perdre les possibilitats d'allò que els valencians hauríem pogut ser?

Des de fa uns anys, Rafael Roca treballa per enriquir la percepció social de la figura del Llorente, el líder, juntament amb Constantí Llombart, de la Renaixença valenciana: aquell moviment de finals del segle XIX, que va intentar traure els valencians del seu secular *meninfotisme* nacional. He escollit el verb treballar per a qualificar la tasca de Roca respecte a Llorente precisament per distingir el seu projecte d'altres, on la vessant ideològica té un pes major. No vull dir amb açò que la recerca de Rafael Roca estiga exempta d'intenció. L'investigador pot ser emmarcat entre aquells valencians, escassos, però actius, que conformen la massa crítica nacionalista valenciana. A més a més, malgrat el rigor del seu treball, l'autor no dissimula una sana admiració pel paper de Llorente en la titànica tasca de despertar els valencians del seu tradicional sopor col·lectiu. Una admiració que és tant legítima com l'animadversió pel personatge que puguen covar altres integrant de l'esmentada massa crítica valenciana.

La figura de Llorente – ho explica magistralment en el pròleg d'aquest llibre el professor Vicent Simbor – ha passat per etapes ben contradictòries. De l'admiració de destacades figures en la primera meitat del segle XX (Miquel Duran o Carles Salvador), a l'animadversió dels historiadors nacionalistes valencians de la segona meitat de la centúria (com ara Ricard Blasco o Alfons Cucó), que criticaven Llorente no ser suficientment nacionalista. Començat el segle XX, el treball de Rafael Roca se situa un punt més enllà: es tracta de situar la figura de Llorente en el seu context històric real, el País Valencià d'aquell moment (la segona meitat del XIX i els primers anys del segle XX), i no en el País Valencià que molt haguérem! volgut que fóra, però que no fou. I Roca ho fa descobrint-nos nous documents (cartes i escrits periodístics, sobretot), que permeten aconseguir una visió més completa tant de la València d'aleshores en el camp de la política (l'escàs ressò de tota proposta nacional, quan no l'animadversió més combativa) com cultural. I, sobretot, de la figura de Llorente: un home plenament connectat (en la mesura que les xarxes de l'època ho permetien: temps sense avions i sense internet) amb els personatges clau de la cultura catalana i provençal. Especialment interessants són les parts del llibre de Rafael Roca dedicades a les relacions personals de Teodor Llorente amb Frederic Mistral i amb Jacint Verdaguer.

El llibre 'Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana' està estructurat precisament d'aquesta manera: cada capítol analitza les relacions de Llorente amb un personatge històric d'interés (valencians, catalans, balears o provençals). I així desfilen per les pàgines de l'obra editada per la Universitat de València autors i activistes cívics de la importància de Marià Aguiló, Constantí Llombart, Vicent Blasco Ibáñez, Víctor

Balaguer, Jacint Verdaguer, Miquel Costa i Llobera i Frederic Mistral. L'autor deixa per al final, intencionadament, un capítol dedicat a la participació de Llorente, com a portaveu dels escriptors valencians, en el Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, celebrat el 1906. Es una bona estratègia per a intentar canviar la mirada sobre Llorente dels nacionalistes valencians més decididament catalanistes, aquells que sempre han begut de les diatribes contra el patriarca de la Renaixença llançades per Ricard Blasco o Alfons Cucó, entre altres. D'altra banda, si el fundador del diari *Las Provincias* hi va acudir en representació dels valencians, amb tota la naturalitat del món, malament resten els successors de l'esmentada capçalera periodística quan a la seua posició davant la unitat de la llengua catalana. Encara més quan han intentat sumar la figura de Llorente a la causa del segregacionisme.

L'obra de Roca completa altres aportacions del mateix autor sobre Llorente. En especial 'Teodor Llorente, el darrer patriarca', aparegut en 2004. En alguns punts aporta novetats destacades (l'anterior llibre era més divulgatiu). Especialment quant a les relacions entre Llorente i Mistral. Però també del respecte entre dues figures particularment potents de l'època: Vicente Blasco Ibáñez i Teodor Llorente. El primer no es reprimia de qualificar el segon de "gran mangoneador" i de "búho gordo", a més de representar-lo com un ruc de grans orelles en una caricatura de periòdic. Malgrat això, Llorente sempre va saber separar la perícia narrativa del republicà de les seues posicions polítiques, que li devien resultar escandaloses, especialment la qüestió de l'anticlericalisme visceral de l'autor de 'La araña negra'. Rafael Roca torna ara a recrear les escenes de l'enterrament de Constantí Llombart, molt més que una anècdota: uns successos que permeten imaginar el context de la València del final del segle XIX.

A banda del capítol dedicat a la participació de Llorente en el Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, hi ha un capítol final plenament valoratiu de la tasca del patriarca valencià. L'autor reitera – ja ho havia fet en anteriors treballs seus sobre l'època de la Renaixença valenciana – que la importància de Llorente en l'àmbit de la política, diguem-ne, indentitària cal anar a buscar-la en l'activitat dels seus seguidors. En això, Roca utilitza amb intel·ligència la comparació amb Mistral, la tasca del qual a l'hora de construir una identitat nacional – a l'interior en harmonia o a la contra de l'estat francès – no va captar als entusiastes de la generació següent (entre altres coses perquè el mateix Mistral va treballar a la contra els darrers anys de la seua vida. Aquest capítol darrer, titulat 'L'èxit de la Renaixença valenciana', cal considerar-lo com una legítima demostració d'admiració de l'investigador per l'objecte del seu estudi. Un capítol més subjectiu que la resta de l'obra, que destaca pel rigor a l'hora d'avaluar les dades aportades. El lector d'aquest capítol, però pot arribar a comprendre que tot el moviment identitari valencià de començaments del segle XX, i fins i tot la seua continuació fins a l'arribada dels anys seixanta, s'ha d'atribuir únicament al llegat de Llorente, a la seua influència entre les següents generacions. Una visió que cal matisar i completar amb altres aportacions.

En resum, l'esforç de Rafael Roca permet disposar d'una completa panoràmica de la vinculació, intensa fins arribar a l'amistat íntima amb alguns d'ells, de Llorente amb els personatges claus del renaixement lingüístic i cultural de valencians, catalans, balears i provençals de finals del segle XIX. Un treball que proposa nous materials i noves idees per a la reflexió sobre un dels períodes claus en la configuració de la identitat valenciana. I que s'afegeix a altres investigacions del mateix autor sobre la Renaixença i sobre els seus personatges més destacats. Uns treballs que no defugen – no podrien fer-ho – les polèmiques adherides al llarg de les dècades per tots quants investigadors valencians s'han apropiat al període. Treballs rigorosos, en qualsevol

cas, els que ve presentant Rafael Roca al llarg de la seua, ja dilatada, trajectòria com a investigador.

Francesc Bayarri

JOAN RAMON RESINA. *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Joan Ramon ReStanford: Stanford University Press, 2008. x + 272 pp.

JOAN RAMON RESINA. *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*. Traducció Alexandre Gombau i Arnau. Galàxia Gutenberg, Barcelona: 2008, 316 pp.

Seguramente este enjundioso volumen se justifica mejor a la luz de la bibliografía anterior del autor. A partir de unos intereses específicos a propósito de la lectura de la ciudad y de un determinado enfoque en cuanto a las opciones de lectura. Acto de leer y espacio son, pues, fundamentales en este ejercicio. En el volumen *After-Images of the City* (Cornell University Press, 2003), editado por Joan Ramon Resina y Dieter Ingenschay se planteaba la cuestión de la construcción icónica y textual de la ciudad teniendo en cuenta la noción de cambio histórico. Para ello se ponía en juego la transformación en el tiempo en la representación de lo urbano. Allí se estudiaba la "imagen urbana" desde la perspectiva del cambio. Las imágenes tenían un doble valor, visual y verbal en un contexto temporal, introduciendo el concepto de "after-image" (¿post-imagen?), como rastros de lo que las había precedido. Este concepto estaba fundado en la idea de Walter Benjamin acerca de la inestabilidad de la imagen y lo que Roland Barthes reflexionó a propósito de la carga semántica de las imágenes. El vacío ontológico entre percepción y representación da pie a esta idea de "post-imagen". La misma permite reflexionar acerca de la meditación cultural de lo que es percibido, pero también acerca de la condición mnemónica de la imagen. Podría leerse este libro como una ampliación *in extenso* de este concepto y una aplicación a una ciudad en particular.

El primer capítulo, «La ciutat burgesa», se abre con la primera visión que tuvo Edmondo De Amicis cuando llegó a Barcelona en tren en 1873. Esto da pie a un análisis del modo como interpretan los cambios sociales del siglo XIX las novelas del coetáneo de Pérez Galdós, el novelista catalán Narcís Oller, en particular en su magistral *La febre d'or*. En este capítulo se nos describe la Barcelona emergente, en una Cataluña que era "l'únic lloc d'Espanya on el mite de l'home fet a si mateix era possible". En el mismo capítulo se analiza el sentido del Gran Teatro del Liceo. Adaptando la tesis de Gary McDonough, el Liceo no representaba una jerarquía del Estado sino la reivindicación de una elite nacionalista que carecía de autonomía política. La bomba lanzada por un anarquista es "leída" como una nueva percepción del teatro de la ópera como baluarte de los valores de la élite en una sociedad polarizada. Los capítulos del libro repasan transformación de esta "post-imagen" a través de diversos episodios clave (y muy conocidos), pero a los que Resina sabe darles una nueva vuelta de tuerca. Examina las Exposiciones Universales, la victoria de Franco, la Transición, los Juegos Olímpicos y el Fòrum del 2004. En cada capítulo

siempre algún texto literario es leído bajo una perspectiva muy politizada, a veces con la ayuda del psicoanálisis, y sirve para explicar cómo las clases dirigentes de Barcelona han tratado de darle a lo largo de siglo y medio una nítida imagen de modernidad. No es casualidad la importancia que atribuye al ferrocarril (1848) y al derribo de las murallas (1854), foco del segundo capítulo, que inició la reforma urbanística del *Eixample* de Cerdà: “Reconeixia les implicacions urbanes del moviment de masses i va col·locar les comunicacions al nucli de la seva teoria de l’urbanisme.” La tesis de Resina no es nueva: que la burguesía catalana vivía sin grandes perspectivas políticas en un momento en que era potente en lo económico. El catalanismo es el núcleo de este proceso de “auge y declive”. Hay dos aspectos novedosos (y de posible controversia) en el volumen. Uno es la interpretación de este proceso que presenta como una especie de harakiri colectivo que sucedió al finalizar el período represivo de las dictaduras de Primo de Rivera y Franco. Este proceso, se argumenta, ha sido liderado por el flácido socialismo catalán de Maragall, aunque sin ninguna mención a los lacios neonacionalistas de Pujol, que estuvieron en el poder por 23 años. No es difícil estar de acuerdo acerca de la calamidad del llamado “Fòrum Universal de les Cultures” del 2004. Quizá la transformación que ha sucedido en Barcelona –el declive– tiene un referente en la barbarie que se ha instalado en la postpotsmodernidad y no es sólo un ataque coordinado contra Cataluña como apunta el autor. El segundo aspecto de posible sorpresa es el modo de leer algunos textos. Para algunos puede ser novedoso el énfasis en lo fúnebre en la lectura de una de las mejores novelas de Rodoreda, *La plaça del Diamant*, al descubrir el texto como parábola del inicio de un agudo proceso de descatalanización durante la dictadura franquista; o la lectura (y la importancia que se da a la misma) de una de las peores novelas de la narrativa española de todos los tiempos, firmada por Marsé. Al destacar de este modo un panfleto o libelo gratuito se hace un flaco favor a la literatura en nombre de la ideología política.

El libro es brillante y ofrece algunos capítulos de lectura imprescindible: acerca de las contradicciones de Eugeni d’Ors, inspirador del *Noucentisme*. O el episodio que varios críticos habían empezado, pero que nadie había nunca satisfactoriamente terminado: el estudio de las novelas de escritores extranjeros sobre el “Barrio Chino” de Barcelona. “Com papallonetes al volant de la llum: estrangers al Barri Xino de Barcelona”, ofrece una lectura convincente de estos textos. E iluminadora. La necesidad, para una conciencia completa de un espacio urbano, de incluir el espacio del rechazo. Lo marginal lo anti-ideal, frente a la manipulación puritana que representaba el *Noucentisme* orsiano. La “post-imagen” resultante es contundente: de una ciudad profanada, de la crónica de un proyecto que existió y que se ha ido edulcorando con el paso del tiempo, los ataques y traiciones a un modelo de Modernidad.

Enric Bou



## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### **Riviste:**

- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 35-1° (2010)
- Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 38 (2009)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C, Sevilla, 66-2° (2009)
- Bollettino del C.I.R.V.I.*, 59 (2009)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 51-1° (2009)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 17 (2009)
- Criticón*, Presses Universitaires Du Mirail, 107 (2009)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional, 713 (2009), 714 (2009), 715 (2010), 716 (2010), 717 (2010), 718 (2010)
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española Seminario "Menéndez Pelayo", 35 (2009)- Versione PDF
- Dicenda*, Universidad Complutense de Madrid, 27 (2009)
- Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, XXIX (2010)
- Estudios*, ITAM, 91 (2009)
- Foreign Affairs Latinoamérica*, ITAM, 4 (2009)
- Inti*, 65-66 (2007)
- Letras de Deusto*, 124 (2009), 125 (2009)
- Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, Universidad Complutense de Madrid, 12 (2009)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57-2°(2009)
- Península*, Universidade do Porto, 6 (2009)

- Revista Complutense de Historia de América*, Universidad Complutense de Madrid, 35 (2009)
- Revista de Cultura / Review of Culture*, International Edition, Governo da R.A.E de Macau, 27 (2008)
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C. Madrid, 64-2º (2009)
- Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense de Madrid, 25 (2008), 26 (2009), Anejo VI (2008)
- Revista de Lenguas y Literaturas Catalana 27 (2008)*, *Gallega y Vasca*, UNED, 14 (2009)
- Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 36 (2009)
- Strumenti critici*, 122 (2010)
- Testo a fronte*, IULM, 39 (2008), 40 (2009), 41 (2009)

### **Libri:**

- ALVAR, CARLOS-LUCÍA MEJÍAS, JOSÉ MANUEL, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos, 2009, 274 pp.
- ALONSO CARBALLÉS, JESÚS J.-RAMOS IZQUIERDO, EDUARDO (DIR.), *Au carrefour des espaces et des mémoires I*, México-Paris, Rilma 2-Adehl, 2007, 90 pp., «Seminaria 3»
- ALONSO CARBALLÉS, JESÚS J. (DIR.), *Au carrefour des espaces et des mémoires II. Conflits, espaces, mémoires*, México-Paris, Rilma 2-Adehl, 2009, 73 pp., «Seminaria 7»
- BIANCHI, MARINA-ROTA, IVANA (A CURA DI), *Scrittori e artisti nella Parigi degli anni Venti*. Atti del Congresso Internazionale, 15 e 16 dicembre 2008. Università degli Studi di Bergamo, Bergamo University Press, Sestante Edizioni, 2009, 89 pp.
- BLECUA, ALBERTO-ARELLANO, IGNACIO-SERÉS, GUILLERMO, *El teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 490 pp., «Biblioteca Áurea Hispánica»
- BOTTIGLIERI, NICOLA (A CURA DI), *Operosità missionaria e immaginario patagonico*, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2009, 211 pp.
- BOU, ENRIC-PITTARELLO, ELIDE (EDS.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 372 pp. «La Casa de la Riqueza. Estudios de Cultura de España, 16»
- CAMACHO DELGADO, JOSÉ MANUEL, *Piratas, marinos y aventureros en «Cien años de soledad»: de las crónicas de Indias a la novela de aventuras*, Sevilla, Arcibel Editores, 2009, 202 pp.

- CEBALLOS, RENÉ-GATZEMEIER, CLAUDIA-GRONEMANN, CLAUDIA-SIEBER CORNELIA-TAUCHNITZ, JULIANE (EDS.), *Passagen: Hybridity, Transmédialité, Transculturalidad*, Hildesheim-Zürich-New York, 2010, 571 pp.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Tragedia de Numancia*. Estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 590 Pp.
- DE MARCHIS, GIORGIO, *E... Quem è o autor desse crime? Il romanzo d'appendice in Portogallo dall'Ultimatum alla Repubblica (1890-1910)*, Milano, LED, 2009, 344 pp.
- DOLFI, LAURA-HUERTA, JAVIER-MIGUEL, EMILIO DE-NAVARRO, ROSA-PRESOTTO-MARCO, *De «La Celestina» a «La vida es sueño». Cinco lecciones sobre obras universales del teatro clásico español*. Edición de Germán Vega, Olmedo-Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2009, 117 pp.
- EGIDO, AURORA, *El barroco de los modernos: despuntes y pespuntes*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Servicio de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009, 292 pp.
- ENRIQUE ARIAS, ANDRÉS (ED.), *Diacronía de las lenguas iberorománicas. Nuevas aportaciones desde la lingüística de corpus*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 416 pp.
- FREIRE LÓPEZ, ANA MARÍA, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la guerra de independencia*, Madrid-Frankfurt, Iberiamericana-Vervuert, 2009, 450 pp.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, *Cinco miradas sobre la novela histórica*, Madrid, Ediciones Evohé, 2009, 143 pp.
- GILETTI BENSO, SILVIA-SILVESTRI, LAURA, *Ciudad Juárez. La violencia sulle donne in America Latina, l'impunità, la resistenza delle madri*, Milano, FrancoAngeli, 2010, 191 pp.
- GONZÁLEZ-IGLESIAS, JUAN ANTONIO, *Eros es más*, Madrid, Visor Libros, 2007, 78 pp., «XIX Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe»
- HERRERO ÁLAMO, CARLOS, *Paseo literario por el Madrid de Larra*, Madrid, Ediciones La Librería, 2009, 270 pp.
- MACHADO, ANTONIO, *Tutte le poesie e prose scelte*. A cura e con due saggi di Giovanni Caravaggi. Traduzioni poetiche di Oreste Macrì, Milano, A. Mondadori, 2010, clxv+1591 pp. «I Meridiani»
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, 445 pp.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA. FRANCISCO, *Edipo*. Introduzione, traduzione e note a cura di Laura Verta. Testo spagnolo a fronte. Roma, Aracne Editrice, 2009, 308 pp.

- MORAL, RAFAEL, DE, *Historia de las lenguas hispánicas contada para incrédulos*, Barceloba, Ediciones B, 2009, 313 pp.
- PARDO BAZÁN, EMILIA, *La cuestión palpitante. La revolución y novela en Rusia. La nueva cuestión palpitante*. Estudios introductorios de L. Silvestri y C. Dorado, Colmenar Viejo-Madrid, Editorial Bercimuel, 2009, 444 pp.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE, *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del "monstruo de la naturaleza"*, Madrid, Edaf, 2009, 301 pp.
- RÍO, FANNY, DEL, *La verdadera historia de Malinche*, México D. F., Random House Mondadori, 2009, 191 pp.
- RAMOS IZQUIERDO, EDUARDO (ED.), *Vertientes de la literatura hispanoamericana*, México-Paris, Rilma2-Adehal, 2008, 105 pp., «Seminaria 4»
- RAMOS IZQUIERDO, EDUARDO (DIR), *Voies de la littérature hispano-américaine I*, México-Paris, Rilma 2-Adehal, 2009, 102 pp., «Seminaria 6»
- SANTOYA, JULIO-CÉSAR, *La traducción medieval en la Península Ibérica (siglos III-XV)*. León, Universidad de León, 2009, 574 pp.
- STAZZONE DE GREGORIO, CECILIA, *Rimembranze di un viaggetto in Italia scritte da una signora siciliana*, a cura di Ricciarda Ricorda, Padova, Il Poligrafo, 2009, 122 pp.
- VEGA CARPIO, LOPE FÉLIX, DE, *Corona Trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. Edizione critica, indici e note a cura di C. Giaffreda, Firenze, Alinea Editrice, 2009, 436 pp. «Secoli d'Oro / 58»
- VINCITORIO, ANNA, *Sognando Estoril. Con testo spagnolo a fronte di Luca Rosi*, Firenze, Tipografia Punto Spampa, 2009, 39 pp. Edizione a tiratura di 200 copie: n.º 82

## NORME REDAZIONALI

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) 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 e parole non riportate nel testo vanno indicate con tre punti 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/e pagina/e di riferimento (p. o pp.) separati da virgole (vedi **ESEMPI**).
7. Atti e volumi miscellanei 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 5.
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 caporali, 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. Non si usa la preposizione in nel caso di riferimento a una rivista. (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/i e nome/i dell'autore/i dell'opera in maiuscoletto, titolo in corsivo, luogo di edizione, casa editrice, data, numero delle pagine.

**ESEMPI:**

TAVANI, GIUSEPPE, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42

*Ibidem*

*Ibi*, p. 56

TAVANI, G. «Codici, medici, ricette» in BELLINI, G.-PERASSI, E. (A CURA DI), *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sainz de Medrano dagli Amici Iberisti Italiani, Roma, Bulzoni, 1999

MENESES, C., «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-americanos*, 90, 2001. pp. 5-10

TAVANI, G., *Asturias...*, *op. cit.* p. 15

MENESES, C., *op. cit.*, p. 9

# 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:** Nº 35: Realidad y ficción del narcotráfico en Colombia: análisis historiográficos, socioeconómicos y literarios. Nº 36: Nanofilología: todo el universo en una sola frase. Nº 37: Sujetos en emergencia: nueva crítica de la modernidad peruana.

---

**Suscripción anual (4 números):**

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

€ 50 Particulares

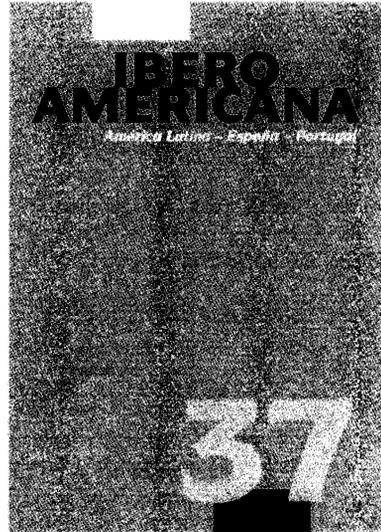
€ 40 Estudiantes

**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







Finito di stampare nel mese di novembre 2010 dalla Tipolitografia CSR  
Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma - Tel. 064182113 (r.a.) - Fax 064506671



# RASSEGNA IBERISTICA

VERONICA ORAZI

IL REIMPIEGO DEL *PLANCTUS* NELLA LETTERATURA SPAGNOLA MEDIEVALE

MARCELLA CICERI

TRADURRE L'INDICIBILE; LA POESIA DI SAN JUAN DE LA CRUZ

FRANCESCA ZANTEDESCHI

I NOMI DELL'“OCCITANO” E LA CONTROVERSIA LINGUISTICA CATALANO-PROVENZALE

CHRISTIAN CAMPS

UNA ESCRITORA CATALANA DEL ROSSELLÓ: RENADA-LAURA PORTET

**NOTE:** F. del Barrio de La Rosa, *Por qué las jirafas tienen el cuello largo. A propósito de Javier Elvira*, «Evolución lingüística y cambio sintáctico»; L. Paladini, *XVII Festival Internacional Santiago A Mil. Doscientos años de teatro chileno: «Tres Marías y una rosa» de David de Benavente*; P. Rigobon, *Donati dall'Institut Ramon Llull di Barcellona alla Biblioteca del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia i classici greci e latini della Fundació Bernat Metge*.

**RECENSIONI:** M. de la Campa Gutiérrez, *La «Estoria de España» de Alfonso X. Estudio y edición crítica de la «Versión crítica» desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II* (A. Zinato); F. de la Torre, *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas* (D. Ferro); H. C. Jacobs, *Giuseppe Parini in «Vergangenheit und Gegenwart. Die Rezeption eines italienischen Dichters in Spanien»* (S. Ruzzenenti); A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte* (M. Ciceri).

M. Rodríguez/G. Santana Henríquez (coord.), *El Humanismo español, su proyección en América y Canarias en la época del Humanismo* (S. Serafin); C. Giorcelli/C. Cattarulla (a cura di), *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento* (F. Rocco); F. Fiorani, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo* (D. Ferro); N. Bottiglieri (a cura di), *Operosità missionaria e immaginario patagonico* (D. Ferro); F. Sinopoli (a cura di), *La storia della scrittura diasporica* (F. Rocco); S. Giletti Benso/L. Silvestri, *Ciudad Juárez. La violenza sulle donne in America Latina, l'impunità, la resistenza* (M. Cannavacciuolo); J. E. Pacheco, *Contraelegía* (A. Portela); J. C. Méndez Guédez, *Hasta luego. Mister Salinger* (C. Bolognese); R. Campra, *Cortázar para cómplices* (S. Serafin); J. Villegas Morales, *Yo tenía un compañero* (L. Paladini); I. Gruss, *La mitad de la verdad. Obra poética reunida 1982/2007* (M. Bortignon); J. Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (M. Cannavacciuolo); Y. Sánchez, *Cuba libre. Vivere e scrivere all'Avana* (M. Bortignon).

M. Cláudio, *Boa noite, senhor Soares/Buona notte, signor Soares* (M. G. Simões).

R. Roca, *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana* (F. Bayarri); J.R. Resina, *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image* / J. R. Resina, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana* (E. Bou).

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*.

### *Fondatori*

FRANCO MEREGALLI  
GIUSEPPE BELLINI

### *Comitato Direttivo*

MARCELLA CICERI  
PAOLA MILDONIAN  
ELIDE PITTARELLO

### *Coordinatrice*

DONATELLA FERRO

### *Comitato di Redazione*

Vincenzo Arillo, 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 978-88-7870-535-7  
Copyright © 2010 Bulzoni editore  
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355