

RASSEGNA IBERISTICA

96

Ottobre 2012

EUGENIO MAGGI

El teatro de Lope como fuente bagiógráfrica: Juan de Dios y Antón Martín y la biografía Juan de Diana de Dionisio Celi..... p. 3

MAURIZIO FABBRI

Nell'Archivio di Jolanda: brani lirici e in prosa inediti o rari di autori spagnoli ed ispanoamericani modernisti..... p. 23

ANTONIO CANDELORO

Negra espalda del tiempo de Javier Marías: Jano y la especialización del tiempo. Análisis iconográfico de una imagen bífrente..... p. 41

VERONICA ORAZI

Monologo, voce femminile, emigrazione: Catorce kilómetros di José Manuel Mora.. p. 57

TERESA SILVERIO

Bernat Metge tra medioevo e umanesimo. Proposta d'indagine attraverso le fonti del libro primo de Lo somni..... p. 83

GIORGIO ERLE

Da microcosmo a turista distratto. La città dell'uomo e l'armonia secondo Un uomo qualunque di Miquel de Palol..... p. 93

NOTE: M. Ciceri, *Al margine di una lezione di filologia*, p. 101; A. Zinato, *Per l'edizione critica della traduzione castigliana medievale delle «Epistulae Morales» di Seneca*, p. 105; G. Bellini, *Miguel Ángel Asturias y la reencarnación de Don Quijote*, p. 113.

RECENSIONI: J. M. Lucía, *Elogio del texto digital. Claves para interpretar el nuevo paradigma* (J. Lluch-Prat) p. 119; F. Delicado, *La Lozana Andaluza* (D. Ferro) p. 123; A. Frémaux-Crouzet, *Concierto del alma. Cábalas y utopía en Fray Luis de León* (L. Gómez Canseco) p. 125; M. L. Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidades en el teatro español del Siglo de Oro* (B. Pinzan) p. 127; J. Issorel, *Fernando Villalón: la pica y la pluma. Perfil biográfico, estudio, antología y bibliografía* (M. Ciceri) p. 132; J. Andrés, *Lettere familiari. Corrispondenza di*

BULZONI EDITORE

viaggio dall'Italia del Settecento IV/ J. Andrés, *Lettere familiari. Corrispondenze di viaggio dall'Italia del Settecento V* (P. Mildonian) p. 134; M. Fox, *Teatro y compromiso civil: Jerónimo López Mozo y «Anarchia 36». Con el texto teatral, en una nueva edición revisada y anotada* (P. Bellomi) p. 137.

F. Reati (comp.), *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina* (L. Paladini) p. 141; B. de las Casas, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (D. Ferro) p. 143; A. Carpentier, *Concierto barroco* (D. Ferro) p. 145; M. Soprani, *Julio Cortázar. Un escritor sistémico* (A. Favaro) p. 147; C. Dámaso Martínez, *La piena* (S. Serafin) p. 149; A. M. Shua, *Il libro dei ricordi. A Buenos Aires perché la vita è così* (G. J. Zarco) p. 150; R. Flores Montenegro, *Passione e sconfitta. Memoria della «Mesa de gremios en lucha». Argentina, 1973-1976* (S. Serafin) p. 152; D. Zúñiga, *Passeremo per il deserto* (M. Bortignon) p. 153; I. Havilio, *Opendoor* (S. Regazzoni) p. 155.

L. Amaro, *Diário Íntimo. Dádiva e Outros Poemas* (M. G. Simões) p. 157.

E. Miralles (a cura d'), *Entre el Cinccents i el Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana* (V. Pastor Briones) p. 159.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 163

EUGENIO MAGGI

EL TEATRO DE LOPE COMO FUENTE HAGIOGRÁFICA:
JUAN DE DIOS Y ANTÓN MARTÍN Y LA BIOGRAFÍA
JUAN DE DIANA DE DIONISIO CELI

Cuando se examinan las relaciones entre hagiografías y comedias de santos, es fácil encontrar muestras, sobre todo en dramaturgos menores, de subordinación de los textos teatrales a sus fuentes, a veces citadas al pie de la letra e incluso reproducidas en la puesta en escena¹. Más singular es el caso inverso, en que una biografía devota asimila las novedades fantasiosas de una obra artística, suplantando a veces una tradición consolidada y autorizada por el propio ambiente religioso.

El presente estudio, centrado en las representaciones del santo hispano-portugués Juan de Dios (1495?-1550), fundador de la Fraternidad Hospitalaria, se basa en la siguiente cadena textual:

- a) Francisco de Castro, *Historia de la vida y sanctas obras de Juan de Dios, y de la institución de su Orden, y principio de su hospital*, Granada, Antonio de Librija, 1585², primera biografía del padre fundador.
- b) Lope de Vega, *Juan de Dios y Antón Martín* (a partir de ahora, *JDAM*). El Fénix redactó la comedia presumiblemente entre 1608 y 1611, y la

¹ Remito a los ejemplos que comenté en mi *San Francesco di Paola nel teatro barocco spagnolo*, Pisa, ETS, 2008, en particular pp. 184-191 y 303-308.

² Utilizo para este artículo el facsímil de 1995 (Córdoba, Cajasur). Incluye una edición moderna de la obra el fundamental estudio de GÓMEZ-MORENO, MANUEL, *San Juan de Dios. Primicias históricas suyas*, Madrid, Provincias Españolas de la Orden Hospitalaria, 1950, pp. 11-128. Apunto de paso que, a pesar de su objetiva importancia en la tradición hagiográfica, no consideraré aquí la vida de Juan de Dios contenida en la *Tercera parte* del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas (1588), dado que depende explícitamente de Francisco de Castro y no aporta elementos de interés. El artículo de DE LA TORRE RODRÍGUEZ, FRANCISCO, «San Juan de Dios: fuentes biográficas clásicas. Las ocho ediciones de la biografía escrita por Mons. Antonio de Govea», *Archivo Hospitalario*, 1, 2003, pp. 117-134, presenta una útil síntesis bibliográfica sobre las principales hagiografías de los ss. XVI-XVIII.

publicó en su *Décima parte* (Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Miguel de Siles, 1618)³.

- c) [Dionisio Celi,] *Miraculosa vida y santas obras del beato patriarca Juan de Dios lusitano, fundador de la sagrada Religión que cura enfermos. Compuesta por el maestro Francisco de Castro. Ahora nuevamente añadida y enmendada por un religioso de la misma Orden*, Burgos, José de Mena, 1621.

En ocasiones, también haré referencia a la tercera y más influyente hagiografía clásica:

- d) Antonio de Govea, *Vida y muerte del bendito p. Juan de Dios fundador de la Orden de la Hospitalidad de los pobres enfermos*, Madrid, Tomás Junti, 1624.

El objeto principal del artículo será el hoy desprestigiado libro de Celi, religioso hospitalario (tal vez portugués), Prior de los hospitales de la Orden en Granada (1616-1618) y Utrera, juez delegado en el proceso de beatificación de Juan de Dios y Provincial de Castilla desde 1626. Lejos de ‘enmendar’ la biografía de Castro, la *Miraculosa vida* es una refundición de gusto ya plenamente barroco, que traiciona la letra y el espíritu del original añadiendo una caterva de eventos sobrenaturales (milagros, apariciones angélicas o demoníacas, etc.)⁴ de discutible fiabilidad. Sin detenernos ahora en su muy relativa fortuna, sobre la que volveré en las conclusiones, esta segunda hagiografía no era, de todos modos, el fruto peregrino de una iniciativa individual, sino que atestiguaba sin lugar a dudas el aumento de la devoción popular a Juan de Dios en vísperas de su proceso de beatificación, iniciado en 1622 y terminado en 1630⁵; devoción que ya en fechas muy anteriores, como ha reconstruido padre Magliozzi⁶, echaba en falta una crónica hagiográfica más enjundiosa y menos prudente que la de Castro.

³ Cito siempre por la edición de Giuseppe Mazzocchi (en VEGA, LOPE DE, *Comedias. Parte X*, ed. de VALDÉS, RAMÓN y MORRÁS, MARÍA, Lleida, Milenio, 2010, pp. 1363-1508), quien desentraña las relaciones del texto teatral con la fuente biográfica de Castro.

⁴ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, JOSÉ, «*Kénôsis-Diakonía*» en *el itinerario espiritual de San Juan de Dios*, Madrid, Fundación Juan Ciudad, 1995, p. 43, llegó a contar cincuenta y cuatro añadidos.

⁵ Proceso en que, significativamente, testimonió el propio Lope y se mencionó con todos los honores su comedia: cf. *Proceso de beatificación de San Juan de Dios*, ed. de MARTÍNEZ GIL, JOSÉ LUIS, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, pp. 34, 425-429, 597, 662, 703, 891-892.

⁶ MAGLIOZZI, GIUSEPPE, *San Giovanni di Dio narrato dal Celi*, Roma, Centro Studi «San Giovanni di Dio», 1993, pp. 6-7.

En cuanto a los añadidos, Manuel Gómez-Moreno no dejó de advertir que la *Miraculosa vida* contenía episodios sacados de la comedia de Lope, de la que llegaba a «plagiar escenas descaradamente»⁷. El estudioso granadino suponía también, creo que con acierto, que partes de la biografía de Celi podían derivar de una obra hoy perdida de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, titulada *El caballero del sayal*, a la que alude el propio Lope en los versos finales de *JDAM* (vv. 3304-3312) prometiendo una continuación de su comedia:

Pero en la segunda parte
de Juan pecador, veréis,
senado, cosas notables,
y todas en un discurso
que en versos heroicos hace
Gabriel Lasso de la Vega,
vega fértil y admirable,
porque a su autor le parece
que aquí la primera acabe.

Sabemos que este poema de Lasso de la Vega, encargado por el hermano mayor del hospital madrileño de Antón Martín y ya acabado en 1607, no le fue pagado a su autor y tampoco llegó a la imprenta; sin embargo, una versión manuscrita debía de ser conocida por lo menos en el ambiente hospitalario de Madrid⁸. A juzgar por los datos que en 1622 registraron las actas del proceso de beatificación de Juan de Dios, los cánticos del poema en octava rima -no se sabe si quince o veinticinco⁹- venían a constituir un amplio historial devoto que además de adaptar la vida del padre fundador trataba también de Antón Martín, Pedro Pecador y Juan Pecador «y de otros penitentes varones de su sayal y Orden». Desgraciadamente, por su propia «prolijidad» la obra de Lasso de la Vega no fue copiada, ni siquiera en parte, en las actas del proce-

⁷ GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, p. 333; cf. también pp. 173, 190, 334. Resume y discute estas observaciones padre Gabriele Russotto en *San Giovanni di Dio e il suo Ordine Ospedaliero*, Roma, Edizioni dell'Ufficio Formazione e Studi dei Fatebenefratelli, 1969, t. I, pp. 32-33; carece de aportaciones útiles sobre el tema de nuestro interés su obra divulgativa precedente *Lope de Vega e S. Giovanni di Dio*, Torino, Marietti, 1954.

⁸ BOUZA ÁLVAREZ, FERNANDO, «¿Cuánto vale una octava rima en verso heroico? La escritura de *El caballero del sayal* y otras noticias sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega», en BOLAÑOS DONOSO, P. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A.-DE LOS REYES PEÑA, M. (EDS.), *Geb bin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, t. II, pp. 491-504; y GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, pp. 329-330.

⁹ La primera cifra se encuentra en la *Información de la vida, fama y milagros de San Juan de Dios en la Archidiócesis de Granada*, la segunda en el *Traslado de la información de compulsación de los autores que escriben de la santidad, vida y milagros del bienaventurado padre Juan de Dios*; cf. *Proceso de beatificación...*, *op. cit.* pp. 34 y 424 respectivamente.

so¹⁰, así que cualquier hipótesis sobre su contenido sería del todo inútil. Tampoco podemos aventurarnos en conjeturar si, y hasta qué punto, *El caballero del sayal* pudo influir en *JDAM*, algo posterior¹¹. Que Celi adaptara, y quizá plagiera, partes del poema es una posibilidad muy concreta, considerando por un lado su *modus operandi*, que quedará claro a continuación, y por otro el número de episodios de la *Miraculosa vida* que no tienen correspondencias en Castro ni en *JDAM*. No ayuda a precisar estas conjeturas el hecho de que Celi no menciona sus fuentes escritas, salvo, claro está, la hagiografía de Castro, de la que se presenta como actualizador. Cabría por tanto avanzar una ulterior hipótesis, es decir, que los pasajes de la *Miraculosa vida* que comentaré no son derivaciones directas de *JDAM* sino de una fuente común a Lope y a Celi; pero esto significaría que también la comedia del Fénix es una adaptación poco menos que servil de un texto anterior, eventualidad que, por lo que se ha podido averiguar sobre la autonomía creativa de Lope¹², parece más peregrina. Añádase que algunas de las páginas celianas delatan no solo correspondencias verbales indiscutibles, sino también una dependencia orgánica de las escenas de *JDAM*.

Antes de examinar las correspondencias entre *JDAM* y la *Miraculosa vida*, creo necesario aclarar algunas cuestiones relativas a la cronología de esta segunda obra, rectificando también unos datos imprecisos que di en un artículo precedente¹³. Primero, la fecha de publicación. Como es sabido, cuando Gómez-Moreno publicó su estudio, el primero en rescatar y discutir críticamente el relato de Celi, de la *Miraculosa vida* no se conocían ejemplares impresos, y el erudito granadino solo pudo manejar una transcripción manuscrita, que *a posteriori* ha resultado bastante fidedigna, conservada en el archivo madrileño de la Orden¹⁴. En los años 90 del pasado siglo, Juan Miguel Larios Larios, estudioso de la iconografía del santo¹⁵, dio noticia del que hasta ahora se ha

¹⁰ *Ibidem*, p. 424.

¹¹ Apunto de paso que, cuando testimonia en el proceso de beatificación, Lope no menciona entre sus lecturas a Castro, sino a Reyes Mejía de la Cerda, autor en sus palabras de una «historia de mano» del santo. Mazzocchi conjetura que esa historia pudo ser precisamente una copia manuscrita de Castro (*JDAM*, pp. 1368-1369). Las relaciones entre la primera biografía y *JDAM*, de todas maneras, son indiscutibles.

¹² Cf. FERRER VALLS, TERESA, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en FERRER VALLS, T.-DÍAGO MONCIOLI, M. V. (EDS.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 189-202, y las observaciones de Mazzocchi en *JDAM*, p. 1370.

¹³ MAGGI, EUGENIO, «Note sulle fonti del *Mejor padre de pobres* calderoniano», en BALDISSERA, A.-MAZZOCCHI, G.-PINTACUDA, P. (EDS.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, t. II, pp. 129-144.

¹⁴ GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, p. 331.

¹⁵ *Iconografía de San Juan de Dios en Andalucía*, tesis doctoral defendida el 29 de septiembre de 1995 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada; de esta investiga-

considerado el único ejemplar superviviente del libro de Celi (Biblioteca Nacional de España, R. 35226). En los años siguientes a este descubrimiento, la Fundación Juan Ciudad difundió una reproducción del microfilme; ahora bien, en la copia que he podido manejar, procedente del Archivo «Los Pisa» (Granada), la portada de la edición burgalense fue, al parecer, retocada, y se lee bastante clara la fecha de 1618¹⁶, dato que repetí por error en mi artículo y que aquí rectifico. Señalo, de paso, que mientras tanto ha aparecido otro ejemplar de la *Miraculosa vida* en la Biblioteca Nacional de Portugal (Res. 5079 P.) que, según me informan los bibliotecarios, tiene una portada estropeada por el guillotinado.

Una segunda cuestión afecta al período de redacción de la obra. En los preliminares del libro, Celi publicó una carta que le había enviado desde Madrid fray Alejo de Meneses, Arzobispo de Braga, fechada el 16 de marzo de 1617:

A sua carta me foi dada, e estimo muito a deligência que fas, en que acabe o livro do nosso santo português João de Deus, porque sou muito seu devoto; e quando me mostrou o princípio desta obra me folguei então, quanto mais agora que está acabada. Dé pressa porque se acabe de emprimir para consolação e alegria do nosso bom Portugal [...].

No coincido con lo que afirma De la Torre Rodríguez, quien deduce de este párrafo que la hagiografía de Celi ya estaría finalizada en marzo de 1617¹⁷. En mi opinión, Meneses bien pudo ver o simplemente tener noticia de una versión casi definitiva, que hubo de incorporar datos, detalles y acontecimientos al menos hasta 1619. En efecto, ya Gómez-Moreno apuntó que al final de la obra Celi mencionaba sus tramitaciones para recuperar el cuerpo de Juan de Dios (sepultado en el Convento de los Mínimos de San Francisco de Paula) y luego sacar algunos huesos, que acabaron expuestos en su hospital granadino¹⁸. El párrafo en cuestión reza así: «[...] en el año pasado de mil y seiscientos y diez y ocho, siendo el padre fray Dionisio Celi prior del Hospital del beato

ción deriva el volumen *San Juan de Dios. La imagen del santo en Granada*, Albolote, Comares, 2006. El primer estudio en ocuparse del libro de Celi fue SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, pp. 42ss.

¹⁶ Esta portada se puede ver reproducida en LARIOS LARIOS, J. M., *San Juan de Dios...*, *op. cit.* p. 49, y en *Fray Pedro Egipciaco. Primer Superior General de la Orden Hospitalaria en España*, Granada, Comares, 2009, p. 48. En un correo electrónico del 10 de julio de 2010, padre Giuseppe Magliozzi, a quien van mis más encarecidos agradecimientos por sus valiosas informaciones, me escribía que se desconocen las causas de tal retoque.

¹⁷ DE LA TORRE RODRÍGUEZ, F., *op. cit.*, pp. 124-126. A las mismas conclusiones parece haber llegado en su día GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, p. 331. De todas formas, no se puede dar el año de 1617 como fecha del libro, como ocurre en RUSSOTTO, G., *San Giovanni di Dio...*, *op. cit.* p. 30, en MARTÍNEZ GIL, JOSÉ LUIS, *San Juan de Dios fundador de la fraternidad hospitalaria*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, p. 7, y en *JDAM*, pp. 1366 y 1369.

¹⁸ GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, p. 335.

Juan de Dios de Granada, intentó trasladar los huesos de su bendito padre a su hospital [...]» (f. 96r).

Tampoco obsta, yo creo, que la obra vaya dedicada a Pedro Egipcíaco como General de la Congregación española de la Orden Hospitalaria, ya que, como apunta el propio De la Torre, el religioso desempeñó ese cargo hasta finales de octubre de 1620; como mucho, el hecho de que la dedicatoria fue redactada en el Convento y Hospital de Granada nos daría como *terminus ante quem* de la misma el año 1618, visto que Celi fue su prior durante el trienio 1616-1618¹⁹. Pero esto, también a la luz de la cronología interna, no quita que el texto de la biografía pudiera cambiar después de 1617-1618.

Teniendo en cuenta que la *Décima parte* recibió su tasa el 8 de enero de 1618, su manejo por parte de Celi resulta del todo plausible, y diría inevitable vista la notable resonancia de *JDAM*; no es necesario, por tanto, suponer el uso de manuscritos previos al impreso²⁰. También hay una pista para individuar si pudo utilizar la *princeps* madrileña de 1618 (A) o la segunda edición, publicada en Barcelona el mismo año por Sebastián de Cormellas (B)²¹. En Celi, f. 65v, se lee: «Como es casa de Dios, y el hermano Marqués tan buen cristiano, esa será la causa de su contento». La frase es calco de *JDAM*, v. 1833, que A, f. 236v (y luego la tercera edición, Madrid, Diego Flamenco, 1621, f. 236v) lee en efecto «casa de Dios», mientras que B, f. 235v, presenta la variante adiafóra «cosa de Dios»²². Este indicio permite al menos suponer que el texto utilizado fue el de la *princeps*, ya que es menos probable un uso de la edición de 1621 (año de publicación de la *Miraculosa vida*).

Comenzaré ahora el examen dedicando un primer apartado al análisis de los contactos indiscutibles entre *JDAM* y la *Miraculosa vida*, reservando el sucesivo a los fragmentos donde las contaminaciones solo son probables. Debido a la amplitud de algunos pasajes necesarios para ilustrar los procedimientos de la escritura de Celi, he colocado en los apéndices del artículo su transcripción²³, utilizando las cursivas para subrayar los calcos directos de los

¹⁹ DE LA TORRE RODRÍGUEZ, F., *op. cit.*, pp. 124-125; LARIOS LARIOS, J. M., *Fray Pedro Egipcíaco...*, *op. cit.* p. 47.

²⁰ Desde luego, tampoco podemos excluir que el biógrafo manejara una copia de *JDAM* sacada por los propios Hospitalarios y guardada en una casa de la Orden.

²¹ Cf. el estudio de VALDÉS, RAMÓN y MORRÁS, MARÍA, «La *Décima parte*: historia editorial», en VEGA, LOPE DE, *Comedias. Parte X* *op. cit.* pp. 9-66.

²² Para el cotejo de A y B he utilizado la reproducciones digitales de dos ejemplares de la Biblioteca Nacional de España, R/13861 y USOZ 10570 respectivamente. La edición de Prolope (p. 1451) lee «cosa de Dios» sin registrar variantes.

²³ Transcribo los textos de Castro, Celi y Govea ajustándolos a las reglas académicas corrientes y modernizando su grafía; conservo, sin embargo, los casos que podrían tener relevancia fonética, incluidas formas como «oyensen», «succedido», «treer», etc.

versos y de la puesta en escena de *JDAM*. En cuanto al orden de los eventos comentados, sigo la cronología de la *Miraculosa vida*.

Correspondencias seguras

- *Juan de Dios convierte a las prostitutas*

Las escenas que cierran la segunda jornada de *JDAM* (vv. 1895-2164), donde se adaptan con gran eficacia unas páginas de Castro (cap. XIII, ff. 38r-41r), alcanzaron una notable fama entre los contemporáneos también gracias a un evento extraordinario: tras asistir en un teatro segoviano al sermón del Juan de Dios lopesco, una 'cortesana' tuvo una estrepitosa conversión pública²⁴.

Es fácil comprobar el atractivo que la dramatización del Fénix debió de ejercer en Celi, quien aporta un solo dato inédito relativo al número de prostitutas presentes (ocho; ff. 56r y 58r). Lo demás deriva de *JDAM*: el que en Castro era un coloquio privado con una única mujer, es aquí una escena colectiva, donde Celi debe introducir, con escasa verosimilitud, un auditorio de devotos²⁵, para poder prosificar luego los versos de Lope. La sugestión es tanta que el biógrafo, amén de inventarse detalles parateatrales (Juan comienza su sermón «subiendo en una mesilla», f. 56v), calca en los apóstrofes el paso, ideado por Lope (v. 2083), de un destinatario colectivo a una pecadora concreta («Dime, mujer flaca, que te animas a estar en el Infierno [...]», f. 57v) y reproduce con fidelidad el momento del sermón en que Juan saca su crucifijo (f. 58r).

- *El Marqués de Tarifa pone a prueba la caridad de Juan de Dios*

Remito para las citas al Apéndice I, donde se podrá verificar cómo, manteniendo el armazón del relato original (Castro, ff. 45v-47r), Celi lo amplía e integra con la dramatización lopesca (vv. 1462-1559, 1612-1653, 1784-1876). Me limito a señalar que la crónica de la *Miraculosa vida*, que imita incluso la secuencia de escenas de *JDAM*, también entrevera aquí el socorro de una mujer

²⁴ Es significativo que en Govea, f. 126, este acontecimiento se incluya entre las obras de piedad *post mortem* del santo.

²⁵ «Vino la Cuaresma; convidó a sus devotos para que le oyessen una plática que quería hacer a ocho mujeres perdidas que estaban en la casa pública muy obstinadas [...]. Llegado el día, que fue el cuarto viernes de Cuaresma por la tarde, todos sus devotos y bienhechores, deseos de la conversión de aquellas almas, se hallaron presentes, y cuando el seráfico padre Juan de Dios llegó a la casa de las mujeres públicas, le estaba aguardando muchísima gente para le oír su dulce plática. Tenía antes una larga oración, y luego en voz alta decía: "*Dios me dé gracia por Su amor eterno*" [...]» (f. 56). Ya GÓMEZ-MORENO (*op. cit.*, p. 334) notaba lo inverosímil de la situación, mucho más articulada y funcional en Lope (quien además, como apunta Mazzocchi, evitaba de esa forma que en las tablas Juan quedase a solas con una prostituta; *JDAM*, v. 1895n).

obsesa, en este caso atormentada por haber abortado. La referencia final a «otra enferma» amancebada alude a lo que narra Castro en un capítulo sucesivo (ff. 65v-66r); el primer biógrafo, sin embargo, habla de un amancebamiento de diez años, mientras que en su versión Celi coincide otra vez con Lope: «También yo le oí que dijo / que había seis años que tenía un hombre, / y no se confesaba» (vv. 1874-1876).

- Las persecuciones demoníacas

Hay dos agresiones diabólicas que Celi enriquece con los diálogos chuscos del Fénix, de los que debía de apreciar en particular las sabrosas escaramuzas de apodos. En otra ocasión²⁶ mencioné las deudas con *JDAM* (vv. 1876-1894) del episodio de la agresión del Demonio en la celda del santo (Celi, ff. 71v-72v), que duplica su extensión respecto al original de Castro (ff. 62r-63r).

Aún más llamativo es el pasaje (reproducido en el Apéndice II) en que Juan se confronta con el Diablo disfrazado de pordiosero: la narración sobria y lacónica de la primera hagiografía (f. 64) se hincha en una prosificación mecánica de las invenciones lopescas (vv. 1654-1767). Falta evidentemente en Celi cualquier conciencia de los códigos artísticos: lo que funciona en las tablas (y en el contexto de una comedia de santo lopesca, donde el humor y hasta la vulgaridad se integran en una poética precisa) se desvaloriza aquí en una transcripción más digna de un acta.

Además de copiar las palabras de los personajes, Celi también imita elementos de la puesta en escena, como el disfraz del Demonio (cf. v. 1560*Acot*: «[...] salga el Demonio con capa, espada y sombrero»), un recurso teatral típico como el embozo (cf. v. 1683n) y algunos movimientos (en Castro, el golpe del Demonio empuja al santo sin derribarlo al suelo). Al comienzo de la narración, aparecen asimismo huellas de un momento precedente de la comedia, o sea el soliloquio en que el Demonio manifiesta su despecho por la supuesta ignorancia de Juan (vv. 1560-1611), que por otra parte es un topos de la comedia hagiográfica. De *JDAM* viene también todo el cuadro final de la prosa, donde un hombre y su criado socorren a Juan después de la violenta pelea con el Diablo; es otro caso en que Celi retoma una fusión de momentos distintos de la biografía de Castro operada por la fantasía de Lope (cf. la nota de Mazzocchi a v. 1751*Acot*).

Es casi superfluo observar cómo Celi maneja el texto de la comedia sin mayores preocupaciones poéticas o filológicas: así, reproduce un «reniego de tí» que es una corrupción común a todos los impresos de la *Décima parte* (cf. v. 1694n).

²⁶ Cf. MAGGI, E., «Note sulle fonti...», op. cit. pp. 137-138.

- *La recogida amancebada*

El desarrollo del episodio en Celi (ff. 79v-80v) acaba por depender de *JDAM* (vv. 2173-2246), ya que en Castro no se menciona a un hermano que acompaña a Juan, y el amante de la mujer recogida, escondido detrás de la cama, se limita a salir arrepentido después de que el santo ha abandonado el aposento. Una vez más, Celi amplía el original resumiendo los movimientos de los personajes de la comedia y calcando sus diálogos.

- *El pan de los ángeles*

Es una de las varias intervenciones celestiales ausentes de la primera biografía. Para Sánchez Martínez²⁷, nos encontramos con uno de los préstamos directos del *JDAM*; sin embargo, el proceso de escritura de Celi resulta algo más complejo. En efecto, el canto de los ángeles y el agradecimiento de Juan (vv. 1418-1421 y 1424-1429):

[Canto] No recibas desconsuelo,
Juan, de no tener qué dar;
que no te puede faltar
en la despensa del cielo

[Juan] ¡Mi buen Dios, que merecí
de Vos tan alto favor!
Gracias los cielos os den!
Comed, comed, mis hermanos.
¡Dispenseros soberanos,
págueos Dios tan alto bien!

se insertan en un marco narrativo diferente:

[...] a vista de todos vieron entrar al ángel San Rafael con un escapulario puesto de la suerte que el bendito padre Juan de Dios lo traía, y le puso delante una cesta de panes, diciendo: «Todos somos de la Orden, que Dios quiere que seamos los dos hermanos de la Caridad; y *no recibas, Juan, desconsuelo*, viendo que *no tienes qué dar* a los pobres, *porque no te puede faltar la despensa del Cielo*». El bendito padre [...] decía: «*¡Mi buen Dios, que merezca yo, pobre gusanillo, tan alto favor! Gracias los Cielos Os den*»; y, volviéndose a sus pobres, les decía: «*Ea, hermanitos míos, comed, comed*, pues Dios os envía el sustento, que vosotros sois los *dispenseros soberanos*» (f. 83).

²⁷ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, p. 43.

Es obvio que en este fragmento el distinto reparto de la *Miraculosa vida* (con un solo ángel, Rafael, en lugar de dos como en Lope), unido a una lectura presurosa del texto teatral, produce una incongruencia semántica: Celi aprovecha el epíteto «Dispenseros soberanos», que el Juan de la comedia reservaba a los ángeles, pero lo dirige, contra cualquier lógica, a los pobres que acaban de recibir el pan celestial.

- *Juan medita con una calavera*

En *JDAM* (v. 2343 *Acot* y vv. 2343-2359), la puesta en escena del santo agonizante manejando una calavera, ausente de Castro (cap. XX), crea un *tableau vivant* que remite a una iconología típica de las representaciones hagiográficas y del imaginario barroco en general, y por tanto inmediatamente decodificable por el público. Celi (ff. 84v-85r) no desaprovecha el detalle y prosifica asimismo casi todo el soliloquio de Juan (vv. 2343-2356).

Influencias posibles

- *El incidente del robo*

En Celi, el episodio en que el joven Juan, soldado en la campaña de Fuenterrabía, corre el peligro de ser ahorcado por haber perdido un botín de guerra, difiere en algunos detalles de la versión de Castro. En cuanto al expolio, el primer biógrafo del santo habla de «cierta ropa que [el Capitán] había tomado a unos soldados franceses» (f. 4r), mientras que la *Miraculosa vida* reza «cierta ropa y joyas que había tomado a unos soldados franceses» (f. 5v). En *JDAM*, solo se menciona un cofre de joyas (vv. 361ss).

Prosigue el relato de Castro contando cómo, «sabiéndolo el Capitán, recibió de ello tanto enojo que, sin querer oír los ruegos de muchos soldados que por él [Juan] le rogaban, le mandó ahorcar de un árbol» (f. 4r). En su ampliación de la secuencia, Celi parece resumir algunas invenciones de Lope, ya que habla de «palabras muy afrentosas y descortesas» del Capitán (que en la comedia pronuncia más bien la dama Leonor) y de «disculpas y lágrimas que nuestro padre Juan de Dios le daba» (f. 5v; cf. *JDAM*, v. 530: «¡Llora, disimula y miente!»). Además, tanto en *JDAM* (vv. 536 y 544-545) como en Celi (ff. 5v-6r) Juan se encomienda a la Virgen, detalle ausente de Castro. Celi, en cambio, no registra la intervención salvífica del Duque de Alba (*JDAM*, vv. 538ss), pero añade que la «persona generosa» (Castro, f. 4r) que intercede por Juan es un «noble caballero» (f. 6r).

- *La aparición del Niño Jesús con la granada*

El célebre encuentro de Juan con el Niño Jesús que le enseña una granada abierta, encaminándolo a una nueva vida en la ciudad andaluza, es una de las ausencias más notables de la biografía quinientista de Castro, mientras que en

Celi ocupa los ff. 21r-22r. Para Sánchez Martínez, se trata de uno de los acontecimientos milagrosos que de *JDAM* pasan a enriquecer las crónicas de la *Milagrovida*²⁸. Ante todo, no holgará observar que el texto de Celi presenta un vistoso problema en el pasaje de los ff. 20v-21r, que aquí transcribo sin modernizar: «[...] despues daua por precio moderado los libros deuotos, porque los comprassen, infamando su mercaduria temporal [sic], por vender la espiritual por el interesse eterno, y ganancia que de alli pretendia sacar, y lo mismo hazia con las imagenes, persuadiendo: pues como niño mio, tu me conoces, has me visto algun día [...]. Inevitable pensar en una laguna que afectaría al comienzo de la aparición del Niño y el siguiente diálogo con el futuro santo.

En *JDAM*, el encuentro tiene lugar justo después de que Juan abandona la vida de soldado (vv. 654ss), mientras que en Celi ha empezado ya su oficio de librero ambulante. Aunque algunos detalles corresponden (el Niño descalzo, Juan llevándole en los hombros, la granada abierta con una cruz), en *JDAM* no queda claro si Juan se quita los zapatos²⁹, ni aparece el detalle de la fuente en que sacia su sed. Tampoco los diálogos entre los dos personajes coinciden del todo; en lo que más se acercan es en la justificación del Niño: «Será en sabiendo primero / si a cuestras podrás llevar / pobre gente a algún lugar / en que descanse» (*JDAM*, vv. 718-721); «llevame en los hombros, para que te ejercites a llevar pobres a cuestras [...]» (Celi, f. 21r). Tanto en *JDAM* (vv. 736-740) como en Celi (ff. 21v y 47v) es el Niño Jesús quien le bautiza como «Juan de Dios» (y no el Obispo de Tuy como en el episodio, muy posterior, de Castro, f. 60v). En Celi (ff. 47v-48r), el Obispo se limita a ratificar el uso del nombre, que hasta ese momento Juan ha evitado por humildad; la comedia puede ahorrarse esta cautela gracias a una economía eminentemente teatral, ya que el público *ha asistido como testigo* a la investidura divina.

A pesar de estos contactos, de todos modos, no es posible descartar el influjo de una fuente distinta de *JDAM*: o una tradición ya consolidada, que el propio Lope, como conjetura Mazzocchi (v. 691n), pudo recoger a su vez, o bien otro texto (¿Lasso de la Vega?).

- La conversión de Antón Martín

Tampoco en este caso las tangencias son del todo dirimentes. La relevancia de Antón Martín en la comedia lopesca, de «construcción bifocal» (*JDAM*, p. 1370) tal como promete su título, es aún más significativa si se considera

²⁸ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, p. 45.

²⁹ En cambio, el detalle sí es evidente en la posterior *Canción al bienaventurado San Juan de Dios*, recogida en *La vega del Parnaso* (Madrid, Imprenta del Reino, 1637; ed. facs. Madrid, Aralovis, 1993), f. 150r: «[...] hallaste el Serafín sagrado / descalzo, aunque calzado / de luz inaccesible, a cuyas plantas / vinieron grandes tus sandalias santas [...]»; canción que también alude, por cierto, a varios episodios ausentes de Castro.

que la biografía de Castro no trata en absoluto de la conversión que transformó en abnegado discípulo de Juan de Dios a un pecador vengativo.

Como subraya Mazzocchi (*JDAM*, nota a 200*Acot*), Lope sitúa a Antón en el pueblo de Requena, dato que recogen las vidas sucesivas (en Celi, f. 43). Dudo que se trate, en este caso, de una contaminación entre texto teatral y hagiografías, ya que pocos años después Govea precisará ulteriormente la información («Fue Antón Martín natural de la villa de Mira, tierra de Requena», f. 58v)³⁰. En efecto, la hipótesis más razonable es que Lope manejó material biográfico hoy desconocido, quizás facilitado por los propios Hospitalarios.

En cuanto al encuentro fatídico entre Antón y Juan, en Celi no interviene el padre de Pedro Velasco y faltan en las palabras del santo las referencias al *Padre Nuestro*; a decir verdad, toda la secuencia (ff. 43v-44r) es algo anodina si se la compara con la eficacia dramática de *JDAM*, y lo mismo puede decirse de la versión posterior de Govea (ff. 59r-60r). No sorprende, por tanto, que para representar el episodio de la conversión de Antón Martín la comedia hagiográfica *El mejor padre de pobres*, basada en Govea, vuelva al modelo lopesco³¹.

- *El último discurso de Juan de Dios al Arzobispo de Granada, Pedro Guerrero*

Mazzocchi (*JDAM*, v. 2435n) anota que aquí Lope sigue «de forma algo servil» la hagiografía de Castro, y lo mismo hará Celi (f. 89v). Quizás se pueda encontrar una huella de contaminación lopesca en el apóstrofe que Juan dirige al Arzobispo: «Padre mío y buen pastor» (Castro, f. 76r), «perlado santo, / y dignísimo Arzobispo / de Granada» (*JDAM*, vv. 2437-2439), «padre mío y perlado mío y pastor mío» (Celi, f. 89v).

Como se puede notar, los calcos lopescos no son constantes a lo largo de la *Miraculosa vida*. Merece la pena observar, de todas formas, cómo las imitaciones evidentes empiezan en el cap. XIV (f. 55v), hacia la mitad del libro (103 ff.). Teniendo en cuenta los pocos datos cronológicos de que disponemos, y sin que pase de ser una mera hipótesis, es posible que Celi entrara en contacto con el texto de *JDAM* en un estadio de composición bastante avanzado de la *Miraculosa vida* (supuestamente casi terminada, como se recordará, en marzo de 1617), limitándose por tanto a introducir pequeños retoques en las partes ya redactadas.

³⁰ Un resumen de los datos biobibliográficos en MARTÍNEZ GIL, J. L., *San Juan de Dios fundador...*, op. cit. pp. 136-137; y, del mismo autor, la reciente monografía *Antón Martín. Pionero del voluntariado social*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

³¹ MAGGI, E., «Note sulle fonti...», op. cit. p. 142.

Conclusiones

La fortuna de la *Miraculosa vida*, como han reconstruido los historiadores modernos de la Orden Hospitalaria, fue por lo menos alterna. La crónica de Celi se aprovechó en seguida, y de forma casi exclusiva, para el cuestionario con que se interrogó a los testigos del proceso de beatificación, lo que, si por una parte revela su indiscutible influencia inmediata, también determinó su marginación, ya que muchos prodigios no fueron confirmados, quedando en consecuencia desautorizado el libro³². Gómez-Moreno, convencido de la total desaparición de sus ejemplares (lo que, como he comentado al principio, no corresponde a la realidad), hasta llegó a suponer que la edición impresa fue destruida³³.

La *damnatio memoriae* que le tocó a Celi como autor de la *Miraculosa vida* (no como miembro de la Orden, desde luego) se hace patente cuando consideramos la *Vida y muerte* del agustino portugués Antonio de Govea, publicada apenas tres años después y destinada a convertirse en la hagiografía canónica del santo hasta el s. XX. Como demostró con pruebas incontrovertibles Sánchez Martínez³⁴, Govea, quien actuaba bajo los auspicios de la Comisión del Proceso o de los propios Hospitalarios, manejó y en parte utilizó el libro de Celi (además del de Castro, y con toda probabilidad de los documentos del Proceso Ordinario), pero significativamente no lo mencionó nunca en sus páginas. Esto no implica que Govea se le quedase a la zaga en cuanto a barroquismos, amplificaciones y digresiones eruditas, ni fue más cauteloso que su predecesor en el admitir eventos prodigiosos no siempre comprobados.

Lo que sí me interesa destacar son los resultados del cotejo de la *Vida y muerte* con los pasajes de Celi que he comentado arriba. La tendencia de Govea es la de recuperar la traza de la primera biografía, revisándola y enriqueciéndola casi siempre según su gusto e inspiración personales; pero es evidente, sobre todo, que aun cuando conserva los prodigios ausentes de Castro y presentes en Celi (como el Arcángel Rafael bajando los panes del Cielo) depura el texto de cualquier calco de *JDAM*. Si como hagiógrafo Govea ha sido criticado por los historiadores recientes tanto como Celi³⁵, hay que decir que su prosa no adolece de los rudimentarios collages ‘castrolopescos’ de la *Milagrosa vida*. Cabría por tanto preguntarse si para sus contemporáneos, más que las reglas de la verosimilitud histórica, Celi no violó ante todo las leyes del buen gusto.

³² Cf. GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, pp. 335-337; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, pp. 44-45; LARIOS, J. M., *San Juan de Dios...*, *op. cit.* pp. 47-51.

³³ GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, p. 336.

³⁴ *Op. cit.*, pp. 44-45. GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, p. 339, había definido a Govea «un seguidor de Celi a regañadientes».

³⁵ GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, pp. 337-342; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J., *op. cit.*, pp. 45-48.

Apéndice I (El Marqués de Tarifa pone a prueba la caridad de Juan de Dios)

Castro, ff. 45v-47r:

Sucediole un caso digno de contar; y fue que, estando en Granada el Marqués de Tarifa, don Pedro Enríquez, fue Joán de Dios a su posada a pedirle limosna; y estaba jugando con otros señores, y sacáronle de limosna veinte y cinco ducados; y él yéndose con ellos a su hospital, después de anochecido, el Marqués, habiendo oído muchas cosas de su mucha caridad, y queriendo por modo de burla experimentalla, disimulose (porque Joán de Dios no lo había visto más que aquella vez) y salióle al encuentro y púsose delante, y dijo: «Hermano Joán, yo soy un caballero principal, forastero y pobre. Estoy aquí en pleito, y padezco mucha necesidad para sustentar la honra. Estoy informado de vuestra caridad; ruégoos que me socorráis, porque no venga yo a hacer alguna ofensa a Dios». El hermano Joán, visto la manera del hombre y lo que le había dicho, respondió: «Dome a Dios (que esta era su manera de hablar), daros he lo que traigo». Echó mano a la bolsa, y diole los veinte y cinco ducados que he dicho le habían dado; y él tomolos, y agradecióselo, y fuese. Y, llegando admirado donde los otros señores estaban, conto el caso, y entre todos se celebró como el negocio merecía, admirándose de tal caridad que, teniendo tantos pobres con quien cumplir, con uno solo fuese tan largo, confiando en la Providencia de Dios. Y cierto no fue frustrada su confianza, porque el Marqués, movido de lo que había sucedido, otro día por la mañana le envió a decir que no saliese de casa, porque quería ir a ver el hospital, y ido comenzó a burlarse con él y a decille: «¿Qué es esto, hermano Joán, que me dicen, que os robaron anoche?». Él dijo: «Dome a Dios, que no me robaron». Habiendo pasado entre ellos otras palabras de entretenimiento y risa, el Marqués le dijo: «Ahora, hermano, porque no podáis negar el robo que os hicieron, a mí me lo deparó Dios. Catá aquí vuestros veinte y cinco ducados, y ciento y cincuenta escudos de oro que yo os doy de limosna, y mirá otro día cómo andáis». Y mandole treer ciento y cincuenta panes, y cuatro carneros, y ocho gallinas, y esta ración mandó que le diesen cada día todo el tiempo que estuvo en Granada, y con esto se fue muy edificado de ver los muchos pobres, de todas maneras que allí se les hacía caridad y se curaban.

Celi, ff. 63r-67r:

Sucediole un caso digno de contar, y fue que, estando en Granada el Marqués de Tarifa, don Pedro Enríquez de Ribera, fue el padre Juan de Dios a su casa a pedirle limosna. Llamó a la puerta, *salió un paje*, y viéndole el paje, pesaroso porque a aquella hora llamaba, por estar ju-

gando el Marqués, y porque el paje esperaba barato del juego; y así, viéndole le dijo: «Hermano, *¿adivina tales ocasiones para pedir limosna?*». El santo Juan de Dios respondió a voces con sentimiento a la puerta: «¡Hermanos, hagan bien para sí mismos!». Oyéndolo el Marqués, dijo a los que con él jugaban: «*[Es] este Juan de Dios, de quien tantas cosas se cuentan, que allá en Sevilla he oído decir de él mil maravillas?*». Dijéronle los que estaban presentes: «*Este es el varón de más caridad, que no se sabe que haya ahora otro ninguno que le exceda, y toda esta ciudad a boca llena le llama padre de los pobres; y es mucho lo que sustenta con el favor del cielo*». Espantose mucho más el Marqués, diciendo: «Poderoso es Dios en Sus santos», y entrando el bendito padre preguntó cuál de ellos era el hermano Marqués; respondióle: «Yo soy»; dijo entonces el seráfico padre: «Pues hermano Marqués, *bendito sea el que le crió* y aquel que le hizo Marqués. *Mire, mi hermano, haga bien para sí: deme limosna para mis pobres, que lo que en esta vida diere en el cielo lo hallará*». Allí le sacaron entre todos veinte y cinco ducados de limosna. Díjole el Marqués: «Tóme, buen hermano, y encomiende a Dios este mi pleito». Respondió el bendito padre: «Yo rogaré a Dios *que si este pleito es justo se lo dé, y que sirva siempre a Dios con contento, y nos lleve al Cielo a los dos*». Oyendo esto, el Marqués le dio un abrazo diciéndole: «Hermano bendito, *quiero que seamos los dos muy amigos desde hoy adelante*». Después que se fue de allí el siervo del Señor, contaron los que allí estaban al Marqués muchas cosas de su vida, y de su mucha caridad. Y quiriendo el Marqués por modo de burla experimentar, se disfrazó con un vestido de un su criado, y el padre Juan de Dios nunca les había visto si no fue aquella noche. Salíole el Marqués al encuentro, púsosele delante, y comienza el bendito padre a dar una voz tan terrible y lastimosa pidiendo para sus pobres que afirmaba después el mismo Marqués que le enterneció el corazón y le hizo llorar, que no fue poco para un príncipe afirmar esto. La voz decía lo que siempre tenía de costumbre: «*¿Quién hace bien para sí mismo, hermanos? Que este bien que hacéis vuestro viene a ser también*». Llegó el Marqués rebozado, y le dijo: «*Dios le guarde, padre de pobres*». Respondióle: «*Él mismo venga con vos. ¿Tenéis limosna que darme, por amor de Dios?*». «Antes,» dijo el Marqués «padre mío, yo soy un caballero forastero principal y pobre; estoy aquí en un pleito, y padezco mucha necesidad por sustentar mi honra. Hanme informado de su muy gran caridad; ruégole que por amor de Nuestro Señor me socorra, porque no venga a hacer algún hurto. Mire, padre mío, *que me muero de hambre*». El seráfico padre Juan de Dios, viendo la razón del hombre y lo que le había significado, le respondió: «Doyme a Dios (que esta era su manera de hablar), *que me pesa* de que sea hombre honrado y pobre, que no hay mayor necesidad que verse un hombre en abundancia, y luego carecer de ella; mas hermano, *confíe en Su Divina Majestad, que a ninguno desampara, y así darele lo que traigo; y metió la mano en la manga y le dio los*

veinte y cinco ducados que como se ha dicho le había dado el mismo Marqués; el cual los tomó diciendo: «*Si yo pudiera*, padre mío, *bacerme lenguas*, no lo *pudiera agradecer tanto bien* como me ha hecho. Dios se lo pague». Respondió el siervo del Señor: «Sí pagará. Sabe *qué ha de bacer* de aquí adelante: *es acostarse temprano*, y siempre *dar muchas gracias a Dios*, y haciendo esto *me puede buscar*, que por aquí me *podrá ballar* para le dar lo que pudiere; y *váyase con Dios*». Dijo el Marqués: «*Él quede con vos*, mi padre, mi hermano y mi amigo. *¿Hay caridad semejante? ¿Hay hombre* en el mundo *tan compasivo?*»; y llegando admirado donde los otros caballeros estaban jugando, les contó el caso, y entre todos se celebró con admiración, viendo tal caridad que, teniendo tantos pobres que sustentar y con quien cumplir, con solo uno fuera tan manirroto, confiando en la misericordia y providencia de Dios. Dijo el Marqués: «*Si no lo hubiera visto con mis ojos*, no lo *pudiera creer*». El otro día siguiente, el Marqués le envió de mañana un recaudo, diciéndole que no saliese de casa, porque quería ir a ver su hospital. Cuando llegó el Marqués, estaba el santo padre Juan de Dios diciendo a una mujer que se confesase, que había muchos años que tenía un pecado que no había confesado, que era haber tomado cierta bebida con que mató a una criatura en el vientre; estábale persuadiendo que hiciese una confesión general. Llegó a este tiempo el Marqués de Tarifa, y el padre Antón Martín con los demás hermanos salieron a la puerta del hospital a le recibir; *pidiéronle diese los pies a todos*; el Marqués los abrazó, *aunque ellos por su humildad no querían*, diciendo que *andaban entre los enfermos*, y *que estaban algo asquerosos*. El Marqués, abrazándolos tiernamente, decía: «*¿Pluguiera a Dios que así me viera yo!*». Como veía tanta multitud de pobres, dijo: «*¿Es posible que un hombre pobre proveya de lo necesario* a tanta multitud de gente?». Allí le contó el padre Antón Martín cómo sin aquellos enfermos tenía muchas personas vergonzantes, hombres, *mujeres y niños a quien sustentaba*. Llegó el bendito padre Juan de Dios; abrazáronse los dos, *significando el Marqués el gran contento que había recibido en ver aquella casa* y hospital. Respondió el seráfico padre: «*Como es casa de Dios*, y el hermano Marqués tan buen cristiano, *esa será la causa de su contento*». Entonces le dijo el Marqués: «Dígame, mi hermano Juan de Dios, *¿qué fue aquello que me han dicho que le sucedió esta noche?*». Díjole el santo varón: «*Como ando enfermo*, caí dos veces en una calle». «No digo eso» respondió el Marqués *sino que dicen que dio a un bidalgo pobre que está aquí en un pleito el dinero que le di* cuando estaba jugando». El padre Juan de Dios, riéndose, le dijo: «Sí, hermano Marqués, verdad le han dicho». «Pues dígame, hermano, *¿es bien que*, teniendo tantos pobres a que acudir, *dé de una vez veinte y cinco ducados de limosna a un hombre solo?*». «Lo mismo» dijo el caritativo padre *hubiera sido si fueran quinientos. Pidiómelos por amor de Dios, era hombre bonrado; ¿qué le había de dar?*». Entonces le abrazó el Marqués, y lleno de risa le

dijo: «Mi *hermano* Juan de Dios, *sepa* su caridad *que yo era ese hombre* a quien dio esa limosna». Díjole el bendito padre: «Hermano Marqués, ¿búrlase conmigo?». «No» dijo el Marqués. Respondió el bendito padre: «¿Es posible que él era? *¡Válgame Dios*, que Su Señoría era el que me pidió la limosna. *¿Cómo pudo ser?*». «Mire, mi hermano,» dijo el Marqués «*yo salí rebozado siguiendo sus pasos luego que le di el dinero, por ver si era verdad lo que decían. Yo fui el que se los pedí*, y aquí se los vuelvo a dar, y más le doy estos ciento y cincuenta escudos de limosna; y vaya cada día a mi casa un hermano por cuatro carneros, ocho gallinas, ciento y cincuenta panes, y esta ración daré cada día mientras el pleito que traigo durare». Y así, todo el tiempo que el Marqués estuvo en Granada, que fueron más de cuatro meses, nunca dejó de dar esta limosna, y él mismo en persona la llevaba muchas veces con sus criados al hospital, animando a los religiosos que en él estaban a que llevasen adelante tan santa obra, y les ayudaba a dar la comida a los enfermos, aunque era tan gran príncipe, porque la condición del noble es mostrar su nobleza con los que poco pueden. El bendito padre Juan de Dios le daba las gracias de la caridad que le hacía, y *le prometió el Marqués que le ayudaría, como lo hizo en todo cuanto pudo*. Fuese el santo padre a rogar otra vez a aquella mujer que se confesase, y no se apartó de allí hasta que la misma mujer le dijo: «Padre Juan de Dios, es verdad lo que dice, que no he confesado ese pecado. Llámeme un confesor, que me quiero confesar». El siervo de Dios se fue muy alegre al convento de San Francisco, donde trujo un padre docto y muy espiritual que le había rogado que cuando se ofreciese ocasión de confesar a los enfermos le llamase, que él iría de buena gana, cosa que ahora pocas veces los religiosos hacen; antes, en vez de alabar tan santa obra de la hospitalidad, parece que les pesa de que tanto se ejercite. Mientras el bendito padre fue a buscar su confesor, todos los hermanos del hospital y la gente que lo supo, y aun el mismo padre franciscano, que se decía fray Juan Collazos, a voces decían que Dios había dado al padre Juan de Dios espíritu de profecía, pues conoció el pecado oculto de aquella mujer; y a otra enferma antes de esta le había amonestado que se confesase, diciéndole que tenía un hombre que *había seis años* que con él trataba.

Apéndice II (El Demonio aparece como pordiosero)

Castro, f. 64:

Otra vez, como acostumbraba pedir de noche, pasando por una plaza de noche, se le puso un hombre delante y le dijo: «Dame limosna», y Joán de Dios le dijo: «¿En qué nombre la pides?». Y él calló y desapareció. Y más arriba, en otra calle, se le volvió a poner delante, diciendo que por qué no le daba limosna; y él dijo que si no se la pedía por amor de

Jesucristo, que no se la podía dar; y diciendo esto le dio un golpe en los pechos que le hizo volver algunos pasos atrás, y desapareció.

Celi, ff. 73v-75v:

Otra vez, como acostumbraba pedir de noche, pasando por una calle, *salió el Demonio* en figura de hombre, *con capa, sombrero y espada*, diciendo: *«Envidia tengo de mirar a este ignorante; yo las quiero ahora ver a solas con él en esta calle»*. Y como el humildísimo padre iba pidiendo a su modo: *«¿Quién hace bien para sí mismo?»*, dijo el Demonio: *«¿Quién va?»*; el siervo de Dios respondió: *«Hermano que preguntáis quién va, ¿sois de aquí de Granada?»*; el Demonio dijo: *«De Granada soy»*; *«Pues hermano, es de aquí ¿y no me conoce? Pues sepa que soy a quien Dios hizo tanto bien que, siendo yo un vil y pobre gusano, me dio conocimiento de quién es, y quién soy yo: mi Dios es grande, inmenso y me crió, y yo soy pequeño y polvo y viento. Mi Dios es la sabiduría y bondad eterna, y yo la ignorancia y maldad, que a ofenderle y serle ingrato me inclino. Mi Dios padeció por mí enclavado en una cruz, y yo soy tan miserable que no padezco nada por Él. Mas, supuesto que yo sea tal, soy el mayor enemigo que el Demonio tiene en el mundo, que para confundirle y castigarle amo primero a Dios y luego a mis prójimos»*. Oyendo esto, el Demonio dijo al seráfico padre: *«Hermano, deme limosna, no sea tan hablador»*. *«Pues, hermano,»* dijo el siervo de Dios *«llegue, y dígame quién es; descubrámonos los dos, que muchos hombres bonrados de tan buen talle se fían de mí»*. Volvióle a decir el Demonio: *«Deme limosna y calle»*; *«No,»* dijo el padre Juan de Dios *«habeisme de decir primero por amor de quién la pedís, y luego os daré limosna»*. El Demonio, con voz terrible, le dijo: *«¿Oh ignorante, reniego de ti! ¿No basta pedirla?»*, y juntamente diciendo esto, le dio un tan grande golpe en los pechos que *le hizo caer en el suelo*. El humildísimo padre Juan de Dios comenzó a decir: *«Jesús de mi alma sea conmigo, y me libre del Demonio!»*, y con estas palabras cobró tanto aliento que comenzó a decir al Demonio: *«¡Ah bellaco, negro, tiznado, anda, vete, maldito, a las penas infernales!»*. El Demonio le respondió: *«No quiero irme, ignorante, villano, pastor, que eres un loco, y no te has de salvar!»*. El seráfico padre le respondía: *«Mientes, pícaro renegado, mala cara, peores hechos, no tienes qué ver conmigo, que mi Señor Jesucristo, en quien yo creo y confío, con el madero salutífero de la cruz en que murió te dio mil palos; y así no puedes nada, que eres una gallina»*. *«Calla,»* dijo el Demonio *«que eres un ignorante sin seso y un loco de Portugal. ¿Quieres que vaya a tí?»*. *«Pues llega,»* dijo el siervo del Señor *«que la cruz tengo en las manos, y tú eres una mona,»* y dando risadas decía: *«¡dacá la maza!»*. Díjole el Demonio: *«Yo soy ángel, y yo soy luz»*. Dijo el humilde padre: *«¿Tú eres luz? Eres tú una calabaza frita en el fuego infernal, y un maldito mochuelo. Tú eres ángel, ángel albañil, que por querer*

*subir tan alto caíste de los tablados del Cielo. Vete, necio, noramala, que no hay en ti cosa buena. Anda, pícaro desnudo de la cocina del Infierno». El Demonio, dando un bramido, dijo: «¿Qué afrenta a mi afrenta iguala? Eterna pena, recíbeme, que no puedo sufrir más». Pasó luego por allí un caballero con un criado; llevaba una *bacha* encendida, y vio al padre Juan de Dios echado en el suelo. «¡Ay, mi Dios!» decía «¿Cuál me ha puesto aquel ángel de anjeo!». Dijo el criado a su amo: «Señor, mire que está aquí el padre Juan de Dios echado en el lodo quejándose». Llegáronse a él, preguntáronle *cómo estaba allí* de aquella manera; dijo el siervo de Dios: «Púsome un bellaco así. Por amor de Nuestro Señor, me ayuden los dos a levantar, y llévenme a mi hospital, que el bellacón me quiso robar la caridad, mas no pudo». «¿Es posible» dijo el criado de aquel caballero «que hay en Granada alma tan desalmada que así tratase al padre Juan de Dios?». Dijo el seráfico padre: «No era de aquí natural».*

MAURIZIO FABBRI

NELL'ARCHIVIO DI JOLANDA: BRANI LIRICI E IN PROSA
INEDITI O RARI DI AUTORI SPAGNOLI
ED ISPANOAMERICANI MODERNISTI

In un saggio pubblicato alcuni anni or sono, in occasione del convegno celebrato a Cento di Ferrara nell'ottantesimo della morte di Maria Majocchi Plattis, nota soprattutto con lo pseudonimo di Jolanda¹, mi sono intrattenuto sulla diffusione in Spagna delle edizioni spagnole delle sue opere e sui rapporti di reciproca stima ed amicizia intrattenuti con due scrittori trasgressivi, repubblicani e libertari, Felipe Trigo e Carmen de Burgos, ovvero Colombine. Scrivevo che, grazie alle loro prefazioni e recensioni, Jolanda si era fatta conoscere nel mondo ispanofono ed era entrata in contatto, diretto od epistolare, con letterati, editori e giornalisti anche ispanoamericani che le espressero la loro ammirazione mediante omaggi poetici, recensioni, proposte di collaborazione, dediche. Francisco de Villaespesa le riservò un ampio saggio, purtroppo non reperibile², mentre un tal G.M. recensì in termini assai elogiativi *Las últimas vestales*³ nel fascicolo 22 di *Prometeo*⁴, rivista mensile diretta da Ramón Gómez de la Serna, poeta e prosatore tra i più significativi del futurismo, ed a lungo compagno di Colombine.

¹ FABBRI MAURIZIO, *Un singolare sodalizio ideologico ed estetico tra Spagna e Italia: Jolanda, Trigo, Colombine*, in MAZZOTTA C. (a cura di), *Jolanda: le idee e l'opera*, Cento, Comune di Cento/ Editografica, 1999, pp. 199-210. Sull'autrice, si veda l'esautiva monografia di TAVONI, MARIA GIOIA, *Sulle ali di Ariete: Jolanda (1864-1917)*, Cento, Comune di Cento, 1997.

² BURGOS SEGÚ, CARMEN DE, COLOMBINE, nel *Prólogo* a JOLANDA, *Eva reina. El libro de la mujer* (Barcelona, Araluce, n.d., p. V) sostiene di essersi giovata, nella ricostruzione della bio-bibliografia della scrittrice centese, delle notizie offerte da «[...] los amigos que la conocen, sobre todo el notable poeta Francisco Villaespesa, que me proporcionó un bellissimo estudio inédito [...]». Nel *Prólogo* traccia, inoltre, un puntuale profilo biografico di Jolanda e segnala le sue principali opere edite in Italia.

³ Il romanzo venne edito nel 1909 dalla Editorial Araluce.

⁴ Cfr. *Prometeo*, 22, 1910, pp. 787-788. Devo la segnalazione alla cortesia di Pura Fernández, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas di Madrid ed attenta studiosa dell'opera di don Ramón.

L'Archivio Majocchi Plattis Gessi, conservato presso il Comune di Cento, contiene interessanti testimonianze scritte su quel variato intreccio di relazioni che ormai ben difficilmente si potrebbe ricostruire nella sua interezza. Si tratta di fotocopie, giacché la famiglia della scrittrice ha trattenuto gli originali, di testi autografi e dattiloscritti, in verso e in prosa, firmati per esteso dagli autori, offerti a Jolanda, probabilmente, durante incontri presso le redazioni delle riviste che dirigeva o frequentava, oppure giuntile in occasione di convegni letterari o, infine, compiegati tra i fogli della corrispondenza che dovette essere frequente, come lasciano intendere talune esplicite allusioni. Li proponiamo, nella loro redazione integrale, in particolare all'attenzione degli specialisti che avranno modo di verificare non solo se si tratta di inediti, di copie o di abbozzi ma anche di arricchire o integrare le notizie bio-bibliografiche riguardanti gli autori citati, accomunati dall'appartenenza a scuole o tendenze d'avanguardia e ad un contesto ideologico e politico solitamente repubblicano e libertario.

Del poeta argentino Leopoldo Díaz (1862-1947), è la lirica *Quéjase el fluido etéreo al tomar forma terrestre*, densa di inquietudini spirituali e di vibrante desiderio d'infinito. Il testo è su carta intestata del prestigioso Ateneo Científico Literario y Artístico di Madrid del quale era «socio de número». Avvocato e diplomatico, passò buona parte della sua esistenza in Europa (Francia, Norvegia, Svizzera, Spagna). Ha fondato il giornale *La Palabra* e viene annoverato tra i primi modernisti d'America. Le sue liriche, alquanto estetizzanti e di tono parnassiano e simbolista, come quelle raccolte in *Bajorrelieves* (1895), ricevettero gli elogi di Rubén Darío.

Joaquín Dicenta (1862-1917), drammaturgo, poeta, narratore, giornalista, padre del commediografo e poeta omonimo e dell'attore Manuel Dicenta. Inaugurò il dramma sociale con *Juan José*, rappresentato per la prima volta, con grande successo, nel 1895. Tra i suoi numerosi romanzi, vanno ricordati *El Spoliarium* e *Los de abajo*. Ebbe traversie sentimentali e venne emarginato in società soprattutto per il suo legame con Amparo de Triana, *bailaora* andalusa di origini gitane. Alla fedele compagna che condivise le pene ed i sacrifici della sua esistenza è dedicato l'accorato, tenero *Soneto* qui riprodotto, nobile attestazione di amore e riconoscenza.

Il componimento *Velada de espera* si deve a Julio de Hoyos. Autore di romanzi, come *La escuela de las coquetas* (1913) e *Como la Estrella del Norte*, è noto in particolare per le riduzioni e gli arrangiamenti teatrali di opere in prosa di Unamuno (*Todo un hombre*, che nella versione italiana curata da Gilberto Beccari diviene *Un uomo vero!*) e di Ramón Pérez de Ayala, *Tigre Juan*, nonché del dramma di Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. È qui presente con una dolente ballata in versi, intrisa di solitudine, abbandono,

dolore che rimanda a ritmi ed atmosfere avvertibili in certi scritti di María Gertrudis de Hore, dell'Avellaneda e del nostro Pascoli.

Il nome di Amado Nervo (1870-1919) è ricordato da pochi storiografi della letteratura ispanoamericana. Messicano di origine, visse a lungo a Parigi, ove fu corrispondente del giornale *El Mundo* ed amico di Verlaine, Moréas, Wilde, Rubén Darío, ed a Madrid, come segretario di legazione del suo Paese. Si segnalò con la pubblicazione, nel 1895, della *novela corta* intitolata *El bachiller*, cui fecero seguito le raccolte poetiche *Perlas negras* e *Místicas* (1898). La lirica ora riprodotta, *Luciérnaga*, può appartenere all'iniziale momento modernista per l'entusiasmo vitalistico ed il profondo ottimismo che la caratterizzano.

L'atmosfera modernista è ben avvertibile nel sonetto di José Pérez Bojaval *¡Bianca colomba!* che celebra con brillanti modi espressivi la bellezza eterea e luminosa dell'amata.

Un colorito e sonante omaggio al tamburello, simbolo universale di musica gioiosa, è reso da Salvador Rueda (1857-1933), celebre poeta, romanziere e giornalista autodidatta andaluso, nel sonetto *La pandereta* in cui sono ben avvertibili i tratti caratteristici di quel *colorismo*, di derivazione parnassiana, di cui fu cofondatore, che ricercava ritmi nuovi e combinazioni originali di strofe rese con sorprendente cromatismo e musicalità. L'altra sua lirica, *Sed eterna de luz*, è di tono meditativo e pensoso e rivela l'ansia infinita di conoscenza e l'inquieta spiritualità del poeta.

Tra le carte di famiglia che l'Archivio conserva si trovano pure due lettere, di Manuel Pinto (1872-1942) e di Luis Ruiz y Contreras (1863-1953).

Il primo, poeta e storico argentino di origine boliviana, precursore del Modernismo ed amico di Darío, Lugones e Jaime Freyre, il 7 ottobre 1899, da Buenos Aires, scrisse a Jolanda per ringraziarla di avergli confermato l'avvenuto ricevimento dei fascicoli delle riviste da lui dirette, *Palabras* e *Resurgimiento* e per avere recensito le sue poesie (forse le raccolte liriche *Palabras* e *Viridiana*) in *Rassegna Moderna di Letteratura ed Arte* che la scrittrice dirigeva. Sollecita, infine, notizie bio-bibliografiche sulla sua persona e su altre scrittrici del momento, per un numero di *Resurgimiento* interamente dedicato alla «nueva literatura italiana» e di imminente pubblicazione.

Nel novembre dello stesso anno 1899, Luis Ruiz Contreras, romanziere, poeta e drammaturgo, più noto forse come traduttore e critico e per i suoi densi libri di ricordi, si rivolse a Jolanda con una cartolina postale recante il logo della *Revista Nueva*, che aveva fondato a Madrid e che dirigeva, per assicurarle il puntuale invio della rivista, scusandosi per i ritardi precedenti dovuti a disguidi amministrativi.

L'ultimo documento consiste in un esteso commento di Sebastián Gomila (1861-1934) all'edizione spagnola del romanzo *Las últimas vestales*, e del sag-

gio, in due volumi, *Eva reina. El libro de la mujer*. Autore di romanzi e saggi di carattere politico e sociale, Gomila si segnalò per l'acceso antimilitarismo manifestato soprattutto nel discusso libro *El escándalo europeo*, edito nel 1915, ove evidenziava gli spaventosi costi umani ed economici della guerra allora in pieno svolgimento. Il dattiloscritto, databile intorno al 1909, che reca il titolo di *Una escritora* e presenta correzioni, aggiunte a penna e sottolineature (che abbiamo reso in corsivo), probabilmente venne fatto pervenire alla scrittrice per saggiarne il gradimento in vista della pubblicazione su qualche foglio, forse *Estudios. Revista ecléctica*, periodico valenzano di tendenza socialista ed anarchica al quale collaborava. Nell'articolo, l'estensore, che si serve di un linguaggio forbito, accattivante e spesso galante, arricchito con citazioni colte (Nietzsche, Stendhal, Matilde Serao, Ada Negri, Rita Galli, Dora Melegari, Lady Hamilton), si sofferma in particolare sulla seconda opera di Jolanda, dopo aver accennato in poche righe al romanzo, pur ammettendo di essere stato «conquistado» da una prosa che «encanta, convence y subyuga». Di *Eva reina* apprezza la sensibilità, la delicatezza, l'armonia, la coraggiosa determinazione con cui Jolanda ha saputo affrontare argomenti di morale, igiene, bellezza, economia domestica, comportamento, così offrendo ad ogni donna la possibilità di valutare la propria esistenza e di scrutare nei propri sentimenti. Le considerazioni di Gomila – che non esita a definire il saggio «obra-eje, obra capital» di Jolanda – richiamano i giudizi espressi da Carmen de Burgos nel citato *Prólogo* all'edizione barcellonese del libro e contengono cenni autobiografici che non mancano di interesse. Infatti, consentono di capire i motivi che lo avevano indotto a prestare maggiore attenzione al saggio e permettono di valutare da vicino quale significato avessero il femminismo e l'emancipazione della donna per un uomo di sinistra, scrittore noto e giornalista affermato. Il suo ragionamento, in breve, è il seguente: sono giustificate molte delle lagnanze delle donne, ma non assolutamente quelle riferibili alla letteratura, tanto che, scrive, «no me siento inclinado a venerar los productos femeniles en literatura. Me alarma a veces el solo anuncio de un libro escrito por una mujer». Alle donne competeva scrivere per le donne, essere lette dalle donne, ed *Eva reina* corrispondeva in pieno allo scopo perché si trattava di un «verdadero catecismo para la núbil, para la esposa, para la madre, para toda mujer que en algo se precie y ame el cumplimiento de su misión estricta en el mundo». Per questo, si premura di assicurare il recensore, sarà sua cura consegnarlo alle «tiernas manos de mis hijas» perché lo leggano e facciano tesoro del suo insegnamento.

Era questo, dunque, l'atteggiamento mentale di Gomila, comune certamente a molti altri scrittori ed intellettuali che si professavano progressisti, i quali sembravano di non essersi accorti, già nel XX secolo, che non esisteva una scrittura maschile o femminile, bensì esisteva il bel libro. Eppure, già da

tempo Emilia Pardo Bazán e la stessa Carmen de Burgos avevano infranto i pregiudizi che volevano il «sexo bello» capace solo di scrivere per un pubblico femminile, e persino i maggiori editori avevano lasciato cadere la pregiudiziale misogina accogliendo nelle loro collane le opere firmate da donne autrici.

Appendice: Brani lirici ed in prosa. I testi, che provengono dall'Archivio Majocchi Plattis Gessi, Carte Jolanda, Autografi, cc. 527-532, conservato presso la Biblioteca Civica Patrimonio Studi del Comune di Cento di Ferrara, vengono trascritti mantenendo le caratteristiche grafiche e linguistiche. I pochi interventi autografi vengono segnalati in nota a piè di pagina.

1. Leopoldo Díaz

*Quéjase el fluido
etbéreo al tomar forma
terrestre*

Cuando ausente el Sér amado
soy de la Sombra invadido
tomo forma, y encojido
lamento mi nuevo estado.
Muchos *ciegos* han cantado
la belleza material⁵;
pero más alto *Ideal*
persigue mi entendimiento,
Luz, de amoroso contento
que es el *Alma* universal.
Con vibración desigual
mediante la acción del frío,
la que ayer salió del río
agua, viene a ser cristal,
viene a serlo, por su mal;
perdió su estado glorioso
cuando libre, vaporoso⁶,
sintió del Sol las caricias,
cuando gozó las delicias⁷
del zénit esplendoroso.
En vano resplandeciente,
en el alta sierra brilla,
siendo blanca maravilla
de hermosura sorprendente;

⁵ Belleza: hermosura *sustituito con* belleza.

⁶ Cuando: en que *sustituito con* cuando.

⁷ Cuando: en que *sustituito con* cuando.

sabe, la ley inclemente
 que al llano la llevará,
 y que otra vez correrá
 unida a mil impurezas,
 después de tantas grandezas,
 en cieno, se tornará...
 Así el alma dolorida
 que vino del alto cielo
 pudo juntarse en el suelo
 con la materia escogida.
 En el vigor de la vida
 ruda prisión sufrirá,
 y anhelante, soñará,
 volver a la Luz primera,
 no sueña vana quimera,
 sabe *muy bien* donde está.
 ¿Quién, el misterio dirá
 de esta alternativa dura?
 ¿Cuál será, la mente pura
 que tal Ley descifrá?
 ¿Cuándo, a su *Autor* volverá
 como vuelve el corderillo
 al pecho del ser sencillo
 de donde viene su vida?
 ¿Cuándo, será su guarida,
 de Dios, el alto castillo?...

2. Joaquín Dicenta

Soneto

Cuanto sintió ¡y qué solo! Ni un amigo,
 ni una mano leal que se tendiera
 en busca de la mía, ni siquiera
 el placer de crearme un enemigo.
 De mi pena y dolor solo testigo,
 de mi angustiosa vida compañera
 fue una pobre mujer, una ..., una ...
 que hambre, pena y amor partió conmigo.
 Y hoy, que mi triunfo asegurado se halla,
 tú, amigo por el éxito ganado,
 me dices que la arroje de mi lado,
 que una mujer así deshonra. ¡Calla!
 Con ella he padecido y he luchado.
 El triunfo no autoriza a ser canalla.

3. Julio de Hoyos

Velada de espera

La noche callada;
la lámpara ardiendo;
la amada
sentada,
cosiendo.

El niño dormido;
la cuna, entre albores
de lienzo, es un nido
perdido
de amores.

La vil calentura
que al niño recarga,
amarga,
la dura
velada tan larga
que el miedo despliega.
El niño está grave;
el padre lo sabe
y el padre no llega.

Sobre un canastillo
que está en la mesita,
en forma de ovillo
el gato dormita:
de pronto levanta
su cara muy fosca...;
la mosca
se espanta...;
se enrosca,
como una culebra,
de nuevo tranquilo
y muerde una hebra
de hilo.

Le llama
su ama,
se acerca saltando,
le topa
la ropa
que está repasando,

le araña la falda,
se va al canastillo,
jaroba la espalda
y se hace un ovillo.

No hay nada que cruja
en toda la casa:
el dedo que empuja,
 la aguja
 que pasa,
producen ruidos
tan flojos,
que siguen dormidos
oídos
y ojos.

La noche callada;
la lámpara ardiendo;
 la amada
 sentada,
 cosiendo.
Su espíritu lucha
y espera.
A veces escucha
y cree en la escalera
oír un ruido...;
se va a la mirilla,
acerca el oído...
regresa a la tela
y el llanto la anega;
en nene está grave,
el padre lo sabe
y el padre no llega.

La noche tranquila
se asocia al interno
dolor que aniquila,
y a veces destila
suspiros de invierno.

 La amada
 burlada,
 espera;
está desvelada
y va hacia la cuna,
y va a la escalera,

y no se oye ni una
pisada siquiera.
¡Su amor fue mentira!
¡Ni ahora, que el nene
malito delira,
el pérfido viene!

Está amaneciendo;
la lámpara ardiendo;
la amada
sentada,
al llanto se entrega...
¡El nene está grave;
el padre lo sabe
y el padre no llega!

4. Amado Nervo

Luciérnaga

Pelear como Jacob,
Cantar como Anacreonte,
Reir como Xenofonte,
Lamentarse como Job,
Embelesar como Armida,
Navegar como Jonás:
¡Eso es vida!... Lo demás
Es limosna de la vida.

5. José Pérez Bojavi

¡Bianca colomba!

Desde que me dijiste que te encanta
El contemplar la luna largamente,
Siento por tí lo que sin duda siente
Un confesor al dar con una santa.

Aunque es insuperable la belleza,
La admiro más desde que se que miras
A la luna y mirándola suspiras,
Hacia atrás inclinando la cabeza.

Como un tesoro, en la memoria guardo
La bella mezcla del albar de nardo
De tu faz con su luz color de plata;

Y en las noches silentes y tranquilas
Con más fe clavo en ella las pupilas,
Al pensar que en las tuyas se retrata.

6. Salvador Rueda

Sed eterna de luz

Cuando miro correrse una estrella,
me pongo debajo
por ver si su río de luz prodigiosa
se rompe en mi cráneo.
Cuando miro salir de una frente
Un río de lumbre, pretendo robarlo
De una tragantada salvaje y grandiosa
Como un pararrayos.

La Pandereta

Hizo Dios un magnífico pandero
que sirviese de caja a la alegría,
doró su cerco con la luz del día
y lo dejó entre lazos prisionero.
Hechas con placas de metal ligero,
le intercaló sonajas a porfía,
y dio estrépito loco y armonía
al ronco parche de tirante cuero.
Lo echó a rodar en torno del planeta,
y cruzó la sonante pandereta
por todas las naciones que el sol baña.
Fue perdiendo vigor cada segundo,
y al acabar de recorrer el mundo,
besó la tierra y se paró en España.

7. Sebastián Gomila

Crónica *Una escritora*

Confieso que no me siento inclinado a venerar los productos femeniles en literatura. Me alarma a veces el solo anuncio de un libro escrito por una mujer. Explicar el motivo de la alarma, me llevaría tan lejos, que mejor es soltar sinceramente esta manifestación sin intentar, ni por asomo, justificarla.

A alguno habrá de sorprender el que yo, *casi feminista* a ratos perdidos, diga lo que dicho queda. Y aquí sí que cabe una pequeña aclaración.

Social y humanamente, el sexo bello tiene razón en muchas de sus quejas. Literariamente, no. ¡Ahí es nada la gran ventaja que nos lleva a los del sexo contrario para los efectos de la crítica! Y sobre todo, en este punto concreto bien se ve que no se puede generalizar. Yo puedo desear para la mujer toda la emancipación social que se quiera: pero en literatura hemos de referirnos a la excepción, y ya se ve que no es lo mismo tratar de *la mujer*, que de una *mujer*.

De modo, que recabo esa distinción entre un concepto y otro, o mejor, que me declaro tan amante del *feminismo* como el que más, pero que sigo *alarmándome*, ante un volumen impreso que ostente un nombre femenino.

Y es el caso que, no ya un volumen sino tres, nada menos, son los que han caído en mis manos, como para justificar sin duda aquello del refrán: «*Al que no quiere caldo...*».

Como no es un delito el ignorar muchas cosas, porque en resumidas cuentas, si hemos de creer al sabio, sólo llegamos a saber que no sabemos nada, diré que desconocía por completo – ni aun quiero poner el *casi* – el nombre de María Plattis Majocchi, una escritoras italiana que, por lo visto, ha venido produciendo y suscribiendo una infinidad de trabajos con el pseudónimo de *Jolanda*.

Más disculpable será el desconocimiento mío habiendo en cuenta que en España, donde, mal que nos pese, la importación extranjera – vergonzante o franca – en materias literarias llega a ser cuantiosa, lo que es Jolanda no ha sonado grandemente. Matilde Serao, Rita Galli, Ada Negri, y otras parecían constituir, al menos entre nosotros, el santoral femenino moderno de la cultura italiana.

Venciendo la galantería a toda prevención más o menos razonada y justa, leí dos títulos con sendas cubiertas al cromo: *Las últimas Vestales* (novela) y *El libro de la mujer*, con el subtítulo *Eva reina*.

Que me perdone la marquesa Plattis la herejía: su retrato en la segunda de dichas obras me produjo – salvo el efecto agradable de belleza – la impresión de que mis ojos pecadores se las habían con una poetisa sentimental capaz de diluir en prosa vil las dulzonas exuberancias de la rima. ¡Qué expresión

tan singular la de su rostro! Y, no obstante, por algo mágico me sentía atraído; plegadera en ristra me dispuse a ir rasgando y leyendo...

Bueno, pues, leí, y leí hasta trabar algún conocimiento con aquel manojito de nervios llamado condesa Piccardi, y con la expedita Medea, la tímida Lucilla, la desolada Giselda, la juiciosa Dolly; y Osvaldo Ríos y Silvio, etc. que llegaban a picar mi interés.

Al terminar el capítulo III, se habían desvanecido mis preocupaciones, Jolanda me había *conquistado*. Lo cual, si como hombre podía hasta cierto punto envanecerme, como censor, *preopinante* o lo que fuere, me intrigaba un poquitín. ¿Qué crítico no se dobla al notar⁸⁸ en un libro lo apuntado, o sea que resulta interesante? En la vaga y amena literatura, es esa precisamente la condición esencial.

Pero no dejaba de intrigarme, tratándose de *obra femenina*, y me eché a buscar el porqué y el cómo, con ese aire pedantón irremediable del llamado a formar parecer y aun a exponerlo.

Cualquiera que hubiese podido reparar en la expresión de mi semblante, hubiera leído en él lo siguiente: ¿Qué misterio se esconde aquí? ¿Por qué esta escritora que carece del vigor intelectual de una Matilde Serao, que no es idealista como Ada Negri, ni tiene la jugosidad de una Dora Melagari, encanta, convence y subyuga?

La respuesta me la dió *Eva reina*. Después de leer esa obra, que no vacilo en calificarla de magistral por muchos conceptos, vi claro como una aurora el porque del atractivo. Jolanda, que ha vivido mucho, en el sentido de la intensidad del vivir, vierte completamente su alma, impregnada de ternura, en las páginas de sus libros: va la *feminidad* en augusta compañía con la inteligencia, es en suma *siempre mujer*.

Nadie como ella podía escribir el libro a la mujer dedicado. María de Plattis, no necesita hacer más – y en rigor no lo hace – que abrir su corazón cuando escribe, cuando relata, cuando diseña. Jolanda, tal vez sin darse de ello cuenta, sigue el gran consejo de Nietzsche: «Escribe con sangre, y verás que la sangre es espíritu»; experimenta los caracteres de sus personajes al modo que recomendaba Lady Hamilton, es decir, con pequeños detalles, de igual manera que cuando queremos saber de donde sopla el viento, no tiramos al aire un guijarro, sino una pluma; se acomoda, en fin, al pensamiento de Stendhal cuando decía que las almas grandes no se dan a conocer, revelándose generalmente por un poco de originalidad.

Creo que lleva publicadas veinte y pico de obras. Sólo conozco las dos cuya traducción ha editado en Barcelona la casa Araluce. Aun así, casi aseguraría yo que la obra-eje, la obra capital de la marquesa de Plattis es el *Libro de*

⁸⁸ Notar: contemplar *sostituito con* notar.

la mujer. ¿Qué hay en ella?...No sabría yo explicároslo, como no fuese concretándolo así: *está todo lo que puede interesar a las hijas de Eva*. Y digo todo, en el sentido más lato de la palabra.

Jolanda, que asegura no haber querido jamás ser otra que ella misma, ni escribir sino sus pensamientos y sus dolores, dice en la dedicatoria a su prima Clara Piva:

«A tí, pues, señora de refinamiento y de elegancia mujeril, reina de la casa, dedico y presento este libro íntimo y mundano, que lleva en el título la soberana más gentil, la del eterno feminismo...».

Esto por sí solo ya nos da una idea general sobre la índole de *Eva reina*. En cada tabla de materias precediendo a las subdivisiones de la obra, hallamos la magnitud y lo delicado que la misma encierra. Nada omite, nada descuida, nada la hace vacilar, y mucho menos retroceder a nuestra autora. Yo me asusté en leyendo los primeros títulos o resúmenes: *Flor que se abre*, *Las primeras curvas y los primeros misterios*, *Virginidad*, *Nuevas embriagueces*, *Para que dure el amor*, etc etc. Todo va a abordarlo, con todo eso y más os amenaza...

Aseguro que, sin el precedente de *Las últimas vestales*, yo no hubiera afrontado la lectura de *El libro de la mujer*. ¡Pérdida sensible hubiera sido! Porque la perspicacia, el sentimiento, la delicadeza, el ingenio, la gracia, rebozan en cada una de las páginas del libro, verdadero catecismo para la núbil, para la esposa, para la madre, para toda mujer que en algo se precie y ame el cumplimiento de su misión estricta en el mundo. La moral, la higiene, el buen gusto, el bien parecer... en fin, ¿no dije que todo? Pues no retiro la palabra.

Tengo yo mi estantería-spoliarium donde van, irremisiblemente, a yacer lo ñoño, lo grosero y lo absurdo. Pues bien, *Eva reina* irá a parar a las tiernas manos de mis hijas. No os he de decir más.

Hay que esperar con fruición el nuevo libro de Jolanda vertido al castellano, *Amor silencioso*, donde, al parecer, algo va para el sexo fuerte.

Me complazco en rendir tributo merecido a la notable escritora italiana, congraciándome de paso con la literatura femenil, gracias a haber encontrado a la postre quien, al hacerla, no prescinde de su sexo.

8. Manuel Pinto

Buenos Aires, Octubre 7 de 1899

S. Jolanda:

He recibido su amable tarjeta postal en la que se digna V. manifestarme haber recibido *Palabras y Resurgimiento*.

Gran deseo tengo de conocer su juicio a propósito de mis poesías, y espero anhelante la *Rassegna Moderna*.

No escribo italiano por falta de hábito pero lo comprendo y leo tanto como el español. Así, tendré mucho placer en leer sus libros que ya presumo maravillosos.

Querría hecer una semblanza a propósito de su labor literaria y de su vida: ¿Podría V. hacerme la gracia de indicarme sus libros y facilitarme algunos datos relativos a su persona?

Para el próximo año daré un estudio sobre la nueva literatura italiana y no conozco más mugeres que Ada Negri y M. Serao. ¿No podría V. indicarme algunas otras escritoras de notabilidad?

Esperando que no sea esta la última vez que deba corresponder a sus queridas letras

Saluda a V. atentamente

9. Luis Ruiz y Contreras

Egregia señora:

Hace mucho tiempo que di orden para que recibiera Ud. puntualmente la revista. El último número tengo la seguridad de que lo recibirá, porque yo mismo le puse la faja.

En adelante, creo no le faltará nunca: he mandado hacer otra papeleta porque por lo visto, se había extraviado en la administración la nota que di. Conociendo poquísimo el hermoso idioma italiano, difícilmente puedo apreciar las bellezas literarias, y así, me veo privado en absoluto de lecturas que serían mi encanto limitándome a libros franceses de los cuales voy sintiéndome ya fatigado.

Cuando esté libre, de muchas preocupaciones que me abruma, escribiré a Ud. extensamente.

Nada he vuelto a saber de nuestro amigo Dick Affal, tan cariñoso conmigo siempre. Si Ud. le escribe, pregúntele la causa de tan prolongado silencio, que ni por sus muchas ocupaciones me explico. Tal vez se ha extraviado alguna carta.

De Ud. siempre devoto admirador y amigo.

27. No.bre del 99

Sed eterna de luz

Cuando miro correrse una estrella,
me pongo debajo
por ver si su brío de luz prodigiosa
se ~~me~~ ^{me} en mi cráneo.
Cuando miro salir de una frente
un río de lumbré, pretendo robarlo
de una tragantada salvaje y grandiosa
como un pararrayos.

Salvador Rueda

Madrid



La Pandereta

Hizo Dios un magnífico pandero
que sirviese de caja a la alegría,
dóro su cerco con la luz del día
y lo dejó entre laros prisionero.
Hechas con placas de metal ligero,
le intercaló sonajas a porfía
y dió estrepito loco y armonía
al roncador parche de tirante cuero.
Lo echó a rodar en torno del planeta,
y cruzó la sonante pandereta
por todas las naciones que el sol baña.
Fué perdiendo vigor cada segundo,
y al acabar de recorrer el mundo,
besó la tierra y se paró en España.

Salvador Rueda

Madrid



Del favoro Salvador Rueda

COPIA ad uso esclusivo
del Centro Platinis
1911/12



Lucimanga.

*Pelacar como Jacob,
Reutar como Concorde,
Rivir como Renoforte,
Lamentarse como Job,
Embelesar como Carmela,
Navegar como foras:
Eso es vida! ... Lo domo,
Es limonera de la vida*

Amado Nervo

*X
del celebr. poeta
amirante Nervo*

COPIA ad uso esclusivo
C...
COMUNICAR AL CALHO 1931/1938

Sonata

1000 1000 1000

Aggiunta



ANTONIO CANDELORO

NEGRA ESPALDA DEL TIEMPO DE JAVIER MARÍAS:
JANO Y LA ESPECIALIZACIÓN DEL TIEMPO. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO DE UNA IMAGEN BIFRONTE

1. Unos versos (shakespearianos)

Entre las novelas de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* (1998) representa uno de los experimentos narrativos más complejos y atrevidos de su *corpus* literario. El mismo autor nos advierte de que se trata, posiblemente, de su novela menos comprendida y valorada:

ese libro mío, *Negra espalda del tiempo*, con ser quizá el más influyente de cuantos he escrito, es también uno de los más silenciados [...] y menos apreciados, entendidos y recordados: sobre él cayó una especie de maldición, o acaso es que pasó pronto a habitar la región que le da título, asimismo llamada a veces por mí «el revés del tiempo»¹.

En mi nueva pesquisa en esa región fantasmagórica (o fantasmal)², intentaré explicar de qué habla esta “falsa novela” (según definición del mismo autor)³ a partir del análisis de dos elementos pertenecientes a lo que Gérard Genette define como los “umbrales” (o “paratexto”) de la obra literaria, y en particular, me concentraré en el estudio del título de la obra y de la imagen que aparece en la cubierta⁴.

¹ Cfr. MARÍAS, JAVIER, *Lecciones y maestros. II Cita internacional de la literatura en español. Santillana del Mar 2008*, Santander, Fundación Santillana-UIIMP, 2008, pp. 123-24.

² Cfr. mis artículos: CANDELORO, ANTONIO, *El enigma del tiempo en Negra espalda del tiempo de Javier Marías*, en CIVIL, PIERRE – CRÉMOUX, FRANÇOISE (a cargo de), *Actas del XIV Congreso Internacional de Hispanistas. París Julio de 2007. Nuevos caminos del Hispanismo*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2010, CD, y CANDELORO, A., *Negra espalda del tiempo de Javier Marías: una metanovela sterniana*, en *Atti del XXIV Congresso AISPI*, Padova, Università degli Studi di Padova, 2007 (en prensa).

³ Cfr. MARÍAS, J., *Literatura y fantasma* (1993), Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 369-70.

⁴ Siendo elementos del “paratexto” también los eventuales epígrafes, dedicatorias, caracteres utilizados para la sobrecubierta, eventuales notas al pie – del autor, pero también, cuando aparezcan, del traductor y/o del editor, las informaciones bio-bibliográficas que se nos pueden

Como nos enseña el crítico y filólogo italiano Cesare Segre, el título puede desarrollar una función “directriz” a la hora de emprender el análisis de un texto literario⁵: ya a partir del título el lector avezado (además de curioso y ducho en la lectura crítica) puede descubrir contenido y tono de lo que el autor se trae entre manos.

Como casi todas las novelas de Javier Marías, también *Negra espalda del tiempo* debe su título a William Shakespeare: se trata de la traducción al español de los siguientes versos sacados de una de las últimas obras-cumbre del Bardo, *The Tempest*:

[...] But how is it
That this lives in thy mind? What seest thou else
In the dark backward and abyss of time?
If thou rememb'rest aught ere thou cam'st here,
How thou cam'est here thou mayst⁶.

Los versos pertenecen a la II escena del I Acto de *The Tempest*: Próspero, expoliado de su legítimo ducado de Milán por la maldad de su hermano, sufre un naufragio que lo dejará en la isla de Calibán – isla que se convertirá en seguida en inminente reino personal – cuando su hija Miranda tenía tan sólo tres años. En esta escena, Miranda le cuenta a su padre acontecimientos guardados en su memoria a partir de ese día crucial. Ante la narración de su hija, el padre se sorprende y le pregunta cómo puede recordar hechos tan lejanos en el tiempo (se supone que, en el momento de la acción teatral, Miranda ya es una adolescente de unos quince años). Es a partir de estos versos cuando podemos afirmar que *Negra espalda del tiempo* habla del tiempo en cuanto enigma, o misterio irresoluble. Shakespeare, a través de su personaje, nos hace reflexionar sobre el tiempo entendido como enigma filosófico constantemente “abierto” e “irresoluble”. Es como si a través de las palabras de Próspero el Bardo volviera a plantearnos la misma pregunta que se hizo San Agustín en el Libro XI de sus *Confesiones*: «¿Qué es, pues, el Tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé»⁷.

Javier Marías se planteó una pregunta parecida ya en 1978, cuando publicó su heterogénea obra experimental *El monarca del tiempo*⁸, insertando en el centro matemático de la misma el ensayo titulado “Fragmento y enigma y espantoso azar”. Ya en ese ensayo (en el que, por primera vez, el autor deci-

ofrecer en la solapa, etc.; cfr. GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Éditions du seuil, 1987 (hay traducción española: *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001).

⁵ Cfr. SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1991.

⁶ SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Tempest*, en WELLS, STANLEY ET ALII (a cargo de), *William Shakespeare. The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1988, I, 2, vv. 48-52, p. 1170.

⁷ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 2000, Libro XI, cap. 4, p...

⁸ Cfr. MARIAS, J., *El monarca del tiempo* (1978), Barcelona, Reino de Redonda, 2003.

día quitarse la máscara y asumir la narración/reflexión en primera persona singular sin fingimientos novelescos), Marías intentaba aclarar el enigma del tiempo a través del análisis del drama histórico *Julius Caesar*: se trataba, efectivamente, de un primer ejemplo de lo que, más adelante, el mismo Marías habría definido como “pensamiento literario”; y se trataba también del primer caso de ensayismo a partir de los versos del Bardo⁹.

Pero volvamos a la expresión del texto original: ¿qué quería decir Shakespeare con la misteriosa frase de Próspero? ¿Qué significa “the dark backward and abyss of time”? Una primera respuesta podría ser esta: para Shakespeare, evidentemente, el “tiempo” es un “espacio” en el que puede uno mirar o entrever algo (lo que a uno le pasó en el pasado, es decir, sus propios recuerdos personales). En este sentido, Shakespeare no se apartaría mucho de la idea de “espacialización” del tiempo de la que se adueñará la filosofía moderna (hay que subrayar, en este sentido, el uso del verbo “ver” en *La tempestad* shakespeariana: Próspero le pregunta a su hija qué es lo que ve – «What seest thou else», que podríamos traducir literalmente *qué otras cosas ves* – en «the dark backward and abyss of time», o sea, *en la negra espalda y abismo del tiempo*).

Otra respuesta podría relacionarse con el efecto que provoca emocionalmente la evocación del tiempo “espacializado” en la mente del personaje: Shakespeare imagina el “tiempo” como un “espacio” inquietante y que da miedo (perturbador en un sentido incluso freudiano): y en este caso habría que subrayar el sentido etimológico de la palabra *abyss*, o sea *abismo*, del griego *abissos*, que quiere decir “sin fondo” o “insondable”¹⁰.

Quien primero intentó desentrañar los misteriosos versos de Shakespeare, antes incluso que Javier Marías, fue Juan Benet, maestro, albacea literario y amigo íntimo del autor de *Tu rostro mañana*. Nos lo confiesa el mismo Marías en un artículo que fue publicado dos años antes que *Negra espalda del tiempo* y que resulta muy instructivo para entender cómo funciona la poética del autor en relación con la tradición literaria previa (podemos adelantar que en el caso de Marías, más que de “re-escritura(s)” se puede hablar de “re-elaboración(es) personal(es)” del pasado literario y de las tradiciones clásicas).

En *La negra espalda de lo no venido*, el lector descubre los motivos por los que el escritor madrileño quedó fascinado por los versos shakespearianos

⁹ Cfr. CANDELORO, A., *El enigma del tiempo en El monarca del tiempo de Javier Marías* en *Artífara*, 6, 2006 (sección “Addenda”): <http://www.artifara.com/rivista6/testi/enigma.aspx><http://www.artifara.com/rivista6/testi/enigma.asp> (27/2/2012).

¹⁰ En el *Diccionario de uso del español* de MARÍA MOLINER (Madrid, Gredos, 1984, s.v.), el primer significado es el físico y espacial: «Profundidad grande, imponente y peligrosa, como la del mar o la de una sima»; mientras que en sentido figurado pasa a significar: «Parte del alma, del pensamiento, etc., de alguien, que no es posible descubrir»; un tercer significado es explícitamente el de Infierno. Podríamos añadir que si San Agustín no llega a solucionar el enigma del tiempo es también porque se trata de algo etimológicamente “insondable” y “sin fondo”.

(los mismos que dos años después darían el título a su “falsa novela”¹¹. En uno de sus ensayos (que Marías no cita), Juan Benet se refiere (sin citar él tampoco su fuente) a un verso de William Shakespeare: “la negra espalda y abismo del tiempo”, para explicar cómo el estilo poético consiste a menudo en la capacidad para expresar de forma sintética conceptos inexplicables a través del lenguaje de la lógica o de la razón:

[...] acostumbrado y ejercitado en el oficio de describir, de traducir en palabras las ideas que tiene en la cabeza, el escritor siente un día la necesidad de ampliar su campo de trabajo hacia *una oscura zona de su razón* en la que las ideas – si se pueden llamar así – no se hallan claramente perfiladas, no se corresponden con las palabras del diccionario ni admiten una expresión con las formas normales del lenguaje¹².

Según Benet, Shakespeare consiguió traducir en imagen poética nuestra acostumbrada e inconsciente manera de “mirar” el tiempo, a partir del presente – visto como eje central – y observando el pasado como “lo que se queda detrás”, y a nuestra espalda, y el futuro como “lo que está de frente”, en nuestro horizonte visual. En síntesis, Shakespeare logró “espacializar” el tiempo uniéndolo al lenguaje humano y a nuestra peculiar manera de utilizar los tiempos verbales¹³:

No es nada probable que Shakespeare supiera, por vía del estudio, que la configuración de la imagen del tiempo en los lenguajes indoeuropeos – y su formulación en las conjugaciones – está en gran medida dictada por la analogía del móvil en un medio ambivalente y por la asimilación psicológica, nacida de la simetría rostro-espalda, del futuro con la vista y del pasado con la ceguera de la espalda¹⁴.

¹¹ El autor la define de esa forma (ingeniosa y casi paradójica) en el mismo artículo: cfr. MARIAS, J., *Literatura y fantasma*, cit., pp. 369-70.

¹² BENET, JUAN, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, cap. VII (“La seriedad del estilo”), pp. 141-42 (las cursivas son mías).

¹³ Sobre la “espacialización” del tiempo cfr. CRUZ, MANUEL, *Cómo hacer cosas con recuerdos: sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia del recuerdo*, Madrid-Buenos Aires, Kats, 2007 y PARDO, JOSÉ LUIS, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-Textos, 2001; sobre el uso de los tiempos verbales cfr. WEINRICH, HAROLD, *La función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, además de BENVENISTE, ÉMILE, *Essere di parola: semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 2009 y ID., *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1977.

¹⁴ Cfr. BENET, J., *La inspiración...*, cit., p. 143. La cita sigue: «Y sin embargo no sólo fue capaz de inventar una imagen que casi resume toda la investigación llevada a cabo por la ciencia, sino que supo advertir la profunda heterogeneidad que separa a las dos categorías radicales del tiempo y que cobra aliento y énfasis con esa tenebrosa palabra que el poeta introduce – abismo – para señalar el divorcio y para dar a entender el desconocimiento, quizá el vacío, con que la mente habla de un tiempo que nos hemos familiarizado gracias a una óptica engañosas».

Marías confiesa no haber entendido del todo lo que quería decir Benet, pero quedó atrapado en la red de los posibles significados deducibles de la imagen creada por Shakespeare. En otro artículo suyo, titulado *Shakespeare indeciso*, el autor afirma: «[...] una de las principales razones de la grandeza y perduración de Shakespeare es que casi nunca se sabe bien lo que está diciendo; o, si se prefiere, se sabe lo que está diciendo pero no lo que significa»¹⁵.

De la indecisión semántica que se percibe en muchos de los versos shakespearianos surge la polisemia lírica, novelesca, filosófica de sus obras; *Negra espalda del tiempo* nace, en parte, como intento de narrativizar la expresión misteriosa del Bardo y la explicación poco clara que de la misma nos da Benet en ese aludido (y todavía no explicitado) ensayo suyo.

2. Un ensayo y un reportaje (de Juan Benet)

El ensayo de Benet al que se refiere Marías en *La negra espalda de lo no venido* se titula *La inspiración y el estilo*¹⁶.

En él el autor – un año antes de enviar a la imprenta *Volverás a Región* – ilustra cuál es su idea del “escritor” comprometido: alguien que no intenta aclarar las dudas sobre los problemas éticos, políticos, filosóficos que puedan surgir observando la realidad exterior, sino alguien que, dominando un estilo propio, sabe profundizar en la capacidad que tiene la escritura de penetrar en lo que, en otro contexto, Benet define como “la zona de sombra”¹⁷. ¿Cómo perlustrar esa “zona”? Saltándose las reglas (de la gramática, del léxico, incluso de la sintaxis) para llevar el lenguaje hasta límites casi irracionales e incomprendibles: es lo que consiguió Shakespeare forjando ese verso: *the dark backward and abyss of time*, imagen que traduce visualmente nuestra costumbre milenaria de ver el tiempo: siempre nos fijamos en el momento “presente” y miramos el pasado como “lo que se queda atrás” y el futuro como “lo que nos espera en el horizonte”, “delante de nuestra cara”. Hay que hacer hincapié en esta “espacialización” del tiempo porque nos ayudará a entender el significado escondido en la imagen utilizada como cubierta de *Negra espalda del tiempo*.

Hagamos una pequeña pausa y volvamos a leer *La negra espalda de lo no venido*. En ese artículo, Javier Marías relaciona Shakespeare con otro autor clásico, Jorge Manrique. Serán algunos versos de las archiconocidas *Coplas*

¹⁵ Cfr. MARÍAS, J., *Shakespeare indeciso*, en *Id.*, *Literatura y fantasma*, cit., p. 363-68.

¹⁶ Cfr. BENET, J., *La inspiración...*, cit.

¹⁷ Cfr. BENET, J., *Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor* en *Id.*, *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 44-61.

por la muerte de su padre las que lleven al autor a preguntarse qué distingue el futuro del pasado (o viceversa):

Pues si vemos lo presente,
como en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por pasado¹⁸.

¿Cómo interpretar estos versos? Marías ofrece su hipótesis:

Lo no venido, esto es, lo no llegado, lo no sucedido, lo no existido, no debemos seguirlo esperando sino darlo ya por pasado. No dice que debamos darlo por imposible, ni tampoco descartarlo u olvidarlo, no dice que no contemos con ello sino que lo demos por pasado, o lo que es lo mismo, por incorporado a nuestra vida y a nuestro saber y a nuestra experiencia. En otras palabras, por recordado¹⁹.

En la “poética” del autor, el tiempo, más que una fuerza demoledora que cancela o destruye todo, es una fuerza niveladora, con respecto a los conceptos de “futuro” y “pasado”; lo que todavía no ha ocurrido (o que podría ocurrir en un plano futuro) está aquí equiparado a lo que ya ocurrió. En la visión de Marías no existe ninguna lucha contra el tiempo destructor (ni ninguna intención de refutar el “todo fluye” heraclítico); es más, su escritura nace como abandono de cualquier intento de plegar o manipular o amoldar el tiempo a una cronología cierta y racional. Por esa misma razón *Negra espalda del tiempo* se presenta como “falsa novela” en la que el autor de carne y hueso (Javier Marías, con nombre y apellidos reales) nos cuenta acontecimientos relacionados con los efectos que produjo en la realidad su novela pseudo-autobiográfica *Todas las almas* (1989) sin un programa previo, sin objetivos establecidos de antemano y, sobre todo, sin querer dar ninguna moraleja, ningún tipo de mensaje claro a su narrar digresivo; los “hechos” que componen la obra, de hecho,

no responden a ningún plan ni se rigen por *ninguna brújula*, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección – tampoco de las verdaderas novelas se debería querer tal cosa, y sobre todo no deberían quererlo ellas –, sino ni siquiera una historia con su princi-

¹⁸ Cfr. MANRIQUE, J., *Coplas en la muerte de su padre*, en Id., *Poesía* (1973), ed. de JESÚS-MANUEL ALDA TESÁN, Madrid, Cátedra, 2003, vv. 16-18, p. 149.

¹⁹ Cfr. MARÍAS, J., *La negra espalda de lo no venido*, en Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 370.

pio y su espera y su silencio final. No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin²⁰.

Se puede afirmar que *Negra espalda del tiempo* es la obra que lleva a sus extremas consecuencias el lema de Laurence Sterne *You progress as you digress* (y sin duda el método digresivo sterniano ha hecho mella en el autor que tradujo *The Life and Opinions of Tristram Shandy* a los 26 años)²¹.

En medio de una de las muchas digresiones que componen el texto, Marías volverá a citar a los dos autores que le “regalaron” el título de la obra y sobre los que reflexionó en *La negra espalda de lo no venido*, acordándose de que, cuando era un niño y siendo zurdo, solía escribir su nombre al revés y como los árabes, de derecha a izquierda (REIVAX en lugar de XAVIER – porque la madre le enseñó a adoptar la X en lugar de la J), el autor plantea esta hipótesis:

Tal vez por eso transito a menudo por lo que en varios libros he llamado “el revés del tiempo, y su negra espalda”, tomando de Shakespeare la misteriosa expresión y por dar algún nombre al tiempo que no ha existido, al que nos aguarda y también al que no nos espera y no acontece por tanto, o sólo en una esfera que no es temporal propiamente y en la que quién sabe si no se hallará la escritura, o quizá solamente la ficción. Puede que por eso perciba *el pasado como futuro* – o lo vea cuando no era sino eso, futuro – y *el futuro como pasado*: lo que ha de venir como si ya hubiera ocurrido y llegado, y aún es más, como si ya no tuviera demasiada importancia al haberse iniciado incluso su olvido o difuminación, tan pasado o perdido se acaba por hacer todo el tiempo. Quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo o el único que permite la ambigüedad, como escribió hace ya treinta años don Juan Benet. Y también hizo entonces otra afirmación enigmática que yo no he leído hasta hará treinta meses en el viejo artículo que la contiene y respecto a la cual ya no puedo preguntarle nada: “...a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común...”, eso dijo²².

Después de la alusión (o cita implícita) del ensayo *La inspiración y el estilo*, Marías vuelve a citar a Benet, pero esta vez se trata de un artículo o, mejor dicho, de una especie de reportaje del viaje que Benet hizo a Portugal. El re-

²⁰ Cfr. MARÍAS, J., *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Suma de Letras, 2000, p. 12 (las cursivas son mías).

²¹ Cfr. MARÍAS, J., *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr Yorick*, tr. de JAVIER MARÍAS, introducción de ANDREW WRIGHT, Madrid, Alfaguara, 1978.

²² MARÍAS, J., *Negra espalda...*, cit., pp. 375-76 (las cursivas son mías).

portaje se titula *Ilusitana*²³ (con curioso neologismo creado a partir del sustantivo “ilusión” y del adjetivo “lusitano”) y se convierte en ensayo de crítica literaria o de filosofía existencial en el momento en que Benet nos narra su visita al cementerio lisboeta de *Los Placeres*; paseando sin rumbo entre las tumbas del cementerio, se topa con una capilla en la que hay sillas para los visitantes y un reloj que mide el tiempo. Benet se pregunta si, en realidad, ese reloj no esté contando las horas que le quedan al muerto para la llegada del Día del Juicio Universal; o si, en cambio, no sirva para contar las horas que le quedan al vivo (visitante) antes de reunirse con el muerto (visitado). El “descomunal tic-tac” producido por ese reloj es el elemento terrenal que empuja Benet a reflexionar sobre el enigma temporal y a preguntarse si no será el tiempo un “espacio”, quizás, el único espacio en el que puedan comunicarse y hablarse los vivos y los muertos.

A la luz de estas reflexiones “portuguesas” de Juan Benet, podemos comprobar como uno de los párrafos más tiernos y emocionantes de *Negra espalda del tiempo* nace de la contemplación, por parte del autor, de unos objetos que simbolizan el pasado de alguien que ya no vive: los de su hermano Julianín, muerto por una enfermedad fulminante a la edad de tres años. Esos objetos cotidianos (como un titirimundi, unos juguetes y un retrato al óleo) son percibidos ahora como las reliquias de ese alguien, como testimonios reales, físicos y tangibles de un pasado que ya pasó. El recuerdo de ese hermano pequeño que Marías no tuvo la oportunidad (ni el tiempo) de conocer, junto con el recuerdo íntimo y cariñoso de su madre Lolita – y no es casualidad que la obra esté dedicada a ambos, con evidente y llamativo contraste entre “dos tiempos” aparentemente contrapuestos: «Para mi madre Lolita / que me ha conocido, / *in memoriam*; / y para mi hermano Julianín / que no llegó a conocerme, / y por tanto *sin memoria*» – lo empuja a plantearse una serie de preguntas: ¿qué sentido tiene que existan personas que, muriendo de repente y de forma tan rápida, ni siquiera tienen la oportunidad de conocer a sus padres o de dejarse conocer por los que las rodean? ¿Qué rumbos habría tomado la vida del autor, si Julianín hubiera llegado a vivir y, de paso, a convertirse en su hermano mayor? ¿Qué sentido tiene que crucen el mundo personas que no llegan a tener una percepción clara de lo que es el tiempo y su funcionamiento?

La reflexión sobre el enigma temporal (inevitablemente ligada a nuestra relación con la idea de la muerte) surge otra vez a partir de la contemplación de los objetos cotidianos: esos objetos guardan la memoria de quien ya no existe; el vivo puede reactivar el recuerdo del muerto gracias a esas presencias reales y tangibles:

²³ BENET, J., *Ilusitana*, en *Revista de Occidente*, 54, 1967, pp. 336-52.

[...] cuando alguien falta nos damos cuenta de la transmisión perpetua y callada entre las personas y las cosas, y así estas cobran vida vicaria y se hacen testigos y metáforas y emblemas y se erigen en *el hilo de la continuidad* a menudo; y parece entonces que encierren las vidas imaginarias y las no cumplidas y las malogradas, o acaso es que son los objetos lo único que concilia y nivela *presente y pasado*, y hasta el *futuro* si duran y no son destruidos [...]²⁴.

Gracias al retrato y a los pocos juguetes de su hermano pequeño el autor podrá seguir contemplando su cara e imaginar su carácter o su futuro hipotético (y no hace falta tener mucha perspicacia investigadora para comprobar que, si comparamos la cara del retrato de Julianín – que aparece en el texto en la p. 272 – con la cara de la foto del autor – en la p. 281, intercalada en el texto inmediatamente después del retrato de su madre Lolita en la p. 279 –, éste parece mucho más alegre y tranquilo que su hermano mayor).

Estos párrafos (dedicados a una especie de “búsqueda del tiempo perdido” a través de los objetos cotidianos de quién ya se fue)²⁵ nos permiten comprender que el tiempo, para el autor, el que los griegos llamaban *chronos* (el de la Historia, el que nos ofrece la sucesión cronológica de los “hechos reales”) no es una especie de colosal depósito de material reciclable, no sirve para re-escribir lúdicamente el pasado, como ocurre con mucha literatura “posmoderna”, sino para reflexionar sobre la memoria como factor o herramienta fundamental para recuperar el pasado en general y, al mismo tiempo, para fijar o intentar establecer (de forma siempre incierta y problemática) una posible percepción de la identidad de cada uno²⁶.

Hacia la conclusión de su “falsa novela”, el autor-narrador-protagonista, indeciso a la hora de definir su obra como “una historia”, parece aclarar por lo menos las dudas a propósito del “yo” que narra: si al principio afirma rotundamente que esta vez (y al contrario que en *Todas las almas*) “autor” y “narrador” coinciden, al final declara: «Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio»²⁷. Como afirma Cesare Segre:

²⁴ MARIAS, J., *Negra espalda...*, cit., p. 276 (las cursivas son mías).

²⁵ Tampoco es casual la sucesión de las imágenes: primero aparece el retrato de Julianín; luego el de Lolita, madre del autor; al final, la foto del mismo Javier Marías cuando tenía la edad de su hermano cuando se murió.

²⁶ Ejemplo elocuente de recuperación del tiempo pasado y personal es el artículo *Un sueño prestado*, aparecido en *El País Semanal* el 5/2/2006: pocos meses después de la muerte de su padre, Javier Marías cuenta el sueño que hizo su hermano Miguel y nos narra el hipotético y posible re-encuentro de sus familiares fallecidos: su padre Julián, su madre Lolita y su hermano Julianín (el «pasado» se convierte en seguida en «un tiempo, o quizá un sitio, lleno de personas interesantes, y también de algunas muy queridas»).

²⁷ MARIAS, J., *Negra espalda...*, cit., p. 418.

La realidad inventada aparece enigmática y neblinosa, mutilada, y el empeño ya no se aplica tan sólo a describirla sino también a apresar de la misma algún trocito o a mostrar de la misma los reflejos en la percepción – también ésta oscilante – del escritor.

Los novelistas se han dado cuenta de forma siempre más clara de que las barreras entre la voz del escritor y las voces de los personajes, las jerarquías de credibilidad entre discurso directo e indirecto, son una ficción, en relación con la materia narrativa que es completa y exclusivamente del escritor.

*La orquesta que el narrador dirige está formada por una única voz infinitas veces reflejada: la suya*²⁸.

Esta misma voz nos habla ya a partir de los “márgenes” del libro: basta con observar con atención para darnos cuenta de lo que parece querer decirnos esa voz aparentemente silenciosa (y cuyo silencio, en cambio, es muy elo-cuente).

3. Una imagen bifronte: un soldado, un niño y Jano

Acabamos de recordar que el autor dedica *Negra espalda del tiempo* a su madre (in memoriam) y a su hermano Julianín (sin memoria); de la dedicatoria pasemos a analizar la imagen que aparece en la sobrecubierta de la primera edición²⁹.

La ilustración muestra a un soldado con una pesada armadura negra que nos da la espalda y mira el horizonte que tiene delante de su cara, un horizonte formado por césped, árboles, senderos rocosos que se entrecruzan entre ellos y, al fondo, bosques y montañas. Entre sus brazos el soldado (cuyo rostro no vemos) lleva a un niño que mira directamente al lector con expresión apacible (como si estuviera a punto de sonreírnos). La contraportada nos informa de que se trata de una imagen sacada de una «ilustración inglesa no identificada». En la cubierta, en cambio, aparece la misma imagen del soldado, pero sin el niño.

Si volvemos a mirar el retrato de Julianín en la p. 272 del texto, notaremos un indudable parecido entre la cara del hermano del autor y la cara del niño que nos mira abrazado al soldado de la negra armadura³⁰.

²⁸ Cfr. SEGRE, C., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 5 (las cursivas y la traducción son mías).

²⁹ MARIAS, J., *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

³⁰ Como nota también ELIDE PITTARELLO en ID., *Haciendo tiempo con las cosas*, en ANDRÉS-SUÁREZ, IRENE - CASAS, ANA (a cargo de), *Cuadernos de narrativa. Javier Marías*, Madrid, Arco, 2005, p. 46 (mi interpretación del cuadro difiere de la que nos ofrece Pittarello, como se verá en seguida). Otro análisis de esta imagen, pero, menos detallada, se encuentra en JACQUES JOSSET en



La sintética y eficaz imagen que Shakespeare inventa para que Próspero la pronuncie en *La tempestad* encuentra aquí su explicitación o manifestación visual y pictórica. Si aceptamos que, en el ámbito de los lenguajes indoeuropeos y por costumbre ancestral, el tiempo “presente” es el “eje central” a partir del cual recuperamos el pasado y prevemos el futuro; si es verdad, como nota Juan Benet, que la simetría entre la “cara” y la “espalda” repite la que hay entre “futuro” y “pasado”³¹ entonces es fácil intuir cómo a una dicotomía tempo-

Id., *Aporías de las memorias literarias: el caso de Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías, en *Coherencia*, 7, 2007, Colombia, Universidad EAFIT, ahora disponible también online en la página: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=77413255003> (27/2/2012).

³¹ REMO BODEI, en su ensayo sobre “lo sublime”, nos recuerda que ya en sus *Metamorfosis* OVIDIO explica que, justamente por su postura erecta, el hombre goza, entre todos los demás animales de la Tierra, de una posición “de privilegio”: es el único ser que, por la forma de su cara y la disposición ocular, puede contemplar la belleza del firmamento y estar, por así decirlo, a la misma altura de los dioses olímpicos. Cfr. BODEI, R., *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 26-28 y OVIDIO, *Metamorfosis*, I, vv. 76-88. LAURENCE STERNE, sin embargo, cita irónicamente a Aristóteles para evidenciar otra contraposición espacial entre la “verticalidad” y la “horizontalidad” de dos tiempos diferentes: «Aristóteles dice en su obra maestra que ‘cuando un hombre piensa en algo pasado mira hacia el suelo y, al revés, cuando

ral corresponde, en la realidad virtual representada en el cuadro (y del cuadro mismo), una dicotomía espacial: el soldado, ya adulto, muestra su cabeza y su “negra espalda” del pasado (nunca descubriremos qué cara tiene y qué expresión tiene esa cara); el niño, en cambio, con la espalda hacia el futuro – un horizonte que él de momento desconoce – mira con serenidad un pasado todavía reciente, y demasiado corto para constituir para él un peligro o un acontecimiento negativo. Pero lo curioso del caso es que, si en la primera imagen yace tranquilo entre los brazos del soldado, olvidando lo que le ha pasado o lo que le podría ocurrir en el futuro («para los niños el presente es tan fuerte que cada instante les parece eterno y excluyente de cuanto en él no se encuentra, también del pasado y del futuro por tanto [...]»³²), en la segunda imagen ya desaparece, para dejar el espacio completo del cuadro al hombre de la armadura negra. Es evidente que aquí Javier Marías esté homenajeando a su hermano Julianín y que, al mismo tiempo, esté celebrando o conmemorando una pérdida familiar que tiene rasgos luctuosos.

Si miramos bien la imagen de la cubierta, la cara del niño y la del soldado podrían formar juntas una cara bifronte. En la mitología clásica, Jano representa una divinidad “bifronte”. Entre las diversas interpretaciones que se dan de esa figura mitológica, hay una que nos concierne o nos interesa a propósito de la “espacialización” del tiempo: justamente por ser “bifronte”, Jano goza de una visibilidad sobrehumana: con su doble vista (y sus cuatro ojos), el dios romano puede mirar tanto lo que nos dejamos atrás (el pasado) como lo que tenemos delante (el futuro)³³. En su caso, la dicotomía espacial “rostro / espalda” se anula, y su mirada se convierte en estereoscópica: pasado y futuro, para Jano, están en el mismo plano (del presente). Ese mismo plano es el que ilustra y nos muestra la voz narradora que habla en *Negra espalda del tiempo*, voz que lee de forma “manriqueña” el pasado como futuro y el futuro como si ya fuera pasado.

En realidad, y si fijamos nuestra atención en las diversas representaciones que nuestros antepasados nos han legado del Tiempo, descubrimos que Jano es sólo una de las múltiples “caras” con que solemos representar lo que los griegos llamaban *Chronos*. En su ensayo *Estudios sobre iconología*, Erwin Panofsky dedica un capítulo completo a lo que él define como “el Padre

piensa en algo futuro mira hacia arriba, al cielo»; cfr. STERNE, L., *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*..., cit., cap. VII del II volumen, p. 93.

³² Cfr. MARIAS, J., *Negra espalda*..., cit., p. 283.

³³ Cfr. JOBES, GETRUDE, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York, Scarecrow, 1962, p. 864: «He usually is portrayed with two faces, one facing east, one facing west, said to symbolize beginnings and endings, his knowledge of past and future events, light (or good) and darkness (or evil) [...]»; BELL, ROBERT E., *Dictionary of Mythology*, Oxford, Clío, 1982, pp. 317-18 (cfr. también s.v. “Time”, id., p. 255); además de GRIMAL, PIERRE, *Enciclopedia dei miti* (1979), tr. it. de PIER ANTONIO BORGHEGGIANI, Milano, Garzanti, 1990, pp. 304-305.



Tiempo”³⁴, explicándonos porqué, en muchos cuadros y en muchas representaciones gráficas del pasado, el Tiempo tiene determinadas características físicas y visuales que se repiten desde la Edad Media hasta el arte contemporáneo, pasando por el Renacimiento y el Barroco. El Padre Tiempo suele representarse como un viejo temible, con cara triste o airada, dotado de alas, a menudo con muletas y, a veces incluso, con una guada-

ña (como la Muerte) y de una clepsidra: son rasgos que acercan el Padre Tiempo a Saturno, el dios de los melancólicos o de los que sufren de la enfermedad llamada “melancolía”³⁵. Panofsky explica estas similitudes iconológicas por el hecho de que el término griego *chronos* se parece mucho a *Kronos*, palabra con que los latinos señalaban a Saturno, una de las divinidades más antiguas y también más temibles del olimpo romano.

Este es, entonces, el origen de la figura del Padre Tiempo tal como lo conocemos. Medio clásica y medio medieval, medio occidental y medio oriental, esta figura ilustra tanto la grandiosidad abstracta de un principio filosófico como la voracidad maligna de un diablo destructor, y es exactamente esta rica complejidad de la nueva imagen la que explica el frecuente aparecer y el diverso significado del Padre Tiempo en el arte renacentista y barroco³⁶.

Según estas múltiples visiones, el Padre Tiempo puede ser fundamentalmente: una fuerza destructora y maligna (Saturno que devora a sus hijos es algo ya típico del arte barroco – y del Siglo XIX: baste citar el famoso cuadro homónimo de Goya); una fuerza «reveladora de la Verdad»³⁷; o, en última instancia, una potencia universal e inexorable que, a través del ciclo de la pro-

³⁴ Cfr. PANOSKY, ERWIN, *Studies in iconology. Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939 (he consultado la ed. italiana: *Studi di iconologia. I temi umanisti nell'arte del Rinascimento*, introducción de GIOVANNI PREVITALI, trad. de RENATO PEDIO, Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-134 – cap. III; todas las traducciones al español son mías).

³⁵ Sobre este tema cfr. KLUBANSKY, R., PANOSKY, E. Y SAKSLI, F., *Saturno e la malinconia* (1964), Torino, Einaudi, 2002.

³⁶ Cfr. PANOSKY, E., *Studi di iconologia...*, cit., p. 111.

³⁷ Es curioso notar que, igual que Benet y Marías, también Panofsky, y antes de ambos escritores, encuentre imágenes positivas o negativas del Padre Tiempo en las obras de William Shakespeare; en la nota 83 de p. 133, además del poema *The Rape of Lucrece*, el estudioso nos ofrece la lista de los sonetos en los que el Bardo medita sobre el mismo tema; no hace falta añadir que lo que para el historiador del arte resulta ser todo un descubrimiento, para los

creación y de la destrucción, «determina lo que podríamos llamar la continuidad cósmica»³⁸.

Pero si cito el estudio de Panosfky no es sólo porque nos ofrece las distintas imágenes que la Humanidad se ha formado del Tiempo, sino porque nos ofrece una nueva y ulterior prueba de la viabilidad de nuestra interpretación del soldado y del niño del cuadro que aparece en la portada de *Negra espalda del tiempo*.

En el frontispicio de *Estudios sobre iconología* Panosfky utiliza un dibujo de Giambattista Tiepolo que se titula *El tiempo, el presente y el futuro*. El ensayista explica que, según él, ese dibujo del artista italiano representa «el Tiempo que envía el Futuro hacia su propio destino, mientras que la figura melancólica que da la espalda al observador representa el Pasado»³⁹.

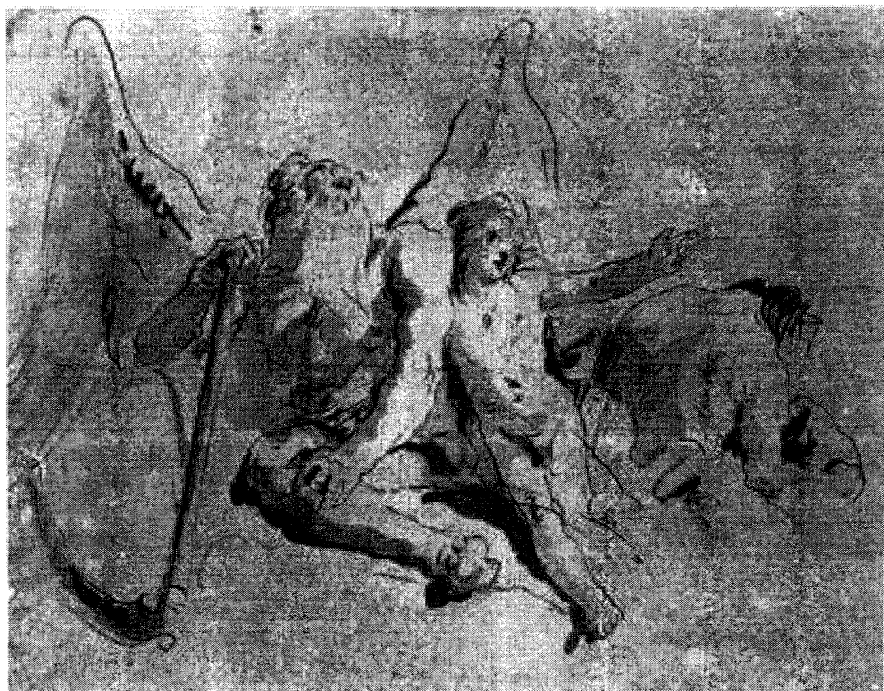
Como podemos comprobar, también para Tiepolo el Padre Tiempo es un viejo (aquí con barbas, enormes alas y amenazadora guadaña); y como en la portada de *Negra espalda del tiempo*, el niño que se desliza alegremente del abrazo del Tiempo y que parece echarse a correr con la sonrisa en los labios es el Futuro, así como el personaje adulto que nos ofrece su espalda y que parece quedarse quieto de forma melancólica es el Pasado. Si es verdad que, como afirma Panosfky (y Benet aprobaría sin duda esta afirmación) «Shakespeare sintetiza y supera las especulaciones y las emociones de muchos siglos»⁴⁰ con sus versos y en relación con el enigma temporal, también es verdad que Javier Marías, a través de Benet y de Shakespeare, y ya a partir de la imagen que elige para su «falsa novela», nos permite contemplar ese enigma como re-escritura del pasado y re-elaboración de dudas universales, a las que, posiblemente, es imposible encontrar una respuesta o una solución definitiva. Nunca sabremos qué cara pone ese soldado cuya espalda contemplamos; y basta con pasar página para ver desaparecer al niño sonriente, condenado a vivir quizás en lo que Próspero llamó *the dark backward and abyss of time*.

especialistas en Shakespeare se trata de algo evidente (y mucho más rápido sería citar los sonetos en los que Shakespeare *no* habla del enigma temporal).

³⁸ Cfr. PANOSKY, E., *Studi di iconologia...*, cit., p. 112.

³⁹ *Ibi*, nota 82, pp. 132-33.

⁴⁰ *Ibi*, p. 133.



VERONICA ORAZI

MONOLOGO, VOCE FEMMINILE, EMIGRAZIONE:
CATORCE KILÓMETROS DI JOSÉ MANUEL MORA

Si potrebbe definire José Manuel Mora una promessa mantenuta; una promessa ripetutamente mantenuta, *estreno* dopo *estreno*. Sivigliano, classe 1978, Mora è un giovane drammaturgo che sperimenta confrontandosi con temi scomodi, impegnati (la malattia, la pedofilia, l'emigrazione, la manipolazione dell'individuo da parte e attraverso il potere) e con le modalità di ricerca drammaturgica del 'teatro di parola', del teatro d'autore fatto di testi, ma comunque sensibile anche alle sollecitazioni performative (come nel suo *My own private don Carlos*), in cui il testo recitato, la battuta, si fondono e si confondono, si mischiano con il suono, la musica, la mimica e la gestualità, la danza, a testimoniare una collaborazione sempre proficua tra drammaturgo e artisti diversi, che assieme danno vita a un'opera non solo o non più stampabile e pubblicabile, ma da fruire in modo alternativo.

Mora è completamente calato nella dimensione teatrale: si forma nel Centro de Artes Escénicas de Andalucía di Siviglia, poi alla Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) di Madrid, dopo presso DasArts (specializzandosi in Advanced Studies in Performing Arts all'Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, dell'Università di Amsterdam); è stato autore residente al Royal Court Theatre di Londra; insegna nel Taller de Artes Escénicas di Siviglia, poi nella Escuela de Arte Dramático de Castilla y León; è assistente nel Centro Andaluz de Teatro; collabora con la sezione teatrale de *El Cultural (El Mundo)*; e altro ancora.

Gli esordi risalgono al 1999, con *Vértigo*, una *pieza* breve con la supervisione di Sarah Kane, la cui prima viene allestita al Teatro Central di Siviglia, all'interno del programma "Nueve Nuevos Autores Andalces". Segue *La bendita pureza* (2000), finalista del Premio Romero Esteo. Poi *Cancro* (2002), finalista del Premio Marqués de Bradomín 2003, che ottiene anche una menzione speciale della giuria del Premio Romero Esteo 2002; messa in scena a Madrid (2003) per la regia di Carlota Ferrer, portata in tournée in Spagna, quindi presentata al Festival Internazionale di Varsavia (2005) e allestita al teatro La Ca-

pilla – México D.F. – (2007). Poi ancora *Trevélez (me muero de amor)*, del 2006, tradotta in inglese da Simon Breden e presentata come lettura drammatizzata al Jerwood Theatre Upstairs del Royal Court Theatre di Londra, durante il soggiorno dell'autore in occasione del 19th International Residency for Playwrights, nell'estate dello stesso anno.

Il 2009 rappresenta un momento di svolta, particolarmente produttivo per il drammaturgo, con opere come:

*Los cuerpos perdidos*¹, vincitrice del XVIII Premio SGAE de Teatro (2009), porta sulla scena con tutta la sua forza impattante il tema dei *femicidios* di Ciudad Juárez, nello stato di Chihuahua, cioè delle centinaia di omicidi di donne e ragazzine nella cittadina messicana nell'arco di quasi tre lustri; selezionata dal programma Iberescena del Ministerio de Cultura spagnolo, in collaborazione con il progetto drammaturgico messicano sui crimini di Ciudad Juárez, l'opera viene allestita in occasione del Festival Internacional de Dramaturgia Europea di Santiago de Chile (2011) e un successivo allestimento di Carlota Ferrer è stato presentato nell'ottobre 2011 a Madrid.

Mi alma en otra parte, sulla pedofilia, è stata tradotta in inglese e presentata alla Sala Beckett di Barcelona all'interno del programma internazionale di drammaturgia "L'Obrador", poi come lettura drammatizzata a Barcelona (2007) e a Berlino (2008), mentre la prima viene allestita a Madrid nel febbraio 2009 all'interno del programma "Madrid Arte y Cultura", con regia dell'autore.

My own private don Carlos, sulla strumentalizzazione dell'individuo da parte del potere, esordisce sulla scena il 7-8 febbraio nella Sala Fundación di Bilbao; ispirato al *Don Karlos, Infant von Spanien* (1787) di Schiller e *Don Carlos* di Giuseppe Verdi (1867), sviluppa la proposta illustrata da Mora al *III Encuentro de Creación Contemporánea Magalia 2008 – Red de Teatros Alternativos y Nuevos Creadores de Artes Escénicas 2008* -, che coinvolge attori, performers, ballerini, musicisti e realizza la convergenza fra teatro, danza e musica: la prima parte è un ibrido che combina musical, opera lirica e testo teatrale, mentre la seconda parte si evolve verso una proposta più performativa, in cui il testo e la musica si contraggono progressivamente, per lasciare sempre più spazio all'espressione fisica e alla danza.

¹ J.M. MORA, *Los cuerpos perdidos*, Madrid, Fundación Autor (SGAE), "Colección Teatro Autor", 2011.

L'opera successiva, *Catorce kilómetros*, alla cui analisi sono dedicate queste pagine, sviluppa il tema dell'immigrazione nord-africana in Spagna, servendosi del monologo per voce femminile.

Il suo ultimo *estreno* risale al 14-15 marzo 2012, con *La melancolía de King Kong*, ispirato al classico cinematografico del 1933 e alla performance *King Kong Sadness*, prodotta da DasArts (Amsterdam) nel 2007; si tratta di una *pieza* multidisciplinare, in collaborazione con Carlota Ferrer (cui si devono la regia e la coreografia), allestita al teatro de La Abadía di Madrid, sul tema della dipendenza, del bisogno di fingere in un mondo in cui solo i risultati immediati sembrano contare, sulle ferite provocate dai legami infranti, dove i protagonisti si aggrappano a una vecchia storia per sopravvivere e finiscono per raccontare una relazione amorosa in tempi di crisi.

Temi scomodi, impegnati, come si diceva.

L'impegno civile di Mora però è peculiare, espressione di una speciale concezione del ruolo 'politico' del teatro nella società contemporanea, come si evince dalle sue stesse parole, nell'intervista rilasciata assieme a Juan Mayorga (di cui Mora è stato allievo alla RESAD una decina di anni fa) nella sala Cuarta Pared di Madrid².

Mora nell'intervista afferma di voler trattare tematiche dure che facciano riflettere il pubblico; in un'epoca di crisi dei valori etici prima ancora che politici, il suo teatro vuole incoraggiare la riflessione e orientare verso l'impegno. Per lui il messaggio politico e sociale che il teatro può trasmettere è legato al concetto di impatto sullo spettatore, per spingerlo a farsi un'opinione e prendere posizione, più che alla volontà di indottrinamento. C'è una differenza profonda infatti tra *pamphlet* e teatro politico, impegnato, ed è quest'ultimo a indurre il pubblico a interrogarsi su ciò che vede accadere sulla scena, per tentare di capirne le dinamiche e arrivare a formulare un giudizio. Questo tipo di drammaturgia parte da una verità soggettiva, dall'auto-destabilizzazione dello stesso autore, che non si limita a proiettare il messaggio sull'uditorio, ma mette in crisi anche se stesso³, rendendo il teatro politico in qualche modo intimista. Al contempo, questo impegno civile espresso attraverso la drammaturgia è pro-

² Pubblicata online, sul sito www.publico.es, 24 aprile 2011.

³ Secondo la concezione di teatro politico espressa a partire dagli anni Novanta da David Greig (Edimburgh 1969), che nel 1990 fonda assieme a Graham Eatough e Nick Powell la Suspect Culture Theatre Company a Glasgow, dove esordisce nel 1992. Tra le sue opere si ricordino *Europe* 1995, *The architect* 1996, *The cosmonaut's last message to the woman he once loved in the former Soviet Union* 1999, *Outlying islands* 2002, *San Diego* 2003, *The american pilot* 2005, *Pyrenees* 2005, *Yellow moon: The ballad of Leila and Lee* 2006, *Damascus* 2007, *Dunsinane* 2010 e gli adattamenti di opere straniere, come *Caligula* di Camus nel 2003, *The Bacchae* di Euripide nel 2007, *The creditors* di Strindberg nel 2008.

fondamente radicato nella quotidianità, meno ideologico e ideologizzato, fattore che comporta anche uno sviluppo delle tecniche di messa a punto del personaggio: oltre a lavorare sui meccanismi di immedesimazione, di identificazione con la vittima, infatti, è necessario elaborare una modalità di creazione innovativa della figura del carnefice, del colpevole (si pensi al trattamento di temi delicatissimi come quello della pedofilia, della violenza, del contagio dell'aids, della strumentalizzazione dell'individuo e dei suoi disagi, ecc.). Così, per suscitare una reazione personale forte rispetto alla figura emblematica del carnefice se ne mostra e analizza con magistrale sottigliezza il movente interiore che ne determina l'azione, per evitare un'immediata e sbrigativa condanna del personaggio negativo, assumendo la quale il pubblico finirebbe per sentirsi assolto da ogni ulteriore presa di posizione più decisa, impegnata. Ma la denuncia ha un limite ed è proprio questa la soglia strategica fra necessità di trasgredire questi stessi limiti e il rispetto della dignità dello spettatore: il limite, afferma Mora, coincide con il punto di tensione massima cui l'autore può giungere e che gli spettatori (ma anche gli addetti ai lavori)⁴ possono reggere. È questo il limite, certo, ma l'impegno di Mora consiste anche e proprio nel *tensionar límites*, nel cercare di spingersi sempre più oltre, nel sollecitare gli spettatori, senza però provocare in loro un'auto-difesa e una chiusura.

Il teatro, dunque, rappresenta la dimensione ideale per forzare i limiti, quello del pubblico e dello stesso autore, perché è così che si provoca il dibattito, la riflessione, la presa di coscienza. Il teatro, infatti, è uno spazio per il dubbio, per interrogarsi, per mettersi in discussione; ma è anche una responsabilità: un luogo in cui potenzialmente si può esprimere tutto e questa possibilità responsabilizza autore, attori, pubblico. Secondo questa prospettiva, come accennato, la costruzione della figura del colpevole è strategica: con la vittima l'identificazione e l'empatia sono agevoli, ma se l'autore riesce a profilare il carnefice in modo convincente, allora potrà stimolare il meccanismo di rifiuto e condanna da parte del pubblico e al contempo far emergere il mostro che è in noi, per poterlo combattere a livello individuale e sociale, raggiungendo il massimo della tensione, costringendo gli spettatori a vedere ciò che è scomodo, che viene rimosso, da cui si distoglie lo sguardo voltandosi dall'altra parte. In questo risiede l'efficacia e l'utilità del teatro, perché se ci si limita a identificarsi con la vittima il risultato è scontato e attenuato.

Insomma, una produzione varia e differenziata, con la quale l'autore mostra di volersi orientare verso modalità di sperimentazione sia formali che contenutistiche. E proprio lo sperimentalismo formale offre al lettore/spettatore la possibilità di confrontarsi con un tentativo ulteriore realizzato da Mora,

⁴ Come dimostra l'episodio dell'attore che rifiutatosi di recitare il passo di *Mi alma en otra parte* in cui il personaggio confessa di essere attratto dalle ragazzine, all'epoca in cui era emersa la vicenda dell'uomo che aveva segregato e abusato per anni della figlia, sin dall'infanzia.

nel momento in cui sceglie il monologo per sviluppare il tema veicolato dall'opera. In *Catorce kilómetros* personaggio e tema sono tanto strettamente correlati da diventare un unico elemento articolato, per cui il monologo consente di definire la protagonista in tutta la sua complessità, svelandone le molteplici sfaccettature, e al contempo di sviluppare un tema altrettanto delicato, dalle implicazioni più svariate. Così, la *mujer* che racconta la sua storia emerge dal monologo e viene connotata attraverso lo sviluppo progressivo del tema all'interno della struttura testuale, perché monologo e tema si rafforzano vicendevolmente, attraverso le parole pronunciate dalla protagonista con la forza amplificata di mille riecheggiamenti (intimi, sociali, ecc.). Di fatto, il profilo psicologico della donna che si racconta si definisce in modo graduale sullo sfondo indistinto che le fa da contorno nel momento in cui si alza il sipario e inizia la recitazione. Questo avviene secondo una modalità progressiva e studiata: è il monologo stesso a occupare una posizione chiave, come tipologia performativa, come mezzo di comunicazione tra autore e spettatore, come strumento per plasmare il personaggio, definendolo frase dopo frase, e al contempo anche come contenitore, come forma strutturante, in cui nucleo tematico e presenze attanziali interagiscono, definendosi mutuamente. Ed è proprio servendosi del monologo che Mora riesce a far emergere l'individualità della giovane segnata da un percorso duro e travagliato, da un'esperienza esistenziale che l'ha scolpita con violenza, dolorosamente, facendone la donna di oggi, che si rivelerà solo nell'epilogo. Le parole della protagonista, quadro dopo quadro, ne delineano il profilo e la vicenda, svelandone il carattere e il vissuto personale che si fa emblematicamente universale perché condiviso da altre donne come lei. Così, lentamente, se ne rivela la personalità ammaccata dalla vita, riverberata nelle sue diverse sfumature emotive attraverso il ricordo. Tutto questo prende forma seguendo il racconto dell'attrice sulla scena, che rende tangibile l'interiorità del personaggio, concretizzando le motivazioni che la muovono, che la spingono ad agire e a reagire, attraverso i flashback, i dettagli retrospettivi, rivelandone in modo drammatico l'interiorità e la storia, immagine dopo immagine, parola dopo parola. Allo stesso modo, anche la concezione e l'impiego degli elementi spazio-temporali sono adattati a questa tecnica: un dove e un quando prima indistinti e dopo sempre meno sgranati, che acquisiscono infine una certa chiarezza – solo parziale – e si connotano più che altro per la durezza impietosa, che supplisce alla precisazione del dove (Tangeri e una Spagna vaga, senza riferimenti a luoghi concreti, perché sfondo generico nello sviluppo del tema) e del quando (in un'attualità non ben definita, quasi si trattasse di un presente prolungato nella scia di altre esperienze emblematicamente simili a quella della protagonista). Anche il tempo e lo spazio della donna sono forgiati con l'uso sapiente del monologo, con l'impiego calibrato delle parole, delle allusioni, che si alternano alle rive-

lazioni improvvise ed esplicite, perché in questo testo il linguaggio, l'espressività concorrono a scandire il ritmo, a produrre quel delicato equilibrio tra sfocata reticenza diffusa e nitidezza rivelatrice improvvisa.

Dunque, lo spazio, il tempo, il linguaggio, la caratterizzazione del personaggio, il trattamento del tema, sono elementi profilati in modo peculiare con l'impiego del monologo, che ne connota le specificità in modo inequivocabile. La scelta di questa forma non è scontata, ma conferisce all'opera, alla recitazione e quindi a tutti i tratti correlati, il segno riconoscibilissimo della propria unicità. Servendosi di questa dimensione individuale – da un lato soggettiva, dall'altro esemplare e per questo universale – Mora dà forma al suo modo personale di trattare il tema prescelto. Un tema difficile, forte, percorso da mille venature dolorose, da sfumature psicologiche fatte di disagio, travaglio, reazione individuale, che al contempo offre una visione sociale del dramma, perché personalmente unica ma anche umanamente condivisa: il dramma collettivo esemplificato da un personaggio, che trascende le infinite variazioni soggettive. E di fatto nel monologo è come se la voce della donna rappresentasse la sintesi di soggettivismo e universalismo, di esperienza individuale e comune, superando così un'irriducibile contraddizione in termini: l'unicità dell'io e del suo vissuto altrettanto unico e l'universalità dolorosa di esperienze tragicamente iterate. La creazione drammatica del personaggio, il suo prendere forma sulla scena, il trattamento e lo sviluppo peculiare del nucleo tematico, dell'elemento cronologico e spaziale, dimostrano di essere strettamente connessi con la strutturazione del monologo.

Catorce kilómetros è un testo organizzato in diciotto quadri, talvolta brevissimi (come il primo, il quarto, l'ottavo, il dodicesimo o il tredicesimo); a questa concisione estrema corrisponde un potere comunicativo spesso dirompente, perché l'autore delega alla sintesi massima il massimo potenziale rivelatore, dalla funzione di vero e proprio colpo di scena o piuttosto da marcatore di una svolta netta nello sviluppo dell'azione.

Parla la protagonista, che nel primo quadro fornisce dati minimali, senza precisare le coordinate spazio-temporali della vicenda, sospesa in un vuoto che il pubblico dovrà colmare, integrando i dati forniti dal personaggio. Questa sospensione crea un'atmosfera volutamente ambigua e rarefatta e in questo contesto indefinito la donna si auto-presenta quasi sdoppiandosi ("soy una mujer árabe de tez aceitunada y grandes rasgos la que os habla. Soy una mujer enamorada la que habla y dice: ..."), tratto presente anche in altre opere dell'autore (come ne *Los cuerpos perdidos*). L'apostrofe diretta al pubblico, in apertura, definisce in modo netto una comunicazione biunivoca tra io e spettatori, i cui poli sono la riflessione personale e il racconto per i presenti; è in questa dimensione comunicativa, in questo spazio per la confessione e il ricordo, che affioreranno lentamente il contesto, i personaggi, la vicen-

da personale (del tutto statica, fatta di evocazione da una prospettiva presente, il cui contorno verrà svelato solo nel finale). La struttura di questo brevissimo primo quadro coincide con l'inizio di un dialogo muto con un interlocutore collettivo al quale narrare la propria storia, il dramma individuale che si rivelerà dramma di molti e di molte, che il pubblico dovrà assumere come denuncia, come spunto di riflessione e farsene carico. Nonostante la reticenza, la funzione del primo quadro è informativa; certo, si tratta di informazioni scontornate, concentrate sull'unico dato che in questo momento conta: l'individuazione della voce narrante, che inizia a parlare, creando nel pubblico un'aspettativa progressivamente amplificata.

La connotazione temporale affiora nel secondo quadro, un lungo flashback che si concluderà solo verso l'epilogo (dal quindicesimo quadro in poi), quando la narrazione tornerà al presente, marcando definitivamente il salto dimensionale allora/ora. Nel frattempo, la struttura testuale si articola attraverso continui salti in avanti e all'indietro: ritorno al passato, un passato ricordato e raccontato, fatto di infanzia e adolescenza, preambolo della scelta cruciale nell'esistenza della donna, avvenuta in un preciso momento, anni addietro, a segnare l'attimo in cui la protagonista è rimasta bloccata in un 'ora' inscalfibile che non le lascerà scampo. Il quadro offre la rievocazione di ricordi, frammezzati da pensieri a voce alta, riverbero delle riflessioni di allora (sull'aspetto dell'uomo incontrato e sulle motivazioni che lo hanno spinto fin là), in un contesto spazio-temporale ancora indistinto, ma che inizia a essere rischiarato da qualche dettaglio. La funzione del quadro è al contempo informativa e meditativa: la donna, con i suoi pensieri a voce alta, fornisce dati allo spettatore, ma subito lo destabilizza aggiungendo che tutto "arranca mucho antes de que el hombre blanco me abordara en la puerta del instituto español de Tángier". A questo 'dove' però non corrisponde ancora un 'quando' preciso o anche solo vagamente indetificabile: questa immagine chiave, che riaffiora nella mente della protagonista, rimanda a un passato precedente all'episodio dell'incontro con l'*hombre blanco*; solo in seguito (dal sesto quadro) si scoprirà che si tratta del passato di miseria in cui la giovane ha trascorso l'infanzia, fino all'adolescenza.

La precisazione progressiva della vicenda e del contesto viene attivata nei quadri successivi. Le condizioni misere della donna e della sua famiglia affiorano nel terzo quadro, che fornisce un ulteriore dettaglio spaziale – il consolato spagnolo di Tangeri –, confermando il luogo dello svolgimento dell'azione, a ritroso, come se si trattasse di un sorta di flusso di coscienza che ineditamente emerge dal passato, riproposto nel presente della narrazione offerta al pubblico. Il contrasto tra l'indigenza della protagonista e della sua famiglia e l'ambiente del consolato è enfatizzato dall'inserimento di stralci di commenti superficiali dei dipendenti che vi lavorano, dall'effetto stridente ("no sé qué

hacer hoy de comer”, “qué caras están las frutas del mercado...”). La funzione del quadro è ancora una volta informativa e meditativa; stavolta, però, compare anche la funzione esortativa: le immagini di disagio evocate spingono la protagonista a prendere la decisione di andarsene. Sullo sfondo del malessere suscitato da un contorno vacuo (quello del consolato, dove i problemi sono in realtà non-problemi) e drammatico (quello della gente del posto, che spesso vive in condizioni misere) la reazione non tarda ad arrivare (“entonces, en ese momento, quiero salir. Decido salir”, in cui l’uso del presente verbale è significativo, come dimostreranno altri dati più oltre).

Già a questa altezza il monologo evidenzia una modalità di strutturazione interna davvero suggestiva: la protagonista spesso riporta parole altrui, commenti, frasi, accenni di dialoghi di altri personaggi (dal profilo sempre indistinto), sia di quelle che si potrebbero definire semplici comparse (come appunto i dipendenti del consolato) sia di altre figure più rilevanti (come la nonna o la madre o lo stesso *hombre blanco*). In questo modo il testo inaugura un andamento particolare nel suo sviluppo, un altalenare comunicativo dall’io agli altri, che offre scorci rivelatori, popolati di volti indistinti intravisti attraverso le fenditure del racconto della donna.

La prima rivelazione con funzione risolutiva, formulata come un pensiero a voce alta, condensata in un paio di righe per amplificarne l’impatto, è incuneata nel quarto quadro: la decisione dell’allora adolescente di concedersi all’*hombre blanco*, sullo sfondo di un’ulteriore contrapposizione, ribadita nel contrasto con “mis amigas ... mis amigas las españolas”. In questo mondo del nord-africa spagnolo presentato dal testo la linea invisibile che separa gli spagnoli (i residenti – le amiche spagnole della protagonista, i dipendenti del consolato dove lavora sua madre – o chi vi si trova da poco – l’*hombre blanco* che ha attraversato il mare per arrivare sin lì –) e gli autoctoni è netta: un contatto esiste, certo (la giovane frequenta la stessa scuola delle ragazze spagnole) ma il divario tra i due gruppi è evidente, riaffermato dai commenti delle stesse compagne spagnole sulla decisione della protagonista-ragazzina (“Cursi, que eres una cursi”): si tratta di figure sfumate che fanno capolino come personaggi di contorno (riproducendo esattamente lo stesso meccanismo con cui l’autore aveva tratteggiato le sagome dei dipendenti del consolato). Come per il primo quadro, che introduce l’auto-presentazione e inaugura il dialogo ideale col pubblico, anche il quarto quadro nella sua stringatezza segna un momento di svolta, rivelando una strategia strutturante tipica di Mora, che sfrutta la massima concisione per aprire improvvisi spiragli informativi, offrendo in modo repentino agli spettatori una manciata di tessere del complesso e doloroso mosaico da ricostruire poco a poco.

È la funzione emotiva invece a occupare l’intero quinto quadro, costruito in crescendo per poi esplodere nell’affermazione esplicita della volontà di

lasciare un luogo detestato, una vita che non vale la pena. Solo più avanti, verso l'epilogo, si capirà che si tratta di un depistaggio, di un momento decisivo ma di segno contrario, perché non coincide con l'inizio di una nuova vita per la protagonista, ma con l'inizio della fine. Anche questo tratto fa parte di una strategia drammaturgia peculiare, che consiste nel mantenere il pubblico in bilico per poi rivelare attraverso un colpo di scena – anche solo un dettaglio illuminante – un cambiamento di direzione, inatteso e sorprendente perché in contrasto con l'apparente interpretazione degli eventi. Questo meccanismo contribuisce ad alimentare l'ambiguità, la reticenza e produce quel senso di disorientamento, di sorpresa scomoda con cui il drammaturgo sollecita lo spettatore.

Il quadro è strutturato come una riflessione, in cui riemerge dalla memoria il momento decisivo dell'esistenza della giovane, connotato da ulteriori precisazioni: “utilizar el deseo del otro para acortar la distancia que separa África de Europa, mi vida del sueño: catorce kilómetros”. Ora sappiamo qual è il tema del monologo: l'emigrazione nord-africana verso le coste spagnole, le cui cause, i cui moventi sono ovvi e vengono denunciati in modo inequivocabile (l'indigenza, le ristrettezze economiche, la vita difficile). Questo fa della Spagna un sogno lontano esattamente quattordici chilometri: tutto sommato a portata di mano, ingannevolmente facile da concretizzare; ma si vedrà in seguito a quale prezzo e con quali conseguenze.

Nel quadro successivo, il sesto, Mora sperimenta un meccanismo di distorsione temporale di grande effetto: crea un presente in cui cristallizza il momento chiave del passato, facendone il punto di irradiazione di tutto ciò che segue e consegue. Si tratta di una dimensione in cui il presente di allora, ormai divenuto passato, ricompare immobile in una fissità carica di tensione, di dramma, delle ricadute ancora ignote che solo in seguito verranno mostrate con spietatezza. È il momento in cui la ragazzina arriva alla pubertà, in una sorta di passaggio di soglia, un accesso al mondo adulto, incastonato in un momento confuso, in una giornata nebbiosa, che diventerà il suo Presente permanente, l'attimo cruciale che assieme alla decisione irrevocabile di raggiungere il 'sogno' innesca la molla interiore e la spinge ad agire. E sullo sfondo di questa svolta scorre l'immagine della madre che sfrega il pavimento del consolato, rievocata in modo ossessivo, in una visione emblematica carica di prostrazione agli occhi della ragazzina, con un'immagine che enfatizza la decisione della bambina cresciuta all'improvviso. E ancora una volta il quadro si popola di figure e comparse di cui si riportano le parole, di nuovo brevi e concise ma significative: qualcuno – indistinto – le dice “ya eres una mujer, ahora tienes que cuidarte de los hombres”, mentre la madre aggiunge “Ve a que te limpie tu abuela”. Così, il monologo si ricollega al secondo quadro e svela il momento chiave in cui è radicata l'immagine chiave della vita della

giovane: “Y aquí arranca la imagen: mi madre fregando las manchas de sangre del mármol blanco del consulado español”. Il testo obbliga il pubblico a scavalcare in questa stratificazione fatta di livelli sovrapposti di passato, di strani innesti cronologici, per cui il presente ormai trascorso resta bloccato in una fissità inamovibile, creando un'inedita dimensione temporale, frutto di una personalissima capacità di strutturazione dell'elemento cronologico. Questi livelli temporali articolati si profilano in alcuni punti chiave del testo per poi sfumarsi di nuovo: anche questo fa parte del meccanismo con cui l'autore costringe il pubblico a carpire dettagli per decifrare la vicenda emblematica di questa ragazzina, controfigura di tante altre ragazzine, così somiglianti da formare una categoria, di cui rappresenta l'icona.

L'inedito intersecarsi di due varietà di 'presente' – il presente-passato dell'adolescente recuperato dal ricordo e il presente-attuale della protagonista che torna con la mente a quegli anni lontani –, è sviluppato e amplificato nel settimo quadro. La donna riporta le parole della nonna: “Esta niña es muy viva” come *dice* e come *decía* l'anziana, in una dimensione cronologica indistinta, fatta di continui innesti di tempi inediti creati da Mora, in cui ancora una volta passato e presente si confondono, accomunati dalla determinazione dell'adolescente, decisa a 'farlo'. Anche la figura della nonna ribadisce la condizione umile della famiglia, con un solo dettaglio icastico: le sue sono “manos de trabajar en el campo”. A quest'altezza, però, inizia a profilarsi anche un altro elemento significativo: questa famiglia è una famiglia di donne, con la nonna, la madre e la protagonista. L'unico uomo verrà dall'esterno, attraversando il mare, quei quattordici chilometri fatali. Ed è con quell'incontro che passato e presente si sovrappongono in modo definitivo, mentre la ragazzina invecchia di vent'anni in un solo giorno, in un contesto temporale più psicologico che reale, coincidente con il tempo mentale della protagonista, tutto suo, che non può essere scandito dall'esterno, ma scorre nella sua testa e i cui punti di riferimento sono le sue scelte e i suoi atti. Un tempo schiacciato su un adesso ormai preterito che segna il momento in cui tutto si è fermato per questa giovane inconsapevole. Il salto cronologico successivo oppone in modo ancora più drastico il passato bloccato in un presente eterno e il presente oggettivo, della realtà inesorabile: oggi la protagonista sta per morire, circondata da persone – ancora una volta sagome senza volto e senza nome – sul punto di scomparire per sempre, con un'apertura sul futuro imminente e tragico, di cui ancora il pubblico ignora le cause, pur iniziando a presentirle. Un futuro che non esiste, che non potrà essere, perché azzerato nell'attimo stesso in cui il presente-passato si è cristallizzato nella sua fissità irrevocabile, perché quello stallo ha annullato il tempo e dissolto il futuro.

L'ottavo quadro, dalla funzione informativa e risolutiva insieme, è centrale e fulmineo: “Y lo hice”. Tutto qui. E tuttavia è proprio questo il punto di svolta

del testo. L'evento che rappresenta il fulcro drammatico nell'esistenza di questa ragazzina ormai inesorabilmente cresciuta è sintetizzato nella concisione più estrema. E di fatto non serve altro per connotare il suo gesto esiziale. I dettagli, precedenti e successivi, sono serviti e serviranno per definire, ricostruire, ma l'atto decisivo risulta più impattante proprio perché espresso in modo essenziale, nel lampo di quel momento cruciale, posto al centro della struttura dell'opera.

La conseguenza nello sviluppo del monologo dell'icasticità del quadro centrale e del suo rivelarsi il perno attorno al quale ruota l'intera vicenda è l'apertura della cataratta di ricadute nefaste della scelta compiuta dalla giovane: la morte della nonna nel momento esatto in cui la nipote si concede all'*bombre blanco* (per raggiungere il suo sogno, per attraversare quei quattordici chilometri che la separano dalla Spagna) coincide con l'inizio della fine, una coincidenza terribile, quasi un presagio, che proseguirà in una serie di eventi disastrosi, attivando una sorta di effetto domino sino all'epilogo tragico. Ora che l'anziana è morta non bisognerà più rubare le medicine al consolato per curarla, dettaglio che offre la conferma implicita della vita difficile che questa famiglia di donne deve condurre. Tuttavia, il disperato tentativo della protagonista di sfuggire alla miseria – vendendosi all'*bombre blanco*, come lei stessa dirà più oltre – aprirà la strada a una nuova tragedia nella sua vita ignara. Ed è la stessa sintassi a enfatizzare la tensione drammatica: una lunga frase piena di incisi, di ripetizioni, con andamento colloquiale da conversazione tesa, emotivamente tesa, culminante nell'affermazione “mi abuela, mi abuela va y se muere”, “ella va y se muere”, iterato con dolorosa incredulità.

Con un gesto simbolico la ragazzina si taglia le trecce dopo aver ceduto all'*bombre blanco*, quasi si trattasse di un rito iniziatico, che la traghetta nella dimensione adulta, un inferno per lei, rivelato solo poco a poco agli spettatori. Il gesto viene ricordato in un passato lontano, come lontane restano quelle trecce da bambina ormai scalzata dalla donna convinta di prendere in mano la propria esistenza e di decidere, ma che in realtà deciderà solo la propria condanna a morte. La frase successiva ci riporta in quel presente verbale rievocazione di un passato mai trascorso, mai gettato alle spalle, al contrario inesorabilmente attuale, e ritrae i due assieme – l'*bombre blanco* e la giovane -. Per la prima volta ne sentiamo la voce: “Me gustas sin trenzas”, dice lui, mentre lei risponde in modo apparentemente sconclusionato e incoerente “Mi abuela ha muerto porque se ha quedado sin ibuprofeno”, parole di cui invece si coglie tutta la coerenza, la drammatica coesione di terribili scelte inanellate a forza di bisogni, di necessità, di carenze.

Il seguito del monologo conferma l'inesistente barriera tra passato (“Ya hicimos el pacto”) e presente: come già nei quadri precedenti, anche nell'undicesimo non c'è confine tra le due dimensioni, sia per i continui salti tempo-

rali all'indietro, sia per i rapidi balzi in avanti, sia per lo stallo interminabile di questo presente-passato fossilizzato, come fisso su un fotogramma. La peculiarità del trattamento dell'elemento temporale, in cui passato remoto e presente attuale sono costantemente intersecati nel corso dell'intero svolgimento del monologo, ribadisce la centralità della scelta fatidica nella vita della protagonista. La bambina, l'adolescente, divenuta poi ragazza e donna è un'unica figura: la sua vita si è cristallizzata con 'quella scelta' e la sua immagine va e viene, da quasi bimba a ormai adulta, dal passato in cui la nonna le sistemava le trecce, fino alla morte imminente che l'attende inesorabile, cancellando allo stesso modo ogni possibile futuro: tutto è condensato, tutto è indistinto, nell'immagine e nel tempo appiattito e dilatato da quella scelta. Questo quadro, però, contiene anche un nuovo snodo: il patto, l'accordo tra la ragazzina e l'*hombre blanco*, che vendono e comprano, lei per tentare di sfuggire alla miseria, a un luogo detestato, lui alla paura, alla solitudine, per sprofondare entrambi in un nulla inesorabile, entrambi inchiodati a un destino tragico, accomunati da una necessità che li spinge ad attraversare quei quattordici chilometri, uno in una direzione e l'altra nella direzione opposta, finendo per scambiarsi paura, condanna e morte, dietro al fragile paravento di una felicità illusoria, di un sogno.

In questo punto inizia ad affiorare un tratto ulteriore: la modalità peculiare dell'autore di connotare la vittima e il carnefice, come accennato. Con la vittima, con la bambina-ragazzina-donna che narra la sua tragedia personale ci si identifica facilmente, si empatizza in modo automatico, sentendo il peso e il disagio della sua scelta; ma di questo carnefice che si affaccia nel testo, questo *hombre blanco* che attraversa i quattordici chilometri per paura (della solitudine, della morte) per comprare una ragazzina con cui passare il poco tempo che gli resta da vivere, contagiandola, condannandola a sua volta, di questo carnefice l'autore non dice nulla. O meglio, non si pronuncia in modo esplicito, lascia che il pubblico ricavi i dati per ricostruirne il tratteggio, per vederselo di fronte alla fine come un'entità rarefatta ma assolutamente implicata, colpevole e mortifera. La mancanza di una critica pre-confezionata dell'*hombre blanco* e del suo comportamento innesca il meccanismo sperimentale con cui Mora descrive gli aguzzini del suo teatro: l'indignazione dello spettatore cresce di fronte all'assenza di una condanna *prêt-à-porter*, di una stigmatizzazione pre-costituita. Il pubblico deve prendere posizione, ma non in modo facile, assumendo il giudizio del drammaturgo, giusto per tacitare la coscienza; al contrario, deve essere costretto ad assumersi le proprie responsabilità (civili, oltre che etiche) di fronte al tema proposto. L'autore ottiene tutto questo in modo suggestivo ed efficace, nel monologo come in altre opere: gli spettatori reagiranno per supplire all'apparente mancanza di presa di posizione del testo, che sembra presentare il colpevole senza pronunciare

un verdetto esplicito contro di lui, a prima vista in modo persino troppo indulgente: certo, il cattivo va smascherato e punito, ma se il drammaturgo lo facesse al posto del pubblico finirebbe per sollevarlo in parte da questo dovere morale, perché basterebbe dividerne la prospettiva. Se al contrario invece di una condanna esplicita agli spettatori si presenta un flusso di informazioni, questi reagiranno prima automaticamente, per una risposta psicologica spontanea, e poi avvertiranno l'imperativo etico di colmare questa lacuna di veemenza critica, si indigneranno e stigmatizzeranno l'aguzzino di turno.

Per garantire l'attivazione di questo meccanismo il dodicesimo quadro sintetizza con la massima concisione frasi esplicite e rivelatrici, nell'usuale contrasto con l'ambiguità e la reticenza che caratterizzano l'espressività e la tecnica di strutturazione della *pieza*: "Quiere hacerlo sin preservativo. Y yo voy y lo hago. Lo hago por mi madre". L'insistenza sul rapporto non protetto è un indizio iterato, una traccia ineludibile, la cui funzione è insinuare nella mente dello spettatore il sospetto che si farà certezza con lo sviluppo del monologo. La scelta di acconsentire, però, è accostata ancora una volta all'unica molla che determina le azioni della protagonista: l'ansia di riscatto dalla povertà, da un luogo in cui la vita è insostenibile, di rifiuto della rassegnazione apparente della nonna e della madre. Tutte le scelte della giovane sono dettate da questa volontà di svincolarsi, di affrancare se stessa ma anche la sua famiglia di donne. Arrivati a questo punto del crescendo progressivamente orchestrato nel monologo, il tema si profila in modo più nitido: la reticenza e l'ambiguità iniziano e perdere terreno, lasciando affiorare brani di realtà, come la decisione drammatica di accettare il 'patto', all'apparenza l'unica via d'uscita nella prospettiva distorta della protagonista, dettata dall'idea illusoria che possa trattarsi della scelta risolutiva. Ed è tale l'impellenza nel volerla compiere, questa scelta, che la giovane sembra glissare incurante sulla proposta dell'*hombre blanco*, sulla sua insistenza, preludio del contagio successivo, più rimosso che ignorato; un'inconsapevolezza volontaria, indotta dalla volontà di affrancamento che la rende miope.

Di fatto, la tecnica di sviluppo dell'azione (qui come in altre opere del drammaturgo) si muove tra due poli: una contestura di fondo sfumata, finalizzata a coinvolgere lo spettatore, tenerne desta l'attenzione e costringerlo a collaborare nell'interpretazione dell'opera, nella decodifica del messaggio, alternata ad aperture improvvise, lapidarie, del tutto esplicite, che costituiscono i momenti di svolta del testo, punti cruciali che spalancano scorci chiarificatori.

L'interrogativo contenuto nel quadro successivo, il tredicesimo, accelera il progressivo svelamento, il graduale dissipamento della nebbia di ambiguità e reticenza che avvolge il monologo della donna; una nebbia metaforica e reale al contempo, come quella che nasconde la costa della Spagna nel giorno in cui la ragazzina decide di 'farlo'. La domanda, in un primo momento senza

risposta (“No podría decir qué fue exactamente lo que...”) è formulata anche sintatticamente in modo peculiare, con un’interrogativa indiretta, inquadrata in una negazione, per enfatizzare l’inconsapevolezza della scelta, che nasconde la volontà di rimozione (del pericolo cui ci si espone, del contagio che ne seguirà, dell’inizio della fine). E di fatto la giovane, rievocando la sua decisione, non parla in prima persona ma si riferisce a se stessa come alla “niña sin abuela y sin trenzas”, quasi si trattasse di una figura esterna, contemplata dalla distanza appiattita di un presente che si collega sia al passato, il passato-presente cristallizzato che costituisce la dimensione cronologica dell’intero monologo, sia al futuro o meglio al non-futuro annullato dall’auto-condanna. E la ragazzina ‘accetta’, precisazione che denuncia il ruolo dell’*hombre blanco*, responsabile e carnefice. Ma accetta cosa? Un baratto, il contagio e la morte in cambio della possibilità di andarsene, di partire verso il sogno – la Spagna –, attraversando finalmente quei quattordici chilometri che la separano da una vita diversa, dove non ci saranno più miseria né disagio, sostituiti da una miseria e da un disagio diversi (la malattia e la morte), stavolta davvero decisivi. Nel descriversi la donna parla di una bambina dall’infanzia profanata, di una vita difficile per lei e per la famiglia, una bambina senza tette e senza nonna perché l’infanzia le è stata già sottratta da un’esistenza ingiusta dalla quale si può desiderare solo di fuggire. Per lei, allora, accedere alla transazione successiva (lo scambio con l’*hombre blanco*) non sembra peggiore di quanto accetterebbe restando nel suo mondo di povertà: è questa la sua prospettiva tragicamente ingannevole. Quest’apparente via d’uscita si rivelerà al contrario la porta di accesso alla perdita definitiva.

Le voci della protagonista e del suo amante riaffiorano nel quadro seguente, in una scena stringata che rimarca l’illusione di controllo da parte della ragazzina, che pensa di essere padrona della sua scelta, mentre invece è travolta dalle circostanze, da una decisione che pare risolutiva ma in realtà è mortifera. E questo controllo la ragazzina pensa di affermarlo attraverso il sesso, attraverso il corpo concesso, senza rendersi conto di essere solo una vittima, uno strumento. Il rapido scambio di battute tra i due lo dimostra: lei “te voy a hacer pasar la noche de amor más hermosa del mundo” e, dopo il breve accenno descrittivo di una scena di sesso orale, risuonano ancora le parole di lei, cariche di perplessità e rivelatrici di un ruolo molto diverso da quello di burattinaia che tiene i fili della situazione, per rivelarsi invece quello di piccolo burattino attivato, mosso, orientato “¿por qué lo has hecho?”, cui si oppone la risposta laconica di lui “Pensé que querías”. Così, è ancora attraverso un linguaggio conciso e provocatorio nella sua durezza che l’autore sollecita il pubblico. Si tratta di un ricordo sbiadito, che riaffiora attraverso frasi stringate ma cariche di tensione, che mette in luce le dinamiche di questo rapporto perverso, in cui tutti finiscono per essere tragicamente perdenti.

Vendersi, usare il sesso e il corpo come merce di scambio e strumento di controllo è una strategia destinata al fallimento; è questo che il testo lascia affiorare, sfruttando ogni elemento per forgiare il messaggio: la struttura, la concatenazione dei ricordi, la funzione delle scene e delle frasi, scorci di dialogo e un'espressività forte e impattante, *incómoda*. Perché è questo che sostiene la drammaturgia di Mora, qui come altrove: riflettere su temi scomodi, espressi in modo scomodo, per risultare scomodo, per stimolare il pubblico, costretto ad assumere la situazione che vede svolgersi davanti ai suoi occhi, senza possibilità di eluderla, di distogliere lo sguardo. Anche questo momento drammatico, il sesso barattato, apre l'accesso a un secondo livello del dramma della protagonista: ogni fase nella decisione di vendersi per sfuggire a una vita detestata rappresenta un gradino in più della sua discesa verso il baratro, all'apparenza un affrancamento, in realtà inabissamento dal quale sarà impossibile riemergere. La protagonista dunque giustifica il suo gesto con una serie di accenni al contesto in cui vive: la morte della nonna per mancanza di cure troppo costose, il riferimento ai medicinali rubati perché troppo cari; l'occupazione umile della madre, ritratta a sfregare il pavimento, riscatto insufficiente per approdare a una vita migliore, secondo il convincimento inespresso frutto della visione distorta della protagonista; l'immagine simbolica del pasto nel ristorante caro, metafora di un benessere irraggiungibile agli occhi della ragazzina, se non a prezzo del baratto che decide di accettare. La scelta appena compiuta, però, si vela di tristezza, una doppia tristezza: quella della protagonista, avvertita senza capirne fino in fondo tutto il peso, e quella dell'*hombre blanco*, che svela la spietata consapevolezza di questo carnefice che sta condannando la sua amante-vittima. Una consapevolezza ancora più spietata perché avvolta dall'indifferenza, dalla noncuranza, dall'assenza di connotazione emotiva che finiscono per delineare il perimetro della responsabilità. Ed è grazie a questo meccanismo che Mora rende efficace il suo carnefice, facendone una maschera impassibile, turbata solo dall'egoismo criminale che lo spinge a cercare un'adolescente con cui trascorrere gli ultimi mesi di vita, noncurante delle conseguenze cui la condannerà. Così, la vittima è doppiamente vittima: della miseria che la spinge a prendere la sua drammatica decisione, percepita come unica via di uscita da un'esistenza insostenibile, e delle mire dell'*hombre blanco*, che trova in lei il soggetto vulnerabile adatto ai suoi scopi. La scena esprime – ancora in modo confuso – le motivazioni della ragazzina, cariche di incertezza sulla decisione appena presa, tradotte in un turbinio mentale di spinte impellenti a precipitarsi nel vuoto che la attende. Da questo momento inizia una rivelazione progressiva, sempre più esplicita, culminante nell'epilogo con tutta la contudenza del dramma ancora in parte inconsapevole, di cui la conclusione rivelerà il potenziale mortifero: per entrambi si tratta di una fu-

ga, di un vano tentativo di svincolamento, per lui da una solitudine già scritta e sentenziata, dalla malattia e dalla morte imminente; per lei dall'ignoranza, da una vita e da un luogo di miseria in cui non sarebbe dovuta nascere.

Le quattro dense righe del quadro successivo, il quindicesimo, introducono la contrapposizione tra la protagonista e sua madre. In realtà la stringatezza di questa micro-sequenza sintetizza molto di più: secondo la prospettiva della madre "la necesidad no tiene nada que ver con el corazón". È questo il punto in cui l'illusorietà della scelta-scorciatoia della protagonista si infrange contro la solidità del progetto di affrancamento che la madre costruisce con pazienza per la figlia, grazie all'umile lavoro che imbarazzava tanto la protagonista. La miseria delle tre donne – la nonna, la madre e la figlia – è la stessa, ma solo la ragazzina cede e si concede per andarsene, pensando che quel gesto possa essere risolutivo. Cosa rende diverse queste tre figure femminili? Le più mature condividono con la giovane la condizione di disagio, la stessa vita di privazioni, ma danno inizio a un'emancipazione che passa attraverso il lavoro duro, quello che permette alla madre di far frequentare alla ragazzina la stessa scuola delle figlie dei dipendenti del consolato, un primo passo avanti, lento, pagato a caro prezzo – il prezzo di quelle giornate trascorse a sfregare il pavimento –, ma ben inferiore a quello che pagherà la protagonista, che già conduce una vita diversa rispetto alla nonna e alla madre, grazie ai sacrifici delle due. La giovane, però, sembra non rendersi conto di questa sua condizione privilegiata se confrontata con la vita delle altre due donne della famiglia; o meglio, la percepisce in modo distorto, come in una specie di terra di mezzo, tra l'indigenza della madre e della nonna e l'agiatezza delle compagne, avvertendo solo una profonda sensazione di inadeguatezza: questo primo miglioramento attiva in lei un disagio interiore, si percepisce diversa dalla madre e dalla nonna, proprio grazie ai loro sacrifici; tuttavia, si sente ancora lontana dalla condizione, dalla vita dalle compagne e nell'intento di accorciare le distanze, di accelerare questo processo di equiparazione, opta per la strada più drammatica, perché questa ragazzina è vulnerabile, è una vittima ed è per questo che viene identificata e prescelta dal carnefice, che intuisce in lei una vulnerabilità sconosciuta alla madre e alla nonna. Ed è forse questo contrasto, troppo duro ai suoi occhi, tra le donne di casa e le compagne di scuola, tra l'indigenza e l'agio, a farle perdere lucidità. La nonna e la madre appaiono più salde, resistono in quella stessa situazione, anzi in una situazione persino peggiore, perché è la nonna a essere malata e a doversi curare grazie alle medicine rubate e a morire per mancanza di cure troppo costose; è la madre a strofinare i pavimenti del consolato. Esiste un mondo misero dal quale uscire, dal quale la madre si impegna per far uscire la figlia, aiutata dalla nonna che accudisce la nipote, questa ragazzina 'vivace', come la stessa anziana la definisce. La ragazzina però sceglie un'altra strada, fuorviata

da un senso di umiliazione distorto, si vende e si condanna, scatenando l'ira disperata della madre, che vede falliti i suoi sforzi per emancipare la figlia. È a questo punto che si produce un corto-circuito: una scelta esiziale, di cui la ragazzina non si rende conto fino in fondo, ma che salta agli occhi della madre, spettatrice impotente, come noi, che dall'esterno grazie al distanziamento che il testo ci consente percepiamo tutta la drammaticità della situazione, gravida dei presagi peggiori, che inesorabilmente si avvereranno. Tutto questo è sintetizzato nella contrapposizione secca, minimale tra la *necesidad* che muove la ragazzina e l'*amor* cui fa riferimento la madre: perché *necesidad* e *amor* sono due cose diverse, inconciliabili. E il monologo è lì per questo, per dimostrare e ricordare questo.

Dal sedicesimo quadro inizia lo svelamento definitivo, che culminerà nell'epilogo. La scena coincide con il ritorno al presente e il finale del monologo si ricollega all'esordio, alla vita attuale della protagonista, che adesso racconta senza più reticenze di essere una donna di 35 anni, malata di aids da quando ne aveva 15, dall'epoca dell'episodio rievocato, che ha segnato tragicamente la sua esistenza, da allora impigliata nelle lancette mortali di un orologio che ha smesso di segnare le ore e i giorni, fermatosi su quel passato-presente inscalfibile, per una concorrenza di cause: la miseria, la volontà di fuga, la visione distorta e destabilizzante della realtà che trasforma l'individuo in facile preda di carnefici alla ricerca di potenziali vittime. Nel quadro tutto viene strategicamente sovvertito: la tecnica di strutturazione delle scene finali, il linguaggio, l'espressività, in un contrasto voluto con quanto precede. Se prima il testo era stato sviluppato (per struttura, funzione degli elementi costitutivi e linguaggio) in modo ambiguo, reticente, inframmezzato da aperture esplicite che ne segnavano i punti di svolta, adesso tutto diventa abbacinante nella sua chiarezza, senza più possibilità di equivocare muovendosi tra le pieghe di discorsi rarefatti, sgranati, allusivi. Questo quadro contiene uno sfogo, una tirata tesa, in cui la malattia sembra vissuta come la punizione per una scelta assurda ma comunque ancora considerata inevitabile. Se un tempo la condanna era la vita disagiata, adesso è la malattia senza scampo, quasi si trattasse di un maleficio ineludibile, dal quale non è possibile svincolarsi, come sottolineano le frasi stringate della donna. Adesso si spalanca davanti agli occhi del pubblico il baratro di morte ineluttabile che costituisce il presente certo della protagonista; una vita mai iniziata, lo si capisce ora, con una condanna che parte dall'infanzia e trascinerà la donna verso una fine terribile: più della metà dei suoi 35 anni vissuta in balia della malattia letale, contratta inconsapevolmente o meglio rimossa celando il pericolo dietro al sogno, oltre il miraggio di quella traversata di quattordici chilometri. Questo spiega la reazione violenta della madre, una reazione disperata perché consapevole delle implicazioni future del gesto della figlia.

La prima frase del quadro offre un contesto definitivo, che tuttavia non precisa le coordinate spazio-temporali della vicenda, perché non è la connotazione esatta a interessare l'autore ma l'atemporalità e l'universalità di questa figura emblematica, simbolo di tante altre figure simili. È l'identità della protagonista adesso a essere rischiarata da qualche dato ulteriore, proprio ora che la sua storia sta per concludersi nel modo più drammatico. La scena della cena nel ristorante caro ha un sapore quasi premonitorio, sembra la metafora di uno svelamento consapevole, con la madre che inizia a intuire la tragedia nella quale la figlia finirà per sprofondare, il prezzo di questa scelta, che soppesa chiedendo quanto costano le pietanze. E ancora una volta affiora una voce esterna, la voce di altre tre comparse, i tre bambini nudi e coperti di mosche che lanciano sassi alla ragazzina mentre le gridano "puta". E ogni frase, sintetica, stringata, si apre anaforicamente con un "tengo sida", iterato sino alla fine del quadro, in un crescendo ossessivo e disperato, in cui la protagonista snocciola le ragioni di una condanna annunciata, presentita, che sembra essere nata ancora prima di lei. Una condanna fatta ormai di consapevolezza: "me vendí para salir"; perché questo "sida mide catorce kilómetros", diaframma sottilissimo che separa il sogno dall'incubo. Tutto questo viene percepito come una maledizione, come se la scelta personale non avesse nulla a che vedere con le sue conseguenze attuali: è questa la convinzione che emerge dalle parole della donna, che alla fine del quadro afferma "tengo sida desde antes de tener sida. Tengo sida", così, come se fosse stato scritto nel suo dna, come se la sua esistenza non potesse prevedere alcuno scarto da un percorso già tracciato.

Nel diciassettesimo quadro si apre, infine, una nuova dimensione, che obbliga il pubblico a compiere ancora un salto indietro: il viaggio verso l'Europa, il riscatto, la traversata di quattordici chilometri che separavano la ragazzina dal suo sogno, dalla Spagna. C'è un dove adesso – il traghetto –, un dove elastico ed esteso – il tratto di mare, i quattordici chilometri che separano l'Africa dall'Europa –. La ragazzina indossa gli abiti che le ha lasciato l'*bombre blanco* e, appoggiata alla ringhiera di poppa, sembra guardare per l'ultima volta l'inferno che si lascia alle spalle, ignorando che il vero inferno le si sta spalancando davanti: il suo inferno personale, drammaticamente condiviso con altri. Un inferno che segnerà per sempre il suo futuro, un futuro che è già breve. Quella ragazzina sul traghetto è invecchiata di vent'anni, come la protagonista aveva già affermato nel settimo quadro: si invecchia all'improvviso, quando ci si vende, quando la disperazione spinge a giocare tutto in modo più o meno inconsapevole, quando non si ha niente da perdere o da guadagnare ... o almeno quando così pare, secondo la prospettiva di questa giovane donna che si sente marchiata a fuoco da un destino prestabilito. Quella ragazzina sul traghetto aveva già l'aids e l'aids la obbliga a chiudere gli occhi e riflettere, forse

per spiegarsi una volta per tutte le ragioni di una scelta che anche adesso identifica solo in parte con la causa della morte imminente, perché nella sua visione distorta di vittima predestinata la vera condanna era già scritta.

L'epilogo, nel diciottesimo quadro, condensa la testimonianza finale della donna, sintetizzata in un bilancio conclusivo: ha avuto una notte d'amore in cambio dell'inizio della fine della sua stessa esistenza (il contagio sicuro), in cambio della possibilità di annullare i quattordici chilometri che la separavano dal 'sogno' (in realtà un incubo), di una cena in un ristorante di lusso, della possibilità di vivere in Spagna con un bianco, un occidentale, un europeo ... un malato. È contro gli elementi snocciolati in questo crescendo che si infrange ogni esitazione; contro l'ammissione esplicita della malattia, che non lascia più spazio a incertezze, alla mancanza di consapevolezza o alla volontà di rimozione. L'*hombre blanco* è un uomo solo, come se la coscienza della malattia, dell'isolamento e della morte che lo attende ne giustificassero l'atto criminale nei confronti dell'adolescente, incantata dal suo 'sogno' prima che da lui. Ma la ragazzina-vittima non sembra avere la percezione della responsabilità di quest'uomo disperato e incurante delle conseguenze dei suoi gesti, mosso solo dall'egoismo. Quest'uomo, cui resta poco da vivere, offre denaro e beni, un baratto-inganno: una notte d'amore – la vita stessa – in cambio di una casa, della morte mascherata da sogno, da esca letale. La ragazzina, per ingenuità, per la vita misera che conduce, per l'ansia di riscatto sociale, chiude gli occhi, non vede o finge di non vedere, non capisce o finge di non capire. L'*hombre blanco*, invece, sa dall'inizio a cosa condanna la sua vittima. Una denuncia da ricavare, da dedurre, che non affiora mai dalle parole della donna. Perché ciò di cui quest'uomo aveva più bisogno era un corpo in cui depositare la sua paura, la paura della morte che lo attende e che da quel momento attenderà anche la protagonista. Poi l'uomo muore. Della madre più nessuna notizia.

Brevi frasi di personaggi indistinti, volutamente solo abbozzati, frasi frammentarie, schegge di pensiero, per dare gradualmente consistenza a queste sagome confuse, tratteggiate con rapide pennellate: la giovane che parla, sua madre, la nonna, i dipendenti del consolato, l'*hombre blanco*, le compagne di scuola spagnole della ragazzina, i bambini che in strada la insultano per essersi venduta. Persino la protagonista, la trentacinquenne che nell'epilogo descrive al pubblico l'abisso che la attende, che attende lei come altre che hanno fatto la sua stessa esperienza, persino questa donna non la si può immaginare, non se ne può ricostruire mentalmente l'aspetto, salvo per i brevi cenni esordiali. Anche il suo compagno-carnefice emerge dal testo in modo sgranato.

Questo sfumare i contorni assolve una funzione duplice: da un lato permette di concentrare l'attenzione sugli avvenimenti registrati dal ricordo, in un lungo flashback composto da una sequenza di fermo-immagine, quasi una

galleria fotografica; dall'altro rimanda a una categoria intera, all'universalità del tema trattato. Ciò che Mora presenta allo spettatore non è la vicenda di un singolo individuo, di una donna in concreto, ma quella di tutte le donne nord-africane che hanno vissuto e vivono la stessa storia. Di più, quella di qualunque donna, in qualunque angolo del mondo, che spinta dalla disperata volontà di riscatto da una vita insostenibile, dalla miseria, possa immaginare o avere immaginato che la decisione cui il monologo ci mette di fronte rappresenti una soluzione, dietro la quale si cela invece un'auto-condanna, per questo ancora più drammatica, perché frutto di una scelta personale, all'apparenza libera ma in realtà indotta dalle circostanze. Certo, in questa decisione ha un ruolo determinante il carnefice, colui che inclina al baratro: l'*hombre blanco* senza nome e senza volto, perché anche lui rappresenta un'icona, l'archetipo di una categoria. Un carnefice che non viene apertamente accusato, denunciato, odiato; perché nel monologo il tratteggio di questo personaggio, di questa funzione attanziale, è reso efficace anche e specie evitando la condanna preconfezionata, necessariamente condivisa e dunque dall'effetto attenuato, che smorzerebbe lo scalpore, lo scandalo. Nell'ascoltare le parole della protagonista lo spettatore coglie progressivamente la responsabilità di quest'*hombre blanco* (in una significativa contrapposizione con la "mujer árabe de tez aceitunada" che racconta di sé), la cui ambizione è di segno opposto rispetto a quella della giovane circuita: la stessa traversata di quattordici chilometri, ma stavolta dalla Spagna a Tangeri, lo stesso desiderio di un'esistenza migliore – che per l'uomo significa una vita senza solitudine, senza vuoto umano, nel tentativo ugualmente inutile di fuga da una miseria che qui è esistenziale –, una soluzione anche in questo caso illusoria. Il contrasto più stridente, però, è quello tra un'adolescente inconsapevole, che cade ingenuamente nella trappola psicologica della scorciatoia, spinta dall'ansia di riscatto (e dall'emotività: nell'esordio infatti la protagonista si definisce una "mujer enamorada") e un *hombre blanco* consapevole del contagio e della morte cui condanna la sua vittima. La lucidità disumana del carnefice, assieme a tutto il peso della sua terribile responsabilità – che l'autore non ci consegna già pronta, ma che dobbiamo ricostruire attraverso gli indizi sapientemente disseminati nel monologo – è amplificata in modo strategico, terribile e leggero insieme. Sta allo spettatore decodificare, interpretare, prendere posizione e assumersi la responsabilità di una scelta, cioè affrontare la riflessione sul tema trattato: il viaggio di donne nord-africane verso la Spagna che stringono un patto letale con un garbato carnefice, il cui profilo sfumato ne esalta il ruolo di dispensatore di morte, che il pubblico deve saper riconoscere. L'apparente salvezza si trasforma in una fine inesorabile, come svela la dura presa di coscienza finale della protagonista, ora priva di reticenze, di allusività, di incertezze: "una noche de amor a cambio de comenzar a perder mi vida".

José Manuel Mora

Catorce kilómetros

1

Soy una mujer árabe de tez aceitunada y grandes rasgos la que os habla. Soy una mujer enamorada la que habla y dice:

2

La imagen arranca mucho antes de que el hombre blanco me abordara en la puerta del instituto español de Tánger. Desde el primer instante supe algo así: me desea. Ha viajado hasta aquí porque me desea. Viene del otro lado del mar porque me desea. Algunas chicas percibían su presencia pero no fueron capaces de dar un paso a su encuentro. No es la primera vez que viene. Lo observo: su cuerpo es delgado, sin músculos, parece estar convaleciente, diría casi enfermo, es imberbe, elegante, espigado, sin otra virilidad que la de su sexo. Esto lo sabré luego. Es un hombre porque tiene sexo de hombre: pensé.

3

Hay gente en el mundo que se muere de hambre y yo no hago otra cosa que preocuparme por estar cerca de él. Mientras mi madre limpia el consulado español escucho las preocupaciones y los dolores de todos sus empleados. Un continuo trasiego de sueños, frustraciones, miserias, chistes, problemas, infidelidades, rencores, odios, envidias, culpas, ausencia de amor, que si no sé qué hacer hoy de comer, que qué caras están las frutas del mercado... y veo los rostros de la gente que tiene amor, que tiene odio, que tiene algo que no se sabe lo que es, ves el rostro de los que sienten un sufrimiento intolerable, de los que siempre quieren llevar la razón, de la que se ha comprado un traje de baño nuevo, la que espera al novio con impaciencia, la que está enganchada al pegamento, de las que venden su cuerpo... y así un día y otro y otro y otro, hasta que me canso y pienso en la gente que se muere de hambre y entonces, en ese momento, quiero salir. Decido salir. Y lo hago pensando en la gente que se muere de hambre pero no se me ocurre otra cosa que quedarme ahí, parada, mirando a mi madre con los guantes de látex que usa cada día para limpiar lo que los demás ensucian mientras sigo pensando en la debilidad del sexo del desconocido español.

Quería que fuese él. Había llegado el momento. Mis amigas hablaban de lo que sentían. Mis amigas las españolas. Tenía que ser él. Cursi, que eres una cursi, me decían.

No tiene nada que ver con la cursilería. Tiene que ver con una mancha oscura, con mi tristeza, con una tristeza que ya estaba antes de conocerle, con la imposibilidad de mi madre para sonreír, con la perversidad, con el firme deseo de no querer estar en un sitio, con la firme certeza de poder utilizar el deseo del otro para acortar la distancia que separa África de Europa, mi vida del sueño: catorce kilómetros.

Mi madre trabaja en el consulado español de Tánger. De esto hace algún tiempo ya. Mi madre limpia el edificio. Mi madre siente una vergüenza de principio por tener que vivir la vida. Su vida. Lo único que recuerdo es el mármol blanco del suelo y a mi madre en cuclillas. Fregando. Mi madre no conoce muchas cosas. Una de ellas: el placer. Esa mañana: niebla. Lo sé porque desde el consulado se podía ver España y ese día España se había borrado. Fatiga. Mi madre en cuclillas. Yo, frente a ella, mirándola, sin decir nada, y un reguero de sangre desde mi interior desde mi slip empapado hasta el mármol blanco del suelo. Nunca en mi vida vi a mi madre fregar tanto. Mi madre se deja las muñecas para que brille el suelo que pisan los españoles. Alguien me dice: ya eres una mujer, ahora tienes que cuidarte de los hombres. Yo seguía mirando a mi madre que fregaba sin levantar la vista del suelo. Ve a que te limpie tu abuela, me dice. Y aquí arranca la imagen: mi madre fregando las manchas de sangre del mármol blanco del consulado español.

Mientras mi abuela me limpia, sé que lo haré. Esta niña es muy viva, me dice. Mi abuela: una señora muy arrugada con manos de trabajar en el campo que siempre le pide al cielo por mi vida mientras me coge dos trenzas justo en el centro de mi cogote. Esta niña es muy viva, decía siempre. La niña iba a hacerlo y, aún hoy, después de los veinte años que envejecí en un sólo día, el día que lo hice, aún hoy: a punto de morir, rodeada de gente a punto de desaparecer, siento que hubiera hecho falta un dique para que el torrente de mi sangre no se desbordase y no entrara en el coche del hombre blanco que ese día, todavía ese día, el día que sangré sobre el mármol del consulado español, seguía esperándome.

Y lo hice.

Y murió mi abuela. Justo esa tarde, quizá en el momento en el que el hombre blanco y yo más cerca estuvimos, justo en el momento en el que el hombre blanco consuela mi cuerpo después de abandonarlo, mezclado con la sangre, sin temor, disfrutando de la herida sangrante que él mismo ha provocado, justo en ese momento, en el que lloro de consuelo, en familia nunca lloro, justo en ese momento, mi abuela, mi abuela va y se muere, se acabó el robar nolotiles, espidifenes y termagiles en el consulado para su dolor de espalda, se acabó porque ella va y se muere.

Lo siguiente que hice fue cortar mis trenzas. El hombre blanco, echado en la cama de la habitación encalada, me mira, todavía está excitado, me llama, voy, acaricia mi cabeza cortisqueada, llena de pelos pegados al sudor de mi cara y del cuello, me veo desde fuera, tranquila siendo acariciada por el hombre blanco, mira, me dice, y mete sus dedos dentro, primero el corazón, luego el corazón y el índice, añade el anular, el meñique y el pulgar. Primero hay dolor y después ese dolor se asimila, se transforma y es lentamente arrancado hasta hacerme gozar. Me gustas sin trenzas, me dice. Mi abuela ha muerto porque se ha quedado sin ibuprofeno, le digo. El ríe. Sé justamente todo lo que tengo que hacer para que él disfrute.

Ya hicimos el pacto. El me quiere. Tiene mucho dinero. Nos va a ayudar. Sé que no me miente. Teme que luego le deje. Me quiere para el resto de su vida. Está enfermo. Está sólo. Sé que no me miente. Ha venido por eso. Ha venido a buscar una jovencita para amar los restos de los pocos días que le quedan. Lo sé. Por eso tiene miedo. Por eso tiembla cuando yo le miro sin pudor. Por eso me dice que sólo quiere hacerlo sin ninguna barrera, sin ningún muro, sin nada que ayude, sin nada que suavice, sin nada que prevenga, quiere hacerlo sin nada que le proteja porque ya no sabe amar sin miedo, en realidad, porque ya tenía miedo antes de acostarse con esa niña tan viva de Tánger, porque es ese miedo, precisamente, el que le hace amar, cruzar catorce kilómetros de mar y buscar una chica que necesite de él para hacer el viaje inverso: catorce kilómetros de huida a cambio de cederle su miedo y una noche sin protección.

12

Quiere hacerlo sin preservativo. Y yo voy y lo hago. Lo hago por mi madre.

13

No podría decir qué fue exactamente lo que hizo que la niña sin abuela y sin trenzas aceptara. Quizá razones que nadie entienda. Quizá la persistencia de la imagen de la sangre en el mármol. El caso es que la niña lo hizo.

14

Le digo: te voy a hacer pasar la noche de amor más hermosa del mundo. Y se corrió en mi boca. ¿Por qué lo has hecho? Pensé que querías, me responde. Después de hacerlo: el sabor agrio en el velo del paladar. Después de hacerlo supe tres cosas: una, que mi abuela había muerto, dos, que mi madre dejaría de limpiar y comeríamos en un restaurante caro, y tres, que a mi tristeza habría que sumarle ahora la suya, la del hombre blanco que viajó catorce kilómetros de mar en busca de una joven viva donde depositar el fruto de la sinrazón de algunos, del castigo del goce ilimitado de otros, de la vergüenza ante la libertad del cuerpo que se impone, según unos; de un exceso de comunicación, según otros; del velo que la sociedad ha ido tejiendo para ocultar fallos de la cabeza y del corazón, según tú, y fruto del deseo de una vida mejor, de la ignorancia, y del firme propósito de salir de un lugar donde no debí nacer, según la niña tan viva que terminó subiendo al coche del hombre blanco.

15

Hay un sentimiento de acero envuelto en un delgado hilo que va de la cabeza al corazón y del corazón al sexo. Pero no era eso lo que yo sentía. Lo que yo sentía era necesidad. Y la necesidad no tiene nada que ver con el corazón. Al menos así me lo enseñaron. Al menos eso decía mi madre.

16

Ahora tengo treinta y cinco años y sida desde los quince. Tengo sida desde el día que mi madre, el hombre blanco, y yo, comimos en el mejor restaurante de Tánger. En silencio. Sólo mi madre abría la boca para preguntar cuánto vale esto y cuánto aquello. Tengo sida desde el día que mi madre me desnudó para golpearme con todas sus fuerzas mientras aullaba diciendo que una perra valía más que su hija deshonrada. Tengo sida desde el día que tres niños desnudos y llenos de moscas me apedrearon diciendo: puta. Tengo sida desde el día que supe que no tenía nada que perder ni nada que ganar. Tengo sida porque tenía motivos. Tengo sida por desear. Tengo sida por bailar sobre cristal. Tengo sida desde que subí al coche del hombre blanco. Tengo

sida desde que me vendí para salir. Tengo sida desde que conseguí acortar la distancia de mi sueño. Mi sida mide catorce kilómetros. Tengo sida desde antes de tener sida. Tengo sida.

17

En el ferry, vestida con la ropa que me había dejado el hombre blanco, apoyada en la barandilla de la parte trasera del barco, crucé los catorce kilómetros que separan África de Europa: mi vida del sueño. El viento me comía parte de la cara. La cara ya había envejecido los veinte años que me separan de la niña. La niña ya tenía sida. El sida, sin ella saberlo, la obligó a cerrar los ojos y pensar:

18

El hombre blanco había decidido amarme. Me había elegido: una noche de amor a cambio de comenzar a perder mi vida. Una noche de amor a cambio de los catorce kilómetros y una cena en un restaurante caro. Una noche de amor a cambio de vivir en España con un hombre blanco. Occidental. Europeo. Enfermo. Solo. Una noche de amor a cambio de una casa. Una noche de amor a cambio de un cuerpo donde depositar su miedo. Al poco tiempo el hombre blanco murió. Nunca más supe de mi madre. Una noche de amor.

TERESA SILVERIO

BERNAT METGE TRA MEDIOEVO E UMANESIMO.
PROPOSTA DI INDAGINE ATTRAVERSO LE FONTI
DEL LIBRO PRIMO DE *LO SOMNI*

Indagare Bernat Metge e la sua opera significa entrare in un mondo complesso di relazioni tra la figura dell'uomo politico e del letterato, tra la monarchia e la crisi del 1396, tra la scrittura di Cancelleria e il gusto per le opere moderne. Questi rapporti sono spesso intimamente intrecciati tra loro e si presentano ai nostri occhi principalmente attraverso la chiave di interpretazione fornita da Bernat Metge stesso: le sue opere. Tuttavia siamo consapevoli che il letterato ci offre un punto di partenza problematico, almeno sotto due aspetti: il primo riguarda le finalità esplicite o implicite che sono presenti nelle sue opere, mentre il secondo è la presunta mancanza di originalità della sua produzione letteraria. Ciò potrebbe essere avvertito come un falso punto di partenza per intraprendere l'analisi dell'autore e del clima culturale del tardo Trecento, nel senso che sembrerebbe impossibile delineare uno stile in mancanza di materiale letterario frutto di creazione autonoma: tuttavia proprio questa peculiarità fornisce l'occasione per conoscere in maniera approfondita Bernat Metge. Infatti possiamo volgere l'attenzione allo studio delle fonti che danno vita all'opera letteraria del nostro scrittore, facendo particolare attenzione al rapporto tra i modelli utilizzati per la costruzione dell'opera. Tramite questo tipo di analisi è possibile, a mio avviso, dipanare la rete di rapporti che sottende alla creazione letteraria e inquadrare nella giusta prospettiva fatti biografici e fenomeni letterari.

La vita di Bernat Metge è costellata di avvenimenti interessanti per la proposta di studio sopra illustrata perché fornisce spunti di riflessione su atteggiamenti che troveremo attuati nella sua produzione letteraria. Il primo elemento su cui occorre soffermarci è il rapporto del giovane Bernat con il patriigno Ferrer Sayol che possiamo ragionevolmente supporre abbia avuto un ruolo fondamentale nell'educazione e nella formazione del figliastro, a causa dell'impiego di protonotario che ricopriva presso la regina Elionor di Sicilia. Da questo rapporto scaturiscono, a mio parere, due importanti conseguenze: la prima è che Bernat intraprende la carriera di funzionario di Cancelleria, ri-

versando poi nella sua produzione letteraria tratti tipici dell'*usus scribendi* cancelleresco¹ che influiscono sullo stile della sua prosa. Inoltre il contatto con la Corte provoca l'apertura del letterato verso nuovi orizzonti culturali: possiamo citare le preoccupazioni letterarie cui era dedicata la corte della regina Elionor di Sicilia, presso la quale Bernat Metge è aiutante di registro dal 1371 al 1375², oppure l'influsso francesizzante sulla corte operato da Violante di Bar, moglie del duca di Girona, futuro Joan I, presso i quali il letterato ricopre vari incarichi dal 1375 al 1396³. La seconda conseguenza del rapporto con il patrigno è lo scarto ravvisabile tra i due uomini dal punto di vista della concezione letteraria: Ferrer Sayol traduce in catalano tra il 1380 ed il 1385 un trattato latino di agricoltura del IV secolo, il *De re rustica* di Palladio Rutilio e, seppure nel prologo avverte i problemi di una traduzione tecnica, il suo fine puramente strumentale è quello di rendere fruibile un testo che può fornire utili insegnamenti⁴. Invece ben diverso e più profondo appare il rapporto tra Bernat Metge ed i classici latini, che supera la concezione di traduzione dei classici propria delle lettere catalane del primo Trecento⁵, di cui Ferrer Sayol è un esempio, avvertendo nella ricchezza espressiva latina un mezzo per innalzare la propria lingua, attraverso la traduzione intesa come esercizio artistico.

Il rapporto con i classici cui accennavamo sopra è un altro punto di fondamentale importanza che trova riscontro in un fatto puntuale della biografia del letterato: l'ambasciata del 1395 presso la corte pontificia di Avignone con Roger de Montcada e Pere de Berga per trattare alcune questioni politiche a noi oscure con il pontefice Benedetto XIII. Secondo molti studiosi Bernat Metge durante il soggiorno sarebbe entrato in contatto con il clima culturalmente vivace della corte e della città, ma anche con Juan Fernandez Heredia, che è tra i primi a promuovere la traduzione in lingua romanza dei classici greci⁶. Ivi inoltre l'ambasciatore avrebbe conosciuto un'opera di Petrarca, il *Secretum*, e deciso di imitarla nella sua *Apologia* che infatti data al 1395. Circa la conoscenza di altri modelli italiani, gli studiosi preferiscono fare riferimento ai contatti con la Sicilia attivi all'epoca di Martí I (1396-1410). Petrarca riveste un ruolo importante nella produzione di Bernat Metge e secondo uno studio

¹ BERNAT METGE, *Lo somni*, edició crítica de Stefano Maria Cingolani, Barcelona, Editorial Barcino, 2006, p. 119.

² MARTÍ DE RIQUER, *Obras de Bernat Metge*, edición crítica, tradicción, notas y prólogo, Barcelona, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1959, pp. 16-18.

³ STEFANO ASPERTI, CARLOS ALVAR, VALERIA BERTOLUCCI, *Letterature romanze medievali. L'area iberica*, Bari, Editori Laterza, 1999, p. 403.

⁴ M. DE RIQUER, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁵ S. ASPERTI, *op. cit.*, pp. 393-395.

⁶ MIQUEL BATLLORI, *De l'estat mitjàna*, obra completa vol I, Valencia, Tres i quatre, Biblioteca d'estudis i investigacions, 1993, pp.336-340, sottolinea l'importanza dell'influsso greco bizantino nella Corona di Aragona, già attivo all'epoca di Jaume II (1291-1327).

di Cingolani⁷, avrebbe avuto anche una funzione di filtro tale da permettere allo scrittore catalano di porsi in contatto, e successivamente in linea di continuità, con Cicerone, provocando un mutamento nella scelta dei modelli che sottendono alla sua produzione letteraria da questo momento in poi.

La produzione letteraria di Bernat Metge inizia a sembrare più chiara alla luce dei pochi fatti biografici sopra esposti, ma è ulteriormente analizzabile attraverso la particolare prospettiva di studio, che valorizza le fonti ed il rapporto tra i modelli nella creazione letteraria, soprattutto in relazione a *Lo somni*. In primo luogo possiamo evidenziare una parabola ascendente che inizia con il *Libre de Fortuna e Prudència* del 1381, passa per la *Apologia* del 1395 e culmina ne *Lo somni* del 1399, in cui lo scrittore dimostra di aver allargato il proprio orizzonte culturale non soltanto alla contemporaneità, ma di essere stato in grado di scendere in profondità nel passato fino al recupero del dialogo platonico. Si può dunque ravvisare nelle due prime opere citate elementi che saranno ripresi e profondamente trasformati in un nuovo tipo di narrazione che è rappresentata da *Lo somni*. Dal *Libre de Fortuna e Prudència* lo scrittore riprende il tema principale del dialogo del libro primo de *Lo somni* circa la comprensione della nozione di anima immortale, che qui risulta legata ai concetti di Male e di Provvidenza Divina. Nonostante la somiglianza, i modelli che sottendono alle due opere sono distanti perché il *Libre de Fortuna e Prudència* appare più legato ad una dimensione morale e consolatoria; non a caso i suoi modelli sono *La Faula* (ca. 1370-1375) del contemporaneo Guillem de Torroella, che descrive un viaggio favoloso con implicazioni letterarie e morali, e il *De consolatione Philosophiae* di Boezio. Invece dalla *Apologia* il letterato riprende il tema dell'esposizione di dubbi spirituali in prima persona che saranno utilizzati nel libro primo, ma anche i modelli: il *Secretum* di Petrarca e le *Tusculanae disputationes* di Cicerone. Questo processo di revisione dei propri modelli e di progressivo avvicinamento ai classici appare ancora più evidente se compariamo la concezione innovativa de *Lo somni* con il contemporaneo *Viatge al purgatori de sant Patrici* del nobile rossiglione Ramon de Perellós. In esso si narra, in forma di cronaca, il viaggio avventuroso dell'autore fino ad una grotta irlandese in cui, dopo essere passato per molti e gravi pericoli, giunge nell'oltretomba. Qui incontra anche lo spirito del defunto re Joan I, che si trova già sulla via della salvezza. Tuttavia questa cronaca, tranne che nella parte sull'incontro con il re, è la traduzione di un trattato latino del XII secolo. Al contrario Bernat Metge manipola le fonti per la creazione di un prodotto letterario plasmato sui propri scopi; l'unico elemento che lo ricollega strettamente alle lettere catalane del Trecento è l'uso

⁷ STEFANO MARIA CINGOLANI, *El somni d'una cultura: "Lo somni" de Bernat Metge*, Barcelona, Quaderns Crema, 2002, pp. 126- 164.

della prima persona, ma anche in questo caso l'intento è innovativo e di comodo poiché ne *Lo somni* tenta di legittimare la sua solidità morale e eccellenza professionale.

In secondo luogo il fine utilitaristico di comunicazione al pubblico di un messaggio efficace è generalmente riconosciuto dagli studiosi, anche se è possibile ravvisare letture ed interpretazioni differenti del testo. Certo è che questo aspetto potrebbe rendere l'analisi delle fonti, soprattutto in relazione a *Lo somni*, più difficoltosa a causa dell'abilità dello scrittore nello sfruttare a proprio vantaggio le conoscenze letterarie possedute. A ben guardare tuttavia ciò sembra un falso problema poiché in tale prospettiva si tende a giudicare l'operare dello scrittore, mentre il nostro obiettivo è di ricostruire un fenomeno, che è lo stile di Bernat Metge. In pratica, credo sia opportuno indagare i modelli letterari in relazione al loro uso nel testo, ma questo criterio non deve divenire un metro per esprimere un giudizio sull'abilità, sulla scaltrezza o sulla sagacia del letterato, facendoci così perdere di vista il nostro fine, che è invece quello di individuare la rete di relazioni su cui poggia la creazione letteraria.

In terzo luogo riteniamo ovviamente che anche altre opere di Bernat Metge siano importanti per una ricostruzione complessiva dello stile dell'autore e del clima culturale catalano tardo trecentesco, basti pensare al *Valter e Griselda* in relazione a Petrarca e a Boccaccio, e all'*Ovidi Enamorat* in rapporto con lo pseudo-Ovidio; tuttavia poiché credo che *Lo somni* rappresenti il culmine del percorso letterario dello scrittore, mi pare opportuno soffermarmi maggiormente su di esso, certa che questo atteggiamento non sia lesivo all'indagine intrapresa.

* * *

La situazione sopra brevemente delineata è servita per mostrare la complessità delle relazioni che intercorrono su più livelli e la necessità di avere una visione globale degli avvenimenti, siano essi biografici, politici o culturali perché si è visto come tutti essi portino alla costruzione dell'universo letterario dell'autore; ma questo induce anche a riflettere sulla difficoltà di attuare tale compito in presenza di un grande numero di varianti. Si ritiene che quest'ultimo problema sia la principale causa per cui la storia degli studi sull'autore abbia avuto un grande ondeggiamento definitorio nel mostrare Bernat Metge dapprima come un campione della modernità nascente e portatore dell'umanesimo in Catalogna, e successivamente come un letterato ancora schiettamente medievale⁸. Oggi invece si tende a una visione che cerca di

⁸ Per un approccio globale si segnalano i saggi contenuti in LOLA BADIA, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988.

ricondere ogni fenomeno ad una precisa dimensione storica, creando un equilibrio tra i dati in nostro possesso. In tale prospettiva si è sottolineato come l'attività letteraria di Bernat Metge non sia un prodotto eclettico, ma si inserisca in un filone di studio della storia antica e leggendaria, spesso in chiave moralistica, attivo lungo tutto il Trecento.

Rappresentante di questa posizione è il frate domenicano Antoni Canals (1352-1418 ca) che si distingue per la sua opera di traduzione dei *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo, ma anche per la versione catalana dell'opera di Seneca, il *De providència*, o ancora *Scipió e Anibal*, che rielabora l'*Africa* di Petrarca e brani dell'opera di Tito Livio⁹. Dobbiamo ammettere che Bernat Metge emerge da questo filone storico per la scioltezza nel lavorare con modelli letterari diversi, che corrisponde ad una duttilità di pensiero e ad un uso sapiente della lingua catalana. In considerazione di ciò *Lo somni* non appare importante solo per i contenuti, ossia per l'imitazione letterale, ma soprattutto per la contrapposizione o l'antitesi delle fonti e per la trasformazione dei classici tradotti in un prodotto letterario adeguato al gusto dei destinatari, e pertanto rappresenta un nuovo modello di letteratura volgare. Tuttavia in questo processo innovatore non si percepisce la responsabilità morale dello scrittore nel presentare una interiorizzazione emotiva del dramma narrato dell'uomo peccatore, ma solo un gioco di contrapposizioni letterarie in cui l'io narrante si svela e si nasconde, e a causa di ciò si ritiene che *Lo somni* non possa essere considerato portatore di una nuova etica¹⁰.

Alla luce della prospettiva critica appena illustrata, Bernat Metge non appare un umanista, ma piuttosto un uomo reso sensibile alla cultura classica a causa del programma culturale e del classicismo delle lettere catalane che si sviluppa durante il regno di Pere III El Cerimoniós (1335-1387) che ha come fulcro i volgarizzamenti di ambito cancelleresco. Lo scarto che rende questo letterato portatore di novità sta nell'aver creduto che la creazione in prosa potesse essere uno strumento qualitativamente superiore alla tradizione didattico-cortese in versi e per questo la Cancelleria, con tutte le sue espressioni, diviene uno strumento di rottura rispetto alla produzione di Corte e a quella cittadina, rappresentata da letterati cortigiani e ecclesiastici. In tal modo, di fatto, Bernat Metge sfrutta la posizione privilegiata della Cancelleria per svincolare la lingua catalana dal gioco della poesia e della dipendenza da modelli francesi, in favore di quelli latini classici e contemporanei. Per tutto ciò anche se è possibile ravvisare un atteggiamento di tipo umanistico da parte di Bernat Metge, tale movimento non appare come un elemento di rottura rispetto alla

⁹ MARTÍ DE RIQUER, ANTONI COMAS, *Història de la literatura catalana*, part antiga, segon volum, Barcelona, Ariel, 1980, pp.445-456, con le opportune distinzioni circa la finalità di tale lavoro di traduzione.

¹⁰ L. BADIA, *op. cit.*, pp. 97-108.

cultura ed alla produzione tardo trecentesca, ma piuttosto come “il momento non traumatico di cerniera e svolta fra due stagioni della letteratura catalana, una più prettamente medievale e una tardogotica, ma già segnata da elementi prerinascimentali di provenienza italiana”¹¹.

Quanto esposto fino ad ora ci ha portati alla comprensione di Bernat Metge, dell'ambiente culturale nel quale vive e dell'atteggiamento ambigualmente umanistico che lo anima; questi dati sembrerebbero delineare a sufficienza il letterato in relazione al suo approccio più tecnico alla scrittura, tuttavia si pensa che la complessità della costruzione de *Lo somni* renda necessario un tipo di analisi più approfondita basata sui modelli che costituiscono l'opera¹². A ben guardare, anche i posteri ebbero difficoltà nel capire appieno l'opera, tanto che Bernat Metge è ricordato più come traduttore che come letterato o pensatore. *Lo somni* è avvertito da Ferran Valentí nel prologo alla traduzione dei *Paradoxa* di Cicerone (1450 ca) come una traduzione di varie opere latine, sia classiche che contemporanee, mentre non viene fatto alcun accenno al messaggio politico dell'opera. Invece Joanot Martorell utilizza *Lo somni* come repertorio mitologico per il *Tirant lo Blanch*¹³. Successivamente Bernat Metge e la sua opera cadono nell'oblio, fino al 1889, anno di pubblicazione de *Lo somni* di J. M. Guardia che inaugura l'epoca degli studi moderni sull'autore.

* * *

Lo somni si presenta come un dialogo che verte su problemi morali e filosofici alla cui base vi sono il *Somnium Scipionis* di Cicerone commentato da Macrobio, il *De consolatione Philosophiae* di Boezio, il *Secretum* di Petrarca e il *Corbaccio* di Boccaccio; tuttavia ogni libro richiede modelli adeguati alla propria specificità e finalità. Il libro primo è il più filosofico e il meno originale, ma anche quello dotato di un tono più elevato e di un atteggiamento quasi umanistico. Normalmente si ritiene che le sue fonti letterarie siano il *Secretum* di Petrarca e il *Corbaccio* di Boccaccio, mentre quelle filosofiche sono i *Dialogi* di Gregorio Magno, la *Summa contra Gentiles* di Tommaso d'Aquino e il *De anima* di Cassiodoro, cui si aggiungono esempi tratti dall'Antico, dal Nuovo Testamento e dal Corano. È interessante notare, più che la quantità di fonti, il fatto che esse vengano manipolate dall'autore ai propri fini e riproposte in lingua catalana, facendo così apparire il libro primo come un vero dialogo filosofico e non come una apologia. Il libro secondo è il più breve ma anche il

¹¹ S. ASPERTI, C. ALVAR, V. BERTOLUCCI, *op. cit.*, p. 408.

¹² TERESA SILVERIO, *Aspetti stilistici della prosa di Bernat Metge*, tesi di specialistica in Filologia e Linguistica romanza, Università La Sapienza di Roma, 2012.

¹³ L. BADIA, *op. cit.*, pp.62-65.

più originale, le fonti vengono utilizzate in modo indiretto perché prevale il discorso di attualità politica. Nel libro terzo il racconto della vita di Orfeo e Tiresia è ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio, mentre l'invettiva contro le donne ha come modello il *Corbaccio* di Boccaccio. Quest'ultima opera ricorre spesso ne *Lo somni* e forse ciò è dovuto al fatto che la sua traduzione in lingua catalana, di Narcís Franch, sia anteriore al 1397. Il libro terzo si contrappone al precedente per il punto di vista utilizzato nel racconto del mondo ultraterreno, perché qui l'autore riprende un classico latino, mentre nel libro secondo la dottrina cristiana. Tuttavia l'autore stesso cerca di appianare questa differenza spiegando che l'inferno pagano ha un valore meramente poetico e non si contrappone a quello cristiano. Quindi Bernat Metge mostra una grande abilità non solo nel proporre modelli diversi, ma anche nel presentare in modo coerente la narrazione. Il libro quarto invece si basa sulla ottava epistola del XII libro delle *Familiars* di Petrarca per quanto riguarda l'elogio delle donne dell'antichità, mentre l'elogio delle regine catalane e l'invettiva contro gli uomini sono originali dell'autore.

Il libro primo de *Lo somni* appare utile a questo tipo di indagine perché trattandosi di un dialogo filosofico l'autore lavora a più stretto contatto con i modelli, scegliendo e componendo in base alla formazione culturale cancelleresca sopra ricordata, e alle intenzioni e ai messaggi che intende veicolare al pubblico che leggerà l'opera. In tal modo si ha dunque l'occasione di indagare più da vicino i processi che concorrono alla formazione dello stile di Bernat Metge e in tal modo notare il suo atteggiamento insieme sensibile e strumentale verso i classici. Basti ricordare le parole che nella finzione letteraria l'autore fa pronunciare al re per esaltare la figura del letterato e legittimare la sua competenza nel trattare dell'immortalità dell'anima: "De Virgili, Sèneca, Ovidi, Oraci, Lucà, Staci, Juvenal e molts altres poetes te diria ço que han scrit, mas tu has aquells tant familiars que no seria àls sinó empènyer ab la mà la nau que ha bon vent."¹⁴

Riteniamo sia corretto per tale tipo di studio riprendere la divisione delle fonti in due grandi categorie, che quindi suddividiamo in: esplicite che portano la coesione testuale, e implicite che nascondono la scrittura imitativa. Tale suddivisione sembra essere valida anche per il libro primo; in particolare per le fonti esplicite citiamo il *De consolatione Philosophiae* di Boezio, che serve come modello per presentare il personaggio di Bernat, uno scrittore pentito degli errori di gioventù e pronto a redimersi. L'accostamento all'opera di Boezio garantisce l'efficacia dell'artificio letterario e fa emergere un intento consolatorio del libro primo. Le insinuazioni che sembrano affiorare in vari punti del dialogo, tuttavia, portano anche a letture di segno opposto; in quest'ultimo

¹⁴ BERNAT METGE, *Lo somni*, edició crítica de S. M. Cingolani, op. cit., libro I, 512-515.

caso Bernat Metge avrebbe piegato con abilità il modello prescelto fino al significato contrario, come se si trattasse di un gioco letterario. Inoltre esiste anche una versione catalana dell'opera latina iniziata intorno al 1360 dal domenicano Pere Soplana e dedicata all'infante Giacomo di Mallorca. Le *Tusculanae disputationes* di Cicerone invece, insieme al *Somnium Scipionis*, forniscono il modello generale per l'intera opera e sono fondamentali per la parte centrale del libro primo. Attraverso di esse, e insieme al *Secretum* di Petrarca, Bernat Metge può accedere al dialogo platonico e ai suoi argomenti circa l'immortalità dell'anima; infatti uno di questi, il movimento, viene utilizzato anche dal re Joan I: «E és-me viyares que aquella que comença “que tota cosa que per si matexa se mou és eternal” haja posada Ciceró en lo seu *Tusculà*. “Ver és” dix ell, “e ja abans la havie posada ell mateix en lo ·VIIè· libre *De re publica*, e molt abans la avie dita Plató in *Phedrone*».¹⁵ In questo passo si nota che la seconda parte della citazione è ripresa da Bernat Metge direttamente dalle *Tusculanae disputationes* di Cicerone; più in generale il personaggio di Bernat riconosce l'argomento platonico riportato da Cicerone, mentre tende a mettere in discussione tutti gli altri precedentemente elencati.

Per quanto riguarda le fonti esplicite di derivazione italiana, di Petrarca vengono utilizzati oltre al *Secretum* sopra menzionato, anche alcune epistole delle *Familiares*. Inoltre Badia ritiene che il dialogo I, 49 intitolato *De gratis amoribus* del *De remediis utriusque fortunae* di Petrarca abbia fornito la caratterizzazione del personaggio di Bernat, il ribelle che crede solo in ciò che vede, e del re Joan I¹⁶. Sempre tra le fonti esplicite possiamo annoverare i *Factorum et dictorum memorabilium* libri di Valerio Massimo che forniscono le nozioni storiche presenti nel libro primo; la cultura cristiana è tratta soprattutto dai *Dialogi* di Gregorio Magno, di cui esiste anche una versione catalana della metà del Trecento, e dalla *Summa contra Gentiles* di Tommaso d'Aquino, cui si aggiungono alcuni luoghi della Bibbia che sostengono il ragionamento filosofico e di fede, forse individuati grazie a una compilazione enciclopedica di storia sacra, la *Historia scholastica* di Pere Comèstor.

Le fonti implicite che nascondono la scrittura imitativa sono costituite in primo luogo da alcune opere di Boccaccio: il *Corbaccio*, e le compilazioni in latino *De claris mulieribus* e *De genealogia deorum*, anche se queste ultime due appaiono come fonti rilevanti soprattutto nel terzo e nel quarto libro. Inoltre per il libro primo è importante ricordare il *De anima* di Cassiodoro e il *De anima rationale* di Ramon Llull.

L'insieme delle fonti esplicite e implicite sopra menzionate fornisce un quadro articolato su un doppio registro, classico e scolastico, che corrispon-

¹⁵ BERNAT METGE, *Lo somni*, edició crítica de S. M. Cingolani, op. cit., libro I, 355-359.

¹⁶ BERNAT METGE, *Lo somni*, edició i comentaris de Lola Badia, Barcelona, Quaderns Crema, 2003, p. 32.

de al clima culturale catalano, ma anche a quello della Cancelleria e alla formazione tecnica alla scrittura posseduta dall'autore. Inoltre tale particolare prospettiva di analisi permette di notare, tenendo presente i fenomeni salienti circa la vita, le opere, e il clima culturale trattati nella prima parte di questo saggio, e inquadrandoli finalmente in una prospettiva più generale con il tipo di fonti appena enucleate, come il classicismo di Bernat Metge appaia più propagandistico, o strumentale, che umanistico. A riprova della validità di questa interpretazione sta il fatto che essa sostanzialmente concordi con la visione del letterato che avranno di lui i posteri come traduttore, e non come pensatore o innovatore.

È opportuno, per completare l'analisi, ritornare all'atteggiamento di Bernat Metge rispetto alle intenzioni e ai messaggi che vuole veicolare attraverso l'opera, per cercare di capire se le fonti possano fornirci nuovi dati sulla questione. Si ritiene che la finalità politica de *Lo somni* sia l'elemento che guida la composizione dell'opera, e che sia proprio tale fine a rendere coese le fonti rispetto al dialogo filosofico del libro primo, individuando una traiettoria che va dal dubbio al riconoscimento della verità delle parole di Joan I. Infatti si crede che ciò avvenga per mostrare al lettore principale dell'opera, il nuovo monarca Martí I L'Humà, il percorso di redenzione del cancelliere peccatore accusato di gravi misfatti durante la crisi del 1396-1398.

L'altro grande filone interpretativo che deve essere considerato, molto dibattuto dalla critica e individuato da Nicolau d'Olwer nel 1909, riguarda l'epicureismo dello scrittore che si troverebbe riflesso nell'opera e soprattutto nel dialogo filosofico del libro primo. I seguaci dell'opinione di Epicuro sono definiti da Francesc Eiximenis come eretici che non credono nell'immortalità dell'anima, nella Provvidenza Divina e nell'inferno, che riducono ogni cosa alla dimensione naturale che rende uguale uomini e animali, mentre il bene è per loro legato all'esperienza sensibile, quindi al piacere. In effetti nel libro primo il protagonista si presenta come un epicureo desideroso di discutere dell'immortalità dell'anima per giungere con il ragionamento a credere in essa; tuttavia in più punti il suo atteggiamento appare ambiguo, come nel caso del comportamento tenuto rispetto alle motivazioni platoniche. Però questo gioco letterario, sicuramente basato sulle fonti, non contribuisce alla manipolazione delle stesse, ma si situa piuttosto al livello della struttura compositiva dell'opera, e in particolare ai momenti di alternanza tra dialogo e narrazione che fanno trasparire tanto efficacemente gli umori dei personaggi. In tal senso ha ragione Badia quando afferma che non è nel contenuto del suo pensiero che risiede la grandezza di Bernat Metge¹⁷; ciò significa anche che il supposto epicureismo è talmente semplice e povero rispetto alle complesse discussioni

¹⁷ L. BADIA, *op. cit.*, p. 101.

dell'epoca condotte ad esempio da Francesc Eiximenis e Antoni Canals, che è lecito supporre si tratti di un atteggiamento privo di convinzione, che infatti viene spesso visto dalla critica intrecciato al tema dell'ironia.

Da quanto fin qui esposto si nota nuovamente l'abilità dello scrittore nel manipolare fonti classiche e scolastiche per piegarle a un discorso teso a dimostrare la sua estraneità ai fatti del 1396; ma operando in questo modo si avverte chiaramente la mancanza di una finalità di speculazione concettuale fine a se stessa, che avrebbe reso il suo atteggiamento di stampo umanistico maggiormente credibile. Riassumendo, crediamo che la nostra proposta di analisi dei modelli che sottendono alla costruzione de *Lo somni* sia utile per inquadrare in modo corretto la figura di Bernat Metge, che ha suscitato tante interpretazioni contrastanti tra gli studiosi, soprattutto in relazione al suo supposto atteggiamento da letterato umanista. Per operare in questo senso occorre in primo luogo cercare nella biografia e nella traiettoria letteraria dello scrittore fenomeni che ci aiutino ad avere una visione esaustiva della sua cultura e degli influssi cui poteva essere sottoposto nell'ambiente della Cancelleria e, più in generale, nel Regno di Aragona nella seconda metà del Trecento. Il letterato appare un uomo sensibile ai classici latini, nei quali vede un modello di lingua verso cui innalzare il catalano, ma anche ai classici italiani, primo tra tutti Petrarca. In secondo luogo è necessario analizzare le fonti del libro primo de *Lo somni*, che ben si presta a questo lavoro a causa della sua natura di dialogo filosofico. In esso si è notata la presenza di fonti classiche e scolastiche e si è giunti alla conclusione, attraverso lo studio delle due finalità del testo, che il letterato manipoli le fonti ai propri fini. Quindi il suo atteggiamento di fondo rispetto ai classici resta strumentale, in linea con le espressioni letterarie catalane del Trecento, e questo mi porta a credere che Bernat Metge non possieda un vero e proprio atteggiamento di sensibilità verso i classici, e dunque non sia un umanista, ma che abbia avuto il merito di vedere in essi l'espressione di una lingua in grado di poter sondare qualsiasi argomento, come fa egli stesso ne *Lo somni*.

GIORGIO ERLE

DA MICROCOSMO A TURISTA DISTRATTO.
LA CITTÀ DELL'UOMO E L'ARMONIA SECONDO
UN UOMO QUALUNQUE DI MIQUEL DE PALOL

Twerpdyen, la città immaginaria in cui è ambientato *Un uomo qualunque* di Miquel de Palol,¹ non è soltanto il luogo in cui prende forma l'interesse dell'Autore per i freddi, le architetture e la numerologia di filosofi e artisti dei Paesi del nord, ma, attraverso le azioni degli esseri umani che percorrono la città, diventa anche il simbolo di un ingente patrimonio culturale che la nostra contemporaneità non sa più comprendere, né valutare, mettendolo così a rischio di scomparsa. Twerpdyen è cioè l'immagine del rapporto dell'essere umano contemporaneo con quello che dovrebbe essere il suo mondo e che tuttavia egli non è più in grado non solo di comprendere, ma vorrei dire anche di «sentire», nonostante egli sia profondamente, ma banalmente, convinto di dominarlo. E allora l'uomo contemporaneo non è studioso, ma invece turista della cultura; e i turisti che scalpitano per Twerpdyen sono una «mandria» di forestieri² che, magari tra lo sbraitare delle guide turistiche,³ lasciano depositare gli effluvi di prodotti cosmetici sulle preziose testimonianze delle arti figurative, dipinti che sono ormai sporchi di «olio di semi di lino con sapone al lime e kiwi».⁴

Non c'è però solo l'inconsapevolezza degli utenti; c'è anche la responsabilità di chi gestisce la città dell'uomo: secondo de Palol la città è in mano a «sconsiderati trasformatori di passioni del passato in parchi dei divertimenti per analfabeti».⁵ Di quale analfabetismo parla de Palol? Quali sono le antiche passioni oggi svilite?

¹ M. DE PALOL, *Un uomo qualunque. Esercizi sul punto di vista II: Apologo*, traduzione e cura di P. Rigobon, Voland, Roma 2009.

² DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 31.

³ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 73.

⁴ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 48.

⁵ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 76. Intervistato, de Palol conferma la sua critica alla contemporaneità: viviamo in una società dominata dall'informazione e dalla comunicazione e tuttavia a ciò non corrisponde una reale capacità di conoscere: «Se la comunicazione aiuta la

La prima passione ad essere sylvita è certamente quella erotica, così come avviene quando *eros* non sia più in grado di attingere al rapporto non solo con l'altro, ma anche con l'universo e il suo mistero, un *eros* incapace di contendere con *thanatos*. Una forma per snaturare la passione è infatti quella di sottrarle l'elemento di oscurità: non si può comprendere il significato dell'ardore senza la presenza del gelo, della luce senza la tenebra. Dico: «presenza» e non soltanto «confronto», perché sin dai tempi di Eraclito questo è il valore più profondo dell'armonia, quello che nasce dal rapporto dinamico fra gli opposti.⁶ Solo che de Palol accentua il ruolo del negativo, la sua capacità di attrarre e pervadere; e la passione si fa voluttà del gelo. Così entra in scena Bettina, la protagonista femminile del romanzo che de Palol non esita a definire «eroina sessuale»:⁷

Con lo stesso piglio, si sfilò la giacca di pelle effondendo nell'aria il metallico muschio del vento gelido e cupo delle strade.⁸

Energia e gelo, oscuro disvelamento. Ben inteso, questa misteriosità della passione è qualcosa di assai diverso da quel gusto per lo straordinario e un *noir* vorrei dire mirabolante, come banali trappole per alimentare un turismo di superficie. In fondo Twerpdyen è diventata anche questo, la città in cui qualcuno si giova di vecchie storie di vampiri per alimentare un turismo di curiosi.

C'è però un livello più ampio, direi generale, di incapacità di comprendere il significato dell'armonia universale, così come pare intenderlo lo scrittore catalano. Il suo progetto speculativo ci porta di nuovo ad interrogarci su che cosa significhi per lui «analfabetismo» e, più in particolare: che cosa è andato perduto dell'antica scienza, quella del rapporto tra microcosmo e macrocosmo?

Per trovare delle possibili risposte a questa domanda bisogna accorgersi di quei «sintomi ineffabili dell'apoteosi barocca»⁹ che de Palol lascia come piste di ricerca nel romanzo. In particolare possiamo citare, tra le tante, almeno due serie di indizi, esposti come quadri di una galleria, la prima in effetti esterna al soggetto, la seconda interna. La prima galleria è quella che precede l'inizio della narrazione, la serie di citazioni che l'autore pone ad esergo del romanzo. Scelgo tra queste l'ultima, quella in musica: si tratta

cultura, fantastico. Se la cultura finisce per essere la sorella povera della comunicazione, allora le daremo il colpo di grazia» (J. LLAVINA, «*Vivim una era de neoanalfabetisme*», in «Benzina. Revista d'excepcions culturals», Febbraio 2007, 12, pp. 11-15, qui p. 15): non è soltanto un problema culturale, ma anche morale che riguarda la gestione della *polis* (*ibidem*).

⁶ Cfr. H. DIELS - W. KRANZ, (Hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Buchhandlung Berlin, Zurich 1964¹¹, 22B8.

⁷ J. LLAVINA, «*Vivim una era de neoanalfabetisme*» cit., p. 13.

⁸ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 25.

⁹ *Ivi*, p. 76.

dell'incipit - il tema al pedale - della celebre Passacaglia in do minore per organo BWV 582 di Johann Sebastian Bach.

In un romanzo che vive della metafora del restauro di un organo antico, de Palol propone ad esergo quello che non è soltanto il tema di una delle maggiori opere della letteratura organistica, ma corrisponde in effetti a una dichiarazione programmatica e sistematica della propria poetica.

La Passacaglia è forma musicale che tende ad esprimere l'Assoluto: l'identico che si dà in forme sempre diverse. Essa è *ars combinatoria* da un punto di vista oggettivo, sistematico; altrettanto, nella prospettiva del compositore, essa è anche *ars combinatoria* in senso soggettivo, perché accetta la sfida di testimoniare qualcosa di eterno attraverso il passaggio per il mutamento, il divenire, il tempo.¹⁰ Questa corrispondenza tra oggettivo e soggettivo è simile all'esperienza che facciamo a teatro, avrebbe detto Leibniz: tutti gli spettatori vedono la stessa scena, ma ognuno da un palco diverso.¹¹ Si capisce il parallelo che de Palol vuole istituire con la propria scrittura: un'*ars combinatoria* che è sistema, ma allo stesso tempo costituisce un «esercizio sul punto di vista»; e *Un uomo qualunque* è per il suo Autore il secondo di questi esercizi.¹² Tutte queste valenze sistematiche mi hanno fatto tornare alla mente un dettaglio autobiografico di quel genio catalano della musica che amò immensamente Bach: è noto che il Maestro Pau Casals raccontava che, durante la sua infanzia al Vendrell, nonostante il suo ardente desiderio, il padre non gli volle insegnare a suonare l'organo della Chiesa fintanto che il piccolo Pau non fos-

¹⁰ Per la relazione tra *numerus* e *proportio* e la concezione geometrica della musica in J.S. Bach cfr. A. BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J.S. Bach*, E.D.T., Torino 1985, vol. II, pp. 228-229; nella stessa monografia Basso segnala la presenza di una concezione monadologica, assimilabile a quella leibniziana, ne *L'Arte della Fuga* di Bach (cfr. *ivi*, vol. II, p. 729). Su questi aspetti v. almeno anche A. LUPPI, *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz*, Franco Angeli, Milano 1989; per un'ulteriore analisi e per una più vasta ricognizione bibliografica rispetto a quella che propongo qui mi permetto da ultimo di rinviare al mio G. ERLE, *Leibniz, Lully e la Teodicea. Forme etiche dell'armonia musicale*, Il Poligrafo, Padova 2005.

¹¹ Cfr. G.W. LEIBNIZ, *Discours de metaphysique*, § XIV, in G.W. LEIBNIZ, *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, VII B.de, herausgegeben von C.I. Gerhardt, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1875-90, Olms, Hildesheim/New York 1978, IV, pp. 439-440: questo appartiene pienamente ad un concetto di armonia universale intesa come unità nella varietà (cfr. H. POSER, *Gottfried Wilhelm Leibniz Leibniz zur Einführung*, Junius, Hamburg 2005, pp. 26-42) e, inoltre, «non toglie l'unità dell'universo, ma la rende, per così dire, plurale» (G. TOMASI, *La bellezza e la fabbrica del mondo. Estetica e metafisica in G.W. Leibniz*, ETS, Pisa 2002, p. 24). Sul significato di questa immagine all'interno del concetto di armonia universale cfr. anche W. SCHNEIDERS, *Harmonia universalis*, "Studia Leibnitiana" XVI (1984), pp. 27-44, qui p. 38 e, in particolare sul rapporto con l'architettura e l'estetica del teatro barocco, H. BARTH, *Das Zeitalter des Barocks und die Philosophie von Leibniz*, in AA.VV., *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, hrsg. v. R. Stamm, Francke, Bern 1956, pp. 413-434, in part. p. 430 e pp. 433-434. Cfr. infine una splendida lettura sulla filosofia di Leibniz e l'estetica della città barocca: R. ASSUNTO, *Un filosofo nelle capitali d'Europa. La filosofia di Leibniz tra Barocco e Rococo*, «Storia dell'arte», 1969, pp. 296-337.

¹² Cfr. il sottotitolo del romanzo.

se cresciuto a sufficienza, in modo da poter raggiungere con i piedi la pedaliera dello strumento.¹³

L'insegnamento di Carles Casals al figlio appare molto chiaro: l'organo è sistema, un tutt'uno. Non si può far finta che sia come uno qualsiasi degli strumenti a tastiera, cominciando a far pratica dal manuale, per ricordarsi soltanto in seguito della pedaliera. Sarebbe come pretendere di far vivere un organismo spezzando il suo legame di unità, farlo vivere senza qualcuno dei suoi organi fondamentali. C'è in questo ammonimento del padre del Maestro Casals una ragione di metodo, ma anche una di merito: il basso che si trova nel pedale è assieme sentimento, emozione, perché corrisponde alle vibrazioni che si trasmettono più profondamente, ma è anche *Grund*, direbbero i Tedeschi, o *Ground*, per gli Inglesi e dunque fondamento, solido principio, Ragione. Chi si avventuri a suonare l'organo senza conoscere la pedaliera rappresenta, per tornare a de Palol, un turismo culturale di superficie: credere di aver compreso qualcosa e invece aver mancato di attingere al fondamento della realtà, al suo significato più importante e vitale. La Passacaglia di Bach ad esergo è il pedale del romanzo di de Palol.

Il secondo indizio è interno al romanzo: tra i trattati musicologici conservati nella biblioteca del castello di Twerpyden ed evocati da de Palol¹⁴ si trova la *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher,¹⁵ il gesuita originario di Fulda che spese gran parte del suo magistero al Collegium Romanum. Leibniz riteneva che la *Musurgia universalis* fosse una di quelle opere che non devono mancare in una biblioteca¹⁶ e infatti la ritroviamo nella biblioteca ideale di Miquel de Palol, quella di Twerpyden. Ora, questo riferimento è fondamentale per due ragioni. La prima: *musurgia* è precisamente quell'arte combinatoria attraverso la quale il mondo viene generato e governato *inviolabili lege* secondo armonia. Questa è la saggezza divina del grande Armosta o – come tradusse nel 1662 in lingua tedesca Andrea Hirsch – del grande «Welt-Capellmeister und Music-Regierer»:¹⁷ bene e male, dolce ed amaro, vizi e virtù sono

¹³ Cfr. R. BALDOCK, *Pau Casals*, traducció d'E. Casassas Figueres, Editorial Empúries, Barcelona 1994, p. 22.

¹⁴ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 73.

¹⁵ Pubblicato originariamente a Roma nell'anno giubilare 1650, il trattato è ora disponibile nell'edizione A. KIRCHER, *Musurgia universalis*. Mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von U. Scharlau, Olms, Hildesheim, Zürich, New York, 2004.

¹⁶ G.W. LEIBNIZ, *Entwurf einer Bibliotheca Universalis Selecta*, in Id., *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. v. der Preussischen (Deutschen) Akademie der Wissenschaften (zu Berlin) [in seguito: Deutschen Akademie der Wissenschaften; in seguito: Akademie der Wissenschaften der DDR; ora Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen], Reichl, Darmstadt [in seguito: Koehler u. Amelang, Leipzig; ora Akademie-Verlag, Berlin], 1923ss., qui I, 5, p. 443.

¹⁷ Il pastore protestante Andreas Hirsch pubblicò nel 1662 un estratto in lingua tedesca della *Musurgia*, nella quale, con amplificazione barocca, tradusse *Armosta* con «großer Welt-

connessi da una *liaison* universale. Non si dà armonia senza le dissonanze.¹⁸ Quale altro concetto potrebbe più chiaramente riferirsi all'apoteosi del Barocco invocata da de Palol?

Ecco il senso della città dell'uomo che sfugge alla cultura post-barocca, ma che de Palol ci invita ancora a riconoscere nella sua città:

L'atemporale sottigliezza dei fondali innevati, degli stucchi delle facciate, le ghirlande e le finiture con pampini di volta in volta imbiancati modulavano segmenti di strade infracidite al punto da mantenere un immacolato fetore di autenticità, di residuo non abbastanza redditizio per gli sconsiderati trasformatori di passioni del passato in parchi dei divertimenti per analfabeti. [...] Ecco qua la regolarità nella diversità, il ritmo alterato dalla sua perfezione, l'ambiguità tra concavo e convesso, tra interno ed esterno, i sintomi ineffabili dell'apoteosi barocca.¹⁹

C'è però una seconda ragione dell'importanza della citazione della *Musurgia universalis*, perché da tale citazione si può dedurre il rinnovato invito dello scrittore catalano a saper cogliere più in profondità il significato dell'armonia, saper leggere dove altri non sanno leggere o dove noi stessi credevamo di comprendere e invece non comprendevamo. Come è noto, Athanasius Kircher fu una delle fonti fondamentali per Marius Schneider, nel secolo scorso, per saper leggere in profondità e cioè decodificare il significato musicale dei capitelli dei chiostri di Sant Cugat, della Cattedrale di Girona e di Santa Maria del Ripoll: non si tratta soltanto di splendide testimonianze di arte figurativa romanica, ma anche di «pietre che cantano», sequenza melodica.²⁰

Su queste basi possiamo provare a giungere a chiederci quale rimedio indichi de Palol all'uomo di oggi per cercare di tornare ad essere microcosmo

Capellmeister und Music-Regierer»: citato in U. SCHARLAU, *Zur Einführung in Athanasius Kirchers «Musurgia Universalis»*, in KIRCHER, *Musurgia universalis* cit., p. IX. Per notizie relative alla traduzione di Hirsch cfr. *ivi*, p. III.

¹⁸ KIRCHER, *Musurgia universalis* cit., A, p. 278. Riporto qui in nota il passo di riferimento, nel quale Kircher utilizza con tutta evidenza l'elemento estetico quale medio tra teoresi ed etica: «Deus Opt. Max. universum hoc immensa sapientia sua ea lege disposuit, ut bona malis, fecunda sterilibus, dura mollibus, infirma sanis, dulcia amaris, salutifera venenosis, vitia virtutibus, adversa prosperis inviolabili lege connexa videantur, idemque in mundo praestant quod in Musica dissona mista consonis, sicuti enim harmonia perfectionem suam neutiquam obtinere potest, nisi per dissonantiarum commistione, ita mundus sine malis bonisque conservari non potest [...]» (*ibidem*).

¹⁹ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 76.

²⁰ Ogni immagine va vista, ma anche *ascoltata*, ogni figura è il simbolo di una nota musicale, in modo che la sequenza delle immagini restituisca esattamente una melodia, come per esempio i capitelli del chiostro del monastero di Sant Cugat restituiscono la melodia dell'inno al santo: cfr. M. SCHNEIDER, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, prefazione di E. Zolla, tr. it. di A. Menduni, Guanda, Milano 1980, e in part., su Kircher, le pp. 29-31.

in relazione col macrocosmo. La risposta è plastica ed è resa dall'oggetto principale di *Un uomo qualunque*: il restauro. Restauro e non restaurazione: né tassidermia, né nostalgia,²¹ ma ripristino del suono originario, dell'armonia. La fabbrica del restauro dell'organo nella Jacobikerk di Twerpdyen assomiglia alla *Politeia* platonica, dove ognuno è al suo posto e fa quel che compete alla sua natura e dove c'è il filosofo, il sapiente maturo che conosce le ragioni profonde dell'essere, quello che nel romanzo di de Palol è il protagonista maschile, Sebastian Bosch, il maestro restauratore che conosce i percorsi nascosti tra i registri e le canne dell'organo. Ma Sebastian è anche uomo contemporaneo, in dubbio sul fatto che esista ancora un rapporto tra la sua scienza e il mondo della vita. Quello iato tra essere e dover essere, tra *sein* e *sollen*, del quale i più non si curano, nella coscienza del sapiente post-kantiano si divarica, invece di chiudersi, e diventa certificato della sconfitta esistenziale dell'uomo qualunque: «La vita dell'uomo qualunque – commenta Sebastian – è fatta dalla distanza tra quanto crede di meritare e quanto ottiene dalla vita».²² E allora l'armonia dei contrari si declina come gioco tra «false presenze e autentiche assenze»;²³ e la danza barocca che dovrebbe rappresentare la varietà armonica dell'eterno è per Sebastian soltanto un prevalere «per reiterazione, sempre uguale e sempre differente»;²⁴ variazione di singulti che scandiscono il pianto: da bachiano trattato teologico²⁵ a rappresentazione di un dramma interiore,²⁶ cosicché anche il sapiente finisce per percepirsi turista: «Siamo visitatori del passato alle prese con una missione impossibile. Turisti delle forme sottoposti al supplizio di Tantalo, costantemente insoddisfatti», dirà Sebastian in un momento di sconforto.²⁷

Chi invece appare non aver dubbi sul ruolo della sua arte e della sua poetica è Miquel de Palol: il romanzo è curato nella connessione dei dettagli, per cui, per esempio, il quotidiano della città dominata da Hermes e dall'ermes-

²¹ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 44.

²² DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 211.

²³ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 169.

²⁴ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 189. In effetti qui de Palol fa riferimento alla forma della *Ciaccona*; ma mi permetto in questo caso di assimilare concettualmente il valore della Ciaccona e quello della Passacaglia nella sua forma evoluta, dato che la Passacaglia di cui discuto, quella in do minore di J.S. Bach, si costruisce su basso ostinato, similmente alla Ciaccona. Su differenze e somiglianze tra Passacaglia e Ciaccona, cfr. per es. la voce *Passacaglia* in AA.VV., *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, diretto da A. Basso, Utet, Torino 1983ss., vol. III, pp. 555-556.

²⁵ Cfr. l'analisi proposta da Cfr. D. MEYLAN, *Essai sur le symbolisme de la Passacaille de J.S. Bach par analogie avec les constantes expressives contenues dans l'Orgelbüchlein*, allegato senza numerazione di pagina al Compact Disc *J.S. Bach. Hommage à Albert Schweitzer*, joué et commenté par D. Meylan, Cascavelle, n. cat. VEL 1047.

²⁶ Cfr. DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 188.

²⁷ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 201.

tismo non può che chiamarsi «Twerpdyenmerkuur»;²⁸ e, soprattutto, ciò che importa all'autore è che questa ricerca del significato dei dettagli non sia mai definitiva e costituisca per il lettore un gioco infinito, il gioco della frammentazione, nel quale, tuttavia, ogni frammento contiene l'intero. L'estetica di de Palol, mentre porta in scena la scepse e la destrutturazione²⁹ del sapiente, vuole invece esser più di ogni cosa la consolazione della geometria e creare l'identificazione tra forma e contenuto. È questo «il sogno del tutto in uno», come ha scritto Patrizio Rigobon:³⁰

L'organo rappresenta la più alta realizzazione del vecchio sogno umanista di costruire una macchina capace di esprimere l'universo, in un rapporto che, per analogia, consenta all'individuo di proiettarsi nella totalità.³¹

Credo che qui *analogia* si possa intendere propriamente nel senso platonico e matematico del termine e cioè come «uguaglianza di rapporti», proporzione,³² non però scienza lontana dalla *humanitas*, ma invece scienza che proietta il senso e il ruolo dell'essere umano nella totalità, di modo che – in ultima analisi – alla cosmologia dell'universo corrisponda la cosmologia della cultura. Questa è la Passacaglia prodotta dall'estetica di de Palol: gli esercizi sul punto di vista sono altresì esercizi sul tempo,³³ sono la macchina numerica dell'analogia con la totalità; e questo significa pure «l'inesauribile varietà di registri»³⁴ di cui l'organo di Twerpdyen costituisce la sistematica metafora: l'organo si fa romanzo e il romanzo si fa organo, il grande strumento della scrittura.

²⁸ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 83.

²⁹ Cfr. DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 186.

³⁰ P. RIGOBON, *Il punto di vista del traduttore*, in M. DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., pp. 247-249, qui p. 247.

³¹ DE PALOL, *Un uomo qualunque* cit., p. 29.

³² Sulla costituzione del cosmo *ana logon* cfr. PLAT., *Timaeus*, 29 C. A proposito di una valenza gnoseologica e analogica – nel senso appena detto – delle proiezioni prospettiche nel pensiero di Leibniz v. G.W. LEIBNIZ, *Essais de Theodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, in LEIBNIZ, *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, VII B.de, herausgegeben von C.I. Gerhardt, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1875-90, Olms, Hildesheim-New York 1978, Bd. VI, pp. 21-364, qui Parte III, § 357, p. 327 (G.W. LEIBNIZ, *Saggi di Teodicea. Sulla bontà di Dio, sulla libertà dell'uomo, sull'origine del male*, a cura di V. Mathieu, S. Paolo, Milano 1994, qui p. 449). Questa immagine è assimilabile a quella della visione a teatro del *Discours de metaphysique* (cfr. sopra): a commento v. il mio G. ERLE, *L'Ethos della matematica nei Saggi di Teodicea di Leibniz*, in *La valenza etica del cosmo*, a cura di G. Erle, Padova, Il Poligrafo, Padova 2008, pp. 83-104.

³³ J. LLAVINA, «Vivim una era de neoanalfabetisme» cit., p. 12.

³⁴ P. RIGOBON, *Il punto di vista del traduttore* cit., p. 247.

NOTE

MARCELLA CICERI

AL MARGINE DI UNA LEZIONE DI FILOLOGIA

È da pochissimo uscito per Universale Laterza, nella serie 'Prime lezioni', l'interessante e piacevole volumetto di Alberto Varvaro, *Prima lezione di Filologia* (Bari, Laterza, 2012, pp. 154): non si tratta di un manuale di filologia né di ecdotica, né è ben chiaro quale sia il lettore cui si rivolge: forse si potrebbe considerare una sorta di *summa* per indicare a chi questa via (ossia quella della ricostruzione di testi, siano essi classici, medievali o moderni) intende intraprendere quali saranno i molti problemi che dovrà affrontare se avrà la masochistica idea di dedicarsi alla critica testuale. Ma c'è un altro aspetto: i molti esempi, che sono parte essenziale della 'lezione' - e sono sempre o quasi tratti da esperienze personali dello studioso - risultano di grande interesse non tanto per il neofita, ma piuttosto per chi sia già addetto ai lavori. Doppio intento perciò: da un lato didattico, dall'altro di comunicazione scientifica di svariate e diverse esperienze e conclusioni tratte non soltanto dal proprio personale studio, ma anche dallo stesso evolversi nel tempo, e di conseguenza con i moderni mezzi tecnici, del lavoro filologico. Il piccolo e denso libro può ben risultare utile allo studente, ma sarà anche un piacevole percorso per il filologo che potrà riandare con Varvaro esperienze, che non potranno non collegarsi alle proprie personali; e non solo, avrà sottomano una utile sintesi da proporre ai rari studenti che ancora avranno il desiderio di avviarsi a questa disciplina.

Percorriamo allora insieme a Varvaro questo volumetto: per iniziare, è giusto ricordare come è inteso il termine 'filologia' nelle diverse lingue europee e anche nel tempo, ad esempio, se in Italia viene letto come critica testuale, in Inghilterra lo è invece soprattutto come linguistica storica; aggiungerò che in Spagna *filología* è studio della letteratura; quanto al tempo, già nel settecento la vera filologia è quella che si rivolge ai classici greci o latini, mentre attualmente in Italia si intende anzitutto come 'ecdotica'. E che cos'è allora la filologia testuale o ecdotica? È, secondo Varvaro (che la definisce in un primo momento «tecnica o metodologia della ricostruzione del testo quanto più vicino possibile all'originale», ma che tale identificazione dichiara di non condividere) «la fase preliminare del lavoro filologico, ma non ne è il compimento»; è però l'irrinunciabile punto di partenza, per il quale - sembra lampante ma non sempre è messo in atto - è altrettanto irrinunciabile l'interpretazione, non come fase successiva la ricostruzione, ma essenziale non tanto per il 'prodotto finito' ma per ogni testimone esaminato e in ogni fase del lavoro ecdotico. Per questo è importante sapere quando e come il testo si sia costituito, ogni epoca, ogni autore, ogni testo

presentano un ventaglio di problemi diversi: « Quello che è scorretto è che si lavori sull'*Iliade* come se avessimo davanti un'edizione garantita dal controllo dell'autore».

Essenziale perciò la storia della tradizione del testo, ossia «l'esame di tutti i testimoni a partire dall'originale perduto fino ai più recenti», ma non solo: «ma nel travaglio documentato che ha portato dalla prima idea del testo alla sua redazione: è quello che si chiama critica genetica.» (e qui Varvaro introduce un'ampia parte esemplare (che spazia dal *Canzoniere* petrarchesco alle foscoliane *Grazie*) che non illustrerò qui in quanto esula totalmente dagli interessi della nostra rivista); «un altro aspetto importante della storia della tradizione: le informazioni che essa ci dà sulla diffusione e la fortuna dell'opera e la cultura dell'area dell'opera. Vorrei qui dare io un esempio riguardante l'area iberica che non ci offre un panorama molto confortante: Pero López de Ayala (cronista dell'epoca dei Trastámara e grande scrittore morale): del suo capolavoro, il *Rimado de Palacio*, scritto nell'ultimo ventennio del XIV secolo, ci sono conservati solo tre esemplari, mentre del suo *Libro de la caza de las aves*, un trattato di falconeria o meglio di come accudire il falcone (1386) possediamo, se ben ricordo, più di venti manoscritti, un caso davvero eccezionale all'epoca in Spagna!

Passerò oltre ai capitoletti dedicati a testi non letterari, soprattutto documenti d'archivio e, per quanto riguarda quello dedicato a testi tramandati oralmente (con l'esempio della storia della baronessa di Carini) voglio solo ricordare l'importanza della tradizione orale in Spagna dalle *jarchas* al *Romancero*. Andiamo oltre, generalmente si usa applicare la critica genetica ad autori moderni e contemporanei, in realtà Varvaro, col supporto di Contini, ci mostra come questa sia indispensabile, per fare qui un solo esempio basato su due codici vaticani, per stabilire varie fasi del lavoro poetico del *Canzoniere* di Petrarca. Ma torniamo all'edizione critica. Concordo totalmente sul fatto che dobbiamo guardarci da quelle che si dicono edizioni critiche, ma che in realtà si fondano solo sul confronto di un'edizione con una o più edizioni precedenti, come concordo sulla diffidenza circa la congettura o correzione di un testo *ope ingenii*, e sul fatto «che il testo tradito vada difeso in tutti i casi in cui la sua corruzione non sia sicuramente manifesta», vorrei aggiungere: anche i casi in cui essa sia manifesta ma insanabile, per quanto ingegno ci possiamo mettere: Varvaro mi rimproverò velatamente –o anche non tanto- di aver conservato nel testo critico del *Libro de buen amor* lezioni che avevo individuato come errori archetipici: ho preferito conservare l'errore piuttosto che introdurre emendamenti fantasiosi miei o altrui che non mi soddisfacevano (ad es. Alla *copla* 869b: *non vos tengan por teñico*, termine su cui sono state fatte le proposte più stravaganti). Infine, per rimanere in questo capitolo, non sono d'accordo con l'autore e con Francisco Rico che «l'edizione [...] è sempre un compromesso tra le esigenze dell'autore, il testo e il lettore», cioè «sui pericoli del perfezionismo».

Circa il censimento dei testimoni si segnalano ottimi repertori come quello della poesia occitanica o quello dei manoscritti contenenti commenti danteschi, e vorrei ricordare ancora, per le opere di Raimondo Lullo, l'enorme lavoro dell' Institut Ramon Llull. Leggendo le avventure del codice contenente le cronache di Jean Froissart, m'è venuto alla mente il reperimento fatto da Marco Presotto di ben tre commedie autografe di Lope de Vega, nella biblioteca di una nobile famiglia inglese, da cui venne gentilmente accolto, tra cani e cavalli: gli autografi, assieme a molti manoscritti teatrali dell'epoca, non catalogati, erano riposti in una cassetta che aveva contenuto pregiate bottiglie di whisky. Varvaro ricorda ancora come nella *princeps* del *Libro de buen amor* (1779-90) si parli di un incunabolo dello stesso visto all'epoca presso un libraio di Londra. Circa la definizione, a proposito dei testimoni di Pasquali: «recen-

tiores non deteriores», Varvaro si sofferma su come nella tradizione manoscritta quasi completamente dispersa delle opere di Gonzalo de Berceo, una copia realizzata dai monaci di San Millán nel 1775-9, I, sia copia accurata di un testimone, O, perduto, che ne conserva la lingua duecentesca e «dà un apporto fondamentale alla ricostruzione del testo».

Quanto all'ispezione dei testimoni, se il lavoro nel corso dell'ultimo secolo è stato vieppiù facilitato da strumenti tecnici che permettono di esaminare riproduzioni perfette o quasi dei codici, i criteri codicologici più avanzati (anche e soprattutto in Spagna) tornano ad esigere un contatto diretto, sempre che questo sia possibile, e 'materiale' con il codice stesso: solo così il filologo – o il codicologo – potrà accorgersi di eventuali perdite (o strappi) di fogli e/o fascicoli, o di loro erronea collocazione. E qui torniamo, con Varvaro al *Libro de buen amor*, e all'ipotesi, che risale a quello che ben possiamo considerare il padre della filologia spagnola: Ramón Menéndez Pidal: questi infatti ipotizza basandosi soprattutto su due ampie lacune che interessano le strofe 910-949 e 1318-1331 del codice G (il manoscritto più antico dei tre conservati, mentre S conserva quasi integralmente il testo che invece T tramanda in modo frammentario), che G trasmetta una prima redazione, databile attorno al 1338, mentre S ne conterrebbe una seconda del 1343; ipotesi che Joan Corominas fa sua, basandovi la propria (pregevole) edizione critica, e difendendola strenuamente ogni volta che lezioni varianti glielo permettano. Quest'opinione continua ad esser seguita da altri editori che perciò prediligono come testo base S: ora, lo stesso Varvaro (nel 1970) dimostra, mediante le numerazioni antiche di G, che: «la mancanza dei due episodi in G si spiega molto semplicemente con la perdita meccanica dei fogli in cui erano copiati; il caso e la struttura molto frammentata del *Libro* hanno voluto che i luoghi in cui le lacune cominciano e finiscono potessero sembrare *incipit* ed *explicit* di episodi a sé stanti» (questa prima conclusione è stata poi confermata dalla verifica autoptica). Come ho cercato di dimostrare, e qui concordo con le ultime parole di Varvaro ora citate, nel caso della seconda lacuna i fogli, già copiati, devono esser stati omessi per una sorta di omeoteleuto tra situazioni quasi uguali: (l'iz. llamar Trotaconventos, la mi vieja sabida – enbié por mi vieja:1317a – 1331b; Dixom'que conocía – ella m'dixo: amigo:1318a – 1332a); mentre per la prima si potrebbe pensare a un intervento censorio circa l'episodio di Urraca e la morte della ragazza *enfechizada*, che includerebbe anche i nomi della mezzana, intervento non del copista ma dovuto a chi 'mise insieme' il codice. Varvaro conclude: «Non c'è dunque nessuna prova che siano esistite due redazioni del *Libro*, la cui edizione può lecitamente tener conto di tutti e tre i testimoni»; non mi è chiaro allora perché pensi (p. 79, parlando dell'edizione di Chiarini) che sia giusto privilegiare S come testo base, senza tener conto di quanto afferma a p. 89: «Se però seguiamo un manoscritto di base, che dovrà esser scelto anche in ragione di ciò che sappiamo sulla lingua dell'originale [...] Se non possiamo attingere all'originale, almeno dobbiamo risalire ad una forma testuale depurata dalle corrottele». Ebbene, il colto *escolar* di Salamanca oltre ad introdurre sue proprie varianti, non rispettò certo le caratteristiche linguistiche del testo che copiava, come sembra piuttosto fare il copista di G.

A proposito di problemi di doppia redazione, su cui sono in generale scettica, vorrei ricordare che gli studi strettamente ecdotici di Paola Elia hanno dimostrato come per le *declaraciones* di san Juan de la Cruz al *Cántico* e a la *Llama*, di cui si è sempre sostenuto esistessero due redazioni, e di queste la seconda considerata definitiva e privilegiata, non si dovrà tener conto che della prima, non essendo l'altra

che un rimaneggiamento ecclesiastico, probabilmente avvenuto dopo la morte del Santo, eseguito allo scopo di rendere più 'ortodossi' i suoi scritti.

Ma devo concludere senza altre divagazioni, perciò ritorno a Varvaro e all'interessante capitoletto che considera errori e varianti: Avalle dà questa definizione: «Per errore si intende qualsiasi tipo di deviazione dalla lezione dell'originale». Varvaro però osserva che il concetto di errore «non può che essere affidato al filologo e risulta quindi inevitabilmente (e pericolosamente) soggettivo». E torniamo così anche al *Libro de buen amor*: qui vengono prese in esame, in tre *loci critici*, dove sono presenti e concordano (o quasi) i tre testimoni, le edizioni di Chiarini, Corominas e Blecua, dove i filologi non giungono ad emendamenti che concordino tra loro (per il primo dei tre casi, alla *copla*.1447, accetto la correzione minore di Corominas (al v.b: *miedo vano avemos* che emenda la ripetizione in rima di *tenemos*), lasciando per il resto intatta la lezione del mio ms. base G; alla *copla* 1249, invece faccio mio l'emendamento di Chiarini, che mi sembra indispensabile, trattandosi tra l'altro di un errore che vi è qualche possibilità sia avvenuto indipendentemente nei due rami della tradizione (*al tercero el segundo atiende en frontera*, per *el tercero al segundo*), mentre gli altri editori non toccano il testo trådito; vediamo il terzo loco: (str. 379b: *tu catolica* (*catlyca* T) *a ella* (*alla* GT) *cata manera que la trastorne*»; il problema è la parola *católica*: Chiarini che la considera errore archetipico, corregge in *retórica* (retorica) e sulla sua scia Macrì propone *plátyca*; Corominas invece l'accetta e pensa che si tratti del soggetto del verbo *cata* e che perciò dovrebbe indicare la mezzana; Blecua lo segue e annota «tu alcahueta busca allí artimaña...» -comunque col verbo all'indicativo e tu possessivo-; quanto a me, confortata da Morreale (1312b, *la Cuaresma católica*) assumo in toto la lezione di G ma interpreto *tú* (sogg.) *cata* (imperativo) *manera católica* (agg. ironico di *manera*). Ha ragione Varvaro, i filologi non vanno mai d'accordo. Siamo dei sadomasochisti, «accusati di occuparci di argomenti amuffiti e di problemi che non interessano a nessuno» ma che ci appassiano.

NOTE

ANDREA ZINATO

PER L'EDIZIONE CRITICA DELLA TRADUZIONE CASTIGLIANA MEDIEVALE DELLE *EPISTULAE MORALES* DI SENECA

Nel lontano 1990 venne discussa da chi scrive, presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, una tesi di laurea dal titolo *La traducción española medieval de las Epistulae morales de L. Annaeus Seneca. Edición crítica de las diez primeras epístulas y estudio sobre la tradición manuscrita*. Relatori ne furono Marcella Ciceri e Donatella Ferro. Si trattava – e si tratta tuttora – dell'unica edizione critica, parziale, come vedremo, non solo rispetto alle 75 epistole che costituiscono il *corpus* trasmesso, ma anche rispetto al numero dei testimoni collazionati per la *constitutio textus*.

Lo studio preliminare dell'edizione e i primi risultati della collazione confluirono poi nell'articolo «Volgarizzamenti delle *Epistulae morales* di L. A. Seneca e loro diffusione nella penisola iberica», *Annali di Ca' Foscari*, XXXI, 1-2, 1992, pp. 371-390.

A distanza di ventidue anni – *ita fac, mi Lucilii* – ritorno sull'argomento con lo scopo di pubblicare l'edizione integrale dell'epistolario senecano, nel contesto o meno della proposta di progetto PRIN *L'alba della traduzione: Spagna e Italia*, cui si dedicherà, in caso di finanziamento, l'unità veronese costituita dai colleghi ispanisti ed ispanoamericanisti Paola Ambrosi, Antonella Gallo, Felice Gambin, Cecilia Graña, Silvia Monti, Stefano Neri e dal sottoscritto, sotto la direzione di Anna Bognolo.

Nel lungo periodo di tempo intercorso, le *Epistulae* di Seneca e più generale le traduzioni medievali di opere di Seneca sono state studiate da filologi, storici della letteratura e medievalisti di varie discipline. Questa intensa ed incessante attività ha condotto a risultati assai importanti sia per quanto riguarda le edizioni critiche delle traduzioni, sia per quanto riguarda l'aspetto più propriamente letterario e filosofico della conoscenza di Seneca e della sua opera nel medioevo iberico.

L'attenzione degli studiosi si è concentrata, inoltre, sull'insieme dell'attività dei traduttori attivi nella penisola iberica nel tardo medioevo. Ricordo, tra altri: Elisa Borsari, *Catálogo de traducciones anónimas al castellano de los siglos XIV al XVI en la bibliotecas de España, Italia y Portugal*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2011; Carlos Alvar, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, CEC, 2010; Francisco Lafarga, Luis Pegenaute, ed., *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2010; Carlos Alvar, José Manuel Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos 2009; Giuseppina Grespi, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004 e Carlos Alvar, José Manuel Lucía

Megías, *Diccionario filológico de la literatura española medieval (Textos y transmisión)*, Madrid, Castalia, 2002.

Lo studio imprescindibile su Seneca e la Spagna, da cui partire, è ancora oggi la monografia di Karl Alfred Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, cui va affiancato il volume di Tomàs Martínez Romero, *Un clàssics entre clàssics. Sobre traduccions i recepcions de Sèneca a l'època medieval*, València/Barcelona, Institut interuniversitari de Filologia valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, miscellanea che raccoglie, tra altro, una serie di autorevoli interventi sui volgarizzamenti iberici delle lettere senecane. A Martínez Romero dobbiamo anche l'edizione critica della traduzione catalana delle tragedie: L. A. Sèneca, *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Treuet*, Barcelona, Barcino, 1995, 2 voll. A questi va aggiunto il recente *Título de la Amistança. Traducció de Alonso de Cartagena sobre la "Tabulatio et expositio Senecae" de Luca Mannelli*. Edición y estudio de Georgina Olivetto, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011.

Nel 2004 venne organizzata per il bimillenario della nascita di Seneca una mostra, presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, intitolata *Seneca: una vicenda testuale. Mostra di manoscritti ed edizioni*, il cui catalogo (Firenze, Mandragora, 2004, a cura di Teresa De Robertis e Gianvito Resta) costituisce, per la messe di dati forniti, un importante compendio filologico dell'opera di Seneca.

Alla luce dei predetti apporti, limitandomi al solo contesto delle *Epistulae morales*, riassumo brevemente la complessa vicenda dei volgarizzamenti e delle traduzioni iberiche.

Il primo volgarizzamento delle 124 *Epistulae morales* venne realizzato in lingua francese, tra il 1308 e il 1310, su incarico di Bartholomy Singulierfe (Bartolomeo Signulfo), conte di Caserta e gran ciambellano del Regno di Sicilia al servizio di Carlo II d'Angiò: nel prologo si indicano il committente e si precisa che il traduttore, a tutt'oggi anonimo, non era di lingua francese:

[1r] ... les quelles enseignements a Lucile translátés de latin en françois.
Et por ce que cil qui les traslata ne fus pas de la langue françoise il s'e-
scuse a tous ceulz qui l'uevre verront (...) Mès il ne le fit pas de son gré,
car misiri Bartholomy Singulierfe de Naples, conte de Caserte et grant
chambellane du roiaume de Cezile l'en pria et il commanda (...) (*iuxta*
ms. 20545- Bibliothèque Nationale Paris).

Come indicò Mario Eusebi nel suo fondamentale articolo «La più antica traduzione francese delle lettere morali di Seneca e i suoi derivati», *Romania*, XCI, 1970, pp. 1-47 (p.1) e ribadisce Marco Baglio, nel suo articolo «Nel laboratorio del Borghini filologo. I volgarizzamenti trecenteschi delle "Epistulae" di Seneca», *Filologia Italiana*, 1, 2004, pp. 187-211, Signulfo fu fidato consigliere di Carlo II, poi caduto in disgrazia e perseguitato a partire dal 1309, fino a perdere nel 1310, dopo la morte del sovrano, il blasone, sicché la datazione proposta per il volgarizzamento, vale a dire 1308-1310, trova un valido riscontro documentale [187-88].

Sempre Eusebi nel già citato «La più antica traduzione francese...», pp. 15-17, stabilì che il volgarizzamento francese venne condotto sui rami **Φ** (lettere 1-87) e **δ** (lettere 89-124) della tradizione latina medievale delle lettere, il cui stemma venne convicentemente delineato da L. D. Reynolds nel suo *The medieval Tradition of Seneca's Letters*,

Oxford, University Press, 1965. Il testo del volgarizzamento francese ci è trasmesso da cinque manoscritti: Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9091 (s. XIV) e ms. 10546, (s. XIV), Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12235 (s. XV) e fr. 20545 (s. XIV), Londra, British Library, Add. 15453 (s. XIV). In base alla rigorosa *collatio codicum* e all'analisi degli errori di tradizione e di traduzione, Eusebi ha dimostrato che anche il volgarizzamento toscano, uno dei derivati, venne condotto sul francese e non sul latino come si mise in dubbio dopo la pubblicazione del purtroppo dannoso articolo di Luigi Manicardi, «Di un antico volgarizzamento inedito delle "Epistole Morali" di Seneca», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 30/1, 1906, pp. 53-70.

Manicardi, in effetti, ignorava le assai pertinenti osservazioni al riguardo di Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, Paris, BEHE, 1905, che aveva già ben delineato le varie filiazioni e nonostante si fosse pronunciato, secoli addietro, a favore della derivazione francese Leonardo Salviati, *Degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone*, Napoli, Bernardo e Michele Raillard, 1712, 3 voll. (ristampa dell'edizione del 1584-86): "L'epistole di Seneca (...) furono tratte dal Provenzale" (confusione tra le due lingue frequente all'epoca), valutazione ripresa da Giovanni Gaetano Bottari nella prefazione all'*editio princeps* del volgarizzamento toscano: *Volgarizzamento delle pistole di Seneca e della Provvidenza di Dio. Traduction du commencement du XIII siècle* (sic) *avec préface de Bottari*, Firenze, Tartini e Santi, 1717.

Sulla versione francese venne infatti esemplata intorno al 1313 la predetta traduzione *toscana* su incarico del fiorentino Riccardo Petri, trasmessa da un copioso numero di manoscritti, sul quale ha lavorato e sta lavorando sempre Marco Baglio in vista dell'annunciata edizione critica della traduzione, già oggetto della sua tesi di dottorato: *Per l'edizione del volgarizzamento trecentesco delle "Epistulae Morales" di Seneca*, Università Cattolica di Milano, Dottorato di Ricerca in Italianistica, IX ciclo, 1999. Nel prologo della traduzione si omette l'indicazione che la versione venne condotta sulla fonte francese e non sul latino, omissione che provocò la diatriba di cui sopra:

[1v.] le quali pistole e insegnamenti e adotrinamenti fece trasladare in lingua fiorentina Ricchardo Petri, cittadino di Firenze (...) per ordine sono scritte sì come nello originale del detto Seneca furono trovate (*iuxta* ms. Ital.II.37 (6530) – Biblioteca Marciana Venezia)

Riccardo Petri (in alcuni mss. *de Filipetri* ovvero *filius Petri*), come ricorda Baglio [d volgarizzamenti trecenteschi..., cit., pp.196-197], fu *tavoliere*, ovvero banchiere, morì nel 1325 e la sua committenza del volgarizzamento viene menzionata anche da Giovanni Villani nella sua *Nova Cronica* [V XIII; XII XXXIX e XIII ³] ed in altri documenti d'archivio. È importante citare anche il giudizio dello stesso Baglio sul valore linguistico- letterario del volgarizzamento [d volgarizzamenti trecenteschi..., cit., p. 194]:

Denominatore unico di tutti i documenti superstiti appare comunque il riconoscimento del testo come una delle più preziose testimonianze della prosa delle origini, da accostarsi, però, secondo una prospettiva non univocamente di carattere grammaticale e linguistico. Se è chiara, infatti, l'attenzione verso gli aspetti della prosa antica (...), essa si lega a stretto giro con altre curiosità: le peculiarità del traduttore, le modalità

del suo lavoro sia in rapporto all'originale latino che al riconosciuto intermedio testo francese, gli interventi dei copisti, la stratigrafia compositiva del testo i suoi rapporti con altri volgarizzamenti.

Su aspetti e problematiche testuali della tradizione latina si è espressa anche Carla Maria Monti, «Assetti mediolatini dell'epistolario di Seneca. Prime ricerche», *Seneca e i Cristiani*, a cura di A. P. Martina, Milano, Vita e pensiero/Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 2001, pp. 283-322, lavoro assai interessante che fornisce dati utili per capire il motivo dell'assenza di un volgarizzamento medievale dal latino all'italiano. Fermo restando che gli umanisti leggevano gli autori latini direttamente su testi in latino, il volgarizzamento francese incaricato da Bartolomeo Siginfolfo sarebbe motivato, in ultima istanza, dalla necessità di rendere accessibile l'epistolario senecano a Carlo d'Angiò, suo probabile destinatario ultimo. Tale fenomeno fu assai diffuso un secolo dopo anche in Castiglia: si pensi a tale proposito al caso del Marqués de Santillana, poco avvezzo al latino, e alle sue incessanti richieste e committenze di traduzioni.

La traduzione toscana sarà la base di una delle due traduzioni medievali castigliane, sulle quali ritorneremo in seguito.

Per quanto riguarda l'area iberica esiste un primo volgarizzamento dal latino al catalano, giuntioci in tre testimoni mutili: Zaragoza, Biblioteca Provincial y Universitaria, ms. 1297 (sec. XV), lettere 1-29; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 9152 (sec. XVI) lettere 1-29 e ms. 9562 (sec. XV) lettere 1-5.

Il volgarizzamento è introdotto da una breve annotazione che non fornisce alcun dato né sulla procedura seguita dal traduttore, né sulla committenza, e da un lungo prologo di carattere filosofico:

[1r] Aquesta es la primera letra que Seneca fa a Lucil lo qual era stat trames per la cosa publica de Roma a regir Sicilia, e convie brevement e sumaria pressupondre que Lucil per moltes vies e occasions perdia temps. E, complanyent.se de sa perdua, scriu a Seneca dient.li que ver-taderament d'alli apres ell volie strnyer.se ab si mateix e dar gran part de sa vida a stuis qui.l ordenassen a ben e viruosament viure; al qual Seneca respon dient: axiu fe, mon Lucil, apropiia a tu mateix e aiusta e conserva lo temps lo qual... (*iuxta* ms. 21, Biblioteca General Universitaria de Zaragoza).

Una seconda traduzione catalana venne invece realizzata dal volgarizzamento francese verso il 1433: ci è giunta in quattro testimoni manoscritti: Londra, British Library, ms. Burney, n. 252 (s. XV); Montserrat, Biblioteca del Monasterio, ms. 933 (s. XV), Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. f. esp. 7 (s. XV), solo le prime 18 epistole, e Vich, Biblioteca Capitular, ms. 186. L'edizione critica di questa traduzione cui sta lavorando il già menzionato Tomàs Martínez Romero dell'Universitat Jaume Ier di Castelló de la Plana verrà pubblicata a breve.

Nel prologo si indica con precisione che la traduzione è condotta sul volgarizzamento francese del testo latino:

[1r] Comença *Lo libre de Senecha de les epístoles que ell tramès a Luçill*, translada des de latí en françès e puy en català. E començe lo pròlech. (...) E per ço com aquell qui les traslà de françès en català no era de

lenga francesa ne de tan gran engiyn e sciència com se pertany a la matèria, ell se escusa a aquells que legiran lo present libre que no-l blasmen si ha falit en algun mot al propi lenguatge o a les sentències de l'actor e prega'ls humilment que per lur bonesa e franquesa lo vullen coregir e esmenar en lo un e en l'àls; car él confesa que açò fon presunçió fort gran, de empendre axí alta cosa a tranledar, mas ell no u féu de son grat sinó a pregàries de un seu gran amich e senyor, la pregària del qual ell tench per manament e per ço se esforçà de tot son poder a fer la dita obra.¹

Si noti anche la traduzione-calco della frase *por ce que cil qui les traslata ne fus pas de la langue françoise* resa con *e per ço com aquell qui les trasladà de françès en català no era de lenga francesa*.

Il filologo ha anche stabilito che questa versione va collegata con un florilegio realizzato sui testi completi della menzionata versione franco-catalana e trasmesso dal ms. 28 della Biblioteca General Universitaria di Zaragoza.

Nel corso del XV secolo vennero realizzate in castigliano due traduzioni differenti e di diversa filiazione delle lettere: la prima venne esemplata sul precedente toscano, mentre la seconda venne condotta o sulla traduzione catalana della versione francese o direttamente su quest'ultima.

La traduzione dal toscano venne incaricata da Fernán Pérez de Guzmán (c.1370- c. 1460) ad un traduttore anonimo e trasmette una scelta di 75 lettere delle 124 del *corpus* senecano: nel prologo si indica che vengono tradotte dal toscano, ma si tace sulla derivazione dal francese di questa traduzione e sui motivi della selezione:

[1v] ... epístolas (...) las quales fizo trasladar de latín en lengua florentina Ricardo Pedro, çibdadano de Florencia (...). Éstas, que aquí se si-guen, fizo trasladar de lengua toscana en lengua castellana Fernán Pérez de Guzmán. (*iuxta* ms. 8368 Biblioteca Nacional de Madrid).

La versione latino>francese>toscano>castigliano, realizzata sicuramente nella prima metà del XV secolo, ci è giunta in 14 testimoni, nove dei quali da me utilizzati per l'edizione critica delle prime 10 lettere, vale dire: El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, mss. S.II.6, S.II.9, T.I.10 e T.III.8; Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 8368, 9215, 9443 e 10806 (mutilo delle prime 21 lettere); Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/2906 (solo le prime 10 lettere). Gli altri quattro testimoni sono: Cambridge, R.16.32/vac; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7625; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22661; Mallorca, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, 19/5/2; Valladolid, Biblioteca Univ. del Colegio Mayor de Santa Cruz, 337.

Di notevole interesse è il manoscritto 9443 della Biblioteca Nacional di Madrid per il ricco apparato di glosse e annotazioni testuali, per le quali rimando a Zinato, «Fernán Pérez de Guzmán e le glosse alla traduzione medievale castigliana delle *Epistulae morales ad Lucilium*: un itinerario filologico e filosofico», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV, 1-2, 1995, pp. 403-412.

Come ha dimostrato Mario Eusebi, «Il più antico volgarizzamento...», cit., p. 39, il traduttore castigliano lavorò su un testo toscano appartenente al II dei 3 testi in cui si

¹ Ringrazio Tomàs Martínez Romero che mi ha anticipato il prologo nella sua proposta critica.

articola la traduzione toscana, benché l'uno sostanzialmente dipendente dall'altro: a questo il testo sono ascrivibili i seguenti testimoni: Firenze, Bibl. Naz., Panciatich 56 (s. XIV), Palat. 521 (in. s. XV), II.I 73 (Magl. VIII, 1328, sec. XV), II.I 74 (Magl. VIII, 1381, sec. XV), II. I. 102 (Magl. XXI, 81, in. sec. XV), II.I 168 (Magl. XXI, 25, sec. XV), II.III 195 (sec. XIV); Biblioteca Laurenziana, XC inf. 51 (sec. XIV); Venezia, Biblioteca Marciana, Ital. II 21 (4859, sec. XV) e Ital. II 37 (sec. XV).

Questa traduzione castigliana venne utilizzata per l'*editio princeps*, stampata a Zaragoza nel 1492 da Pablo Hurus e pubblicata insieme con la traduzione castigliana dell'*Isagogicon moralis philosophiae* di Leonardo Bruni, intitolata *Summa siquier introducción de filosofía moral*, trattato di cui ho curato l'edizione critica (Viareggio, Mauro Baroni Editore, 2004). All'*Isagogicon* e alla sua traduzione castigliana, ha dedicato una serie di interessanti articoli e la sua tesi di dottorato, che propone l'edizione critica del testo latino e della versione castigliana, Montserrat Jiménez San Cristóbal, *El "Isagogicon moralis disciplinae" de Leonardo Bruni y sus versiones castellanas: edición y estudio*, (dir. María José Muñoz García), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Latina, 2010 (ISBN 978-84-693-3223-8), lavoro consultabile in rete.

La versione latino>francese>(catalano)>castigliano è trasmessa dal solo ms. 8852 della Biblioteca Nacional de Madrid. Martínez Romero sostiene che questa seconda traduzione venne condotta direttamente dal francese, come dimostrerebbe lo stesso prologo che riproduce quello della versione francese, pur omettendo la menzione di questa fonte e occultando il nome del committente, e come dimostrerebbe la *collatio* che il filologo ha effettuato nella preparazione dell'edizione critica della traduzione franco-catalana:

[1r] E por quanto aquel que las trasladó no hera de lengua francesa, nin de tan grand engenio e çiençia como se perteneçia a la materia, e él se escusa a [a]quellos que leyeran el presente libro, que nol blasmen si a falleçido en alguna palabra al propio lenguaje (...) Ca él otorga que aquesto fue presunçión muy grande de emprender tan alta cosa a trasladar. Mas él no lo fizo de su grado, si non a rogarias de su un grand amigo e señor, por ruego del qual ovo mandamiento (*iuxta* ms. 8852-Biblioteca Nacional de Madrid).

Credo che una volta pubblicata l'edizione della traduzione franco-catalana si potrà finalmente dirimire la questione e confermare finalmente la filiazione francese>castigliano: fatto che risulterebbe assai importante tanto dal punto di vista filologico quanto da quello filosofico-letterario.

Il codice contiene 81 lettere assai disordinate e confuse dal punto di vista testuale sia per ciò che concerne l'ordine, sia per l'integrità dei contenuti delle stesse lettere (cfr. Zinato, «Volgarizzamenti delle *Epistulae morales*...», cit., pp. 385-6). Non si conosce né il nome del committente, né quello del traduttore: la traduzione venne inizialmente collegata a Maria d'Aragona da Eusebi («Il più antico...», cit., p. 40), da Rubió i Balaguer (*Història de la literatura catalana*, I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982) e in un primo momento da Zinato («Volgarizzamenti delle *Epistulae morales*...», cit., p. 385). Tale committenza è stata ipotizzata sulla base di un documento d'archivio che si riferisce a un pagamento incaricato da Alfonso il Magnanimo per «un libre en lengua castellana apellat les Epístoles de Sèneca».

Quest'ultima traduzione, probabilmente perduta, non ha nulla a che vedere, come ha dimostrato Martínez Romero, con quella trasmessa dal ms. 8852, data la mediocre qualità di questo codice e per la tipologia codicologica e tematica dello stesso, comune con un fondo del convento di San Vicente de Plasencia. Questa opinione viene condivisa anche da Zinato in un successivo intervento sull'argomento: «La traduzione aragonese delle *Epistulae morales* di L. A. Seneca», *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona*, a cura di G. D'Agostino e G. Buffardi, Napoli, Paparo Edizioni, 2000, 2 vols., II pp.1627-1639, e da Elisa Ruiz García, «En torno a los romanceamientos de Séneca en el Cuatrocientos», *Seneca: una vicenda testuale...*, cit., *passim*.

Delle due traduzioni castigliane quella che circolò maggiormente e che venne utilizzata almeno fino alla metà del XVII secolo, quando Quevedo volgarizzò e commentò una selezione di 90 lettere (*Noventa epistolas de Séneca, traducidas y anotadas*), fu senza dubbio la versione toscano>castigliano, mentre quella francese>(catalano)>castigliana continua ad essere, per alcuni aspetti, una vicenda oscura.

Di fatto, se si considera che *La Doctrina moral de las espistolas que Luzio Aeneo* (sic) *Seneca escriuio a Luzilio* pubblicata nel 1612 da Juan Melio de Sande altro non è che un rifacimento *a lo católico* della traduzione di Pérez de Guzmán e che del volgarizzamento di Quevedo ci sono giunte 11 lettere di cui solo 2 annotate, fu proprio la versione toscano>castigliano delle *Epistulae* quella che venne data alle stampe per tutto il XVII secolo e che presumibilmente circolò tra gli adepti del coevo movimento neostoico, come sottolinea H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, University Press, 1972, p.137.

Notevole è anche l'apporto di queste traduzioni per il formarsi di una lingua castigliana 'colta', benché non ancora umanistica, nella prima metà del Quattrocento, quando la prosa comincia a misurarsi con testi complessi dal punto di vista lessicale e sintattico-grammaticale. Non ultimo, le glosse che chiosano la versione toscano>castigliano trasmessa dal ms. 9443, costituiscono un'apparato ermeneutico e lessicale di indubbio valore per comprendere le modalità di lettura, interpretazione ed esegesi del testo senecano. È improrogabile, in conclusione, l'edizione critica della traduzione castigliana del *corpus* delle 75 lettere di Seneca.

NOTE

GIUSEPPE BELLINI

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS Y LA REENCARNACIÓN DE DON QUIJOTE

Que Asturias fuese un admirador de Quevedo, cuya lección queda profunda en él, documentada por su obra y su vida, ya se ha evidenciado¹. Menos se conoce la huella de Cervantes y del *Quijote* en su producción literaria, y sin embargo el gran escritor tuvo un papel importante en la ideología del guatemalteco y naturalmente en su obra. Ya desde época temprana hay documentación de sus conocimientos cervantinos, puesto que en sus correspondencias como periodista, en la época parisina, los años 1924-1933, la alusión a Cervantes ya es constante². Pero la asimilación del *Quijote* en su significado más profundo, se evidencia en alguna entrevista y en escritos de época más tarda.

Conversando con Luis López Álvarez, a propósito de su obra narrativa, Asturias afirma que cuando la novela se hace autónoma y los personajes “toman carácter y son ellos los que van a dirigir su vida, es cuando surge la verdadera novela”, y cita los nombres de dos grandes autores, Balzac y el Cervantes del *Quijote*, texto que define “uno de los grandes libros de la humanidad”³. Una humanidad entendida, ciertamente no en sentido abstracto, sino como conjunto social en espera de interpretación y de perspectivas nuevas. Que Asturias lo haya hecho en toda su obra creativa es una realidad y del *Quijote* ha sacado, además de una fundamental enseñanza de estilo, un sentido profundo de la dimensión humana y la interpretación de la derrota, que en él, como en Cervantes, no es finalmente tal, sino que remata filosóficamente la peregrinación del individuo sobre la tierra.

De repente en la narrativa de Asturias aparecen broches cervantinos, como es el caso, en *Mulata de tal*, del “aire luminoso” que esparce la “autora de los días”⁴ sobre la miseria de Celestino Yumí, el cual ha vendido, por la riqueza, su esposa al demonio del maíz Tazol, contraste sabio entre la indignidad del hombre y la maravilla de la luz. Pero, la adhesión más íntima de Asturias a Cervantes consiste en la interpretación

¹ Cfr. BELLINI, GIUSEPPE, “Tres momentos quevedescos en la obra de Miguel Ángel Asturias”, en *De amor, magia y angustia. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Roma, Bulzoni Editore, 1989.

² Cfr. ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. Amos Segala coord., Madrid, ALLCA, 1996 (2ª ed.).

³ LÓPEZ ÁLVAREZ, LUIS, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1974, p. 160.

⁴ ASTURIAS, M. A., *Mulata de tal*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974 (4ª ed.), p. 15.

de la aventura terrena del individuo. Don Quijote y su fiel escudero Sancho Panza viajan día y noche por tierra española y, lo mismo, los personajes de Asturias no se despegan del territorio patrio, campo o selva, porque para el escritor guatemalteco, como para Cervantes, la tierra es fundamento de la aventura humana.

Despegado de su territorio, el hombre es un ser sin patria, un fracasado, mientras el que vive a contacto con su tierra atesora la sabiduría y casi siempre llega a un momento en el que, por más desequilibrios que haya tenido, como Don Quijote se recobrará a sí mismo, transformando su fracaso en conquista. Es así como el citado Celestino Yumí, cuando regresa viejo a Quiavicús con su esposa, rescatada al diablo, y donde ya nadie los reconoce, aprecia el único valor de la vida cual suprema riqueza; incitado por sus paisanos a darse a la buena vida, contesta: "la buena vida es la vida y nada más, no hay vida mala, porque la vida en sí es lo mejor que tenemos"⁵.

Un ejemplo entre los muchos que Asturias nos depara en su obra, gran mural de la aventura humana, empezando por las *Leyendas de Guatemala*, para terminar con *Viernes de dolores*, donde también el protagonista llega a la sabiduría al final de muchas derrotas, y con el inacabado *El árbol de la Cruz*, donde el mismo escritor va buscando el significado último de su existencia.

Hay además un cuento largo, *El hombre que lo tenía Todo, Todo, Todo*, que mejor todavía sirve para explicar la adhesión de Asturias al *Quijote*. Naturalmente el mundo en el que se desarrolla la aventura del que lo poseía todo, todo, todo, y todo a sí atraía, se funda en lo fabuloso, lo fantástico, con excepcionales invenciones barrocas, novedosos cromatismos, al servicio de una simbología compleja, en un mundo donde todo se anima, vegetación y animales, pájaros y árboles gigantes, criaturas vivas.

El clima del mundo de la caballería revive, en un lujoso paisaje natural, pero también con momentos de desolación, propios del desierto del alma, no solamente de la tierra. Es cuando de repente cobra vida, en la escena, un personaje, salido de su sepulcro, Sansón de Aguamiro, un trastornado caballero, protagonista de una espeluznante aventura en tierra de infieles, acompañado no por un servidor como Sancho, sino por la Muerte, disfrazada de atractiva mujer.

Llegado al "País de los tres Instantes", después de haber dado muerte en el desierto a una leprosa, el personaje se irá llevándola consigo a la espléndida Abaíl de Anatolia, "una beldad más diosa que mujer por momentos y, por momentos, más mujer que diosa"⁶. Pero, "Cuando despertó el día, en la infinita soledad del desierto marchaba, sobre el cansancio del caballo titubeante, un caballero con el esqueleto de una leprosa entre los brazos"⁷.

El episodio, a pesar de la transformación final del hombre "que lo tenía todo, todo, todo" en gigantesco aguacate, se aviene con el clima del *Quijote*, propio de la aventura caballeresca. Y hasta hay una conclusión que, en cierta manera se puede considerar parecida a la del protagonista cervantino: el hombre llega, al final de su existencia, a darse cuenta de que todo lo que vivido ha sido equivocación.

En cuanto a la reencarnación propiamente de Don Quijote, la promueve Asturias en años lejanos, después de haber publicado Menéndez Pidal, en 1963, su discutido

⁵ *Ibí*, p. 93.

⁶ ASTURIAS, M. A., *El hombre que lo tenía Todo, Todo, Todo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002 (2ª ed.), p. 48.

⁷ *Ibí*, p. 50.

libro *El padre Las Casas. Su doble personalidad*⁸. Se trata de dos textos que publica el diario mexicano *Excelsior*: el primero, *Los dos Quijotes: la locura de fray Bartolomé*, el 18 de julio de 1968; el segundo, *El obispo Quijote*, el 7 de mayo de 1969. Después de las afirmaciones de Menéndez Pidal la discusión, sobre todo en América, acerca de la interpretación del personaje famoso, había sido encarnizada y larga, y en cuanto a Asturias no hay que olvidar que ya en 1957 había publicado *La Audiencia de los Confinés*, “Crónica en tres andanzas”, cuyo protagonista es precisamente fray Bartolomé.

Procedía, pues, el culto asturiano por el fraile desde tiempo lejano, acentuado por su adhesión a la parte india de su sangre, que nunca ocultaba desde cuando, joven todavía, en un aula de la Sorbona, el profesor Raynaud lo había indicado, por sus facciones, como el ejemplo de lo maya. Por otro lado la dimensión lascasiana se había impuesto desde hacia tiempo en América por su defensa de los indios y el mismo Neruda, íntimo amigo de Asturias, allá por los años cincuenta, lo había celebrado, en el *Canto general*, como uno de los “Libertadores” de América⁹.

En los dos textos citados Asturias compara fray Bartolomé con el personaje de Cervantes. El primer artículo es sustancialmente un rechazo polémico de las representaciones lascasiana de Menéndez Pidal y una reflexión acerca del por qué Cervantes no fue a América como lo había pedido y el rey lo había autorizado, precisamente en la región americana de Chiapas, Capitanía de Guatemala, adonde tenía que ir fray Bartolomé como obispo. El escritor guatemalteco aduce al destino, “cabría hojear el libro de los destinos”, el hecho de que “en lugar del autor de ‘Don Quijote’ fuese allí una encarnación de Don Quijote, disimulado tras el sayal y cubierto con la mitra”.

El paralelo con el personaje de Cervantes es ciertamente algo atrevido, en cuanto misión de fray Bartolomé fue la defensa de los indios, pero en sustancia él y Don Quijote combatieron ambos contra las injusticias y en este sentido compararlos aparece legítimo. La locura, acusación con la que Menéndez Pidal intenta destruir al fraile, Asturias la vuelve en sentido positivo: “nosotros aceptamos dicha locura en lo que Don Quijote tiene de loco, pues sí que era locura hablar el idioma que el obispo Las Casas habla, al levantarse vertical y terrible contra los genocidas. La locura de Don Quijote, sí, otra locura, no”¹¹.

Dos fueron, por consiguiente, para Asturias, los Quijotes, “El de Cervantes y el de Dios”, acomunados “en un solo Quijote” por “ese gran sueño de justicia humana. Aquél perdió el seso leyendo libros de caballería, y éste, presenciando crímenes de caballeros. Su empeño es el mismo. Sacan fuerzas de donde salen las verdaderas fuerzas, de la fe en una humanidad mejor”¹². Más positiva interpretación no podía

⁸ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *El padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

⁹ NERUDA, PABLO, *Canto general*, “LOS LIBERTADORES, II. Fray Bartolomé de las Casas”, en *Obras Completas*, I, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, (4ª ed.).

¹⁰ ASTURIAS, M. A., “Los dos Quijotes: la locura de fray Bartolomé”, en *América fábula de fábulas y otros ensayos*, recopilados con prólogo por Richard Callan, Caracas, Monte Avila Editores, 1972, p.353. El texto se reproduce también, con el título “La locura de fray Bartolomé”, en M. A. Asturias, *Teatro*, ed. crítica de Lucrecia Méndez de Penedo coord., Madrid, ALICA, 2003, pp. 872-877.

¹¹ ASTURIAS, M. A., “Los dos Quijotes: la locura de fray Bartolomé”, en *América, fábula de fábulas y otros ensayos*, op. cit., pp. 353-354.

¹² *Ibí*, p. 354.

dar el escritor guatemalteco, no solamente de la actividad de Las Casas, sino de la de Don Quijote.

En el segundo artículo, *El obispo Quijote*, Asturias vuelve al tema con más detalladas referencias a la común naturaleza positiva de los dos Quijotes. El texto empieza con una legítima exaltación de lo americano: "Los que cansados los ojos y apagados los velones dormían sobre los laureles de los libros de caballería, tuvieron un hermoso despertar en la aventura americana"¹³, y muchos había entre los que embarcaron para el mundo recién descubierto que, según el escritor guatemalteco, "en sus caletres calenturientos creíanse caballeros andantes, y entre ellos el no menos andante caballero don Miguel de Cervantes, el cual si no vino a las Indias, estuvo a punto de salir para la Gobernación de Chiapas en Guatemala"¹⁴. Porque, para Asturias, Cervantes era todo eso, y el escritor se complace en suponer que el *Quijote* fuera el producto de una aventura soñada y no realizada, producto de la "nostalgia que había en su ánimo de aquel mundo de fábula y caballeros desaparecidos y que reaparecía en todos los encantos de la realidad más encantada en tierras vírgenes extendidas del otro lado del océano"¹⁵. Pasaje breve, que sin embargo nos lleva a las mejores páginas de las novelas asturianas, como *Hombres de maíz* o las *Leyendas de Lida Sal*.

Se figura Asturias que, movido por la nostalgia de una aventura americana soñada y no realizada, se sentara Cervantes a escribir el *Quijote*, y en su lugar, "como encarnación del más hermoso de los hidalgos, ancló en las costas de Hibueras, un auténtico Quijano, sin Rocinante, sin Sancho, un obispo que dio batalla como gran desfacedor de entuertos, fray Bartolomé de Las Casas"¹⁶.

El texto de Asturias sigue celebrando al célebre fraile, pero interesante es ver cómo la asimilación del *Quijote* por Asturias, visible también en ciertas expresiones de su escrito – y lo serán aún más en las novelas *Maladrón* *Mulata de talle* da motivo para enaltecer en la semejanza moral y la actividad concreta al fraile, cuya figura extraordinariamente estima. Remediar entuertos era la tarea que se había impuesto Don Quijote, denunciarlos crudamente y combatirlos fue la de Don Bartolomé, el "nuevo andante caballero, este obispo Quijote, llegado a Chiapas en lugar de Cervantes, como si el destino hubiera querido que el autor del Quijote fuera allá en cuerpo y alma, en el cuerpo y el alma de su héroe inmortal encarnado en Bartolomé de las Casas"¹⁷.

Que la figura de Cervantes y de su héroe fuera parte determinante en la celebración que Asturias entendía hacer de Las Casas, se ve una vez más confirmada por la inserción en la nueva versión de 1972 de *La Audiencia de los Confines*, a la que da un título nuevo, el de su artículo citado: *Las Casas, el Obispo de Dios*¹⁸. En la "Andanza tercera" al acongojado obispo, arrepentido por haber aconsejado la utilización de los negros en lugar de los indios, le aparecen Don Quijote y su escudero, que le aconseja a su amo que descanse. Le contesta el de la Triste figura que "Para un caballero errante, el descanso es el combate contra los molinos de viento", y que él irá "más allá del Océano, más allá de los mares tenebrosos, para librar combate contra la

¹³ ASTURIAS, M. A., "El obispo Quijote", *ibi*, p.356. El texto aparece también en el citado *Teatro*, pp. 869-871.

¹⁴ ASTURIAS, M. A., "El obispo Quijote", en *América fábula de fábulas*, op, cit., p, 354.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibi*, p. 359,

¹⁸ Cfr. ahora en ASTURIAS, M. A., *Teatro*, op. cit.

injusticia”¹⁹. A lo que el “segundo Quijote”, o sea Las Casas, se opone, alegando que ya está allí él: “No, tú no, yo ya estoy aquí. Mi lucha es imagen de la tuya. Mucho antes que Cervantes te insuflara vida inmortal, yo viví en mi propia carne todos los sufrimientos que se clavaron en la tuya”²⁰.

Declaración relevante y que confirma una suerte de empeño de Miguel Angel Asturias en enaltecer a fray Bartolomé a través de Don Quijote. Lo que significa también, por más apegado a su mundo americano, el profundo, visceral arraigo del escritor a la cultura hispánica, y tanto que en un esbozo de prólogo al drama lascasiano citado, o de apuntes para la conmemoración sevillana del célebre fraile, el autor se atreve a declararse “El menos español por mi ancestro indígena y el más español por mi lengua. El menos español por mi lascasismo y el más español por mi qui jotismo”²¹.

¹⁹ *Ibi*, p. 521.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr.” Anexo B^a, Prólogo Б”, *ibi*, p, 538. Acerca del qui jotismo de Asturias en *Las Casas el Obispo de Dios*, cfr. el ensayo de CIPOLLONI, MARCO, “Don Quijote soñado por Las Casas en un sueño teatral de Miguel Ángel Asturias”, *ibi*, pp. 1210-1217.

RECENSIONI

JOSÉ MANUEL LUCÍA, *Elogio del texto digital. Claves para interpretar el nuevo paradigma*. Prólogo de Javier Celaya. Madrid: Fórcola, 2012.

Con marcado tono divulgativo, el filólogo y poeta José Manuel Lucía Megías, de destacada trayectoria como medievalista e impulsor de la informática humanística, presenta en *Elogio del texto digital* un “perfecto «quitamiedos» para cualquier persona que quiera entender las implicaciones del impacto de Internet en el mundo del libro” (15), como afirma en su prólogo Javier Celaya, voz atenta también a la revolución digital y autor de libros como *El uso de las tecnologías Web 2.0 en entidades culturales* (2006), *Tendencias Web 2.0 en el sector editorial* (2007) y *La empresa en la web 2.0* (2011).

Así, este “quitamiedos” viene a añadirse a contribuciones de Lucía Megías en esta línea, entre ellas *Literatura románica en Internet. Los textos* (2002), *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión* (2002, con C. Alvar) y *Literatura románica en Internet. Las herramientas* (2006, con A. Vargas). Sin embargo, a diferencia de estos trabajos y de sus numerosos artículos previos, colaterales de esta aportación subtitulada *Claves para interpretar el nuevo paradigma*, Lucía nos presenta un estado de la cuestión sobre el texto digital que inicia con la génesis del mismo. Analiza sus méritos y examina cuantos cambios derivados de ese texto repercuten en lectores, editores o autores, al tiempo que revisa y rebate no pocos prejuicios, formula atractivas preguntas, despeja controversias y aporta respuestas convincentes, sugiriendo posibilidades cuya resolución se dirimirá en un futuro no muy lejano. En este sentido, acierta el autor al definir su libro “mosaico” de claves varias, que el lector hallará interrelacionadas en el texto. Por ejemplo, invita a enfrentar el miedo suscitado por el debate en torno a la manida muerte del libro impreso, y lo hace en este texto de amena lectura, entretejido con varias microhistorias de científicos que (r)evolucionaron nuestra manera de conocer, de informarnos y de comunicarnos.

Dirige su reflexión particularmente a quienes presentará como inmigrantes digitales, pero también a inamovibles agentes del campo cultural donde abundan reacios al cambio, sobre todo en España, como este libro reitera. Lucía Megías reflexiona desde las Humanidades Digitales, fundamentales en el escenario del nuevo paradigma concerniente a la creación, la conservación y la difusión en la denominada Sociedad de la Información y del Conocimiento.

En un primer capítulo, “Un vídeo y un texto (a modo de entrada)”, Lucía repasa someramente etapas de la evolución de la escritura y de la lectura, subrayando en particular el cambio que supuso el paso del rollo al códice, un “todo en uno” con que la compilación asombró a los usuarios. También revisa, como hará en otras partes del libro, aspectos de la industria editorial, y así de instancias como el editor, el librero y

el impresor, planteando la transformación que el libro ya ofreció al convertirse en objeto venal y difusor de conocimiento y de noticias. El editor, al moverse entre el ocio y el negocio, fomenta modelos de transmisión que hoy día, como destaca el autor, requieren una adaptación al medio digital sin demoras.

En otro capítulo, “De la oralidad a la virtualidad. ¿Hacia la segunda textualidad?”, Lucía recorre la historia de la escritura en la cultura occidental, destacando su utilidad como tecnología perdurable, atemporal, preservadora de la memoria y de la voz, complemento del olvido, tantas veces ligada al poder y fundamental para la difusión del conocimiento. Lucía también aborda la complejidad del texto oral (voz, gestos, difícil conservación...). En esa base de nuestra cultura, como destaca Lucía, se sitúa la primera oralidad, en la cual es mayor la interacción con el receptor que en la escritura. Asimismo, el autor salta en el tiempo para mencionar casos como WikiLeaks, mostrando con ello posibilidades que la red depara, contrarias a los mecanismos de control sobre lo publicado que la imprenta favoreció. De la primera pasa a la segunda oralidad: Lucía repasa cómo esta se asienta en el siglo XX ligada a la televisión, el cine, la radio o el teléfono. Es una oralidad grupal, aún con positiva imagen, que da voz a un discurso generalmente de origen escrito. Por lo que concierne a la actualidad, Lucía remarca cómo el texto digital acaba con el monopolio del texto escrito de los dos últimos milenios y “podemos hablar del nacimiento y difusión de una tercera oralidad” (36), definida por el sentido comunitario, la participación y la actualización, en la cual el medio digital permite aunar en un mismo espacio tecnologías de la voz —como los medios citados—. Así también, Lucía alude a una segunda textualidad favorecida por la variación de nuestros hábitos de escritura y de lectura, de comprensión de lo escrito y, por supuesto, de los modelos textuales de la industria editorial.

En “Sobre precursores y otros soñadores”, Lucía se centra en la labor de quienes, como Mark Zuckerberg en Facebook, protagonizan la vanguardia de esta revolución. Insiste en el abismo generacional entre inmigrantes digitales y nativos digitales, es decir, entre los que se adaptan a la tecnología procedentes de medios analógicos y quienes “piensan en la tecnología digital no como «nuevas tecnologías» sino como las tecnologías tradicionales en las que todavía es necesario seguir explorando sus posibilidades” (68). Destacable es cómo a lo largo del libro se repite un principio de Alan Kay, quien fue uno de los investigadores del PARC (Palo Alto Research Center) de la Xerox: “The best way to predict the future is to invent it” (54). Lucía lo incorpora a modo de *leitmotiv* a este elogio en el que revisa aportaciones de otros científicos como Vannevar Bush, quien con visión precursora se planteó el control del entorno material por parte del ser humano; la accesibilidad al conocimiento heredado y generado; sus posibilidades ante la creación; la memoria. En suma, la relación entre mecanismos que, a modo de senderos de información, inciden en nuestra mente y la desarrollan.

Por ello, a la mecanización del conocimiento conducente a la Sociedad de la Información y del Conocimiento Lucía dedica un cuarto capítulo: “El ordenador de ordenadores. La red de redes. El buscador de buscadores. El usuario de usuarios... El hilo de Ariadna”. A la nómina apuntada de artífices del cambio Lucía añade los nombres de Bill Gates o Steve Jobs, entre otros, y descubrimientos como el ordenador personal, la Red o los buscadores. El autor no ahonda en mayores detalles cuando, por ejemplo, alude a lenguajes de marcado como XML o TEI, ni explora la significación de las variantes de la manzana de Apple, aunque sí es empresa estrella referida. No obstante, y lo recomiendo al lector curioso e interesado, de las cascadas bibliográficas sobre este tema, en la bibliografía final Lucía selecciona textos indispensables para conocer rasgos del paradigma generado por el texto digital. Se trata de libros y manuales en los

que el lector podrá ampliar, por ejemplo, sus conocimientos en torno a dichos lenguajes o a prácticas filológicas recientes. Son textos de inmigrantes digitales avanzados, entre ellos Fiorimonte, Burke, Castells, Shillinsburg, Larrañaga, Tomasi, y cómo no *Los futuros del libro* (2007) de Joaquín Rodríguez. (No consta sitografía selecta, pero sí hay muchas notas en las que se citan sitios de obligada visita como este: <http://www.madrimasd.org/blogs/futurosdelibro>).

En “El texto ante el siglo XXI: en busca del tiempo perdido”, Lucía aborda el surgimiento de proyectos que, ya desde los años cuarenta, darían forma a las Humanidades Digitales, que define como “espacio científico en que las tecnologías digitales e informáticas permiten a las humanidades adentrarse en campos, análisis y corpus impensables en un corpus analógico, tal y como se ha difundido nuestra cultura gracias a la tecnología de la escritura” (72). Lucía explica conceptos como hipertexto, hipermedia, usabilidad, mas también iniciativas de alfabetización mundial como el Project Gutenberg. Igualmente enumera algunos dispositivos como el Kindle o el iPad, formatos como ePub y empresas como Amazon, afirmando que “solo en las tablets se están creando modelos textuales nuevos donde texto, imagen y sonido se interrelacionan, así como la posibilidad de hacer del movimiento de la pantalla un elemento de lectura más” (80). Al ocuparse del ámbito español, el autor expone las limitaciones derivadas del anclaje en modelos superados, como muestran la lenta digitalización de fondos y las ventas todavía poco relevantes de libros electrónicos, sobre todo si se comparan con las de Estados Unidos. Valga decir que esa actitud contraria a los avances de este siglo es anacrónica y solo conducirá al suicidio científico.

Por otra parte, con relación a las estrategias del campo editorial, Lucía señala cómo las nuevas modalidades comerciales tendrán que acompañarse de nuevas modalidades textuales. Concluye este capítulo con una pregunta que, como en otros anteriores, desarrolla en el siguiente: “¿Cuál es la radiografía que podemos hacer de la situación de la investigación sobre el texto, sobre sus posibilidades y sus modelos de organización, en la Universidad, en los centros de investigación, en los poderes públicos y privados que tienen la obligación de promover y difundir el conocimiento?” (87).

De modo que en “Organizar los textos: las bibliotecas digitales” Lucía realiza tal radiografía y presenta proyectos como la biblioteca digital europea *Europeana*, la *Biblioteca Digital Hispánica*, el proyecto Enclave, Google Editions o *Gallica*, la Biblioteca Digital de la Bibliothèque nationale de France. Como ya he resaltado, respecto a España su postura no puede ser sino crítica por el hecho de que la industria editorial, más que por dar un paso al frente, aún se caracteriza por dar la espalda a propuestas de este calado.

Dada su contrastada experiencia en el universo del impreso, con iluminadoras palabras Lucía define una biblioteca digital, que se basa en la “digitalización de los objetos que han transmitido los textos a lo largo del tiempo” (96). Pero algo queda claro: la acumulación no equivale a conocimiento, por lo que surge el filólogo, Lucía Megías, exponiendo el valor de fijar un texto base, el control de los testimonios, rememorando para el lector la creación de la Biblioteca de Alejandría, sellada por la calidad. Lo relevante en estas páginas es la distinción entre una biblioteca textual y una digital. En esta se ha apostado por proyectos sobre testimonios, “dejando a un lado aquellos otros que tienen como finalidad la difusión de los textos y la incorporación de herramientas que permitan su estudio y análisis: las bibliotecas textuales” (102). Lucía también apunta algunos centros de investigación punteros dedicados a tal fin, sobre todo en ámbito anglosajón, si bien el camino aún está por recorrer. Además, el autor insiste en que la Universidad europea no está a la altura de los retos que plantean los nativos digitales.

Formula, pues, una pregunta urgente: “¿Acaso no ha llegado el momento de tomar impulso y pensar en nuevas posibilidades de difusión y conservación de los textos donde se recupere alguno de los principios de la oralidad, que preconizaba la necesidad de un diálogo entre el texto y el lector como principio del conocimiento?” (107).

De las bases de una segunda textualidad capaz de desarrollar sus potencialidades trata el capítulo “Elogio del texto digital”. Lucía parte evocando la decisiva máquina en la transmisión de mensajes cifrados durante la Segunda Guerra Mundial: *Enigma*. Seguidamente destaca los textos digitales como “capas de información matemática y humana de la información, que, combinados, forman lo que percibimos como «texto»”. Apunta y suscribe así la definición de M. C. Paixão de Sousa, quien define el texto digital como “texto cuyo proceso de difusión consiste en la codificación de la información por los lenguajes artificiales, y que se presenta materialmente como información lingüística codificada matemáticamente y representada con una forma de escritura humanamente legible” (114).

En “Las plataformas de conocimiento: un espacio para inventar el futuro”, Lucía retoma el concepto de hipertexto, del que narra su historia. Trata así aspectos fundamentales del ámbito digital: hipertextualidad, interactividad e hipermedialidad. Además, tras abordar la web 2.0, frente a “biblioteca digital textual” Lucía propone el concepto de “plataforma de conocimiento”, que vendría a ser una biblioteca hipertextual, esto es: “aplicación web que integra un conjunto de herramientas y de aplicaciones que se adaptan a las necesidades del usuario para albergar todo el material necesario para su quehacer científico y docente (...) que puede ser ampliado y modificado por el usuario, el cual tiene acceso tanto a la información y servicios generales como a los materiales personales que ha subido, que pueden permanecer privados o hacerse públicos según su deseo” (131).

Nuevamente Lucía resalta cómo la Universidad vive al margen de estos cambios, excepto sus bibliotecas, puesto que en su búsqueda de renovados espacios han incrementado el conocimiento frente a la acumulación, la unidad hipertextual frente al conjunto de materiales y de utilidades. Otro reto, por tanto, que se añade al desarrollo de nuevos estándares de arquitectura de la información. No es de extrañar que, al concluir, en “Un vídeo y otro texto (a modo de cierre)”, noveno y último capítulo del libro, Lucía enuncie los peligros de un mundo que no varíe sus políticas de digitalización actuales, de una industria editorial que no explore el terreno actual, así como ese silencio del campo universitario donde no suelen relacionarse los adelantos tecnológicos y su aplicación real en la creación de modelos nuevos de difusión, de conservación y de conocimiento.

Por consiguiente, como su autor indica, es este libro un “itinerario que es un elogio al texto digital” (137) y traza el momento de transición que estamos viviendo. A pesar de que estemos todavía en la fase del «incunable del hipertexto», el cambio ya lo están escribiendo nativos digitales en todo el mundo “que se están incorporando a la enseñanza, a la sociedad, al trabajo, y que demandan nuevos modelos de relación con la información y el conocimiento, nuevos modelos textuales que permitan a la segunda textualidad, a la tercera oralidad, desarrollarse en todas sus posibilidades” (140).

Elogio del texto digital logra su objetivo: que el lector asuma una mentalidad innovadora para romper esquemas y descifrar el nuevo paradigma. Nos hallamos en una primera fase del mismo, si bien la próxima habrá de incrementar la tipología de la información y de la participación. No hay que quedarse fuera, como reitera este libro de Lucía Megías de lectura ágil y recomendable, muy útil para saber de dónde venimos y hacia dónde vamos, con tecnicismos que se digieren bien porque se presentan incluso

didatticamente. Per esempio, Lucía se detiene in aclaraciones aún necesarias, como las diferencias entre libro y lector electrónico (o digital), entre dispositivo y formato, que explica in nota a pie (76).

Un elogio que es una llamada de atención justificada sobre todo para navegantes del campo de las humanidades, bien investigadores anacrónicos, bien editores re-nuentes al cambio, bien simples lectores que no deberían quedarse descolgados del universo digital. *Elogio del texto digital* da a conocer qué ha sido de lo que antecede a esta época de tabletas, libros electrónicos y hasta nubes, gestionadas por Google o Apple entre otros gigantes de este mundo global. He aquí también un buen libro de entramado historiográfico que al inmigrante digital le permitirá entender mejor ese mundo nuevo, mas también favorecerá que el nativo digital no pierda su memoria y conozca su procedencia. Como sus páginas recalcan, todos debemos mantener la curiosidad siempre alerta para avanzar y la mejor manera de predecir el futuro es aventurarse en él, o simplemente inventárselo —recuérdese a Kay.

Javier Lluch-Prats

FRANCISCO DELICADO, *La Lozana Andaluza*. Edición de Jesús Sepúlveda, revisada y preparada por Carla Perugini, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, 318 pp. «Analecta Malacitana anejo 80»

La prematura e improvvisa scomparsa del compianto Jesús Sepúlveda, studioso sensibile e finissimo critico, ha lasciato incompiuta l'edizione della *Lozana Andaluza* in corso di preparazione. Carla Perugini con generosità e sapienza l'ha portata a compimento rispettando il più possibile l'impostazione e le intenzioni del curatore (leggasi la *Introduzione*), intervenendo invece in modo consistente nella compilazione delle note al testo «en su mayoría incompletas o ausentes».

Opera suggestiva, affascinante per la sua singolarità, geniale incrocio di lingue e personaggi, ebbe il disinteresse dei contemporanei (una sola edizione all'epoca) e una tarda riscoperta nel XIX secolo da parte dell'ispanista tedesco Ferdinand Wolf. Un superficiale e grossolano giudizio aveva relegato l'opera nell'ambito della letteratura erotica o, addirittura, della pornografia.

Jesús Sepúlveda voleva offrirne un rilettura soprattutto attraverso l'analisi dell'unicità dello stile, «un realismo literario tan radical» che trova le sue origini nella tradizione medievale spagnola, ma pronto ad addentrarsi «por caminos que conducirán ineludiblemente [...] hacia la narrativa moderna» (p. 17) ricco, pur nelle sua crudezza, di una straordinaria «densidad semiotica» e non ancora sufficientemente studiato.

L'enigmaticità che caratterizza l'opera avvolge la figura dell'autore che Sepúlveda decisamente non identifica con l'*Autor* «ente de ficción». Di Delgado o Delicado, così viene citato, conosciamo pochi dati degni di fede sulla sua vita e le sue opere di cui ci è giunto, oltre alla *Lozana*, il trattato medico *El modo de adoperare el legno de India Occidentale* (Roma, 1527) sulla cura della sifilide, morbo che aveva colpito il nostro autore.

La frequentazione dell'ambiente spagnolo ed ebraico sefardita e della curia papale a Roma e dell'editoria a Venezia, dove fu curatore di importanti edizioni di opere spagnole (*Celestina*, *Amadís de Gaula*, ecc.), le seppur contraddittorie testimonianze sulla sua preparazione culturale, sempre di difficile lettura, annullerebbero le posizioni della

critica ottocentesca guidata da Menéndez Pelayo che gli negava qualsiasi sprazzo di formazione e mentalità rinascimentale considerando l'opera pornografica e scandalosa.

Riguardo al genere, argomento anche troppo discusso nell'arco degli anni, Sepúlveda rileva che la *Lozana* presenta molte peculiarità strutturali e formali del dialogo rinascimentale a cui si aggiungono elementi di tipo divulgativo e didattico-informativo caratterizzati da un evidente sfondo parodico. Sottolinea lo stretto legame del dialogo rinascimentale, la pittura e tutte le implicazioni critiche legate all'opera sottolineando che l'autore nell'*Explicit* avverte che «no es obra sino retrato», un ritratto in dialogo, non dipinto, quadro multiprospettico della vita del tempo in cui si garantisce la verosimiglianza e non si nega un fine esemplare. In quest'ottica critica propone la curiosa e suggestiva ipotesi di considerare la *Lozana* come un *Cortigiano a converso* in cui «el perfecto gentilhombre de corte se convierte en la perfecta Celestina; los refinadísimos preceptos de matriz humanística están suplantados por la enseñanza práctica de las artimañas de supervivencia para marginados, y el ámbito idealizado de Urbino [...] se convierte en la propia suburra» (p. 29).

Per l'enigmaticità, l'ambiguità costante, a tutti i livelli, Sepúlveda propone una lettura polisemica del testo, polisemia legata ai tempi e ai modi della redazione e all'attenzione all'elemento socio-culturale del tempo: considera la critica della società romana rappresentata da ecclesiastici, mercanti, ebrei, medici, letterati, prostitute, ecc. come uno dei principali fili conduttori dell'opera, polisemia che ha una sua unità strutturale determinata soprattutto dall'uso della prolessi narrativa («como se verá más adelante»).

La «densidad semántica», la «convergencia de elementos significantes», oggetto di particolare attenzione da parte del curatore che si avvale di un copioso corredo bibliografico abilmente interpretato, risultano più evidenti nella costruzione dei due personaggi principali, Lozana e Rampín, sintesi di ricordi religiosi, mitologici e folcloristici, della letteratura colta antica e moderna.

Nel capitolo dedicato alle relazioni intertestuali Sepúlveda nel riconoscere che «el texto se ofrece al lector como producto inevitablemente codificado, continuación y refutación de otros que lo han precedido y que constituyen, por consiguiente, el humus sobre el que el *Retrato* se eleva» (p. 54), argomento già abbondantemente trattato, pone la sua attenzione sui punti di contatto con *l'Asino d'oro* di Apuleio, tema solo recentemente affrontato dai critici (Juan Gil, Jacques Joset) in passato schiavi del pregiudizio sul carattere trasgressivo dell'opera e sulla limitata preparazione culturale dell'autore che non poteva conoscere la cultura classica. Con lo scopo principale di distruggere lo stereotipo di un Delicado autore incolto e per dimostrarne, invece, le capacità di lettura di un testo classico, Sepúlveda ne sottolinea la personale interpretazione anche seguendo linee nuove, per affermare, a conclusione, la modernità di Delicado, anche nell'uso abile e sapiente della lingua (VI capitolo dell'*Introducción*) che dà un carattere di naturalezza espressiva con l'uso del plurilinguismo nella costruzione di dialoghi tra italiani, catalani, castigliani, portoghesi, e nella varietà dei registri linguistici.

L'unico esemplare dell'edizione antica veneziana conservato nella Biblioteca Nazionale di Vienna presenta due grossi problemi: è pubblicato anonimo e si tace il nome dello stampatore. Tra le varie ipotesi formulate Sepúlveda propone come plausibile, ma non provata, causa dei due silenzi la possibile presenza nel testo di allusioni poco rispettose a personaggi importanti, al dibattito religioso sulle tesi di Lutero, accenni fortemente percepiti dai contemporanei, ma per noi sbiaditi dalla lontananza.

Mi piace segnalare le interessanti e fini osservazioni sulle stampe decorative dell'edizione veneziana che suggeriscono e propongono temi di approfondimento anche nel confronto con altre edizioni (p. es. *La Pícaro Justina*) e con il gusto del tempo.

Anche nei punti non debitamente analizzati Sepúlveda suggerisce, stimola lo studio proponendo, anche affrettatamente, soluzioni praticabili. Il lavoro generoso, intelligente e rispettoso di Carla Perugini, che ha voluto limitare il suo intervento all'indispensabile ha reso omaggio all'Amico scomparso e ha arricchito il panorama critico dell'ispanismo.

Donatella Ferro

ANNIE FRÉMAUX-CROUZET, *Concierto del alma. Cábala y utopía en Fray Luis de León*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2010. 482 pp.

Acaso una de las muestras más transparentes de la verdadera inteligencia sea la capacidad de explicar con claridad aquello que resulta oscuro, sin renunciar por ello a la complejidad de lo que se declara. Y la cábala –para qué vamos a negarlo– no está precisamente entre las materias más accesibles y transparentes. Es más, cuando se transita por esos territorios, cabe siempre el riesgo de dejarse atraer por el abismo de lo esotérico, por la identificación con un lenguaje críptico e incomprensible. Por eso es tan de agradecer que Annie Frémaux-Crouzet haya sabido salir airosa de una empresa tan ardua como la de indagar en la impronta que la cábala cristiana y aun la hebrea dejó en *De los nombres de Cristo*, sin duda el tratado mayor de entre los que fray Luis de León compuso en castellano.

Aun cuando haya a quien la cábala le pudiera parecer una caprichosa menudencia para espíritus ociosos, no fue desde luego asunto menor para generaciones de gentes sabias y –no se olvide– creyentes, que aspiraron al conocimiento de lo sagrado. Fray Luis de León fue uno de ellos y, aun así, los estudiosos que se han ocupado de su obra y de su pensamiento han preferido obviar esa presencia, quizás por considerar que no había tal, por desconocer aquella senda o simplemente acaso por obviar las dificultades y escollos que implicaba. Por el contrario, la autora de este libro se ha adentrado sin reparos en la maraña de los argumentos cabalísticos para desentrañarlos con claro entendimiento a lo largo de las tres partes en que está dividido y en las que estudia sucesivamente el entorno ideológico del que surgió *De los nombres de Cristo*, la impronta que la cábala dejó en la obra y su opción por un pacifismo utópico.

En la primera sección, «*De los nombres de Cristo* en su contexto», la profesora Frémaux presenta a fray Luis bajo la advocación, profundamente cisneriana, de reformador católico. No en vano, fray Luis había sido alumno en la universidad fundada por el cardenal Cisneros, la de Alcalá de Henares, y se había alimentado allí de esa suma de reformismo religioso, atención a las humanidades, biblismo, hebraísmo, misticismo e interés por la propia contemporaneidad que caracterizó a lo mejor de aquella institución y que todavía late en su obra. No sólo eso, también la decidida voluntad misionera que la atraviesa debe mucho a ese proyecto cisneriano, que cuajó en la Políglota Complutense, pensada como instrumento para la reconstrucción de la Iglesia. A su modo, *De los nombres de Cristo* se presenta, en su complejidad, como un libro dirigido a toda índole de lectores, ya fuera los más sencillos y menos instruidos o los más ale-

jados en la fe, luteranos, alumbrados y, por supuesto, judíos, hacia los que fray Luis quiso tender puentes usando de sus mismos instrumentos teológicos.

Una de esas herramientas decisivas y hasta ahora casi olvidada en la obra luisiana fue la cábala. Esa inclinación hacia el hebraísmo y, a través suyo, hacia la cábala, le hubo de llegar por dos vías complementarias: en las inercias intelectuales que marcaron Egidio de Viterbo (†1532) y Girolamo Seripando (†1563) como generales de su orden y, al tiempo, en la propia tradición hispánica. Al fondo propiamente agustiniano y neoplatónico de la orden, Egidio de Viterbo y Seripando añadieron una atención singular por el hebreo y por los mecanismos de interpretación propios de la tradición judaica, que conectaba con toda una tendencia renovada en la Europa contemporánea por figuras como Giovanni Pico della Mirandola (†1494), Johannes Reuchlin (†1522), Francesco Giorgi (†1540), Pietro Colonna Galatinus (†1540), Guillaume Postel (†1571), Andreas Masius (†1573), Guy Lefèvre de la Boderie (†1598) o Franciscus Raphelengius (†1597). Simultáneamente, la muy activa labor de algunos conversos españoles, como Alfonso de Zamora, trasladó hasta la Edad Moderna toda la concepción teológica que habían desarrollado los comentaristas hebreos medievales, entendiendo que la tradición judaica y la revelación cristiana constituían dos verdades continuas y complementarias. La cátedra complutense de Biblia, regida primero por Dionisio Vázquez o por Huerga luego, se convirtió en crisol para todas estas tendencias, que alimentaron la formación bíblica y las creencias de alumnos como Benito Arias Montano o fray Luis de León. Todos ellos –y también fray Luis– consideraron que en la cábala se encerraban buena parte de esa gran verdad revelada, que compartían las religiones judaica y cristiana.

En ese ejercicio de indagación en la *veritas hebraica*, el estudio de los nombres divinos fue una de las vías ineludibles y a ella se consagran las primeras páginas de la segunda parte, «La impronta cabalística en *De los nombres de Cristo*». No se trata de una mera arbitrariedad erudita que fray Luis decidiera consagrar su principal obra castellana al estudio de los nombres de Cristo. Piénsese tan sólo en que dedicó la tercera y última parte de su *Scechina* a tratar *De divinis nominibus* o en cómo Arias Montano incluyó al comienzo de su tratado *Liber Ioseph sive de arcano sermone* un extenso capítulo sobre la interpretación de los nombres de Dios. Y es que para estos biblistas hebraizantes el nombre condensaba la esencia del ser mismo, y de ahí la importancia que dieron a la literalidad y aun a la materialidad de la palabra. Uno de los argumentos claves para los cabalistas cristianos, que viene a subrayar Annie Prémaux en su estudio, fue la cristianización del tetragrama por medio de la incorporación de letra *sin*, que permitiría pronunciar el nombre sagrado de Dios, al tiempo que lo proyectaba hacia יהושע, esto es, *Iehosuah* o Jesús, unificando en un solo término el Antiguo y el Nuevo Testamento, la Torah y la redención en Cristo. El libro rastrea detenidamente esas conexiones hebreas en fray Luis, deteniéndose en los mecanismos de interpretación cabalística, en sus formulaciones teóricas, en su concepción teológica y en su aplicación detallada a la escritura. El nombre, según se deduce de este ensayo, actuaría como una unidad de sentido, en la que tanto los elementos externos como los niveles más hondos de codificación constituirían un mismo significado simbólico en distintos niveles, por medio de los cuales podría accederse al conocimiento de la divinidad. De hecho, los *De los nombres*, como acertadamente se precisa, constituyen toda una vía de perfección mística, pareja a la *Devekuth* a la que aspiraban los cabalistas hebreos. Es a través del nombre como se llega a la comprensión humana de lo sagrado y a ese «Sólo Cristo», que fray Luis formula como divisa y propuesta de contemplación.

La búsqueda introspectiva de la unión con Dios y del sosiego interior tuvo para fray Luis su contrapartida en una permanente atención hacia el mundo inmediato, ha-

cia la urgencia de la contemporaneidad, a la que se consagra la tercera parte, «El pacifismo utópico en *De los nombres de Cristo*». Se sigue de este apartado que la conciencia reformadora del cristianismo se proyecta en fray Luis hacia el mundo social y político en la búsqueda permanente de paz y concordia universal. Según Annie Frémaux, todo este ideario irenista sólo puede entenderse de manera cabal a la luz de las circunstancias personales del agustino, «hijo y descendiente de judíos» y, como tal, incómodo en la España de los estatutos de limpieza de sangre. Frente a ese rigor social, fray Luis propone como alternativa el «suave orden de Dios» y el «manso y amoroso oficio de gobernar de Cristo», presentado con frecuencia bajo una alegoría pastoril hondamente arraigada entre los biblistas complutenses.

A lo largo de esta tercera sección, se va contrastando con inteligencia el ideario político que se deja entrever en *De los nombres de Cristo* con la doctrina recogida en *De legibus*, donde fray Luis modeló de manera más sistemática su pensamiento político. Entre ambos textos y siempre en contraste con el ideario de otros teólogos contemporáneos, se viene a detallar la propuesta luisiana, que parte de una crítica generalizada contra el poder despótico y, más acá, de una censura tácita contra el absolutismo monárquico de la dinastía Habsburgo. De ahí nacería la condena del miedo como instrumento político o la censura del poder represivo e injusto como contrarios al cristianismo y la apuesta por un cristianismo integrador, basado en la práctica del Evangelio, en el ejemplo de Cristo y en la teología de la Cruz. Los instrumentos que fray Luis esgrime para afrontar una verdadera reforma religiosa, social y política no serían otros que la compasión, la tolerancia y la paz, en pos siempre de una concordia entre los dispares, ya sean cristianos y judíos, luteranos y católicos, o enemigos sobrevenidos como los turcos. Pero entiéndase que nada en esta doctrina es ajeno a la cábala cristiana, que se presenta como instrumento para la conciliación de lo diverso por medio de la *Unitas Multiplex*, la unidad indisoluble de Dios dentro de su multiplicidad, de la que escribe la profesora Frémaux: «El cabalismo cristiano de *Nombres* puede considerarse como doblemente pacifista como ilustración de la mansa persuasión y simbolismo de la ciudad ideal, cerrada y abierta a la vez, conciliadora del orden y de la compleja vitalidad de sus elementos, capaz de integrar con suaves medios las muchas facetas de su riqueza y de su diversidad» (p. 465).

Concierto del alma. Cábala y utopía en Fray Luis de León es ya un libro indispensable para quien pretenda explicar cabalmente la obra de fray Luis de León no sólo desde la perspectiva humanística y neoplatónica más tradicional, sino desde estas otras laderas cabalísticas y políticas, que Annie Frémaux-Crouzet ha despejado con su investigación. En un mundo como el académico, en el que tantas veces nos dejamos llevar por la inercia del pensamiento recibido, conviene reconocer y celebrar a quienes tienen la capacidad de abrir sendas por caminos poco o nada transitados hasta ahora.

Luis Gómez Canseco

MARÍA LUISA LOBATO (COORD.), *Máscaras y juegos de identidades en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros (Biblioteca filológica hispana, 27), 2011, pp. 563.

Este volumen, dedicado al estudio de las máscaras y juegos de identidades en el teatro áureo español, es fruto de la colaboración entre los miembros del grupo de in-

vestigación PROTEO de la Universidad de Burgos (www.ubu.es/proteo) y otros especialistas de cultura y teatro del Siglo de Oro procedentes de diferentes universidades europeas, americanas y canadienses. PROTEO es uno de los equipos de Filología más dinámicos en el panorama internacional y se dedica a la revisión del patrimonio teatral áureo español, tanto en la localización y edición de sus textos, como en la interpretación de los mismos. Por ejemplo, dentro de las actividades de este equipo, destaca el importante proyecto que tiene como objetivo la publicación del teatro completo de Agustín Moreto (www.moretianos.com).

El presente volumen es la primera obra monográfica, publicada en español, enteramente dedicada a los recursos teatrales de las máscaras, de los disfraces y de los juegos de identidades. Se trata de un proyecto coordinado por la profesora María Luisa Lobato y comprende treinta estudios de prestigiosos especialistas que proporcionan al lector interesantísimos estímulos y sugerencias desde diferentes perspectivas. Los artículos están organizados en nueve secciones que siguen un criterio temático: la primera sección se centra en el empleo de “el disfraz en el contexto de la fiesta dramática”, la segunda tiene como objeto “los juegos de identidades en los espacios dramáticos barrocos”, y la tercera se dedica a la “máscara, gracioso y personaje grotesco”. Luego, los siguientes cinco apartados están dedicados cada uno al estudio de las máscaras y juegos de identidades en cuatro importantes dramaturgos áureos: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Francisco Rojas Zorrilla. En fin, la novena y última sección recoge los estudios acerca de la “máscara y representación en el teatro de varios autores del Siglo de Oro”. Además, el volumen se cierra con un índice de títulos de las obras teatrales citadas en los diferentes artículos, que resulta ser muy útil para el estudioso.

Entre los trabajos de la primera sección, encontramos, en primer lugar, el de José María Díez Borque que lleva a cabo un estudio del disfraz y de otros recursos teatrales de identidad encubierta y fingida desde el punto de vista de la recepción. El autor demuestra como el amplio recurso a estas estrategias teatrales, basadas en que el espectador sepa la verdad, frente al mundo engañoso representado, es una técnica bien calculada por los dramaturgos, ya que ofrecía un buen rendimiento teatral y determinaba un éxito seguro en el público de la época. El segundo trabajo, es el de Bernardo J. García García quien, a través del estudio de documentos relativos a los hatos de representación de comediantes, procedentes del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, hace ver cómo el empleo de máscaras era muy frecuente en las representaciones, sobre todo en el caso de las danzas historiadas que acompañaban las procesiones del Corpus o las entradas públicas de reyes, reinas y príncipes. Además, el autor nos explica cómo hay un incremento en el uso de estos accesorios de representación (barbas, sombreros, pelucas, etc.) entre finales del siglo XVI y principios del XVII, que coincide con la afirmación de este tipo de actividad festiva cortesana, lo cual determina el nacimiento de un verdadero mercado de alquiler de estos elementos de caracterización. El tercer trabajo es el de Judith Farré Vidal, dedicado al recurso de las máscaras y disfraces en los espectáculos públicos en Nueva España. La autora ofrece un detallado panorama acerca de los festejos públicos novohispanos y, en particular, describe el fenómeno de las mascaradas, es decir desfiles de personas con máscaras y disfraces, que se celebraban en circunstancias puntuales (fiestas cívicas, Carnaval, conmemoraciones religiosas, celebraciones relativas a la monarquía...) y que tenía también una importante dimensión política. A seguir, el trabajo que cierra esta primera sección es el de Miguel García-Bermejo Giner, quien estudia el recurso de máscaras y disfraces en el teatro prelopesco, en concreto en la producción dramática de Juan del Encina y

Torres Naharro. Sobre todo el autor pone de relieve cómo los disfraces tienen una diferente funcionalidad en los dos dramaturgos.

La segunda sección se abre con el artículo de Marcella Trambaioli, quien explora el motivo del jardinero fingido en autores teatrales de la segunda generación como Calderón, Moreto, Solís y Diamante, que reinterpretan, a la luz de su época y de su dramaturgia, este motivo lopesco basado en el juego de identidad. A seguir, Flavia Gherardi explora, en su estudio, los desdoblamientos de identidad en la comedia *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora. A través de un atento análisis de la obra, la autora pone de relieve el hecho de que la comedia sea un verdadero triunfo del doble juego y de la ocultación no sólo a nivel temático, sino también a nivel retórico.

La tercera sección consta de dos artículos. El primero es el de Abraham Madroñal, dedicado a dos importantes actores de entremeses áureos: Cosme Pérez y su predecesor Pedro Hernández y, en particular, a la estrecha relación existente entre actor y máscara, que lleva a la fusión de persona y personaje. Recurriendo también al *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), el autor nos proporciona importantes datos acerca de la actividad de los dos actores, demostrando como ambos, por medio de su máscara, terminan convirtiéndose en personajes proverbiales o literarios. El segundo y último trabajo de este apartado es el de Francisco Domínguez Matito, quien analiza los personajes del “gracioso” o del “figurón” como agentes de la comicidad en el teatro de Siglo de Oro para después definir las diferencias entre esos personajes y el “personaje grotesco” que, si bien puede tener rasgos cómicos, se caracteriza principalmente por ser el resultado de un conflicto de identidades.

Con la cuarta sección se abre el ciclo de trabajos dedicados a Lope de Vega. En primer lugar, Mariateresa Cattaneo centra su investigación en seis comedias lopescas que se fundan en el empleo de numerosos cambios de identidad. La autora demuestra que el recurso a la identidad fingida o encubierta ofrecía un óptimo resultado para el éxito de la comedia y afirma también que permitía un pequeño espacio de libertad para el dramaturgo con respecto a los códigos de la convención teatral y de la ideología dominante. Luego, nos encontramos con el artículo de Debora Vaccari sobre el uso de las máscaras en la producción dramática del primer Lope. A través de una búsqueda en la base de datos TESEO, la autora selecciona las comedias tempranas con más menciones del término “máscara(s)” y se propone investigar la función de este recurso teatral en relación a la intriga. El tercer trabajo de esta sección es el de Roberta Alvitì, quien lleva a cabo una lectura de *El domine Lucas*, comedia temprana de Lope, analizando el recurso a la alteración de identidad que, según la estudiosa, se revela el eje temático y estructurante de la pieza. A continuación, también Delia Gavela se dedica al motivo de las identidades ocultas en el primer Lope como elemento básico del enredo. En particular la autora pone de relieve la importancia del linaje en estas comedias de identidad fingida, ya que, tanto las damas como los galanes protagonistas de estas piezas siempre dejan entrever ciertas cualidades que desvelan su verdadero estatus, pese a que intenten ocultarlo. El último trabajo dedicado a Lope es el de Guillermo Serés quien toma como objeto de su artículo *La varona castellana*, comedia basada en hechos reales, protagonizada por una mujer disfrazada de hombre, donde la máscara desempeña un papel fundamental de unión entre fronteras diferentes como las que existen entre historia/invencción teatral, máscara masculina/condición femenina, comedia de honor/comedia de burla.

Como ya se ha dicho, la quinta sección está dedicada a Tirso de Molina y consta de dos estudios. El primero es el de María Rosa Álvarez Sellers donde se compara la tragedia de Tirso *La venganza de Tamar* con dos comedias de diferentes dramaturgos:

Don Duardos de Gil Vicente y *El príncipe viñador* de Vélez de Guevara, cuyos protagonistas nacen de condición noble, pero escogen disfrazarse de villanos. En concreto, la autora demuestra cómo varía la función del disfraz según el género dramático y cómo puede dar lugar a éxitos diferentes. El segundo y último trabajo de la sección es el de Naima Lamari donde se analizan dos piezas de Tirso, *El bonroso atrevimiento* y *Marta la piadosa*, que representan unos de los pocos ejemplos en el teatro barroco de disfraz (real en el primer caso, simbólico en el segundo) del personaje paterno.

Pasando a la sexta sección, dedicada a Calderón de la Barca, encontramos en primer lugar el artículo de Garmán Vega García-Luengos que hace una lectura de la comedia calderoniana *La selva confusa*, poniendo de relieve el recurso casi extremado del trueque de papeles de los protagonistas, lo cual revela la voluntad y capacidad de Calderón de sacar el mayor provecho posible de estos juegos de identidades. A seguir, María Caamaño Rojo, a través de la base de datos TESEO, lleva a cabo una selección de tres obras calderonianas, *Dicha y desdicha del nombre*, *Las manos blancas no ofenden* y *El pintor de su desborna*, que se caracterizan por tener la mayor presencia cuantitativa del término “máscara(s)”. A partir de estos presupuestos, la autora analiza la modalidad y la funcionalidad de la máscara en estas tres piezas de diferente género. El tercer estudio es el de María Luisa Lobato, la cual nos proporciona una introducción general al concepto de máscara en el teatro de Siglo de Oro (definición y documentación), para luego pasar a un análisis comparativo de las cuatro comedias calderonianas con mayor presencia de máscaras y enmascarados: *Dicha y desdicha del nombre*, *Las manos blancas no ofenden*, *El pintor de su desborna* y *El encanto sin encanto*. Finalmente, María Reina Ruiz cierra el ciclo calderoniano con un artículo dedicado al estudio de la máscara, desde un punto de vista semiótico, como signo teatral en continua interacción con otros signos comunicativos (gesto, voz, disfraz, discurso). En particular la estudiosa aplica esta lectura semiótica a tres piezas teatrales: un entremés anónimo, *Los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón.

Nos encontramos así ante la séptima sección dedicada al teatro de Agustín Moreto que se abre con el estudio de Francisco Sáez Raposo, quien, tomando como *corpus* las doce piezas teatrales moretianas publicadas juntas en 1654, las clasifica y ordena tomando como criterio principal el recurso del motivo de las identidades encubiertas o aparentes como agente de la acción dramática, a partir del cual articula otras categorías para la clasificación. El segundo trabajo de Héctor Brioso Santos trata, en cambio, de la comedia moretiana *El caballero*, donde el autor subraya la centralidad del ocultamiento de identidad del protagonista, y demuestra cómo su continuo enmascaramiento a lo largo de la pieza es el verdadero motor de toda la intriga. Y por último, Sofía Cantalapiedra Delgado dedica su artículo a una comedia poco estudiada de Moreto, *El Enea de Dios* o *El caballero del Sacramento*, donde argumenta la presencia de un drama político escondido bajo la máscara de la mitología.

Rosa Navarro Durán abre la octava sección dedicada al teatro de Francisco Rojas Zorrilla con un trabajo en el que analiza el mecanismo del equívoco como base del enredo tanto en las comedias, como en los dramas del dramaturgo toledano. A continuación, Francisco Florit Durán estudia el cambio de identidad, entendido como conversión, en la pieza teatral *Santa Taez*, donde Zorrilla representa la transformación interior y exterior de una mujer pecadora en una ermitaña arrepentida. El tercer artículo de la presente sección es el de Teresa Julio quien estudia el empleo de la máscara en el teatro de Zorrilla. Partiendo de una primera distinción entre máscara física (objeto teatral) y máscara interpretativa (juego de identidad), la autora nos delinea las distintas funciones que éstas desempeñan, tomando como ejemplos muchas piezas del drama-

turgo. Luego, se pasa al trabajo de Alberto Gutiérrez Gil acerca de los juegos de falsas identidades en la comedia de capa y espada *Primero es la honra que el gusto* de Zorrilla. Aquí el autor lleva a cabo su análisis de la comedia partiendo de la distinción entre ocultación física y ocultación de identidad. Además subraya la importancia que tienen los espacios reducidos de la puesta en escena para los mecanismos de ocultación, demostrando cómo ambos elementos (escenografía y ocultaciones) sirven de base para la construcción del enredo.

Por último llegamos a la sección conclusiva del volumen en objeto que reúne cuatro trabajos sobre el tema de la máscara y la representación en diferentes dramaturgos de Siglo de Oro. El primero es el de Juan Matas Caballero que se dedica a una peculiar tipología de obra dramática, tres comedias colaboradas de Calderón, es decir piezas escritas en colaboración por Calderón y otros dramaturgos de la época. En particular, el autor toma como ejemplo *Yerro de naturaleza y acierto de fortuna*, *El mejor amigo*, *el muerto* y *La mejor luna africana*, para demostrar como también en el caso de las comedias colaboradas el uso de cambios de identidades, disfraces y máscaras es muy frecuente. En segundo lugar encontramos el artículo de María del Valle Ojeda Calvo sobre la comedia palatina de Antonio Mira de Amescua titulada *Bueno es callar* (título original propuesto por Ojeda en otro trabajo anterior) en la que el galán protagonista se caracteriza por asumir múltiples identidades, a lo largo de toda la pieza, para superar los obstáculos del azar y conseguir su objetivo amoroso. La autora pone de relieve cómo el empleo de las identidades fingidas está en la base de la construcción del enredo y cómo Mira aprovecha del recurso de la máscara también para representar ante los espectadores la frontera borrosa que existe entre realidad y apariencia. Luego, Anna Benvenuti se dedica al estudio de cinco piezas del autor y actor murciano Andrés de Claramonte: *La infelice Dorotea*, *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *De lo vivido a lo pintando*, *El nuevo rey Gallinato* y *El valiente negro en Flandes*. La autora lleva a cabo una clasificación de estas piezas según la función que el recurso a la máscara o disfraz desempeña en cada una de ellas, llegando a fijar cuatro diferentes funciones. El último trabajo, que cierra la novena sección y al mismo tiempo el entero volumen, es el de Alba Urbán Baños, quien dedica su estudio a una peculiar forma de juego de identidad, es decir el disfraz femenino (hombre disfrazado de mujer) en la escritura dramática de las mujeres dramaturgas del Siglo de Oro. En concreto la estudiosa toma como objeto de su trabajo la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán y *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, prestando particular atención a las distintas funciones que el disfraz femenino tiene en las dos piezas.

Llegando al final del presente recorrido, merece la pena elogiar la labor excelente de todos los participantes al ambicioso proyecto coordinado por María Luisa Lobado que ha dado como resultado final una obra de referencia para el estudioso de teatro del Siglo de Oro, que destaca por su elevada calidad científica y por los múltiples estímulos que proporciona al lector. Además, tiene el gran mérito de unir en una sola publicación muchos trabajos acerca de un tema tan fundamental para el teatro áureo, como el de las máscaras y los juegos de identidad, que sin embargo hasta ahora sólo se había tratado de manera no sistemática, en trabajos aislados.

Beatrice Pinzan

JACQUES ISSOREL, *Fernando Villalón: la pica y la pluma. Perfil biográfico, estudio, antología y bibliografía*, Sevilla, Espuela de Plata, 2011, pp. 202.

Jacques Issorel è autore di studi ed editore delle opere di questo curioso personaggio di *ganadero de reses bravas*, poeta e amico di molti poeti della generazione del '27 che frequentò, a Siviglia, tramite Ignacio Sánchez Mejías, tra il 1927 e il 30, anno della sua morte. In quei pochi anni (1925-30) si concentra la sua esperienza e la sua produzione poetica, assai vicine entrambe a quelle, dei medesimi anni, del gruppo di poeti che conobbe e probabilmente ammirò, e con cui condivise la creazione della rivista, effimera ma di notevole interesse, *Papel de Aleluyas* (di cui Issorel curò le due riedizioni, Huelva, 1981 e 2007).

Fernando Villalón nacque a Siviglia nel 1881 da una nobile famiglia da cui ereditò il titolo di conte di Miraflores de los Ángeles, oltre a varie case e *cortijos*; ventenne abbandona gli studi di legge, per dedicarsi alla prima delle due grandi passioni della sua vita: l'allevamento di tori da combattimento; alla seconda, la letteratura, giungerà solo più tardi, già *cuarentón*. La sua avventura di *ganadero*, invece, inizia presto quando nel 1904 (o nel 1907), senza alcuna esperienza ma con grande entusiasmo rileva un'antica e famosa *ganadería*: il suo ideale era allevare *toros bravos*, «Persigue un toro fiero | ... | el toro enemigo del hombre, enemigo del torero» (p. 20), tori però che i maggiori toreri dell'epoca (*Joselito* e Belmonte) si rifiutarono di combattere «por demasiado ásperos y fieros» che inoltre, secondo cronisti dell'epoca, erano «bichos con buenos cuernos, pero flacos y casi todos achacados de graves defectos físicos» (p. 27); in ogni modo accanto a *fracasos estrepitosos*, Villalón allevatore godette anche di *tardes gloriosas*. Racconta Rafael Alberti: «su ideal como ganadero de reses bravas se cifraba en obtener un toro de lidia que tuviera los ojos verdes» (*Imagen primera de...* Madrid, Turner, 1975, p. 65), ma l'avventura finì male: nel 1926 vendette gli ultimi animali, dopo aver dissipato gran parte dei suoi averi: un sogno era finito, ma un altro iniziava, Villalón «se entregó plenamente a la creación literaria, vertiendo en ella la misma pasión» (p. 31).

Ma vi è un anello di congiunzione tra tori e poesia, un anello legato all'Andalusia: «El ideal ganadero de Villalón no se cifró en conseguir un toro fiero, sino que pretendió también que sus reses pisaran la marisma del Guadalquivir donde, en tiempos míticos, pastaban los toros de Gerión antes de que Hércules se los arrebatara | ... | tras estrangular al pastor Eurithión y al perro Orthos. Por eso cuando heredó a la muerte de su padre feraces tierras y varios cortijos [...] no tardó en venderlos o permudarlos para comprar en la zona marismeña» (p. 30). I *toros bravos* e i tori di Gerione... nasce *La Toriada*.

Selvática oración la de los toros
al Sol, que sus caballos
huellan ya el borde de la Tierra yerta;
y ocultando a la noche sus tesoros,
-y a sus vasallos huestes de luceros,
mandando retirar-; a la despierta
por sus besos Aurora
en plata viste ahora;
los valles y riberas
en neblinas emboza, y la desierta
marisma riza en brisas mañaneras.(p. 76)

Come ben vediamo era il momento delle celebrazioni gongorine, e Villalón segue le orme dei suoi amici poeti, e in particolare, come fa notare Issorel, quelle di Rafael Alberti che redige una *Soledad Tercera*, senza però l'ironica levità con cui Alberti porge il suo omaggio a Góngora. Al centro del poema (una *silva* di 521 versi) il mitico toro andaluso, discendente dai tori di Gerione, un animale sacro; ma attorno, la vera protagonista è la bassa Andalusia delle *marismas* del Guadalquivir, i suoi animali, il suo paesaggio e la sua luce: come osserva Issorel (p. 41), «un bellissimo poema ecologista».

Già l'Andalusia, e anche in questo Villalón seguiva le orme dei suoi amati poeti amici, era stata protagonista della sua prima raccolta poetica cui dà il nome: *Andalucía la Baja* (1926); basti ricordare che in quegli anni García Lorca scriveva il *Poema del cante jondo*, poi il *Romancero gitano*, l'Andalusia alta della *sierra*, e Alberti *Marinero en tierra*, l'Andalusia del mare e delle saline.

«En vano se buscará en este libro cualquier concesión a un andalucismo de pandetera. Todo suena a auténtico» (p.36). Ma non troviamo in Villalón né il dramma lorchiano, «la oscura raíz del grito», né la lieve sorridente nostalgia di Alberti; mentre ci vengono alla mente versi, non tanto di Manuel, quanto di Antonio Machado, del Machado degli anni andalusi, dell'Andalusia ritrovata:

El sol quema. La campiña toda es calma.
Sobre una espiga dorada
come y chilla destemplada la cigarra.
En el codo del trigal blanquea el pozo,
Puerto Real
blanqueado de cal.
Una rama de higuera mira al agua
y sus hojas amarillas se desgranar.
Va bogando sobre ellas una rana...
Va bogando muy oronda sobre el espejo del agua. (p.62)

Nel 1929 Villalón pubblica *Romances del 800*, dedicato a Juan Ramón Jiménez, a un anno dalla morte: i titoli sono una data («800», «801», «808») e si riferiscono ad avvenimenti storici, ma il poeta non vuole sostituirsi allo storico narrando fatti, ma ricreare «una sensación, un momento anímico» (lettera a Gerardo Diego) della storia; citiamo con Issorel (p.44):

Catites, rojos pañuelos,
patillas de boca de hacha.
Ellas navaja en la liga;
ellos la faca en la faja:
ellas la Arabia en los ojos,
ellos el alma a la espalda.

L'ultima sezione del libro s'intitola *Gacelas*, «en ellas el poeta canta su amor a la vida y su pasión por la tierra andaluza» con «un lirismo, tónico, vigoroso» (p. 45):

Yo vi un nopal entre rosas
y una zarza entre jazmines,
y una encina que encerraba
el alma de los jardines. (p. 91)

Tra i manoscritti rimasti a lungo inediti i più originali sono i poemi intitolati *Kaos*, soprattutto il primo, *Kaos, I*: « Se trata de un poema cosmogónico de 124 versos. En él, partiendo de elementos puramente abstractos (la ley, el Ser, la vida, el cero, el uno, el frío, el calor, el tiempo), Villalón evoca con imágenes suntuosas y dinámicas el despertar del universo» [...] «El Creador no es exterior a la Creación, ésta se opera en Él. El mundo está en Él, contenido en Él. Él es sin forma, existe más allá de la forma [...] la luce èl pensamiento de Él [...] ... dall'unione del Sole e del Mare], que es la del Cielo y la Tierra, del fuego y el agua, de los mundos de arriba y de abajo, nacerá la vida». (pp. 48-53).

Dormían las furzas y las dimensiones todas con ojos abiertos,
-libros cerrados, sin plegaderas de luz que abra sus hojas-.
Él solo, escucha el rugido del silencio
-hálito creador, contenido germen-,
Agazapada en el espacio aguarda la ley
que amodorrada se enrosca en la voluntad del Ser,
como la ciencia dormirá en el cerebro del inculto
y la vida en las venas del casto:
Lucgo.(p. 111)

Se pensiamo al percorso poetico della generazione del '27, e qui in particolare sto pensando, più che al *Poeta en Nueva York* o a *Sobre los Ángeles*, all'albertiano *Sermoes y moradas*, osserviamo come Villalón vi abbia pienamente partecipato, sia pure con maggior o minor originalità. Ringraziamo quindi Jaques Issorel di averci fatto conoscere non solo la curiosa figura del *ganadero*-poeta, ma soprattutto del sia pur minore ma non certo mediocre poeta.

Marcella Ciceri

JUAN ANDRÉS, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento IV*, introduzione, traduzione e note a cura di Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2010, pp. 278.

JUAN ANDRÉS, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento V*, introduzione, traduzione e note a cura di Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2011, pp. 252.

Tra il dicembre 2010 e il settembre 2011 si è conclusa, con la pubblicazione degli ultimi due volumi, il quarto e il quinto, l'edizione in lingua italiana delle *Cartas familiares de D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos* (Madrid, Antonio de Sancha, 1786-1793). Il traduttore e curatore, Maurizio Fabbri, raffinato studioso del Settecento spagnolo, ha dotato i volumi di introduzioni, che guidano verso necessari criteri di sintesi, e di un apparato analitico di note, indispensabile per poter identificare e collocare luoghi, edifici, persone, riportando in vita i copiosissimi riferimenti del testo.

Sfilano in questi volumi, come nei precedenti, le esperienze di un dotto viaggiatore del Settecento: tutte le cose belle e interessanti che possono affascinare un erudito che, grazie al suo stato di esule, muove da tempo in un contesto sovranazionale, e insieme quanto può piacere al suo destinatario, il raffinato avvocato e politico madrileni

che certamente ammira il fratello maggiore e ama confrontarsi con la sue appassionate ricerche filologiche e scientifiche. La scrittura delle *Cartas* va contestualizzata in questo doppio registro. Tocca le stesse tappe di un *Grand Tour*, ma se ne distingue per interessi ed affetti.

In una nostra recensione precedente, dedicata al terzo volume (*Rassegna Iberistica* 93, aprile 2011), abbiamo insistito sul significato culturale ed esistenziale che questi viaggi, compiuti tra il 1785 e il 1791 nella sua terra d'adozione, l'Italia, ebbero per Juan Andrés; anzitutto perché si svolsero in anni in cui egli era ancora impegnato nella riflessione scientifica e nella stesura della sua opera maggiore i sette volumi *Dell'origine, de' progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma, Stamperia Reale, 1783-1799) e in seconda istanza perché la loro scrittura si compiva a posteriori, nel buon ritiro mantovano dei suoi mecenati e ospiti i marchesi Bianchi, componendo le esperienze del viaggio con le emozioni e i richiami della memoria. Le *Lettere* di Andrés vogliono essere – e sono – un ottimo esempio di sintesi e sistemazione dell'esperienza odeporica in una struttura conoscitiva moderna. In esse *odós* e *métodos* si confrontano in un soggetto consapevole del fatto che, nel consegnare la propria esperienza alla scrittura, da essa si separa e riflette su di essa. La materia degli ultimi due libri dà certamente meno spazio alla spontaneità, al sincero entusiasmo e a tratti allo stupore che accompagna il primo viaggio, affidato alle quindici lettere dei primi due volumi, che si svolge da Ferrara a Bologna a Firenze a Roma e s' estende quindi a Napoli, Caserta, Capua, Posillipo, fino ai campi l'egrei, al promontorio Miseno, a Pompei ed Ercolano. La differenza è ancor più evidente nel confronto con la materia del secondo viaggio che attraverso i borghi medievali di Sanguinetto, Montagnana, Este, Legnago, ci accompagna fino al miracolo incredibile ed irripetibile di Venezia la cui fascinazione sembra attrarre nel proprio cerchio magico anche le altre città del Veneto Padova, Vicenza e Verona conferendo alle undici lettere del terzo libro un carattere di assoluta eccezionalità.

Il terzo viaggio di Andrés s'affida a una narrazione più regolare: la doppia esperienza del viaggio e della sua scrittura poggia su un modello ormai collaudato. Del resto nelle *Lettere* si è raramente toccati dal sentimento dell'estraneo, e l'incontro perturbante con l'alterità tipico della scrittura odeporica moderna si rivela molto discretamente: in ogni momenti l'autore sa incanalare la sua esperienza in una prosa sobria, capace di trasmetterci i suoi sentimenti e insieme di darne ragione.

Il volume quarto è dedicato al viaggio in Lombardia che Andrés intraprende il 3 giugno 1791, muovendo da Mantova verso Milano (lettera D) - attraverso il ducato di Parma e le prime città del governatorato asburgico, Cremona e Lodi. A Milano lo attende un soggiorno più prolungato (lettere II-IV), interrotto solo da due brevi visite a Pavia e a Monza (lettera V). Quanto al volume quinto è riservato ai viaggi nel Piemonte e in Liguria. Lasciata Milano il viaggiatore visita abbastanza rapidamente le città intermedie di Novara e Vercelli, per giungere a Torino dove lo attendono situazioni "del tutto nuove ed attraenti" (lettere VI-VII). Da Torino, attraverso Asti, Alessandria e Novi, raggiungerà Genova, dove si sofferma almeno per una settimana. La lettera IX si conclude con l'inevitabile rientro a Mantova - via Tortona-Piacenza - : Mantova dove tutti i viaggi hanno termine e dove ha inizio la scrittura.

Il viaggio nel Nord-Ovest della sua amata seconda patria dura presumibilmente due o tre mesi. Non lo sappiamo esattamente, perché l'autore ci dà una data d'inizio ma nel seguito non ci offre riferimenti cronologici che valgano a scandirne le tappe. Per contro la scrittura, che segue immediatamente e si svolge in poco più di due mesi tra il settembre e il novembre 1791, non solo gode di uno spazio unico e sicuro, ma anche di tempi scanditi con estrema regolarità. A ogni lettera è infatti dedicata una settimana e la date

riportate in calce alle nove lettere si susseguono regolarmente dal 21 settembre al 18 novembre. Che si tratti di una scansione reale o fittizia poco importa; essa esprime la volontà di ordine e di rigore che si compie nella scrittura epistolare e nella lettura di verifica di un destinatario prezioso, per interessi e sentimenti, nel quale siamo invitati a identificarci esprimendo un comune giudizio e un consenso condiviso.

Fin dalla prima lettera, dedicata a Parma, l'esposizione s'adegua a criteri abbastanza severi: di ogni città prima si descrivono i luoghi – palazzi, chiese, teatri, biblioteche, stamperie, musei (pubblici e privati), università, collegi e seminari –, con dovizia di particolari sia per quanto concerne gli elementi architettonici sia per i documenti d'arte e di scienza in essi conservati. All'ammirazione per le belle statue, i dipinti, gli affreschi, i marmi e gli stucchi, s'affianca, con entusiasmo anche maggiore, la minuziosa descrizione di quei manoscritti e quegli incunaboli che da alcuni secoli richiamano intorno alle raccolte delle biblioteche italiane i filologi di tutta Europa e del vicino Oriente: a Milano soprattutto, che vanta due gioielli come la Braidense e l'Ambrosiana, "la regina delle biblioteche".

Alla descrizione dei luoghi e degli oggetti segue obbligatoriamente quella delle persone, o meglio dei personaggi che spesso sono già comparsi nel ruolo di guide dotte, cortesi e ospitali oppure come autorità che valgono a dare lustro a edifici privati e opere pubbliche. Che si tratti di professori universitari, scienziati, bibliotecari, nobili o prelati, essi rivestono sempre ruoli positivi grazie ai loro studi, alle loro scoperte, al loro impegno sociale e/o al loro mecenatismo. In tale senso si costituiscono addirittura delle continuità storiche, come nel caso di San Carlo Borromeo e del Cardinale Federico la cui opera è perseguita non solo dai loro eredi ma da tutta la parte più qualificata dell'aristocrazia, della scienza e del clero milanese.

Sono gli anni della Rivoluzione francese, ma il popolo è assente da questo paesaggio *ancien régime*; assume il ruolo del "beneficato", allorché Andrés si sofferma sulle iniziative pubbliche e private tese all'educazione dei giovani privi di risorse, oppure alla tutela delle donne sole, o alla cura e all'assistenza dei malati e degli anziani. Anche nella coeva letteratura del *Grand Tour*, o nei diari di viaggio, il popolo riveste funzioni secondarie, di soccorso e d'aiuto oppure di minaccia malavitosa, in una dimensione solamente descrittiva e pittoresca. A merito di Andrés va detto che le leziosità del pittoresco sono del tutto assenti dalle sue pagine. I suoi sentimenti quando compaiono sono genuini, esprimono cristiana preoccupazione per i meno abbienti e umana ammirazione per chi li soccorre, e una sincera gratitudine per tutti coloro che lo accompagnano nelle sue visite e nelle sue ricerche nelle biblioteche, nei musei e lo ospitano generosamente nelle loro case. Del resto tutte le pagine di questo estesissimo epistolario sono percorse da un sincero sentimento di affetto e di ammirazione per la terra che lo ha accolto. L'Italia che non è un'entità statale si presenta comunque con un'unità culturale e una struttura sociale che dovrebbero servire d'esempio alle altre nazioni d'Europa: in Italia infatti si confrontano e si condensano esperienze politiche e sociali diverse per tradizione o provenienza. Così l'attenzione per le donne e le bambine che si verifica in territorio asburgico nell'istituzione del Collegio delle canonichesse di Cremona, e a Milano negli ospizi delle Stelline, delle Ochette e nel Collegio della Guastalla si spiega nel contesto di un illuminismo nordico influenzato dal mondo protestante.

La descrizione fisica delle grandi città del Nord, Milano, Torino, Genova, che traduce nella pagina scritta le tecniche del vedutismo e del panorama-panopticon geografico, ci parla di grandi strade e di corsi d'acqua percorsi dal traffico delle merci e delle persone. I navigli a Milano e il bacino del Po e le grandi arterie di comunicazione che

si dipartono dalle quattro porte della città di Torino si collegano a reti europee. Ma europee sono anche le dimensioni delle loro solide istituzioni culturali: Ognuna di queste grandi città ha del resto caratteristiche specifiche: Milano, più volte celebrata nella letteratura spagnola, «è una grande città che in ogni sua parte trasuda ricchezza, opulenza, fasto, splendore, nobiltà, lusso e grandiosità» ed «ha l'aria più di una splendida Corte che di capitale di una vasta provincia». Torino è la città «più elegante e ordinata che io mai abbia visto. Le vie lunghe e diritte, le case elevate, gli edifici imponenti e di pari altezza, le molte e belle piazze, la pulizia e l'eleganza presenti ovunque la rendono una preziosa vetrina o un prezioso gioiello». Quanto a Genova a scoprirla da lontano a contemplarla dal mare arrivando da Sampierdarena «un'interminabile fila di edifici...di superbi palazzi che s'innalzano in modo spettacoloso dal mare fino a grande altezza sulla montagna, mura, fortini, cupole, torri, belvederi, tetti, tutto adornato e gradevolmente variato, il porto gremito di vascelli e l'immensa estensione delle pianure marine colpiscono vivacemente l'immaginazione». Da queste città il viaggiatore muove verso la campagna circostante, i laghi della Lombardia, le montagne impervie del Piemonte. L'esperienza recente si confonde con memorie passate: un soggiorno lontano nel tempo alle isole Borromee, oppure il ricordo di un'emozione irripetibile: quando, lasciata la «povera Corsica» nel loro vagabondare incerto nel Mediterraneo i confratelli espulsi dai territori metropolitani e coloniali della Spagna videro per la prima volta dal mare quelle coste ridenti e opulente nel loro aspetto scenografico più grandioso..., e sapevano che a loro non era dato toccarle.

Paola Mildonian

MANUELA FOX, *Teatro y compromiso civil: Jerónimo López Mozo y Anarchia* 36. *Con el texto teatral, en una nueva edición revisada y anotada*, Roma, Giuliano Perrone, 2011, pp. 240.

Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942) è un autore che dal 1964, anno in cui scrive la sua prima opera drammatica intitolata *Los novios o la teoría de los números combinatorio*, ad oggi ha ricevuto circa una trentina di riconoscimenti ufficiali, tra cui il Premio Nacional de Literatura Dramática per *Albán* (1998) e, più recentemente, quello della Asociación de Directores de Escena de España (2005). Nonostante i premi e gli omaggi che gli sono stati attribuiti, in particolare con l'inizio del nuovo millennio, non si può certo affermare che López Mozo abbia goduto da sempre del favore delle istituzioni culturali spagnole. Come ricorda Manuela Fox nel suo saggio, il drammaturgo venne inserito dal critico statunitense George E. Wellwarth nella lista degli autori spagnoli *underground*, ossia tra quegli scrittori che, a causa dei continui problemi con la censura franchista, non riuscirono a pubblicare o a mettere in scena le proprie opere, se non in casi fortuiti e sempre accidentati (come nel caso di numerose produzioni universitarie o delle rappresentazioni autorizzate per un solo giorno).¹

¹ Wellwarth apriva il suo studio con la seguente precisazione: «“Underground drama” is merely a somewhat provocative and intriguing name for a literary phenomenon that is all too common: censored drama». George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1972, p. 1. Oltre a Jerónimo López Mozo, gli autori *un-*

La studiosa sceglie di concentrarsi proprio su quei drammi scritti tra il 1965 e il 1975 che aderiscono alla classificazione proposta da Wellwarth, soffermandosi in particolare su *Anarchia 36*, un testo del 1970, ma pubblicato solo otto anni più tardi, nel 1978, con la Transizione ben avviata. Oltre al criterio temporale, Manuela Fox seleziona le opere in base alla loro coerenza tematica, individua e raggruppa cioè quei testi che possono essere etichettati come «de compromiso». Ed è proprio nella definizione di questo soggetto che il saggio ha il suo punto di forza. Che cosa delimita infatti il lemma «teatro de compromiso»? La risposta non è semplice e nemmeno univoca, come ci suggerisce la stessa copertina dell'edizione spagnola del 1978 del libro di Wellwarth; sotto il titolo *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)* si leggono infatti diverse definizioni: «teatro español encubierto», «teatro español prohibido», «teatro del silencio», «innombrable», «marginado», «antifranquista» e «maldito».2 Cos'è, quindi, il teatro d'impegno civile? Come distinguerlo da espressioni per certi versi simili come «teatro realista»? Manuela Fox avanza una sua proposta, definendolo come «una tipología de producto dramático que, lejos de todo didacticismo, pone como núcleo de la creación el compromiso político y social, vinculado, por lo que concierne a Jerónimo López Mozo, a la situación española de los años en los que escribe (en este caso la dictadura franquista)» (p. 34).

Fox organizza il suo saggio in tre parti, la prima delle quali dedicata alla presentazione dell'autore e del suo percorso artistico (López Mozo ha all'attivo anche alcune incursioni nella narrativa e nella poesia, pur privilegiando su tutto la scrittura drammatica). Lo studio offre, nella seconda sezione del volume, un accurato e agile commento delle opere scritte nel periodo preso in esame, inserite nel quadro culturale spagnolo del tardo franchismo, diviso tra le spinte progressiste e i colpi di coda di un sistema repressivo oramai anacronistico, ma ancora vigile. Ricostruendo e fissando il percorso cronologico seguito da Jerónimo López Mozo nella stesura dei suoi drammi, Manuela Fox riesce a mettere a fuoco i punti di continuità che costellano l'universo creativo del drammaturgo, individuando quegli elementi che, con la loro presenza costante, concorrono a formare l'estetica del teatro civile di López Mozo, quali l'onnipresente figura dittatoriale, vista sia nella sua dimensione individuale e concreta che in quella collettiva e allegorica, e la spinta a sperimentare tecniche diverse, in perenne oscillazione tra teatro epico (nell'accezione brechtiana) e *happening*.

Tra le opere che costituiscono il *corpus*, nel terzo capitolo Fox sceglie di soffermarsi su *Anarchia 36*, offrendo un'utile analisi che anticipa ed introduce il testo teatrale riprodotto integralmente nella parte finale del volume. *Anarchia 36*, che l'autore stesso inserisce nel filone del teatro documento (p. 81), è un tipico esempio di quella produzione *underground* che, a causa dei temi affrontati, venne censurata o emarginata dai circuiti commerciali *mainstream*; ma *Anarchia 36* è anche un esempio di un atteggiamento comune a molti autori che, come López Mozo, decisero di non sacrificare il messaggio contenuto nelle loro opere in cambio di un passaggio nella programmazione teatrale del momento. Come ricorda Manuela Fox, il dramma (del 1970) ven-

derground selezionati da Wellwarth furono: José María Bellido, Juan Antonio Castro, Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Miguel Romero e José Ruibal.

² Cfr. G. E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)*, prologo e note di Alberto Miralles, Madrid, Villalar, 1978. Il polemico prologo di Miralles restituisce pienamente la difficoltà di classificazione del teatro impegnato degli anni Sessanta-Settanta e la complessità della situazione culturale spagnola, spesso fraintesa dagli osservatori stranieri.

ne ritenuto non pubblicabile fino al 1978, quando apparve nella rivista *Pipirijaina* e, nonostante gli sforzi compiuti da Alberto Miralles, l'allestimento previsto per il 1980 non venne mai realizzato. I motivi, come suggerisce la studiosa, sono riconducibili *in primis* all'anomalia culturale della Spagna franchista ed, in seguito, a quel patto del silenzio che sacrificò la memoria storica per difendere il fragile equilibrio democratico.

Ripubblicare oggi il testo, corredato da un utile apparato di note ed anticipato da una breve introduzione firmata dall'autore, non è un'operazione anacronistica, ma anzi permette di portare a compimento quella funzione critica alla quale il teatro civile è chiamato: la frammentazione delle forze politiche repubblicane che *Anarchia 36* porta in scena, ed in particolare lo scontro tra anarchici e comunisti, non può non risultare ancora attuale agli occhi del lettore/spettatore occidentale, alle prese con una realtà politica che è deflagrata. *Anarchia 36* è un testo che in alcuni momenti privilegia la finalità didattica all'efficacia scenica, come testimoniano le lunghe didascalie che precedono i dialoghi, ricche di dati storici sulla situazione politica che animava la Spagna prima e durante la Guerra civile. Allo scambio di battute tra i protagonisti spetta invece il compito di ridare voce ai dubbi e alle paure, alle speranze e ai desideri, alle frustrazioni e agli slanci che accomunarono tanti spagnoli.

Far uscire dal «cajón de sastre», come fa Manuela Fox con il suo volume, opere dimenticate o emarginate come *Anarchia 36*, restituendo loro una visibilità di cui non hanno mai veramente goduto, significa contribuire alla diffusione del messaggio civile contenuto in un teatro che si propone come strumento di cambio sociale.

Paola Bellomi

* * *

FERNANDO REATI (comp.), *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Córdoba, Alción Editora, 2011, pp.310.

Este volumen coordinado por Fernando Reati, catedrático en la Georgia State University, resulta un aporte de profunda envergadura crítica en el panorama científico internacional. Las catorce contribuciones que se incluyen, todas redactadas por otros ilustres autores, incluyendo el mismo compilador, abordan de manera ejemplar el complejo tema de la modernidad en América Latina, poniendo en relación diferentes lenguajes artísticos y literarios con el uso, la práctica y la simbología relativas a los medios de transporte. La búsqueda, altamente lograda, de todos los posibles “autos, barcos trenes y aviones” a los que se alude en el título, junto a la investigación constante por parte de los autores para entender las causas y las consecuencias de dichas presencias, finaliza con la redacción de textos sumamente interesantes, que a la vez que proporcionan un panorama más que exhaustivo de las producciones culturales, artísticas y literarias del continente latinoamericano, enfocan también dichos fenómenos a través de una perspectiva crítica novedosa y particularmente eficaz, que pone de manifiesto relaciones profundas, a menudo ocultas y silenciadas, entre las artes y la sociedad. Ese mismo enfoque permite que la investigación se desplace desde el ámbito cultural hacia lo social, lo cual conlleva una reflexión sobre la influencia de la modernidad y sus trampas, sus desgarros y sus contradicciones, a la vez que razona sobre las distintas maneras de formar parte de una cultura y transformarse en determinados modo de ser y estar en el mundo. De ahí que los ensayos que conforman este volumen, al analizar los distintos modos que adoptan los autores latinoamericanos al tratar los medios de transportes, se detengan tanto en los modos personales de percibir la modernidad, como en el análisis del discurso político distorsionado o equivocado de la misma.

Los ensayos recopilados son, evidentemente, muy variados, debido al arco temporal abordado, que desde principios del siglo XX llega hasta nuestros días, y a los géneros literarios afrontados en los análisis, a las múltiples perspectivas adoptadas, por obedecer a diferentes motivaciones e incluso por moverse en distintos ámbitos, que desde la narrativa y la poesía llegan al teatro, al cine y la música, hasta incluir la pintura y las demás expresiones plásticas. Para dar cabida a esa heterogeneidad, el volumen sigue un orden que va de lo general y teórico, a reflexiones más específicas centradas en un autor o un género particular. Sin embargo, es posible reconocer ciertos ejes co-

munes, que interconectan algunos trabajos con otros, entre todos “el ingreso traumático de América Latina a la modernidad y la globalización, los motivos del viaje físico y mental, las máquinas y los vehículos como disparadores de memorias individuales y/o sociales, la ciudad como espacio alternativamente integrado o fragmentado”, como sugiere Reati en el ensayo introductivo (13).

En el texto que abre el volumen, titulado “Medios de transporte, tecnificación y poéticas, o, Como revisitar clásicos narrativos latinoamericanos”, Jorge Bracamonte construye un itinerario crítico sobre cómo se constituyó la modernidad literario-cultural en América Latina, proponiendo una reflexión sobre la unión entre tecnología y vanguardia artística desarrollada por distintos autores a lo largo del siglo XX, entre todos Ángel Rama, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique. En el segundo artículo, “Máquinas infernales: medios de transporte en la cultura argentina a lo largo del siglo XX”, Silvia Kurlat Ares muestra, en cambio las dificultades que encuentran el arte y la literatura en el recorrido hacia la modernidad, sin excluir las interpretaciones ambiguas y equívocas, e incluso la total desconfianza hacia la actividad científica por parte de los intelectuales, evidenciando como sólo a partir de los años 70 esa actitud pasa a ser más incluyente, lo cual finalmente permite que los procesos de desarrollo tecnológico se conviertan “en parte de sus propias agendas de escritura” (51). La contribución que cierra esta primera parte del volumen, “Del poeta en aeroplano a los vuelos de la muerte y los autos del exterminio: Manuel Maples Arce, Roberto Bolaño y Gustavo Nielsen” Mirian Pino, estudia, en fin, los medios de transporte como signo de la cultura moderna a través de una relación entre literatura y memoria, subrayando cómo en poco menos de un siglo la euforia frente a la nuevas máquinas se transforma en sinónimo de terror, secuestro y tortura, particularmente en contextos dictatoriales.

La peculiar concepción del espacio en los cuentos de Cortázar, puesta en relación con los cambios técnico-industriales de finales del siglo XIX y las vanguardias artísticas de comienzos del XX es el objeto de estudio de “La búsqueda del centro: viajes horizontales y verticales en los cuentos de Julio Cortázar” por Gabriella Menczel, ensayo que permite avanzar en la segunda parte del volumen, dedicada a temas y géneros específicos. Del análisis de los cuentos del renombrado autor argentino se pasa a la novela, tanto en el ensayo de Pablo Kaegi y Melina Terráneo “La narración a la deriva: las marcas del road movie en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, donde se entabla un proficuo diálogo intertextual entre la carga semántica proporcionada por los vehículos utilizados en la obra del narrador chileno y el lenguaje cinematográfico, como en “Espacio público y espacio privado en la novela argentina reciente: trenes y autos en Carlos Gamerro, Claudia Piñeiro y Federico Jeanmaire” por Viviana Plotnik, que reflexiona sobre las nuevas y contemporáneas “retóricas cartográficas” (153) literarias y artísticas surgidas después de la ‘desplazante’ rearticulación socio-espacial impuesta por el neoliberalismo argentino en la década de los 90.

Con el ensayo “La vida en los carriles: los tranvías y las vivencias cotidianas de los habitantes de Río de Janeiro a través de la música popular en las décadas de 1930 y 1940” por Lina Arao y Henrique Marques Samyn se pasa a un género totalmente distinto, al analizar las huellas que la presencia de los cariocas en los tranvías han dejado en la letras de sambas y marchas, dos géneros musicales propios del carnaval brasileño. Los artículos que siguen, “Modernolatría, humor y crítica en la vanguardia uruguaya: la poesía de Alfredo Mario Ferreiro” por Jorge Mojarro Romero y “Remolcadores, brújulas y mariposas en la poesía de Arnaldo Calveyra” por Claudia Caisso se ocupan de la influencia de los medios de transporte en la poesía (vanguardista, en el primer

caso, contemporánea en el segundo), mientras que el trabajo siguiente de Kristina L. Bonsager “Teatro argentino y la construcción de la memoria colectiva en una estación de tren y un bote salvavidas : *El sur y después* de Roberto Cossa, y *Atando cabos* de Griselda Gambaro” enfoca las complejas intersecciones entre memoria colectiva y memoria individual después del terrorismo de estado argentino proporcionadas por dos obras ejemplares de la dramaturgia nacional, donde los transportes funcionan de escenario para las acciones a la vez que de marca simbólica de los acontecimientos políticos del pasado.

Los dos ensayos sucesivos enfocan la compleja problemática relativa al vehículo más discutido y temido durante el contexto dictatorial y postdictatorial argentino: el famoso Ford Falcon verde, que hasta hoy en día sigue asociado en el imaginario cultural a los secuestros, las torturas y las desapariciones escenificadas durante el régimen. En particular, “El Ford Falcon en el arte argentino de la posdictadura” por Fernando Reati rastrea la presencia del auto arriba mencionado en el arte de los últimos treinta años, planteando como éste se ha convertido finalmente en un ícono verbal y visual de notable resonancia en la artes y la literatura argentina, en cuanto “marcador físico que ancla la memoria del trauma colectivo” (21). “Del Falcon como encarnación de la argentinidad: autos endemoniados y otros oprobios” por Héctor Fernández L’Hoeste, discute, en cambio, la carga simbólica del Plymouth Fury, el coche preferido por los departamentos de policía estadounidense, estableciendo paralelos y diferencias con el vehículo del pasado argentino para tratar de entender ciertos aspectos de la sociedad norteamericana de la postguerra, a la vez que destaca las resignificaciones culturales e ideológicas que generan los autos en los dos respectivos imaginarios culturales. Los dos últimos artículos, en fin, se dedican al estudio de la significación de los trenes en el cine, con una atención particular a las tensiones entre tradición y modernidad en el caso de “¿La última aventura?: globalización, nostalgia y el motivo del viaje en *El último tren*” por Rosana Díaz Zambrana, y a las consecuencias de dicha presencia en la era global en “Los trenes en dos road movies rioplatenses: *Una sombra ya pronto serás* y *El último tren*” por Carolina Rocha.

Más allá de la evidente imposibilidad de cubrir toda la presencia de los medios de transporte en los diferentes lenguajes culturales, artísticos y literarios de América Latina, debido entre otras cosas a que la selección es puramente arbitraria, y que obedece al gusto personal de los autores, es necesario subrayar una vez más la importancia de esta publicación en el panorama científico internacional, al presentar un trabajo altamente logrado y de profunda envergadura crítica, eligiendo –quizá no por casualidad– como forma de difusión imprescindible el libro, vehículo por excelencia de las ideas.

Ludovica Paladini

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, a cura di Flavio Fiorani con testo a fronte, Venezia, Marsilio Editori, 2012, 263 pp.

Flavio Fiorani, fine studioso di storia americana, esamina e traduce l’opera storiografica più conosciuta, discussa, ammirata e criticata, politicamente usata dagli stati europei in funzione anti-spagnola. Bartolomé de Las Casas, l’autore del «memoriale», è figura altrettanto discussa e controversa per le sue posizioni in difesa degli indios: ce-

lebre è la disputa che lo oppose al cronista reale Juan Ginés de Sepúlveda che difendeva i metodi violenti della conquista di popolazioni indigene considerate naturalmente "serve". Visse in un momento di cambiamenti epocali che lo segnarono profondamente: basti ricordare la scoperta del Nuovo Mondo e la conseguente legittimità del dominio coloniale, l'avvento del protestantesimo che ruppe e mise in discussione la compattezza del cristianesimo.

Fiorani dà una lettura molto precisa della *Brevissima*, spesso distorta nel tempo da un'interpretazione, oserei dire, emozionale, a volte di puro interesse politico, prendendola a testimonianza come storia della conquista allontanandosi così dalle intenzioni dell'autore. «Las Casas non traccia una storia della conquista spagnola ma dispone, una accanto all'altra, tante storie tragiche, piccole e grandi: da quella dei popoli dell'Hispaniola [...] che vedono i familiari di Colombo agire come rapaci predatori delle ricchezze dell'isola, alla sanguinaria perfidia dei conquistatori del Perù [...]. Da ciò scaturisce una severa condanna delle atrocità degli spagnoli, anche se il lettore nutre qualche dubbio sull'effettiva verosimiglianza degli eventi che Las Casas narra assemblando testimonianza diretta, resoconti scritti dai conquistatori e fonti di seconda e terza mano» (pp.10-11).

Indubbiamente la *Brevissima* fu un validissimo strumento di propaganda ideologica nelle guerre di religione del tempo e alimentò la famosa *leyenda negra* antispagnola. Fiorani osserva che «è stata l'iperbolizzazione del computo delle vittime indigene a generare un vero e proprio boom editoriale della *Brevissima*» (p. 11). I numeri e i luoghi di edizione avvalorano quanto detto: «Tra Cinque e Seicento il memoriale ha conosciuto almeno 60 edizioni: 29 in olandese, 13 in francese, 6 in inglese, 6 in tedesco, 3 in latino, 3 in italiano (la prima, a Venezia, nel 1626) e (solo) due in spagnolo» (p. 11). La strumentalizzazione risulta evidente se si considera che la prima edizione olandese del 1578 appare quando le Fiandre protestanti stanno lottando contro l'esercito del cattolicissimo Filippo II.

Fiorani mette in rilievo la funzione spirituale e politica svolta da Las Casas, missionario nella conversione, esperto di diritto canonico e impegnato a disegnare a grandi linee un diritto indiano nei rapporti tra la monarchia e le colonie. Successivamente fu considerato, anacronisticamente, un antesignano nella battaglia dei diritti umani, una bandiera dei teorici della teologia della liberazione della seconda metà del XX secolo, e oggetto di particolare attenzione in occasione del V centenario della scoperta dell'America. Fu vittima di anacronistici giudizi che tradiscono il senso dell'opera e la stessa figura dell'autore convinto di essere «l'inviato di Dio e il suo portavoce» nella salvezza delle Indie «affidate al governo temporale e spirituale dei sovrani di Castiglia» (p. 15).

Per Fiorani anche la struttura della *Brevissima* «scandita dalla partizione del discorso giuridico secondo i principi della retorica antica» (p. 16) contrappone gli indios, i vinti, intesi come umanità del Nuovo Mondo, all'«altro», i vincitori, gli spagnoli insaziabili massacratori. Las Casas, sperando di fermare massacri e distruzioni, legge il suo memoriale, atto di denuncia non privo di eccessi formali e sostanziali, davanti alle Cortes riunite a Valladolid nel 1542 per ottenere il massimo effetto nell'urgenza politica del momento di fronte a giuristi, teologi e uomini di chiesa lì riuniti per trattare appunto la difficile questione del dominio delle Indie. Le *Leyes Nuevas* «costituiscono un immediato ma effimero successo del domenicano» (p. 36).

La veemente posizione di Las Casas è stata giudicata discutibile da molti se si considerano passati episodi di connivenza con i conquistatori e alcuni interventi criticabili. Per Fiorani «la verità dei fatti narrati non si misura con il criterio dell'adesione alla realtà [...]. Las Casas sa che la sua invettiva non è un racconto di verità, ma fonda la

sua verità e la sua giustificazione politica sul dovere morale di scuotere le coscienze e difendere gli indios non solo perché essi sono i *vinti*, ma soprattutto perché sono *vittime* (p. 20)». Insiste sul fondamento etico e linguistico di questo memoriale d'accusa, di denuncia, di «atto di parola» che deve sopravvivere al comodo oblio del tradimento della missione provvidenziale della Spagna.

Le descrizioni di tutto ciò che arriva dal Nuovo Mondo si avvalgono di una «intensità iperbolica». La strategia retorica dell'uso del meraviglioso, comune alla letteratura della conquista, stuzzica il piacere o, per lo meno l'interesse. La rappresentazione iperbolica di eccidi e torture raffigura la distruzione del mondo americano infestato da falsi missionari alla ricerca ossessiva di ricchezze.

Il volume è corredato da significative e suggestive immagini di Jodocus de Winghe pubblicate nell'edizione francese del 1579 e riprese da Théodore de Bry nell'edizione latina del 1598, il cui interesse consiste «nell'intenzionale ricorso a una ben nota iconografia del sacrificio presente nella pittura a soggetto religioso» (p. 25). L'immagine della distruzione risultò un ottimo strumento di propaganda durante la guerra d'indipendenza nell'America spagnola.

Al successo, diciamo strumentale, del pensiero lascasiano nel Vecchio e Nuovo Mondo corrisponde l'oblio della *Brevissima* in Spagna, soprattutto durante la dittatura franchista: «la denuncia dell'inferno delle Indie suona infatti come un sovversivo messaggio antipatriottico» (p. 29).

Particolarmente importante e interessante è l'aspetto filologico del lavoro, soprattutto se pensiamo alla trascuratezza testuale dei vecchi storici spagnoli per i quali non esisteva l'aspetto filologico.

Fiorani ha condotto la traduzione sull'edizione curata da José Miguel Martínez Torrejón (2006), fondata *sull'editio princeps* di Siviglia di Sebastián Trujillo (Siviglia 1552), provvedendo a emendare passi e a colmare lacune, interventi segnalati puntualmente in nota. La traduzione, tutt'altro che facile, rende con rispetto, gusto e sensibilità stilistica un testo difficile «per avvicinare la *Brevissima* al pubblico di oggi, ma senza allontanarla dalla cornice del suo tempo» (p. 40), anche grazie al puntuale *Comento* che chiude il volume.

Donatella Ferro

ALEJO CARPENTIER, *Concierto barroco*. Edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Akal, 2011, 345 pp. «Narrativa completa, IV»

La colta edizione curata da Antonio Fernández Ferrer ripropone all'attenzione dei lettori il romanzo *Concierto barroco* di Alejo Carpentier pubblicato per la prima volta nel 1974 dalla casa editrice messicana Siglo XXI in occasione del settantesimo compleanno dell'autore: di questa prima edizione viene riprodotta la copertina all'interno del volume.

L'edizione è un saggio di conoscenza, di cultura e di raffinatezza pur nel suo formato tascabile. Consta di 345 pagine di cui solo 67 (pp. 165-232) riportano il testo, eterogenea espressione di un'immaginazione geniale sostenuta dal sapere impegnato in un continuo gioco con il tempo.

Nell'*Estudio preliminar* il curatore presta particolare attenzione all'aspetto storico-musicale privilegiato dall'autore nella stesura del testo («la investigación musicológica está en la base de la novela» p. 8) i cui nuclei tematici sono così definiti: «entre otros

aspectos, la centralidad de la figura de Vivaldi y de su ópera *Motezuma*, el juego con el tiempo, los elementos esenciales de autorreflexión acerca de la creación artística [...] y el tratamiento de la problemática dialéctica entre historia y ficción» (pp. 7-8), e al significato di «lo barroco» nell'aspetto grafico delle prime edizioni, ma soprattutto nello svolgimento della trama, reso dalla successione dei tre concerti (la *jam session* tra Vivaldi, Händel e Scarlatti, la prova generale dell'opera *Motezuma*, il concerto di Louis Armstrong) che offre «con toda clase de hábiles trampantojos el macroconcerto barroco a partir de una serie proliferante de juegos y entretejidos» (p. 9).

Chiave tematica del gioco barocco è l'artificio cronologico con la rottura del filo del tempo narrativo a cui si accosta l'abilissimo illusionismo del racconto (vedasi la rappresentazione di *Motezuma*), ma ciò che aiuta Carpentier è lo scenario barocco per eccellenza: la città di Venezia.

Nel modo di raccontare («el barroquismo estilístico») il gusto per la deformazione della storia divenuta argomento melodrammatico, l'uso dell'anacronismo, il senso dell'umor assumono una particolare rilevanza.

Fernández Ferrer rivolge particolare attenzione alla presa di coscienza americanista da parte di Alejo Carpentier, argomento a cui dedica il paragrafo *En función americana*. L'episodio chiave è rappresentato dalla concitata discussione tra Vivaldi e l'indiano riguardo a «lo fabuloso americano», entrando così in uno dei temi più tipici di Carpentier «lo real maravilloso», progressivamente compensato da «la teoría de lo barroco como clave estética de Latinoamérica» (p.24).

Il rapporto tematico tra la *Historia de la conquista de México* di Antonio de Solís e il libretto *Motezuma* di Alvisi Giusti è oggetto di particolare attenzione da parte del curatore. I due testi espongono i fatti secondo le esigenze contingenti: se Solís si rifà ai principi di esaltazione patriottica, il librettista Giusti adatta personaggi e avvenimenti alle esigenze del melodramma e dei gusti del pubblico (vedasi, p. e., il lieto fine del dramma). Nel percorso narrativo di *Concierto barroco* Carpentier, invece, seppe rinunciare a riferimenti conclusivi e concreti alla rivoluzione cubana, a lui così vicina, preferendo chiudere il racconto nel momento esplosivo del concerto di Louis Armstrong che rappresenta l'ultimo anello del «concierto barroco» e più precisamente interpreta il ruolo e la trascendenza dell'arte (in questo caso la musica) nella salvezza individuale e collettiva, come lingua comune a tutti gli uomini.

Il testo proposto è il risultato del confronto tra le prime edizioni con poche correzioni di *errata* generalmente di stampa o di pura trascrizione. Una ricca e bene organizzata bibliografia chiude l'*Estudio preliminar* per dare spazio al *Cuadro cronológico* articolato tra *Alejo Carpentier, Historia y sociedad, Hechos culturales*, al testo e alle numerosissime, minuziose e precise note (pp. 245-344). Il curatore non si sottrae certo all'impegno di precisare riferimenti e di aiutare il lettore alla comprensione di un testo ricco di pensiero ed erudizione.

Antonio Fernández Ferrer rende magistralmente il significato dell'opera filtrato dalla cultura del critico raffinato e sensibile conoscitore della storia veneziana.

Donatella Ferro

MICHELA SOPRANZI, *Julio Cortázar. Un escritor sistémico*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2011, pp. 278.

Michela Sopranzi, a través de su investigación *Julio Cortázar. Un escritor sistemático*, se propone destacar el aporte innovador de Julio Cortázar a la literatura argentina mediante sus nuevas nociones de realidad, es decir sin basarse en los conceptos temporales de causa y efecto. Esto se realiza analizando la realidad no de manera lineal sino en toda su complejidad, tanto en sus cuentos como en su novela *Rayuela*, logrando mezclar y fundir realidad y ficción como mundos pertenecientes a una misma dimensión. La estructura de la narración aparece así “de manera sistémica y circular” (13), abierta a múltiples posibilidades.

El estudio crítico se articula a través de ocho capítulos en que la autora analiza las raíces del relato fantástico rioplatense a partir de la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Dichos autores introducen el concepto de «neofantástico», que corresponde a una corriente literaria difundida a partir de una nueva percepción y representación de lo real en que “lo fantástico cohabita con la realidad empírica y racional” (15).

Los capítulos que siguen están dedicados al análisis de algunos cuentos pertenecientes a diferentes colecciones seleccionadas según razones específicas: *Final del juego* (1956), por ser entre los más representativos de la narrativa breve de Cortázar y por expresar eficazmente y desde diferente puntos de vista el binomio real-fantástico, *Las armas secretas* (1959), por representar una etapa decisiva de la carrera del autor, y *Queremos tanto a Glenda* (1980), como momento diferente, más maduro y reflexivo, se trata de textos reconcentrados sobre la condición humana y lo social. Los últimos capítulos se dedican al estudio de *Rayuela*.

El primer capítulo - “Lo fantástico rioplatense y lo neofantástico” - presenta la especificidad del fantástico cortazariano. La escritora destaca la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico; entendiendo al primero como género relacionado con el mundo onírico pero, libre de la dimensión del drama y de la tragedia y, por otro lado, relacionada al segundo una realidad en la que lo imposible está siempre amenazando lo posible, lo concreto, precisamente porque el cuento fantástico llega a indagar las inquietudes más hondas del ser humano.

A través de un análisis comparado entre el fantástico tradicional y el fantástico rioplatense, la autora pone en evidencia las diferencias entre ellos, que tienen en común la característica de basarse ambos en una visión dualista de la realidad, en que “los elementos fantásticos –un ejemplo lo constituirían las figuras mitológicas de Borges– se consideran tales dado que el lector, para definirlos, toma en cuenta una realidad lineal y unívoca presentada implícitamente por el autor” (20), por lo tanto, lo que agrega el fantástico rioplatense, según la autora, son acontecimientos siniestros que se insertan en una atmósfera onírica, sin alejarse completamente de la realidad.

El papel de Borges dentro del panorama de la literatura fantástica resulta fundamental para entender los orígenes del «neofantástico», término propuesto por Jaime Alazraki para referirse a la producción literaria de Cortázar en su ensayo *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar* (Madrid, Editorial Gredos, 1983). Según Sopranzi, Cortázar sería el precursor de un tipo de fantástico nuevo que se desarrolla en América Latina después de la Segunda Guerra Mundial. Refiriéndose al estudio de Saúl Yurkievich (*Julio Cortázar: Mundos y Modos*, Barcelona, Edhasa, 2004), la autora indaga el fantástico representado por Cortázar como un tipo de “fantástico psicológi-

co”, en el que se asiste a la irrupción de las “fuerzas extrañas” en lo cotidiano, trayendo a la memoria el título de la colección de cuentos de Leopoldo Lugones.

El aporte innovador del neofantástico se presenta, entonces, no sólo a nivel de contenidos, sino que demuestra que lo fantástico y lo real no pueden prescindir el uno del otro. Así, contenido y lenguaje se fusionan produciendo un código nuevo y reflejan una dimensión real.

El fantástico rioplatense y la literatura insólita incorporan aspectos concretos de la realidad cotidiana en la narración e invierten los postulados de causa y efecto y de tiempo y espacio. Según la autora, todos los cuentos de Cortázar presentan una estructura que refleja la naturaleza circular de la realidad: “Cortázar crea un metacuento autorreferencial expresado por un metalenguaje recursivo que resulta ser el código interpretativo, es decir, se cierra circularmente sobre sí mismo” (33). El autor aporta, de este modo, una concepción de realidad completamente revolucionaria desde el punto de vista filosófico y literario, abierta a múltiples interpretaciones. A través del análisis de cuentos como “La noche boca arriba” o “Final del juego”, Sopranzi explica porqué se podría definir a Cortázar como a un escritor surrealista.

Desde el capítulo cinco, “*Rayuela*: una novela sistémica”, hasta el capítulo ocho, “La «Nueva Novela» y el concepto de vida como narración”, la autora propone un análisis de *Rayuela* en el que pone en evidencia la estructura innovadora de la novela donde destaca la concepción de novela global, en la que el lector puede fácilmente identificarse con la investigación metafísica de los protagonistas, en la búsqueda de la identidad personal y angustia filosófica. Publicada en 1963, la novela podría estudiarse como directamente conectada con la aparición, ocho años antes, de la hipótesis sistémica y su difusión en los campos de indagación científica, filosófica, histórica y psicológica. La novela refleja la estructura sistémica, circular y recursiva de la realidad, pero su gran novedad se evidencia en el modo en que los capítulos se entrelazan entre sí, y en el efecto que genera en el lector. Además, *Rayuela* consigue ser al mismo tiempo novela y teoría literaria.

La investigación de Sopranzi sobre la novela de Cortázar se concentra sobre la autorreferencialidad y su capacidad de reproducir “a nivel literario la estructura sistémica de la dimensión real y simultáneamente afronta una temática fundamental: la construcción de la identidad del hombre” (131); en su capacidad de proponer una visión de la vida y de la experiencia que rompe totalmente con los axiomas tradicionales. Su estructura no lineal, sino circular le permite al lector acceder a una realidad que es sistémica y auto-renovadora.

Concluyendo, la autora reconoce el potencial terapéutico de la narración cortazariana que, a través de la obra literaria percibida como espejo de la realidad, ayuda al lector en su indagación sobre la realidad. La idea revolucionaria está precisamente en asumir una nueva actitud frente a la realidad.

Michela Sopranzi propone, de este modo, una amplia mirada acerca de la producción literaria de Cortázar, destacando la importancia de sus obras como de una de las más representativas de los efectos filosóficos y culturales de la revolución posmoderna. De hecho, el escritor argentino, revoluciona el panorama literario de su época y contribuye a una nueva fruición de la obra literaria que permite al lector, a través de un acercamiento a su obra, un conocimiento más profundo de sí mismo y un acceso más directo a la realidad cotidiana que está indisolublemente ligada a la expresión literaria, precisamente por ser “la una espejo de la otra” (271).

Alice Favaro

CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ, *La piena*, introduzione di María Cecilia Graña, traduzione di Francesco Fava e Giulia Failla, Salerno, Arcoiris (Gli Eccentrici, 1), 2011, pp.131.

Il primo numero della Collana 'Gli Eccentrici' delle Edizioni Arcoiris di Salerno, diretta da Loris Tassi, è dedicato ad un autore eclettico, in grado di muoversi con maestria tra generi letterari diversi. Si tratta dell'argentino Carlos Dámaso Martínez, originario di Córdoba, il quale nel 1973 si trasferisce a Buenos Aires dove lavora in qualità di ricercatore presso l'università e come docente nell'Istituto Universitario Nazionale di Arti (IUNA). Parallelamente svolge attività di giornalista culturale, di sceneggiatore cinematografico, di saggista e di scrittore. Tra la sua produzione narrativa si ricordano: *El informante* (1998) che gli ha valso i premi "Fondo Nacional de las artes" (1997) e "Eduardo Mallea-Ciudad de Buenos Aires" (1998); le raccolte di racconti, *Hasta que todo arda* (1989), *El amor cambia* (2001) – quest'ultima riceve il premio "Ricardo Rojas Cuento-Novela" (2003) –, i romanzi: *Serial* (2006), *El otro tiempo* (2010).

La piena – il cui titolo originale è *La creciente* –, è stata pubblicata per la prima volta nel 1997 dalla casa editrice Beatriz Viterbo di Rosario; ora è riproposta nella versione italiana, all'interno del programma "Sur" di supporto alle traduzioni del Ministero degli Affari Esteri, del Commercio Internazionale e del Culto della repubblica Argentina. Essa consta di una novella iniziale intitolata "La piena" – lo stesso titolo sarà scelto per denominare l'intera raccolta –, suddivisa in tre capitoli, e da quattro racconti: "Come una visione", "Il resoconto impossibile", "Incontri velati", "I giorni dell'Eden". Il tutto è preceduto dallo studio introduttivo di María Cecilia Graña, docente dell'università di Verona, specialista di letteratura argentina, ben nota agli studiosi del settore per il costante e qualificato impegno nell'approfondire e diffondere la cultura latinoamericana in generale, profuso nel corso di decenni. Segue un'essenziale nota bio-bibliografica sull'autore, per lo più sconosciuto al pubblico italiano, per cui sarebbe stato opportuno fornire ulteriori informazioni sulla sua vita e sull'opera intera. Per la verità ha ovviato in parte a ciò la prefatrice, facendo riferimento ad alcune opere particolarmente significative all'interno dei diversi generi letterari, sperimentati con successo dallo scrittore. L'originalità della sua scrittura, che rompe gli schemi consueti del poliziesco, del fantastico, del realismo magico, della narrazione storica ed autobiografica, incuriosisce ed attrae il lettore, sempre sospeso tra la 'verità' della finzione e la 'menzogna' della realtà, tra vita e morte, tra possibile e impossibile.

Attraverso le frequenti relazioni intertestuali che spaziano dalla letteratura argentina (Quiroga) a quella di lingua inglese (Melville e Swift) e il ricorso ai simboli – tra tutti emergono il colore bianco e l'acqua –, le storie narrate esulano dai ristretti spazi geografici e temporali espandendosi in una dimensione 'altra', che seduce per la molteplicità delle suggestioni proposte. Contemporaneamente, grazie alla ricchezza di dettagli descrittivi il lettore, per lo meno quello avvezzo alla realtà argentina, rintraccia un paesaggio noto e individuabile nella metropoli di Buenos Aires, oltre che nella città di Córdoba dalle dimensioni più ridotte, senza trascurarne la vastità dei dintorni. Tutto ciò offre uno spaccato di vita locale, di usi e costumi, anche linguistici, di sicuro interesse proprio per quell'alone di terre lontane ed 'esotiche' che tanto attraggono l'europeo. Non è una novità: dalla scoperta dell'America in poi, quest'ultimo è sempre rimasto estasiato di fronte alle bellezze di una natura prorompente la cui descrizione ha riempito pagine intere di relazioni, di romanzi, di racconti e di poesie. Un piccolo

suggerimento: sarebbe stato opportuno riportare in nota il riferimento diretto a determinate località in quanto, difficilmente, il lettore italiano è in grado di individuarle.

Attraverso le epigrafi – che aprono tutti i testi presentati, con l'unica eccezione de “Il resoconto impossibile”, perché come osserva Graña «[...] non ha bisogno di alcun appoggio a testimonianza del suo carattere fantastico (p. 6)» – si passano in rassegna le caratteristiche di alcuni esponenti del genere fantastico, ad iniziare da Silvina Ocampo, ‘straripante’ in tutte le sue opere proprio come una ‘piena’, per continuare con Max Planck in grado di svelare l’universo celato dalla materia oscura. Walter Benjamin, a sua volta, fissa il ricordo proprio nel momento del pericolo ed Edgar Bayley coglie nelle parole i nuovi deserti.

Dopo il boom editoriale degli anni Sessanta in cui sono apparse sul panorama editoriale italiano le grandi opere della letteratura latinoamericana, capaci di suscitare interesse e meraviglia per un mondo culturale rimasto troppo a lungo celato dall’ombra della cultura spagnola, sembrava non ci fossero più curiosità da appagare. Se consideriamo il lento e progressivo disinteresse che dagli anni Ottanta alla fine del primo millennio ha steso un velo su gran parte della produzione letteraria latinoamericana per poi essere timidamente sollevato nel primo decennio del XXI secolo, si plaudono iniziative come questa traduzione, condotta con estrema cura e diligenza da Francesco Fava e da Giulia Failla. Tutto ciò contribuisce a risvegliare curiosità assopite e a tenere desta l’attenzione sulla produzione letteraria d’oltreoceano, vivace e culturalmente attiva, tanto da inserirsi con forza all’interno dell’attuale dibattito culturale globalizzato. In esso, l’incertezza, l’instabilità, la frammentarietà e la marginalità hanno il sopravvento mettendo in discussione ogni cosa, tra cui gli stessi generi letterari come ben suggerisce Dámaso Martínez.

Silvana Serafin

ANA MARÍA SHUA, *Il libro dei ricordi. A Buenos Aires perché la vita è così*, Bari, Poiesis Editrice, 2011, p. 193.

Il libro dei ricordi, ha sido publicado en lengua italiana dentro del *Programma Sur* con el apoyo a las traducciones del “Ministero degli Affari Esteri del Commercio internazionale e del culto della Repubblica Argentina”

A pesar de ser una autora de gran reconocimiento en Argentina, es la primera vez que una de las obras de Ana María Shua se traduce al italiano; por lo mismo, la importancia de esta edición está dada por el epílogo a cargo Camilla Catarulla y la rigurosa traducción de Valeria Dini. En el sumario, Catarulla nos propone un recorrido por el relato de una familia hebreo-polaca, los Rimetka, en el que la protagonista intenta, a través de recuerdos propios y ajenos, acercarse –de a poco– a la historia generacional de su familia y de modo transversal a la Historia de la Nación Argentina..

Ana María Shua (Buenos Aires, 1951), es autora de poemas (*El sol y yo*, 1967), novelas (*Soy Paciente*, 1980), *Los amores de Laurita*, (1984), *El libro de los recuerdos* (1994) –aquí reseñado– y *La muerte como efecto secundario* (1997), microrrelatos (*La sueñera*, 1984; *Casa de geishas*, 1992; *Botánica del caos*, 2000; *Temporada de fantasmas*, 2004 y *Fenómenos de circo*, 2011).

En *Il libro dei ricordi* la autora conjuga el relato testimonial con el autobiográfico, conformando, así, un género mixto. Valiéndose de recuerdos, la protagonista rememora el pasado de su familia, desarrollando una historia en la que convergen el testimonio, la

ficción, la autobiografía y el análisis psicológico y existencial. Resulta interesante que los personajes de la novela, proponen una visión interpretativa y crítica del pasado a través de experiencias individuales y colectivas. Todas ellas tienen como punto de encuentro los microcosmos íntimos con espacios comunitarios, nacionales e incluso transnacionales que van relatando uno a uno los protagonistas de estas historias.

Esta es la historia de una familia argentina, los Rimetka, construida a través de tres generaciones; centrada, particularmente, en las figuras del abuelo inmigrante, los hijos comerciantes y los nietos con pocas ganas de trabajar. Asimismo, y sin pretensiones didácticas, la autora de *Casa de geishas* describe las conversaciones de tías y abuelas, trayendo a la memoria el papel de las mujeres, los prejuicios nacionalistas, el imperio del machismo y la condición de extranjero.

A partir de un relato que, se inserta perfectamente en el mundo de los recuerdos y olvidos, la protagonista cuestiona puntos clave como los orígenes, la identidad y el sentido de pertenencia a un lugar, respondiendo, de algún modo, a las vivencias no sólo de una familia, sino de una sociedad en las que los protagonistas de *Il libro dei ricordi* están insertos en medio de los vaivenes y de las sucesivas tormentas económicas y políticas del país.

La novela recorre momentos importantes de la vida política e intelectual argentina, de las colonias entrerrianas al suelo porteño, de la presidencia de Yrigoyen a la Juventud Peronista, donde las voces de los protagonistas resuenan con un gran manejo de los tonos. Una sucesión de afectos y de envidias, de nacimientos y de penas, de matrimonios públicos y de amores prohibidos. El relato no se vale de grandes escándalos, de secretos horrendos ni de crímenes brutales, sino que con simplicidad y un toque de humor, de fracaso y ternura se corresponde al país que, han elegido esos inmigrantes para vivir, sufrir y gozar.

Il libro dei ricordi, traza un puente entre el drama y el humor, su comienzo se determina a partir del viaje que emprende el delgado y elegante abuelo Gedalia, patriarca del clan, cuando se embarca en Odessa con un pasaporte falso rumbo a América. Una América idealizada, que pronto resultará ser otra cosa de la que él mismo había imaginado. Uno de los aspectos relevantes que se destaca en Shua es el recurso del “humor”, el que no está vinculado necesariamente a la felicidad. Este humor aparece en la novela para cuestionar las idealizaciones y los modelos estereotipados, por ejemplo, del amor maternal o del cuerpo femenino. Esta combinación de recuerdos propios y ajenos es lo que le permite a Shua explorar la vida de los inmigrantes judíos en la Argentina pero, tal vez y sobre todo, ésta sea una cálida narración hilvanada por los integrantes de una familia, que se corresponde con la historia nacional.

La génesis de *Il libro dei ricordi* está compuesta por reminiscencias y olvidos colectivos, pero también por versiones particulares de las prohibiciones. De este modo, el intento de recuperación del pasado, por parte de los protagonistas, se inserta en los recuerdos que vuelven una y otra vez para delinear la continuidad de la identidad que sólo se logra a partir de la construcción de un relato propio. El personaje principal, entonces, se propone pensar que la identidad, de alguna manera, es el material original que se transforma pero que conserva, a pesar de todo, rasgos reconocibles, ya que las identidades no están determinadas ni por el origen ni por el destino, sino por los constantes intercambios y recontextualizaciones que se operan en su lugar, esta vez sí de origen.

Otro punto que hay que tener en cuenta, es la reelaboración de la memoria del exilio, que en este caso se vincula a la protagonista desde, por ejemplo, la distinción establecida por Walter Benjamin en *El libro de los Pasajes* (1985) entre la “experiencia

trasmitida” y la “experiencia vivida”. Siendo ésta última la que se perpetúa casi naturalmente de una generación a otra y va forjando las identidades de los grupos y las sociedades a través del tiempo. Gracias a esta concepción Shua intenta –y logra– tender un puente entre los orígenes y las identidades.

Gloria Julieta Zarco

RAFAEL FLORES MONTENEGRO, *Passione e sconfitta. Memoria della Mesa de gremios en lucha. Argentina, 1973-1976*, a cura di Antonella de Laurentis, Salerno, Arcoiris ('La otra orilla'), 2011, pp.125.

La presente traduzione, che si inserisce nel quadro del programma “Sur” di supporto alle traduzioni del Ministero degli Affari Esteri, del Commercio Internazionale e del Culto della Repubblica Argentina, offre l'occasione per una riflessione ‘storica’ di un periodo che ha sconvolto modi di pensare e di comportarsi di un'intera nazione, dominata dalla paura e dalla repressione. Chi meglio di un esponente che ha sperimentato in prima persona il clima oscurantista della decada del Settanta, inclusi il carcere e la tortura, può fornire l'occasione per ripercorrere a distanza di oltre un trentennio avvenimenti politici e impressioni che, sia pure soggettive, si possono estendere a migliaia di individui? Pertanto, Rafael Flores Montenegro, nato a Cordoba nel 1950 e residente a Madrid dal 1979, ha recuperato «lo spirito di quei tempi» (p.120) soprattutto – come egli stesso afferma – «per fare chiarezza dentro di me» (*Ibidem*). Superato il trauma iniziale, grazie anche all'edizione di molti romanzi – in particolare di *Otumba*, apparso in Spagna nel 1990 –, che gli hanno permesso di oggettivare il dolore nella finzione, ora egli affronta senza maschera la realtà. E lo fa pubblicando proprio in Argentina, nel 2008 per i tipi della casa editrice ‘Abrazos’ (nome di per sé molto eloquente), questa stessa opera con il titolo *Pasión y caída. Memoria de la Mesa de gremios en lucha. Argentina, 1973-1976*.

Molti sono scrittori che si sono misurati con la problematica della dittatura a partire da quegli stessi anni, teatro dei drammatici avvenimenti politici, nell'evidente intenzione di trovare una lettura del presente, ripercorrendo vicende accadute in un passato più o meno lontano, instaurando una sorta di dialogo tra il potere e la base derelitta. Un esempio per tutti lo offre Ricardo Piglia che, soprattutto nel romanzo *Respiración artificial*, ricerca l'identità nazionale attraverso la creazione della letteratura argentina. Ed ancora nel tentativo di riordinare la storia, Osvaldo Soriano esplora punti di vista molteplici tralasciando quelli ufficiali. Non solo; proliferano le biografie fittizie e quelle di interpreti marginali rifiutati dalla storia, le narrazioni di esilii e di peregrinazioni a cui non si sottraggono nemmeno le scrittrici. Ana María Shua, Alicia Steimberg, Luisa Valenzuela, per citare alcuni nomi, si fanno interpreti appassionate e innalzano la loro voce uscendo definitivamente da quella che Liliana Heker definisce ‘cultura di catacomba’.

Interessante è osservare come a distanza di tanto tempo sia stato possibile ripercorrere, proprio nei luoghi in cui tutto è avvenuto, il passato per riscattarlo dall'oblio e dal silenzio cui l'ufficialità lo ha relegato. Come ben osserva la curatrice, l'autore «[...] cerca costantemente di stabilire un ponte con i suoi lettori, non per dare delle risposte ma per porre delle domande [...]» (p. 7) che possono anche non avere risposta, ma che aprono al dialogo, rivalutando finalmente la funzione dialettica, fondamentale in ogni democrazia.

Sicuramente interessante è questa edizione pubblicata dalla casa editrice Arcoiris, all'interno della collana 'La otra orilla' diretta da Antonella de Laurentis – che è anche curatrice –, ricca di note fornite con lucidità e chiarezza, di foto che visivamente aiutano il lettore italiano non sempre informato sui fatti a collocarsi nella realtà del tempo. È auspicabile, pertanto, che iniziative del genere vengano incentivate e rallegra particolarmente che a sostenerle sia proprio la Repubblica Argentina.

Silvana Serafin

DIEGO ZÚÑIGA, *Passeremo per il deserto*, Caravan Edizioni, Roma, 2012, 142 pp.

Passeremo per il deserto è una delle novità 2012 della casa editrice Caravan Edizioni, nella collana "Bagaglio a mano". Uno sguardo alla presentazione della giovane – sia per la recente costituzione sia per l'età anagrafica delle sue redattrici – casa editrice romana sul sito www.caravanedizioni.it conferma la sensazione che si prova nel maneggiare il testo: l'idea ispiratrice è quella della leggerezza nei contenuti e nella forma, che si concretizza in un formato ridotto, facile da infilare in tasca, ideale da leggere in viaggio.

Non a caso, il filo conduttore che anima le pubblicazioni di Caravan Edizioni è intrecciato di viaggi, confini, incontri fra culture, con uno sguardo attento anche all'impatto sull'ambiente: i suoi libri sono stampati su carta riciclata e sbiancata senza l'uso di cloro. Cultura del movimento e dell'apertura curiosa alla diversità, interesse per le nuove proposte di narrativa e saggistica provenienti da diverse regioni del mondo, ottima padronanza dell'ambiente virtuale di internet e rispetto per quello reale, opzione imprenditoriale per la cooperativa indipendente: ecco il profilo dell'editoria giovane in Italia, della nuova generazione di produttori della cultura che ha fatto sua fino in fondo la lezione calviniana sulla leggerezza.

Anche l'opera narrativa che è venuta ad integrare il catalogo di Caravan edizioni, *Passeremo per il deserto*, romanzo d'esordio del giovanissimo scrittore cileno Diego Zúñiga (Iquique 1987), tradotto e curato egregiamente da Vincenzo Barca, parla di giovinezza, di viaggio; ma non si tratta di una giovinezza e di un viaggio pacificati ed entusiastici. Anzi: il protagonista e voce narrante del romanzo, studente universitario nato sul finire della dittatura, dal corpo pingue e sgraziato e dal carattere introverso, deve recarsi da Santiago del Cile, dove risiede con la madre, a Tacna, appena al di là del confine peruviano, per una visita ai denti, che minacciano di cadere prematuramente.

Il viaggio d'andata, attraverso il deserto del nord del Cile, lo compirà in un pick-up con il padre, la nuova compagna di questi e un figlio di lei. La permanenza di alcune settimane ad Iquique, presso la casa del nonno, aggiunge ulteriori interrogativi su alcune zone d'ombra nel passato familiare che una consuetudine nata quasi per gioco, attraverso le interviste alla madre nei mesi precedenti alla partenza per Tacna, avevano già evidenziato. Tali domande saranno destinare a rimanere inquietudini non risolte: nemmeno l'ultimo tratto di viaggio, compiuto da solo con il padre, potrà costituirsi come spazio adeguato per un dialogo diretto e sincero.

La comunicazione impedita, bloccata, è sostanzialmente il tema di questo breve ed intenso romanzo. Un silenzio forzato che riempie la narrazione di effetti connessi con la rimozione, spazianti da atteggiamenti che denunciano un ben determinato disagio emotivo, a problemi di salute che assomigliano inquietantemente a sintomi psicosomatici, a sogni e proiezioni oniriche.

La causa stessa del viaggio, cioè il tentativo di salvare i denti che minacciano di cadere, parla di una ferita intima e minacciosa per la stabilità del soggetto. Il modo di (non) relazionarsi, tipicamente tardo adolescenziale, che elimina sul nascere qualsiasi occasione di confronto tramite le cuffiette dell'i-pod permanentemente infilate negli orecchi, si riverbera negli sguardi indiretti che si appoggiano allo specchietto retrovisore o al riflesso di un volto sul finestrino. La lista di capi di vestiario da comprare, appoggiata sulle ginocchia del protagonista nell'ultimo tratto di viaggio, come segnale della necessità di aprire una discussione per ricostruire il puzzle del passato, viene accuratamente ignorata dal padre. La trasformazione onirica di quest'ultimo in una triste balenottera sospesa su di un paesaggio luttuoso, o della strada notturna in una distesa di corpi di vecchi e bambini che il medesimo dribbla a 150 all'ora, lascia intuire il sospetto dell'esistenza di una colpa omicida nel genitore.

Un universo narrativo, quello di *Passeremo per il deserto*, su cui cala, pesante, soffocante, la *camanchaca*, la fitta nebbia tipica del deserto di Atacama, che dà il titolo al romanzo nella lingua originale. Sinonimo dell'assenza sistematica di una risposta, del disorientamento esistenziale in cui si aggira il protagonista, la nebbia è naturalmente più metaforica che reale: "Quell'abitudine di abusare dei silenzi, di non raccontare con precisione quello che doveva" (p. 65). Abitudine che naturalmente nasce dalla necessità collettiva, da parte di un intero paese, di lasciarsi alle spalle il trauma della dittatura, che infatti non viene mai nominata, diventando il significante "bloccato" per eccellenza. Alla dittatura, tuttavia, rimandano continuamente i diversi traumi familiari e i fatti di cronaca cruenti o inspiegabili, avvenuti nel nord del Cile in un passato più o meno recente.

La storia privata di una famiglia e la storia pubblica di un paese si intrecciano così in una Storia che non smette di accadere. La scomparsa ingiustificata di una cugina, l'affrettata partenza della madre da Iquique in quella che sembra più che altro una fuga, la morte in circostanze mai chiarite di uno zio, si rispecchiano nello stupro e assassinio di 14 adolescenti da parte di uno psicopatico, o nel ritrovamento delle spoglie di un uomo che si era inoltrato nel deserto senza motivo apparente.

Organizzato su unità narrative minime, per la maggior parte non superiori alla facciata, il romanzo raffronta, alternandoli, due momenti della storia del protagonista che si interrogano a vicenda senza per questo necessariamente trovare risposta uno nell'altro: da una parte il presente del viaggio, dall'altra il passato appena trascorso della vita a Santiago con una cagna in fin di vita e una madre sola e frustrata, una vacanza recente a Buenos Aires con un padre chiassoso e distratto, alcuni sguardi su un incidente d'infanzia a cui il protagonista ricollega la separazione dei genitori. L'effetto è quello di uno zapping rallentato, spesso angoscioso, comunque irrisolto.

La sequela di lutti non rielaborati, di silenzi che puntualmente si ripetono, si riflette in una prosa asciutta, ellittica, «un tono» – come segnala acutamente Vincenzo Barca nella postfazione – «neutro, quasi anestetizzato» (p. 142). Frasi brevi o brevissime, dialoghi prosciugati, sempre riportati in stile indiretto, denotano una storia che si racconta malgrado se stessa e che non aspira tanto a sbrogliare le matasse di antichi rancori e conflitti familiari, quanto a veicolare la dichiarazione di presenza e la richiesta d'attenzione e d'amore vissuta dal protagonista nei confronti di un mondo adulto che si sottrae al dialogo.

Passeremo per il deserto si pone sulla linea dei romanzi di formazione, eppure più che far approdare il suo protagonista tardo-adolescenziale all'età adulta, chiama in causa proprio il mondo degli adulti, della generazione che ha vissuto schiacciata sotto il peso della dittatura e non vuole ricordare o raccontare, ma solo guardare ostinatamente

da un'altra parte. Il rapporto fra generazioni, il lascito dell'una all'altra è così emblematicamente messo a nudo nel suo fallimento di fondo: «Sei orgoglioso di tuo padre, vero?, mi chiese [...] La domanda rimase nell'aria. Lui se ne dimenticò e si mise a parlare con Nancy. Io guardai la lista e annotai qualcosa che poi finii per cancellare» (p. 112).

Martina Bortignon

IOSI HAVILIO, *Opendoor*, Roma, Caravan Edizioni, 2011, pp. 258.

La casa editrice Caravan, costituita in cooperativa indipendente, propone libri anche in versione elettronica, alla ricerca di modi e strategie alternative per la diffusione e la distribuzione, avvalendosi soprattutto della rete e della presenza sul territorio; aderisce alla campagna promossa da Greenpeace "Amici delle foreste"; propone un'idea di editoria rivolta al lettore di tutte le età, caratterizzata dalla ricerca della qualità e dalla cura del prodotto in ogni sua fase; presenta testi di viaggio e di migrazioni, di narrazioni di luoghi geografici e letterari d'incontro e confronto. Essa nasce dall'idea di quattro giovani donne di fare un'editoria libera dalle mode e non condizionata dalle logiche di mercato, caratterizzata da una curiosità verso l'ignoto, animata dal gusto per la conoscenza, con attenzione alla valorizzazione di giovani scrittori. In particolare, la collana "Bagaglio a mano" è costituita da libri agili, pratici e maneggevoli, originali e interessanti come *Guida per ritrovare la tua strada di casa a New York* di Devor De Pascalis; *Pensi che ci saremmo potuti conoscere in un bar?*; *Racconti dell'Europa dell'Est* di Autori Vari e *Bastardia* di Hélia Correa. Come si legge nella loro presentazione in rete: "Con il Bagaglio a mano, si parte alla volta dei sentieri della narrativa, per raccontare tutte quelle storie che ci accompagnano quando viaggiamo con l'immaginazione, perché il libro è per antonomasia un bagaglio di saperi a portata di mano".

Fresco di stampa è *Opendoor*, un'opera pubblicata nel quadro del Programma "Sur" di supporto alle traduzioni del Ministro degli affari Esteri, del Commercio Internazionale e del culto della Repubblica Argentina. Si tratta del romanzo d'esordio dello scrittore argentino Iosi Havilio (Buenos Aires, 1974), accolto entusiasticamente da critici sudamericani e spagnoli, quali Beatriz Sarlo, Rodolfo Fogwill e Martin Schifino. Nel 2009 è stato tradotto e pubblicato in Spagna (Caballo de Troya) e nel 2011, appare contemporaneamente in Inghilterra (And Other Stories) e in Italia (Caravan Edizioni). Havilio ha inoltre partecipato all'antologia *Buenos Aires/Escala 1:1* (Entropía, 2008) e all'edizione spagnola de *La Joven Guardia* (Belacqua, 2009). Nel 2010 è edita la sua seconda opera, *Estocolmo*, per i tipi di Random House Mondadori, in cui si narra la storia di un cileno, esiliato in Svezia dopo il golpe del generale Pinochet del 1973 e ritornato nel suo paese a distanza di trent'anni. Come è scritto nella presentazione dell'autore all'edizione considerata, attualmente Iosi Havilio sta lavorando al suo terzo romanzo nel quale riprende alcune tematiche a lui care sin dall'inizio.

Opendoor è il toponimo di un piccolo paese – situato nella campagna argentina a circa 40 km da Buenos Aires –, che sorge accanto a una vecchia colonia psichiatrica da cui prende il nome, nata alla fine dell'800, importante per essere la prima istituzione per malati mentali argentina ad adottare un metodo di cura non convenzionale. Il nome deriva, naturalmente, dalla pratica psichiatrica innovativa basata sull'uso di uno spazio aperto, dove i malati sono lasciati liberi di girare.

Ed è proprio qui, ai giorni nostri, che viene ambientata la storia di una ragazza trentenne spaesata, indolente e allo stesso tempo indifesa, commessa presso un negozio di animali e studentessa di veterinaria che visita un cavallo malato, denominato Jaime come il suo padrone. La giovane inizia un rapporto svogliato con l'uomo maturo, solitario e taciturno presso il quale si rifugia per inerzia, dopo l'assurda e misteriosa scomparsa della sua compagna. Contemporaneamente, intreccia una storia di passione erotica con Eloísa, un'adolescente loro vicina di casa. Il racconto si snoda intorno all'attesa di una risposta che spieghi le cause della scomparsa dell'amica: solo alla fine del libro se ne scopre la morte grottesca e tragica.

Lo scenario è costituito dal paesaggio rurale, dove la protagonista sembra trovare un riparo e un luogo di appartenenza, in cui consolarsi per la mancanza di affetti e legami. La campagna diviene l'altro polo o l'alternativa alla capitale da cui sfuggire, simbolicamente rappresentato dall'obitorio, frequentato ripetutamente dalla giovane per riconoscere il corpo dell'amica in quello di alcune ragazze morte. Il corpo scomparso e la difficoltà del riconoscimento rimandano al difficile passato dei *desaparecidos*, tema peraltro non sviluppato dall'autore, ma che si presta ad una possibile interpretazione. Open Door, in tal modo, si trasforma nel noioso rifugio della protagonista, che apparentemente sembra trovare la pace proprio in quel mondo sospeso fra varie dualità: la città e la campagna, la follia dei malati e la presunta sanità degli abitanti, la vita dei personaggi e la morte dei cadaveri dell'obitorio, la banalità e l'apatia che caratterizza il rapporto con Jaime e la trasgressione che domina gli incontri con Eloísa. Un secondo filone narrativo è dato dalla straordinaria storia della clinica che si snoda parallela, attraverso la traduzione di un vecchio testo francese trovato dalla narratrice. Ella ne racconta la nascita e lo sviluppo con entusiasmo ed interesse: è l'unico momento in cui esce dalla monotonia di una squallida esistenza con Jaime o dalla sudditanza del rapporto erotico con la ragazzina.

L'io narrante presenta una personalità abulica e vulnerabile che si esprime con frasi laconiche, sempre in bilico tra scelte e possibilità diverse, senza mai decidersi, abbandonandosi al trascorrere del tempo. L'intreccio si sviluppa sobriamente attraverso un enigma che sostiene la narrazione e che non si risolve mai del tutto, lasciando il lettore privo di vere spiegazioni. L'unica realtà è la crescita di *Opendoor*, grazie a un tema che mescola passato e presente minaccioso e difficile, governato dalla scomparsa e dalla morte.

Lo stile insolito di Iosi Havilio caratterizzato da prosa scarna e precisa, è mantenuto tale nell'egregia traduzione di Vincenzo Barca. Si tratta di una scrittura minimalista che si sviluppa con abilità tra la tenerezza contenuta e il sarcasmo manifesto, per fornire con impassibile precisione descrittiva un universo apatico dove tutto è indeterminato, sospeso, di fronte a personaggi, più che mai testimoni assenti. La forza del libro sta proprio nel presentare i classici temi dell'assenza, dell'identità, della relazione città-campagna, della storia sociale del paese con un' insolita energia che proviene da una scrittura diretta ed efficace.

Susanna Regazzoni

* * *

LUÍS AMARO, *Diário Íntimo. Dádiva e Outros Poemas*, 3ª. edição, revista, com Marginalia Crítica resumida e trecho epistolar inédito de Jorge de Sena, Évora, Editora Licorne, Verão de MMXI, pp. 144.

Luís Amaro fez a sua estreia como poeta com a publicação de *Dádiva* (1949), livro que confluiu depois em *Diário Íntimo* e cuja 1ª. edição veio a lume em 1975. Há muito esgotada, esta obra conheceu uma segunda edição, com «avulsas emendas, extensivas aos títulos» e prefácio de Albano Nogueira (& etc, 2006), a que se segue agora esta terceira edição, profundamente revista, o que, desde logo, revela a oficina poética de um Autor que assinala a própria inquietação existencial também na contínua reflexão à volta da forma.

A poesia de Luís Amaro despertou, desde o início, a atenção crítica de alguns dos mais prestigiosos estudiosos da poesia portuguesa, de que podemos salientar os nomes de Vitorino Nemésio e de Jorge de Sena, por exemplo. Com razão este último vislumbrou «um delicado sentido íntimo, uma coragem de fazer poesia que outros dirão subjectiva» e até uma segurança assinalável para um livro de estreia. Esta «segurança formal» volta Jorge de Sena a detectá-la com a publicação de *Diário Íntimo* (1975), a par de uma «linguagem sempre muito ritmicamente segura»; e a Vitorino Nemésio não escapa a qualidade de uma poesia que «no tom, no estilo, recolhe toda a tradição lírica depurada por um gosto sem deslize e passada por uma expressão inequivocamente original».

Observando globalmente agora o volume, à distância de quase quatro décadas, não se pode deixar de concordar com o juízo destes críticos, de tal modo é evidente a meticulosa procura de uma linguagem que, seguindo o cânone da tradição lírica, se distingue por marcas de um eu poetante que se exprime, não sem algum pudor, de modo a deixar explicitamente transparecer uma problemática de fundo intimista. E confrontando esta terceira edição com a precedente, salta de imediato à vista a grande transformação textual pela introdução de inúmeras variantes – raros são os poemas que ficaram indênticos –, o que confirma a contínua insatisfação do Autor e a constante procura laboratorial da forma definitiva. Saliente-se, por exemplo, a passagem da forma verbal “ouço” (“Do fundo da noite...”, p. 44; “A Alguém”, p. 91; “Inda refulge a chama”, p. 115) para a forma mais eufónica “oioço”, atenuando, deste modo, a melancolia que a velariedade do “ou-” conferia à primeira versão.

Esta transfiguração tonal é acompanhada agora, em não poucos lugares, por segmentos textuais que indiciam um sujeito em trânsito entre dois momentos existenciais.

Serve como exemplo o poema “Domingo” (p. 27) onde o oitavo verso «quanta traição da vida!» da 2ª. ed. é substituído por «quantas traições sem nome!» e o décimo –nono «Conso-la-me a certeza de que tudo isto é fictício» é agora redimensionado por «Conso-la-me imaginar que tudo é fictício», com a passagem da nomeação explícita à indefinição no primeiro caso e da certeza à imaginação no segundo.

Para além deste tipo de variantes e de outras pontuais transformações no sentido de atingir a forma mais consentânea com uma elaboração mental inquieta e, por isso mesmo, dinâmica, Luís Amaro opera uma autêntica revolução na maior parte dos poemas, alterando radicalmente a perspectiva do sujeito com a transferência do intimismo do “eu” para formas de interpelação directa do “outro”, apesar de tudo íntimo, expressas na segunda pessoa: um “tu” enfático que revela a sua função de distanciamento nuns casos ou de máscara enunciativa da tentativa de libertação de um egotismo exacerbado, agora atenuado por um discurso dialógico, muito embora esse diálogo por vezes não se distancie do monólogo consigo mesmo. As duas primeiras estrofes do poema “Perseguição” (p. 64), que na anterior edição se intitulava “Paragem” – daí o efeito dinâmico de que atrás se falou – são elucidativas deste processo. A anterior redacção «Tanto que tenho andado/ à volta da minha alma!// De mim assisto, atento,/ à luta pelo mundo,/ e a mim próprio revejo/ na ânsia de encontrar/ um fio por onde desça/ à minha intimidade./ Entre os outros me esqueço/ a indagar: quem sou?» sucede-se, nesta terceira edição, a refundição radical com as variantes já enunciadas: «Tanto que tenho andado/ à tua volta, ó alma!// De ti assisto, atento,/ à luta pelo mundo,/ e a ti, alma, persigo/ na ânsia de encontrar/ a luz iluminando/ escura soledade./ Entre os outros me esqueço/ a indagar: quem és?» [o sublinhado é meu].

Com as contraposições de “minha”/“tua” (v.2), “mim”/“ti” (vv. 3 e 5), “quem sou?/ quem és?” (v. 10), alenta-se o monólogo interior na nova versão e o poema, quase integralmente refundido, adquire uma dimensão que extravasa os limites nucleares que vão da «minha intimidade» (v.8 da ed. anterior) para se converter no belo oxímoro «a luz iluminando/ escura soledade» (vv. 7-8).

Este exemplo ilustra bem o sentido geral das variantes que, na sua maior parte, consiste, como se viu, na transferência das formas nominais da primeira para a segunda pessoa, com a força paradigmática e as consequências que daí derivam em termos de discurso. Na sua globalidade, a terceira edição de *Diário Íntimo* representa uma perspectiva mais abrangente de uma escrita substantiva que se apropria da sua capacidade de determinar a colocação do sujeito, marca significativa no processo empreendido pelo poeta.

Manuel G. Simões

* * *

EULÀLIA MIRALLES, *Entre el Cinccents i el Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, a cura d'Eulàlia Miralles, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2010, 574 pp.

El volum d'estudis que ens ocupa ha estat coordinat per Eulàlia Miralles i aplega catorze estudis d'autors diferents, que ja havien estat publicats de forma dispersa en revistes, actes de congressos, etc., i que ara, sota la supervisió de l'editora, han estat revisats i posats al dia per llurs autors. El denominador comú de tots aquests investigadors és el d'estar vinculats al grup de recerca de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, de la Universitat de Girona. Sense dubte la llista d'autors ja és una garantia de la qualitat dels treballs compilats, on destaca la important participació d'Albert Rossich, *alma mater* dels estudis de literatura catalana moderna actuals. El dens volum se'ns presenta en quatre blocs: panoràmica i estat actual dels estudis, prosa, teatre i, sobretot, poesia, ajustant-se força al que avui dia coneixem sobre la literatura catalana moderna.

En el seu extens estudi «Panoràmica de la literatura catalana», Albert Rossich s'en-testa a fer un exercici de pedagogia i un esforç de síntesi per tal que el lector pugui copsar la situació de la literatura catalana durant l'edat moderna, emprant una terminologia homologada internacionalment i superant l'etiqueta decadentista farcida de prejudicis. Marcar fites sempre és important i Rossich ens proposa com a data d'inici de la primera etapa –renaixement i barroc– el 1516 amb la mort de Ferran el Catòlic i la cloenda el 1716, amb el decret de Nova Planta. L'autor esbossa un llarg camí que comença al segle XVI amb una sensació de continuïtat, però amb un clar retrocés de la literatura profana en favor de la religiosa, la forta sotracada de la tradició manuscrita i la manca de nous talents. A més, l'expansió de la impremta va coronar per raons de mercat la producció en castellà en detriment del català, força desprestigiada i sotmesa a l'espenta del castellà, factor de modernització –juntament amb el llatí– durant el “renaixement” català. Pel contrari, en el canvi del XVI al XVII la literatura catalana depassa l'italianisme inicial per redefinir-se des de la tradició i crear un model propi a partir del concepte de manierisme. Amb tot, la modernització de la literatura catalana vindria de la mà de l'estètica barroca castellana que els poetes del segle XVII imiten sense complexos. Pel que fa al segle XVIII, l'autor pretén dur a terme una aproximació sense prejudicis a una etapa llargament estudiada de manera inexacta i esbiaxada per a bastir un treball de síntesi, tot i que provisional. Així, fa un recorregut pels diferents corrents que van travessar aquest segle, tot destacant el reviscolament de les lletres catalanes en l'àmbit del teatre religiós barroc, i l'aparició de l'estètica rococó. Finalment la

nova estètica il·lustrada desemboca en l'estadi preromàntic, que enllaça amb la Renai-xença i es caracteritza per les vindicacions de "la viabilitat d'una literatura seriosa en català".

En el segon article, «La historiografia literària catalana moderna: un passat difícil, un present prometedor», Pep Valsalobre revisa l'*statu quo* dels estudis de literatura catalana moderna en un intent d'apamar l'evolució de la tasca feta i comprovar que el camí recorregut és cada vegada més llarg i consistent: la literatura catalana moderna s'ha revisat amb criteris científics i acceptats de forma general dels anys 80 ençà, s'ha desactivat el terme "Decadència" per poder avançar en l'estudi del període modern, i els fruits d'aquesta tossuderia omplien les prestatgeries acadèmiques. Es posa l'accent, però, en les mancances més que no pas en les realitzacions, malgrat afirmar que el canemàs està ben bastit i que fer una síntesi rigorosa i completa del període serà ben aviat "un repte assequible".

El bloc dedicat a la prosa s'enceta amb el tercer article, «La prosa catalana a l'època del barroc», on Albert Rossich i Modest Prats fan una ullada a la producció prosística, tot reconeixent el minso pes de la literatura de ficció dins el conjunt. L'objectiu és re-fermar la vitalitat del català culte durant l'edat moderna, coincidint amb el predomini del barroc. Els autors analitzen els diferents models de prosa catalana moderna i ofe-reixen un catàleg d'obres o fragments, d'autors i de tendències a tenir en compte a l'hora de classificar la literatura moderna, destacant la prosa cultista de gran ambició literària com ara la de Fontanella o Romaguera, entre d'altres.

En el quart capítol «La narrativa catalana entre el Tirant i l'*Orfeneta de Menargues*» Rossich intenta resseguir la reduïda existència de vida novel·lesca en català entre el *Tirant* i l'obra d'Antoni Bofarull: l'anònim *Espill de la vida religiosa*, algunes peces menors del segle XVI i les *Rondalla de rondalles* que van escriure Lluís de Galiana i Guillem Roca, al XVIII. La represa novel·lística del segle XIX no és l'abrupta aparició de l'*Orfeneta de Menargues* —*ex nibilo*—sense tenir en compte altres intents previs, però aquest segle amb la recuperació de la novel·la i la reivindicació nacional no ens ofereix res valuós amb anterioritat als Jocs Florals. Com sempre, Rossich ens proposa treball rigorós i altes dosis de realisme.

Al cinqué estudi «La literatura memorialística. La imatge de Barcelona en els segles XVI-XVIII», Eulàlia Miralles s'interessa sobretot pels dietaris que "pinten" la Barcelona ciutat, passejada i viscuda des de mitjans del segle XVI a principis del segle XIX. El mostrar inclou obres que abasten des de les *Memòries per a sempre* (1551-1573) de Perot de Vilanova a l'inefable *Calaix de sastre* del baró de Maldà, conformant una visió bigarrada del cap i casal que ens descriuen aquests relators de la quotidianitat i dels fets extraordinaris. L'autora no s'està de fer una crida sobre la necessitat de seguir edi-tant els dietaris de l'època.

El sisé treball «El teatre barroc (segle XVII)», d'Albert Rossich, inicia el bloc dedicat al teatre. L'autor hi explica com la *comedia nueva* castellana i les altres formes de tea-tre breu esdevenen models hegemònics del teatre culte en llengua catalana de nova creació. S'analitzen sota el prisma barroc de la *comedia nueva* les comèdies de sants, les passions, etc. El ventall d'obres de teatre profà abasta el teatre burlesc, el de tema històric, el breu, la lloa, els balls, les moixegangues, els entremesos i els actes sacra-mentals. Del conjunt, Rossich extreu la següent conclusió: diversitat i escassetesa, amb minsa qualitat literària.

Al seté article «Formes de teatre breu al País Valencià en el segle XVIII» Gabriel Sansano proposa una nova mirada als estudis de la dramàtica popular al País Valencià al segle XVIII amb la intenció d'encabir en una taxonomia escaient aquest volum de

teatre autòcton, sobretot els col·loquis, que ell defineix com “peces de teatre breu”. La llista inclou lloes, entremesos burlescos de pinxos i valents, moixigangues i altres formes teatrals, amb el fi d’ordenar el bigarrat panorama crític del teatre valencià del XVIII. L’autor defensa el nom genèric de teatre breu, tot fent suggerències sobre noves línies de treball i demanant rigor metodològic per avançar en l’estudi d’aquesta escena en català tan fascinant com mal compresa.

Un nou article d’Albert Rossich, «La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana (segles XV-XVI)» marca el començament del bloc temàtic més extens, el de la poesia. Aquí s’hi analitza la modernització de la poesia catalana a partir de la introducció del sonet i l’*endecasillabo* italians, que certificava la fallida dels intents de creació d’una estètica pròpia i nova, que no es veia amb esma per deixar arrere Ausiàs March. Tot i la superposició del patró accentual de l’*endecasillabo* italià sobre l’estructura del decasíl·lab català i la gran aportació de Pere Serafi, cal concloure que el sonet és quasi inexistent al segle XVI i no alçarà el vol fins al període barroc.

En «Mecenatge, italianisme i estratègies de substitució de la tradició literària autòctona» Pep Valsalobre planteja un estudi imaginatiu amb conclusions força interessants. A partir de la relació d’autors del poema de Nicolau Espinosa *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doce Pares de Francia* (1555) s’estudia el mecenatge i el mercenariatge literari dirigit per una casa nobiliària –els Centelles– que imita el model italià, ariostesc partint d’una aposta conscient per abandonar la llengua autòctona.

Pep Valsalobre assaja a «La poesia catalana del Cinccents: a la recerca d’una veu pròpia» una temptativa de sinopsi de l’evolució de la poesia catalana culta. Amb la irrupció de l’italianisme, l’embranzida del castellà i l’arraconament de la tradició autòctona, la poesia catalana acaba el segle XVI en un atzucac. Es proposa una aproximació que, defugint la dicotomia no gaire productiva entre tradició i renovació, permeta resseguir millor l’evolució de la poesia culta. L’autor analitza els certàmens poètics, la pervivència de March i la lírica culta d’imitació popular que defineix com “l’empresa més important, quantitativament si més no, de la poesia culta cinccentista”. La nova senda prometedora, però, s’estroncava ben aviat... cap a l’erm. També s’estudia el programa principatí de replegament cultural nacionalista, basat en la revisió de la historiografia oficial i la redivulgació de March. El resum del període és poc optimista: “la massa d’iniciatives més o menys confuses que s’oferten al llarg del segle no troben un context ferm que les congriï i creï escola”.

L’onzé article, signat per Montserrat Bonaventura amb el títol «L’emblemàtica: un gènere que abandona els llibres per incorporar-se a la bullícia de l’espai públic i de les celebracions», estudia el gènere dels emblemes i la seua relació amb les festes barroques. S’hi destaquen els emblemes de Pere Serafi, Josep Romeguera, i els nombrosos emblemes commemoratius escrits a l’època de la guerra dels Segadors. És en aquest punt que Montserrat Bonaventura ens planteja l’objectiu central del seu estudi, l’emblemàtica fontanelliana, l’aportació més significativa –i reeixida– al gènere.

Eulàlia Miralles estudia en «Poesia i política en la guerra dels Segadors» la poesia com a arma de propaganda política, centrant-se en els poemes escrits arran de la guerra dels Segadors –amb una lectura més detallada del *Vexamen* de Fontanella. El caràcter efímer de molts d’aquests escrits pamfletaris i la neteja duta a terme pel bàndol vencedor podrien explicar el fet de no dispondre d’un major catàleg de textos. Els autors empraven tots els mitjans escrits i orals per captar l’atenció d’un ampli auditori amb aquests poemes bastits sobre els fets que es volia fer públics alhora que “com-moure i sumar adhesions”.

Mireia Campabadal ressegueix en «poesia catalana setcentista: apologia, preceptiva i “bon gust”» l'opinió dels catalans il·lustrats sobre la poesia en general i l'autòctona en particular. Es tracta d'unes valoracions immerses dins les vindicacions que s'hi feien de la llengua catalana com a defensa envers les acusacions d'ésser llengua inepta per als quefers poètics. L'autora fa una tria d'obres del XVIII i n'assenyala els trets comuns, demostrant l'existència real d'una escola preceptista catalana. S'analitza també el concepte del “bon gust” i com es recomanava evitar-lo seguint el model dels autors medievals.

El darrer treball «La fortuna literària i crítica de Francesc Vicenç Garcia» va a càrrec d'A. Rossich. La indefugible presència de Garcia a la cultura catalana ha patit fortes fluctuacions i ara tot just està refent-se de la davallada patida pel seu prestigi en els darrers cent anys llargs. Des dels primers cançoners del XVII, on Garcia és exaltat com el poeta imprescindible de la poesia catalana moderna, passem a una revisió general sobre la seua obra ja a la segona meitat del segle XIX, on trobem una pervivència auitzada del Garcia més satíric i anecdòtic, que, a més, rep l'estigma del barroquisme, la barroeria i la castellanització per part dels estudis crítics. La recuperació i justa valoració del l'obra de Garcia en tota la seua extensió s'nicia a partir dels anys trenta del segle XX, però fins els anys 80 no ha estat estudiada per una crítica moderna, lliure de prejudicis, amb erudició filològica.

Aquest llibre hauria d'esdevenir material de referència obligatòria dins els estudis de literatura catalana moderna. Ara bé, ens calen més treballs específics sobre cada un dels gèneres menors –prosa i teatre– perquè no acaben semblant mers complements de la historiografia poètica moderna. La voluntat de rigor científic i aprofundiment en algunes qüestions fins ara poc tractades com, per exemple, el mecenatge, l'emblemtica o la poesia propagandística són força lloables, així com les propostes i suggerències de noves línies de treball i la crida a la participació d'altres estudiosos en un terreny que encara té molt per oferir. Des de la voluntat de normalització d'aquests estudis, caldria abandonar definitivament un cert to de plany que sura per damunt de certs treballs i que, a hores d'ara, sembla que ni és necessari ni productiu.

Vicent Pastor Briones

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

Acta Poetica, UNAM, 31-1° (2010), 31-2° (2010)

Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante, 23 (2011) (serie monográfica, n. 13)

Anales de Literatura Española Contemporánea, 37-1° (2012), 37-2° (2012)

Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Sevilla, 68-2° (2011)

Cadernos de Estudos Lingüísticos, Universidade Estadual de Campinas, 53-2° (2011)

Catalan Review, NACS, 24 (2010).

Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore, 21 (2011)

Il Confronto Letterario, Università di Pavia, 56 (2011)

Cuadernos Hispanoamericanos, AECID, 737 (2011), 738 (2011), 739 (2012), 740 (2012)

Estudios, ITAM, 98 (2011), 99 (2011), 100 (2012)

Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, 37-1° (2011)

Incipit, SECRIT, Buenos Aires, 30 (2010)

Lengua y migración, Universidad de Alcalá, 3-2° (2011)

Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 131 (2011), 132 (2011)

Letras de Hoje, PUCRS, 46-2° (2011), 46-3° (2011), 46-4° (2011)

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, CCHS, CSIC, 66-2° (2011)

Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, 238-239 (2012)

Rivista italiana di studi catalani, 2 (2010)

Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca (Anuario de filología catalana, gallega y vasca), UNED, 16 (2011)

Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, 236-237 (2011)

Strumenti critici, 128 (2012)

Testo a fronte, IULM, 44 (2011), 45 (2011)

Libri:

- AA. VV., *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*. Atti del IX Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 14-16 febbraio 2008) CD
- ALAS, LEOPOLDO «CLARÍN», *Cuentos morales*. Edición de Jean-François Botrel, Madrid, Cátedra, 2012, 459 pp.
- ARMAS, FREDERICK DE- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 360 pp. «Biblioteca Áurea Hispánica, 75»
- BENEDUZI, LUÍS FERNANDO, *Os Fios da Nostalgia. Perdas e ruínas na construção de um Vêneto imaginário*, Porto Alegre, Editora UFRGS, 2011, 232 pp.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones de Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 488 pp. «Biblioteca Hispánica, 73»
- CAÑIZARES, JOSÉ DE, *Acis y Galatea*. Edición, prólogo y notas de María del Rosario Leal Bonmati, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 256 pp. «Clásicos Hispánicos, 5»
- CARRASCO CANTOS, PILAR - TORRES MONTES, FRANCISCO (eds.), *Lengua, historia y sociedad en Andalucía. Teoría y textos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 329 pp. «Lingüística Iberoamericana, 49»
- CECCUCCI, PIERO (a cura di), *Sul ciglio verde della strada le margherite*. Studi di lusitanistica in onore di Giulia Lanciani, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2011, 297 pp.
- CROLLA, ADRIANA - VALLEJOS, OSCAR (compiladores), *Estudios comparados de la literatura actual*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010, 256 pp.
- DELICADO, FRANCISCO, *La lozana andaluza*. Edición de Jesús Sepúlveda revisada y preparada por Carla Perugini. Málaga, Campus de Teatinos / Universidad de Málaga, 2011, 318 pp. «Analecta Malacitana Anejo LXXX»
- DI TULLIO, ANGELA - KAILUWEIT, ROLF (eds.), *El español rioplatense. Lengua, literaturas, expresiones culturales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 320 pp. «Lingüística iberoamericana, 51»
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO, *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 266 pp.
- ISSOREL, JACQUES, *Último viaje, último verso de Antonio Machado (Colliure 1939)*, Santander, 2012, 74 pp. «Colección 22 de Febrero, 5»
- LOBATO, MARÍA LUISA (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, 563 pp.
- MONTI, SILVIA (a cura di), *L'età di Carlo V. La Spagna e l'Europa*, Verona, Edizioni Fiorini, 2011, 255 pp. Sesto quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura. Università di Verona

- NOGUEROL JIMÉNEZ, FRANCISCA - PÉREZ LÓPEZ, MARÍA ÁNGELES - ESTEBAN, ÁNGEL ET AL. (eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centífugo en la literatura hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 213 pp.
- RAMOS-IZQUIERDO, EDUARDO (sous la direction de), *Espace imaginaires*, México-Paris, RILMA 2-ADEHIL, 2011, 112 pp. «Collection Seminaria 8»
- REGAZZONI, SUSANNA (ed.), *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2012, 348 pp.
- TANGANELLI, PAOLO, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*, Como-Pavia, Ibis Edizioni, 2011, 362 pp.
- VARVARO, ALBERTO, *Prima lezione di filologia*, Bari, Laterza, 2012, 154 pp.

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras
historia y sociedad
Notas. Reseñas
iberoamericanas**

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el GIGA - Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

➡ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas**. ➡ **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:** Nº 42: *Novas etnicidades no Brasil: Quilombolas e índios emergentes*. Nº 43: *Artículos y contribuciones diversas*. Nº 44: *Latin America on Screen*. Nº 45: *Urban Studies in/on Latin America in the 21 st Century: Current State of Play and Future Perspectives*.

Suscripción anual (4 números):

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

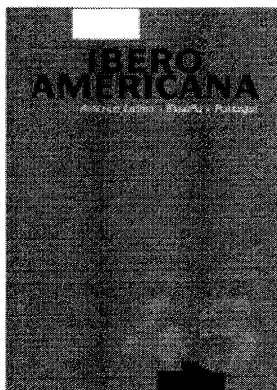
€ 45 Particulares

€ 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
info@iberoamericanalibros.com - www.ibero-americana.net

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 30.000 battute, le **note** le 15.000 battute, le **recensioni** le 6.000 battute.
- 2 - Il nome dell'autore (centrato) e il titolo precedono i **saggi** e le **note** e vanno in tondo e maiuscoletto. La citazione di un'opera all'interno del titolo va in corsivo (es.: LA MUJER EN EL *QUIJOTE* DE CERVANTES).
- 3 - All'interno del testo (saggio, nota, recensione) le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette doppie basse o caporali « » con punteggiatura fuori delle virgolette. Le citazioni superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra di 5 battute, senza virgolette, con spaziatura e corpo inferiore al testo. Le parole straniere nel testo vanno in corsivo (es.: La *aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
- 4 - Frasi o parole non riportate nel testo delle citazioni vanno indicati 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. Nelle **recensioni** non sono ammesse note e citazioni bibliografiche a piè di pagina.
- 6 - Nelle citazioni bibliografiche per i libri indicare cognome e nome dell'autore in maiuscoletto, il titolo in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, numero della/e pagina/e di riferimento (p. o pp.) (es.: TAVANI, GIUSEPPE, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni editore, 1985, p. 42). Per libro e articolo già citati in note anteriori va espresso il cognome e l'iniziale del nome dell'autore in maiuscoletto, *cit.*, numero della/e pagina/e di riferimento. Se le opere di uno stesso autore sono più di una, si cita il titolo in corsivo in forma abbreviata accompagnato da puntini di sospensione, seguito da *cit.* in tondo e il numero della pagina di riferimento (es.: TAVANI, G., *Asturias...*, *cit.*, p. 81). Nel caso di immediata citazione della stessa pagina si usa *Ibidem*, se di pagina diversa *Ibi* seguito dall'indicazione della pagina. Nel caso di immediata citazione

di uno stesso autore ma di opera diversa si usa ID. in maiuscoletto seguito dal titolo dell'opera secondo le indicazioni precedentemente enunciate. (es. TAVANI, G., *Asturias ...* / ID., *Codici, medici...*)

- 7 - Per atti, volumi miscellanei, opere collettive vanno indicati con cognome/i, iniziale/i del/i nome/i del curatore/i in maiuscoletto seguiti da (a cura di) il titolo e le indicazioni date al punto 6. In presenza di due o più autori o curatori i cognomi vanno divisi da trattino (-). (es.: BELLINI, G. – PERASSI, E. (a cura di), *Para el amigo sincero*, Roma, Bulzoni editore, 1999).
- 8 - Per le riviste il titolo va indicato per esteso in corsivo, seguito dal numero e anno separati da virgole (es.: *Rassegna Iberistica*, 92, 2010)
- 9 - Titoli di articoli, saggi, capitoli, racconti, poesie tratti da opere collettive o riviste vanno in corsivo seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera o alla rivista seguendo le indicazioni date precedentemente. Indicare il cognome e iniziale del nome in maiuscoletto dell'autore dell'articolo, saggio, ecc. e del/i curatore/i dell'opera collettiva (es.: TAVANI, G., *Codici, medici, ricette* in BELLINI, G. – PERASSI, E., *Para el amigo sincero*, Roma Bulzoni editore, 1999 pp. 293-301; CICERI, M., *Tradurre l'indicibile. La poesia di San Juan de la Cruz* in *Rassegna Iberistica*, 92, 2010, pp. 19-30).

Finito di stampare nel mese di novembre 2012
presso la Tipolitografia C.S.R. – Centro Stampa e Riproduzione
00158 ROMA – Via di Pietralata, 157 – Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 0392-4777

EUGENIO MAGGI

**EL TEATRO DE LOPE COMO FUENTE HAGIOGRÁFICA: JUAN DE DIOS Y ANTÓN MARTÍN
Y LA BIOGRAFÍA JUAN DE DIANA DE DIONISIO CELI**

MAURIZIO FABBRI

**NELL'ARCHIVIO DI JOLANDA: BRANI LIRICI E IN PROSA INEDITI O RARI
AUTORI SPAGNOLI ED ISPANOAMERICANI MODERNISTI**

ANTONIO CANDELORO

**NEGRA ESPALDA DEL TIEMPO DE JAVIER MARÍAS: JANO Y LA ESPECIALIZACIÓN DEL TIEMPO.
ICONOGRÁFICO DE UNA IMAGEN BIFRONTE**

VERONICA ORAZI

**MONOLOGO, VOCE FEMMINILE, EMIGRAZIONE: CATORCE KILÓMETROS
DI JOSÉ MANUEL MORA**

TERESA SILVERIO

**BERNAT METGE TRA MEDIOEVO E UMANESIMO. PROPOSTA D' INDAGINE
ATTRAVERSO LE FONTI DEL LIBRO PRIMO DE LO SOMNI**

GIORGIO ERLE

**DA MICROCOSMO A TURISTA DISTRATTO. LA CITTÀ DELL'UOMO E L'ARMONIA
SECONDO UN UOMO QUALUNQUE DI MIQUEL DE PALOL**

NOTE: M. Ciceri, *Al margine di una lezione di filologia*; A. Zinato, *Per l'edizione critica della traduzione castigliana medievale delle «Epistulae Morales» di Seneca*; G. Bellini, *Miguel Ángel Asturias y la reencarnación de Don Quijote*.

RECENSIONI: J. M. Lucía, *Elogio del texto digital. Claves para interpretar el nuevo paradigma* (J. Lluch-Prat); F. Delicado, *La Lozana Andaluza* (D. Ferro); A. Frémaux-Crouzet, *Concierto del alma. Cábala y utopía en Fray Luis de León* (L. Gómez Canseco); M. L. Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidades en el teatro español del Siglo de Oro* (B. Pinzan); J. Issorel, *Fernando Villalón: la pica y la pluma. Perfil biográfico, estudio, antología y bibliografía* (M. Ciceri); J. Andrés, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento IV*/ J. Andrés, *Lettere familiari. Corrispondenze di viaggio dall'Italia del Settecento V* (P. Mildonian); M. Fox, *Teatro y compromiso civil: Jerónimo López Mozo y «Anarchia 36». Con el texto teatral, en una nueva edición revisada y anotada* (P. Bellomi).

F. Reati (comp.), *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina* (L. Paladini); B. de las Casas, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (D. Ferro); A. Carpentier, *Concierto barroco* (D. Ferro); M. Sopranzi, *Julio Cortázar. Un escritor sistémico* (A. Favaro); C. Dámaso Martínez, *La piena* (S. Serafin); A. M. Shua, *Il libro dei ricordi. A Buenos Aires perché la vita è così* (G. J. Zarco); R. Flores Montenegro, *Passione e sconfitta. Memoria della «Mesa de gremios en lucha»*. Argentina, 1973-1976 (S. Serafin); D. Zúñiga, *Passeremo per il deserto* (M. Bortignon); I. Havilio, *Opendoor* (S. Regazzoni).

L. Amaro, *Diário Íntimo. Dádiva e Outros Poemas* (M. G. Simões).

E. Miralles (a cura d'), *Entre el Cinccents i el Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana* (V. Pastor Briones).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

RASSEGNA IBERISTICA

Fondatori

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

Direttore scientifico

Marco Presotto

Comitato di redazione

Vincenzo Arsillo, Enric Bou, Marcella Ciceri, Donatella Ferro, René Lenarduzzi, Paola Mildonian, María del Valle Ojeda, Elide Pittarello, Marco Presotto, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Patrizia Spinato

Comitato scientifico

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana - Casa de las Américas), Ivo Castro (Universidade de Lisboa), Noé Jitrich (Universidad de Buenos Aires), Alfons Knauth (Bochum Universität), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano), Fernando J. B. Martinho (Universidade de Lisboa), Antoni Monegal (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid), Joan Ramon Resina (Stanford University), Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail)

Coordinatrice

Donatella Ferro

Rassegna Iberistica, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico. Ogni fascicolo si apre con saggi e note. La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato di Redazione. I contributi pubblicati vengono sottoposti alla valutazione in forma anonima di specialisti interni ed esterni al Comitato di Redazione e al Comitato Scientifico.

Rassegna Iberistica è presente in MLA Directory of Periodicals.

Pubblicazione finanziata dal

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia

Redazione

Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo - Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia

e.mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISSN 0392-477

ISBN 978-88-7870-725-2

Copyright © 2012 Bulzoni Editore

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355